

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского»
Кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов

На правах рукописи



Озерская Ольга Валерьевна

**Творческие принципы, стиль и музыкальная
композиция Ю.В. Воронцова**

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

**Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Холопова Валентина Николаевна

Москва
2024

Оглавление

| | |
|--|-----------|
| Введение | 4 |
| Глава 1. Характеристика творческих принципов | |
| Ю.В. Воронцова..... | 16 |
| 1.1. О философичности в творчестве | 19 |
| 1.2. О красоте в музыке | 31 |
| 1.3. Об интуитивном процессе сочинения музыки..... | 46 |
| 1.4. О каноне и эвристике в современном композиторском творчестве | 58 |
| 1.5. О доступности для восприятия слушателей современной академической музыки | 64 |
| | |
| Глава 2. Камерно-инструментальная музыка | 70 |
| 2.1. Специфика стиля инструментальной музыки Ю.В. Воронцова | 70 |
| 2.2. Роль названия в камерном творчестве Ю.В. Воронцова и его воздействие на композицию | 85 |
| 2.3. Композиционные особенности камерно-инструментального творчества Ю.В. Воронцова..... | 95 |
| 2.4. «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано по стихотворению М. Басё..... | 111 |
| 2.5. «Aquagrafisa» для десяти исполнителей..... | 121 |

Глава 3. Симфонические произведения Ю.В. Воронцова.. 137

3.1. Общая характеристика симфонической музыки

Ю.В. Воронцова..... 137

3.2. Композиционные особенности симфонического творчества

Ю.В. Воронцова..... 140

3.3. «Пастораль» для большого симфонического оркестра..... 157

3.4. Пятая симфония для большого симфонического оркестра 165

3.5. «Vertigo» для большого симфонического оркестра 179

Заключение..... 188

Список литературы 193

ПРИЛОЖЕНИЯ 221

Приложение 1. Нотные примеры 221

Приложение 2. Пояснения О.В. Озерской к схемам

Ю.В. Воронцова. Схемы Ю.В. Воронцова 293

Приложение 3. Список произведений Ю.В. Воронцова..... 304

Приложение 4. Педагогические принципы Ю.В. Воронцова...310

Приложение 5. Интервью Ю.В. Воронцова с

А.А. Устиновым 320

Приложение 6. Список учеников Ю.В. Воронцова 324

Приложение 7. Список сокращений 328

Введение¹

*«Главное для композитора —
создать свой неповторимый мир,
притягивающий как магнит».*

Ю.В. Воронцов

Данное исследование посвящено творческим принципам, стилю и музыкальной композиции Юрия Васильевича Воронцова, который является одним из ведущих, ярких и самобытных современных русских композиторов. В названии диссертации заявлены именно эти три аспекта, поскольку все они чрезвычайно значимы для понимания специфики творчества данного композитора. У Воронцова сложились довольно устойчивые и весомые творческие принципы, куда входят различные личные творческие установки, эстетические взгляды, которые следует запечатлеть, так как они ценны для большего понимания его творчества².

Поскольку индивидуальный композиторский стиль является одной из важных проблем в творчестве современных композиторов, то непременно пойдет речь о стилевых особенностях музыки Ю.В. Воронцова. Кроме того, как известно, в творчестве яркого художника стиль обретает свои оригинальные, неповторимые черты. Об этой проблеме, в частности, говорил М.К. Михайлов, являющийся одним из разработчиков теории стиля в музыке, долго и продуктивно работавший над ней. Михайлов пишет: «В творчестве

¹ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги в двух редакциях [199], [200] и статей, написанных и опубликованных автором единолично [202, 28–34], [208, 36–39], [209, 48–54], [213, 7–13]. Кроме того, в переработанном виде также использованы материалы и выводы из первой версии диссертации, автореферата диссертации автора исследования. См. *Озерская О.В.* Ю.В. Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция: Дис... канд. иск. М.: Московская консерватория, 2015. 262 с.; *Озерская О.В.* Ю.В. Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция: Автореф. дис... канд. иск. М. 2015. 26 с.

² Всё это отражено в многочисленных интервью, беседах с композитором, как опубликованных, так и неопубликованных. См., в том числе Приложение 5. «Интервью Ю.В. Воронцова с А.А. Устиновым», а также список литературы данной диссертации.

самобытно мыслящего композитора стиль приобретает ярко своеобразный характер. Индивидуальное начало настолько выступает на первый план, что оттесняет элементы общего» [171, 56].

Хотя, с другой стороны, в современную эпоху, характерную тем, что в творчестве подавляющего большинства композиторов часто, так или иначе, наличествует некая игра со стилями, даже присутствует полистилистика, тут же возникает вопрос — может ли продолжать существовать индивидуальный композиторский стиль? Думается, творчество Ю.В. Воронцова отвечает на этот вопрос утвердительно.

Другой известный исследователь теории стиля в области музыки Е.В. Назайкинский пишет о первоочерёдности стиля: «По своему существу проблема стиля оказывается для современной культуры, музыкальной жизни, музыкального воспитания и образования первостепенной. Заметим, что она находится в центре и эстетических споров. Большое значение в этом аспекте имеет соотношение стиля и метода, стиля и формы, техники, содержания, материала» [186, 15]. Кроме того, он считает, что со стилем тесно связаны многие другие понятия: национальное, интернациональное, многие философские, социологические проблемы, в том числе направленность на слушателя и другое. Поэтому в настоящем исследовании в связи творческими принципами, художественными установками данного композитора прослеживаются в том числе такие проблемы, как философичность в музыке, наличие красоты в современной музыке, умелое пользование интуицией во время сочинения музыки, соотношение канона и эвристики, отношение к религии, доступность восприятия современной композиции для слушателя и другое.

Сам Ю.В. Воронцов считает, что создать свой мир, то есть найти свой стиль — это одна из самых главных задач любого художника. Воронцов в интервью об этом также философски рассуждает: «Думаю, что это неизбежная задача для каждого, занимающегося творчеством, то есть, взгляд на мир своими глазами. В какой-то степени творчество приоткрывает эту

тайну, то есть, Вы так мир трансформируете, я это делаю немножко иначе. Ваше отражение и есть Ваш мир» [207].

Для музыки Воронцова характерны философичность мышления, позитивность концепций, органичность целого, изысканность образов, многослойная семантичность, доступность восприятию разных категорий слушателей. В своих сочинениях композитор создаёт неповторимый, узнаваемый звуковой мир, порой таинственный и утончённый, нередко и драматичный. Также он стремится приблизиться к новой красоте выражения, что проявляется, прежде всего, в особенной воронцовской прослушанности всей музыкальной ткани, в отточенности формы, выверенности гармонии, свежих оркестровых красках³. При этом у художника имеется редкое тембровое и фактурное чутьё, так что его сочинения невозможно представить в ином воплощении.

Важнейшее качество музыки композитора — «магнетизм», загадочное явление, когда буквально каждое его произведение захватывает слушателя, держит и не отпускает от первого до последнего звука, заставляя внимать музыке на одном дыхании. Такое восприятие сочинения свойственно лучшим произведениям классической музыки. При этом художник тяготеет скорее к «левому крылу» композиторов⁴, нежели академическому — «правому», так как в своих опусах использует всевозможные комбинации различных видов современных композиторских техник и исполнительских приёмов, в том числе безмелодийных, хотя и не порывает с традициями.

Однако у Воронцова есть произведения, которые свидетельствуют о немалом мелодическом даре творца. Таковы многие фрагменты его симфоний, хоровых и камерно-инструментальных сочинений. Особенно же мелодизм проявился в его сценических произведениях — мюзиклах для

³ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской [200, 8] от слов: «Для музыки Воронцова» до слов «свежих оркестровых красках» в рецензии В.Н. Холоповой на книгу автора данного исследования [309, 25].

⁴ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «Хотя он тяготеет скорее» до слова «крылу» [200, 51] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 231].

детского театра: «Дюймовочка», «Сказка о царе Салтане», «Игра воображения».

Актуальность темы исследования

Об актуальности творчества Воронцова говорит то, что с каждым годом всё более возрастает общественный интерес к личности и творчеству этого композитора. Его музыка востребована — все сочинения исполняются в год написания на престижных фестивалях и в концертных залах, лучшими коллективами и исполнителями. Концерты, в программе которых присутствует хоть одно сочинение Воронцова, собирают полные залы слушателей разных эстетических предпочтений. Тем не менее, до сих пор не было создано отдельного диссертационного исследования, посвящённого его творчеству⁵. Вследствие этого назрела необходимость монографического труда о творческой личности данного художника, его стиле, особенностях композиции, художественных принципах, творческих установках, в чём видна актуальность темы диссертации.

Объект исследования — это комплекс симфонических и камерно-инструментальных произведений композитора, в которых стилевые особенности проявились ярко и самобытно.

Предмет исследования — соотношение, взаимовлияние творческих принципов, художественных установок, стилевых и композиционных особенностей музыки Ю.В. Воронцова.

Степень научной разработанности темы

Настоящая диссертация является первым монографическим исследованием по творческим принципам, стилю, музыкальной композиции, то есть, с охватом творческой индивидуальности данного композитора в целом. В период её написания появился ряд работ различного профиля, касающихся творчества Воронцова. Симфонии Воронцова довольно подробно изучала А.Л. Черняева. В Саратове была защищена её

⁵ В 2017 году о Ю.В. Воронцове вышла монография автора данной диссертации в двух издательствах: немецком и русском [199], [200].

кандидатская диссертация «Проблемы жанра современной симфонии на примере творчества Ю.В. Воронцова и А.В. Чайковского» [336]. В этой работе главной целью (что понятно и из заглавия диссертации) является исследование в целом проблемы жанра современной симфонии — от 90-х годов XX века до 2010 года, хотя и с локализацией. Так, Черняева пишет в своём автореферате диссертации: «предметом исследования оказывается логика жанрообразования современных симфоний, дающая выход к теоретическому осмыслению этого жанра в музыке конца XX–начала XXI веков»⁶. В учебном пособии В.В. Задерацкого «Музыкальная форма» [105, 371–375] есть краткое рассмотрение в основном с позиции формы камерного произведения композитора «Соп атоге» для кларнета, виолончели и фортепиано, а в учебном пособии И.К. Кузнецова содержится краткий разбор, главным образом, с позиции полифонических техник, второй симфонии Воронцова [137, 78–80]. Имеется несколько интервью с художником, в том числе: беседа Ю.В. Воронцова и И.В. Астаховой [15, 26–31], интервью А.А. Амраховой и Ю.В. Воронцова [7, 207–221] по различным проблемам современной музыкальной культуры. Кроме того, опубликована обзорная статья Т.В. Цареградской, посвящённая 60-летнему юбилею композитора [327, 20–35], где в основном на материале высказываний композитора дан эскиз его творческого портрета, отображающий, в том числе, его воззрения.

Уже после написания основного текста данного диссертационного исследования появились ещё две статьи А.Л. Черняевой о творчестве Воронцова: «"Философия имени" в камерно-инструментальных сочинениях Юрия Воронцова (первое десятилетие XXI века)» [338, 3–9] и «Юрий Воронцов: "Пастораль" для симфонического оркестра» [339, 38–42]. В первой

⁶ Черняева А. Проблемы жанра современной симфонии на примере творчества Ю.В. Воронцова и А.В. Чайковского: Автореф. дис... канд. иск. Саратов. 2010. 29 с.

статье освещается семантика наименования произведений, а во второй имеется анализ оркестровой пьесы «Пастораль».

Тем не менее, на сегодняшний день творчество Воронцова изучено ещё сравнительно недостаточно и требует более развёрнутой оценки. Причём, как ни странно, композитор не включён во многие хрестоматийные издания, например: «Теория современной композиции» [280], «История отечественной музыки второй половины XX века» [116], «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» [71].

Методологические и теоретические основы исследования

Методология исследования основывается на комплексном подходе, который объединяет музыковедческий и общегуманитарный виды научного знания. В диссертации задействованы разнообразные методы исследования: содержательно-семантический, стилевой, философско-эстетический, музыкально-композиционный, музыкально-психологический, исторический. Плодотворными для автора данного исследования явились научные позиции В.Н. Холоповой, Ю.Н. Холопова, М.К. Михайлова, Е.В. Назайкинского, В.П. Бобровского, В.С. Ценовой, Т.В. Цареградской, В.В. Медушевского, Л.С. Дьячковой, Л.М. Кудиновой, Е.М. Готсдинер (музыковедение); Е.П. Ильина, М.С. Старчеус, Л.Л. Бочкарёва (психология восприятия и творчества); Ю.Б. Борева, В.В. Бычкова, В.В. Ванслова, В.А. Иванова, Г.Г. Коломиец (философия, эстетика). Привлекались также идеи А.Г. Шнитке, Э.В. Денисова, Т.В. Золозовой, Л.А. Птушко, А.А. Амраховой, Н.А. Гавриловой, Т.В. Франтовой, С.В. Понамарёва, А.Л. Черняевой, Е.С. Матвеевой, А.А. Вовчук.

Цель диссертации: обосновать ценность творческих принципов и художественных установок Ю.В. Воронцова, выявить стилевые и композиционные особенности его инструментального творчества, доказать большúю значимость творчества данного композитора для русской музыки рубежа XX–XXI веков. Обозначенная цель предполагает решение ряда **задач:**

- 1) исследовать особенности музыкального стиля и эстетических воззрений Воронцова, обобщить представления об его творческих принципах, включая художественные установки и технику композиции;
- 2) определить место симфонической и камерно-инструментальной музыки в творчестве композитора;
- 3) охарактеризовать творчество Воронцова в контексте общих тенденций развития русской музыки рубежа XX–XXI веков;
- 4) раскрыть специфику выразительных средств в музыкальном стиле автора.

Материалом, положенным в основу исследования, стали высказывания Ю.В. Воронцова, его интервью и беседы по разным вопросам, также и с автором данного исследования, результаты анализа свыше 40 партитур симфонических, камерных, фортепианных, органых, хоровых, сценических произведений Воронцова, в том числе: вторая, третья, четвёртая, пятая симфонии, «Пастораль», «Vertigo» для симфонического оркестра, «Гимн памяти Альфреда Шнитке» для симфонического оркестра, «Прикосновение» для скрипки и камерного оркестра, «Con amore» для кларнета, виолончели и фортепиано, «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано, концерт для хора на тексты из «Апокалипсиса», «Амулет» для 17 исполнителей, «Микрокосмос» для 8 исполнителей, «Status quo» для 5 исполнителей, «Aquagrafica» для 10 исполнителей, «Дрейф» для 10 исполнителей, «Buffatore» для 7 исполнителей, «Imago» для 10 исполнителей, «Гимн памяти Альфреда Шнитке» для 11 исполнителей, «Новгородские песни» для 8 исполнителей, «Зимний путь 1941» для 10 исполнителей, «Реинкарнация», «Сириус», «Обряд» для фортепиано, «Триптих», «Медитация» для органа.

Научная новизна работы:

— впервые изучение музыки Воронцова даётся комплексно, с применением музыкально-теоретического, эстетического, психологического и исторического подходов;

— впервые классифицированы интервью и беседы композитора по различным вопросам: эстетики, философии, психологии музыкального восприятия, музыкальных предпочтений, особенностей творческого подхода, процесса сочинения и др.;

— особенности стиля Воронцова рассматриваются в связи с его творческими принципами, художественными установками и с выявлением результатов воздействия этих позиций на его творчество;

— разъясняется феномен интуиции в композиторском творчестве, а также причины использования интуиции разными композиторами, в том числе Воронцовым;

— делается постановка проблемы национального в музыке данного художника;

— ставится проблема названия произведения и его статуса в современной академической отечественной музыке;

— предлагается многоуровневая классификация названий в камерной музыке Воронцова;

— впервые осуществляется подробный комплексный анализ ряда основных произведений композитора;

— на основе изучения содержательных, языковых, структурных аспектов раскрывается семантика его произведений;

— впервые даётся оценка значимости камерно-инструментального и симфонического творчества композитора в контексте современной русской музыки в целом.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

— Ю.В. Воронцов является одной из самых значительных фигур современной русской музыки;

— данный композитор обладает самостоятельным авторским стилем. Это качество возникает благодаря многим аспектам: индивидуальный синтез преемственности и новаторства, позитивность концепций, интуитивный процесс сочинения, стремление к красоте в музыкальном звучании, тяготение

к «золотой середине» во многих творческих принципах и художественных методах, яркая и зримая образность, немалая роль названий произведений, вытеснение жанрового определения названием, наличие большого количества музыкальных лексем, утончённость письма, тщательная прослушанность звучания, экономность средств при максимальном развитии отобранных и др.;

— комплекс характерных музыкальных средств, присущих этому художнику, включает в себя: органичное сочетание разнообразных видов композиторских техник на протяжении одного сочинения, избегание классической формы, создание индивидуальных музыкальных форм, необязательность мелодии как тематической основы формы, полипараметровость музыкального языка, часто фазовая и микрофазовая структура произведений, многоуровневость структуры формы, нерегламентированный состав инструментария, равноправие различных параметров музыкальной композиции (тембра, динамики, регистра, артикуляции, темпа наряду с мелодикой), сонорность как специфика фактуры, зачастую тяготение к полифоническому развёртыванию ткани, выдвигание тембровой логики на первый план в становлении драматургии и формы целого, персонификация тембров, привлечение необычных способов звукоизвлечения, применение оригинальных тембровых сочетаний, повышенное внимание к отдельно взятому звуку, пространственные эффекты, особое отношение к музыкальному времени;

— Воронцов является сложившимся композитором-философом;

— Творчество Воронцова представляет собой значимую ступень в развитии как русского симфонизма, так и русской камерно-инструментальной музыки.

Теоретическая и практическая значимость исследования состоит в следующем:

— включение в поле музыковедческого знания фигуры Воронцова как одного из ведущих и ярких представителей современной отечественной музыки;

— расширение представления о стиле, композиторской индивидуальности и творческих принципах данного автора;

— обогащение методической базы музыкознания благодаря привлечению междисциплинарных знаний на стыках музыковедения и эстетики, музыковедения и психологии;

— возможность использования результатов и материалов исследования в новых научных трудах по современной музыкальной культуре и в учебных курсах: истории современной отечественной музыки, теории современной композиции, анализа музыкальных форм, теории музыкального содержания, истории оркестровых стилей, музыкальной психологии, эстетики.

Степень достоверности и апробация исследования

Достоверность полученных результатов обеспечивается опорой на подробно изученные нотные источники (свыше 40), звукозаписи, а также на многочисленные интервью данного художника (как уже имеющиеся, так и самостоятельно взятые у композитора, расшифрованные, а затем опубликованные), на научные труды (в основном статьи), посвящённые творчеству Ю.В. Воронцова. Привлечена обширная библиография. В процессе написания текст диссертационной работы неоднократно обсуждался на кафедре междисциплинарных специализаций музыковедов Московской консерватории, а также на общем собрании историко-теоретического факультета Московской консерватории перед поступлением на четвёртый год обучения в аспирантуру данного вуза. По результатам исследования каждый год (начиная с 2014 по 2023) читается лекция студентам кафедры композиции МГК об инструментальном творчестве и эстетике Ю.В. Воронцова в рамках курса «Музыка как вид искусства» В.Н. Холоповой.

Публикации и доклады по теме исследования

Основные положения работы отражены в семи публикациях по теме диссертации: в четырёх публикациях в журналах, рекомендованных ВАК РФ, а также в статьях других музыковедческих изданиях⁷. Кроме того, была издана монография в двух издательствах о творчестве Ю.В. Воронцова в России [199] и Германии [200].

На конференциях были прочитаны доклады:

- «Эстетика композитора Ю. Воронцова»⁸;
- «"Пастораль" для симфонического оркестра — визитная карточка стиля Ю. Воронцова»⁹;
- «Секреты педагогического мастерства Ю. Воронцова»¹⁰;
- «Особенности симфонических произведений Ю. Воронцова»¹¹;
- «"Там, куда улетает крик..." по стихотворению М. Басё для трёх флейт и фортепиано Ю. Воронцова»¹².

Структура диссертации

Диссертация состоит из трёх глав, Введения, Заключения, списка литературы и Приложений. Названия глав: Глава 1. Характеристика творческих принципов Ю.В. Воронцова; Глава 2. Камерно-инструментальная музыка Ю.В. Воронцова; Глава 3. Симфонические произведения Ю.В. Воронцова. Приложения к диссертации включают: Приложение 1. Нотные примеры; Приложение 2. Пояснения О.В. Озерской к схемам Ю.В. Воронцова и схемы Ю.В. Воронцова; Приложение 3. Краткие

⁷ См. на последней странице автореферата и в списке литературы диссертации.

⁸ «Музыка отечественных композиторов в концертном и педагогическом репертуаре». 23.05.2012. Московский дом композиторов.

⁹ «Звуковая реальность современного мира. XXII Собрание молодых исследователей, исполнителей, композиторов». 25.11.2012. Московский дом композиторов.

¹⁰ «Навстречу Международному фестивалю современной музыки "Московская осень, 2014"». 22.10.2014. Московский дом композиторов.

¹¹ «Областной методический семинар для преподавателей музыкальных учреждений среднего профессионального образования, ДМШ и ДШИ Московской области» 26.03.2015. Электросталь. Московский областной музыкальный колледж им. А.Н. Скрябина.

¹² Международная научно-исполнительская конференция «Культурно-образовательное пространство творчества современных композиторов» 19.05.2015. Московская консерватория им. П.И. Чайковского.

биографические сведения о Ю.В.Воронцове; Приложение 4. Список произведений Ю.В.Воронцова; Приложение 5. Педагогические принципы Ю.В.Воронцова; Приложение 6. Интервью Ю.В.Воронцова с А.А.Устиновым; Приложение 7. Список учеников Ю.В.Воронцова; Приложение 8. Список сокращений. Общий объём диссертации составляет 329 страниц, из них основного текста — 220 страниц. Список литературы насчитывает 358 наименований.

Глава 1. Характеристика творческих принципов

Ю.В. Воронцова¹³

*«Оригинальность автора сидит не только в стиле,
но и в способе мышления».*

А.П. Чехов

«Глубина мира отражена внутри каждого из нас».

Ю.В. Воронцов

Творческие принципы Ю.В. Воронцова вызывают большой интерес, так как автор принадлежит к тем композиторам, которые не только пишут глубоко впечатляющую музыку, но и пытаются осмыслить композиционный процесс в беседах, интервью, приоткрывающих завесу над своей творческой лабораторией^{14,15}. Причем Воронцов относится к небольшому числу чрезвычайно скромных личностей, которые неохотно высказываются о своём творчестве, и их трудно «разговорить». Композитор часто любит повторять в беседе: «Говоря о своей эстетике, я бы скорее опирался на то, что говорят о моей музыке другие люди. Не хотел бы анализировать самого себя» [15, 26]¹⁶. Тем не менее, высказывания Воронцова, хотя не очень многочисленные и достаточно лаконичные, представляются всё же ёмкими, интересными и ценными¹⁷.

¹³ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статьи, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [213, 7–13].

¹⁴ Такую характеристику можно также встретить в рецензии Е. Купровской на книгу автора диссертации Озерской О.В. «Юрий Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция» [200, 15], где Купровская цитирует выдержки из книги автора данного исследования [139, 230].

¹⁵ Одно из таких интервью имеется в Приложении 5. «Интервью Ю.В. Воронцова с А.А. Устиновым».

¹⁶ В качестве исключения Воронцов все же сделал анализ своего одного произведения «Drift» («Дрейф»). См. Приложение 2. «Пояснения О.В. Озерской к схемам Ю.В. Воронцова. Схемы Ю.В. Воронцова».

¹⁷ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской [200, 15] и одновременно высказывания Ю.В. Воронцова из интервью И.В. Астаховой от слов: «Причём Воронцов» до слов «самого себя», и далее пересказ от слов «тем не менее» до конца абзаца по данной книге Озерской в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 230].

Остановимся на аспектах философичности в творчестве, красоты в музыке, интуитивного процесса сочинения, взаимодействия канона и эвристики в современной композиции, доступности восприятия современной музыки, поскольку именно они нашли наибольшее отражение в творчестве данного художника¹⁸. При этом понятия красоты и интуиции требуют повышенного внимания, так как, во-первых, они особенно значимы для этого композитора, во-вторых, не так часто рассматриваются вообще по отношению к композиторскому творчеству. Но вначале обратим внимание на некоторые черты развития музыкального искусства рубежа XX и XXI веков.

Во все более глобализующемся мире значение и цели искусства, для которых можно найти сотни формулировок, довольно быстро переосмысливаются и обновляются. Этот процесс часто вскрывает ранее существовавшие жесточайшие «табу» и как бы открывает «ящик Пандоры» с его неисчислимыми и страшными бедами.

Не осталось в стороне от радикально новаторской и экспериментаторской музыкальной лексики и творчество современных композиторов, хотя музыкальный бастион сдался одним из последних в искусстве, ведь он не столь явно шокирует благодаря своей специфике (невербальности и неизобразительности). Но в последнее время многим молодым русским ультралевым композиторам удалось «взорвать» и его. И прежде всего, это экстремальный вокал (в том числе, крик, визг, скрип, заикание, хрип), предельно допустимая громкость звучания, производящая болевой эффект на слуховые рецепторы, игра на предметах, не являющихся музыкальными, инструментальный театр (хождение по сцене, атрибуты, выполняющие шокирующую функцию, манипуляция с музыкальными инструментами без издания звуков, жонглирование так называемыми «объектами» и т.п.).

¹⁸ В Приложении 4. «Педагогические принципы Ю.В. Воронцова» также можно найти многие из его творческих принципов, но уже в призме педагогических убеждений.

Думается, такое действие вызвано потребностью увеличить и обновить инструментарий, приемы звукоизвлечения, и оно заинтересовывает слушателей прежде всего отражением острых насущных проблем современного общества. Тем самым в настоящее время с появлением эпатажных произведений ставится под сомнение, а то и вовсе отрицается необходимость присутствия красоты в искусстве в её общепринятом значении, как «совокупность качеств, доставляющих наслаждение взору, слуху» [197, 245]. Кроме того, ставится под сомнение и надобность наличия в музыкальном произведении не только философского содержания, но и вообще присутствия какой бы то ни было образности и художественности, тем самым снимая грань между обыденным явлением и произведением искусства¹⁹.

Творчество Ю.В. Воронцова интересно ещё и тем, что в нём, несомненно, присутствует и философичность, и духовная проблематика, и яркая образность, удивительная зримость, и стремление к красоте звучания, и конечно, редкая художественная выразительность. При этом Воронцов не просто идёт в ногу со временем, а передаёт острое чувство современности в каждой своей композиции, как в небольшой камерной пьесе, так и развёрнутом симфоническом сочинении.

¹⁹ Часто авторы таких произведений признаются, что в их понимании музыка — это всё то, что звучит.

1.1. О философичности в творчестве²⁰

Стиль есть символическое выражение мироощущения.

О. Шпенглер

«Искреннее выражение того, что Вы видите — это и есть то, что будет в музыке. Но это не реализм, а лишь собственное впечатление».

Ю.В. Воронцов

Одним из ведущих творческих принципов Ю.В. Воронцова является стремление к философичности в концепции своего сочинения, и, конечно, как следствие этого, наличие тех или иных философских идей буквально в каждом его произведении. Поскольку музыкальный стиль не просто органически связан с мировоззрением художника, но может формироваться его мирозерцанием, соотноситься с его художественными взглядами, принципами, то рассмотрим такой важный аспект художественного мировоззрения, как философичность в творчестве, применимой, главным образом, к данному композитору. В качестве подтверждения этой мысли приведём следующий важный тезис: «В эстетическом плане стиль музыкальный может выступать и как свидетельство концепционной направленности произведений» [274, 522].

Как правило, в своем творчестве Ю.В. Воронцов берёт во внимание сложные, глобальные философские темы, требующие вдумчивого, внимательного погружения в них при создании музыкальных образов и их дальнейшем развитии^{21,22}. При этом драматургия произведений композитора чаще основана на преобладании позитивных концепций, в их основе лежит

²⁰ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [208, 36–39], [209, 48–54], [213, 7–13].

²¹ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской со слов: «В своём творчестве» до слов «несёт некий свет» [200, 41] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 231].

²² Список произведений Ю.В. Воронцова см. в Приложении 3.

положительное восприятие мира, и, исходя из этого, как правило, каждое произведение при всей сложности происходящих в нём, подчас драматических коллизий, завершаясь, оставляет надежду и несёт некий свет. Важно, что сам Воронцов ставит для себя далеко не простую цель — гармоничное отражение действительности. Его слова ясно подтверждают эту мысль: «Гармоничное отражение своего взгляда на мир в звуках — это на сегодня для меня главная задача. И я честно хочу отразить это на своём жизненном этапе» [127].

Настоящий творческий принцип уже говорит о многом, ведь, по мнению Е.А. Ручьевской «гармонизация острейших противоречий — удел больших художников» [245, 269]. В этом отношении Воронцова можно сопоставить, к примеру, с Ю.А. Фаликом, поскольку и у Воронцова, и у Фалика «художественная концепция гармонична»²³. И эта позиция очень важна, так как творческий стиль Воронцова и Фалика в первую очередь потому и не подчиняется тенденции постмодернистской хаосогенности, завладевшей стилями уже очень многих художников. Хотя есть у Воронцова и произведения с неоднозначностью конца, оставляющие слушателю варианты завершения коллизии или ставящие знак вопроса, подобно, например, многим фильмам А.А. Тарковского, но в отличие от последнего с отклонением в позитивную сторону²⁴.

Воронцов чрезвычайное внимание уделяет в своих беседах онтологической проблеме. Сентенция художника «философия — это *жизнь*» [15, 27], по сути, составляет одно из стержневых понятий в мировоззрении композитора. Прочитируем подробнее слова композитора: «Сама жизнь во многом определяет ту нишу, в которой должен находиться музыкальный язык. Жизнь настолько фантасмагорична. И она иногда

²³ Там же. Выражение Е. А. Ручьевской применительно к Ю.А. Фалику.

²⁴ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской со слов: «Хотя есть» до слов «с отклонением в позитивную сторону» [200, 41] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 231].

сочетает в себе совершенно несочетаемые вещи. Это не в прямую полистилистичность, а некая экстравагантность самого языка, который и отражает эту экстравагантность жизни» [327, 22]. Приведём мысли Воронцова о мироощущении художника: «Искреннее выражение того, что Вы видите — это и есть то, что будет в музыке. Но это не реализм, а лишь собственное впечатление» [327, 22].

В связи с этим важно также мнение А.Л. Черняевой, которая говорит о расширении возможностей постижения Бытия: «Можно сказать, что творческий опыт Воронцова представляет собой своеобразный духовный акт, направленный к расширению и обновлению не только индивидуального, но и общечеловеческого сознания, к реальной возможности выражения сокровенных основ Бытия» [338, 4].

Вообще, медитативность, медитативный тип развёртывания, который очень свойственен и близок Воронцову, по мнению многих музыковедов уже указывает на наличие философской проблематики в композиции. В частности, М.В. Кузнецова пишет: «Одной из универсалий музыковедческого стиля стало понятие медитативности для В.Н. Холоповой и Е.И. Чигарёвой. Исходя из исконного смысла понятия медитации, в ряде их работ, впервые ставится проблема медитативности как особой сферы музыкального творчества, связанной с философско-религиозной идеей: медитация рассматривается как духовный акт, не тождественный близким понятиям — лирике, интровертности, статике, созерцательности» [138, 12]. И далее даётся пояснение: «Катарсический миг растворения, погружённости в особое состояние осознания и ясности составляет главное смысловое «ядро» медитативности в этом понимании» [138, 12]. В качестве примера очень медленного музыкального дления приведём пьесу для фортепиано «Сириус»²⁵ (см. особенно начало композиции, Пример № 1)^{26,27} и всю II часть

²⁵ Пьеса посвящена В.Н. Холоповой.

²⁶ Ю.В. Воронцов любезно дал согласие на использование его партитур автором данного исследования.

пятой симфонии Воронцова. Сам композитор о ней говорит так: «Скажу, что, наверное, её нужно слушать особым образом, как бы вообще забыв о времени, то есть, на 7 минут нужно впасть в некую кому» [68] (Пример № 35).

Философское осмысление бытия — жизни и смерти, а также времени и пространства — имеется практически в каждом из различных по тематике и жанрам произведений Воронцова. В итоге, в таком ракурсе постижения жизни становится ясно, что Воронцов зачастую под данной экзистенцией понимает собственное творчество. В связи с этим напомним, что, по мнению В.Н. Холоповой ещё в XX веке «музыка (как и искусство вообще) поменялось с философией местами» [324, 43]. В частности, и А.В. Михайлов пишет: «Адорно в философии и социологии искусства идёт от искусства, не искусство философией, он поверяет философию искусством» [170, 188].

Похожее мнение о наличии глубокой философичности у Воронцова имеет и А.Л. Черняева: «Феномен композиторской личности Ю. Воронцова, особенности его ментальной системы демонстрируют обострённое чувство онтологизированности, связанное, прежде всего с глубинным изменением парадигмы мирочувствия, когда сама структура человеческой личности всё более вибрирует модусом надличных законов» [338, 4]. И чуть далее: «семантический контекст всякий раз аккумулирует в себе различные варианты "проживания" автором своего чувства миропонимания» [338, 4].

И действительно, к примеру, в камерной композиции «Там, куда улетает крик...», — японского пейзажа для трёх флейт и фортепиано на стихи М. Басё, — заложено ювелирно-тонкое, живописное философско-эстетическое осмысление явлений природы, где главной идеей явилась бесконечность и непрерывность природных процессов, а также некая архаичность воплощения, трактуемая как арочная связь прошлого и настоящего (Примеры № 2, № 4, № 7, № 8, № 9, № 10).

²⁷ См. Приложение 1. Нотные примеры.

В другом камерном произведении композитора — «Микрокосмос» для ансамбля из восьми исполнителей — сделана попытка осмысления также одного из ключевых онтологических понятий — микрокосма. Причём, при помощи свободной ассоциации слушателем может одновременно постигаться и его антонимическое значение — макрокосм. К тому же, заголовок «Микрокосмос» как нельзя более точно осмысливает идею сопряжённости данных терминов.

Пространственность, в многообразных её проявлениях и неразрывной связи с индивидуальным временным аспектом, также активно присутствует в произведениях Воронцова. Особенно выпукло это представлено в «Микрокосмосе» и «Сириусе», где пространство то сжимается до «микромира», то расширяется до невообразимых и устрашающих масштабов «макромира». В этих произведениях Воронцов добился с помощью многообразных композиционных приемов, таких как различные формы ограниченной алеаторики, репетитивной техники (Пример № 1), сопоставления различных регистровых и динамических звучаний (Пример № 4), уровневых эффектов различных фактур, создания эффектов пространственности, в том числе бóльшей или меньшей объёмности звучания (Примеры № 9, № 10). Другими словами, композитору удалось музыкальными средствами убедительно достичь модификации объёмности образа, которая более свойственна, например, для жанра фантастики. Тем самым, на примере названных сочинений можно утверждать, что многие камерные произведения Воронцова в своём философском осмыслении различных сторон мироздания поднимаются до уровня его симфонических полотен.

Особенно же стремление к философичности нашло отражение в симфонических произведениях автора. Причём, о симфоническом творчестве Воронцова можно говорить и то, что оно, подобно, например, симфониям Д.Д. Шостаковича, является музыкальной летописью эпохи, в которой живёт композитор. Так, вторая симфония Воронцова носит подзаголовок

«Музыкальное приношение пяти русским иконам». Симфония написана в 1989 году — в ту неоднозначную пору «перестройки», когда, наконец, многие обратились к религии после более 70 лет официального атеизма.

Третья симфония «Zero» сочинена как раз в первый год нового века — в 2001 году. В ней отразились многие чаяния и устремления человечества перед лицом нового тысячелетия, а потому и несколько таинственного «часа нуля»²⁸. Здесь художник задумывается сразу о многих философских и нравственных вопросах: о жизни и смерти, о красоте и безобразном, о добре и зле, о назначении красоты, о мнимой красоте²⁹. Поэтому эта симфония так стилистически многопланова, как никакое другое из его произведений. Здесь есть, к примеру, такие жанровые модели: квазибарочная тема-стилизация (Пример № 22)³⁰, хорал-гимн, колокольный звон (Пример № 28)³¹, бесконечный шестиголосный канон и другое. Хотя Воронцову здесь удалось, казалось бы, невозможное: при стилевой многоплановости — редкая органичность целого. Более того, в «Zero» поставлен один из самых сложных и драматичных вопросов нашего бытия — постижение грани между жизнью и смертью. Вместе с тем, симфония автобиографична, здесь используется монограмма, связанная с отчеством Воронцова — Васильевич (*asech*). Это сделано не случайно, так как она таит в себе глубинный смысл, ведь именно с отчеством у русского человека соотносится понимание связи и преемственности поколений.

В «Пасторали» (2003) для большого симфонического оркестра, на первый взгляд, дано некоторое лирическое отступление. Но эта пьеса явилась несколько отсроченной реакцией на происходящие процессы, как в жизни страны, так и в личном плане³². Смысловое содержание настоящей композиции также очень глубокое и многогранное: о беспрестанном течении

²⁸ В переводе с английского «Zero» означает ноль.

²⁹ О роли красоты в творчестве Воронцова см. раздел 1.2. «О красоте в музыке» настоящего исследования.

³⁰ См. партию челюсты.

³¹ См. партии вибратона, колокола, арфы и челюсты.

³² Например, композитор глубоко переживал известия о покинутых землях русского крестьянства в 90-х годах прошлого века из-за экономического кризиса. Так, та деревня, из которой родом отец композитора и где проходило детство самого Юрия Васильевича, сейчас уже не существует. На этом месте бескрайние леса и поля.

времени как в масштабе всего мироздания, так и в жизни отдельного живого существа³³.

Четвёртая симфония создана в 2006 году. В ней отчётливо слышны тягостно-гнетущие предчувствия трагедий и коллизий XXI века. Наряду с этим здесь отражены мысли о «круговращении», идеи «Вечного» и «Непостижимого» для человека. Воронцов так говорит о своей четвёртой симфонии: «Я имел в виду идею круговращения, пронизывающую всю симфонию, как в образном, так и в техническом плане. Идея кругов, идея вращения присутствует в жизни как связующая. Всё человеческое связано с кругами: круговое вращение в жизни в разных поколениях, круговое вращение природы, времени суток и т.п.» [7, 218]. Кроме того, и в самой музыке, по словам композитора много звуковых аллюзий связанных с колокольностью, с вращением колеса, поскрипыванием колыбельки и так далее. Важно, что идея круговращения действует как на микроуровне, так и на макроуровне. Так, по словам самого Воронцова, каждый звук в многоголосии даже на микроуровне как бы вращается вокруг одной ноты/оси, например, *e, f, e, dis*, а в целом это медленно струящаяся, вращающаяся масса. Кроме этого, вращение переходит и на форму целого, поскольку здесь заложен принцип повторности структурных блоков. Приведём слова композитора: «Это тоже некое вращение в разных плоскостях, к примеру, вращение нескольких фигур, допустим, одна из них вращается как-то так, а вторая как-то иначе, можно это даже как-то визуально воспринимать» [207].

Пятая симфония³⁴, с четверным составом оркестра³⁵, по признанию самого автора, повествует о судьбе и предназначении России. Композитор

³³ Подробнее о смысловом содержании см. в анализе «Пасторали» — раздел 3.3. Главы 3 настоящей диссертации.

³⁴ Год написания — 2008.

³⁵ Заметим, что композитор все предыдущие сочинения для симфонического оркестра писал для тройного состава и только в пятой симфонии применил четверной состав оркестра. Думается, это тоже говорит не только о грандиозности замысла, но и о его драматизме и даже трагедийной направленности.

говорит: «В центре внимания — Россия. Разделённость на две сферы: их можно обозначить как добро и зло, или свет и тьма, или Божественное и дьявольское — читается достаточно определённо и пронизывает всю симфонию» [207]. Здесь Воронцов говорит об эффекте миллениума в творчестве: «Вообще симфония в наше время — это какое-то масштабное высказывание на самые важные темы. Пятая симфония — это история России, тем более что это было в районе миллениума после 2000 года, всё время хотелось взглянуть на прошлый век и как-то его осмыслить» [68]. Интересно, что соотношения частей в пятой симфонии Воронцов тоже философски осмысляет: «Человек действующий — это I часть, человек рефлексирующий, плюс какие-то картины природы, рефлексия и фокусировка на чём-то, заставляющем задуматься — это II часть, человек играющий — это скерцо в III части, и некое резюме — это финал» [68]. Немаловажно, что философским смыслом наделяется тематизм и фактура симфонии. Так дискретный тематизм (часто представлен алеаторической или квази-алеторической техникой, пуантилистическими приёмами) соотносится с силами зла, хаоса, гротескных отрицательных образов, а континуальный (чаще это тематизм до мажорного трезвучия, микрополифония) — с благодатью или философской категорией космоса (макромира).

«Vertigo»³⁶ для большого симфонического оркестра — и вовсе глубоко трагическое произведение, предвещающее огромные потрясения; ведь даже название как бы говорит о потере почвы под ногами.

Важно, что и сам Воронцов говорит о том, что в творчестве выходит на философскую проблематику. Цитируем высказывание композитора о первостепенности в его творчестве слова «жизнь» из интервью с Т.В. Цареградской: «Жизнь как таковая, жизнь и смерть, другие крупные вопросы — это всегда было свойственно русской музыке. Попытки обобщения на эти темы увлекают своими масштабами и позволяют использовать все современные композиторские техники, способы и средства»

³⁶ Год написания — 2010.

[327, 27]. Далее высвечивается не менее важная проблематика из интервью с А.А. Амраховой: «Я почти в каждой симфонии выхожу на эту проблематику — систему взаимоотношений личности и общества» [7, 219].

Знаменательно, что у Воронцова часто в произведениях, особенно симфонических, имеются такие важные архетипические составляющие композиции, как, например, в третьей симфонии «Zero» стилизация старинного хора, имитация колокольного звона; в оркестровой пьесе «Пастораль» почти на всём протяжении использован многоголосный *cantus firmus* вкупе с музыкально-риторической фигурой «*catabasis*», данной на уровне фактуры и всего регистрового диапазона; в четвёртой симфонии — хоровод, поскрипывание колыбельки; а вся пятая симфония пронизана интонациями сакраментального православного песнопения «Господи помилуй» из православной литургии³⁷.

В интервью композитор признаётся, что в процессе сочинения музыки вписывает в дневник свои мысли: «В момент работы над сочинением я пишу дневники, чтобы не ходить по кругу. Люблю всё записывать, каждый день, заноса какие-то мысли и идеи. Когда заканчиваю произведение, набирается страниц 80 текста» [7, 210].

Переходя к вопросу о роли религиозного сознания в творчестве композитора, которое примыкает к проблеме философичности, прежде приведём любопытное высказывание Ю.Н. Холопова по поводу духовного смысла, которое во многих отношениях даёт почти исчерпывающий ответ на вопрос: почему русским композиторам так важна духовная составляющая в творчестве? Холопов пишет: «Западные авангардные композиторы, сочиняя, могут технические эффекты и приёмы доводить до крайности. Для них они отделены от жизненной мотивировки. Русский композитор так писать не будет, потому что сначала подумает: а какой в произведении должен быть *духовный смысл?*» [7, 24]. И чуть далее в этом же интервью Холопов

³⁷ Подробнее о стилизации и жанрово-ориентированной музыке см. в разделе 3.2. «Композиционные особенности симфонического творчества Ю.В. Воронцова» главы 3 данной диссертации.

закономерно рассуждает: «Губайдулина, например, всё время думает о Боге, Духе. И для неё писать музыку — значит "пребывать в Духе" (её слова). Это типично русский момент — не в смысле национальности, а в смысле менталитета, принадлежности к своему континенту» [7, 24]. Думается, что это рассуждение Ю.Н. Холопова в должной мере применительно и к творчеству Воронцова.

На формирование мировоззрения Воронцова большое значение оказало одно, довольно, казалось бы, прозаичное происшествие в церкви, про которое однажды профессор рассказал на уроке по композиции. Опишем этот случай со слов Воронцова: во время богослужения в храм вошёл обычный с виду мужичок в крестьянской одежде и с небывалым рвением начал отвешивать поклоны, крестясь все неистовей, ползая на коленях, буквально всем телом как бы распластываясь по полу, судорожно дёргаясь и в итоге доходя почти до полного изнеможения. С каждым мгновением это всё больше напоминало что-то зловещее, едва ли не дьявольское служение. Вначале можно было подумать, что его постигло страшное горе. Но затем он поднялся, отряхнулся и с чувством выполненного долга спокойно удалился.

Главное, что следует из рассказа, — казалось бы, такое благое дело, как служение Богу, в данном случае, вместо вдумчивой и сосредоточенной молитвы превратилось в нечто устрашающее и гротескное. Данный случай оказал довольно сильное влияние на творческое мышление композитора, так как отныне художник стал стремиться к золотой середине практически во всех аспектах своих произведений.

В своей музыке Ю.В. Воронцов большое внимание отводит вопросам веры, смыслу существования и в религиозном ракурсе рассмотрения. Следы этих размышлений выразились, например, во второй симфонии «Музыкальное приношение пяти русским иконам», написанной по обобщенно трактованным сюжетам пяти православных икон. Причём, каждая из пяти частей симфонии имеет своё название и посвящена отдельной иконе. Приведём названия частей: 1. «Спас», 2. «Огненное восхождение пророка

Ильи на небо», 3. «Иоанн Предтеча», 4. «Распятие», 5. «Богоматерь скорбящая».

В хоровом концерте «Откровение» тоже имеется религиозная тематика: использованы тексты из последней книги «Нового Завета» — «Откровения Иоанна Богослова» («Апокалипсис»). Приведём слова самого композитора об этом сочинении: «Третья часть концерта посвящена одной из основных идей апокалипсиса — идее лжепророка и лжепророчества. Начинаясь как взволнованно торжественный гимн восхваления и радости, она как-то постепенно переходит в вакханалию совсем не святых сил» [207]. Центральная же мысль этого произведения, как сам Ю.В. Воронцов говорит: «Смерти больше не будет». Цитируем: «Я три или четыре раза прочёл ещё раз эту книгу [«Откровения Иоанна Богослова»]³⁸ и всё-таки нашёл мысль, которая, в общем-то, является стержневой: «Смерти больше не будет». В принципе, это очень оптимистичный тезис, и именно он является основным в этой книге» [68]. И немного далее композитор о своём хоровом концерте: «И оптимизм такой в ре бемоль мажоре разливается, собственно говоря, по финалу» [68]. Интересно, что упомянутую сцену в церкви, Воронцов использует в третьей части концерта как некий прообраз происшедшего в жизни. Композитор говорит: «Образ был настолько сильный, что я решил попробовать в музыке именно такое. Активное Аллилуйя, скерцозного немного вида в третьей части — это попытка довести ощущение возвышенной святости до какой-то крайности, которая находится уже где-то на грани дьявольщины» [68].

В пятой симфонии композитор также немалое внимание уделил вопросам веры. Свидетельством этого может служить аллюзийная цитата из православного богослужения «Господи, помилуй», проходящая красной нитью во всей симфонии (Пример № 37)³⁹. На данной цитате построена и главная кульминация симфонии, находящаяся в четвёртой части (где

³⁸В квадратных скобках пояснение автора исследования.

³⁹ См. у струнных.

музыкальными средствами показан жуткий религиозный экстаз толпы). Такая трансформация начального благостного образа явилась стремлением художника также показать, что может произойти с отдельно взятым человеком или народом в его стремлении во всем доходить до крайности, когда даже хорошее начинание может дать отрицательный результат.

В интервью и беседах Воронцов обычно не касается тем, связанных с религией и духовностью, так как считает, что это очень личный момент для каждого верующего или только стоящего на пути к вере. Но всё же на прямой вопрос, верит ли он в Бога, отвечает: «Думаю, да, но я не религиозный в плане многих христианских обрядов, хотя самые узловые были сделаны: крещение и венчание» [207]. Тем самым становится ясно, что сфера религиозного мировосприятия так же важна для понимания творчества Ю.В. Воронцова.

Таким образом, Ю.В. Воронцов предстаёт перед нами сложившимся композитором-философом с собственным уникальным мировоззрением.

1.2. О красоте в музыке⁴⁰

*«Для меня имеет большое значение красота.
Люблю её как в жизни, так и в музыке».*

Ю.В. Воронцов

Не менее важным творческим принципом для Ю.В. Воронцова является установка на красоту в музыке. В связи с тем огромным значением, которое Ю.В. Воронцов придаёт в своем творчестве явлению красоты, остановимся на трактовке этой категории подробнее.

Проблема *красоты* в настоящее время, которое в музыкальном искусстве можно назвать эпохой плюрализма⁴¹, является чрезвычайно важной для искусства и, в частности, музыки. Понимание и восприятие красоты, конечно же, с незапамятных времён волновало умы учёных, философов, музыкантов, художников и многих других. Известно, что трактовка этого понятия была весьма неоднозначна.

Еще с далекой древности мыслители и художники пытались вычленить и как-то описать, сформулировать «законы» красоты, среди которых чаще всего фигурировали такие характеристики, как «гармония, совершенство, мера, соразмерность, порядок, симметрия, пропорция, число, ритм, равенство и т.д. и т.п.» [45, 154–155]. Заметим, что именно этой своей широтой и привлекает красота Ю.В. Воронцова — ведь она существовала с незапамятных времен (к примеру, красота природы, красота человека и т.д.), а значит и появилась задолго до выработанного эстетического понятия «прекрасное».

⁴⁰ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статьи, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [213, 7–13].

⁴¹ Такое определение нынешней музыкальной эпохи даёт В.Н. Холопова на лекциях «Музыка как вид искусства» в Московской консерватории.

В творчестве Воронцова проблема красоты занимает особое место, и в осмыслении красоты как некой творческой установки композитор является примечательной творческой фигурой в русской музыке. Ведь такую установку он ставит во главу угла своего музыкального мышления, можно сказать, проблему красоты композитор считает одной из наиболее значительных составляющих авторского кредо. Приведём слова Воронцова по поводу роли красоты в его жизни и творчестве из разных интервью, где в качестве интервьюеров выступают Т.В. Цареградская и А.А. Амрахова: «Для меня имеет большое значение красота. Люблю её как в жизни, так и в музыке. Несмотря на то многое в нашей жизни, что мешает ей существовать, красота не может исчезнуть совсем. Она — в нас и вокруг нас» [327, 35]; «Да и сама природа — это убедительнейший аргумент в пользу того, что красота существует несмотря ни на что» [7, 213]⁴². Кроме того, известна цитата Воронцова из Русского музыкального академического каталога: «Стремление к равновесию я чувствую, как необходимость: меня "магнитит" к гармонии. Отсюда попытка найти красоту несмотря ни на что» [127, 1]⁴³.

Вообще вопрос о смысле и значении красоты в музыке можно рассматривать широко и в различных ракурсах. Что мы понимаем под красотой в музыке сегодня? Необходимо ли её присутствие в каждом произведении?

Чтобы получить ответы на эти существенные вопросы кратко проследим, что говорят о красоте хотя бы некоторые деятели искусств и философы. Общеизвестна сентенция Ф.М. Достоевского: «мир спасёт красота» [95, 33]. К тому же Достоевский — один из любимых писателей Воронцова. Почему же, собственно, мир спасёт красота? Попробуем ответить вначале на этот вопрос (заметим, что в отдельных случаях «красота» синонимически заменяется на «прекрасное», часто в связи с переводом на русский язык).

⁴² Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской и вместе с тем высказывание Ю.В. Воронцова из интервью А.А. Амраховой от слов: «Для меня» до слов «ни на что» [200, 20] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 230].

⁴³ Цитаты, приведённые из Русского академического каталога, опубликовал сам композитор Ю.В. Воронцов.

У древнегреческих философов (Платона, Аристотеля, стоиков) красота понималась в комплексной взаимосвязи с другими понятиями: гармонии, меры, симметрии. По Гераклиту, гармония — это «внутреннее единство, согласованность, уравновешенность противоположностей, составляющих целое (предмет или сам космос)» [120, 72]. Он полагал, что, если бы не существовала гармония, всё пропало бы. «В единстве борющихся противоположностей» [120, 72] он понимает целостный состав красоты.

В средневековой эстетике красота трактуется как сочетание объективных и субъективных категорий. По Фоме Аквинскому, объективные аспекты — это «пропорция», «ясность», «гармония», «цельность», «совершенство». Субъективные качества прекрасного Фома расценивал в связи с восприятием. Он полагал: то является красивым, что доставляет «наслаждение взору и слуху человека», как тогда считалось, «высоким чувствам человека»⁴⁴.

В эстетике Возрождения, как и в античности, прекрасное идентифицируется с гармоничным. По Л.Б. Альберти, красота есть «строгая соразмерная гармония всех частей, где ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» [168, 2].

А. Хогарт, один из заметных представителей классицизма в живописи, обобщил в своей книге «Анализ красоты» некие объективные, по его мнению, правила красоты: целесообразность, многообразие, единообразие (симметрия), простота (ясность), сложность, величина [298, 57], естественность [298, 82], соответствующая пропорциональность [298, 119], отчётливость [298, 164]. По его мнению, все эти правила должны существовать совместно и взаимосвязано, дополняя или ограничивая друг друга, так как, например, только лишь симметрия или многообразие без взаимодействия с другими компонентами не будут создавать красоту.

В эпоху модерна одной из важных позиций предстаёт уже не просто красота как таковая, а происходит, по сути, преклонение красоте и даже её

⁴⁴ Краткий пересказ в этом абзаце по источнику: Этапы развития эстетической мысли [354].

обожествление. Причём, в искусстве модерна красота оказывается критерием ценности того или иного художественно произведения. В этом отношении репрезентативны слова М.А. Врубеля: «Красота — вот наша религия...» [69, 154]. Показательно, что Н.А. Бердяев, позже осмысляя эпоху модерна, в понимании красоты идёт ещё дальше. Бердяев считает красоту, по сути, смыслом жизни. Он пишет: «Красота — не только цель искусства, но и цель жизни. И цель последней — не красота как культурная ценность, а красота как *сущее*» [25, 235].

Современная философско-эстетическая мысль нередко снова возвращается к понятию красоты, во многом близком Античности и эпохе Возрождения, только, конечно, через призму своего времени, когда имеется уже большой философско-эстетический опыт понимания науки, искусства и, в частности, красоты. Об этом свидетельствуют многие высказывания современных нам философов и деятелей искусства. Знаменательно, что у Ю.Б. Борева также есть ёмкое определение красоты. Причём, он понимает красоту чрезвычайно обширно. И это очень важно и примечательно, так как в быту и даже в современной композиторской среде весьма распространено облегчённое, либо ироничное понимание красоты, наподобие «сделай мне красиво», то есть, сыграй приятные слуху звучности⁴⁵. Боров пишет: «Красота в искусстве — и в совершенстве формы, и глубине содержания, и в мастерстве (в свободном владении художественными средствами), и в значимости художественной концепции произведения» [41, 72].

Кроме того, одно из значений слова «красота» в словаре Д.Н. Ушакова — «то, что производит *художественное впечатление*» [286, 381]. И это значение слова чрезвычайно важно знать, так как далеко не все нынешние представители искусства, в том числе композиторы, учитывают и широкое толкование слова «красота», и эту трактовку слова.

⁴⁵ К примеру, на одном из заседаний АСМ (см. Приложение 7. «Список сокращений») при Союзе московских композиторов в 2011 году В.А. Екимовский в обсуждении представленного сочинения, (довольно слабого) критикуя его, иронично сказал: «а это из серии — сделайте нам красиво».

Наряду с приведёнными положениями, обратим внимание также на высказывания композитора и учёного М.А. Марутаева. Он говорит об объективном понимании красоты, в отличие от обывательского субъективного понимания, где «на вкус и цвет товарищей нет». Марутаев пишет: «Понятия «красота», «прекрасное» шире понятия «гармония». Но гармония представляет фундамент прекрасного. И если этот фундамент есть объективная закономерность, то прекрасное не может быть лишь субъективной (человеческой категорией)» [162, 28].

Интересно также, что М.Г. Арановский во вступительной статье к уже упомянутой книге Михайлова «Этюды о стиле в музыке» пишет: «Поскольку музыка адресована слуховому восприятию, именно слух оказывается главным анализатором стиля; этим объясняется первостепенное значение слуховой атрибуции как важнейшего по своей функции интуитивного психологического акта» [172, 30].

Настоящее мнение точно корреспондирует с уже упомянутой дефиницией стиля в словаре С.И. Ожегова⁴⁶, важной нам вследствие того, что красоту Воронцов понимает, прежде всего, предназначенную для слухового восприятия (в отличие от довольно модной её трактовки в последнее время, например, красота новизны, красота только конструкции, красота математических и иных вычислений, предшествующих работе над произведением и другое). Об этом с уверенностью можно говорить, так как каждое произведение Воронцова в высшей степени прослушано, хотя композитор использует очень многие современные средства и музыкальные приёмы⁴⁷.

Приведём и высказывание известного теоретика музыки Ю.Н. Холопова: «Красота — необходимый атрибут прекрасного в искусстве. Гармония элементов — условие красоты художественного целого» [303, 12].

⁴⁶ См. определение на с. 18 данной диссертации.

⁴⁷ Это стремление отличает и подавляющее большинство учеников-композиторов Ю.В. Воронцова.

В.Н. Холопова — одна из числа признанных современных музыковедов — также считает, что без красоты невозможно обойтись: «Эстетическая гармония присутствует в любой музыке и в любом виде искусства в качестве концентрата красоты. Красота в музыке совершенно обязательна, и её *эквивалентом* и выступает специальное содержание» [7, 51].

Из искусствоведов, современников Воронцова, казалось бы, исчерпывающий ответ на разбираемый вопрос о значении красоты даёт философ и писатель В.А. Иванов. Он пишет: «Красота внутренне присуща всему живому, начиная от атома и заканчивая вселенной. Красота спасёт мир! Потому что в бездушно механической цивилизации нет красоты» [109]. И далее Иванов делает поразительный вывод: «Что некрасиво — не жизненно, не даёт своего продолжения; всё, что некрасиво, тупик. Красота — обобщённый, интуитивный критерий истинности пути развития, данный человеку природой» [109]. Знаменательно, что философ говорит здесь и о том, что красота отнюдь не является субъективной характеристикой⁴⁸, а у человека самой природой как бы заложены эталоны красоты: «Недаром в нашем сознании от рождения заложена внутренняя потребность прекрасного и подсознательные его критерии» [109]. И далее он вполне справедливо предостерегает, что без красоты цивилизацию ждёт гибель: «Красота — знак верности эволюции. Всё, что некрасиво, — болезнь и смерть. Не будет красоты, не будет и мира» [109].

Таким образом, этим высказыванием данный философ как бы подытожил наработки других различных философов, так как с помощью сравнений и выводов доказал необходимость присутствия красоты в жизни и в искусстве (значит и в каждом произведении), а также ответил на поставленный нами вопрос «почему мир спасёт красота?».

Схожее мнение с приведённым высказыванием имеет известный учёный, писатель-фантаст и философ И.А. Ефремов. Он говорит устами своего литературного персонажа И. Гирина: «красота существует как

⁴⁸ Мнение о субъективности в понимании красоты сейчас очень распространено.

объективная реальность» [102, 78] и далее о роли целесообразности и гармонии в понимании прекрасного: «красота — это наивысшая степень целесообразности, степень гармонического соответствия и сочетания противоречивых элементов во всяком устройстве» [102, 78]. И затем следуют его мысли о загадочном явлении — «аристон», во многом связанным с пониманием феномена красоты и соотнесением его с *золотой серединой*: «Красота — это правильная линия в единстве и борьбе противоположностей, та самая середина между двумя сторонами всякой вещи, которую видели ещё древние греки и называли аристон — наилучшим, читая синонимом этого слова чувство меры» [102, 78]. Знаменательно, что здесь красоту Ефремов сравнивает и с лезвием бритвы, ведь именно поэтому его роман и получил такое название: «Я представляю себе эту меру чем-то крайне тонким — лезвием бритвы, потому что найти её, осуществить, соблюсти нередко так же трудно, как пройти по лезвию бритвы» [102, 78]. И вслед за тем следует его примечательный вывод: «Тот, кто владеет ею, становится классиком, гением» [102, 79].

Важно отметить, что одним из основных уже упомянутых творческих принципов Ю.В. Воронцова является стремление к *золотой середине*. Знаменательно, что уже приведённые и Хогарт, и Ефремов считают золотую середину (у Хогарта «точная середина» [298, 133]) важным условием красоты.

Для Воронцова образцом, даже неким эталоном красоты в искусстве является музыка В.А. Моцарта. В аннотации к своему произведению «Амулет» для ансамбля, где использовал квазицитату из Adagio 23-го фортепианного концерта Моцарта, Воронцов пишет: «Музыка Моцарта — как раз такой оберег, позволяющий сохранить чувство вкуса и красоты в окружающей художника варварской хаотичной среде» [65]. Приведём и другой вариант той же мысли Воронцова, где красота, по сути, приравнивается к *добр*у: «Амулет — нечто оберегающее нашу душу. Моцарт — амулет в мире музыки, оберегающий тайну красоты, вкуса и гармонии.

Имея Моцарта в своём сердце, мы хранимы от безвкусицы и пошлости в вечной борьбе добра и зла, как в искусстве, так и в жизни» [207].

Принципиальным поборником красоты в искусстве являлся также композитор Р.С. Леденёв. В одном из своих интервью о том, какова должна быть музыка XXI века, он говорит: «Красивой. Обязательно, потому что сегодня написано много уродливой музыки». Далее, на вопрос, что составляет существо музыки, художник отвечает: «По-моему, — красота. И смысл, и задача искусства — создавать красивое» [119, 16–25].

Важно указать, что композитор А.С. Леман (долгое время бывший заведующим кафедрой сочинения в МГК им. П.И. Чайковского) в одном из последних интервью высказал мнение, что «музыка должна возродиться через красоту в творчестве последующего поколения композиторов» [198].

В процессе размышления на тему красоты возникают следующие не менее значимые и сложные вопросы. Может ли красота приобретать отрицательное значение и в контексте рассматриваться как гротеск? Способна ли красота в современном искусстве существовать в чистом виде? Или она перешла *в иное качество*?

Многие крупнейшие художники XX века уже ставили в музыке для себя эти сложнейшие вопросы под тем или иным углом зрения. Сейчас в теории искусства не существует единственно верного или однозначного ответа на них. Например, красота у А.Г. Шнитке присутствует, но во многих показательных случаях приобретает отрицательное значение.

Красота у Э.Д. Денисова, В.Г. Тарнопольского обладает несколько иным качеством. Так Денисов в одном из интервью размышляет о красоте: «Красота — одно из самых важных понятий в искусстве. В наше время у многих композиторов ощутимо стремление к поиску новой красоты. При этом речь идёт не только о красоте звучания, которая, конечно, не имеет ничего общего с красотой мысли. Имеется в виду красота мысли, приблизительно в том смысле, в каком она понимается математиками или как её понимали И.С. Бах и А. Веберн» [253, 39].

А у почти ровесника Воронцова композитора В.Г. Тарнопольского определяющей идеей стиля, по его словам, «является поиск "новой эвфонии" или "нового благозвучия", где в звуковой магме переплавляются консонанс и диссонанс» [275, 10].

Есть и убежденные отрицатели красоты, например, ещё А. Шёнберг говорил о том, что красота, по сути, художнику не нужна. Он писал: «Красота существует лишь с того момента, когда её начинает недоставать нетворческим людям. До тех пор её нет, потому что художнику она не нужна» [53, 15–16]. Кроме того, известный современный немецкий композитор Х. Лахенман под красотой понимает совершенно другое, идущее вразрез с общепринятым понятием красоты, а именно — новизну, то есть, например, открытие нового приема игры на инструменте. И ему совершенно неважно то, что новое может звучать неприемлемо с традиционной точки зрения. Приведем его слова: «Я определил красоту как отказ от привычки» [145, 306].

Но существуют композиторы, помимо названных, которые продолжают ценить это важнейшее качество музыки, пользоваться им в его первоначальном значении и чувствовать потребность в присутствии красоты. Это, в частности, многие композиторы современной французской школы (например, Т. Мюрай, Ф. Парис⁴⁹ и другие), воспринявшие понятие красоты как бы на другом витке спирали, но все равно близко к её основному значению.

Думается, творчество Ю.В. Воронцова в его бóльшей части сравнимо с пониманием красоты у названных французских коллег. Воронцов также поддерживает мнение о том, что в нашем сознании музыка нередко является синонимом красоты (но не красивости). Воронцов считает, что каким бы языком ни говорил композитор со своими слушателями, какие бы

⁴⁹ К примеру, это тонкая и изящная пьеса Ф. Париса «На гребне звёздной волны» для ансамбля и электронных звуков, прозвучавшая с большим успехом в Рахманиновском зале МГК им. П.И. Чайковского после его мастер-класса для студентов и аспирантов композиторского факультета МГК в 2009 году.

музыкальные средства ни выбирал, он должен вдохновляться красотой жизни и сам создавать красоту.

Из произведений Воронцова, по эстетике близких названным французским композиторам, здесь надлежит назвать следующие: «Пастораль» для симфонического оркестра, «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано, «Сириус» для фортепиано, «Амулет» для ансамбля солистов, «Прикосновение» для скрипки и камерного оркестра, многие фрагменты третьей, четвертой симфоний, а также «Гимн памяти Альфреда Шнитке» для ансамбля (11 исполнителей).

В других же сочинениях, например, в «Buffatore» («Стеклодув»), «Drift» («Дрейф») для ансамбля, особенно в пятой симфонии и «Vertigo» для симфонического оркестра, Воронцов преломляет парадоксальный опыт некоторых русских композиторов, в том числе Шнитке и Денисова, но уже несколько по-иному.

Параллель со Шнитке можно провести в том плане, что Воронцов использует типичную излюбленную шнитковскую модель: трансформацию сладковато-красивого в ужасное. Но разница в том, что для Шнитке красивость — уже изначально отрицательна, и она не дает надежды на положительный исход. Ведь почти весь музыкальный мир Шнитке полон страдания. Хотя этот композитор, как и Воронцов, является художником-гуманистом, но в сравнении с ним преисполнен трагического мироощущения. Воронцов же в осмыслениях глубоких философских вопросов, например, думая о судьбе России в пятой симфонии, показывает драматизм происходящих событий в стране, но в завершении симфонии, как и практически во всех своих других произведениях, оставляет надежду.

Таким образом, Воронцов старается смотреть на мир более позитивно и оптимистично, но не надевая розовые очки, то есть, притягиваясь скорее к золотой середине⁵⁰.

⁵⁰ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «старается смотреть» до конца абзаца [200, 28] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 230].

С другой стороны, по отношению к аспекту красоты взгляды Воронцова претерпели эволюцию за последнее время. И, в частности, параллель с Денисовым показывает, что во многих более поздних произведениях Воронцов несколько приблизился к названному иному толкованию красоты. Юрий Васильевич в беседе с автором исследования как-то сказал: «Ведь понятие красоты с течением времени меняется: то, что казалось грубым и некрасивым, становится приемлемым и даже по-своему красивым» [207]. Но и в этом случае композитор умеет подать музыкальный материал так, что его произведения по-своему красивы, так как прослушаны и в остро диссонирующих звучаниях⁵¹. Тут Воронцов использует особый, детально выверенный, тонкий метод построения аккордовых вертикалей, что отмечено Т.В. Цареградской: «многозвучные аккорды проработаны так, что звучания диссонансов и консонансов тщательно «притёрты» друг другу, не давая никакой из красок (ни более резкой, ни более мягкой) возобладать в общем ансамбле звучания» [327, 29].

Кроме того, музыка Воронцова благородна и гуманна, и в ней всегда остаётся место для человека. Благодаря этому композитор умеет быть убедительным и интересным даже в жёстких, устрашающих фрагментах своих сочинений⁵². Тем самым он выполняет завет В.А. Моцарта, своего любимого композитора (чьё имя часто ассоциируется у простого слушателя с самой музыкой): «Музыка, даже в самой жуткой ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, наоборот, она и тогда должна всё же доставлять удовольствие, следовательно, всегда оставаться музыкой» [1, 450].

⁵¹ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «С другой стороны» до слов «диссонирующих звучаниях» [200, 28–29] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 230].

⁵² Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской со слов: «музыка Воронцова благородна и гуманна» до слов «устрашающих фрагментах своих сочинений» в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 230].

Знаменательно также, что Воронцовым, подобно уже упомянутым в данной работе многим мыслителям (древним грекам, философам Возрождения, а также современным фигурам, к примеру, Марутаеву, Бореvu), красота понимается широко и комплексно.

Важно и то, что Воронцов, аналогично многим философам, считает, что красота постигается не посредством эвальвации⁵³, а путём *восприятия*. При этом композитор все пропорции и структуру разделов формирует интуитивно, не прибегая к вычислениям, а полагаясь лишь на собственный вкус и чувство меры. Воронцов, долгое время читая курс лекций по музыкальной форме в Московской консерватории, понимает, что согласно Асафьеву, «музыка не может быть хорошей только потому, что из неё можно "выжать" красивую, симметричную схему. И, наоборот, нельзя красивой схемой "вызвать хорошую музыку"» [14, 186]. Эта мысль корреспондирует с точкой зрения У. Хогарта в книге «Анализ красоты», что только лишь совершенные пропорции в произведении ещё не есть красота, для этого нужны ещё многие другие компоненты.

Показательно, что приведённые выше объективные законы красоты Хогарта полностью применимы к творчеству Воронцова, а именно: целесообразность, ясность, совершенные пропорции, гармоничное сочетание многообразия и единства, совмещение многообразия и простоты⁵⁴. Уточним лишь, что у Воронцова принцип простоты часто идёт рука об руку с экономностью выразительных средств⁵⁵, и композитора невозможно упрекнуть в избытке сложности в его произведениях⁵⁶.

⁵³ Имеется в виду умозрительное исчисление.

⁵⁴ Существует такая точка зрения, что вначале композитор (и не только композитор) пишет «просто и плохо», затем «сложно и плохо», потом «сложно и хорошо» и лишь после того «просто и хорошо». Перескочить или быстро пройти хотя бы две первые стадии развития удаётся далеко не каждому композитору, не говоря уже о трёх стадиях.

⁵⁵ Экономность у Воронцова может быть совершенно разного характера: регистровая экономность (например, произведение долго звучит в одной регистровой зоне), экономность в плане тематизма и лада (например, использование только четырёх звуков на протяжении одного сочинения), экономность в гармонии (долгое нагнетание на одном аккорде) и т.д.

⁵⁶ Различные критерии сложности обнаруживаются и в пределах одной композиторской школы. Известно, что даже А.Г. Шнитке его учитель Е.К. Голубев (спустя много лет после окончания аспирантуры) журил за перенасыщенность фактуры и переизбыток её сложности. Сам же Шнитке стремился в напластованиях звуковых масс порой доходить до предела слухового восприятия.

Воронцов, как и упомянутые художники эпохи модерна, считает красоту неотъемлемой составляющей естества человека и всего окружающего нас мира. Интересно также, что приведённое выше высказывание философа В.А. Иванова полностью созвучно мировосприятию Воронцова, где стержневая мысль Иванова — «Красота внутренне присуща всему живому, начиная от атома и заканчивая вселенной» [109] — органично перекликается с уже приведёнными размышлениями Воронцова: «она — в нас и вокруг нас» [327, 35]. «Да и сама природа — это убедительнейший аргумент в пользу того, что красота существует» [7, 213].

При этом Воронцов — сам большой интуитивист: он подсознательно чувствует законы красоты и пути развития как современного искусства, так и создаваемых им произведений. Тем самым, многие уже приведённые предположения различных деятелей искусства, в том числе композиторов Леденёва, Лемана о том, что «музыка XXI века должна возродиться через «красоту», в творчестве Воронцова *реально воплощаются*.

Закономерно возникает следующий вопрос: в чём отличие красоты Воронцова от красоты других композиторов, тяготеющих к ней?

Из русских композиторов рубежа XX–XXI веков, большое внимание красоте, как было уже упомянуто, уделял Р.С. Леденёв, но в зрелом периоде творчества многих современных техник он не использовал (например, алеаторику, сонористику). У Леденёва по сравнению с Воронцовым подход более традиционный к пониманию красоты, поскольку для Леденёва важна довольно протяжённая мелодия, часто трактуемая как так называемая полимелодика⁵⁷, гармония в традиционном понимании. Кроме того, Воронцов может использовать злую или ложную красоту (о которой будет сказано ниже), чего нет у Леденёва.

Э.В. Денисова также очень волновала тема красоты в искусстве, но он чаще понимал её как красоту конструкции, формы (об этом свидетельствуют,

⁵⁷ Термин «полимелодика» применительно к творчеству Р.С. Леденёва имеется в статье Е.В. Федяниной [289, 3–19].

в частности, его высказывания, а также достаточно жёсткая вертикаль звучания во многих его произведениях)⁵⁸.

У С.А. Губайдулиной тяготение к красоте, конечно, есть, но она у неё не на первом плане, поскольку для неё первостепенна религиозная тематика произведений.

У Г.А. Канчели и А.Р. Тертеряна красота также, несомненно, присутствует, но скорее эта красота ностальгическая или стилизованная.

Известно, что П. Хиндемит тоже очень ценил красоту, но в основном это касалось пропорциональности элементов в соотношении целого, и ему в основном была чужда красота в звуковом отношении. По наблюдению Л.И. Гуревича, чаще всего его оркестр имел «суровый и терпкий колорит» [87, 158]. Гуревич пишет: «В своём отношении к искусству Хиндемит придавал огромное значение красоте, но не в смысле чувственной прелести звукового наряда, а красоте, выражаемой прежде всего в гармонии, в строгом соответствии целого и элементов, из которых складывается произведение, красоте, подчинённой высокому этическому идеалу» [87, 158].

У А.Г. Шнитке красота, конечно, представлена. Но он с ней как бы «играет». Во многих исследованиях о Шнитке описан приём, вначале характерный для его музыки, а позже ставший почти классическим методом развития современной музыки вообще, когда появляется некая красивая мелодия, например барочная стилизация, а затем она оказывается злой или ложной красотой⁵⁹. Дальше эта стилизация как бы поглощается сложными композиторскими техниками.

Приведённый излюбленный шнитковский приём Воронцов тоже употребляет, когда, казалось бы, даже очень красивая тема превращается в нечто жуткое, гротесковое. Например, нечто подобное он применяет в пятой симфонии, хоровом концерте «Откровение» на тексты из Апокалипсиса, и

⁵⁸ Исключение составляют лишь некоторые произведения, например, довольно ранняя партитура «Живопись» для оркестра, где присутствует и красота звучания.

⁵⁹ Например, это есть в произведениях: «Фауст-кантата» («Ложное утешение»), Альтовый концерт — эпизод, который сам Шнитке назвал «сладкая гадость» (данное выражение приведено в книге Е. Акишиной) [3, 65].

особенно примечательно её использование в третьей симфонии «Zero», где прекрасная барочная мелодия, олицетворяющая саму идею-мечту о красоте (по словам композитора), постепенно растворяется, и её поглощают резкие диссонирующие звучности произведенные, главным образом, с помощью приёма *glissando* у всех струнных инструментов (Пример № 38). Хотя большинство высказываний Воронцова о красоте наблюдается в положительном значении, и в своём творчестве он к ней всё же постоянно стремится, *верит* в неё.

Тем самым *красота* занимает действительно очень важное место в творчестве Воронцова, поскольку она присутствует практически во всех составляющих его композиции: замысле, образе, часто в названии, форме, гармонии, тембровых сочетаниях, фактурных решениях, их метаморфозах и так далее.

Таким образом, Ю.В. Воронцов интуитивно воспроизвёл важные эстетические достижения разнообразных эпох в области красоты, ведь его произведения обладают глубиной, гармоничностью, образностью, подлинной художественностью и благородством замысла. При этом композитор необыкновенно тонко чувствует законы красоты, как уже открытые и широко известные, так и те, которые ещё предстоит сформулировать. Выражение В.С. Ценовой «Художник — это мастер красоты» [114, 127] по отношению к музыке Э.В. Денисова, думается, в полной мере можно применить и к творчеству Ю.В. Воронцова.

1.3. Об интуитивном процессе сочинения музыки⁶⁰

«Музыка — это творчество интуитивное».

Ю.В. Воронцов

Следующий творческий принцип Ю.В. Воронцова — установка на интуитивный процесс сочинения музыки — также является ключевым для понимания специфики его стиля и во многом решающим как для его творческого процесса, так и для формирования его как художника.

На фоне современной практики сочинения музыки, когда зачастую произведение создаётся при помощи различного рода математических и иных вычислений, будь то, к примеру, числа Фибоначчи, Люка, серийный квадрат и так далее, композитор Ю.В. Воронцов — убеждённый художник-интуитивист. Об этом свидетельствуют его высказывания, процесс сочинения музыки и, конечно, сами произведения, которые легко находят доступ к слушателю.

Хотя, с другой стороны, он умело отслеживает и анализирует то, что найдено интуитивно и не избегает иногда ограничивать себя (так в пьесе «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано использованы только 4 звука). У него есть опус и с предкомпозиционным этапом сочинения. Это произведение «Сириус» для фортепиано⁶¹, где есть монограммы, связанные с именем и фамилией адресата посвящения (Пример № 39). Именно одной из уникальных черт его авторского мышления и, как следствия стиля, является необыкновенно органичное взаимопроникновение

⁶⁰ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статьи, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [213, 7–13].

⁶¹ Это произведение посвящено В.Н. Холоповой.

подсознательного ощущения и рационального метода, но при первичности и преобладании интуитивного подхода.

В связи с этим непростым, но таким важным для творческого процесса явлением хотя бы ненадолго заглянем в его суть. Вообще интуиция — одно из наиболее таинственных явлений человеческого разума. Известно, что интуиция непосредственно связана с подсознанием и вообще с бессознательным феноменом человеческой психики. Очень часто даётся следующее определение интуиции: «непосредственное постижение сущности вещи» [293, 185] или, более пространно: «эвристический процесс, состоящий в нахождении решения задачи на основе ориентиров поиска, не связанных логически. Для интуиции характерна быстрота формулирования гипотез и принятий решений. При высокой достоверности интуитивно формулируемых гипотез, интуиция составляет ценное качество интеллекта, называемое хорошей интуицией» [232, 142]⁶².

В связи с последним качеством встал вопрос о роли интуиции в научном познании, ведь даже многие выдающиеся ученые, уже не говоря о художниках, испытывали момент интуитивного озарения. Среди них — А. Пуанкаре, А. Эйнштейн, Д.И. Менделеев, Б. Спиноза, Г. Лейбниц и другие. Причем, многие мыслители считают, что моменту интуитивной догадки непременно предшествует довольно долгая осознанная работа. А так как в слое подсознания не работают запреты и стандартные нормативы, то содержащаяся там информация может принести неожиданное, новое решение.

Хотелось бы обратить внимание на новейшие позиции относительно интуиции в процессе творчества, выработанные современными русскими психологами. Так Л.Б. Ермолаева-Томина и Е.П. Ильин выделяют четыре уровня процесса творчества: бессознательный (по Ильину, предсознание),

⁶² Цитата приводится в сокращённом виде. Сокращения автора диссертации.

подсознательный, сознание и сверхсознание (по Ильину, надсознание)⁶³. Тем самым они дробят бессознательный уровень на бессознательный и подсознательный, а сверхсознание выделяют как самостоятельный уровень. Причём, сверхсознание ими представляется как творческая интуиция, которая вбирает в себя бессознательный и подсознательный уровни.

При этом в основе *бессознательного* лежит генетическая память, в которой хранится опыт предыдущих поколений, а также безусловные рефлексы, инстинкты, темперамент и другое. *Подсознательное* формируется из личного опыта, навыков, доведённых до автоматизма⁶⁴, освоенных моральных норм и др.

Но так как по специфике исследования в первую очередь важна творческая интуиция (сверхсознание), то далее речь будет идти именно о ней. В частности, в книге названного профессора, доктора психологических наук Е.П. Ильина даётся следующая формулировка: «Сверхсознание (творческая интуиция) — это неосознаваемое рекомбинирование ранее накопленного опыта [112,78]. И далее Ильин резюмирует: «В отличие от подсознательного, сверхсознание создаёт никогда прежде не существовавшие проекты познания предмета изучения» [112,78]. Показательно, что Ильин трактует интуицию даже как «компонент творческого воображения» [112, 79].

Нечто похожее пишет и Л.Б. Ермолаева-Томина: «Высшей формой всех видов познания является интуитивное мышление, при котором происходит свёртывание всех мыслительных операций, а отсюда быстрое и точное познание сущности новых объектов и явлений при их восприятии, столкновении с ними» [101, 189]. Следовательно, интуиция — это, по сути, эвристический процесс, сверхсжатый во времени, реализующий некие алгоритмы вне сознания. Таким образом, во время работы сверхсознания

⁶³ Такая классификация содержится в их книгах: Л.Б. Ермолаева Томина [101, 46], Е.П. Ильин [112, 69]. Похожая классификация имеется и у психолога П.В. Симонова [29].

⁶⁴ Например, известно выражение «я это делаю на автопилоте», то есть не задумываясь.

(творческой интуиции) задействованы все уровни человеческой психики, кроме сознательного, который может сильно затормозить и осложнить поиск⁶⁵.

Интересно, что и многие деятели искусства говорят о том, что в творческом процессе надлежит «отключить логику». Показательно, что по Б.М. Теплову, «интуиция есть качественно оригинальный процесс, не повинующейся правилам логики в её обычном значении» [112, 74]. Примечательно мнение философа и психолога Б.М. Кедрова. Он воспринимает интуицию как «случайную ассоциацию, как эффект пересечения ранее не связанных событий» [112, 74].

Обратимся также к понятию «*воображение*», которое, как правило, сопутствует интуитивному творческому процессу. Приведём следующее определение: «Воображение — психический процесс, заключающийся в создании новых образов путём переработки материала восприятия и представлений, полученных в предшествующем опыте» [232, 54]. Знаменательно, что воображение именуют «королевской дорогой в подсознание» [101, 175]. Поскольку одна из функций воображения по Л.Б. Ермолаевой-Томиной: «хранение опыта в эмоционально-образной форме» [101, 175], то чем больше художником используются явления, лежащие в долговременной памяти, тем богаче будет воображение, а значит интереснее и образнее само произведение искусства.

По поводу «*вдохновения*», которое также является неотъемлемой составной частью творческого процесса, есть показательное высказывание, данное ещё А.С. Пушкиным. Он считал, что вдохновение — это приподнятое и даже возвышенное состояние, когда человек готов к творческим и научным свершениям. Приведём его слова: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и к

⁶⁵ Часто некоторым творческим личностям (к примеру, А.Г. Шнитке) казалось, что они пишут как бы под чью-то диктовку, и если при этом остановятся, то после уже будет трудно или почти невозможно войти в это же состояние.

объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии» [235, 40].

Интересна и прозорливость С.И. Танеева. В переписке с П.И. Чайковским Танеев совершенно справедливо писал: «Без вдохновения нет творчества. Но не надо забывать, что в моменты творчества человеческий мозг не создаёт нечто совершенно новое, а только комбинирует то, что он приобрёл» [331, 60]. Это мнение о природе вдохновения из современных авторов поддерживает учёный-физик Е.Л. Фейнберг. Он полагает, что интуитивный процесс практически невозможен без вдохновения: «интуитивное постижение в искусстве возможно в полной мере только при заражении вдохновением. Вдохновение есть состояние высшей мобилизации интеллекта и эмоций, при котором ум и чувство только и становятся способными к синтетическому интуитивному постижению некоторой истины» [290, 145].

Большой интерес представляет и трактовка состояния вдохновения психологом М.А. Мазманяном. Он представлял, что вдохновение даёт несметное многообразие возможностей для творчества. И считал, что посредством вдохновения забытые воспоминания и впечатления из подсознания перемещаются в сознание и там смешиваются с другой информацией. Мазманян пишет: «Вдохновение способствует пробуждению затаившихся в мозгу забытых, многочисленных впечатлений, мыслей и их синтезу. Вследствие этого творческое воображение получает такое обилие материала, которое в обычном состоянии получить невозможно» [158, 76]. Из этих высказываний ясно, что воображение и вдохновение чрезвычайно тесно взаимодействуют с интуицией и всецело способствуют *интуитивному процессу*.

Говоря о творческом интуитивном процессе сочинения музыки, хотелось бы провести параллель между высказываниями таких художников, как Воронцов, Денисов и Шнитке, — ведь их объединяет большое внимание к такой актуальной и непростой проблеме, как интуитивное предслышание

композитором своего музыкального произведения. Достоинно внимания сопоставление у Денисова интуитивного процесса написания музыкального произведения с возникновением изображения на фотографии. Приведём несколько строк: «Процесс сочинения музыки можно сравнить с проявлением фотоснимка. Постепенно все случайно возникающие элементы складываются в целое, и фантастическое сочетание линий и пятен обретает форму реального узнаваемого предмета» [90, 13]. И далее Денисов высказывает свои мысли о работе подсознания и пытается объяснить то, что художники называют «святая святых» — вдохновение: «При композиционном процессе одновременно вступают в работу различные слои человеческого сознания, а роль подсознательного возрастает в огромной степени. Особенно ярко вступает в работу подсознание в те моменты, когда композитор наиболее поглощён и увлечён работой. Подобные моменты обычно называют вдохновением» [90, 13–14].

Приведем и не менее примечательные высказывания о творческом процессе Шнитке. О сочетании интуиции и рацио он пишет: «Я всегда понимал сочинение музыки как взаимодействие сознательной работы и интуитивных процессов. С одной стороны, тщательное обдумывание всего, что делаешь, с другой — подсознательное ощущение, интуитивная догадка. Истина, по-моему, в гармоничном сочетании обоих этих слоев, в их взаимодействии, синтезе, взаимопроникновении» [346, 25]. Примечательно, что, чем далее эволюционировало творчество Шнитке, тем более он уважал и приветствовал интуитивный процесс сочинения: «Интуиция — проявление надындивидуального знания, как бы подключённого к внешнему чудесному источнику⁶⁶. Произведение как бы извечно существует, творец не создаёт его, а расшифровывает, улавливает. Поэтому так бесспорно, и так знакомо

⁶⁶ Представляем высказывания Шнитке довольно подробно, хотя и с небольшими сокращениями, так как, по признанию самого Воронцова, Шнитке — его самый любимый композитор XX века. Кроме того, Воронцов был лично знаком со Шнитке, часто присутствовал на его уроках у их общего профессора Е.К. Голубева в Московской консерватории. К тому же сам Воронцов говорил автору исследования, что фигура Шнитке оказала большое влияние на формирование его мировоззрения.

каждое выдающееся произведение — мы его уже "знаем". Искусство особо зависит от интуиции (история музыки — "антенна, направленная в будущее"») [110, 206]. Кроме того, показательно, что как-то в разговоре с Э.В. Денисовым Шнитке сказал: «пытаюсь найти пусть более примитивный и менее гарантированный по качеству, но всё же менее "поддельный язык". С этого времени стал уделять бóльшее внимание в работе "непосредственному моменту", чем конструктивному; стал видеть "аморализм" в том, что заранее вычисляется конструктивный план, а в дальнейшем ответственность снимается с композитора, сводя его творчество к заполнению разгороженных клеточек, чувствовал, что при точном выполнении планов неизбежно возникает мёртвая точка [348, 20]». И далее следуют ещё более смелые высказывания Шнитке о сериальной технике: «Я написал два строго рассчитанных сериальных сочинения: *Музыку для камерного оркестра* и *Музыку для фортепиано и камерного оркестра* но, написав их, почувствовал некое неудобство — мне показалось, что написал некий новый, усложнённый вид халтуры»⁶⁷ [348, 40]⁶⁸.

Кроме того, и третий композитор так называемой «московской тройки» композиторов С.А. Губайдулина говорит также об объединении этих двух принципов мышления, хотя часто пользуется математическими вычислениями перед сочинением музыкального произведения. В одном из интервью она заявляет, что её совершенно перестали привлекать сочинения, как созданные только интуитивно, так и написанные лишь с помощью радио: «Слишком свободный поток фантазии я более не ценю высоко, сочинение из чистой интуиции не представляется мне настоящим искусством, ровно и как наоборот: если всё организовано по правилам, профессионально, здорово сделано, но нет стихии, то это меня также мало удовлетворяет. Нужно искать ясный, верный баланс между стихией и сдерживающим её началом» [85, 6].

⁶⁷ Смелые — имеются ввиду в плане критики Шнитке сериальной техники, где работает в бóльшей степени рациональное начало.

⁶⁸ Цитата представлена в сокращённом виде (сокращения автора диссертации).

Более того, знаменательно, что апологет аналитического мышления и разнообразных вычислений Я. Ксенакис также считает, что интуиция должна обязательно иметься и в науке, и в творчестве. В частности, он отвечает на один из вопросов в интервью: «Интуиция должна всё время присутствовать, это проводник, иначе человек не существует. Человек — не счётная машина. Нужно, чтобы что-то его направляло. Поэтому я говорю: человек, создавший теорию множеств, обладал совершенно гениальной интуицией, и это его направляло. Интуиция — это принципиально» [132, 86].

Весьма схожее мнение с уже приведенными высказываниями известных композиторов имеет Воронцов. Он считает, что один только рационализм редко приводит к убедительным результатам. Интуиция работает интереснее, естественнее, так как ведёт к индивидуальному мироощущению, присущему только одной личности, а потому и особенно ценному — ведь каждая личность неповторима. Важно отметить, что Воронцов чрезвычайно ценит индивидуальную самобытность видения мира, в интервью он говорит: «Ясно, ведь, что два разных человека видят мир по-разному. И это, может быть, самая большая тайна на Земле» [207].

Воронцов, как и приведённые выше учёные-психологи и философы, полагает, что, накопив достаточно опыта (музыкального кругозора, композиторской техники и прочего), в момент сочинения нужно словно забыть о том, что знаешь, другими словами, внутренне абстрагироваться и писать только интуитивно: ведь во время творческого процесса техническое размышление мешает и, как правило, ведет к надуманности результата. Вот его слова: «Педагогика помогает это понять. Если у человека в голове сидит какая-либо система — гармоническая, полифоническая или другая, — возникает ступор по каким-то другим линиям художественного мышления. Поэтому я приветствую интуицию и наиболее искреннее самовыражение» [15, 27].

В этом отношении показательно также, что на прямой вопрос о том, почему многие композиторы не любят говорить о своей музыке, Воронцов,

отвечает: «Недаром размышления о музыке выведены в отдельную профессию. Это другие полюсы мышления, работают разные полушария мозга. Причём, я преподаю в консерватории музыкальную форму — читаю курс лекций. Но в то же время не могу себя заставить проанализировать ни одно своё сочинение. Мне кажется, не нужно это делать. Это какие-то разные таланты. Думаю, сочинение музыки — это творчество интуитивное»⁶⁹ [15, 26].

Исходя из этих соображений, а также руководствуясь его принципами, высказываемыми во время занятий со своими учениками и, конечно, анализируя его произведения, становится ясно, что Воронцов стремится *почувствовать* потенциальные возможности развития заявленного материала до законченности сочинения, а не искусственно придумывать его дальнейшее формирование. Причём, композитор может пожертвовать даже очень красивым тематизмом, если это мешает восприятию целого.

Может возникнуть закономерный вопрос: если интуиция свойственна большому количеству композиторов, то почему это качество является особенностью творческого метода Воронцова?

Но в настоящее время далеко не все композиторы и не всегда пишут *интуитивно*, а ряду композиторов, наоборот, интуитивный процесс сочинения вообще чужд. В качестве яркого примера неинтуитивного сочинения музыки можно привести процесс создания музыки композитора Л.А. Грабовского⁷⁰. По его словам, он вначале рассчитывает всю структуру сочинения, а потом, если она его устраивает, то ищет, какая содержательная идея подходит к этой структуре. Приведём его слова: «В основу моего метода положены операции со случайными числами. Я оперирую разработанным мною словарем из 8164 ритмических фигур трёх родов и 365

⁶⁹ Тем не менее, немного позднее этого заявления Ю.В. Воронцов все же проанализировал одно своё сочинение — «Drift» (2012) для ансамбля солистов (для 10 исполнителей). См. пояснения Озерской к схемам Воронцова и схемы в Приложении 2. данной диссертации.

⁷⁰ В настоящее время проживает в США.

диатоническими звукорядами. По сути, это комбинаторика из элементарной математики»⁷¹.

Кроме того, известные в России и за её пределами композиторы, как В.А. Екимовский, А.К. Вустин, часто пользовались предкомпозиционными методами работы. Так, Екимовский придумывал свои звукоряды, Вустин много использовал серийность. Из сравнительно молодых русских композиторов в качестве примеров неинтуитивного процесса сочинения показателен немалый ряд случаев написания музыки А.С. Наджаровым, А.М. Хубеевым и особенно Д.А. Курляндским.

Курляндский мыслит с помощью конструктивистских принципов и выстраивает форму посредством заранее подобранных алгоритмов. Приведём слова Т.В. Жуковой, которая характеризует его метод сочинения: «В качестве таковых композитор чаще всего использует цифровые ряды, где каждое число определяет продолжительность звучания материала или длительность пауз между звуковыми событиями. Такая техника родственна тотальному сериализму» [175, 112]. И немного далее Жукова справедливо резюмирует: «Указанные принципы композиции позволяют добиться необходимой ему механистичности и освободить произведение от авторского высказывания. Художественная тематика сочинений Курляндского часто производна от композиционной идеи пьесы» [175, 112].

Из приведённых примеров становится ясно, что интуитивный принцип сочинения музыки, казалось бы, долгое время занимавший то незыблемое положение, что вначале должен рождаться замысел и образ произведения, а потом всё остальное, для многих авторов не является саморазумеющимся. Скорее, наоборот, довольно модным в настоящее время в композиторской практике становится противоположный метод сочинения, когда в первую очередь автор думает о какой-либо технической идее.

О Воронцове же и другой, уже упомянутый исследователь А.Л. Черняева пишет, что данному композитору более свойственно

⁷¹ Из переписки Л.А. Грабовского и автора диссертации.

иррациональное мышление: «Камерно-инструментальные композиции Ю. Воронцова обладают такими особыми качествами, как предчувствие смысла и в то же время ускользание его конечной ясности, тончайшее просвечивание контуров некой структуры и мгновенное растворение их в тайне текста. В связи с этим рождается новый модус проникновения в музыкальное пространство сочинений композитора: не через рациональный акт, а посредством иррационального предпонимания» [338, 8].

Любопытны и мысли Воронцова о таком неуловимом и загадочном явлении, тесно связанном с интуицией, как вдохновение: «Для меня вдохновение очень важно, особенно если это крупное сочинение — необходимо некое ощущение транса, в которое погружаешься вследствие углубления в работу. И выйдя из него, можно выполнить только технический вид работы, когда основное уже готово. Я допускаю, что возможно и совершенно другое. Наверное, уровень дарования Моцарта позволял моделировать вдохновение, когда можно как бы нажимать некие "кнопочки" на пульте, которые вызывают то или иное состояние. Но этот пульт уже сформирован его переживаниями и чувствами. Если моё сочинение основано на "голой технике", то это заметно, прежде всего, мне самому» [15, 29].

Показательно, что в одном из интервью, отвечая на вопрос о том, что когнитивные законы не дают интуиции главенствовать в творчестве и, прежде всего, в области формы, Воронцов твердо стоит на своем: «Это всё равно вопрос интуиции, при какой форме данная идея начнет действовать. Я сомневаюсь, что это изначально рациональный процесс: "а построю-ка я такую форму". По большому счету со времен Моцарта здесь мало что изменилось — все равно идея должна приходить комплексно» [7, 208]. Тем самым в процессе сочинения Воронцов старается ощутить, чего требует уже заявленный тематизм, куда «поведет» материал.

Сравнивая данные высказывания художников, видим, что они подошли очень близко к объяснению этого загадочного феномена, связанного с

интуицией не только музыки, но и всего искусства в целом, — «вдохновения», волнующего умы людей еще с далеких времён.

Таким образом, интуиция действительно занимает важное место в творческом процессе Воронцова, так как композитору удаётся не только успешно пользоваться своими накопленными знаниями и опытом, но как бы предугадывать и «предслышать» нечто новое и пока неведомое даже ему самому.

4. О каноне и эвристике в современном композиторском творчестве⁷²

«Для меня важно осознавать себя листком на Древе Вселенной и ощущать внутри себя всё прошлое, настоящее и будущее музыки и культуры».

«Нужно экспериментировать. В этом фантазия, игра, открытия!».

Ю.В. Воронцов

В своем творчестве Ю.В. Воронцов большое значение придаёт как канону, так и эвристике. Понятия «канон» и «каноничность» в музыке известны достаточно давно, а диада «канон и эвристика» в музыке создана и разработана сравнительно недавно музыковедом В.Н. Холоповой⁷³. Эти две категории в их соотнесении, а также в количественном соотношении необходимы для понимания специфики стилевого направления любого композитора, особенно современного. Приведём образное сравнение компонентов этой диады у Холоповой: «Искусство растёт на почве канона и впитывает солнечную энергию эвристики. Канон и эвристика связаны друг с другом по принципу великого круговращения «веществ в природе», по закону диалектического единства противоположностей» [323, 67].

В понимание индивидуального композиторского стиля также входит соотнесение и взаимообусловленность канона и эвристики, или традиционного и новаторского аспектов в творчестве композитора. Прочитаем одну из значимых трактовок стиля: «Понятие стиль музыкальный включает как эстетические, так и исторические аспекты. В

⁷² В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статьи, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [213, 7–13].

⁷³ Понятие разработано в книге [316, 78].

эстетическом аспекте оно имеет оценочное значение, указывая на единство, органическую взаимосвязь выразительных средств произведения, диалектическое соотношение традиционного и новаторского в индивидуальном композиторском языке» [274, 522].

Ю.В. Воронцов относится с большим уважением к *канону, традициям* и, конечно, не отвергает их как в своем мировоззрении, так и в творчестве. Он так комментирует эту позицию: «Для меня важно осознавать себя листком на Древе Вселенной и ощущать внутри себя всё прошлое, настоящее и будущее музыки и культуры» [15, 31].

Поскольку в понятии «канон» до той или иной степени может быть усмотрено соприкосновение с традицией, важно отметить и отношение Воронцова к русскому национальному началу. Художник нередко в интервью размышляет и о многих сложных вопросах, связанных с отличием русской культуры, в частности музыки, от других культур и пытается ответить ясно, насколько возможно: «Огромная ментальная разница затрудняет эстетическое взаимодействие с западным авангардом. Если говорить о том, что составляет национальное своеобразие русской музыки: во-первых, стремление искать большие темы и желание масштабно и мощно их разрабатывать; во-вторых, широкий музыкальный мазок (от ощущения наших просторов)» [327, 34]⁷⁴.

Воронцов также подчеркивает, что и в настоящее время в творчестве национально-культурная принадлежность имеет неоспоримую значимость. Приведём его высказывания по этому поводу, произнесённые в разное время и в различных интервью. В интервью с Т.В. Цареградской Воронцов говорит о том, что стиль музыки русского композитора всё равно можно легко узнать: «В любом случае мы все, если смотреть на нас с Запада, сколь бы далеко ни пытались уйти, все равно узнаваемо русские. Художник вообще неизбежно

⁷⁴ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской и в том числе статьи-интервью Т.В. Цареградской от слов: «Если говорить о том» до слов «от ощущения наших просторов» [200, 49] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 231].

координирован с той реальностью, в которой живёт; точнее, где происходит его становление» [327, 34]. В интервью с И.В. Астаховой композитор рассуждает о том, что русская музыка предельно эмоциональна и что именно это нас и отличает: «Может быть, наше искусство — это "тельняшка, рвущаяся на груди" и так выставлять свои страсти не нужно. Но эта "открытость" нам самим необходима, потому что мы такие по своей национальной принадлежности» [15, 29]. В беседе с автором исследования Воронцов высказывает сразу несколько ценных мыслей: и о том, что мироощущение человека в наше время не изменилось уж слишком сильно, и что русский человек несколько по другому переживает, и о том, что ещё все же не исчерпана национальная идентичность в искусстве: «В конце концов, наша жизнь не настолько изменилась по сравнению с XVIII, XIX веками принципиально, не по каким-то техническим усовершенствованиям, а по мироощущению. Например, чувство сомнения у русского человека, когда достигнутый успех переживается очень долго, или длительное погружение в меланхолию. Думаю, во всех видах искусства видна ещё разница подходов, например, в современном киноискусстве, скажем, шведский кинорежиссёр делает что-то именно так, как не сделает русский или итальянский, поэтому не исчерпана еще национальная идея, она ещё рождает расцветченность национального колорита. И если, к примеру, в стиле новозеландца и норвежца нет никакой разницы — это не может не удивлять» [205].

В этом солидарен с Ю.В. Воронцовым и В.Г. Тарнопольский: «Мне кажется, что искусство не может быть неиндивидуальным. Между прочим, казалось бы, предельно сложная и абстрактная музыка "авангарда" — голландского, французского или немецкого — разительно отличается. Эстетически они весьма далеки и даже не всегда друг друга понимают» [8, 227].

Тем самым во всех приведённых высказываниях красной нитью проходит мысль о национально-культурной идентификации в XXI веке.

Кроме того, Ю.В. Воронцов понимает национальную традицию как продолжение линии великих предшественников. Воронцову оказалась очень созвучной следующая мысль Д. Лигети о преемственности: «Лигети говорил, что все мы плетём паутину, а если кто-то бросил в каком-то месте, то появляется следующий и продолжает плести её дальше» [127].

Переходя к вопросу о соотношении канона и эвристики или новаторства и традиции, Воронцов считает, что нужно находить некий компромиссный вариант, чтобы быть понятым слушателем. Он говорит: «Опыт западного авангарда находится в стороне от нашего слушателя, и поэтому хочется отыскивать решение, когда интересно достаточно большей части публики, и в то же время отвечает стремлению быть на должном уровне новейших технологических идей и интеллектуальных исканий. Кроме того, быть на краю авангарда — не главное достояние России для мира в области культуры. Скорее для нас характерны другие виды ценностей — это тонкости душевных состояний, жёсткие постановки сложных вопросов и вообще переживание драматизма жизни, которые всегда присутствуют в нас» [327, 25].

Показательно, что Воронцов в одном из интервью произнёс: «Главнейшие явления в нашей музыке — Глинка, Чайковский, Шостакович, Прокофьев. Никто из них не являлся глобальным реформатором языка. Это абсолютно не наше. Наше — глубина осмысления процессов, философичность, широкий мазок, обязательно затрагивание глубинных вопросов бытия, смысла жизни. Но мы — такие. Это реально наше и, наверное, мы этим интересны» [205]⁷⁵.

Немаловажно, что во многих интервью композитор говорит о том, что после окончания консерватории долгое время работал над вытеснением в себе академичности и в результате — некой предсказуемости

⁷⁵ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской со слов: «Глинка, Чайковский» до слов «мы этим интересны» [200, 51] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 231].

композиционных решений. Вследствие этого большое внимание Воронцов придаёт явлению *эксперимента* в композиторском творчестве: «Нужно экспериментировать. В этом фантазия, игра, открытия! Выйти за эти рамки во всём — в теме, языке, яркости, необычности решений, непредсказуемости» [127].

Если сравнивать позицию Воронцова в отношении к новаторству, то есть эвристике, с мнением других, современных ему композиторов, то близкими ему высказываниями являются слова таких разных художников как Р.С. Леденёв и С.М. Слонимский. Эти точки зрения являются не только близкими, но и во многом характеризуют музыку самого Воронцова. Приведём их.

Р.С. Леденёв: «Для меня главное — естественность. Мне кажется, самое трудное — это не новизна. Новизна может быть создана искусственно и, тем не менее, быть занятой и даже привлекательной. А вот естественность плюс новизна. Построить же интересную, в каком-то смысле, музыку на неожиданностях гораздо легче. Такой музыки написано, мне кажется, очень много. Гораздо меньше той, которую мы сейчас называем классикой, где всё очень естественно, точно и где присутствует глубочайший смысл» [242, 18–19]⁷⁶.

С.М. Слонимский: «Мне кажется, не стоит стремиться специально, искусственно быть новатором. Новое должно возникать естественно и, в известной мере, произвольно. Музыка рождается из сильного эмоционального чувства, связанного с реальной жизнью, впитывающего её конфликты, тяготы, радости, чувства, во многом нравственного» [226, 8].

С понятием канона также соприкасается естественность и органика композиторского письма. Интересно высказывание Э.В. Денисова по поводу естественности и лёгкости письма В.А. Моцарта, тем более что последний является не только одним из любимейших композиторов Воронцова, но и, по его мнению, как было уже упомянуто ранее, предстаёт эталоном в

⁷⁶ Цитата дана в сокращённом виде.

композиторском творчестве: «Моцартовская лёгкость письма — это тот идеал, который я очень бы хотел достичь. Лёгкость письма у Моцарта это — не облегчённость письма и высказывания, это — настоящая свобода и естественность высказывания» [114, 84].

При этом Воронцов естественность, которую очень ценит, во многом связывает с органикой музыкальной ткани и стремится везде ей следовать. Так в занятиях со студентами он часто напоминает об органичности тематизма и призывает их учиться слышать и чувствовать органику ткани, как в своих произведениях, так и у других композиторов.

Р.С. Леденёв также справедливо считает органичность одним из основных достоинств произведения. Прочитируем его: «Органичность — очень важное качество настоящего сочинения» [242, 21]. И чуть далее: «В шедевре — то же, что в живом существе: всё живое, всё органичное, всё сплетено, спаяно. Это один организм. Такой должна быть музыка» [242, 22].

В этом отношении взгляды Ю.В. Воронцова и Р.С. Леденёва совпадают. Именно органичность и естественность Воронцов считает одними из самых важных качеств удавшегося произведения, хотя наряду с ними отдаёт должное, конечно, экспериментам. В отличие же от Леденёва⁷⁷, Воронцов смело пробует новые необычные техники, а также их необычные сочетания, наслоения, новые приёмы звукоизвлечения, вводит новые инструменты и так далее. Наряду с этим, композитору свойственна большая проникновенность высказывания, что он также ценит и у других авторов.

Показательно одно из определений стиля В.Н. Холоповой по отношению к канону: «Определим индивидуальный стиль как превращённый канон» [316, 95]. Думается, в творчестве Воронцова мы как раз наблюдаем мастерски «превращённый канон».

⁷⁷ Известно, что Р.С. Леденёв тоже пробовал серийную технику (сочинил несколько серийных произведений), но затем решительно отказался от неё и больше не использовал.

1.5. О доступности для восприятия слушателей современной академической музыки⁷⁸

«И сейчас, и прежде я всегда ценил в музыке способность захватывать внимание, магнетизировать слушателя»

Ю.В. Воронцов

Ещё одна сущностная проблема для понимания стиля Ю.В. Воронцова — это установка композитора на доступность восприятия своего творчества. Отметим, что понятие стиль корреспондирует не только с сочинением музыки и её исполнением, но и с восприятием музыкального произведения.

В одном из интервью с Ю.В. Воронцовым автор данного исследования задала вопрос о том, на какую аудиторию Юрий Васильевич рассчитывает, сочиняя свою музыку. Думается, это одна из самых сложных проблем современной академической музыки, поскольку известно, что нынешние музыкальные произведения в большинстве своём трудны для восприятия не только обычного слушателя, но и во многом музыканта-исполнителя, подчас музыковеда и даже композитора.

Причем, некоторые современные Воронцову композиторы, совершенно не скрывая, заявляют, что пишут в основном для элитарного слушателя и композитор не должен идти на поводу у обывателя, а задавать свою «планку восприятия». В частности, такое мнение имел известный вышеупомянутый московский композитор В.А. Екимовский⁷⁹.

Хотя другой московский композитор, тоже «асмовец» В.А. Николаев имеет несколько иное — альтернативное мнение: «Не хочу злоупотреблять вниманием слушателя. Для меня более естественно стремление к компактности. Музыка должна увлекать, вести за собой, не отпускать до

⁷⁸ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [209, 48–54], [213, 7–13].

⁷⁹ Данное мнение В.А. Екимовский высказывал на секциях АСМ.

последней ноты. Если я чувствую некую затаенность, то обязательно на это реагирую, стараюсь не "передлить" музыку» [8, 85].

В связи с этим показательное мнение классика польской классической музыки В. Лютославского. Его взгляд интересен ещё и потому, что Воронцов в круге своих предпочтений из зарубежных композиторов XX века одним из первых называет Лютославского. В интервью Лютославский говорил: «Я же сочиняю не форму, а её восприятие. Поэтому каждое моё произведение — как бы записанное восприятие. И я считаю слабостью современной музыки то, что она не учитывает момент восприятия» [28, 109–110]. И далее: «Музыка должна держать слушателя в постоянном напряжении, быть полной неожиданностей» [28, 110]. Заявляет он и о том, что в понятие музыки входит не только звучание (как считают многие современные молодые композиторы): «музыка — это не только звуки, но и *слушательская реакция* (данное понятие я отношу к явлениям абсолютной, а не программной музыки)» [28, 97].

Интересно, что Р.С. Леденёв к этой проблеме подходил еще более твёрдо. В одном из его интервью на вопрос М. Катунян о том, что бывает ли такое, когда композитор не видит в слушателе составляющую своего творчества, Леденёв довольно категорично отвечает: «Это часто поза и самовлюбленность, или самоуверенность. Так не должно быть» [242, 29].

Из-за неоднозначности и многосоставности данной проблемы важно⁸⁰, что по этому поводу думает Воронцов: «Мне как-то мало, если просто опираться на несколько профессионалов, которые оценят. Я в основном принимаю промежуточный вариант, при котором любитель музыки, пришедший на концерт современной музыки и расположенный познакомиться с чем-то современным, приобщился к такой музыке и его что-

⁸⁰ Пересказ фрагмента книги О.В. Озерской [200, 53–54] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 231].

то заинтересовало. Поэтому в современной музыке ниточки связи со стилистикой прошлого должны быть, наряду с новыми находками» [205]⁸¹.

На следующий вопрос автора диссертации, закономерно вытекающий из предыдущего, учитывает ли он продвинутого слушателя, регулярно посещающего концерты современной музыки, или просто *слушателя*, композитор пояснил⁸²: «Мне кажется, что игнорировать даже просто любителя музыки нельзя. Это будет напоминать монашеский орден из десяти человек, которые договорились о чем-то, и только они истину и знают, а весь остальной мир — нет» [205]⁸³.

К тому же Воронцов считает, что автор способен предвидеть реакцию слушателя на своё сочинение: «Мне кажется, Ф.И. Тютчев лукавил, когда говорил: "Нам не дано предугадать, как наше слово отзовётся". В большей степени это всё-таки предугадывается» [15, 28]. Здесь Воронцову близко мнение уже упомянутого В. Лютославского: «Меня не привлекает музыка, полностью подчинённая элементу случайности. Напротив, стремлюсь к тому, чтобы произведение всецело зависело от меня» [28, 132].

Таким образом, Воронцов и в этой непростой проблеме — поиска пути современной музыки к неискушённому слушателю — находит свой вариант ответа и, как всегда, приближенный к так свойственной ему «золотой середине».

Важно и то, что Воронцов при помощи индивидуального названия произведения даёт установку на слушательское восприятие и тем самым помогает своему слушателю. Как известно, роль установки в искусстве, тем более современном, трудно переоценить.

⁸¹ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «Мне как-то мало» до слов «наряду с новыми находками» [200, 54] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 231].

⁸² Пересказ фрагмента книги О.В. Озерской [200, 54] от слов: «На следующий вопрос автора» до слов «композитор пояснил» в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 231].

⁸³ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «Мне кажется» до слов «а весь остальной мир — нет» [200, 54] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 231].

Кроме того, немаловажно мнение и практически ровесника Воронцова — А.М. Раскатова — о так называемой «современной» музыке: «Поскольку музыка уподобилась технологии, превратившись в служанку технологического процесса, она стала принципиально одноразовой. В ней исчезло второе или третье дно, которое было самым главным параметром большого искусства: желание послушать второй и третий раз, и каждый раз узнать для себя что-то новое. В этом главный органический дефект "современной" музыки: очень редко, когда хочется её слушать второй раз» [8, 123].

В некоторой степени этому мнению о современной музыке близка точка зрения В.Г. Тарнопольского, хотя он говорит о несколько другом явлении — «амузии». Тарнопольский считает, что многие проблемы современного искусства связаны с данным явлением: «Мы просто перестаём быть чувствительными к выразительным свойствам собственно музыкальной ткани. Всё, что "вокруг" самого произведения, — важнее его самого. То есть, все пояснения, концепции, диалоги "по поводу" — важнее, чем само искусство» [8, 222]. Добавим к мнению Тарнопольского то, что в настоящее время данная тенденция есть не только у слушателей, но и у многих композиторов, как отечественных, так и зарубежных⁸⁴.

Музыка же Воронцова с успехом опровергает такую «одноразовость» и является одним из счастливых исключений из «амузии»: ведь она многосоставна и многоаспектна, в ней наличествует множество образно-семантических значений, и её хочется переслушивать бесконечно.

Переходя к вопросу о возможностях восприятия, Воронцов, как опытный драматург, музыкальный «дизайнер» и «сценарист», умеет держать внимание слушателя, благодаря многим своим композиционным приёмам. В том числе, это происходит и благодаря и взаимодействию разумной

⁸⁴ К примеру, многим молодым композиторам, которые показывали свои сочинения на заседаниях АСМ, члены этой ассоциации неоднократно указывали, что их предваряющий рассказ о своей музыке гораздо более интересен, чем сами произведения.

экономности и изобретательности выразительных средств, а также уже упомянутым выше музыкальной органике, проникновенности высказывания, гармоничности, стремлению к красоте, золотой середине и так далее. Здесь также мнение Воронцова совпадает с точкой зрения Лютославского по поводу избирательности средств музыкальной выразительности. Лютославский в интервью с известным исследователем его творчества И.И. Никольской говорил: «Мой слушательский опыт подсказал мне: крупная симфоническая форма должна быть выстроена так, чтобы не перенапрягать слушателя обилием материала. "Порция" музыкальной информации не должна превышать возможностей восприятия» [28, 99].

И действительно, неоднократно анализируя высказанные мнения (как профессионалов, так и любителей музыки) о прослушанных произведениях Воронцова, можем заметить, что композитор верен своим творческим принципам. Ведь его музыка доступна для восприятия большого круга слушателей благодаря многим аспектам, в том числе описанным выше, а именно: приданию Воронцовым высокого значения красоте, интуиции, преемственности традиций, философичности, духовности, как следствие, созданию тем самым собственного узнаваемого, но неповторимого и уникального мира, а также доступности вхождения в этот мир и удовольствия от пребывания там.

Композитору важно не только понять, осмыслить окружающую действительность и выразить ее в творчестве, не только преломить через собственное мировоззрение (что уже немаловажно), но и сделать доступным и притягательным её постижение для практически любого слушателя, желающего войти в мир современной музыки.

Хочется предположить, что благодаря в том числе и творчеству Ю.В. Воронцова в скором времени музыковеды будут писать о появлении признаков некоего нового Ренессанса в музыкальном искусстве России. Об этом можно говорить, поскольку многие композиторы и другие деятели искусства подобное явление с нетерпением ждут. Таковы, например,

предположения композиторов Р.С. Леденёва, А.С. Лемана, чьи высказывания, связанные с красотой в музыке, были выше приведены⁸⁵. Также это — и слова С.М. Слонимского: «Я мечтаю о том, чтобы состоялся новый Ренессанс искусства, человека, музыки, и мне кажется, что прошло достаточно времени, чтобы этот Ренессанс наступил» [47, 28]. И чуть далее: «Люди готовы к принятию нового Ренессанса человека в его многообразии эмоциональном и этическом, многообразии выразительных средств» [47, 29].

Думается, что творчество Воронцова всецело соответствует чаяниям приведённых композиторов. Тем более что, по мнению уже неоднократно упомянутого М.К. Михайлова, происходит обогащение и обновление музыкального языка всего сообщества благодаря даже творчеству одного яркого композитора: «Такой индивидуальный стиль [то есть, «самобытно мыслящего композитора»]⁸⁶, в свою очередь, становится источником последующего развития музыкального мышления, обогащая слуховой опыт и расширяя общественный интонационный запас» [171, 56].

⁸⁵См. в разделе данной диссертации «О красоте в музыке».

⁸⁶ Пояснение автора диссертации.

Глава 2. Камерно-инструментальная музыка Ю.В. Воронцова

2.1. Специфика стиля инструментальной музыки

Ю.В. Воронцова⁸⁷

Стиль есть символическое выражение мироощущения.

О. Шпенглер.

*«В музыке важно присутствие некой звуковой ауры,
особой для каждого сочинения»*

Ю.В. Воронцов.

Существует множество дефиниций понятия стиль, многие из которых изложены довольно пространно. Нам представляется, что одним из наиболее ёмких и лаконичных определений является следующее: «Совокупность художественных средств, характерных для произведений искусства какого-нибудь художника, эпохи или нации» [286, 1012]. При этом очевидно, что только лишь механически перечисленные художественные средства ещё не могут называться стилем. Ясно, что должны быть найдены определённые стилевые закономерности, индивидуальные особенности, свойственные данному художнику, а также образная содержательная и композиционная общность, характерная для творчества именно этого мастера. В исследовании попытаемся представить основные стилевые и композиционные особенности творчества Ю.В. Воронцова.

Для понимания специфики стиля вообще важно мнение М.К. Михайлова, к которому мы уже обращались. Он даёт следующие значимые и ёмкие определения стиля, которыми мы будем

⁸⁷ В данном разделе настоящей диссертации использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [208, 36–39], [209, 48–54], [213, 7–13].

руководствоваться в данном исследовании: «Музыкальный стиль — выражение особенностей музыкального мышления как специфической художественно-творческой формы мышления» [172, 51] и «Стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления» [172, 117].

Не менее значима и точка зрения Ю.Н. Холопова по поводу взаимосвязи стиля и композиторской техники: «Некоторые так и думают, что стиль зависит от техники. Но дело в том, что техника сама по себе — вещь крайне важная, разумеется, но всё-таки подручная, это орудие — как ружьё для солдата. Техника — это то, чем композитор работает, а вот что он выбирает — в этом выражается его стиль» [7, 18]. В связи с этим показательное мнение об индивидуальном композиторском стиле В.Н. Холоповой: «Какова же *внутренняя* структурная логика индивидуального стиля, позволяющая ему быть как бы макропроизведением? Здесь выясняется, что единство стиля зиждется на определённой системе повторения интонаций и композиционных приёмов на протяжении всего творчества» [323, 75–76]. И немного далее Холопова приводит любопытное и знаменательное наблюдение: «А вот, казалось бы, противоположный по структуре стиля автор, человек «тысячи и одного стиля», — И. Стравинский. С. Савенко, суммировав теоретические наблюдения над гармонией, мелодией, ритмикой и другими сторонами музыкального языка композитора, пришла к выводу о полном единстве стиля этого выдающегося "неоклассика" XX столетия» [323, 76]. Тем самым Холопова сделала конкретизирующее добавление к пониманию стиля композитора, а именно — о повторении неких интонационно-языковых способов выражения (осознанно или неосознанно композитором) на протяжении всего творчества.

Для понимания специфики и значения наследия в отношении стиля данного композитора важно соотнести творчество Ю.В. Воронцова с его композиторскими *идеалами и предпочтениями*. Правда, они оказали на него не прямое, а достаточно опосредованное воздействие, которое преломилось

сквозь призму его собственных, довольно рано сформировавшихся оригинальных взглядов и музыкальных вкусов.

Если говорить о юношеских музыкальных увлечениях Ю.В. Воронцова, то, по его словам, в этой роли пребывали, в первую очередь, В.А. Моцарт, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, А.Г. Шнитке [205]. Это были достаточно длительные периоды вхождения в стиль указанных авторов. Проследим, почему именно эти художники, а не какие-то иные захватили внимание Воронцова.

В музыке В. А. Моцарта Воронцова привлекают, прежде всего, изысканность, тонкость, «потрясающая гармоничность»⁸⁸. Как известно, «моцартианство» — это необыкновенно богатый и неисчерпаемый мир, дающий место цитированию, квазицитированию, коллажам, разнообразным аллюзиям, монограммам, стилизациям этого композитора. Также это и более опосредованное воздействие моцартовского гения на большое количество самых разнообразных художников разных времён, стран, стилей⁸⁹. А.М. Цукер писал: «Моцартианство — это целый спектр символов, прочно связавшихся в сознании поколений с именем Моцарта, с его человеческой судьбой и творческим наследием. Так в истории культуры Моцарт воспринимается как символ вдохновения, гениальности, классического совершенства, идеальной гармонии, и не только музыкальной, но и «мировой» [177, 9].

Важно и то, что, Воронцов о своём (уже ранее упомянутом) произведении «Амулет» для ансамбля солистов говорит: «Само название — это проекция того, что для всех музыкантов Моцарт является каким-то мерилom, с одной стороны, профессионализма, с другой высоты искусства. Амулет — это кусочек Моцарта в сердце каждого музыканта, позволяющий,

⁸⁸ «Потрясающая гармоничность Моцарта» — выражение самого Ю.В. Воронцова.

⁸⁹ К примеру, довольно часто исследователи говорят о моцартианстве в творчестве М.И. Глинки, С.С. Прокофьева, С.М. Слонимского и других художников.

как камертоном, сверять качественность явления искусства, равняться на тот уровень, который был задан австрийским композитором» [7, 223].

В связи с этим Ю.В. Воронцов поднимает важную проблему — устойчивости сочинения в музыкальной жизни⁹⁰. Воронцов называет её проблемой «непотопляемости», поскольку, по его мнению, это один из критериев ценности какого-либо произведения. То есть, по мысли композитора, музыку Моцарта почти невозможно «испортить» плохим исполнением. Она всегда «выплывет», чего нельзя сказать по отношению к некоторым произведениям, например, эпохи романтизма или сочинениям современников Воронцова, которые прекрасно звучат в хорошем исполнении, но совершенно теряют свой облик при неудачном воплощении. «Поэтому, — говорит Воронцов, — в произведениях Моцарта есть нечто большее, чем просто в хорошей музыке. Это нечто — подобно тайне самого искусства, которую почти невозможно выразить словами» [205]. Разгадка, думается, кроется в эстетическом совершенстве его творений. Благодаря этому свойству музыки Моцарта, композитор так её ценит — ведь она прекрасна даже в самых острых драматических и трагических моментах. Воронцов также стремится воплотить в своём творчестве эту труднейшую концепцию красоты.

Кроме того, и Т.В. Цареградская пишет о влиянии Моцарта на стиль Воронцова: «Одним из самых "стильных" стало сочинение "Амулет" — вероятно, воздействие моцартовской манеры повлияло на общие свойства музыкальной ткани. И хотя в музыке нет почти ничего, что указывало бы на Моцарта непосредственно — в деталях и нюансах партитуры мы находим следы поиска того высочайшего баланса сил, которым отличаются моцартовские партитуры» [327, 29].

Заметим, что в некоторых крайностях современного искусства эта концепционная задача становится особенно сложно выполнимой, поскольку, по убеждению Воронцова, композитору необходимо быть в русле новейших

⁹⁰ Об этой проблеме Воронцов говорил с учениками на уроках по специальности (2011 г.).

тенденций и достижений создаваемой музыки. В качестве конкретных композиционных особенностей Воронцов, в том числе, ценит в стиле Моцарта такие черты, как стройность формы, но не всегда квадратность структуры (зачастую дающую необычную пластику и полётность мелодии), оркестровую прозрачность, комплементарность фактурных линий, и сам часто использует эти свойства. Кроме того, Воронцов применяет некоторые приёмы так называемой игровой логики Моцарта, связанные с эффектом неожиданности, в частности, вторгающийся каданс, «застрявший тон», обрывающий удар и другие⁹¹. Таким образом, можно с уверенностью говорить о большой роли моцартианства в творчестве Ю.В. Воронцова.

В музыке С.С. Прокофьева Воронцова влечёт заряд бодрости и оптимизма, но уже, конечно, в другом ракурсе (то есть, в ещё более динамичном восприятии мира, свойственном рубежу XX–XXI веков, во многом благодаря техническим инновациям). Так, выражение А. Шнитке «философский оптимизм композитора» [341, 57], адресованное С.С. Прокофьеву, объединяет обоих художников. Кроме того, Воронцовым ценится редкая игра фантазии, энергетика, «магнетизм». Вследствие этого довольно большой интерес представляет оригинальная трактовка художником понятия «*музыкальная энергетика*». Данное понятие видится композитором более широко, нежели общепринятое представление, которое ассоциируется обычно с «активно», «быстро», «действенно». Воронцов же под словом «энергетика» подразумевает явление из области психологии восприятия, при котором в процессе развёртывания произведения удаётся удерживать внимание слушателя и ни на мгновение не отпускать его. Тем самым — как бы магнетизировать внимание слушателя. И чем больше такого магнетизма в музыке, тем более удавшимся считает своё или чужое произведение художник.

⁹¹ Вторгающийся каданс, застрявший тон, обрывающий удар — эти термины игровой логики приведены Е.В. Назайкинским в его книге [185].

По поводу любви к музыке Д.Д. Шостаковича и А.Г. Шнитке также приведём слова Воронцова: «В моей жизни были такие точки, через которые открывалось что-то очень важное. Когда я услышал пятнадцатую симфонию Шостаковича, я учился в училище, мне было лет 20, а на четвёртом курсе консерватории я услышал первую симфонию Шнитке, и снова — сдвиг в сознании, возникли новые пространства для музыки» [327, 24].

Точки соприкосновения творчества Ю.В. Воронцова с Д.Д. Шостаковичем — глубокая философичность, продуманность драматургии до мельчайших деталей, сильнейшая экспрессия, «полифоническая природа стиля»⁹², техника плавных переходов, использование вторгающихся каденций, «формообразующая роль тембра»⁹³, часто длительное нагнетание. Разумеется, есть и различия: Воронцов сравнительно редко применяет сарказм и гротеск, кроме того, употребляя многообразные полифонические приёмы (фугато, различного рода каноны и канонические секвенции и т.п.), в отличие от Шостаковича, не использует законченных полифонических форм — фуг, пассакалий и так далее.

У Шнитке же, в добавление к сказанному, по словам самого Воронцова, можно выделить ещё бóльшую (хотя, казалось бы, куда ещё больше, чем у Шостаковича) утрированность, заострённость психологизма и гипертрофированность музыкальной выразительности. В этом отношении можно провести параллель творчества А.Г. Шнитке и Ф.М. Достоевского, тем более что Воронцов в круге своих литературных предпочтений одним из первых указывает именно Достоевского. А ведь для Шнитке и Достоевского характерны следующие аспекты: смелая эстетика; постановка жёстких вопросов; наличие подтекста; мастерская парадоксальная логика; многоплановость как образной сферы, так и всего развития произведения.

Не прошёл мимо всего этого и Ю.В. Воронцов. Почти все из перечисленных аспектов имеют место и в творчестве Воронцова, но в других

⁹² Термин Л.Г. Раппопорт по отношению к стилю Шостаковича [340, 263].

⁹³ Определение Л.А. Мазеля по отношению к Д. Шостаковичу [340, 11].

пропорциях и в более оптимистическом ракурсе, с повёрнутостью в сторону гармоничности, соразмерности, единства и красоты. Кроме того, есть ещё нечто роднящее стиль Шнитке и Воронцова: полярное противопоставление добра и зла, света и тьмы, Бога и дьявола. Но в отличие от Шнитке, у Воронцова это даётся чаще завуалировано. Есть и веяния апокалиптичности, острый драматизм, подчас трагизм. В музыкальном материале, в отличие от Шнитке, у Воронцова практически нет коллажей, хотя есть аллюзии и аллюзийные цитаты, но, как правило, они даны без изначального облика — ритма, гармонии и фактуры. Кроме того, нет низкого, банального, безобразного. И в этом опять же проявилась тенденция к некоему моцартианству.

Что же касается более поздних музыкальных интересов Воронцова, то в кругу своих предпочтений он называет довольно большое число композиторских имён, различающихся по эстетике и композиционным методам. И это показательно, поскольку Воронцов не замыкается на чём-то одном и открыт всему новому и интересному. Из русских композиторов привлекают его внимание: Р.К. Щедрин, Э.В. Денисов, Н.С. Корндорф, С.В. Павленко, В.А. Екимовский, В.А. Николаев, В.Г. Тарнопольский, А.М. Раскатов, С.П. Невский, А.С. Сюмак и другие. Приведём также имена и зарубежных мастеров, интересовавших Воронцова в разное время: О. Мессиан, В. Лютославский, А. Пярт, Ж. Гризе, Т. Мюрай, С. Шаррино и многие другие.

Для объяснения специфики стиля Воронцова, думается, интересно провести сопоставление и с некоторыми старшими современниками композитора, так как именно они оказали решающее влияние на формирование стиля творчества данного композитора. Помимо названных Щедрина, Денисова, Лютославского, Пярта, это также Г. Канчели и Д. Лигети, до сих пор вдохновляющие и воодушевляющие его⁹⁴.

⁹⁴ Ю.В. Воронцов своим ученикам (студентам и аспирантам) именно произведения названных художников рекомендует для прослушивания в первую очередь.

Подобно Р.К. Щедрину, Воронцов, по сути, является центристом в своем поколении композиторов и в контексте своего времени. Правда, Воронцов идёт ближе к левому краю, подобно тому, как это делал в своё время и продолжает делать сейчас Родион Константинович⁹⁵. Сходство со Щедриным у него во многом и в эстетических позициях. Во-первых, это установка на слушательское восприятие. Приведём мнение Щедрина по этому поводу: «Аудитория авангарда очень ограничена и продолжает всё больше и больше сужаться. Композиторы пишут музыку для композиторов. Авангардные фестивали очень маленькие, люди на них ездят одни и те же. Неужели не жалко жизнь потратить на работу для нескольких своих коллег?» [241, 8]. Вслед за Щедриным, Воронцов считает, что искусство не должно быть элитарным, оно должно быть доступно всем тем, кто решил к нему прикоснуться.

Во-вторых, как и Щедрин, Воронцов считает, что музыка всегда должна оставаться музыкой, ибо произведения не должны превращаться в набор приёмов и обязаны нести образность и художественность⁹⁶. Дополняя эту мысль, укажем, что, как и Щедрин, Воронцов полагает: музыка не должна обращаться только к интеллекту, но также и к чувствам, эмоциям человека, причём часто очень сильным. И это положение, которое казалось ранее незыблемым, необходимо обозначить, так как в настоящее время в композиторской среде «левого» направления стало весьма немодно апеллировать к ярким эмоциям. Скорее, наоборот, многие композиторы, особенно довольно молодые, стремятся к тому, чтобы музыка обнаруживала минимум музыкальных эмоций, открыто называя свою музыку *аэмоциональной* (к примеру, Д.А. Курляндский, В.В. Горлинский)⁹⁷.

⁹⁵ Одна из известных и значимых книг о Р.К. Щедрине, написанная В.Н. Холоповой, так и называется: «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин» [310].

⁹⁶ В частности, такое мнение Щедрин высказывал на одном своём мастер-классе в Московской консерватории при разборе музыки одного из студентов в 2005 году.

⁹⁷ При этом у В.В. Горлинского один из основных эстетических принципов — «обман слушательских ожиданий». См. *В. Горлинский* [81].

В-третьих, в произведениях Воронцова нельзя не заметить крепкую почвенность традиций. Подобно Щедрину, Воронцов умело эквилибрирует как бы на «лезвии бритвы»: не порывает с традициями, но экспериментирует, вбирает опыт предшествующих поколений и идёт собственным путём.

Правда, есть и существенные различия с принципами Щедрина. Воронцов, как правило, избегает прямого цитирования фольклорного материала, но, тем не менее, способен воссоздать глубинную сущность русской ментальности. Кроме того, разница со Щедриным наблюдается, главным образом, в использовании многих композиторских средств и исполнительских приёмов. В отличие от Щедрина, Воронцов гораздо чаще использует многообразные сонористические средства, где нередко, особенно в последних его сочинениях, исчезает звуковысотность. Немаловажно указать и на то, что у Воронцова мелодия и гармония — уже редкие «гости» в его партитурах, особенно в камерно-инструментальной музыке зрелого периода.

Родство с музыкой Э.В. Денисова проявилось также во многом. Это и органичное сочетание изысканности и естественности, частое присутствие возвышенной, чистой лирической созерцательности, утончённости письма. Нельзя не упомянуть и тяготение к живописности, в том числе выраженное в названиях произведений, и исходящие от этого красочность звучания, склонность музыкальными средствами изобразить технику работы, как с цветом, так и с графикой. Для такого соотнесения достаточно даже привести ряд наименований произведений Денисова и Воронцова:

Денисов — «На пелене застывшего пруда» для ансамбля и магнитофонной ленты; «Живопись» (по картинам Б.Г. Биргера) для большого симфонического оркестра; «Акварель» для двадцати четырёх струнных; «Знаки на белом» для фортепиано; «Точки и линии» для двух фортепиано; «Три картины Пауля Клее» для альты и ансамбля; «Перед закатом» для альтовой флейты и вибратона; «Колокола в тумане» для большого симфонического оркестра и другое;

Воронцов — «Сириус» для фортепиано; «Aquagrafica» для ансамбля; «Микрокосмос» для ансамбля; «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано; «Drift» («Дрейф») для ансамбля; «Buffatore» («Стеклодув») для ансамбля; «Пастораль» для большого симфонического оркестра; «Музыкальная галерея в 11 частях» (с названием каждой части, например, «Арабеск») для фортепиано; «Музыкальное приношение пяти русским иконам» (вторая симфония) с названием каждой части («Спас», «Огненное восхождение пророка Ильи на небо», «Иоанн Предтеча», «Распятие», «Богородица скорбящая») и другое.

В качестве чисто композиционных принципов схожесть с Денисовым проявляется в следующем: эмансипация тембра звука; почти полное отсутствие тембровых и фактурных дублировок, поскольку каждый голос несёт тематическую функцию; нередкая прозрачность звучания, хорошая прослушанность созвучий, осязаемое видоизменение пропорций формы по сравнению с классическими пропорциями. Помимо прочего, интересно то, что и у Денисова, и у Воронцова гармония в своём традиционном значении принимает то одну, то другую трактовку, но не выпускается из арсенала выразительных средств.

Параллели с другими композиторами, как Г.А. Канчели, А. Пярт, Д. Лигети, В. Лютославский, также можно провести, но схожести тут будет меньше. Отметим отдельные черты. Воронцов, как Канчели и Пярт, нередко использует медитативность и медитативно-статичную драматургию, которая помогает осмыслить сущность бытия, быстротечность человеческой жизни перед лицом вечности. Кроме того, Воронцов, подобно немногим композиторам, например, Канчели, добился многоканальной звуковой пространственности с помощью использования только инструментов симфонического оркестра и без применения необычного размещения исполнителей.

Подобно Лигети, Воронцов часто использует сонорную фактуру, сверхмногоголосие, но не на всём протяжении произведения, а фрагментарно.

С Лютославским можно провести параллель в области особенностей формообразования, поскольку Воронцов довольно часто использует излюбленный формообразующий приём Лютославского — так называемую «цепную форму»⁹⁸. Сам Лютославский о цепной форме говорил так: «Вообще форма "цепного" типа очень важна для меня. Фактически музыкальная форма всегда составлялась из ряда секций, каждая из которых оканчивалась каденцией всех голосов. Я предложил другую концепцию перехода от одной музыкальной мысли к другой — методом наложения (так бывает во снах: видишь что-то и вдруг осознаёшь, что это уже нечто совсем иное) [28, 102]. Кроме того, Воронцов, как и Лютославский, ценит принцип разумной экономности тематического материала. Сопоставим высказывания Лютославского и Воронцова.

Лютославский: «вагнеровский приём "выплескивания" на слушателя огромного количества оркестровых красок, причём сразу же, чужд моему принципу экономии средств, строгой их дозировке» [28, 103].

Воронцов: «Я эту идею много раз стараюсь вам даже педагогически оформить словами, что сильнее всего фантазия работает в ограничительных рамках на слушателя, но внутри этого ограничения можно использовать максимально все возможности, и тогда возникает ощущение некоего богатства, несмотря на ограниченность пространства. А если нет ограничения, то сама по себе игра фантазии может превратиться в нечто хаотичное» [207]. Воронцов дальше поясняет эту мысль тем доводом, что такое ограничение позволяет больше сосредоточиться на основной идее.

⁹⁸ Имеется в виду такая форма, в которой имеется довольно много мелких подразделений и где предыдущий раздел содержит элементы, используемые в последующем разделе. При этом в предыдущем разделе некие средства выразительности могут быть вспомогательными, тогда как в следующем они становятся основными, или наоборот.

И здесь кроется одна из разгадок магнетизма воронцовской музыки. Приведём слова композитора о том, что ограничение в чём-то позволяет лучше высветить основную идею произведения: «Просто получается, что где есть ограничения, больше возникает концентрация на главной мысли, если этого не делать, то будет расплывчатое ощущение, которое не очень фиксируется восприятием» [207].

Переходя к стилевым особенностям музыки Воронцова по логике внутри творчества данного композитора, укажем следующее. С первого взгляда кажется, что Ю.В. Воронцов во многом не «разбрасывает» камни, а скорее «собирает» их. Относительно этого противопоставления приведём суждение А. Онеггера: «Существуют композиторы двух типов. Одни смело берутся за поставку камней для постройки здания, тогда как другие отшлифовывают эти камни. Первые композиторы считают своё дело сделанным, как только им удастся применить где-либо интервалы собственного изобретения — четверти, трети тонов и, наконец, десятичные доли. Перед вторыми же авторами открыта дорога для дальнейших поисков в том случае, если им действительно есть что сказать» [214, 174–175]⁹⁹.

Это же соображение, но уже по отношению к стилю Воронцова, несколько другими словами выразила в аннотации к программе концерта и современный музыковед А.А. Амрахова: «Бывают композиторы, чьё творчество не разрушает первоосновы, а приумножает их. Вслушиваясь в звуки его сочинений, ловишь себя на мысли, что к этой музыке не хочется применять привычные классификационные ярлычки. Здесь главное — не «академизм» или «авангардизм», а выраженные современным языком красота, гармония, совершенство» [58, 3].

В то же время Воронцов в композиторской среде своего времени в некоторых отношениях является одним из очевидных *новаторов*. В частности, в зрелом периоде его творчества нет традиционных жанровых обозначений, в отличие даже от многих очень известных композиторов

⁹⁹ Данная цитата представлена в сокращённом виде. Сокращения сделаны автором диссертации.

современной музыки таких как В.А. Екимовский, Ф.К. Караев, В.А. Шуть, Н.С. Корндорф, А.М. Раскатов. У Воронцова нет концертов, сонат, квартетов, прелюдий, фуг, вариаций, пассакалий, токкат и уж тем более вальсов, маршей, романсов и др. Исключение составляют только симфонии. И лишь как эпизодический случай жанровой музыки встречается один хоровой концерт, написанный в самом начале зрелого периода творчества. В этом отношении Воронцова можно сопоставить из известных русских композиторов, пожалуй, лишь с В.Г. Тарнопольским и отчасти В.П. Артёмовым, С.В. Павленко. Тем самым, у Воронцова усматриваются свойства обоих типов, по Онеггеру.

Сам Ю.В. Воронцов говорит о стиле так: «Ценю в музыке стиль как некое самоограничение, связанное с традицией (или нет). "Стильное" сочинение способно захватить даже при отсутствии эстетического взаимопонимания» [327, 29]. В связи с этим необходимо указать на важное наблюдение над стилем Ю.В. Воронцова и постановку вопроса вообще о существовании стиля в современной академической музыке, которое сделала Т.В. Цареградская: «...утверждает композитор¹⁰⁰, вступая в неявный конфликт с постмодернистским сознанием. Может ли существовать стиль в условиях "игры стилями", и как тогда следует понимать этот феномен?» [327, 29]. И далее Цареградская отвечает на свой вопрос: «Присущее Воронцову качество "стильности" можно обозначить как сложный баланс, определённую гармонию элементов в пределах одного опуса. "Стильность" подразумевает и особое качество экспрессии — когда возникает не только ощущение художественной сбалансированности, но и предельной заострённости образа, его "отливание" в пластически напряжённую форму» [327, 29].

Кроме того, для Воронцова важно не повторять себя в каждом новом сочинении, не быть актёром одной роли, а сочинять как бы своё пространство для каждого нового произведения. Приведём слова

¹⁰⁰ См. предыдущую цитату.

композитора: «В музыке важно присутствие некой звуковой ауры, особой для каждого сочинения» [327, 35].

Поскольку одно из основных и существенных определений стиля, данное ещё Б.В. Асафьевым, гласит, что стиль — это «свойство или основные черты, по которым можно отличить сочинения одного композитора от другого или произведение одного исторического периода от другого» [13, 76], то обозначим основные аспекты стилевых особенностей творчества в целом Ю.В. Воронцова, во многом, так или иначе идущие от его творческих установок и музыкального мышления:

- Глубокая философичность, часто острый драматизм, многослойная семантичность, но позитивность концепций и гармоничность воплощения;
- Интуитивный принцип сочинения, но продуманный замысел до мельчайших деталей;
- Органичное сочетание традиционных и новых средств музыкальной выразительности;
- Зачастую медитативность драматургического развития, но сильнейшая экспрессия;
- Использование всевозможных современных композиторских техник и исполнительских приёмов, но естественность высказывания, органика ткани и прослушанность звучания;
- Экономность тематизма, но предельная фантазийность и изобретательность в рамках выбранных средств выразительности;
- Полифоническая природа тематизма при частом использовании приёмов ограниченной алеаторики, сонорной или сонористической фактур.

Кроме того, Воронцов, стремясь всегда к *золотой середине*¹⁰¹, предпочитая свободу в выборе композиционных решений, всё же старается контролировать конечный результат. Вследствие этого он не применяет обе

¹⁰¹ Интересно, что сам Воронцов своё тяготение к золотой середине полусерьёзно объясняет своим знаком зодиака — «весы».

крайности композиционных методов: тотальный контроль (в том числе сериальность и различного рода цифровые расчёты) и безраздельную свободу (в том числе неограниченную алеаторику). Интересно, что в отличие от многих своих современников, Воронцов достаточно редко использует и серийность (доверяя и здесь интуиции)¹⁰², и если использует, то фрагментарно, как некий дополнительный, не основной принцип развития музыкальной ткани. Таким образом, разумная свобода в обращении с разным материалом и многообразными техниками даёт возможность создания подлинных, поистине художественных произведений¹⁰³.

Итак, творчество Юрия Васильевича Воронцова тем более показательно, что, смело экспериментируя с новаторскими приёмами, он вносит в свою музыку гармоничное ощущение. Думается, композитор нашёл идеальную золотую середину, которая проявилась в интуитивно и логически подобранной формуле магнетического влияния на слушательскую аудиторию. Причем, Воронцов может найти почти в каждом своём сочинении верный баланс между стихией интуиции и организующим логическим началом.

¹⁰² Достаточно привести такие известные имена, как А.К. Вустин, Ф.К. Караев, В.А. Екимовский, ранний Р.С. Леденёв и другие, довольно часто прибегавшие к серийному методу организации.

¹⁰³ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской со слов: «Воронцов, стремясь всегда» до слов «поистине художественных произведений» [200, 65] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 231].

2.2. Роль названия в камерном творчестве Ю.В. Воронцова и его воздействие на композицию¹⁰⁴

*«Название, конечно, является частью произведения,
название тоже надо сочинять!»*

Ю. Воронцов

Приступая к более детальному анализу творчества Воронцова, считаем необходимым начать с рассмотрения такой существенной стороны его творчества, как выбор названия. Кроме того, чтобы понять мышление художника, необходимо представить себе его образный мир. И в этом нам помогут *индивидуальные образно-смысловые названия*, которые даёт сам автор.

Вообще название стало неотъемлемой частью произведения в современной музыке. Часто заголовок как бы комментирует композицию и помогает слушателю активно участвовать в её постижении. Но проблема названия и его статуса в отечественном музыкознании в настоящее время находится на стадии разработки¹⁰⁵, хотя представляет собой ещё бóльший интерес, нежели в теории других искусств, благодаря невербальности и неизобразительности музыкального искусства. Наименование привлекает внимание также и в силу его интертекстуального аспекта — ведь заголовок является элементом музыкального контекста.

Такие наименования очень важны вообще для всего творчества Воронцова. А в камерно-инструментальной музыке они стали одной из определяющих особенностей его авторского мышления.

¹⁰⁴ В данном разделе настоящей диссертации использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [209, 48–54], [213, 7–13].

¹⁰⁵ По этой проблематике есть статьи, например, Л. Кудиновой [133, 99–110]; [134].

Во-первых, композитор название даёт каждому своему сочинению, написанному в зрелый период творчества, то есть с 1997 года. Сам художник больше ценит свои произведения, сочинённые именно в данный период. Незадолго до этого времени был создан ансамбль «Студия новой музыки» при Московской консерватории, возникновение которого оказало значительное влияние на формирование зрелого стиля композитора, так как теперь можно было писать музыку любой степени сложности и не ограничивать свою фантазию¹⁰⁶.

Во-вторых, образ, запечатлённый в заглавии произведения, даёт необыкновенный по силе художественный импульс воображению и самого творца произведения, и слушателя. Благодаря такому толчку возникает удивительная закономерность: от наименования и соответственно стоящей за ним образной сферы зависят буквально все составляющие композиции: форма, драматургия, выбор инструментария, композиционных техник, способов звукоизвлечения, времени звучания и другое¹⁰⁷. Обратим внимание, что Воронцов, в отличие от многих других современных ему, но более традиционно мыслящих композиторов, очень часто (а с 2004 по настоящее время повсеместно) указание жанра — трио, квартет и так далее — заменяет *индивидуальным* заголовком произведения. А с внесением такого названия отпадает и надобность ставить порядковый номер опуса композиции. Приведём высказывание Ю.В. Воронцова: «Я ощущаю жанровость уже поглощенной музыкой конца XX века¹⁰⁸. Если смотреть на Запад, то там жанровость полностью преодолена: авангард чурается жанровости просто по определению» [7, 218]. И действительно, это является одной из характерных

¹⁰⁶ Ансамбль «Студия новой музыки» был создан в 1993 году В.Г. Тарнопольским, А.С. Соколовым и И.А. Дроновым

¹⁰⁷ Пересказ близко к тексту фрагмента книги О.В. Озерской [200, 67] от слов: «зависят буквально» до слов «выбор инструментария» в рецензии В.Н. Холоповой на книгу автора данного исследования [309, 25].

¹⁰⁸ Правда, в симфонической музыке Воронцова, например, в третьей симфонии «Zero» встречается жанрово ориентированная музыка (в том числе, как подобие некоего хорала, погребального отпевания и др.), но она существует лишь как некая аллюзия на непродолжительном отрезке произведения и не является самостоятельным разделом.

тенденций как для западноевропейской, так и для русской музыки рубежа XX и XXI веков, например, для творчества таких композиторов, как Ж. Гризе, Т. Мюрай, Ф. Парис, В.Г. Тарнопольский, В.А. Николаев, Ю.С. Каспаров, С.В. Павленко.

Заметим также, что такая новая «программность»¹⁰⁹ или «неопрограммность» служит неким двигателем в пользу развития индивидуализации мышления конца XX-начала XXI веков и, как следствие этого, — *индивидуализации* драматургии, формы и выбора выразительных средств. Как подтверждение этой тенденции укажем, что на одной из секций Ассоциации современной музыки развернулась дискуссия, начатая О.Б. Галаховым. Он говорил о том, что сейчас уже нельзя называть произведение «по-старинке» скажем, просто квартетом: «Это время уже давно прошло, пора думать о содержательных названиях, несущих какую-то идею»¹¹⁰.

С другой стороны, Воронцов сторонится трафаретных иллюстративных ассоциаций и стремится, чтобы в его произведениях главенствовала внутренняя, музыкальная логика развития. Поэтому в основном речь будет идти об «обобщённо-несюжетной программной композиции»¹¹¹. Тем не менее, образное мышление композитора настолько богато, что иногда отдельные ассоциации, о которых он мог думать в процессе сочинения музыки, всё же распознаются довольно зримо и рельефно. Сам композитор так размышляет об этом: «Под программностью подразумевают некоторое следование фабуле, а это точно не модная вещь. Мне кажется, что сегодня смысловой посыл в музыке обрёл несколько иной характер. Слово должно направить на определённый слой каких-то ассоциаций и подтолкнуть к определённому смысловому уровню, на котором пойдёт разговор» [7, 209].

¹⁰⁹ О новой программности, в частности, пишет Г.В. Григорьева [84, 172].

¹¹⁰ Секция АСМ под председательством В.А. Екимовского в Московском Доме композиторов 27.01.2010.

¹¹¹ Термин В.П. Бобровского. См. *Бобровский В.* [31, 33]. Данное определение В.П. Бобровского встречается в том числе, в книге И. Никольской по отношению к музыке К. Пендерецкого [195, 84].

Как правило, каждое название произведения Воронцова многопланово и не уместается в прокрустово ложе любой классификации. Поэтому ограничимся общим распределением их на три типовые группы наименований:

1. *общие для музыки,*
2. *употребляемые другими композиторами,*
3. *впервые вводимые данным автором.*

В первую категорию входят заголовки, ещё содержащие более или менее определённую степень характеристики жанра. К ним относятся названия произведений, в основном созданные до рубежного 1997. Из наиболее поздних работ в этом отношении «Элегия» для струнного оркестра и колоколов памяти Е. Голубева (1997), «Этюд», «Гимн» (2 и 3 части из органного триптиха, 2003), «Lacrimosa» для струнного оркестра и ударных (2004). Как видим, эта группа наименований в творчестве композитора немногочисленна.

Во вторую категорию входят типичные заголовки, которые встречаются у других авторов. Это такие заголовки, как «Сop amoге»¹¹² для кларнета, виолончели и фортепиано (1997), «Микрокосмос»¹¹³ для 8 исполнителей (2007), «Шарманка» для органа (2009)¹¹⁴. Данная группа названий также небольшая.

Третью категорию составляют *индивидуальные образно-смысловые наименования*. Такой вид названий наиболее показателен и многочислен в камерной музыке композитора. Перечислим: «Там, куда улетает крик...», (японский пейзаж) по стихотворению М. Басё для трёх флейт и фортепиано (1999), «Прикосновение» для скрипки и камерного оркестра (1999), «Реинкарнация» для фортепиано (посв. Ю.Н. Холопову, 2002), «Сириус»,

¹¹² «Сop amoге» — квинтет для флейты, гобоя, скрипки, виолончели и клавесина композитора, профессора Московской консерватории Л.Б. Бобылёва.

¹¹³ «Микрокосмос» — известный фортепианный цикл Б. Бартока.

¹¹⁴ «Шарманка», или близкие к нему варианты — довольно распространённое заглавие у многих композиторов, в том числе Ф. Шуберта, П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича, Д.Б. Кабалевского.

композиция для фортепиано (посв. В.Н. Холоповой, 2005), «Амулет» для 17 исполнителей (2006), «Status quo» для 5 исполнителей (2009), «Aquagrafica» для 10 исполнителей (2011), «Buffatore» («Стеклодув») для 7 исполнителей (2011), «Drift» («Дрейф») для 9 исполнителей (2012) «Imago» для 10 исполнителей (2014). Однако и заголовки «Con amore» и «Микрокосмос», причисленные нами ко второй группе, при каждом новом прослушивании открываются с новой своей грани, и их интересно рассмотреть в третьей категории, поскольку они несут в себе множество семантических значений.

Можно представить и несколько *условную* классификацию *ассоциативного ряда индивидуальных названий* в третьей категории, представляющей для нас особый интерес. Условную потому, что одни и те же названия композиций могут входить в разные типовые группы: ведь чем более *индивидуально* наименование, тем бóльшую степень смысловой многомерности оно предполагает и несёт в себе значительную долю загадочности. Выделим четыре вида заголовков:

1. *Пейзажная зарисовка*: «Там, куда улетает крик...», «Сириус», «Весенний пейзаж» (первая часть органного триптиха), «Микрокосмос»¹¹⁵, «Aquagrafica», «Drift» («Дрейф») ¹¹⁶.

2. *Философское осмысление бытия: жизни и смерти, пространства и времени*: «Там, куда улетает крик...», «Сириус», «Микрокосмос», «Реинкарнация», «Status quo».

3. *Название-метафора* и название, имеющее *зашифрованно-недосказанный символ*: «Con amore», «Прикосновение», «Сириус», «Амулет», «Там, куда улетает крик...», «Микрокосмос», «Status quo», «Aquagrafica», «Imago»¹¹⁷.

¹¹⁵ В этом названии имеется в виду наблюдение за жизнью маленьких насекомых.

¹¹⁶ В названии «Drift» («Дрейф») композитором подразумевалась картина схода льда весной.

¹¹⁷ «Imago» — взрослая стадия развития насекомых.

4. *Наименование на иностранных языках:* «Lacrimosa», «Con amore», «Statusquo», «Aquagrafica», «Buffatore», «Drift», «Imago».

Рассмотрим подробнее эти четыре вида.

1. Пейзажная зарисовка.

Слушая пьесу «Там, куда улетает крик...», можем уловить крик птиц, шум прибоя, шелест ветра, тем более что шёпот исполнителей в конце сочинения явно имитирует последнее. Похожие идеи словесных названий, настраивающие на зрительное, а порой и сложное сенсорное восприятие в несколько другом ракурсе, заключены и в произведениях «Сириус» и «Микрокосмос». В них образ воспринимается более абстрактно, но от этого не менее интересно для воображения слушателя. Так в «Сириусе» можем наблюдать некий вымышленный фантастический пейзаж, причём, мы не только видим, но как бы и ощущаем некий вибрирующий свет, который то удаляется, то приближается, порою даже ослепляя.

Нечто подобное можно воспринять и в «Микрокосмосе». При слушании его непроизвольно возникают зрительные картины микро- и макромира. Поначалу как бы сторонним наблюдателем видишь неутомимую возню маленьких насекомых, а затем вдруг понимаешь, что становишься участником этого «копошения», и всё неожиданно смещается и становится большим и угрожающим — подобно тому, как это описано у известного детского фантаста Л. Кэрролла в «Приключениях Алисы в стране чудес». Тем самым, в этих произведениях композитор предстаёт в своей новой психологической ипостаси — пейзажиста-фантаста.

2. Философское осмысление бытия: жизни и смерти, пространства и времени.

В эту категорию входят некоторые уже разобранные наименования. Но их можно рассмотреть и в другом ракурсе. Например, в композиции «Там, куда улетает крик...» — заложено тонкое философско-эстетическое осмысление явлений природы. Тут уместно провести аналогию с тем, о чём размышляет композитор в своих симфонических полотнах, например, в

четвёртой симфонии (как было уже упомянуто выше) — о бесконечности жизненных процессов, «круговращении», а в «Пасторали» для большого симфонического оркестра — о непрерывном течении времени как в масштабе всей планеты, так и в жизни отдельного живого существа, в частности¹¹⁸.

3. *Название-метафора* и название, имеющее *зашифрованно-недосказанный символ*.

В плане метафоричности и недосказанности в заголовке, а отсюда и некой загадочности, очень любопытна история возникновения названия в произведении «Прикосновение». По убеждению композитора (восходящему к детским годам), «дотронуться до музыки» в наибольшей степени реализуемо при контакте со звучащей струной. Именно поэтому в данной пьесе солирует скрипка — инструмент, один из самых богатых нюансами. Таким образом, в «Прикосновении» не только выражена идея звукоизвлечения, но и угадывается большой интерес и любовь к музыке через звук скрипки. Похожая мысль заключена и в «Соп amore», написанном двумя годами ранее. Более того, это произведение явилось рубежным для автора, то есть первым сочинением, знаменующим зрелый период творчества. Тем более показательно, что именно идея любви к звуку — и отсюда особая вслушанность в звучание инструментов — явилась основной для «Соп amore». И в этом отношении Воронцов следует тенденции как русской, так и западноевропейской музыки конца XX–начала XXI веков, а именно — внимательному, трепетному отношению к звуку, тембру.

В «Сириусе» заложена аллегория образа самой яркой звезды и посвящения этого произведения конкретному человеку — своему педагогу по анализу музыкальных произведений в Музыкальном училище им. Гнесиных, а ныне одному из известных музыковедов России, В.Н. Холоповой. Здесь есть и явление, достаточно часто распространённое в музыке XX и начала XXI веков, — *предкомпозиционное* сочинение. В данном

¹¹⁸ Подробнее о философичности у Ю.В. Воронцова см. в разделе 1.1. «О философичности в творчестве» настоящей диссертации.

случае — это создание монограмм и символики чисел, связанных с именем и фамилией адресата посвящения. Кроме того, в этой пьесе и построение формы, и драматургическое решение непосредственно связаны с выбором монограмм.

В необычное название «Амулет» также вложен глубокий смысл. Здесь в наименовании применена метафора. Для Воронцова амулет — это некая вещь, наподобие оберега, которая призвана защищать человека от вредных влияний. Как было уже сказано выше именно Моцарта Воронцов считает эталоном красоты в музыке. Поэтому не случайно в музыкальную ткань данного произведения тонко вплетена аллюзийная цитата из второй части 23 концерта для фортепиано с оркестром В.А. Моцарта. Использование же цитатного материала также является характерной тенденцией второй половины XX и начала XXI веков.

5. Наименование на иностранном языке.

Этот тип названий в камерном творчестве композитора также заслуживает внимания. На иностранном языке одно и то же наименование в смысловом отношении будет восприниматься по-иному, например, более загадочно или не так прямолинейно. Подробнее остановимся на названии камерно-инструментального произведения, которое можно воспринимать как подведение некоего итога одного из творческих периодов художника, — «Status quo». Причём, наименование этого сочинения вмещает в себя почти все пункты предложенной нами условной классификации *ассоциативного ряда индивидуальных названий*, кроме первого. Необычный, даже несколько экстравагантный заголовок означает «*существующее положение вещей*». По сути, это — сумма достигнутых «жизненных благ»: семья, профессия, положение в обществе и так далее. Индивиду кажется, что так будет всегда, но в этом благополучии уже заложена неумолимая идея разрушения. Подобную мысль мы можем встретить в восточной философии, в которой общеизвестна идея, что процесс движения человека к смерти автоматически запускается с момента его рождения. Таким образом, в таком внешне

метафоричном и зашифровано-недосказанном названии на иностранном языке композитор затрагивает очень важные духовно-нравственные и философские проблемы — онтологии, аксиологии, антропологии и другие.

В последние годы у Воронцова стали появляться произведения, названия которых не совсем вмещаются или вообще не вмещаются в представленную выше классификацию. Но они могут образовывать новые виды названий, например — некая стилизация-симулякр¹¹⁹, своего рода деконструкция в понимании жанра произведения. Сюда можно отнести «Новгородские песни» для 8-ми исполнителей (2016), где с первого взгляда почти невозможно понять, что тематизм произведения хотя бы в какой-то мере соотнесён с новгородскими песнями и вообще с жанром какой бы то ни было песни. В «Новгородских песнях» нет точно цитированного материала песен, но есть некая модификация изначального жанра песни, где тематизм песни сильно переосмысливается, от него остаются лишь его смысловые осколки и отдельные коннотационные отзвуки. Сам Воронцов так пишет в аннотации к данному произведению: «Ни одна мелодия не звучит более или менее узнаваемо по простой причине: я решил дать их такими, какими они сохранились в памяти по детским впечатлениям, где сплелись в единый клубок хороводные, девичьи "страдания", забавные песни с ауканием, игра слепого гудошника, лихая кадрили, частушки, то есть, звуковой мир новгородской деревни 50-60-х годов прошлого века через восприятие московского школьника, игравшего на фортепиано в ДМШ Баха, Моцарта и Майкапара. С точки зрения формы пьеса сделана по модели, напоминающей деревенскую гулянку. Начинаясь с деликатной нерешительностью, постепенно звуковой поток охватывает всё пространство, переходя заявленные пределы»¹²⁰. К такого рода названиям можно причислить и

¹¹⁹ Термин «симулякр» здесь используется как репрезентация другого явления.

¹²⁰ Воронцов Ю.В. Аннотация к произведению «Новгородские песни» [206].

ансамблевое сочинение «Кай» для квинтета (2019), где применён своего рода сюжетный код в наименовании произведения¹²¹.

Кроме того, особую группу наименований составляют также названия-эпитафии, связанные с посмертным посвящением произведения: «Отпевание» — квинтет для двух труб, валторны, тромбона и тубы (памяти Е.К. Голубева, 1989); «Гимн памяти Альфреда Шнитке» для 11-ти исполнителей (2015).

¹²¹ По словам Воронцова: «Волшебница отняла у Кая память. Всё внимание сосредоточено на Герде. Кай даже лишён возможности страдать. Это смерть при жизни» [206].

2.3. Композиционные особенности камерно-инструментального творчества Ю.В. Воронцова¹²²

Характер названия, как правило, оказывается неразрывно связанным с различными аспектами каждого произведения. В том числе, это особый выбор инструментария, всегда исходящий из индивидуального замысла, не повторяющийся от опуса к опусу и отталкивающийся от определенного образа, заложенного в наименовании. Так «Con amore» написано для кларнета, виолончели и фортепиано, «Там, куда улетает крик...» — для трёх флейт и фортепиано, «Амулет», «Микрокосмос» «Aquagrafica», «Buffatore» «Drift», — для ансамбля солистов различного состава¹²³.

При этом, помимо индивидуального инструментария, композитор усиливает группу ударных: вводит достаточно редкие инструменты (например, shells, то есть, морские ракушки, barchimes, carillon, flessatono, lastra, maracas), необычно использует традиционные (в том числе необычное звукоизвлечение, особое сочетание знакомых тембров). Закономерно, что при столь особых замыслах и нерегламентируемых составах инструментария, где зачастую на первое место выходит тембровая логика развития, индивидуальным оказывается подход и к музыкальной форме, и к архитектонике в целом.

Об архитектонике и форме.

Виды воронцовской архитектоники неизменно многообразны. При этом в любом новом произведении структура каждый раз новая, по сравнению с предыдущей композицией. Для композитора характерна полипараметровость и многоуровневость музыкального языка, поскольку в

¹²² В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [202, 28–34], [208, 36–39], [209, 48–54], [213, 7–13].

¹²³ Точный состав см. в Приложении 3. Список произведений Ю.В. Воронцова.

становлении архитектоники играют важную роль многообразные параметры выразительности. В произведениях Воронцова можно встретить следующие формы: сквозная, альтернативная¹²⁴, а также структуры на основе параметров сонорики, ограниченной алеаторики, «параметра экспрессии»¹²⁵, фактуры в их разнообразном сочетании и соединении.

Воронцов, остро ощущая тенденции современной русской и западноевропейской музыки, наряду с некоторыми другими авторами, например, с Тарнопольским, Парисом, употребляет *нетипизированные* формы, то есть, не имеющие прецедента в инструментальной музыке прошлого, тем самым проявляя себя одним из новаторов в отношении формы. В каждом из перечисленных и уже охарактеризованных названиях произведений используется индивидуальная форма или *индивидуальный проект*¹²⁶. Причём, так происходит с каждым новым сочинением художника, написанным после рубежного 1997 года.

Если же говорить о том, каких форм нет в зрелом периоде творчества композитора, так это сугубо классических: сонатной, рондо-сонаты, вариационных, трёхчастной репризной и т.п.

Схематически укажем структуру некоторых исследуемых произведений: «Соп amore» — три неравных раздела, которые можно представить как ABC с небольшим вступлением (12 т.) и довольно развёрнутым эпилогом (45 т.), где А — вступление, С — эпилог; «Прикосновение» — вступление и три раздела АВА¹; «Там, куда улетает крик...» — два неравных раздела АВ и некое заключение на новом материале; «Сириус» — пять небольших разделов АА¹ВСА²; «Амулет» — три неравных раздела АВВ¹; «Микрокосмос» — два неравных раздела и заключение, АВ(а); «Status quo» — два разных раздела АВ без обрамления и так далее.

¹²⁴ Понятие введено В.Н. Холоповой. См. в книге В.Н. Холоповой [325, 457].

¹²⁵ Понятие введено В.Н. Холоповой. См. в книге [311, 107–109].

¹²⁶ Термин Ю.Н. Холопова. См. в книге [302, 457].

Таким образом, видим, что Воронцов действительно использует именно то композиционное решение, которое вытекает из индивидуального замысла, необходимого для создания того или иного произведения. С точки зрения функций частей в форме такая композиция может иметь вступление, но может обходиться и без него. Вступительный раздел оказывается развернутым или состоящим из нескольких тактов, количество разделов в форме — чаще два или три, но может быть четыре или пять. Встречается подобие некоей репризы, вернее намёк на репризность, как это бывает в калейдоскопе, когда возвращается похожий узор, но в другом окружении. Но чаще реприза вообще отсутствует. Не типична и кода, например, в сочинении «Там, куда улетает крик...», где заключение представлено как некое изменение в последний раз — впервые в пьесе вводится ритмизованный шёпот исполнителей.

Всё вышеизложенное приводит к выводу, что художник радикально по-новому подходит к принципам формообразования, где главный прототип музыкальных форм (в том числе и сонатной, просуществовавшей столетия) — *ораторская диспозиция*, — сознательно избегается. С новыми композиционными принципами напрямую связано и то, что мелодия не является основным формообразующим элементом, на неё не возлагаются обязательные функции, принятые в предыдущие века, делается ставка на другие виды музыкальной организации. Композитора больше интересует сложный микротематизм, состоящий из множества полифонических компонентов, объединённых в общее гармоничное целое.

С другой стороны, в сочинениях Воронцова, хотя с первого взгляда и достаточно трудно, но всё же можно найти некие классические функции формы и типы изложения. В общих чертах они наличествуют, но даны завуалированно, поскольку практически нет классического тонально-гармонического развития, и функции частей возникают с помощью других методов развития. При этом вместе классические функции частей в одном

произведении присутствуют редко, во многом благодаря преобладанию мягких граней формы (особенно в более поздних опусах).

Важно отметить, что при всём этом каждое инструментальное произведение Воронцова укладывается в универсальную асафьевскую триаду *i-m-t*¹²⁷. Музыка Воронцова, как правило, содержит все приведённые три стадии развития, где *i* — некий начальный раздел, зона экспонирования; *m* — зона развития, *t* — зона завершения. Другое дело, что они часто представлены несколько завуалированно, поскольку композитор не использует большинства классических методов формообразования, таких как тонально-гармоническое развитие, гармоническая функциональность, мотивное вычленение, дробление в традиционном виде, секвенция, полифоническая имитация и другое.

Таким образом, структурное оформление *i-m-t* создается практически без использования традиционных средств, поскольку сам музыкальный материал нетрадиционен: нет тональности, гармонического развития и каденций, а часто и мелодической организации, метроритмической квадратности и т.п. Итак, перечислим те методы развития, благодаря которым всё же возникают некоторые функции частей и типы изложения:

- нередко встречается начальная относительная тематическая стабильность, то есть использование как бы в экспозиционном разделе *i* немногих тематических элементов (звуков) (Пример № 1);
- часто роль как бы «тоники» или как бы «тонической функции» в разделах *i* и *t* выполняет репетиция на одном звуке, данная подчас в разных голосах и у разных инструментов (Пример № 1);
- относительно бóльшая текучесть материала в как бы в срединном разделе *m*;

¹²⁷ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «каждое инструментальное произведение» до слов «*i-m-t*» [200, 79] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 233].

- зачастую отсутствие замкнутости в структурном плане в как бы срединном разделе;
- наличие большого количества алеаторических приёмов именно в как бы срединном разделе (Примеры № 9, № 10);
- появление других тематических элементов в разделе *m*, как правило, связанных с предыдущим ходом развития;
- фактором членения как между основными разделами, так и на более мелких гранях формы выступают в основном цезуры: генеральные паузы, ферматы, крупные длительности во всех голосах, которых нет или почти нет в срединном разделе; (Пример № 7)¹²⁸;
- накопление напряжения в срединном разделе делается с помощью ритмического измельчания длительностей, бóльшей плотности фактуры (как правило, с помощью полифонического напластования бóльшего количества голосов у разных инструментов) (Примеры № 9, 18, № 40);
- предельно исчерпывающее использование выбранных средств выразительности в рамках срединного раздела *m*;
- как бы заключительный раздел *t* характеризуется с помощью появления неких «осколков» или «напоминаний» раздела *i*: похожей фактуры, присутствия одного из характерных тембров первого раздела, наличия близких элементов тематизма (чаще не мелодико-гармонических) и др. (Пример № 2)¹²⁹;
- в разделе *t* часто наличествует «изменение в последний раз»¹³⁰, что свойственно для заключительного раздела (яркий пример — заключительный раздел пьесы «Там, куда улетает крик...», где впервые появляется ритмизованный шёпот (Пример № 2);

¹²⁸ См. ц. 76, 2 т.

¹²⁹ См. партию фортепиано.

¹³⁰ Термин Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана. Встречается также как «завершающая перемена». См. Мазель М. [157, 97].

- в как бы заключительном разделе присутствует эффект «прощания»: регистрового, фактурного и других, где тематические фрагменты проходят нередко в контрастных регистрах.

- в самом конце произведения часто имеется тенденция движения всех голосов в нижнюю или верхнюю регистровую зону (Пример № 3).

Отметим также, что в последнее время композитора привлекает фазовый и микрофазовый принципы развития. Особенно эти принципы явно видны в произведениях «Микрокосмос» (как форма второго плана), «Aquagrafica» и «Drift» для ансамбля солистов. Как известно, по Т.В. Золозовой¹³¹, фаза — «это обособление определённой целостности из звукового потока»¹³². Фазовый принцип всё более завоёвывает популярность среди современных композиторов¹³³, ведь он, являясь главным делителем произведения, способствует целостности и непрерывности процесса развития. Фазы делятся на две категории: макрофаза и микрофаза, которые различаются, прежде всего, благодаря масштабу. То есть макрофаза — это крупная структурная единица, а микрофаза — более мелкая ячейка формы. Кроме того, это явления разного уровня обобщения. Микрофаза — образование, возникающее для создания единства в каком-либо компоненте звукового потока (к примеру, тембрового или динамического), а макрофаза — обособление целостных, комплексных структурных единиц.

Итак, можно вывести следующие основные принципы новаторского подхода Воронцова к формообразованию:

- избегание классической формы — *нетипизированная форма*,
- необязательность мелодии и гармонии как тематической основы формы¹³⁴,

¹³¹ Подробно о фазовом принципе писала, в частности, Т. Золозова в статье «Фазовые структуры в первой симфонии А. Жоливе» [107, 138–153].

¹³² Определение Т.В. Золозовой [107, 139].

¹³³ Например, этот принцип присутствует и в творчестве В.Г. Тарнопольского.

¹³⁴ Пересказ близко к тексту фрагмента книги О.В. Озерской [200, 82] в рецензии В.Н. Холоповой на книгу автора данного исследования [309, 25].

- создание индивидуальных музыкальных форм (в том числе с фазовым и микрофазовым принципами развития)¹³⁵,
- избегание классических типов изложения материала,
- выработывание новых, неклассических способов членения разделов формы.

О драматургии.

Музыкальная драматургия Воронцова, как правило, тщательно и детально продумана. Нередко она строится с помощью контрастных сопоставлений. Более того, угадываются даже конфликтные взаимоотношения. Яркий пример таких сопоставлений — драматический диалог струнных и фортепиано в произведении «Aquagrafica» для ансамбля, где струнные даны в максимально высоком регистре, а фортепиано звучит в максимально низком регистре¹³⁶.

Кроме того, драматургия произведений активна, она энергично воздействует на процесс формообразования, так что даже индивидуальная форма модифицируется. Так, например, в сочинении «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано необычно драматургическое решение: первый раздел заканчивается неожиданно — на фактурной и динамической кульминации с моментальным, до нуля, спадом динамики и плотности фактуры (Пример № 40).

Показательно, что Воронцов, с его красочной образной фантазией, производит персонификацию тембров и тем самым вводит театрализацию в инструментальное произведение. Яркие примеры такой персонификации и театрализации в камерной музыке художника — «Aquagrafica», «Микрокосмос», «Drift» для ансамбля.

¹³⁵ Пересказ близко к тексту фрагмента книги О.В. Озерской [200, 82] в рецензии В.Н. Холоповой на книгу автора данного исследования [309, 25].

¹³⁶ См. подробнее анализ этого произведения в разделе 2.5. «"Aquagrafica" для десяти исполнителей» данного исследования.

У Воронцова встречаются произведения и с монодраматургическим решением. Таковыми является, к примеру, «Buffatore» («Стеклодув») для 7 исполнителей, «Lacrimosa» для струнного оркестра и ударных. В симфонической музыке яркий пример монодраматургического решения и медитативной драматургии — пьеса «Пастораль» для симфонического оркестра. В этих композициях очень интересен музыкально-временной аспект. Ведь время в них течёт совершенно по-особенному, где развитие часто приближается к *медитативному* типу драматургии, хотя буквально каждый такт насыщен большим количеством мельчайших событий, которые охватываются широким дыханием.

Интересно, что в «Сириусе» для фортепиано драматургия далеко не монодраматургическая, но, тем не менее, начало первого раздела этой пьесы довольно длительное время имеет медитативный характер. Причём, первый раздел «Сириуса» — один из характерных примеров бесконечно длящегося времени у композитора, где репетиции одного и того же звука, а затем постепенное добавление нескольких других, но в различном ритмическом воплощении, вводят в неспешное, как бы отрешённое от всех земных проблем, бытие космического пейзажа. (Пример № 1). Причём, такое «рассматривание» отдельных звуков и микро-интонаций как бы под увеличительным стеклом нередко сопоставляется с их быстрым калейдоскопичным мельканием, что создаёт эффект большого пространства.

Интересно, что драматургическую функцию зачастую выполняют темп, агогика, артикуляция, их сочетания. Неизменно у Воронцова только одно: все средства выразительности непременно работают на создание образности и яркого художественного впечатления.

О тематизме

Понятие «тематизм» примерно со второй половины XX века и далее вбирает в себя многие средства музыкальной выразительности, бывшие ранее второстепенными. То есть, в роли тематизма выступает любой материал, а не только мелодико-гармонический. В набор тематических элементов могут

входить тембр, фактура, динамика, регистр, артикуляция, агогика, многообразные исполнительские приёмы (например, форшлаг, глиссандо, фруллато, трель, тремоло) и другое¹³⁷. Следовательно, в тематическом отношении тоже можно говорить о полипараметровости музыкального языка.

Это перекликается с детально разработанным В.Н. Холоповой понятием «параметр экспрессии». Данный термин чаще применяется по отношению к музыке Губайдулиной, но, по словам Холоповой, может быть с успехом употреблён и по отношению к произведениям других современных композиторов¹³⁸. Мы считаем, что для понимания музыки Воронцова данный термин также показателен. Итак, по Холоповой, «параметр экспрессии» — это сфера музыкального языка, включающая «артикуляцию, способы звукоизвлечения, а также особым образом организованные мелодику, ритмику, фактуру» [311, 107–109], делящаяся при этом на контрастные выразительно-композиционные функции — консонанса и диссонанса экспрессии.

Но в творчестве Воронцова во главу угла ставится не противопоставление консонанса и диссонанса экспрессии¹³⁹ (хотя оно тоже встречается), а то, что параметр экспрессии становится стержневым понятием, призванным наглядно показать: второстепенные средства выразительности (бывшие ранее периферийными) встали на лидирующие позиции¹⁴⁰.

И действительно, слушая произведения данного художника, целиком принимаешь, что и тембр, и артикуляция, и регистр, и динамика вполне состоялись как чисто тематические элементы, а не остались декоративными.

¹³⁷ В качестве подтверждения см. схемы в Приложении 2: схема № 2, схема № 3.

¹³⁸ К примеру, по отношению к творчеству К. Пендерецкого, Х. Лахенмана, Э.В. Денисова.

¹³⁹ По В.Н. Холоповой, «консонанс экспрессии» — моноритмия, континуальность фактуры, узкие интервалы, legato, а «диссонанс экспрессии» — staccato, трель, тремоло, полиритмия, дискретность фактуры, широкие интервалы» [311, 107–109].

¹⁴⁰ Одна из главных причин этого процесса, как было уже упомянуто, — стремление композиторов мыслить «по-новому».

Ведь композитор верит в них и работает с ними как с полноправными тематическими единицами, как ранее композиторы-классики работали с мелодикой, ритмом, гармонией, тональностью.

С эволюцией же стиля у Воронцова параметр экспрессии встречается практически в каждом произведении. В качестве яркого примера можно привести композицию «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано. В этой пьесе уже в самом начале в качестве основного фактора развития тематизма выступает противопоставление двух функций параметра экспрессии: диссонанса экспрессии — дискретность фактуры, стаккато, форшлаги, полиритмия (Пример № 4, т. 1–4) — и консонанса экспрессии — континуальность фактуры, легато, общая плавность движения (Пример № 4, т. 6).

Также не менее интересна в этом отношении и композиция «Aquadgrafica» для 10 исполнителей. Здесь применён уже несколько другой принцип: на протяжении всего произведения проходит отчётливая идея — постепенное движение от диссонанса экспрессии к последующему консонансу экспрессии. Эта идея, идущая красной нитью, оказывает воздействие на макроуровень произведения: архитектонику и драматургию сочинения. И действительно, первый раздел формы почти в основном построен на диссонансе экспрессии (дискретность фактуры, трели, стаккато), а второй раздел — на консонансе экспрессии (континуальность фактуры, длинные педалирующие звуки почти у всех инструментов, медленное движение, относительно мягкая высотная диссонантность) (Примеры: № 5 и № 6).

Кроме того, в тематизме Воронцова большое значение приобретают не только тембр (например, введение необычного инструмента или оригинального микста), но и тембровые метаморфозы; не только различная фактура, но и всевозможная её трансформация (в том числе сгущение, разрежение, разнообразная плотность); не только динамика, регистр, но и различные динамические и регистровые градации в их сопоставлении или

противопоставлении. Помимо прочего, данные средства выразительности принципиально *равноправны* друг с другом и с прежними основами формы — гармонией, мелодикой, ритмикой. Очень часто организация структуры произведения происходит благодаря полному исчерпанию одних средств выразительности и появлению новых на протяжении звучания одного произведения.

Из методов тематического развития композитор в основном использует полифонический и вариантный, избегая разработочного, вариационного, остигатного, поскольку они, как правило, дают традиционалистскую предсказуемость развития музыкальной ткани¹⁴¹, что неприемлемо для воронцовской логики формы. Из тематических основ формообразования всё большее значение приобретает сонорный тематизм. Но Воронцов не чурается иногда пользоваться мелодическими и изредка гармоническими средствами (при этом чаще ограничивается аккордом одной гармонии¹⁴²), правда, в основном, как добавление к сонорному тематизму.

К тому же композитор очень редко применяет такие традиционные и часто употребляемые приёмы, как ритмическое увеличение и уменьшение, ракоход, инверсию, ракоходную инверсию и прочее. Он избегает перечисленное потому, что намеревается не допускать названной предсказуемости развития музыкальной ткани.

Воронцов позволяет себе пользоваться лишь самыми непритязательными и неназойливыми (поскольку они вполне применимы как для достаточно традиционной, так и для ультрасовременной музыки) методами формирования музыкальной ткани: сопоставление разнообразного тематизма, полифоническое соединение тем, многоуровневый контраст — фактурный, динамический, тембровый, регистровый и другие.

О звуковысотных системах

¹⁴¹ В данном контексте «предсказуемый» означает сугубо традиционный.

¹⁴² Это характерно для рассматриваемого более позднего творчества композитора (с 1997 года по настоящее время).

В выборе звуковысотных систем Воронцов в хорошем смысле «всеяден», поскольку использует многообразные композиторские техники на протяжении звучания одного сочинения (в этом также можно усмотреть явление полипараметровости). Причём, композитор оригинально комбинирует техники в самых разнообразных сочетаниях, часто в одновременном звучании у разных инструментов. Это — атональность, серийность, тональность, модальность, хроматика, диатоника, микротоновость и многое другое.

Здесь необходимо обратить внимание на то, что такой комплексный принцип вообще характерен для построения формы в музыке второй половины XX — начала XXI веков. Воронцов же использует комплексный принцип очень тонко, с присущим ему вкусом, никогда не оставляет ощущения пресыщения данным приёмом и не утомляет этим слушателя. Критерием же отбора этих систем для каждого нового сочинения служит лишь индивидуальный художественный замысел данной воронцовской композиции.

О фактурных метаморфозах и соноризме

Композитор часто переосмысливает приёмы, которые ранее были им неоднократно использованы. Нового качества достигают и сонорные средства. Порой сонорность из области гармонии перемещается в область фактуры¹⁴³. Примечательно и то, что фактура воронцовских произведений становится всё более и более сонорной и даже сонористической.

И это не случайно, поскольку во многом благодаря использованию сонорности возникают конкретные зрительные и иные ассоциации, ведь уже даже изменение плотности сонорной фактуры в слуховом отношении связываются со сгущением и разряжением, приближением и удалением, просветлением и потемнением и так далее. И если ранее композитор часто

¹⁴³ Поскольку среди типов фактуры существуют, например, полифонический склад, пуантилизм, сверхмногоголосие, то сонорика также может являться одним из видов или подвидов фактуры, хотя бы потому, что сонорика часто координирует со сверхмногоголосием.

вводил мелодическую интонационность, наряду с использованием различных современных техник (например, «Там, куда улетает крик...», «Сириус»), то начиная с «Микрокосмоса» и далее, в «Status quo», «Aquagrafica», «Buffatore», «Drift», «Imago» композитор всё более сосредотачивается на использовании сонорика и сонористики, почти или вовсе без звуковысотности¹⁴⁴. Художник так комментирует это: «Мне кажется, что интонация давно уже перестала быть самоидентификацией композитора. Определяющим аспектом она уже не является, и возникает некий вакуум, который необходимо чем-то заполнить, компенсировать её отсутствие» [254, 5]. И далее Воронцов поясняет свою мысль: «Мы вступили в эпоху прощания с интонацией, и её место теперь занимает интерес к шуму, тембру, сонорике. Ухо получает новую настройку, и в том, что раньше казалось просто шумом, теперь различает богатство градаций. Это как новый алфавит» [254, 5].

Итак, для композитора становится важна, прежде всего, окраска звука, которая выполняет функцию мелодики, гармонии, фактуры и даже отчасти ритма. Вообще, как известно, в сонорной музыке принято различать три её основных типа: колористику, сонорику и сонористику¹⁴⁵. И если колористика в основном имеет отношение к тональной музыке XIX-начала XX веков, то в музыке Воронцова мы находим сонорику и сонористику, а также их взаимодействие и взаимопроникновение.

Следовательно, сонорика, сонористика и, как следствие, различные необычные тембровые эффекты становятся основой фактурных приёмов композитора в его новейший период. Показательно, что он ощутил необходимость для сонористичной музыки в камерных сочинениях бóльшего состава. Поэтому в зрелом периоде творчества Воронцов, чтобы создать

¹⁴⁴ Наряду с этим, как было уже упомянуто, у Воронцова есть сочинения с развитой, яркой и запоминающейся мелодической основой. Примеры: многие фрагменты 1, 2, 3, 4 симфоний; детские мюзиклы (в том числе «Дюймовочка», «Сказка о царе Салтане»); концерт для хора «Откровение» на тексты из «Откровения Иоанна»; детские хоры; вокальный цикл «Марина» на стихи М. Цветаевой и многое другое. Но большинство из перечисленного было сочинено до рубежного 1997 года.

¹⁴⁵ Эта классификация взята из учебного пособия [280, 390].

ощутимое движение сонорной звуковой массы, пишет уже не для трёх-четырёх инструментов¹⁴⁶, а использует от пяти до семнадцати, с преобладанием 8–11, поскольку сонорику и сонористику создаёт во многом с помощью полифонических, квазиполифонических приёмов и максимально насыщенных фактур.

Интересно, что в последние годы, а именно с 2011 года, художник чаще употребляет бóльшую плотность фактуры, нежели ранее, даже в начальном разделе *i*. Эта эволюция в творчестве Воронцова становится очевидной, если даже зрительно сравнить его партитуры более ранние и более поздние.

В поздних сочинениях композитор использует и бóльшее количество тематических элементов, что придаёт фактуре значительную плотность. Так, если даже в относительно ранних значимых композициях: «Там, куда улетает крик...» (1999), «Амулет» (2006), «Микрокосмос» (2007) Воронцов использовал не столь значительную насыщенность фактуры, то в опусах «Buffatore» (2011), «Aquagrafica» (2011), «Drift» (2012), «Imago» (2014), «Обряд» (2017), «Кай» (2019) и далее он употребляет громадное количество тематических элементов.

Знаменательно, что в названных более поздних сочинениях всё бóльшую тематическую значимость приобретают тембровые элементы и необычные исполнительские приёмы, тогда как в более ранних наряду с ними, важное место занимают ритмические и даже мелодико-гармонические составляющие¹⁴⁷.

В процессе развития своих произведений Воронцов использует многообразные типы полифонии, как уже давно устоявшиеся — имитационную, контрастно-тематическую, подголосочную, так и современные её виды. Из сравнительно новых типов полифонии отметим: полифонию сонорных пластов (в том числе микрополифонических), сонорно-

¹⁴⁶ Интересно, что уже в композиции «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано при прослушивании возникает ощущение, что играет инструментов больше, чем имеется в партитуре.

¹⁴⁷ См. в Приложении 2 схемы №№ 2–5.

алеаторных пластов, полифонию стилей. Кроме того, следует назвать пространственную полифонию (большой частью искусственную стереофонию). Отметим также, что практически в каждом произведении используются разнообразные типы полифонии, которые естественно и незаметно переходят в совершенно другие её виды, иногда, казалось бы, прямо противоположные.

Итак, перечислим наиболее важные и существенные стилевые и композиционные аспекты, характерные для камерно-инструментального творчества Ю.В. Воронцова, возникшие благодаря его образно-смысловому мышлению и музыкальному языку.

Содержательные аспекты:

- философичность;
- вытеснение жанрового определения названием¹⁴⁸, концентрирующим художественный замысел произведения;
- часто зримая образность;
- красочность и живописность звучания;
- использование символики, метафор; ассоциативность музыкального материала — стилевые аллюзии, квазицитаты.

Композиционные аспекты:

- особое отношение к музыкальному времени;
- пространственные эффекты¹⁴⁹;
- сочетание разнообразных видов композиторских техник в одном произведении¹⁵⁰;
- неклассичность музыкальных форм;
- неклассичность функций частей в музыкальной форме;

¹⁴⁸ Пересказ близко к тексту фрагмента книги О.В. Озерской [200, 91], в частности, использование выражения Озерской: «вытеснение жанрового определения названием» в рецензии В.Н. Холоповой на книгу автора данного исследования [309, 25].

¹⁴⁹ Пересказ близко к тексту фрагмента книги О.В. Озерской [200, 92] в рецензии В.Н. Холоповой на книгу автора данного исследования [309, 25].

¹⁵⁰ Пересказ близко к тексту фрагмента книги О.В. Озерской [200, 91], в частности, использование этого выражения Озерской в рецензии В.Н. Холоповой на книгу автора данного исследования [309, 25].

- индивидуальное применение гармонии, полифонии и других композиционных средств;
- нерегламентированный состав инструментария¹⁵¹;
- фактурные метаморфозы;
- сонорность как специфика фактуры;
- выдвижение тембровой логики на первый план в становлении драматургии и формы целого (в частности, персонификация тембров);
- использование редких ударных инструментов, усиление роли ударных;
- повышенное внимание к отдельно взятому звуку или созвучию (как под увеличительным стеклом);
- часто функционирование отдельного звука как самостоятельной смысловой и структурной единицы;
- максимальное исчерпание тщательно подобранных средств музыкальной выразительности на протяжении одного произведения или его раздела.
- сочинение оригинальных микстовых звучаний;
- изобретение новых тембров.

¹⁵¹ Пересказ близко к тексту фрагмента книги О.В. Озерской [200, 92], в частности, использование этого выражения Озерской в рецензии В.Н. Холоповой на книгу автора данного исследования [309, 25].

2.4. «Там, куда улетает крик...» — японский пейзаж по стихотворению М. Басё для трёх флейт и фортепиано¹⁵²

Замысел и выбор названия

Композиция «Там, куда улетает крик...» навеяна созерцанием столь любимой Воронцовым карельской природы: с неброской красотой, с быстро наступающей прохладой ещё в летние месяцы, но чарующей своими разнообразными оттенками красок и загадочностью¹⁵³. Причём подобная природа композитору напоминает некоторые японские пейзажи, отсюда и возникло название данной пьесы.

В образном отношении здесь имеется философско-эстетический замысел (что характерно для большинства произведений Воронцова), где его главная идея — бесконечность и непрерывность природных процессов. Поэтическое наименование произведения конкретизирует его смысл, а вытеснение жанрового определения названием типично для Воронцова и свойственно большинству его сочинений¹⁵⁴. Кроме того, здесь возможно ощутить и квази древне-японское музицирование на кото. Пьеса передаёт зримые и слышимые образы природы, в ней можно представить веяние ветра, шелест листвы, услышать гомон птиц, плеск набегających волн.

Эмоциональное состояние музыки — тонкие лирические переживания, возникающие благодаря впечатлениям от нетронутой природы, то есть от тех мест, куда ещё или давно не ступала нога человека. Таким образом, это

¹⁵² В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [202, 28–34], [208, 36–39], [209, 48–54], [213, 7–13].

¹⁵³ Пьеса сочинена в Доме творчества города Сортавала. Исполнена в год написания на фестивале «Московская осень, 1999» в Доме композиторов (ансамбль флейт «Сиринокс» под управлением С.С. Голубенко).

¹⁵⁴ Об этом подробнее см. в этой же главе данной диссертации, в разделе 2.2.

сочинение представляет собой оригинальный, философски прочувствованный пейзаж-настроение.

Типичные и уникальные черты данной композиции

«Там, куда улетает крик...» — одно из показательных сочинений авторского стиля Воронцова, поскольку в нём в концентрированном виде воплотилось очень многое из того, что характеризует его стиль, и в то же время отличает данного создателя музыки от многих других современных ему композиторов.

Что касается типичности чисто композиционной организации пьесы, то к данному произведению можно применить почти все обобщённые нами свойства композиционного метода композитора¹⁵⁵. Приведём их:

— сочетание разнообразных видов композиторских техник в одном сочинении и даже в одновременном звучании (здесь это — ограниченная алеаторика, сонорика, сонористика, микрохроматика, пуантилизм, своего рода модальность, квазиканоничность, квазиритмическая каноничность);

— нерегламентированный состав инструментария (то есть, сочинение музыки не для определённого, давно устоявшегося состава, а каждый раз нового, диктуемого непосредственно замыслом сочинения);

— повышенное внимание к отдельно взятому звуку, созвучию, (каждая звуко-точка приобретает повышенный смысл);

— особое отношение ко времени: течение времени либо чрезвычайно медленное, либо предельно быстрое, либо то и другое сопоставляется;

— выдвижение тембровой логики на первый план в становлении драматургии и формы целого.

Также сюда можно отнести выведенные принципы новаторского подхода к формообразованию: создание индивидуальных музыкальных форм, необязательность мелодии как тематической основы формы¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Об этом подробнее см. в разделе диссертации 2.2. Роль названия в камерном творчестве Ю.В. Воронцова и его воздействие на композицию.

¹⁵⁶ См. выше.

Не менее интересно и то, что в данной пьесе имеют место практически все аспекты, рассмотренные в главе 1. «Характеристика творческих принципов Ю.В. Воронцова». И действительно, пьеса сочинена с доверием к интуиции, звучит удивительно красиво, гармонично, хотя в ней присутствует эксперимент. Также сочинение гуманистично.

Однако произведение одновременно и уникально для камерно-инструментального творчества Воронцова, поскольку в нём композитор на всём его протяжении употребил в ладогармоническом отношении всего лишь *четыре* звука¹⁵⁷. Таким образом, здесь в наибольшей степени нашёл отражение характерный и любимый принцип композитора — экономность музыкального материала.

Наличие монограммы

Заслуживает внимания и то обстоятельство, что если сопоставить эти четыре звука — *e, a, d, h*¹⁵⁸, — то можно увидеть монограмму, созданную из имени и отчества композитора¹⁵⁹. Так в имени можно усмотреть только звук *re* — *d*, в отчестве же видим ещё три звука — *e, a, h*¹⁶⁰.

Выбор стихотворного текста

Заметим, что Воронцов в зрелом периоде творчества довольно редко использует какие-либо словесные тексты. Видимо, взыскательному и

¹⁵⁷ В симфоническом творчестве Воронцова есть ещё один пример, где на всем протяжении второй части пятой симфонии в мелодии у солирующей флейты использованы лишь два звука — *e* и *h*.

¹⁵⁸ Звуки даны в порядке их появления в партитуре.

¹⁵⁹ Как-то в беседе с автором данного исследования Ю.В. Воронцов сказал: «Пробовал сделать монограмму из своего имени и фамилии, но понял, что фамилия почти ничего не даёт, больше всего получается от отчества. Думаю, правильнее использовать отчество, ведь в нём — связь поколений». Правда, о данном произведении композитор ничего не говорил по поводу монограммы, но на прямой вопрос автора диссертации думал ли он здесь о монограмме, ответил: «Может быть, уже точно не помню» [205].

¹⁶⁰ То, что это действительно монограмма указывает следующий факт. Эта же интонация — *e-a-h*, а затем с добавлением звука *d* присутствует и в другом произведении Воронцова — «Пастораль» для симфонического оркестра, которое долгое время являлось его визитной карточкой. Причём, там данная интонация является как бы лейттемой, проходящей красной нитью на протяжении всего сочинения. Интересно, что именно эти два произведения, в которые вложены монограммы, Воронцов считает лучшими в своём творчестве.

утончённому вкусу художника очень трудно найти в современной ему поэзии что-то очень близкое¹⁶¹. Поэтому не случаен выбор краткого японского трёхстишия. И это сравнение поэта и композитора не случайно, так как тяготение к малым формам в камерно-инструментальной музыке композитора — одна из характерных черт авторского стиля Воронцова.

Интересно, что из очень короткого стихотворения Басё, состоящего всего из трёх строк, Воронцов использовал только первую строку и ещё одно слово второй строки. Приведём хокку целиком:

«Там, куда улетает
Крик предрассветный кукушки,
Что там? — Далекий остров» [165].

Тем самым создаётся впечатление недосказанности, а отсюда и загадочности, что характерно для стиля Воронцова в целом. Кроме того, и для названия своего произведения композитор выбрал только эти первые четыре слова. Примечательно и то, что художник даёт название произведения на русском языке, а сам текст вводит в произведение на английском: «Where a shriek flies to...». Это он делает для усиления фонизма, проговариваемых слов, которые должны изображать шелест листвы, тихие порывы ветра. Интересно и то, что стихотворение даётся только в коде произведения, в качестве «изменения в последний раз»¹⁶².

Форма

Форма данного произведения так же индивидуальна, как и в других сочинениях автора, поскольку целиком исходит из оригинального замысла, идущего в свою очередь от образа-настроения. Пьеса состоит из двух неравных разделов и как бы заключения. Показательно, что именно

¹⁶¹ Правда, у Воронцова есть вокальный цикл «шесть романсов на стихи Б.А. Ахмадулиной» для меццо-сопрано и фортепиано (1987); «Марина», композиция для голоса и фортепиано на стихи М.И. Цветаевой (1994). Но, как видим, они сочинены в более ранний период творчества, зрелый же период творчества Воронцова начался после 1997 г.

¹⁶² Понятие Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана.

заключение сочинения начинается с введения текста, благодаря уже упомянутому приёму «изменения в последний раз».

Схема формы такова:

| | | |
|------------------------|--------------------------|-----------------------------|
| 1 раздел ц. 1–ц. 77 | 2 раздел ц. 78–ц. 118 | Заключение ц. 119–ц. 156 |
|------------------------|--------------------------|-----------------------------|

На формирование композиции влияют следующие параметры: динамический, фактурный, регистровый, тембровый, темповый, ритмический, артикуляционный, агогический, мелодический, гармонический. Данные средства выразительности принципиально равноправны друг с другом. Интересно, что они часто даются в контрастном сопоставлении (например, *ff* — *pp*, очень быстро — чрезвычайно медленно и др.).

Заметим также, что не случайно мелодический и гармонический параметры приведены нами в последнюю очередь. Они указаны именно так, поскольку на первый план в формировании целого выходят именно второстепенные средства выразительности, отодвигая мелодику и гармонию на дальний план. Во время восприятия произведения этот факт несколько не умаляет ценность сочинения, поскольку взамен мелодики и гармонии активизируются другие средства музыкальной выразительности, привлекая внимание слушающих. Именно на это и рассчитывает композитор, почти предельно исчерпывая регистровые, динамические и другие средства в каждом разделе.

Так, в первом разделе главными становятся динамические контрасты, чередование активного ритмического рисунка со статичным, очень высокого, менее высокого и среднего регистров, сопоставление различной артикуляции (акцентированные длительности с коротким форшлагом, очень мелкие длительности, дающие эффект быстрого калейдоскопичного мелькания)¹⁶³,

¹⁶³ Причём композитор пишет сноску, поясняющую исполнение: «максимально быстро чередуя указанные звуки в произвольном порядке».

плотности и разреженности фактуры. Благодаря перечисленным приёмам возникает эффект то очень быстрого, то крайне медленного течения времени, а также приближённости и удалённости рисуемого пейзажа в пространстве.

Показательно, что второй раздел наступает, когда возникает новая группа музыкальных средств: здесь вместе со сменой тембра меняется гармонический центр (теперь главенствует тон *h*) и появляется запоминающаяся мелодическая попевка (Пример № 7, т. 78). Причём тембр меняется значительно, так как впервые в данном произведении используется зажатая струна рояля, что напоминает японский струнно-щипковый инструмент кото, и это приносит существенное обновление. Кроме того, ощутимо меняется темп произведения и, что очень важно, упорядочивается метроритм — появляются чёткие ритмоформулы. Это весьма контрастирует с первым разделом, где отсутствует тактовый размер, нет сильных долей, а графические такты даны только для удобства исполнителей (Пример № 8).

Следовательно, здесь, как и во многих других сочинениях композитора, формирование структуры произведения происходит благодаря исчерпанию одних средств выразительности и появлению новых. Ещё одна смена средств возникает с наступлением заключения произведения. Здесь при непрерывном и неторопливом ритмизованном проговаривании звучит одна фраза: «Там, куда улетает крик» — на английском языке шёпотом в тихой динамике (Пример № 2 с т. 119 — до конца). Таким образом, в последнем разделе главные функции отданы ритмическому и тембровому аспектам.

Ладогармонические особенности

Ладовую основу пьесы составляют четыре звука в виде двух сцепленных трихордов, что напоминает игру на некоем древнейшем инструменте, который может издавать лишь эти звуки. Причём на протяжении всего произведения представлены только они, без транспозиции на другую высоту. В тесном расположении они таковы: *a*, *h*, *d*, *e*. Композитор, применяя такое ограничение в звуковысотности, даёт полный

простор своей фантазии в других отношениях, используя данные звуки во всевозможных звуковысотных, регистровых, ритмических, фактурных комбинациях. С гармонической стороны в первом разделе долго выдерживается одна гармония с преобладанием *e*, *a*, *d* и избеганием *h*, во втором происходит бóльшая опора, наоборот, на *h* и избегание *a*, в заключении же видно избегание звуковысотности при усилении фонического эффекта.

Фактура

Интересно, что здесь, как и во многих других опусах, Воронцов употребляет многообразные виды сонорных фактур, как однослойных, так и многослойных. Это — различного рода континуальность, в том числе «линия» (Пример № 4 продолжение, т. 19), «полоса», дискретность — «точка» (Пример № 8, т. 45–46), «пятно» (Пример 4, т. 6). А также — их совмещение, рождающее дрящиеся пульсирующие образования: «россыпь» (Пример 8, т. 42), «поток»¹⁶⁴ (Пример № 9, т. 37) и так далее.

Кроме того, в процессе развития сочинения композитор органически совмещает многообразные континуальные и дискретные фактуры у разных инструментов, звучащих одновременно. В этом отношении особенно интересны следующие фрагменты: «пульсирующая» стремительная фигурация у второй флейты и неторопливые «точки» в партии фортепиано в первом разделе (Пример № 10, т. 56–57,); быстро пульсирующие «полосы» в виде тремоло с динамическими эффектами *diminuendo*, *crescendo* у трёх флейт и медленно трепещущее «пятно» в партии фортепиано на *pp* в конце второго раздела (Пример № 2, т. 113–118).

Приёмы полифонического развития

Применяют в данной пьесе и полифонические приёмы, наличие которых практически постоянно в камерных и симфонических произведениях композитора. С первого же такта данного сочинения выстраивается ритмический канон с поочерёдным вступлением всех

¹⁶⁴ Используются сонорные термины, взятые из учебного пособия [280, 394].

присутствующих инструментов. Далее канонический принцип вступления и снятия голосов будет употребляться не один раз во всех разделах пьесы. В этом отношении особенно интересен заключительный раздел композиции, где употребляется свободный квазиритмический канон с сонорным эффектом. Последнее возникает благодаря тихому проговариванию одних и тех же слов на иностранном языке тремя исполнителями шёпотом в динамике *pp*. В это время в партии фортепиано даётся также сонорное сопровождение («пятно») на педали, напоминающее тихий плеск воды (Пример № 2, т.122–123). Далее многократное повторение одного и того же материала с небольшим вариативным изменением даёт эффект успокоения и позволяет подвести произведение к концу.

Особенности динамического профиля

Обращает на себя внимание здесь и богатая палитра всевозможных динамических оттенков и их градаций. Интересен, к примеру, динамический оттенок *pppppp* в такте 48 первого раздела (Пример № 8, т. 48). Большое значение имеют также многочисленные *crescendo* и *diminuendo*, которые, правда, в комплексе с другими средствами, выполняют функцию тематизма (Пример № 2, т. 113–115).

Не меньший смысл несут и резкие динамические сопоставления. В этом отношении показательно уже само начало пьесы (Пример № 4, первые четыре такта). Во многом благодаря динамике там возникает резкое сопоставление различной образности: оживлённой с *crescendo* на *fff* (можно представить громкий птичий гомон) и чего-то неторопливого, колышущегося на *ppp*, напоминающего рябь на воде (Пример № 4, т. 6, т.8)¹⁶⁵.

Показательно, что для каждого раздела Воронцов выбирает свои динамические средства: в первом разделе доминируют контрастные динамические сопоставления, во втором — большое значение имеют *crescendo* и *diminuendo*, а в заключении заметны различные градации тихой

¹⁶⁵ Укажем, что для композитора стихии, особенно водная стихия, имеют большое значение в образном слое его творчества.

звучности от *pp* до *pppp*. В связи с этим нельзя не упомянуть, что в данной композиции отсутствует единая кульминация, а есть несколько всплесков, которые имеют и в более крупном плане — макроформы — волнообразное движение. И это сделано не случайно, поскольку именно такое драматургическое решение наиболее точно подходит для образного строя данной пьесы.

Особенности метроритма

В пьесе очень прихотлив и разнообразен ритмический рисунок (это одна из оригинальных особенностей данной пьесы), который нигде не повторяется, но может быть похож на предыдущие (как волны, которые не повторяются, но часто схожи). Такой ритм очень способствует восприятию данной пьесы, связанной не просто с пейзажной зарисовкой, но ощущением быстро меняющегося на глазах пейзажа, посредством, к примеру, ветра, дождя, тумана, когда не совсем понятно, где заканчиваются набегающие волны и начинаются облака. Таким образом, это попытка уже передать не застывший пейзаж, а пейзаж в реальном времени, то есть как бы видео-зарисовка. Такой перцепции содействуют тонкие алеаторические приёмы во многом посредством ритма, очень мелкие длительности, большое количество удачно найденных мелизмов, часто и внезапно меняющиеся фактура, регистр, динамика, агогика (Примеры: № 4, № 9, № 10, № 40).

Но интересно и то, что с введением стихотворного текста упорядочивается и как бы синхронизируется метроритм, появляются тактовые черты, которые ранее отсутствовали, ритмический рисунок становится проще, предсказуемее. Здесь этот эффект можно воспринимать и как уже упомянутое «изменение в последний раз» (после изысканных ритмических рисунков) и как некое успокоение, воспоминание о виденном, и как следствие — резюмирование (Пример № 2, т. 119 и далее).

Помимо этого, в музыке Воронцова и, в частности, в данном произведении ощущается, что композитор, конечно же, принимает во внимание встречную работу фантазии слушателя, призывая его к предельной

активности, ведь буквально каждая секунда музыки композитора информативна и насыщена микро-изменениями.

Таким образом, данная пьеса представляет собой превосходный образец тонкой лирики пейзажного плана, такой редкой в настоящее время. При этом все рассмотренные средства выразительности не только органично согласуются друг с другом, но и выполняют зачастую *тематическую* функцию, доводя использование такого приёма-темы до его полного исчерпания в произведении.

2.5. «Aquagrafica» для десяти исполнителей¹⁶⁶

После важного камерного сочинения «Status quo» (2009) и значительного «Vertigo» для симфонического оркестра (2010), которые подводят итог одного из творческих периодов композитора, художник значительно эволюционирует¹⁶⁷. Ведь и сознательно, и интуитивно Воронцов не желает повторяться и тем самым тиражировать себя, напротив, он намерен обновляться и двигаться дальше. Эта позиция отчётливо прослеживается в его эстетическом мировоззрении. К примеру, если композитор ранее просто высказывался о стремлении к эксперименту¹⁶⁸, то теперь он говорит о том, что обычное звучание, то есть не изменённое, для него уже несколько «безвкусно». Приведём его слова: «Не деформированные ноты партитуры для меня уже не столь интересны, поскольку, деформированные звуки я ощущаю как часть нового музыкального алфавита» [27].

И действительно, в сочинении под названием «Aquagrafica»¹⁶⁹ наступившие изменения особенно очевидны. Это проявилось сразу во многом: привлечении совершенно нового инструментария, приёмов исполнения, в отношении образного содержания, драматургии, музыкальной формы¹⁷⁰. В каждом новом своём сочинении композитор расширяет свою палитру приёмов и средств выразительности. В данном произведении в плане обновления инструментария это, прежде всего, — появление аккордеона,

¹⁶⁶ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [209, 48–54], [213, 7–13].

¹⁶⁷ Эволюция зрелого периода происходит стремительнее. Примечательно, что зрелый период знаменуется использованием большего количества исполнителей.

¹⁶⁸ См. об этом в Главе 1. «Характеристика творческих принципов Ю.В. Воронцова».

¹⁶⁹ Премьера произведения «Aquagrafica» состоялась на фестивале «Московская осень», так же в год написания — 23.11.2011 в Доме композиторов (дирижёр И.А. Дронов, ансамбль Студия Новой музыки).

¹⁷⁰ Пересказ близко к тексту фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «в сочинении под названием «Aquagrafica» до конца данной страницы [200, 103] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 232].

который никогда ранее ещё не использовался композитором¹⁷¹. Более того, ранее данный инструмент казался Воронцову совершенно чуждым для его возвышенных и тонких образных сфер, но композитор смог услышать и в нём нечто новое и близкое для себя¹⁷². Кроме того, появляется и новый инструмент — «shells», найденный самим композитором. Это две небольшие морские ракушки, которые используются как оригинальный ударный инструмент.

Показательно, что в данной композиции употребляются и много новых для Воронцова приёмов звукоизвлечения на различных инструментах. Приведём важнейшие из них. У флейты — это приём «jet whistle» (струя свиста), у аккордеона — беззвучный кластер с помощью использования воздуха, у струнных — звуки за подставкой, у фортепиано и контрабаса — трель с изменением скорости от медленной к быстрой¹⁷³.

Образное содержание

Необходимо отметить, что изображение многих природных стихий часто привлекало композитора — ведь Воронцов чрезвычайно любит природу вообще и, соответственно, ему нравится передавать мир флоры и фауны. Так, например, стихии воздуха и воды есть в пьесе «Там, куда улетает крик...» (1999), в «Пасторали» для симфонического оркестра (2003). Стихия огня и воздуха ощущается в композиции «Buffatore» («Стеклодув», 2011). Но более всего для художника притягательна стихия воды, тем более что, по словам композитора, — «почти любая природа, так или иначе, соприкасается с водой» [207]. Знаменательно, что и в последующих произведениях «Drift» («Дрейф», 2012), «Imago» (2014) для камерного ансамбля водная стихия будет

¹⁷¹ Пересказ близкий к тексту фрагмента книги О.В. Озерской [200, 104] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 232].

¹⁷² Цитата фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «ранее данный инструмент» до слов «нечто новое и близкое для себя» [200, 104] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 232].

¹⁷³ Пересказ близкий к тексту фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «много новых для Воронцова приёмов звукоизвлечения» до слов «от медленной к быстрой» [200, 104] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 232].

играть также весьма важную роль.

Приведём высказывание Воронцова по поводу «Aquagrafica»: «Вообще это гимн стихии воды, наверное, в моей жизни тяготение к этой стихии я ощущал ещё в детстве¹⁷⁴. В этом сочинении соединились мои разрозненные впечатления от воды: форелевая речка в Новгородской области, Москва-река (детские впечатления), водоёмы в Сортавале. Наконец, это — океан в Коста-Рике, хотя мне раньше казалось, что особой разницы между морем и океаном нет, ведь всё равно не видно берега. Когда же я приблизился к океану, то уже за 200 метров ощутил гул невероятной мощи. Таким образом, для меня вода — своего рода *религия*, причём, и к подводному миру я тоже отношусь с благоговением» [27].

Необходимо дать пояснения и по поводу названия произведения, поскольку композитор всегда очень тщательно подходит к выбору наименования. Более того, Воронцов считает, что сочинение заголовка — это тоже своего рода творчество. Приведём слова композитора: «Я выбирал название по такому принципу: "аква" — водная субстанция, "графика" — некие рисунки» [207].

Изложим также и авторский комментарий к сочинению «Aquagrafica»: «Стихия воды притягивает своей загадочностью и многообразием проявлений, в том числе и звуковых. Одно из существенных качеств воды — мягкость и плавность. Музыкальная ткань пьесы избегает острых углов, переливаясь из одного состояния в другое» [58, 5].

Следует подчеркнуть также, что и в заголовке, и в комментарии имеется некая недосказанность. Ведь в отличие от многих других его произведений, данная композиция — далеко не лирико-психологический пейзаж, как это ещё было, например, в пьесе «Там, куда улетает крик...». За внешне ландшафтным наименованием «Aquagrafica» скрывается свойственная композитору многоплановость концепции произведения, где

¹⁷⁴ Интересно, что первая пьеска Воронцова, которую он сочинил в шесть лет, была об аквариумной рыбке.

есть место и бурному взаимоотношению персонажей подводного мира, и порой поистине трагедийному философскому осмыслению явлений жизни.

И действительно, при прослушивании эта композиция вызывает едва ли не физическое ощущение огромного водного пространства, причём в этом мире улавливается присутствие и всевозможных её обитателей¹⁷⁵. С первых же звуков этого произведения — постукивания и пощёлкивания вначале только трёх инструментов (бас-кларнета, аккордеона и ракушек) — понимаешь, чтоходишь в неведомый таинственный мир, «цивилизацию» подводного мира с его правилами и законами (Пример № 5). При этом живой зрительный ряд, возникающий при прослушивании произведений Воронцова и, в частности, данной композиции, ни в коей мере не является инертным копированием окружающей среды, а художественно переплавлен индивидуальным восприятием и эмоциональным переживанием композитора.

В связи с этим необходимо провести параллель с его другим произведением для ансамбля — «Микрокосмос» для 8 исполнителей (2008). Приведём авторский комментарий к «Микрокосмосу»: «Главенствует идея относительности. Вначале развёртывающиеся события воспринимаются как явления уровня «микро» со звуковыми аллюзиями из мира насекомых. Постепенно точка отсчёта сдвигается и погружается куда-то внутрь музыкального процесса. Мы начинаем воспринимать уже всё происходящее на уровне реальности или даже на уровне пугающего своими масштабами макромира» [65, 3].

Взаимоотношение «микро» и «макро» мы можем в полной мере ощутить и в сочинении «Aquagrafica», с той лишь разницей, что здесь представлен подводный мир, ещё более загадочный и непредсказуемый. Особенно роднит эти композиции то, что в них композитор пользуется следующим драматургическим приёмом: вначале слушатель предстаёт как

¹⁷⁵ Похожие ассоциации (ощущение воды, подводные существа) по поводу произведения «Aquagrafica» приводили в кратких статьях следующие музыковеды: *Софронов Ф.* [267, 43]; *Торгова А.* [284, 3].

наблюдатель, причём будто бы со сменой точек зрения, а затем незаметно он становится как бы *участником* действия. А затем, постепенно воспринимающий становится как бы *песчинкой* в огромном пространстве — макромире. Тем самым, в сознании слушателя незаметно происходит смещение в пространстве, поскольку автору удалось музыкальными средствами раздвинуть угол восприятия с помощью трансформации размерности образов. Таким образом, композитор, размышляя о вопросах бытия — взаимоотношении микро- и макромира, субъективного и объективного восприятия мира, — тем самым вводит философский подтекст.

Вообще в этом произведении зашифровано больше, чем на первый взгляд может показаться. Интересно, что с помощью метафоричного сравнения (подобно зашифрованности, например, в картинах И. Босха) всё это соотносится с философией человеческих взаимоотношений, поскольку заключительный раздел композиции — трагическое осмысление происшедшего.

Драматургические особенности

Драматургия сочинения клонится к трагедийной концепции, и в этом наблюдается эволюция мышления композитора, поскольку в большинстве других его произведений в заключительном построении происходит просветление. Кроме того, в процессе постижения сочинения «*Aquagrafica*» думается, что по драматическому содержанию и напряжённости развёртывания оно превращается поистине в нечто симфоническое. Здесь музыкальная драматургия строится с помощью контрастных сопоставлений. Прослеживаются даже конфликтные взаимоотношения различных обитателей водной стихии. Как и во многих других сочинениях Воронцова, драматургия активно оказывает влияние на весь процесс формообразования. Об этом можно говорить, поскольку всю вторую фазу произведения занимает кодовый раздел, тогда как экспонирование, разработочная зона и квазиреприза умещаются в первую фазу¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Анализ формы см. ниже.

Как было упомянуто, композитор осуществляет персонификацию тембров, тем самым внедряя театрализацию в камерно-инструментальное сочинение¹⁷⁷. В качестве характерного примера в отношении персонификации тембров приведём необычное использование партии трубы. По-видимому, здесь этот инструмент — один из колоритных и главных персонажей, «обитателей» подводного мира, который к тому же получает несколько гротескную характеристику (Пример № 11, т. 112–117)¹⁷⁸. Если представить это в ракурсе драматургически-театрального действия, становится ясно и взаимоотношение действующих персонажей. Так, к примеру, труба, фортепиано, контрабас в низком регистре могут характеризовать отрицательных персонажей, тогда как необычный тембр двух shells (ракушек) в сочетании с бас-кларнетом и аккордеоном (особенно вначале) — стайку безобидных снующих существ, различной окраски и величины. Группа же струнных с их долгим стоянием на одном «колышущемся» аккорде, но с постоянными микроизменениями затейливого ритмического рисунка, даёт представление как бы о многоцветных плывущих коралловых рифах или водорослях.

Считаем возможным дать такие сравнения, так как в современной музыке наряду с отказом от образной конкретности и тенденцией скорее к абстрактности и «аэмоциональности» присутствуют и некие сюжетные коды. В качестве примера приведём тему-сюжет, рассмотренную в учебном

¹⁷⁷ Заметим, что у Воронцова есть и замечательные сценические произведения, поэтому для композитора мыслить театрально — не в новинку. К примеру, в 2013 году снова возобновилась постановка его спектакля-мюзикла «Дюймовочка», в котором задействован детский коллектив «Синяя птица» города Подольска. Этот мюзикл особенно интересен тем, что в нём играют, поют и танцуют дети младшего и среднего школьного возраста. Коллектив «Синяя птица» блестяще дебютировал в 1990 году «Дюймовочкой» и на протяжении небольшого количества времени получил множество премий в разных городах России во многом благодаря показу спектаклей Воронцова «Дюймовочка», «Сказка о царе Салтане», «Игра воображения».

¹⁷⁸ Любопытно, что при обсуждении на собрании АСМ (22.03.2013) композитор В.А. Николаев сказал: «Наличие трубы меня несколько раздражает, и лучше бы её снять». Нам же представляется, что это главный действующий персонаж.

пособии «Теория современной композиции» по отношению к произведению «Тростниковые заросли» Я. Ксенакиса, композитора, казалось бы, более предрасположенного к абстракции¹⁷⁹, нежели к какой-либо конкретике. Там приводятся следующие характеристики:

- «I. Одинокий ствол разрастается в куст;
- II. Куст преобразуется в кустарник;
- III. Прорастают кусты разных видов;
- IV. Непроходимые заросли (хаос);
- V. Симбиоз разных растений» [280, 602].

В композиции же «Aquagrafica» могут быть следующие явления:

- I. Наблюдение над явлениями микро;
- II. Наблюдение над явлениями макро с одновременным вовлечением наблюдающего как бы во внутрь этого процесса;
- III. Трагическое осмысление происшедшего.

Заметим: и там и здесь сюжетный код не имеет точных границ, ведь оба композитора следуют музыкальной логике развития, а не литературной или какой бы то ни было другой, но, тем не менее, в процессе развёртывания этих произведений может возникать некий зрительный ряд, о котором нельзя не упомянуть.

Кроме того, в композиции «Aquagrafica» имеется не только персонификация тембров, но и создаётся определённый словарь музыкальных лексем, то есть, словарь приёмов, характерных почти для каждого инструмента-персонажа¹⁸⁰. Интересно, что есть лексемы, которые переходят из одного сочинения в другое, а есть — характерные для данного произведения.

Лексемы, типичные для всего зрелого периода творчества композитора — это, к примеру, различного рода *glissando*, *tremolo*. Особенно стоит

¹⁷⁹ Здесь имеется ввиду образ, не имеющий безусловных эквивалентов где бы то ни было.

¹⁸⁰ По определению В.Н. Холоповой музыкальная лексема — «смысловая единица музыкального языка» [323, 153].

отметить, что в качестве излюбленных лексем композитора, встречающихся почти в каждом произведении, но в разной образной характеристике, присутствуют фигуры повторяющихся звуков или иначе — некое «биение».

На наш взгляд, благодаря лексемам такого рода формируется авторский стиль. Кроме того, с помощью подобных лексем строится *тематизм нового типа*, который заменяет многие мелодические и тонально-гармонические средства. К примеру, повторяющиеся звуки можно сравнить в некотором роде с тонической гармонией, поскольку длительное повторение создаёт некую устойчивость.

Заметной особенностью лексем Воронцова является и то, что большинство их являются сонорными. И это примечательно, поскольку лексем в классическом виде, как правило, гармонико-мелодические. Этим лексем довольно много, и большинство из них встречается многократно. Приведём некоторые, особенно интересные и как бы обращающие на себя внимание вместе с ассоциациями, связанными со зрением, слухом и вестибулярным аппаратом:

- *аккордеон, бас-кларнет и shells (ракушки)* получают трель, короткие форшлагы, мелкие длительности — септоли тридцать вторых с перемежающимися паузами внутри септоли, а позже и других длительностей особого ритмического деления (звучание может вызвать ощущение быстро снующих едва заметных маленьких безобидных существ). (Пример № 5, т. 1–12);
- *высокие струнные и виолончель в одновременном звучании* — игра смычком по подставке с использованием также волнообразной динамики, *con legno, sul ponticello*, репетиции на одном как бы колеблющемся аккорде (получаются разнообразные свистящие, шипящие звуки и шорохи). (Пример № 5 а, т. 31–34);
- *две солирующие скрипки* — *vibrato molto* на предельно высоком звуке *glissando* с использованием волнообразной динамики от *p* до *ff* и *sf* (напоминают тревожный свист, к примеру, дельфинов) (Пример № 12, т. 47–

48);

- *фортепиано* — короткие удары ладонью по струнам в предельно низком регистре на педали, также с длительностями нечётного деления, перемежающимися паузами внутри долей (что может ассоциироваться с загадочными существами, опускающимися на самое дно) (Пример № 13, т. 79–82);

- *флейта* — jet whistle (струя свиста) (Пример № 12, т. 47–48);

- *труба* — использование *frullato sf*, а затем движение с использованием хроматизмов и резких скачков (может напоминать колючие существа-чудища, которые как бы повергают в трепет других обитателей морской стихии). (Пример № 14, т. 118–123);

- *контрабас* — предельно низкий длинный протянутый звук на большое количество тактов с волнообразной динамикой и изменением приёмов исполнения (может возникнуть ощущение присутствия глубоководных существ) (Пример № 11, т. 112–117);

- *аккордеон* — в основном кластерная техника в сочетании с мелким пунктирным ритмом, обращённом пунктирным ритмом и синкопами в динамике *ff* (символизируют переживания некоего наблюдающего существа), в частности, (Пример № 11 а) т. 207 и далее до т. 239)¹⁸¹.

Кроме того, имеются отдельные знаковые участки, где многие инструменты как бы объединяются для создания одного и того же эффекта. В отношении драматургического действия это напоминает некие ансамбли «согласия» или «несогласия». Ансамбли «согласия» встречаются в зоне экспонирования и в зоне квазирепризы. Особенно интересен ансамбль «согласия» в зоне квазирепризы — сочетание протянутой кластерной звучности аккордеона со струнными за подставкой, быстрым тремолированием фортепиано на двух звуках в объёме большой септимы в высоком регистре на *pp* и многими другими ювелирно подобранными

¹⁸¹ Отметим, для Воронцова в зрелый период творчества такой упругий ритм — большая редкость.

приёмами (Пример № 15, т. 260–291). В итоге получается тонко найденная как бы светящаяся звучность (это может напоминать некую люминесценцию живых микроорганизмов, которая наблюдается после шторма)¹⁸².

Пример некоего ансамбля «несогласия» и знакового места в драматургии, которое можно трактовать как завязку действия, — появление неожиданного динамического и фактурного контраста (Пример № 12, т. 47) в виде взлетающих быстрых пассажей шестьдесят четвёртыми длительностями у разных инструментов, многие из которых при этом глиссандируют на *ff*. Это происходит в разделе экспонирования среди очень тихой звучности (может вызывать ассоциации с быстро взметающимися на поверхность крупными представителями подводного мира).

Другое узловое место в драматургическом отношении, и это также ансамбль «несогласия», — реакция почти всех остальных инструментов на первое появление нового персонажа — гротескной трубы. Так все высокие и средние струнные с этого момента (112 т.) начинают играть, тремолируя и волнообразно глиссандируя в чрезвычайно быстром темпе на *ff*, как будто «пугаются» и «разбегаются» в разные стороны, хотя за такт до этого играли совершенно в другой фактуре, гораздо более упорядоченной на одном аккорде в динамике *piano* (Пример № 16, т. 106–117). Интересно, что контрабас, когда его персонаж как бы «залёг на дно», играет всего лишь протянутый длинный звук, то *ordinaire*, то *sul ponticello*. Показательно, что как только труба исчезает, прежняя фактура постепенно, но достаточно быстро снова восстанавливается.

Воронцов использует в композиции «Aquagrafica» и один из самых важных и выразительных драматургических приёмов — драматический диалог предельно низкого фортепиано и струнных, в также в предельном, но уже высоком регистре, тремолирующих и вибрирующих (Пример № 17,

¹⁸² Сам композитор Ю.В. Воронцов после прочтения данного анализа «Aquagrafica» в книге автора исследования [199] и [200] был совсем не против этой трактовки. Скорее, он был даже рад такой интерпретации.

т. 168–179). Таким образом, здесь композитор даёт сопоставительное отображение совершенно не похожих обитателей подводной стихии. Немаловажно, что именно после этого фрагмента начинается некая разработочная зона развития, где движение ускоряется, фактура всё более уплотняется до предела.

В кульминационной точке темп меняется и становится более быстрым — *presto*. Притом, для всех инструментов, кроме аккордеона, убираются даже тактовые черты. Таким образом, движение становится предельно быстрым и вихревым, что опять же напоминает некий водоворот разбушевавшейся стихии. Любопытно, что не поддаётся общему бушеванию только аккордеон, который играет педалирующий кластер в одинаковом темпе и размере. Это как бы некое наблюдающее «мыслящее» существо, которое не поддаётся всеобщему страху и трепету (Пример № 18, т. 226–240).

Кроме того, важно, что вся композиция построена по принципу движения от шумовых (постукивания, шороха), сонористических звуков-призвучков (дыхания), тишины до более определённой звуковысотности. А тоновость в данном случае даёт большее напряжение, нежели любые шорохи и шумы.

Сонорность как специфика фактуры

Как было уже упомянуто, композитору очень важен тембр, который, по сути, осуществляет функции других некогда главных средств: мелодики, гармонии, ритма и прочего. Виды сонорных средств композитора чрезвычайно разнообразны. При этом в крайних разделах разбираемого сочинения мы в основном наблюдаем сонорику, а в среднем — квазиразработке — сонористику. Но сонорность и во многом сонористика создаются также с помощью других средств: *glissando*, *frullato*; использования очень тихого и очень громкого звучания, из-за чего звуковысотность становится трудно различимой, обилия многих артикуляционных приёмов и их сочетаний (в том числе *con legno*, бартоковского *pizzicato*, когда почти не слышно звуковысотности); очень быстрого тремоло, трелей, игры по

подставке и за подставкой у струнных; форшлагов и *sf* у разных инструментов; кластеров у аккордеона в различных регистрах; многих чисто шумовых приёмов (игры духовых и аккордеона с шумом воздуха, без звуковысотности, ударам по струнам фортепиано в предельно низком регистре); употребления предельно высокого и предельно низкого регистров; использования мелких длительностей в предельно быстром темпе и так далее. Кроме того, здесь у Воронцова представлены и важны континуальные звуко-массы, дискретные звуко-массы, а также континуально-дискретные звуко-массы. В процессе развития произведения возникают едва ли не все те многообразные формы сонорных фактур¹⁸³, которые приведены также в «Теории современной композиции» [280, 394].

| Континуальные | | Дискретные | Смешанные |
|---|---|---|---|
| <i>длящиеся</i> | <i>пульсирующие</i> | | |
| <i>линия</i> (например, т. 18–20); <i>полоса</i> (например, т. 112–125). | <i>россыпь</i> (например, т. 1–6), <i>поток</i> (напр. т. 190–225). | <i>точка</i> (например, т. 13–15); <i>пятно</i> (напр., т. 47). | <i>шорохи</i> (например, т. 244–245); <i>соноры-массы</i> (например, т. 226–230). |

Необходимо указать на объёмность звуковой массы и степени её интенсивности в данном произведении, поскольку это также немаловажно для формирования сочинения в целом. Примечательно, что в разделе экспонирования композиции «Aquagrafica» присутствуют массы малообъёмные (примерно в пределах октавы) и среднеобъёмные (примерно в пределах двух октав). В последующих же разделах используются

¹⁸³ Термины: «линия», «полоса», «точка», «пятно», «россыпь», «поток» — предложены А.Л. Маклыгиным. Эти термины см.: *Маклыгин А.* [160, 129–137].

крупнообъемные звуко-массы (свыше трёх октав)¹⁸⁴. При этом в первых четырёх микрофазах композитор использует в основном разреженную фактуру, тогда как в последующих, кроме седьмой фазы, которая представляет собой некое затишье перед началом разработочной фазы, употребляется плотная и очень плотная фактура.

Фактуру здесь можно также разделить по степени интенсивности¹⁸⁵. Так в фазе экспонирования преобладает статичная фактура с низкой и средней степенью интенсивности (ритмической, динамической, артикуляционной), в разработочной фазе — высокая степень интенсивности, в заключительной фазе — низкая степень.

Особенности формообразования

Структура произведения обладает многоуровневостью, и поэтому может рассматриваться по-разному. Если брать самый крупный план, то есть, макроформу, то композиция состоит из двух больших фаз. Заметим, что похожая форма уже есть в «Status quo» для ансамбля и симфоническом «Vertigo», но здесь она сложнее. Интересно, что во всех этих произведениях форма как бы раскалывается на две части, где первая часть — это действие или представление, а вторая — осмысление происшедшего. Знаменательно, что уже в самом названии «Aquadgrafica» заложено парадоксальное сочетание двух сфер — мягкости воды и некой графической вычерченности.

Здесь имеется и универсальная логическая триада художественной формы — *i-m-t*. Если соотнести это с драматургией, то можно получить следующую драматургическую триаду: *уточнённость — действительность*¹⁸⁶ — *осмысление происшедшего*. Более того, в данной композиции можно разглядеть и подобие четырёх классических разделов: некое экспонирование, квазиразработочный раздел, нечто напоминающее репризу и даже —

¹⁸⁴ Такая классификация звуко-масс по отношению к музыке Э. Вареза приведена в дипломной работе: Вовчук А.А. [54, 53].

¹⁸⁵ О степенях интенсивности также идёт речь в той же работе А.А. Вовчук. [54, 57].

¹⁸⁶ Два первых термина заимствованы из статьи: Бобровский В. [33, 114–117].

резюмирующую коду. Как было уже сказано, экспонирование, некий разработочный раздел, квазиреприза входят в первую фазу, а заключение занимает всю вторую фазу¹⁸⁷.

Кроме того, композицию можно здесь разграничить и на 10 микрофаз, где основным фактором членения выступают паузы, которые зачастую есть у всех инструментов и делятся более такта (заметим, что темп довольно медленный). В этом отношении интересно, что ранее композитор практически не использовал паузирование одновременно всех инструментов и вместо этого всегда оставлял педаль хотя бы у какого-то одного инструмента¹⁸⁸. Но в этом произведении паузы получают и драматургическое, и формообразующее значение, поскольку разграничивают многие микрофазы.

Наряду с приведёнными главными основами формы этого произведения можно говорить ещё и о привнесении некой «цепной» формы¹⁸⁹, поскольку большое количество микрофаз напоминают кольца цепи. Об этом можно говорить, потому что в недрах предыдущего кольца возникает нечто новое, что становится основой последующей микрофазы. Например, некоторые элементы музыкальной ткани не используются как в основные в одной микрофазе, но в следующей — становятся главными, более того, в узловых точках развития именно они становятся даже знаковыми. К примеру, это приёмы: упомянутое уже *glissando* у многих инструментов, удар ладонью по струнам в низком регистре у фортепиано, кластеры у аккордеона, тремоло и трель у фортепиано с ускорением и др. Но в некоторых разделах грани сглаживаются, так что следующий раздел начинается там, где ещё не закончился предыдущий. В этом кроется одна из загадок того магнетизма слушательского внимания, который присущ большинству сочинений

¹⁸⁷ См. схему ниже.

¹⁸⁸ Видимо, композитор старался избегать эффекта многозначительности, который зачастую из-за этого может возникать.

¹⁸⁹ Некое подобие такой формы встречается в произведениях В. Лютославского.

Воронцова, поскольку композитор, учитывая законы восприятия, не обрушивает сразу много новой музыкальной информации, а вводит её постепенно и незаметно.

С другой стороны, слушающий не испытывает недостаток в музыкальных событиях. Слушатель имеет возможность концентрировать своё внимание, а затем воспринимать новое событие или некий элемент уже как нечто ожидаемое и подготовленное предшествующим развитием. Кроме того, некоторая размытость граней также соответствует заложенному образу и представленному названию произведения — «Aquagrafica».

Схема формы такова:

| | | | |
|--|--|---|------------------------------------|
| 1 фаза (первый раздел) 1 т.–291 т. | | 2 фаза (второй раздел) 292 т. – до конца | |
| <i>i</i> (функция экспонирования) | | <i>t</i> (функция развития) | |
| 1 т.–179 т. — сонорика | | 180 т. –291 т. — сонористика | |
| 1 микрофаза —1т.–27 т.; | | Квазиразрабо- точная зона | зона квази- репризы |
| 2 микрофаза —28 т. –52 т.; | | | |
| 3 микрофаза | | | |
| | | <i>t</i> (функция заключения) сонорная гармония на одном колышущемся аккорде 10 микрофаза–292 т. – до конца. | |

| | | | |
|--------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|--|
| —53 т.–82 т.; 4 микрофаза | 8 микрофаза — 180 т. – 260 т. | 9 микрофаза — 260 т. – 291 т. | |
| —83 т.–102 т.; 5 микрофаза | | | |
| —103 т.–140 т.; 6 микрофаза | | | |
| —141 т.–168 т.; 7 микрофаза | | | |
| —169 т.–179 т. | | | |

Таким образом, композитору удалось построить почти классическую структуру, хотя и несколько модифицированную, но уже с другими способами и факторами членения формы. То есть мелодические, ладогармонические средства с успехом были заменены тембровыми, фактурными, динамическими, артикуляционными и ритмическими.

«Aquagrafica» — одно из лучших сочинений композитора на сегодняшний день, поскольку здесь удачным образом соединились поиск, эксперимент, оригинальная драматургия, композиционное изобретательство и, как их следствие, художественное новаторство. Вместе с тем тут ярко выразилось конкретное образное мышление Воронцова, так ему свойственное.

Глава 3. Симфонические произведения Ю.В. Воронцова

3.1. Общая характеристика симфонической музыки

Ю.В. Воронцова¹⁹⁰

Существует мнение, в том числе и в академической среде профессионалов-музыкантов, что в настоящее время жанр симфонии пришёл в упадок. И действительно, на рубеже XX–XXI веков в русской музыке имеется не так много ныне живущих значительных творческих фигур, создающих симфоническую музыку¹⁹¹.

В сложившейся ситуации одним из счастливых примеров являются симфонические произведения Ю.В. Воронцова. Каждое вновь появившееся произведение неизменно вызывает интерес, всё больше приковывает к себе внимание, как музыкантов-профессионалов, так и обычных слушателей.

Сфера симфонической музыки стала для самого композитора одной из наиболее важных и любимых (наряду с камерно-инструментальной). И это вполне закономерно, поскольку Воронцов — типичный представитель московской композиторской школы, которая во многом характеризовалась наличием большого количества композиторов-симфонистов, для которых симфония — один из основных способов высказывания^{192, 193}.

¹⁹⁰ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [208, 36–39], [212, 8–13].

¹⁹¹ Например, В.П. Артёмов, В.А. Екимовский, С.В. Жуков, Ю.С. Каспаров, Е.В. Кожевникова, А.А. Королёв, В.А. Николаев, А.Ю. Радвилович, А.В. Чайковский — одни из немногих исключений, плодотворно работающие в симфоническом жанре. В частности, об этом встал вопрос на одной из секций АСМ в Союзе московских композиторов (Сезон 2010–2011).

¹⁹² Цитата фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «типичный представитель московской» до конца данного абзаца [200, 121] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 232].

¹⁹³ Достаточно вспомнить крупных композиторов-симфонистов, представителей московской композиторской школы — Н.Я. Мясковского, Е.К. Голубева, В.Я. Шебалина, А.Г. Шнитке, В.П. Артёмова, Н.С. Корндорфа, С.В. Павленко и др.

Кроме того, Воронцов — один из поздних и наиболее ярких учеников знаменитого, талантливейшего педагога — Е. К. Голубева (в свою очередь ученика С.С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского), композитора-симфониста, автора большого количества симфонических и камерно-инструментальных произведений. Именно эта генеалогическая линия педагогической мастерской — Н.Я. Мясковский — Е.К. Голубев — Ю.В. Воронцов — сформировала и продолжает воспитывать значительное количество известных композиторов, которые окончили класс этих выдающихся композиторов^{194,195}.

Во многом уже описанные стилевые качества, характерные для камерно-инструментальной музыки, имеют место и в симфонической. Укажем на некоторые главные отличия этих важнейших двух сфер творчества Воронцова.

Вызывает интерес то обстоятельство, что симфония не всегда получает название, в то время как в камерных произведениях зрелого периода нет ни одного сочинения без индивидуального авторского обозначения. Зато каждому такому симфоническому сочинению при исполнении в концерте композитор предпосылает авторскую аннотацию.

В симфонической музыке композитору подвластен ещё больший спектр образов и эмоциональных состояний человека, чем в камерной: от нежности, хрустальной чистоты, безмятежности, светлой сказочности, утончённости, кротости, детской непосредственности, трепетности до энергии действия, мощного порыва, крайней пронзительности выражения,

¹⁹⁴ Продолжение цитаты фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «Кроме того, Воронцов» до конца данного абзаца [200, 121] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 232].

¹⁹⁵ Следует упомянуть, что Воронцов ещё за первую симфонию (дипломную работу) получил премию на престижном тогда «Всесоюзном конкурсе молодых композиторов» (1978), хотя сам считает, что отсчёт сформировавшегося зрелого периода его симфонического творчества начинается с третьей симфонии «Zero», написанной на рубеже столетий — в 2001 году.

суровой неотвратимости, давящего предчувствия, предельного напряжения, беспощадной разрушительности, хаоса, редко — гротеска.

В симфонических произведениях Воронцова, в отличие от камерных, продолжительность звучания, как правило, гораздо большая. Исключение составляет лишь оркестровая пьеса «Пастораль», которая звучит около 11 минут. И время звучания с каждой новой симфонией возрастает: если третья симфония длится 21 минуту, четвёртая — около 24 минут, то пятая — уже 35 минут. Это и закономерно, ведь в симфонических произведениях художник думает, как правило, о глобальных вопросах человеческого бытия. Вместе с тем симфонические произведения Воронцова являются и продолжателями лирико-психологической линии русского симфонизма, но чаще представленные в медитативном ключе.

3.2. Композиционные особенности симфонического творчества Ю.В. Воронцова¹⁹⁶

Для симфонической музыки Ю.В. Воронцова характерно очень многое, что уже было изложено по поводу его камерной музыки в предыдущей главе. Это касается и стилевых особенностей в целом, и драматургии, и формы, и тематизма, и звуковысотных систем, и даже фактур, в том числе сонорных, свойственных как творчеству Воронцова, так и большинству его современников. Чтобы не повторяться, обратим внимание лишь на общие черты, присущие симфонической музыке художника, а также укажем на некие композиционные отличия симфонических произведений композитора от его камерной музыки.

Однако прежде сосредоточимся на одном из главных композиционных явлений современной музыки, вобравшем в себя многие новые техники, — сонорике, поскольку именно эта композиторская техника более всех привлекла Воронцова, в результате чего она занимает ведущее место в его симфоническом творчестве.

Сонорика, выделившись вначале как один из типов звуковысотной системы, затем явилась в виде фактуры, а вслед за тем и вовсе предстала как новый тип музыкального мышления. Кроме того, сонорное многоголосие (иначе, тембро-фактура) — стадийное явление музыки второй половины XX века¹⁹⁷, посредством которого стало возможно отображать катаклизмы современности и многие другие глобальные процессы современного мироустройства. В этом отношении знаменательны

¹⁹⁶ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [201, 24–32], [208, 36–39], [209, 48–54], [212, 8–13].

¹⁹⁷ О стадийной функции сонорного мышления, в частности, пишет Л.А. Птушко [233, 52].

слова Ю.Н. Холопова: «Сонорика — это открывшийся новый музыкальный мир, войдя в красоту которого, человек не хочет из него выйти» [253, 9].

При этом известно, что сонорный тематизм способен вызывать такие психологические феномены слушательского восприятия, как синопсия и синестезия¹⁹⁸, благодаря наличию следующих визуальных свойств сонорной музыки:

- степень прозрачности фактуры (отсюда возникает ощущение какой-либо краски и степени яркости);
- степень плотности или разреженности фактуры (отсюда — объёмность и рельефность);
- регистровое расположение, вкупе с выбором динамических оттенков (отсюда — пространственное расположение, а также эффект приближения и удаления).

Нельзя не упомянуть, что среди современных работ о сонорной музыке нам представляется наиболее информативной диссертация Е.М. Готсдинер [83]. Данное исследование интересно в немалой степени потому, что там имеется удачно составленная классификация [83, 12] трёх основных направлений¹⁹⁹, формирование которых породило общие явления новейшей музыки — сонорику и сонористику.

Как известно, на их возникновение, в свою очередь, повлияла тембрика²⁰⁰ (тембровые структуры музыкальной ткани)²⁰¹. Эта классификация очень важна для понимания происходящих процессов не только в области фактуры, тематизма, звуковысотных систем, но и, в общем, — в стилистическом отношении, а также в направленности различных тенденций новейшей музыки. Приведём классификацию

¹⁹⁸ Различные взаимодействия между некоторыми искусствами (посредством цветовых, пространственных и других категорий).

¹⁹⁹ См. об этих направлениях в следующем абзаце.

²⁰⁰ Термин Ю.Н. Холопова. Впервые был использован в его книге [303, 511].

²⁰¹ Напомним, что впервые в русском музыковедении разделил сонорику и сонористику А.Л. Маклыгин. См. Сонорика [181, 514].

Готсдинер этих трёх направлений, которые присутствуют и в музыке Воронцова: *новые инструменты; многопараметровость; актуализация глубины, пространственности звука* [83, 12]. Поясним данные три направления. К первому аспекту — «*новые инструменты*» — Готсдинер относит не только собственно новые инструменты, но и, в свою очередь, разделяет его на следующие пункты (классификация Готсдинер здесь представлена в сжатом виде):

1) использование «старых» (прежних) инструментов для получения нового звука двумя способами: без модификации (путём сочетания «старых» инструментов); с модификацией (то есть с привлечением нетрадиционного звукоизвлечения, препарирования) [83, 14];

2) создание нового звука новыми средствами: собственно новые инструменты (например, электронные инструменты, экзотические инструменты, новые для академической музыкальной практики); конкретные звуки (к примеру, гром); средства и звучания, ранее редко использовавшиеся в музыке (к примеру, сирена); любой шум (в том числе шорох, шипение, треск, голоса людей и животных и т.д.) [83, 20–22].

Теперь рассмотрим данную классификацию по отношению к симфоническому творчеству Ю.В. Воронцова. Исходя из приведённого списка разнообразных звуковых явлений современной музыки, зададимся вопросом: чего же не использует композитор Воронцов? Ответ — только конкретных звуков. Правда, он не использует и шум как физическое явление, но умеет создавать его с помощью музыкальных средств. К примеру, синтезирование ужасающего свиста, шипения в самом начале пятой симфонии, которое изображает, по словам самого композитора, апокалиптический образ страшных птиц А. Хичкока (Пример № 24)²⁰². Что же касается нетрадиционного звукоизвлечения, то это качество с каждым его новым сочинением нарастает, наконец, занимает ведущее место в творчестве.

²⁰² Подробнее об этом см. ниже в разделе 3.5. «Пятая симфония» данной диссертации.

Если говорить по поводу второго аспекта классификации Готсдинер — *многопараметровости*²⁰³, — то он также имеет огромное значение в творчестве Воронцова. Правда, многопараметровость (или полипараметровость) у него предстаёт в несколько другом качестве, выходя из рамок любой классификации, даже самой совершенной²⁰⁴. Причём, данное явление в творчестве композитора действует сразу во многих отношениях. Прежде всего, это большое разнообразие композиционных техник на протяжении одного сочинения, а также ассоциативность музыкального материала и другое.

Если по поводу первых двух аспектов уже сказано достаточно в предыдущей главе, то третий пункт представленной классификации следует пояснить более подробно. Правда, и о нём тоже немного упоминалось, но только в связи выбором названия произведения²⁰⁵. По Готсдинер, в современной музыкальной практике к известным четырём свойствам звука — высота, длительность, громкость, тембр — добавляется пятое свойство — *глубина, пространственность* [72, 26].

Последний параметр возникает благодаря возросшей роли средств выразительности, бывших ранее второстепенными: тембр, динамика, регистр, артикуляция, фактура, темп. Во многом с помощью этого обстоятельства возникают интересные и даже уникальные стереофонические эффекты в творчестве, в частности, и Воронцова.

Необходимо упомянуть и сравнительно новую категорию, степень сонантности²⁰⁶, поскольку она напрямую связана с восприятием сонорной музыки. Как известно, амальгама сонанса определяется выборкой элементов из аккордов и интервалов, где консонансные звучности усиливают тоновость,

²⁰³ По нашему мнению, лучше употреблять термин полипараметровость, чем многопараметровость — для лексического единства слова.

²⁰⁴ Вообще для творчества Ю.В. Воронцова — это качество (не совсем вмещаться в любую классификацию) — более чем характерно.

²⁰⁵ См. раздел 2.2. Главы 2 данного исследования.

²⁰⁶ Термин Ю.Н. Холопова. См.: *Холопов Ю.Н.* [303, 30].

в то время как диссонансные углубляют сонорное звучание. Конечно, при этом многое зависит и от выбора других средств: тембра, регистра, тесситуры, динамики, артикуляции и прочего. Например, чем ближе к крайним регистрам, тем созвучие сонорнее.

Очень важен и уровень однородности тембра (к примеру, исполнение одного аккорда различными инструментами или одним инструментом). Кроме того, перцепция степени сонорности обуславливается и динамическими нюансами. Таким образом, сочетание всех перечисленных выразительных средств в своих крайних выражениях (например, весьма малая громкость в очень высоком регистре в необычном тембровом решении или очень громкая звучность в низком регистре с большим составом оркестра) может дать сложно уловимую тоновость, в том числе, и в тональной музыке.

В связи с этим пристального внимания заслуживает и классификация регуляторов сонорности, составленная также Гостдинер [83, 43–50]. Представим эту классификацию в сокращённом и обобщённом виде: количество звуков созвучия: малозвучные (до 5 звуков), многозвучные (от 6–12 звуков), сверхмногозвучные (более 12 звуков); степень сонантности (интервальная структура); регистровое положение; тембровая структура (однородная и неоднородная); громкостная динамика; пространственное расположение (1. размещение инструментов, 2. стереофоническое свойство музыкальной ткани); артикуляция; уровень плотности: *вертикальная* (число звуков одновременно, в различных регистрах), *горизонтальная плотность* (частота музыкальных событий во времени, по продолжительности), *глубинная плотность* (действие параметров в одновременности) [83, 43–50]²⁰⁷.

Надлежит ещё упомянуть классификацию Л.С. Дьячковой. Она даёт классификацию сонорности более общую. Музыковед выделяет три основных

²⁰⁷ Данная классификация приведена в том числе и для того, чтобы в дальнейшем мы могли пользоваться данными терминами.

типа сонорики: «микрополифонический, кластерный и пуантилистический» [98, 121].

Заметим, что практически все перечисленные аспекты этих классификаций сонорной музыки имеют место в симфоническом творчестве Воронцова. Так, например, Воронцов в своих сочинениях многообразно пользуется как малозвучными, так и сверхмногозвучными кластерами, совершенно разной плотностью фактуры, учитывая степень сонантности и стереофоническое свойство музыкальной ткани в различных типах сонорики. Отметим лишь, что он, в отличие от многих других композиторов (к примеру, К. Штокхаузена, Ж. Гийю), феномен пространственности воссоздаёт с помощью только инструментов симфонического оркестра, без использования электроники или необычного размещения исполнителей. По-видимому, Воронцов так поступает оттого, что верит — музыка самодостаточна и ей не нужна помощь от физического перемещения объектов в пространстве.

Помимо сонорики, в творчестве художника достаточно важное место занимает ограниченная алеаторика. Но в отличие от сонорики, композитор использует далеко не все её типы, указанные, к примеру, у Дьячковой [98, 132–134]. Видимо, это обстоятельство связано с тем, что Воронцов всё же больше склоняется к тому, чтобы контролировать конечный результат и использует алеаторические приёмы, главным образом, заботясь об удобстве исполнителя²⁰⁸. Назовём те 3 типа из 11, классифицированных Дьячковой, которые употребляются в симфонической музыке композитора:

- *высотная алеаторика* (исполнение *ad libitum* в пределах обозначенных высотных полюсов) (Пример № 19)²⁰⁹;

²⁰⁸ К примеру, зачастую, исполнитель чувствует бóльшую уверенность при исполнении произведения с элементами импровизационности, нежели при переусложнённой ткани — причудливым и сложным ритмом с очень мелкими длительностями.

²⁰⁹ Пример № 19 — см. фрагмент третьей симфонии — партии высоких деревянных духовых (флейты, гобои, кларнеты). Сам композитор по поводу этого фрагмента произведения даёт следующие указания исполнителям: «Максимально быстрый темп. Импровизация по заданной модели в указанном диапазоне» (партитура третьей симфонии «Zero» с. 11 ц. 7).

- *ритмическая алеаторика* (в заданном времени применяется свободный ритм) (Пример № 20, Пример № 21)²¹⁰;
- *мелодическая алеаторика* (быстрое движение произвольными звуками, которое обозначается графическим способом) (Пример № 20)²¹¹.

Переходя к обобщению более конкретных композиционных особенностей в симфонических сочинениях, остановимся на следующих проблемах: во-первых, *общих* для большого круга современных композиторов, во-вторых, *индивидуальных*, свойственных только стилю данного композитора. Условимся, что термин «композиторские техники» мы применяем в широком смысле: имеем в виду не только звуковысотные системы, способы организации фактуры, ритма, но и многообразные стилистические приёмы (например, различные виды полистилистики).

Из *общих* композиторских техник в произведениях Воронцова нашли отражение следующие:

- смешанные техники, или политехника²¹², а также свободная техника²¹³;
- ассоциативность музыкального материала: ориентация на жанры и стилевые аллюзии, квазицитаты (что можно назвать «*мягкой полистилистикой*»²¹⁴);
- индивидуализированная музыкальная форма;

²¹⁰ Пример № 20 — см. фрагмент третьей симфонии — партии низкого деревянного инструмента (контрафагота), медных духовых (валторн, тромбонов, тубы) (партитура третьей симфонии «Zero» С. 5 ц. 3).
Пример № 21 — см. фрагмент пятой симфонии — партии деревянных духовых инструментов, где перечёркнутые восьмые ноты обозначают максимально быстрое движение, восьмые паузы — условны, указывают лишь быстрый выдох и взятие новой группы звуков, а такты также даны символически, только для графического удобства исполнителей и дирижёра (партитура пятой симфонии С. 27 ц. 15).

²¹¹ Пример № 20 — см. в партиях виолончелей и контрабасов. Воронцов даёт в партитуре следующее исчерпывающее пояснение по поводу данного фрагмента музыки: «Любые ноты. Максимально быстрый темп. Импровизация по заданной модели, где нотоносец — условное обозначение регистра инструмента» (партитура третьей симфонии с. 5 ц. 3).

²¹² Термин Ю.Н. Холопова. См.: *Холопов Ю.Н.* [302, 553].

²¹³ Также термин Ю.Н. Холопова. См.: *Холопов Ю.Н.* [302, 559].

²¹⁴ Объяснение этого понятия см. далее.

- равноправие тембра, динамики, регистра, артикуляции, темпа с другими параметрами композиции.

Сочетания различных композиторских техник в одном произведении есть в пьесе «Пастораль» для большого симфонического оркестра, где модальная диатоника мирно сосуществует с двенадцатитоновой хроматической гармонией и сонорикой. То же замечаем в трёх последних симфониях (третьей, четвёртой и пятой), где разные виды техники даны во всевозможных, а порой и непредсказуемых сочетаниях.

Так в третьей симфонии «Zero» представлены следующие техники: серийность, алеаторика, сонорика, диатоника, хроматическая тональность, модальность, микрохроматика, полистилистика; в четвёртой симфонии: сонорика, диатоника, микрохроматика, модальность, атональность, экмелика; в пятой: сонорика, сонористика, диатоника, алеаторика, микрохроматика, модальность, пуантилизм, полистилистика, экмелика.

Воронцов использует многообразные виды сонорных и иных фактур как однослойных, так и многослойных:

- различного рода континуальность (например, «линия», «полоса»);
- дискретность (применение «точек», то есть отдельных звуков с паузами);
- совмещение континуальности и дискретности;
- делящиеся пульсирующие образования («россыпь», «поток») и т.д.

Кроме того, часто в симфонических произведениях композитор использует «движущийся кластер», образуемый различными полифоническими и прочими напластованиями. Таким образом, если сделать сопоставление с учебником «Теория современной композиции»²¹⁵, Воронцов употребляет чуть ли не все описанные там сонорные фактуры.

²¹⁵ См. термины сонорных фактур в книге [280, 394–398].

Среди смешанных техник отметим и полифонические методы развития (которые в широком смысле можно относить к фактурным техникам). И это не случайно, ведь полифоническое мышление было очень характерным для становления новейшей музыки.

Не прошёл мимо этой тенденции и Воронцов. В своём симфоническом творчестве он использует многообразные типы полифонии. На привычные полифонические типы приведём следующие примеры.

В оркестровой пьесе «Пастораль» тематическим каркасом всего произведения становится двенадцатиголосный *cantus firmus*, проходящий почти на протяжении всего произведения²¹⁶. В третьей симфонии «Zero» функцию центрального раздела выполняют семь темброво-полифонических вариаций на сопрано-остинато с семью удержанными противосложениями, причём тема вариаций готовится на протяжении всего предыдущего развития симфонии. В четвёртой симфонии большая часть кодового раздела написана в довольно редкой канонической технике для сегодняшнего времени — четверном бесконечном каноне сначала первого разряда, затем второго, а в кульминации дана имитационная шестнадцатиголосная полифоническая структура. В пятой симфонии — это фугато в последнем разделе и полиостинато в ряде моментов.

Тем самым, в отличие от камерно-инструментальных опусов, в симфонических произведениях более позднего периода Воронцов всё же использует имитационную технику и притом довольно сложную. Из сравнительно новых типов полифонии отметим:

- полифонию сонорных пластов (в том числе микрополифонических);
- полифонию сонорно-алеаторных пластов;
- полифонию стилей.

²¹⁶ Подробнее о произведении «Пастораль» см. в разделе 3.3. «Пастораль» для большого симфонического оркестра.

Кроме того, следует назвать пространственную полифонию (большей частью искусственную стереофонию). Эти виды полифонии довольно часто встречаются в уже названных симфониях, а также в произведениях для симфонического оркестра «Пастораль» и «Vertigo».

Использованию ассоциативного музыкального материала придаётся также большое значение. Это различного рода аллюзии, стилизации и жанрово-ориентированная музыка. Присутствует «мягкая полистилистика». Мягкой её можно назвать потому, что Воронцов даёт её не как демонстративно инородное тело, а малозаметно для слуха, меняя ритм и гармонию.

Довольно большое количество стилистически и жанрово-ориентированной музыки имеется в симфонии «Zero». Причём, одна из стилизаций — барочная — становится центральным образом, а также драматургическим центром всего произведения (Пример № 22)²¹⁷. В симфонии даны такие жанровые элементы, как хорал, скерцозность, духовный стих, погребальное отпевание, подобие плача. Вообще использование любого аллюзийного материала является одной из характерных тенденций музыки рубежа XX и XXI веков. А поскольку симфония автобиографична, вся она пронизана рассредоточенными интонациями припева детской песенки «По малину в сад пойдём» (музыка А.Д. Филиппенко), с которой будущий композитор поступал в музыкальную школу. В первый раз эти интонации появляются почти в самом начале симфонии, а в последний — в заключительных тактах произведения.

Таким образом, в симфонической музыке, в отличие от камерно-инструментальной, роль жанровых элементов, аллюзийных цитат, стилизаций и другого ассоциативного материала не только высока, но и является важнейшим фактором в становлении драматургии и макроформы всего симфонического произведения.

²¹⁷ См. партию челюсты.

Если говорить о музыкальной форме в крупном плане, то отметим, что в симфонических сочинениях Воронцова, подобно камерным, форма индивидуальна. Так, оркестровая пьеса «Пастораль» состоит из трёх неравных разделов, где первый играет роль вступления; третья симфония «Zero» — одночастная, имеет небольшое вступление, два раздела и заключение; четвёртая симфония — тоже одночастная, состоит из трёх разделов, где третий выполняет функцию заключения; пятая симфония — формально четырёхчастная, но части настолько спаяны между собой, что не чувствуется никаких «швов», поэтому о традиционности строения говорить не приходится, в «Vertigo» форма особенно необычна — действует принцип *микрофазовой* структуры. Таким образом, в симфонической музыке, так же, как и в камерно-инструментальной, форма целиком подчинена индивидуальному замыслу.

Тембровая логика развития для симфонического творчества композитора, так же как и для многих его камерных произведений, является одним из важнейших способов построения музыкальной драматургии и формы. Более того, можно говорить о тембровой драматургии как о важнейшей идиоме стиля Воронцова, поскольку тембр в его партитурах равноправен с другими средствами музыкальной выразительности. Большое значение в своих симфонических полотнах художник придаёт тембру ударных инструментов. Часто именно на них падает смысловая нагрузка в драматургически узловых точках произведений. Особенно показательны в этом отношении драматургическая, формообразующая, тематическая функции вибратона в пьесе для большого оркестра «Пастораль», где попевочная тема у вибратона является одновременно и драматургической темой²¹⁸ и макротемой²¹⁹ произведения (Пример № 23).

Знаменательно, что в каждом новом сочинении Воронцова используются либо необычные сочетания традиционных тембров, либо

²¹⁸ Термин В.Н. Холоповой. См. объяснение термина: *Холопова В.Н.* [322, 358].

²¹⁹ Термин макротема предложен В.Б. Вальковой. См.: *Валькова В.* [48, 168–190].

новый тембр, либо необычный инструмент для симфонического оркестра, а также синтезирование новых тембров нетембровыми средствами²²⁰ (с помощью фактуры, динамики, темпа, исполнительских приёмов). В пятой симфонии интересны тембры трещотки, фрусты, флексатона, поскольку они не совсем обычны для традиционного симфонического оркестра. А в третьей симфонии такими инструментами-гостями являются, например, индийские колокольца (колокольца на нитке), хай-хет и маракасы, в «Пасторали» — клавес, в «Vertigo» — bar-chimes, в камерном сочинении «Микрокосмос» — карильон.

Важно и то, что в четвёртой и, особенно в пятой симфониях большое значение приобретают оркестровые приёмы, обладающие мощным воздействием на слушателя — сверхмногоголосие и полифония пластов, использование которых также создаёт возможность модифицировать тембр нетембровыми средствами.

Подобно камерно-инструментальной, в симфонической музыке тембровые, динамические, регистровые, темповые, артикуляционные средства выразительности (бывшие второстепенными в музыке предыдущих столетий) у Воронцова используются предельно широко — зачастую выходят на первый план в становлении образности и притом несут тематическую и драматургическую нагрузку. Более того, в начале пятой симфонии композитор находит приём, благодаря которому достигается создание шумового эффекта звуковысотными инструментами, что является оригинальным случаем сонористики²²¹.

Теперь обратимся к характерным *индивидуальным свойствам* композиции Воронцова. На них, конечно же, влияет специфическое образное мышление композитора. В первую очередь — это выбор глобальных тем и их философское осмысление. На это содержание у композитора работают все музыкальные средства, вплоть до тембровых деталей.

²²⁰ Как было уже упомянуто, это известное выражение А.Г. Шнитке.

²²¹ Подробнее об этом см. в анализе пятой симфонии в данной диссертации.

Как было уже описано выше, к смысловому содержанию своих симфоний Воронцов подходит весьма основательно. Напомним, что, например, в третьей симфонии «Zero» автор думает о тайнах бытия, отсюда и соответствующее название, так как главная идея — «нуль», отправная точка отсчета, и она может являться одновременно началом и концом, как бы своеобразной гранью между бытием и небытием, жизнью и смертью. В четвёртой симфонии основная мысль — о «вечном круговращении», где композитор размышляет о бесконечности жизненных процессов.

Показательно, что в произведениях — как камерно-инструментальных, так и симфонических, — все средства музыкальной выразительности, даже полифонические, включая сверхмногоголосие и полифонию пластов, непосредственно вытекают из индивидуального замысла и образного строя сочинения. Например, в «Пасторали» *cantus firmus* символизирует неуклонное, философски осмысленное течение времени, вообще жизни на планете или протекание отдельной человеческой жизни: ведь *cantus firmus* в модально окрашенной диатонике предстаёт как что-то неизменное, опробованное веками. В четвёртой симфонии техника многотемного бесконечного канона разных разрядов и вытекающее из этого сверхмногоголосие также необходимы, поскольку, создают зримый эффект толпы.

Помимо прочего, отметим следующие свойства стиля симфонической музыки Воронцова: повышенная роль ударных инструментов, использование редких ударных; привлечение необычных способов звукоизвлечения; применение оригинальных тембровых сочетаний. Это было уже сказано по отношению к музыкальному языку камерных сочинений вообще, но сейчас рассмотрим эти особенности с несколько иного ракурса — с позиций замысла, драматургии, макроформы, с конкретными примерами.

Как было уже упомянуто выше, композитор, обращаясь к традиционным ударным инструментам, иногда добавляет и сравнительно редкие: *bar chimes*, индийские колокольчики, флексатон, клавес и другие.

Интересно, что именно подобный инструмент может главенствовать в сочинении, играя роль лейттеобра или возникая в самых ответственных точках драматургического действия, или появляться всего несколько раз на короткое время, но выполняя знаковую функцию. Заметим: в каждом отдельно взятом симфоническом произведении состав инструментария всегда решён индивидуально, в зависимости от замысла.

Немаловажное значение придаёт Воронцов и новым, необычным приёмам звукоизвлечения. Один из важных примеров — начало в третьей симфонии «Zero». В запредельно низком регистре на *ppp* у арфы используется необычный способ исполнения — *fregando con diba quasi tremolo* (тереть ладонью). Также здесь обращает на себя внимание особый приём у трёх флейт *pp* — с эффектом воздуха (Пример № 25). Думается, перечисленное напрямую связано с главным замыслом этого произведения — осмысления грани между жизнью и смертью.

Интересен и своеобразный метод исполнения, относящийся к алеаторическим в той же симфонии, — импровизационное взятие звуков без определённой высоты у струнных в максимально быстром темпе, где на нотноносце указывается условное обозначение регистра инструмента. Это содействует большей сонорности звучания и также производит эффект пространственной перспективы (Пример № 26).

Пристального внимания заслуживает и использование композитором различных тембровых сочетаний — как у редких инструментов, так и у обычных, но решённых свежо и по-новому. Приведём некоторые из них, особенно обративших на себя внимание.

Во вступлении к третьей симфонии соединяются в одну краску: пятизвучный аккорд у контрабасов *div. a 3*, расположенный в низком регистре *ppp*, восходящий пассаж у арфы, данный в очень низком регистре также *ppp* необычным приёмом (упомянутым выше) — *fregando con diba quasi tremolo* (тереть ладонью), тихое *tremolo* у большого барабана *pppp*; с т. 2 к этому присоединяется взятие отдельных звуков в тритоновом

соотношении *pp* у колоколов; в т. 3 добавляются индийские колокольчики *pp*, которые придают этой сумеречной звучности некоторый оттенок хрустальности (Пример № 25). Благодаря такому тембровому решению, медленному темпу и очень тихой динамической краске, небольшой вступительный раздел (пять тактов) производит впечатление таинственной настороженности, свойственной ночному времени суток. Символически такой эффект подобен застывшему времени — «часу нуль», когда неясно: действие всё ещё не началось или уже закончилось. Тем самым, здесь осуществлён интересный приём — *достижение нового тембрового эффекта не только тембровыми средствами*²²².

В ц. 9 этой симфонии возникает другая очень тонко сделанная комбинация — сочетание довольно простых тембров флейты и фортепиано с добавлением треугольника и вибратона на фоне струнных в динамике *ppp* (Пример № 27). Но необычно то, что все три флейты используются в несвойственном им низком регистре *pp*, а в партии фортепиано применяется эффект широкого расстояния между звуками также *pp*. Это сообщает звучанию пространственность, а также может вызвать ощущение световых бликов. В данном случае происходит *синтезирование тембра*, наподобие того, что делается в электронной музыке, но с использованием акустических инструментов.

В ц. 12 данной симфонии тембровое сочетание интересно тем, что даётся при первом проведении жанрово-ориентированной музыки — хорала. Также любопытен выбор тембров для хорала: ансамбль «звонящих» и «колких» звучностей — вибратона, колоколов, арфы, челесты и *pizzicato* струнных, кроме контрабасов. Такое звучание напоминает колокольный звон, что ассоциируется у слушателя с очень важными вехами бытия: здесь даётся как бы напоминание о сакральном «*memento mori*» (Пример № 28).

²²² «Достижение нового тембрового эффекта нетембровыми средствами» — известное выражение А.Г. Шнитке.

Уже три рассмотренные тембровые сочетания только в одной третьей симфонии «Zero» позволяют сделать вывод, что они несут важнейший драматургический смысл и оказывают влияние на макроформу в целом. Особенно — первое и третье сочетания, где первое может ассоциироваться с началом бытия, а третье — с концом: ведь название «Zero» способствует такому восприятию.

В симфонических полотнах Воронцов предстаёт перед нами великолепным драматургом и крупным мастером построения формы, которая строится также не по классическим законам. При слушании этого композитора никогда не возникает никакого внутреннего протеста: всё соразмерно и на своих местах, ведь для мастера не существует мелочей — глядя в его партитуры можно объяснить назначение любой, даже самой, казалось бы, незначительной детали²²³.

Кроме того, художник не повторяет своих драматургических решений, столь удачно найденных. К примеру, в симфоническом произведении «Vertigo» в отношении драматургических концепций найдено совершенно новое для Воронцова решение, существенно отличающееся от его предыдущих итогов, также несущих надежду и свет после драматических или даже трагических коллизий. Здесь тоже — внешне просветлённый конец, но неоднозначный и открытый, то есть дающий возможность слушателю самому придумать версию конца, подобно тому, как это происходит в фильмах А.А. Тарковского.

При этом «Vertigo» и пятая симфония гораздо более театральны (по сравнению с другими симфоническими произведениями композитора) и в какой-то мере представляют собой индивидуально трактованный Воронцовым инструментальный театр (подобно тому, как это происходит в камерной «Aquagrafica») своеобразной семантики (без использования

²²³ Цитата фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «В симфонических полотнах» до конца данного абзаца [200, 141] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 232–233].

визуальных, чисто театральных эффектов²²⁴) с применением чисто музыкальных средств выразительности, где инструменты и не только инструменты наделяются своей ролью и характером. То есть, по сути, тот или иной инструмент, или оркестровая группа, или даже фактура, приём исполнения предстаёт перед нами как индивидуальный персонаж.

Как видим, в творчестве Воронцова жанр симфонической музыки не только не пришёл к декадансу, не только доказал свою жизнеспособность, но и объективно претендует на то, чтобы его творчество было названо новой ступенью в развитии русского симфонизма²²⁵.

²²⁴ Имеется в виду неиспользование композитором таких внешних эффектов, как, например, хождение по сцене и прочее.

²²⁵ Цитата фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «Как видим, в творчестве Воронцова» до конца данного абзаца [200, 142] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 233].

3.3. «Пастораль» для симфонического оркестра²²⁶

«Думаю, во всех видах искусства, несмотря на глобализацию, видна ещё разница подходов, даже в современном киноискусстве, скажем, шведский кинорежиссёр делает что-то именно так, как не сделает русский или итальянский, поэтому не исчерпана ещё национальная идея, она ещё рождает некую расцветченность национального колорита. И, если, к примеру, в стилях новозеландца и норвежца нет никакой разницы — это не может не удивлять».
Ю.В. Воронцов

В произведении «Пастораль»²²⁷ для большого симфонического оркестра Ю.В. Воронцов показал себя особенно ярко как глубоко русский композитор. Как было уже упомянуто, у Воронцова в плане национального — и выбор глобальных тем-сюжетов, непосредственно связанных с судьбой России (например, пятая симфония), и использование цитат и аллюзий, имеющих глубокую связь с русским мелодизмом (особенно много такой жанрово-ориентированной музыки в третьей симфонии «Zero»), и преемственность с русскими композиторами прошлых веков²²⁸ и многое другое.

Национальные черты

Данное произведение, по признанию художника, — самое русское его сочинение. Приведём его слова: «Всё-таки отправная точка — это,

²²⁶ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [208, 36–39], [209, 48–54], [212, 8–13].

²²⁷ Премьера данной оркестровой пьесы состоялась в год написания на фестивале «Московская осень» 03.11.2003 под управлением В.К. Полянского (симфонический оркестр ГАСК) в Большом зале Московской консерватории.

²²⁸ Вспомним, что любимые русские композиторы Воронцова — как раз крупнейшие представители русского симфонизма: П.И. Чайковский, Д.Д. Шостакович, А.Г. Шнитке.

безусловно, русская природа с какой-то тоской, в ней растворённой, с каким-то серым русским полднем, в которой проживается за эти десять минут целый день, с его угасанием» [287, 115]. Кроме того, его слова проливают свет на характер тематизма «Пасторали»: «Тут нет ни одной точной цитаты. Это всё время коленца из разных русских народных песен, то из одной, то из другой, которые вроде бы на что-то похожи, но ни на что конкретное и которые сливаются в бесконечные каноны» [287, 114].

Выбор названия

Важно обратить также внимание на название произведения. Ведь в творчестве Воронцова каждое наименование сочинения несёт существенную смысловую нагрузку. Название «Пастораль», на первый взгляд, обыкновенно, но за этой обычностью кроется некая провокационность своею кажущейся простотой.

Кроме того, это симфоническое произведение полностью соответствует трём аспектам условной классификации индивидуальных образно-смысловых наименований в произведениях Воронцова, что уже было подробно рассмотрено в разделе 2.2. Главы 2 настоящей диссертации. Напомним эти три аспекта:

- 1) пространственно-пейзажная зарисовка;
- 2) философское осмысление бытия: жизни и смерти, а также времени;
- 3) название-метафора и название, имеющее зашифрованно-недосказанный смысл.

Рассмотрим их подробнее по отношению к данному произведению. Первый аспект сразу виден, ведь название «Пастораль» почти всегда указывает на тот или иной пейзаж, хотя здесь почти нет привычных, накопленных веками пасторальных атрибутов (пастушьих наигрышей, птичьего пения и прочего). Но ведь сам композитор указал, что источником вдохновения в этой музыке стала для него русская природа средней полосы. Автор трактует тему пасторальности гораздо более широко и тем самым раздвигает её рамки. Об этом свидетельствует следующее высказывание

композитора: «С "Пасторалью" у меня связано такое ощущение: это взгляд с высоты птичьего полёта на то, что на земле происходит (когда её слушаю, я всегда такой видеоряд представляю). Есть некая отстранённость во всём этом. Хотелось поднять статус разговора выше жанровых рамок пасторальности²²⁹. Я эту пьесу люблю» [7, 217].

Нельзя обойти вниманием и тот упомянутый факт, что Воронцов необыкновенно любит природу средней полосы России. Причём, ему нравится оставаться с ней один на один²³⁰, считая, что именно только так можно целиком погрузиться в ее лицезрение и даже как бы подзарядиться жизненной силой природы.

Второй аспект труднее распознать в названии — ведь часто неспешное изображение природы интерпретируется как некое философское созерцание течения времени, в частности, с его светлыми и тёмными полосами.

Третий аспект и вовсе глубоко запрятан. Но то, что он действительно присутствует, указывает сам композитор: «Любопытный вопрос — насколько это "пастораль" и что такое "пастораль". Меня многие потом спрашивали, зачем я дал такое название — оно провоцирует на представления о чём-то другом. Но мне немножко хотелось скрыться за этим названием»²³¹ [287, 114]. Таким образом, Воронцов говорит о том, что он нарочно как бы упростил, недосказал название и тем самым задал некую загадку слушателю. И сделал это скорее для того, чтобы не мешать слушателю выйти на простор его фантазии — ведь воображение человека может быть куда богаче, чем конкретика каких-нибудь реалий жизни.

Драматургия

²²⁹ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «С "Пасторалью"» до слов «рамок пасторальности [200, 145] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 232].

²³⁰ Воронцов иногда даже может подвергать свое пребывание на природе опасности, так как в одиночестве путешествует в местах, где в радиусе 50 километров нет ни одного человеческого поселения.

²³¹ Цитирование фрагмента книги О.В. Озерской от слов: «Любопытный вопрос» до слов «за этим названием [200, 145] в рецензии Е.О. Купровской на книгу автора данного исследования [139, 232].

Драматургия данной пьесы медитативна. Композиция, по сути, статична, но насыщена большим количеством мельчайших событий, данных на единицу времени, которые охватываются единым широким длением.

В этой пьесе колоссальную роль играет оригинальное ощущение времени, так как музыкальные события развиваются неспешно, что очень напоминает замедленную видеосъёмку или просмотр под микроскопом²³². Поэтому в неторопливом повествовании так важна каждая деталь, каждая малейшая интонация, ведь возрастает ответственность за каждый звук и в целом за прослушанность всей ткани сочинения. И с этой неординарной задачей композитор великолепно справляется. Кроме того, и здесь можно усмотреть связь с многовековыми традициями русской музыки — достаточно вспомнить плавное разворачивание знаменного напева.

Музыкальная форма

Форма пьесы являет собой «индивидуальный проект»²³³. В сочинении имеется три раздела, где первый может быть представлен как некое вступление, а третий — quasi-репризы. Средний раздел выполнен как огромное «нисшествие» звучности практически по всему диапазону симфонического оркестра, своего рода *catabasis*, достаточно сильно продлённый как во временном отношении, так и пространственном.

Интересна необычная, более широкая трактовка композитором барочной музыкально-риторической фигуры *catabasis*. Тем самым для слушателя здесь тоже зашифрована своеобразная аллюзия, но уже на глубинном уровне, по сравнению с недосказанностью в наименовании произведения. Нисхождение касается здесь не гаммы, а что ещё масштабнее и более впечатляюще для восприятия даже неискушенного слушателя — регистра во всем оркестровом диапазоне звучания, от предельно высокого

²³² Это также является одной из новаторских черт современной музыки, благодаря которой возникло особое внимание к звуку, где уже не мелодия, а звук предстаёт самодостаточным явлением, в котором заключён целый мир.

²³³ Термин Ю.Н. Холопова.

(флажолеты у высоких струнных) до низкого (контрабасы и тромбона с тубой). Тематическим стержнем всей композиции является двенадцатиголосный *cantus firmus*, аллюзийно построенный на интонациях русских народных лирических протяжных песен, но без цитирования.

Тембровая и фактурно-гармоническая организация

Большое значение в становлении формы и драматургии «Пасторали», как и в других оркестровых и камерно-инструментальных произведениях Воронцова, играет тембровая логика развития. Здесь она выполняет формообразующую функцию. Произведение, конечно же, сочинялось сразу в партитуре. На это указывает, во-первых, темброво-регистровая логика развития, во-вторых, то, что функцию тематизма берут на себя свежие тембровые сочетания и разнообразные гармонические и фактурные элементы.

Прослушивание произведения часто вызывает некоторые зримые ассоциации, например, многим слушателям это напоминает взаимодействие атмосферных явлений, когда происходит столкновение различных атмосферных фронтов — как дымка, просвечивающий туман и так далее²³⁴.

Каждая группа инструментов наделена определённой смысловой и функциональной нагрузкой. Так, у струнной группы *divisi* проводится двенадцатиголосный *cantus firmus* на протяжении почти всей пьесы. Его условно можно принять за первый элемент фактуры. Он континуален — длится непрерывно, без пауз, образуя огромный движущийся диатонический, мягко диссонирующий сверхмногоголосный пласт. Именно благодаря его непрерывности и неизменности, создаётся впечатление бесконечного течения времени (Пример № 29, ц. 11). Воронцов не случайно применил здесь модально окрашенную диатонику, как что-то незыблемое, испытанное временем. Также её можно представить и как символ русской или, рассматривая шире, — славянской национальной традиции.

²³⁴ Такой перцепции произведения способствует и то, что композитор обозначил восприятие данного произведения как взгляд с высоты птичьего полёта.

Вторым элементом оркестровой фактуры можно назвать наплывающие и исчезающие «пятна» у деревянной группы инструментов. Они относятся к другому интервальному роду — хроматике. В первый раз такое «пятно» появляется практически вначале (в ц. 5) почти незаметно в динамике *ppp* на короткий отрезок времени (три такта). Поэтому поначалу это воспринимается всего лишь как одна из многочисленных мелких деталей всей картины (Пример № 30, ц. 5–6). Второй фактурный элемент в семантическом отношении представляется появлением каких-то мимолётных событий. Порой они начинают казаться самыми важными в произведении (подобно тому, как человека подчас целиком захлёстывают преходящие проблемы или тревоги) и перетягивают на себя основное внимание слушателя. Но композитор даёт их, не выявляя привычного тематического начала, при помощи техники наплывающего кластерного пятна, что как раз сопоставимо с упомянутыми атмосферными явлениями, часто подвижными и скоротечными.

Имеется и третье фактурное напластование. Его представляют в основном высокие ударные инструменты с характерным прозрачным и «серебристым» звучанием, арфа и также многие клавишные: челеста, фортепиано, клавесин. Ведущую тематическую функцию в этом слое фактуры выполняет вибрафон. Порой кажется, что это главный солирующий инструмент всей пьесы. И действительно, на данный инструмент возложена огромная смысловая нагрузка. Именно благодаря этому сравнительно необычному тембру (для солирования в симфоническом оркестре) выстраивается очень многое.

Во-первых, вибрафон на протяжении всего произведения играет попевку, состоящую всего лишь из трёх звуков (*e, a, h*) в многообразных звуковысотных, регистровых положениях и ритмических комбинациях (Пример № 23). Как было уже упомянуто ранее²³⁵, эта попевочная тема, как и

²³⁵ См. анализ произведения «Там, куда улетает крик...» в разделе 2.4. данной диссертации.

в произведении «Там, куда улетает крик...», составляет монограмму из отчества композитора.

Во-вторых, вибрафон получает формообразующую функцию: там, где он замолкает, начинается второй раздел (ц. 10), а где снова появляется — третий раздел пьесы (ц. 28).

В-третьих, вибрафон выполняет ведущую интонационную функцию, служит своего рода «маячком» тематизма для неискушенного слушателя, поскольку и такому слушателю становится ясно, что при всей сложности и изобретательности языка в целом, основным источником тематизма, его ядром является эта трёхзвучная интонация.

Интересно, что данная начальная интонация, вариантно изменяясь, обогащаясь другими звуками (что свойственно русскому народному интонированию), проходит у многих инструментов. Причём, в крайних разделах пьесы эти звучания как бы дискутируют друг с другом, что очень оживляет и даже как бы одушевляет происходящее. Вообще начальное ограничение и экономность средств, а затем постепенное наращивание звуков и других элементов фактур — излюбленный приём у Воронцова, как в его симфонической, так и камерно-инструментальной музыке²³⁶.

Заметим, кстати, что такое использование монотематизма, но трактованного на современном уровне (в том числе с использованием современных композиторских техник), помогает композитору сосредоточиться на полном выявлении образной и содержательных идей произведений.

Третий фактурный слой вообще звукоизобразителен, особенно в первом разделе, при создании общего пейзажа-настроения. Здесь можно представить себе следующие картины природы, достаточно конкретные: капельки дождя, падающего в водоём (арфа, вибрафон, челеста), тихие

²³⁶ Достаточно вспомнить «Сириус» для фортепиано (постепенное наращивание звуков) и «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано (на протяжении всего произведения использованы всего 4 звука, а во II части пятой симфонии — всего 2 звука).

порывы ветра (клавесин, тарелки), переливающееся сверкание капелек росы на листе (треугольник) (Пример № 31).

«Пастораль» Ю.В. Воронцова — произведение очень светлое, необыкновенно красивое и ювелирно проработанное. Красивое не внешней красотой, а необыкновенной гармоничностью и лиричностью восприятия мира, хотя и насыщенное различными драматическими переживаниями. Заметим: такое сочетание лирики, гармоничности и драматизма крайне редко встречается в музыке современной эпохи — рубежа XX и XXI веков.

Именно это симфоническое произведение, наряду с камерно-инструментальным «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано и композицией для фортепиано «Сириус» всесторонне отвечает творческим принципам композитора²³⁷. Особенно это касается его взглядов на красоту, духовность, преемственность традиций, доступность восприятию разным категориям слушателей.

²³⁷ См. Главу 1. Характеристика творческих принципов Ю. В. Воронцова.

3.4. Пятая симфония для большого симфонического оркестра²³⁸

Замысел

Пятая симфония не имеет индивидуального названия. При этом наличие в симфонии жанрово-стилевых аллюзий говорит о присутствии программы, в которой, как было уже выше упомянуто, большое внимание уделяется размышлениям о России²³⁹. Кроме того, об этом свидетельствует весьма развёрнутый авторский комментарий композитора к данной симфонии: «Всё начинается с музыки, предвосхищающей кульминацию. Жуткий образ, ассоциативно напоминающий атмосферу "хичкоковских птиц". Вторая образная сфера I части — "благодать" на бесконечно длящемся до мажорном трезвучии. II часть, по уже имеющейся некоторой традиции (симфонии № 1 Шнитке, № 4 Корндорфа) написана, в основном, для струнных, в динамике *pianissimo*. III часть начинается с издевательского передразнивания несостоявшейся лирики и может быть определена как inferнально-скерцозная. IV часть начинается с ещё одной попытки построить "мажорное благополучие". И в какой-то момент, кажется, что это удаётся. Мажорная молитва растёт, захватывая весь оркестр» [207].

Драматургия

Симфония необычна по драматургии, но в целом она конфликтна. Непредсказуемо здесь начало симфонии: это мир зловеще-устрашающих, фантастических птиц, молниеносно сметающих всё на своём пути, несущих сплошное разрушение, хаос, страх и ужас. Причём, с первых же тактов — это уже чудовищная кульминация, где начало процесса мы не слышим, оно как

²³⁸ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [208, 36–39], [209, 48–54], [212, 8–13], [213, 7–13].

²³⁹ Пятая симфония была завершена весной 2008 года и исполнена в том же году на фестивале «Московская осень, 2008» 2 ноября в Большом зале консерватории оркестром Гос. Академической Симфонической Капеллы под управлением В.К. Полянского.

бы за кадром, от чего становится ещё страшнее (Пример № 24). Такая драматургия в симфонической музыке была ранее несвойственна Воронцову, наоборот, типичным для него было неспешное развёртывание событий, а именно, медитативная драматургия (например, третья, четвертая симфония, «Пастораль» для симфонического оркестра и др.).

В плане драматургического конфликта и контраста можно наблюдать противопоставление континуальности и дискретности: в I части — фактура первого образа — хичкоковские птицы — дискретная, фактура второго образа — благодати — континуальная, фактура II части — континуальная, фактура III части — в основном дискретная, фактура IV части — в основном континуальная.

В симфонии сильны арочные связи в тематическом плане. Так, тематизм коды I части (Пример № 41 ц. 39–41) и коды IV части (Пример № 42 ц. 96–до конца) во многом тождественен, причём это — материал с использованием персонификаций тембра контрафагота и тубы, где данные инструменты, по словам Воронцова, символизируют неторопливую беседу двух пьяненьких мужичков. Как указал сам композитор, это — доминирующий символ, поэтому не случайно, что он проводится и в начале симфонии, и в самом конце, тем самым как бы резюмируя, что ничего практически не поменялось, невзирая на то, какие бы трагедии не происходили. Интонация кварты *e–h*, на которой построена вся II часть симфонии, является очень важной и для IV части. Интересна функция звука *e*. Это, по сути, лейттема из одного звука. С тянущегося одиночного звука *e* начинается эпизод *B* I части симфонии (Пример № 43, ц. 6), то есть, появляется второй основной образ I части симфонии — образ благодати. Со звука *e* начинается вторая часть (Пример № 35 ц. 41) и собственно кода четвёртой части (Пример № 42 ц. 95) и т.д.

Примечательна трактовка, казалось бы, обычных исполнительских приёмов. Таков, например, приём *glissando*, который можно считать строительным тематическим материалом для всех частей, кроме второй, и

т.п. Немаловажен также приём, один из излюбленных в творчестве Воронцова — репетиция на одном звуке (в частности, Пример № 44 ц. 84). Здесь он имитирует эффект псалмодирования.

Нельзя не упомянуть и об излюбленном драматургическом приёме Воронцова — вторгающейся каденции, которую он вообще часто использует в своём творчестве. Например, таков «водораздел» между I и II частями (Пример № 35 ц. 41). Здесь интересен эффект, когда II часть уже началась, а ещё доигрываются отдельные звуки I части. Тем самым создаётся любопытное ощущение «блуждания» звуков-персонажей, что потом будет использоваться в партитуре и далее, ещё в большей степени.

В симфонии интересно оригинальное, чрезвычайно медленное чувствование времени, особенно это касается всей II части симфонии, когда кажется, что время практически остановилось, как бы зависло. Важно также в I части противопоставление предельно быстрого темпа (калейдоскопичное мелькание, например, в самом начале произведения, Пример № 24) и очень медленного темпа (Пример № 43 ц. 6).

Форма и архитектура

В данной симфонии, на первый взгляд, — традиционный четырёх-частный цикл, идущий *attacca*. Но необычно уже то, что произведение, как было уже упомянуто, начинается как бы «не с начала». Кроме того, IV часть выполняет функцию коды. Примечательно также, что меняются не темпы в частях, которые соответствуют разделам, а длительности. За счёт этого кажется, что меняется темп. Итак, получается следующее чередование как бы темпов: очень быстро, очень медленно, относительно быстро, относительно медленно. Приведём схему формы всей пятой симфонии:

Таблица 1.

| I ч. | II ч. | III ч. | IV ч. |
|--|---|--|---|
| малое рондо («хичково-ские птицы») | <i>однoчастная форма неизменной</i> | как бы скерцо из двух разделов генеральной | выполняет функцию коды (quasi цитаты) |

| | | | |
|----------------|--|--|----------|
| и «благодать») | <i>динамике</i> <i>pianissimo</i> (только струнные и флейта, есть аллюзия на стиль Рахманинова) | кульминацией всей симфонии (инфернальный характер) | |
| 13 мин. | ~ 9 мин. | 4,5 мин. | 8,5 мин. |

В I части симфонии выпукло даны два начала — тёмное и светлое, о которых сам композитор говорит: «атмосфера "хичкоковских птиц" и благодать».

Форма I части — огромное малое рондо на 13 минут звучания. Первый образ — страшные хичкоковские птицы — можно обозначить как *A* (Пример № 24). Второй образ — благодать на трезвучии *C dur* — как *B* (Пример № 43 ц. 6). Большой ход (Пример № 45 ц. 23 и далее) — попытка разрешить возникший конфликт — приводит к кульминации с возвращением темы хичкоковских птиц, снова с появлением *A*. Кода-резюме первой части — диалог контрафагота и тубы (Пример № 41. ц. 39) — напоминает, по словам Воронцова (как было уже упомянуто), «неторопливую беседу двух мужичков на скамейке у дома», вневременной образ российской действительности. Это один из главных символов симфонии. Приведём схему структуры I части:

Таблица 2.

| A («хичкоковские птицы») | B («благодать» на трезвучии <i>Cdur</i>) | Ход (попытка разрешить конфликт) | A¹ («хичкоковские птицы») | Кода-резюме (беседа двух мужичков — образ российской действительности) |
|------------------------------------|---|--|--|--|
| ц.1–6 | ц.6–23 | ц.23–32 | ц.32–39 | ц.39 ц.–41 |

| | | | | |
|-------|---------|--------|--------|--------|
| 55тт. | 115 тт. | 59 тт. | 42 тт. | 23 тт. |
|-------|---------|--------|--------|--------|

Композиционные техники

Уже отмечалось, что для стиля Воронцова вообще характерно сочетание разнообразных и, казалось бы, несочетаемых видов композиторских техник в одновременном звучании. В данной симфонии представлены: сонорика, сонористика, диатоника, хроматика, микрохроматика, ограниченная алеаторика, пуантилизм, полистилистика, экмелика (эффект нефиксированной высоты звуков) и др. Интересно, что за каждой техникой закреплён определённый образный строй, то есть, здесь можно наблюдать своеобразную персонификацию техник. Так, диатоника и модальность символизируют свет, благодать, хроматика — мучительные устремления человека исправить ход событий, сонористика, алеаторика, пуантилизм, микрохроматика — силы зла.

В пятой симфонии большое место занимает полистилистика (укажем, что не в каждом симфоническом произведении Воронцова полистилистика имеет место — так, в третьей симфонии «Zero» она также имеет большое значение, тогда как в «Пасторали», «Vertigo» её нет совсем). В рассматриваемой симфонии аллюзии и аллюзийные цитаты приобретают большое значение. Здесь они несут непосредственную смысловую нагрузку: ведь большая их часть дана в резюмирующей коде произведения, причём, одна за другой, стреттно. Перечислим их: революционная песня «Наш паровоз вперёд летит, в коммуне остановка», музыка Н.А. Островского (Пример № 46 ц. 90 у первых скрипок); марш «Прощание славянки», музыка В.И. Агапкина (Пример № 47 ц. 92 у вторых скрипок); тема из коды I части третьей симфонии Л. Бетховена (Пример № 47 ц. 93 у первой и второй валторн).

Аллюзийные цитаты даны без сохранения ритма, поскольку композитор, во-первых, не хотел слишком навязчиво и демонстративно

давать цитату, во-вторых, намеревался, чтобы ткань симфонии осталась органичной. Смысл первой цитаты — дань революционному романтизму. Вторая призвана символически представить воинскую доблесть русского народа. Третья цитата символизирует извечную философскую мысль о стремлении людей к справедливому мироустройству. Кроме того, как было уже указано в разделе 1.1. «О философичности в творчестве» первой главы данной диссертации, красной нитью проходит восходящая малосекундовая интонация из православной службы «Господи помилуй» (Пример № 37), которая является одним из основных тематических элементов всей пятой симфонии.

Тематизм

В симфонии сочетается тематизм разного рода: традиционный, попевочный, нетрадиционный, в том числе сонорный, алеаторно-сонорный, микрохроматический. Подобно камерно-инструментальной музыке, здесь тембровые, динамические, регистровые, темповые, артикуляционные средства выразительности (бывшие второстепенными в музыке предыдущих столетий) используются предельно широко — зачастую выходят на первый план в становлении образности и притом несут семантическую, тематическую и драматургическую нагрузку.

Помимо прочего, на содержание работают даже, казалось бы, незначительные детали музыкальной ткани, многие из которых приобретают символически-смысловое значение, а также несут знаковую функцию и в плане тематизма. Так, в III части этого произведения филировка звука (то есть, долгое выдерживание одного созвучия с волнообразно изменяющейся динамикой, Пример № 48 ц. 66–70) символизирует безрезультатность усилий, как бы «сизифов труд». Причём, именно на этом, на первый взгляд будто бы вспомогательном приёме выстроена главная кульминация всей симфонии (23 такта на одном гигантском аккорде, точнее, хроматическом кластере в огромном регистровом диапазоне пяти октав). И это сделано композитором не случайно, поскольку одна из основных идей пятой

симфонии заложена именно в философично поставленном знаке равенства результата бездействия народных масс и их невероятных усилий. Иными словами, если ничего не делать или чрезмерно стараться, то итог будет практически тот же. В подтверждение этого приводим слова, сказанные Воронцовым по отношению к пятой симфонии: «Религиозный экстаз как-то плавно переходит в явно дьявольскую вакханалию и фанатичное желание во всем идти до самого конца и подводит ни к чему не приводящей кульминации, которая лишь отнимает последние силы» [207].

Интересно также, что незадолго до генеральной кульминации в той же III части другой приём — *glissando* — как нигде в симфонии особенно важен и выполняет функции своего рода темы и заодно лейттемы (но здесь уже образа неприкрытого и откровенного зла), хотя (как было уже отмечено по иному поводу) глиссандирующие эффекты воплощают состояние религиозного экстаза или разрушения во всех разделах симфонии, кроме II части (в третьей и четвёртой симфониях они имеют также эффект разрушительного действия). Примечательно, что использование *glissando* в первом разделе III части пятой симфонии тоже доходит до своего апогея (здесь этот приём применен у всех инструментов, часто в их одновременном звучании 25 тактов подряд) и в образном плане становится кульминацией злого образа симфонии. Сам Воронцов так говорит о III части данной симфонии: «Это чисто сонорная музыка. Генеральная кульминация — на одном аккорде, как попытка предельного напряжения сил для решения заведомо нереальной задачи» [207].

Подробнее рассмотрим виды тематизма в данной симфонии.

1. *Попевочный тематизм*

Попевочный тематизм занимает в симфонии значительное место. Так, тематизм всей II части — только попевочный (можно также провести параллель с пьесой «Пастораль» для симфонического оркестра, где попевочность очень важна, а также камерно-инструментальной пьесой «Там, куда улетает крик...»), где во всём произведении использованы только четыре

звука). Заметим, что на протяжении всей II части пятой симфонии используются только два звука — *e* и *h*, но в разнообразном ритмическом виде, регистровом и тесситурном расположении, тембровом выражении. Сам Воронцов так это комментирует: «скрипки все время пытаются начать петь мелодию, но в ней оказывается всего лишь два звука: ми и си» [207]. Таким образом, в мелодии есть лишь интонации кварты или квинты. Важно и то, что здесь можно провести параллель с попевочностью С.В. Рахманинова. Несомненно, сочиняя II часть симфонии, композитор во многом опирался на лирику Рахманинова. Воронцов говорит: «Плавное нисходящее многоголосие сопровождения имеет явную аллюзию с фактурой рахманиновских шедевров русской лирики. Однако ожидаемая мелодия так и не рождается, а многоголосное сопровождение постепенно превращается в сонорную пелену, окутывающую все пространство» [207].

2. Сонорный тематизм

Сонорный тематизм занимает главенствующее место во всей симфонии. Выделим два его основных вида у Воронцова: дискретный (часто представлен алеаторической или квази-алеаторической техникой, пуантилистическими приёмами) и континуальный (чаще это тематизм трезвучия *C dur* и микрополифония). Причём, здесь, как было уже упомянуто выше, дискретный тематизм соотносится с хаосом, а континуальный — с благодатью.

Особое внимание обратим на приём, благодаря которому достигается создание шумового эффекта звуковысотными инструментами, который, как известно, является частным случаем сонористики (Пример № 24). При этом практически исчезает фиксация высоты в звучании с помощью использования обычных музыкальных средств: а) предельно быстрый темп, б) мелкие тремолирующие длительности, в) очень громкая динамика, г) *frullato* у большей части духовых, д) большой диапазон звучания, е) большая звуковая и фактурная плотность, ж) различное динамическое решение у разных инструментов в одновременном звучании. Перечисленное

создаёт высочайшую проработку ткани и оркестровую многоплановость, тем самым получается эффект пространственности и стереоскопичности.

3. Тематизм трезвучия

Для образной сферы благодати, света в симфонии служит трезвучие *C dur*. Здесь можно провести параллель с мироощущением С.С. Прокофьева, для которого данное трезвучие также являлось символом светоносности. В дальнейшем, например, в своём «Гимне памяти Шнитке»²⁴⁰ для симфонического оркестра, Воронцов тоже использует эту лучезарную, в его понимании, тональность.

4. Тематизм тембра

Приведем примеры тематического значения тембра:

- солирующая флейта, а затем сменившая её флейта пикколо создают потусторонний, отрешённый характер во II части;
- трещотка и флексатон создают образ как бы издевательского передразнивания (во многих фрагментах).

5. Тематизм риторических фигур

Catabasis во всей II части создаёт мистический зауспокойный характер, в III части посредством его создается интонация стога, плача (Пример № 49 ц. 60); *anabasis* символизирует попытку исправить ход событий, передать народное возмущение: в I части (Пример № 45 ц. 23 до ц. 32) происходит унисонное хроматическое восхождение, охватывающее три октавы.

6. Тематизм «одинокого звука»

Для творчества Воронцова очень характерно использование тематизма отдельного звука. Здесь одиночный звук *e*, настойчиво повторяемый множество раз, может быть трактован в тематическом значении. Как уже упоминалось, для Воронцова вообще свойственно бережное отношение к отдельному звуку, рассматривание его как под микроскопом. Важно и то, что *e* — один из любимейших звуков композитора. Кроме того, он входит в монограмму, образованную от его отчества, в чём можно усмотреть (по

²⁴⁰ Данное произведение написано в 2019 году.

мнению самого композитора) некую глубинную память поколений²⁴¹. Неслучайно и то, что одиночный звук отдан именно тембру скрипки — любимому инструменту композитора (Пример № 43 ц. 6, Пример № 35, ц. 41).

7. Тематизм «сигнала»

К примеру, это одиночный удар в партиях ударных инструментов. Таков у него, в частности, звук тамтама в ц. 32. Вообще, во многих сочинениях Воронцова (в том числе, в третьей, четвёртой симфониях) такой приём является неким символом — рубежным знаком, фиксирующим данный момент или предвосхищающим последующие события.

8. Тематизм диагональной фактуры

В этой симфонии такая фактура используется довольно часто. Она даёт зримое ощущение постепенного сбора большого количества людей, или — стоны, плача (Пример № 49 ц. 60) Думается здесь можно говорить о грандиозной эмоциональной кульминации — отчаяния и бессилия, и не отдельного человека, а народов или даже человечества.

9. Тематизм приёма звукоизвлечения

К примеру, таким приемом очень часто выступает *glissando*: символизирует образ разрушения в I части, издевательское передразнивание в начале III части.

10. Тематизм жанровой аллюзии

К примеру, в III части жанровая аллюзия гротескно-скерцозного танца создает образ каких-то марионеток (Пример № 50 ц. 55). А в конце IV части симфонии имеется аллюзия на русский хоровод (Пример № 42 ц. 95 и далее до конца симфонии).

Фактура

В симфонии использовано много полифонических и квазиполифонических приёмов — микрополифония, полифония пластов,

²⁴¹ Такая монограмма использована в его третьей симфонии «Zero», которая связана с его автобиографическими воспоминаниями.

много излюбленной композитором диагональной фактуры. Здесь как сугубо полифоническая техника используется фугато в последнем разделе и полиостинато в ряде моментов.

Особенности оркестровки

В данной симфонии, в частности, также важно применение оригинальных тембровых сочетаний, дающих в одних случаях плотную органную звучность (Пример № 51 ц. 46 во II части, где используется детально прослушанное четырнадцатиголосие, а затем и шестнадцатиголосие), в других — сочетаний, имитирующих игру народных инструментов, например, гуслей, балалаек посредством микста челесты, арфы и клавесина (в частности, см. Пример № 52 ц. 11–ц. 12)²⁴².

О трёх сторонах музыкального содержания

В данной симфонии (как и во многих других произведениях Воронцова) присутствуют все три стороны музыкального содержания, которые нераздельно связаны между собой: эмоциональная, изобразительная и символическая²⁴³. Широко представлена изобразительная сторона, например, изображение толпы, ропот и негодование народа, марионеточный танец. Символическая сторона здесь также очень важна. Например, как было уже сказано выше, *glissando* — символ разрушения, *catabasis* свидетельствует о мистически-заупокойном характере происходящего, *anabasis* символизирует народное возмущение, долгое дление звука *e* третьей октавы у скрипок — знаковый светоносный символ, одиночный удар там-тама — некий рубежный знак, долгое выдерживание одного аккорда с волнообразно меняющейся динамикой — «сизиф труд», часто повторяющаяся репетиция на одном звуке у разных инструментов — эффект псалмодирования и т.д. Но особенно мощно и выпукло здесь представлена эмоциональная сторона музыкального содержания. Причём, спектр эмоций в

²⁴² Об особенностях оркестровки пятой симфонии написано также в разделе 3.2. «Композиционные особенности симфонического творчества Ю.В. Воронцова» данной диссертации.

²⁴³ Теория трёх сторон музыкального содержания — разработка В.Н. Холоповой.

этой симфонии, как ни в каком другом произведении Воронцова, огромен, например, — от лучезарности и благодности до экзальтированности и гротеска или от мечтательности до крайней степени отчаяния и уныния. Существенно и то, что в симфонии имеются такие важные факторы членения формы, как яркий контраст эмоций, эмоциональные модуляции, смешанные эмоции, полифония эмоций. Таким образом, вполне ясно вырисовывается и эмоциональная форма²⁴⁴ пятой симфонии, которая содержит важнейшие человеческие эмоции:

I часть — Страх–Радость–Гнев–Страх–Уныние

А – В – Ход – А¹ – Кода

II часть — Печаль (от светлой грусти до безутешности).

III часть — Ирония–Мучительное сожаление,

1-ый раздел–2-ой раздел

IV часть — Радость– Уныние–надежда.

Собственно Кода

Причём, появлению каждой новой эмоции соответствует раздел симфонии. Как видно из следующей схемы, лейтэмоцией симфонии является уныние, поскольку этой эмоцией, по сути, заканчивается каждая часть данной симфонии, кроме последней, где есть надежда. Предлагаем таблицу эмоциональной формы пятой симфонии композитора.

Таблица 3. Эмоциональная форма пятой симфонии Ю.В. Воронцова

| I ч. | | | | | II ч. | III ч. | | IV ч. | |
|--------------------|--------------------------------|--|--------------------|---------------------|----------------------------|-----------------|-----------------------|-----------------------------------|----------------------------|
| А | В | Ход | А ¹ | Кода-резюме | | 1-ый раздел– | 2-ой раздел | | Собственно кода |
| Страх | Радость | Гнев | Страх | Уныние | Печаль | Ирония, гротеск | Мучительное сожаление | Радость | Уныние-надежда |
| «Хичковские птицы» | «Благодать» на трезвучии C-dur | Попытка разрешить конфликт (народное возмущение) | «Хичковские птицы» | беседа двух мужиков | Эмоциональная модуляция от | | | Эмоциональная модуляция от молит- | беседа двух мужиков и дет- |

²⁴⁴ Понятие «эмоциональная форма» также введено В.Н. Холоповой. См. [317, 348].

| | | | | | | | | | |
|--|--|---|--|---|---|--|---|---|----------------------|
| | | | | | задумчи - ности и грусти через жалоб- ность, томи- тель- ность, меланхо - лич ность, скорб- ность, горест- ность до безутеш- ности и отчая- ния | Спектр эмоций: пароди- руя, вызыва- юще, расхлес- танно, кичли- во | В ц. 60– 70.Спе- ктр эмо- ций: стра- дание, горестно сть, мучи- тель- ное сожа- ление | венности, благост- ности, торжест- венности через помпез- ность,стра- стность до исступ- ленности, демонич- ности, расхлес- тан- ности, с гримас- ничанием, передраз- ниванием | ский хоро- вод |
| Спектр эмоций: ужас, трепет, содрога- ние, смяте- ние | Эмоциональ- ная модуляция от светонос- ности, лучезар- ности через слащавость, припод- нятость, восторжен- ность, ликование до неистовости, исступлён- ности, экзальтиро- ванности | Эмоциональ- ная модуляция от взволнован- ности, тревоги, через возмущение, негодование до свирепости и беспощад- ности | Спектр эмоций: бесну- ясь, дико, злобно, вакха- нально | Спектр эмоций: равно- душно, затор- можен- но, вяло | | | | | |
| | Ц. 19 до ц. 23. <i>полифония</i> <i>эмоций:</i> радость, восторжен- ность и экзальтиро- ванность до состояния гротеска | | Ц. 32-ц. 39 <i>полифо- ния</i> <i>эмоций:</i> дико, злобно, бесну- ясь и равно- душно, затор- можен- но, вяло, пассив- но | | | Ц. 60-66 – <i>полифония</i> <i>эмоций:</i> вызывающе, расхлестано и страдая, мучаясь | Ц. 80-92 <i>полифо- ния</i> <i>эмоций:</i> молит- венно, торжест- венно и исступле- нно, демони- чески, расхлес- тано, гримасни- чая, передраз- нивая | Ц. 95- до конца <i>поли- фония</i> <i>эмо- ций:</i> грубо -вато, угло- вато и прос- вет- лённо ,благо- стно | |

Пятая симфония Воронцова, несмотря на необычную драматургию для медитативного стиля композитора, является одним из самых значимых и показательных его произведений. Важно и то, что в этой симфонии отчётливо, рельефно проступает тоска и одновременно стойкая надежда

композитора на обновление, реконструкцию, а значит и ренессанс как русской, так и мировой академической симфонической музыки. Эта надежда видна, в том числе, в просветлённом разделе (дающийся в самом конце симфонии), который сам Ю.В. Воронцов ассоциирует с «детским хороводом» (Пример № 42 ц. 95 и далее до конца симфонии)²⁴⁵. Он предстаёт как символ обновления, увенчивающий собой всю философскую концепцию симфонии.

²⁴⁵ Для Ю.В. Воронцова «детский хоровод» — символ надежды и в его третьей симфонии «Zero».

3.5. «Vertigo» для большого симфонического оркестра²⁴⁶

Симфоническое произведение «Vertigo» композитор не назвал симфонией²⁴⁷. Одна из причин — не очень протяжённое время звучания сочинения, 17 минут, а ведь именно при наличии значительного количества времени есть бóльшая возможность высказываться о глобальных вопросах человеческого бытия (что так свойственно Воронцову). Кроме того, по словам самого художника, для симфонии необходима не локальная образность, а несколько разных и многогранных сфер, довольно сильно отличающихся по музыкальному материалу и типу фактуры, хотя, конечно, скоординированных между собой.

Аккумуляция стилевых особенностей

Однако в композиционном плане здесь автор обобщил и аккумулялировал стилевые накопления многих своих предыдущих симфонических произведений, подобно тому, как это произошло в камерно-инструментальном сочинении «Status quo» для пяти исполнителей, где он подытожил опыт камерных произведений. Вообще следует провести параллель между данными композициями.

Во-первых, показательно то, что оба эти сочинения созданы в близкий временной промежуток и следуют друг за другом в хронологическом порядке: «Status quo» — 2009, «Vertigo» — 2010.

Во-вторых, в обоих указанных произведениях композитор приоткрывает и свой личный мир, тогда как во многих других созданиях автор или задумывается о глобальных философских проблемах бытия, или думает о вопросах искусства, или воплощает образы пейзажного плана.

²⁴⁶ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [201, 24–32], [208, 36–39], [209, 48–54].

²⁴⁷ Первое исполнение (также в год написания) — оркестр «Новая Россия», дирижёр Ф. Кодена, Большой зал Московского Дома композиторов, 2010.

«Status quo» дословно означает «существующее положение вещей». Но в индивидуальной трактовке композитора оно приобретает острый драматический ракурс: «Status quo» — сумма достигнутых жизненных благ (семья, профессия, положение в обществе и прочее) и отсюда некоторая иллюзия победы над бегом времени, хотя уже в самом жизненном укладе заложена неизбежность конца. Таким образом, посредством этого метафоричного, зашифрованно-недосказанного названия на иностранном языке композитор затрагивает очень важные философско-нравственные проблемы бытия.

Выбор названия

«Vertigo» в переводе с английского означает болезненное состояние — головокружение, при котором человеку кажется, что под ногами у него начинает вертеться земля. Общее толкование этого слова с индивидуальной трактовкой автора почти совпадает, но с той лишь разницей, что Воронцов прибавляет к этому ещё и психологическое состояние, вернее, здесь проводит параллель между этими физическим и душевным состояниями.

Приведём высказывание композитора: «"Vertigo"— медицинский термин, который обозначает состояние потери ориентации в пространстве, потери почвы под ногами, головокружение. Естественно, меня интересовало "vertigo" не как болезненное состояние, а как метафора к таким жизненным явлениям, когда человек начинает ощущать нереальность окружающего его мира, потерю равновесия, рождающую ощущение полёта, когда разрушение традиционного представления о реальности, с её законами гравитации, — манит и страшит одновременно» [205].

Таким образом, в композиции для оркестра «Vertigo» в плане усиления драматизма композитор идёт ещё дальше, вплоть до критической точки — потери психологического равновесия. Ведь основное состояние, проходящее через всё произведение, которое можно назвать лейтэмоцией, представляет собой не что иное, как сгусток боли, крайнее душевное напряжение, смятение, а во многих местах даже невыносимое отчаяние.

Музыкальная форма и драматургия

«Vertigo» — формально одночастное произведение. Его можно разделить на два неравных по временной протяжённости раздела (две макрофазы), где второй выполняет функцию кодового построения. Здесь также действует принцип *микрофазовой структуры* (её можно назвать формой второго плана), которая всё же имеет тематическую арку — есть некое изменённое квазирепризное построение. На формирование фазовой структуры большую роль оказывает изменение в первую очередь фактурных и тембровых средств, а также регистровых, динамических, артикуляционных. Интересно, что фазовый принцип в последующих произведениях Воронцова будет играть всё большую роль.

Схема формы такова:

| 1 раздел (или 1 макрофаза) | | | | 2 раздел (или 2 макрофаза) | |
|----------------------------|-----------------------|------------------------------|----------------------------|----------------------------|---------------------------------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| микро-фаза нач. — ц.9. | микро-фаза ц.9 — ц.13 | микро-фаза ц.13 — ц.20, т. 3 | микрофаза ц.20, т.3 — ц.28 | микро-фаза ц.28 — ц.3, т.2 | микрофаза ц.31, т. 2 — до конца |

То есть, в первом разделе — четыре микрофазы развития материала, во втором — две микрофазы, всего — шесть микрофаз.

В драматургическом отношении можно обозначить и уровень третьего плана — лейттематический, так как главная фактурная тема, основанная на волнообразном хроматическом движении, подобно лейтмотиву, появляется в узловых драматургических точках, тем самым цементируя сочинение: в самом начале произведения (Пример № 32), перед мощной центральной кульминацией всей композиции (в ц. 20), а также в кодовом разделе. Но и всё развитие формы, во всех шести фазах, пронизано этой фактурной темой.

Так, в первой микрофазе действует преимущественно волнообразное хроматическое движение, которое, начинаясь в довольно низком регистре *p*, постепенно захватывает весь возможный регистровый и динамический диапазоны звучания. При этом за довольно короткий промежуток времени практически до предела исчерпывается возможность восприятия слушателем плотности фактурного наслоения.

Во второй микрофазе возникает как бы временная передышка: неожиданно снимается большое количество фактурного наслоения, и на фоне длительно стоящего кластера у струнных среднего диапазона звучания происходит диалог низких струнных (*div. a 3* у контрабасов) с высокими струнными, то есть интонациями робкого вопрошания и ответа, выражающего гневный отказ (скрипки в очень высоком регистре с помощью приёма нисходящего *glissando*, Пример № 33).

В третьей микрофазе у деревянных духовых, казалось бы, появляется новая фактура (основанная тоже на хроматическом звукоряде, так как выписанная трелеобразная фигурация у каждого инструмента по вертикали создаёт ещё более мощный движущийся и вибрирующий хроматический кластер). Но у низких струнных всё же остаются уже знакомые ранее короткие реплики, а у медной группы в ритмическом увеличении снова появляются те же хроматические интонации по горизонтали.

В четвёртой микрофазе опять возникает хроматический тематизм, правда в изменённом виде и на другой высоте. Но в этой микрофазе уже преобладает фигура *anabasis*, тогда как до этого присутствовали лишь различные волнообразные, репетиционные, глиссандирующие и другие обороты. На протяжении всего раздела на основе хроматической темы происходит подготовка к кульминации. Начальная тема проходит во всевозможных ритмических, тембровых, регистровых вариантах и комбинациях, данных с помощью различного рода фактурно-полифонических напластований, напоминающих подголосочную полифонию усложнённого типа.

Всё это, наконец, в ц. 26 выливается в чрезвычайно мощное tutti с добавлением ударных инструментов: литавр, большого барабана и тарелок. Здесь, на первый взгляд, кажется, что автор победил в борьбе с самим собой! Но, если внимательно присмотреться, — кульминационный «апофеоз» получился искусственный. Кроме того, во всех других своих сочинениях Воронцов всегда избегает излишней пафосности. Особенно искусственность победы выдают ударные инструменты. Любопытно, что большой барабан абсолютно равномерно и неторопливо, как по метроному, отсчитывает восемь ударов (Пример № 34, ц. 26, т. 3–4). Такая равномерность для данного композитора совсем не свойственна и скорее являет лишь внешнюю твёрдость. А литавры и тарелки слишком рьяно и победоносно завершают кульминацию и первый раздел произведения.

В пятой микрофазе, которая соответствует наступлению второго раздела композиции, (или второй макрофазы), наблюдается некоторый временный отдых от засилья хроматизмов. На первом плане здесь некое замороженное состояние, даже скорее — оцепенение, ведь постоянные в этом разделе диалогические репетиции у разных инструментов, причём сравнительно медленных длительностей, символизируют вопросительность и неоднозначность победы над собой.

Шестая микрофаза знаменуется тем, что в основном виде появляется главная фактурная тема, и тем самым образуется тематическая арка с начальным построением первой фазы произведения. Здесь это звучит болезненно-спокойно, подобно давнему воспоминанию, которое всё ещё причиняет боль.

Кроме того, большое смысловое, музыкально-тематическое и в целом драматургическое значение несёт уже ставший привычным приём *glissando*. Его можно назвать вторым «действующим лицом» этой драмы. Так, не оставляет равнодушным трагический диалог низких контрабасов и глиссандирующих вниз первых скрипок в очень высоком регистре *f* на фоне длительно стоящего кластерного аккорда из 12-ти звуков у остальных

струнных *divisi ppp.* в ц. 9 (Пример 33). Этот диалог можно воспринимать как чередование сурового приговора и истошного крика, отчаянной мольбы. Думается, во многом с помощью глиссандирующего приёма композитор показал борьбу, происходящую в душе самого человека, когда голос разума призывает смириться, а голос сердца отчаянно протестует. Интересно также, что *bar-chimes* — инструмент с приятным серебристым тембром — в этой партитуре в контексте всего произведения трансформируется в нечто негативное и воспринимается как отрицательный персонаж.

Музыкальные лексемы

Здесь также стоит упомянуть о музыкальных лексемах (некоторых излюбленных оборотах, исполнительских приёмах, фактурах, тембрах, их сочетаниях), переходящих из одного сочинения в другое. Именно во многом благодаря им так быстро узнаются слушателем произведения Воронцова. В данной композиции они значат весьма многое, ведь, как уже было сказано, здесь подытоживаются многие достижения композитора.

Следует разделить использование лексем на общеупотребительные и индивидуальные, присущие только Воронцову. К общим (но использованным всегда свежо и в индивидуальном преломлении) можно отнести употребление «ползучих» хроматических кластеров во многих сочинениях (кроме данного произведения, например, в четвёртой симфонии), создающих состояние томительного ожидания или предчувствия беды, потрясения; *glissando* и тремолирующие *glissando* у струнных, здесь передающее ощущение крайнего отчаяния, а нередко и пронзительного крика (использовано во многих его сочинениях).

К индивидуальным лексемам можно причислить, например, использование приёма восходящего пассажа у арфы в низком регистре *fregando con diba quasi tremolo* (тереть ладонью), который используется в самом начале как данного произведения (Пример № 32), так и в третьей симфонии «Zero» (Пример № 25), а также использование флейт, а затем и других деревянных духовых в низком регистре *staccato* в динамике *p*, что

создаёт впечатление трепетного, нереального и как бы подвешенного состояния (использовано также в «Zero»).

По сути, во многом это произведение является энциклопедией лексем как языка самого композитора, так и отчасти русской музыки рубежа XX–XXI веков.

Тем самым Воронцов, наряду с умелым использованием уже устоявшихся веками символических лексем, вырабатывает и свою собственную азбуку символических знаков: ведь практически каждый элемент его музыкальной ткани на семантическом уровне означает присутствие той или иной образной сферы или психологического состояния.

Три стороны музыкального содержания

С позиции трёх сторон музыкального содержания²⁴⁸ в произведении представлены все три стороны: эмоциональная, изобразительная и символическая. Об эмоциональной стороне уже было сказано в связи с крайним душевным напряжением и даже отчаянием в первом разделе, а затем как бы состоянием душевного оцепенения во втором разделе.

Изобразительность можно представить несколько абстрактно: как состояние потери ориентации в пространстве и равновесия, рождающее ощущение прострации. Другими словами, изобразительность здесь представлена беспредметно.

Символика идёт от названия произведения, поскольку уже от самого наименования веет загадочностью и чем-то зашифрованно-недосказанным на иностранном языке. Также символика исходит от использования музыкально-риторических фигур (главным образом, уже упомянутого *anabasis*) и музыкальных лексем (некоторых излюбленных исполнительских приёмов, фактур, тембров и их сочетаний), переходящих из одного сочинения композитора в другое. Это придаёт всему происходящему ещё более глубокий смысл, а также даёт простор различным ассоциациям.

Ценность произведения

²⁴⁸ Это понятие см. в книге: *Холопова В.* [323, 238–256].

Поскольку это произведение во многом составляет аккумуляцию стилевых накоплений многих предыдущих симфонических и камерно-инструментальных произведений²⁴⁹, то здесь хотелось бы применить «квадрат» ценностных критериев, выработанный В.Н. Холоповой²⁵⁰.

Приведём их:

- позитивность,
- крупность,
- оригинальность,
- полнота выражения [323, 345–348].

Во-первых, «Vertigo», как и все остальные сочинения Воронцова, гуманистично²⁵¹, а значит в широком смысле *позитивно*, несмотря на многочисленные драматические и трагические коллизии, происходящие в произведении. Во-вторых, «Vertigo» *крупно*, то есть значительно и по замыслу, и по воплощению. В-третьих, *оригинально*, ибо произведение свежо, нестандартно, имеет новизну во многом: от частных исполнительских и тембровых находок до решений макроформы. В-четвёртых, в «Vertigo» присутствует *полнота выражения*. Иными словами, Воронцову удалось и с позиций неспециального и специального музыкального содержания наиболее полно и законченно воплотить замысел «Vertigo». Достаточно привести как частный пример необычное по значимости использование приёма *glissando*, который, приобретая тематическую функцию, выступая в роли одного из главных «действующих лиц» драмы, неся огромную смысловую нагрузку, используется в различных регистрах у многих инструментов и групп инструментов, а также во всевозможных тембровых сочетаниях. Тем самым

²⁴⁹ Такой метод исследования с успехом можно применить практически для любого произведения Воронцова.

²⁵⁰ «Квадрат» ценностных критериев см. в книге Холоповой В.Н. [323, 345–348].

²⁵¹ Как было уже упомянуто, в настоящее время это приходится доказывать, так как появились произведения, в которых авторы намеренно уходят от гуманизма, сочиняя композиции, где нет места человеку и человечности, или просто не ставят перед собой задачу гуманистического воплощения.

композитор максимально выявляет художественное намерение до конца, а значит и наиболее полно.

Итак, из всего сказанного мы можем заключить, что данное произведение, которое композитор не решился назвать симфонией, является, на наш взгляд, одним из совершеннейших его творений, объединяющих многие авторские достижения, как чисто музыкальные, так и духовно-нравственные.

Заключение²⁵²

Рассмотрев и проанализировав творческие принципы, эстетические взгляды, стилевые особенности и сами произведения Ю.В. Воронцова, мы заключаем, что он действительно великолепный мастер и выдающийся композитор, а также обладатель собственного оригинального авторского стиля, который не похож на какой-либо другой и зачастую с первых же тактов узнаваем. А ведь создание оригинального стиля, как известно, и является, по сути, наиважнейшим достижением любого художника²⁵³.

Творчество этого художника тем более интересно, что, смело экспериментируя с новаторскими приёмами, он вносит в свою музыку гармоничное ощущение. Воронцов, идя в ногу со временем и пользуясь различными, порой ультрасовременными приёмами, не забывает об истинном предназначении искусства — обретении художественной и гуманистической ценности.

При этом творчество Воронцова вобрало практически все те новейшие тенденции современной музыки, которые так или иначе связаны с сонорикой, сонористикой, алеаторикой, полистилистикой, серийностью, смешанной техникой, свободной техникой и сопутствующими им композиционными приёмами, своеобразно преломив их через оригинальное мышление и высокий стилистический вкус композитора.

Музыка Воронцова весьма эмоциональна, и ей соответствуют подчас крайние состояния экспрессии, но при этом всегда имеется баланс чувственного и рационального.

Композитор пишет образно, но апеллирует к интеллекту слушателя, к его эмоциям и зрительному воображению. При этом у него всегда безупречна

²⁵² В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статей, написанных и опубликованных автором единолично [199], [200], [208, 36–39], [209, 48–54], [212, 8–13], [213, 7–13].

²⁵³ Заметим, в высказываниях Ю.В. Воронцова это одна из главных его задач, которые он поставил перед собой.

музыкальная логика развития, хотя и тесно взаимодействующая с образно-смысловой²⁵⁴, то есть появление всех приёмов и методов формирования музыкальной ткани мотивируется общим композиционным замыслом.

Интересно и то, что во время слушания многих сочинений Воронцова поневоле представляются конкретные зрительные картины. Заметим, что зримость, пластичность музыкальных образов автора лишний раз доказывают почвенность его стиля, поскольку русская музыка всегда отличалась конкретностью образного содержания. И это — невзирая на взятый композитором курс на эксперимент.

Творческие воззрения Воронцова включают: глубокие философские обобщения о жизни и смерти, о начале и конце земного пути человека; мысли о духовности, добре и зле; размышления о предназначении красоты, как в жизни человека, так и в музыке; доверие интуиции и вдохновению в творческом процессе композитора; вдумчивые наблюдения о соотношении традиций и новаторства, о законах слушательского восприятия.

Творческие принципы художника, конечно, оказывают прямое влияние на его музыку, осуществляется гармоническое взаимообогащение философско-эстетических воззрений и музыкальных находок. Так, композитор умело пользуется такими феноменами, как интуиция, воображение, «включает» на своём пульте мышления такую капризную гостью, как вдохновение.

Естественно, что происходит и эволюция мышления, когда некоторые взгляды, творческие установки дополняются, обогащаются или вообще переосмысливаются — ведь мастер открыт всему новому. И это существенно, поскольку композитор не стоит на месте, а идёт вперёд — к новым художественным вершинам. Так, например, из числа композиционных приёмов можно отметить: если ранее Воронцов редко использовал

²⁵⁴ Нередко можно услышать произведения некоторых даже очень достойных композиторов, у которых литературное или иное содержание довлечет над музыкальной логикой.

паузирование у всех инструментов²⁵⁵, то в последних его произведениях ни одно сочинение практически не обходится без таких пауз²⁵⁶. Паузирование (тишина) получает особое качество. Это не только шлейф предыдущего звучания, но тишина здесь как бы и «предскажет», и «предполагает», и «вопросит». Кроме того, паузирование выполняет формообразующую и драматургическую функции, благодаря фактору членения.

Хотелось бы указать и на наличие в поздних сочинениях необычных видов драматургии. В одном случае, например, медитативность и неспешность повествования указывают не на спокойствие и благодность, а на скрытое накопление напряжения для дальнейшего «взрыва». Соответственно всё напряжение, исступление как бы запрягается внутри разворачивающегося действия, чтобы потом внезапно обрушиться неожиданным и тем более страшным, неумолимым каскадом (например, в четвёртой симфонии). Иной случай — в пятой симфонии. Она сразу начинается с мощной кульминации. Композитор здесь применяет интересный художественный приём — начать произведение не с начала, а как бы с середины, когда предшествующее действие выведено за рамки повествования. Тем самым используется особый драматургический приём: не только недосказанный конец, но и недосказанное начало.

Перечислим и некоторые другие эволюционные изменения, характерные для произведений Воронцова на сегодняшний день:

Содержательные аспекты

- тенденция отхода от более конкретной образности²⁵⁷ к философской абстракции, некоему сюжетному коду (например, в четвёртой симфонии — идея вечного вращения, в «Стеклодуве» — стихия огня и др.);

²⁵⁵ Ранее он вместо паузирования давал «педальку» — тянущийся звук у одного или нескольких инструментов (например, в «Микрокосмосе» для ансамбля).

²⁵⁶ О таких паузах говорится также в анализе произведения «Акваграфика» в разделе «2.5. «Aquagrafica» для десяти исполнителей».

²⁵⁷ Хотя конкретная образность тоже продолжает быть заметной.

- стремление к некоей недосказанности названия (происходит лишь тончайшее просвечивание их смысловых контуров, например, в «Пасторали», «Там, куда улетает крик...», «Status quo», «Vertigo»);
- приобретение красотой неких других смысловых оттенков (например, злая и ложная красота в третьей симфонии «Zero», устрашающая красота в образе раскалывающегося и дрейфующего льда в «Дрейфе»);
- неоднозначное окончание произведения, вместо светлого конца, что было характерно для более ранних произведений («Status quo», пятая симфония, «Дрейф»);
- наличие скрытой завуалированной драматургии (третья, пятая симфонии, «Aquagrafica», «Дрейф»);
- усиление драматизма и трагизма (четвёртая, пятая симфонии, «Дрейф», «Vertigo»);
- латентная семантика одновременного паузирования у всех инструментов («Сириус» для фортепиано; «Aquagrafica», «Дрейф» для ансамбля);

Композиционные аспекты

- доминирование сонорики и сонористики (например, четвёртая, пятая симфония, «Vertigo», «Aquagrafica», «Дрейф», «Imago»);
- усиление роли лексем, переходящих из одного произведения в другое (например, репетиция одного звука или аккорда, глиссандо: «Сириус», «Микрокосмос», «Vertigo», «Aquagrafica», «Дрейф»);
- преобладание фазового и микрофазового принципов построения формы (например, «Микрокосмос», «Vertigo», «Aquagrafica», «Дрейф»);
- наличие формы второго или третьего плана (например, «Сириус», «Aquagrafica»);
- изобилие необычных приёмов звукоизвлечения (третья, пятая симфонии, «Status quo», «Aquagrafica», «Стеклодув», «Дрейф», «32»,

«Imago»), довольно редких или придуманных инструментов (например, *carillon* и *bar chimes* в «Микрокосмосе», *shells* в «Aquagrafica»).

Если дать оценку общей творческой направленности Воронцова, то можно позволить себе аналогию с такими полярными в эстетическом и композиционном отношении художниками, как С.С. Прокофьев и Д.Д. Шостакович. Думается, именно в творчестве Воронцова органично соединились, казалось бы, несмешиваемые черты обоих композиторов: оптимизм, позитивность концепций, красота мелоса, ясность развития, уравновешенность, классичность, доступность и гармоничность восприятия Прокофьева и философичность, трагедийность, масштабность, гротеск, долгие динамические и фактурные нагнетания, склонность к полифоническим методам развития Шостаковича. Всё это выразилось, хотя и в совершенно переплавленном виде, в индивидуальном стиле Ю.В. Воронцова.

Наряду с этим, при прослушивании сочинений композитора легко образуется то загадочное и непостижимое восприятие инструментальной музыки, о котором говорил А.Г. Шнитке: «Когда я слушаю, то вижу больше, чем в театре. Внутреннее воображаемое пространство многомерно и вмещает не только акустический и визуальный ряд, но и ощущение, имеет парапсихологический оттенок проникновения в самую суть» [313, 172].

Таким образом, художник имеет устойчивые свойства именно той высокой новой классики начала XXI века, которая не утратит со временем актуальности, свежести восприятия, цельности и художественной ценности. В связи с этим становится понятной глубокая значимость творчества и эстетики Юрия Васильевича Воронцова как для современного искусства, так и для последующих поколений.

Список литературы²⁵⁸

1. *Аберт Г. В.А.* Моцарт Ч. 1, кн. 2. М.: Музыка, 1980. 640 с.
2. Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика / ред.-сост. Н.А. Петрусёва. Пермь, 2010. 232 с.
3. *Акишина Е.М.* Проблемы интерпретации содержания музыкальных произведений Альфреда Шнитке. М.: Форум, 2013. 208 с.
4. Альфреду Шнитке посвящается: Сб. статей. Вып. 3 / отв. ред. А.В. Богданова, Е.Б. Долинская. М.: Композитор, 2006. 344 с.
5. Альфреду Шнитке посвящается: Сб. статей. Вып. 6 / отв. ред. А.В. Богданова, Е.Б. Долинская. М.: Композитор, 2008. 368 с.
6. *Алюшина О.* Творчество Д. Куртага. Опыт характеристики: Дис... канд. иск. М.: Московская консерватория им. П.И. Чайковского, 2009. 210 с.
7. *Амрахова А.А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранное интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. 357 с.
8. *Амрахова А.А.* Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. 304 с.
9. *Апина Т.А.* Музыка в контексте истории философии: между универсумом и человеком. СПб.: Санкт-Петербургский университет, 2008. 143 с.
10. *Арановский М.Г.* Возвращаясь к Шостаковичу. Статьи / ред.-сост. Н.А. Рыжкин. М.: Музиздат, 2010. 296 с.
11. *Арановский М.Г.* Рукопись в структуре творческого процесса: Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. М.: Композитор, 2009. 340 с.

²⁵⁸ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы из книги (в двух редакциях), написанной и опубликованной автором единолично [199], [200].

12. Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции / ред. Е.И. Чигарёва, Е.А. Долинская. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского 2002. 240 с.
13. Асафьев Б. Стиль как постоянство «музыкально-интонационного» почерка эпохи // Путеводитель по концертам. М.1978. 200 с.
14. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 376 с.
15. Астахова И. «Формула творчества» (Беседа с Ю. Воронцовым) // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 26–31.
16. Ашиняц Р. Композитор Ирина Манукян. Страницы жизни и творчества. Особенности подготовки юных композиторов. М.: Композитор, 2007. 424 с.
17. Бавильский Д. До востребования. Беседы с современными композиторами. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. 792 с.
18. Бараш Е.В., Урбах Т.С. Симфонии А. Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий. М.: Композитор, 2009. 248 с.
19. Баркалая Н.О. Эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма: Автореф. дис... канд. иск. М. 2011. 33 с.
20. Барсова И. Контуры столетия. СПб.: Композитор, 2007. 240 с.
21. Барсова И. Симфонии Г. Малера / изд. 2-ое доп. СПб.: Изд. им. Н.И. Новикова, 2010. 584 с.
22. Барсова И.А. Книга об оркестре. М.: Музыка, 1978. 208 с.
23. Бенуа А. Беседы художника // Мир искусства. 1899. № 6. С. 52.
24. Бергсон А. Введение в метафизику / Интеллект. Инстинкт. Интуиция. Цифровая библиотека по философии [http:// filosof.historic.ru](http://filosof.historic.ru). (23.02.2013).
25. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства, в двух томах. Том 1. М.: Искусство, 1994. 543 с.

26. *Бершадская Т.С.* Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Ut, 1997. 192 с.
27. Беседа на собрании АСМ в Союзе московских композиторов / Дом композиторов (запись и расшифровка беседы О.В. Озерской). 27.02.2013. Рукопись.
28. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 208 с.
29. Бессознательное — подсознательное и сверхсознание по П.В. Симонову. URL: <http://vikent.ru/enc>. (21.02.2013).
30. *Бессонов Б.Н.* История и философия науки: учеб. пособие. М.: Высшее образование, 2009. 395 с.
31. *Бобровский В.* Программный симфонизм Шостаковича. Статья 1 // Музыка и современность. Вып. 3. / сост. Т.А. Лебедева. М.: Музыка, 1965. С. 32–67.
32. *Бобровский В.* Программный симфонизм Шостаковича. Статья 2 // Музыка и современность. Вып. 5. / сост. Т.А. Лебедева. М.: Музыка, 1967. С. 38–73.
33. *Бобровский В.П.* О драматургии скрябинских сочинений // Советская музыка. 1972. № 1. С. 114–117.
34. *Бобровский В.П.* О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.
35. *Бобровский В.П.* Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. М.: КомКнига, 2007. 304 с.
36. *Бобровский В.П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. 332 с.
37. *Бобылёв Л.Б.* История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862–1917): Дис...канд. иск. М.: Московская консерватория, 1992. 164 с.
38. *Бобылёв Л.Б.* Русская композиторская педагогика. Традиции. Личности. Школы. М.: Композитор, 2013. 400 с.

39. *Бонфельд М.Ш.* Анализ музыкальных произведений в 2 ч. М.: Владос, 2003. ч. 1. 256 с.
40. *Борев Ю.* Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
41. *Борев Ю.Б.* Эстетика. М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. 829 с.
42. *Бочкарев Л.Л.* Психология музыкальной деятельности. М.: Классика–XXI. 352 с.
43. *Бриль Е.* Теорема Воронцова // Российский музыкант. № 5 (1307), 2013. С. 2.
44. *Буданов А.В.* Композитор Ефрем Подгайц: «Я просто пишу ноты...». М.: Композитор, 2014. 448 с.
45. *Бычков В.В.* Эстетика М.: КноРус, 2012. 528 с.
46. В высоте небес. О музыке Эдисона Денисова: к 85-летию со дня рождения (1929–1996): материалы научно-практической конференции/ред.-сост. Е.О. Купровская. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. 176 с.
47. В ожидании нового Ренессанса // *Слонимский, С.М.* Парадоксы в современной музыке и в современной жизни: Несколько интервью. СПб.: Композитор, 2017. С. 25–29.
48. *Валькова В.* К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. М.: Советский композитор, 1978, вып. 3. С. 168–190.
49. *Валькова В.Б.* Музыкальный тематизм — мышление — культура: Автореф. дис... канд. иск. М. 1993. 49 с.
50. *Валькова В.Б.* Новые виды тематизма в советской симфонической музыке (60–1-ая половина 70 годов): Автореф. дис... канд. иск. М. 1981. 24 с.
51. *Ванслов В.В.* Искусство и красота. М.: Знание, 2006. 288 с.
52. *Ванслов В.В.* Образы искусства. Очерки. М.: Знание, 2006. 448 с.
53. *Власова Н.О.* Творчество А. Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.

54. *Вовчук А.А.* Освобождение звука Эдгара Вареза: к проблеме звуковых масс: Дипл. раб. М.: Московская гос. консерватория, 2010. 130 с.
55. *Воинова М.* Беседы о педагогике // Музыкальная академия. 2011. № 3. С. 68–69.
56. Вопросы эстетики в музыкальном образовании. Сб. статей. СПб.: Инфо, 2002. 194 с.
57. *Воронцов Ю.* И счастлив тот художник // Советский музыкант. 1980. № 4. С. 4.
58. *Воронцов Ю.* К 60-летию. Программа авторского концерта. Рахманиновский зал МГК им. Чайковского. 22.01.2013. 7 с.
59. *Воронцов Ю.* Комментарий к произведению «Status quo» // Буклет фестиваля «Московская осень 2009». С. 53.
60. *Воронцов Ю.* Макроритм // Музыкальная академия. 2020. № 2. (770) С. 62–63.
61. *Воронцов Ю.* Мои встречи с Николаем Корндорфом // Журнал общества теории музыки. 2019. № 2. (26) С. 33–34
62. *Воронцов Ю.* Мюзикл «Дюймовочка» / программа. Подольск. МУ ЦДТ. Синяя птица. 15.04.2013. 3 с.
63. *Воронцов Ю.* Программа авторского концерта «Персона — композитор Юрий Воронцов». Камерный зал Московской филармонии 23.10.2009. 8 с.
64. *Воронцов Ю.* Программа авторского концерта. Рахманиновский зал МГК им. Чайковского. 20.04.2000. 3 с.
65. *Воронцов Ю.* Программа авторского концерта. Рахманиновский зал МГК им. Чайковского. 12.03.2007. 4 с.
66. *Воронцов Ю.* Так вот сложилось... // Современные композиторы говорят о Скрябине. М.: Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2017. С. 10–17.

67. *Воронцов Ю.* Эдисон Денисов на кафедре композиции Московской консерватории // Музыкальная академия. 2019. № 2 (766). С. 176–180.

68. *Воронцов Ю.В.* Открытая лекция «Теория и практика современной композиции» / Кафедра музыковедения, дирижирования и аналитической методологии Академии им. Маймонида. 28.11.2019 / расшифровка О. Озерской. Рукопись.

69. *Врубель М.* Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976. 383 с.

70. *Высоцкая М.* Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М.: 2012. 568 с.

71. *Высоцкая М.С., Григорьева Г.В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Московская консерватория, 2011. 440 с.

72. Г.И. Литинский. Жизнь, творчество, педагогика. Сб. статей, воспоминаний, документов. М.: Композитор, 2001. 360 с.

73. *Гаврилова Н.А.* К проблеме национального в музыке XX века. // Научные труды Московской гос. консерватории. им. П.И. Чайковского. Пособия по истории зарубежной музыки. Вып.1. М.: МГК им. Чайковского, 2003. С. 5–97.

74. *Гаврилова Н.А.* Сакральная тематика в музыке XX века. М.: Доленко, 2014. 142 с.

75. *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.

76. *Гайкович М.* Вольфганг Рим. Портрет композитора: Дис... канд. иск. М.: Московская консерватория им. П.И. Чайковского, 2009. 208 с.

77. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном: Опыт переосмысления музыкальной эстетики. Пер. с нем. Предисл. Г.А. Лароша. Изд. 2-е. М.: Либроком, 2012. 232 с.

78. Гармонизация хаоса» как глубинное стремление современной культуры // Гармония и дисгармония в искусстве. Сб. статей. / сост. и ред. Сиднева Т.Б., Гецелев Б.С. Н. Новгород.: ННГК, 2005. 234 с.
79. *Гнесин М.* Начальный курс практической композиции. М.: Музгиз, 1962. 133 с.
80. *Голубков С.* Исполнительские проблемы современной музыки. «Драма» В. Сильвестрова, «Прикосновение» Ю. Воронцова // Музыкальная академия. № 4. 2003. С. 119–128.
81. *Горлинский В.* Современный композитор об убийстве виртуального слушателя Стравинского // Частный корреспондент. URL: <http://www.chaskor.ru> (26.05.2013).
82. *Горюхина Н. А.* Открытые формы // Форма и стиль. Сб. научных трудов ч. 1. Л.: ЛОЛГК, 1990. С. 4–34.
83. *Готсдинер Е.М.* Сонорика в современной органной композиции: Дис...канд. иск. М.: Московская гос. консерватория, 2014. 176 с.
84. *Григорьева Г.В.* Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие. М.: Владос, 2004. 175 с.
85. *Губайдулина С.* «Дано и задано». Беседа с О. Бугровой // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 1–7.
86. *Гуляницкая Н.С.* Введение в современную гармонию: Учеб. пособие. М.: Музыка, 1984. 256 с.
87. *Гуревич Л.* История оркестровых стилей. М.: Дека-ВС, 2014. 208 с.
88. *Демченко А.И.* Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2006. 264 с.
89. *Денисов А. В.* Музыка XX века. СПб.: Композитор, 2006. 112 с.
90. *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 206 с.
91. *Денисов Э.* Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Сов. композитор, 1986. 256 с.

92. *Дмитриев Г.* Ударные инструменты. Трактовка и современное состояние. М.: Советский композитор, 1991. 144 с.
93. *Долинская Е.* Прокофьев и Мясковский. Год 1927. И не только // Н.Я. Мясковский. URL: <http://www.myaskovsky.ru>. (04.05.2012).
94. *Долинская Е.Б.* Музыкальная галактика Сергея Слонимского. [Текст]. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2018. 360 с.
95. *Достоевский Ф.М.* Идиот. Роман в четырёх частях / Собрание сочинений в 15-ти томах. Л.: Наука, 1988. Том 6. 50 с. URL: <https://ilibrary.ru/text/94/p.33/index.html> (03.09. 2023).
96. *Дроздова О.И.* Андрей Волконский: Дис...канд. иск. М.: Московская консерватория, 1990. 346 с.
97. *Дубов М.* Янис Ксенакис — архитектор новейшей музыки // Трибуна современной музыки. 2008. № 1 (7). С. 3–11.
98. *Дьячкова Л.* Гармония в музыке XX века: учеб. пособие. М.: Музыка, 1994. 144 с.
99. *Екимовский В.* Автобиография. М.: Музиздат, 2008. 481 с.
100. *Екимовский В.* Оливье Мессиан. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1987. 304 с.
101. *Ермолаева-Томина Л.Б.* Психология художественного творчества. М.: Академический Проект: Культура, 2005. 304 с.
102. *Ефремов И.* Лезвие бритвы. Роман. М.: Время, 2018. 768 с.
103. Жизнь музыки. К 100-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского / ред.-сост.: Е.Р. Скурко, Е.И. Чигарёва. М.: Московская консерватория, 2009. 272 с.
104. *Задерацкий В.В.* Век XX. Звуковые контуры времени. Музыкальные идеи и образы минувшего века. М.: Композитор, 2014. 576 с.
105. *Задерацкий В.В.* Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 2. М.: Музыка, 2008. 528 с.
106. *Задерацкий В.В.* Полифоническое мышление И. Стравинского: Исследование. М.: Музыка, 1980. 287 с.

107. *Золозова Т.* Фазовые структуры в первой симфонии А. Жоливе // Проблемы музыкальной науки. Сб. 5 / ред. кол.: О.В. Соколов, М.Е. Тараканов, В.Н. Холопова, В.А. Цуккерман. М.: Советский композитор, 1983. С. 138–153.
108. И свет во тьме светит. О музыке А. Веберна / научные труды Моск. консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 21. Сост. Ю.Н. Холопов. М.: 1998. 167 с.
109. *Иванов В.А.* Философское эссе «Мысли о вечном». URL: <http://www.forum.ru/slovo>. 2003. (26.03.2011).
110. *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке // М.: РНК Культура, 1994. 304 с.
111. Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения / ред.-сост. Т.С. Кюрегян. М.: Музиздат, 2008. 414 с.
112. *Ильин Е.П.* Психология творчества, креативности, одарённости. (Серия «Мастера психологии») СПб.: Питер, 2012. 448 с.
113. Искусствоведческое возрождения средневековья. URL: <https://www.textfighter.org> (8.06.2014).
114. Исповедь. Эдисон Денисов / ред.-сост. Барский В.М., Воинова М.В. М.: Музиздат, 2009. 160 с.
115. История зарубежной музыки. XX век: Учеб. пособие / Сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. М.: Музыка, 2005. 576 с.
116. История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т.Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
117. *Казанцева Л.П.* Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: учебное пособие. 4-е изд. СПб.: Лань. Планета музыки, 2020. 192 с. Текст: непосредственный.
118. *Катунян М.* К изучению новых тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1983. С. 4–44.

119. *Катунян М.* Наполнить музыку лирическим содержанием // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 16–25.
120. *Кессиди Ф.Х.* Философские и эстетические взгляды Гераклита Эфесского. М.: Академия художеств, 1963. 164 с.
121. *Кобляков А.А.* Поиск своего взгляда (творческий портрет Ю.Воронцова и Л. Бобылёва) // Советский музыкант. № 4. 1989. С. 9.
122. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 637 с.
123. *Кокжаев М.* Топология музыкального пространства. М.: Композитор, 2004. 88 с.
124. *Коломиец Г.Г.* Ценность музыки. Философский аспект. М.: Либроком, 2009. 531 с.
125. Композитор Геннадий Чернов. К 70-летию со дня рождения. Сб. статей / сост. Е. Аксёнов. М.: Композитор, 2007. 176 с.
126. Композиторы Российской Федерации. Вып. 5. Сб. статей / ред.-сост. В.И. Казенин. М.: Композитор, 1994. 413 с.
127. Концепция творчества Ю. Воронцова // Русский Музыкальный Академический Каталог. URL: [http:// «www.composers.ru»](http://www.composers.ru). (26.05.2008).
128. *Красникова Т.Н.* Образ фактурного времени в творчестве композиторов XX века // Этот многообразный мир музыки / сб. статей к 80-летию М.Г. Арановского. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2010. 460 с.
129. *Кремлёв Ю.* Выразительность и изобразительность музыки. М.: Гос. муз. изд., 1962. 52 с.
130. *Кремлёв Ю.* Очерки по эстетике. М.: Сов. композитор, 1972. 272 с.
131. *Кривцун О. А.* Эстетика. М.: Аспект Пресс, 1998. 430 с.
132. *Ксенакис Я.* Из московских бесед // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 76–87.

133. *Кудинова Л.* Слои внемузыкального в музыкальном контексте. Название в музыке. К постановке проблемы // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: матер. науч. конф. М.: Московская консерватория, 2002. С. 99–110.
134. *Кудинова Л.М.* Тематический словарь названий музыкальных произведений. Калуга: Золотая пчела, 2011. 168 с.
135. *Кудряшов А.Ю.* Теория музыкального содержания. СПб.-М.-Краснодар.: Лань, 2006, 2010. 432 с.
136. *Кузина О.* Николай Корндорф // Композиторы Москвы. Вып. 4 / сост. И. Лихачёва. М.: Композитор, 1994. С. 142–165.
137. *Кузнецов И.* Теоретические основы полифонии XX века. М.: НТЦ: Консерватория, 1994. 286 с.
138. *Кузнецова М.В.* Медленная музыка отечественного постмодерна. М.: ООО ИПЦ Маска, 2012. 272 с.
139. *Купровская Е.* Hommage Учителю: Юрий Воронцов / рецензия на книгу О. Озерской Юрий Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция // Музыкальная академия. 2018. № 2. С. 229–233.
140. *Купровская-Денисова Е.* Прикасаюсь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века. М.: Музиздат, 2011. 144 с.
141. *Курбатов В.* Смирение и дерзновение Отца Сергия // Истина и жизнь. 2002 № 11. С. 34.
142. *Курбатская С., Холопов Ю.* Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. М.: Сфера, 1998. 336 с.
143. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Композитор, 2003. 312 с.
144. *Лаврова С.* Цитирование в творчестве современных композиторов. Очерки. СПб.: Санкт-Петербургская консерватория, 2007. 177 с.

145. *Лахенман Х.* К проблеме структурного мышления в музыке / ред., пер. В. Ценовой // *Композиторы о современной композиции.* М.: Московская консерватория, 2009. С. 302–310.
146. *Лащенко С.* Идея «страшной красоты»: диалог поколений и национальных традиций // *Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы* / ред.-сост. А.А. Баева, Е.Н. Куриленко. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 162–174.
147. *Левандо М.* Об остинатности в музыке XX века // *Анализ, концепции, критика* / отв. ред. Л.Г. Данько. Л.: Музыка, 1977. С. 66–78.
148. *Леденёв Р.С.* Со своей колокольни. Чёрные тетради. М.: Композитор, 2010. 264 с.
149. *Лигети Д.* Личность и творчество: Сб. статей / сост. Ю. Крейнина. М.: Российский институт искусствознания, 1993. 224 с.
150. *Лист Ф. Ф.* Шопен / ред. Я.И. Мильштейна. М.: Музгиз, 1958. 426 с.
151. *Литинский Г.И.* Жизнь. Творчество. Педагогика. Сборник статей, воспоминаний, документов / ред.-сост. А.В. Григорьева. М.: Композитор, 2001. 360 с.
152. *Лосский Н.О.* Мир как осуществление красоты. М.: Прогресс-Традиция, 1998. 416 с.
153. *Любовский Л.* У истоков музыки. М.: Композитор, 2006. 89 с.
154. *Лютославский В.* Статьи. М.: Композитор, 1996. 336 с.
155. *Лядов А.* Жизнь. Портрет. Творчество. Петроград.: Попечительский совет, 1916. 223 с.
156. *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
157. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. М.: Музыка. 1986. 528 с.

158. *Мазманян М.А.* Роль вдохновения в процессе осуществления художественного замысла автора: Конференция по проблеме способностей: Тезисы докладов. Л.: 1960. С. 75–77.
159. *Майкапар. С.* Из музыкально-педагогического наследия. М.: Композитор, 2003. 328 с.
160. *Маклыгин А.* Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus.* К 60-летию со дня рождения Ю.Н. Холопова. М.: Композитор, 1992. С. 129–137.
161. *Мартынов В.И.* Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 293 с.
162. *Марутаев М.* Гармония мира. М.: Композитор, 2012. 327 с.
163. *Матвеева Е.С.* К проблеме прототипов форм в музыке XX века: дипл. раб. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1985. 114 с.
164. *Матвеева С.Я.* О методе анализа контекста в музыке. // *Методологические вопросы теоретического музыкознания.* М.: Труды Гос. муз.-пед. института. им. Гнесиных. Вып. XXII / ред.-сост. Матвеева С.Я. 1975. С. 86–128.
165. Мацуо Басё. URL: <http://siotecu.narod.ru/basio/basio10.html> (11.01.2015).
166. *Медушевский В.* Композиция и драматургия // *С.С. Скребков. Статьи и воспоминания / сост. Д.А. Арутюнов.* М.: Советский композитор, 1979. 311 с.
167. *Медушевский В.В.* О художественной мотивированности пропорций в музыкального произведения // *Методологические вопросы теоретического музыкознания.* М.: Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных. Вып. XXII. / ред.-сост. Матвеева С.Я. 1975. С. 158–172.
168. Мечта об идеальном городе // *Новый акрополь. Человек без границ.* № 3. 2001. URL: <http://www.newacropolis.ru> (8.06.2014).

169. *Миронова Н.А.* Московская консерватория. Истоки (воспоминания и документы, факты и комментарии). М.: Московская консерватория, 1995. 96 с.
170. *Михайлов А.* Концепция произведений искусства у Теодора Адорно // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. 368 с.
171. *Михайлов М.* Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
172. *Михайлов М.* Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. 288 с.
173. *Михоэлс С.* Статьи, беседы, речи. М.: Искусство, 1964. 612 с.
174. *Мищенко М.П.* Из истории моцартоведения. СПб., 2009. 48 с.
175. Молодые российские композиторы / ред.-сост.: Я. Тимофеев, Е. Мусаелян. М.: Композитор, 2010. 200 с.
176. Московская осень, 2007 // Буклет XXIX международного фестиваля современной музыки. 111 с.
177. Моцарт и моцартианство: Сб. статей / ред.-сост. А.М. Цукер. Ростовская консерватория им. С.В. Рахманинова. М.: Композитор, 2007. 288 с.
178. Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 2. / ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1996. 336 с.
179. Музыкальное искусство и наука. Сб. статей. Вып. 2. / ред.-сост. Е.В. Назайкинский. М.: Музыка. 1973. 213 с.
180. Музыкальное искусство и наука. Сб. статей. Вып. 3. / ред.-сост. Е.В. Назайкинский. М.: Музыка, 1978. 230 с.
181. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
182. *Мусоргский М.П.* Письма. 2-изд. М.: Музыка, 1984. 446 с.
183. *Мясковский Н.Я.* Автобиографические заметки о творческом пути. / Статьи, письма, воспоминания. Собрание материалов в двух томах. Том II. Литературное наследие. М.: Музыка, 1964. С. 5–18.

184. *Назайкинский Е.В.* История в музыке: Избранные исследования. М.: Московская консерватория, 2009. 392 с.
185. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
186. *Назайкинский Е.В.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
187. *Науменко Т.И.* Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы). М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 212 с.
188. *Небыкова А.* Дар композитора предполагает тотальную обязательность ежедневного труда / Интервью с Ю.В. Воронцовым к юбилею известного композитора и педагога // URL: [http:// Pechorin.net](http://Pechorin.net) / Портал больших литературных возможностей (13.11.2022).
189. Неизвестный Денисов. Из записных книжек / сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1997. 160 с.
190. Неизвестный Николай Мясковский. Взгляд из XXI века. Сборник статей / ред.-сост. Е.Б. Долинская. М.: Композитор, 2006, 224 с.
191. *Николаева Е.* Валерий Кикта. Звуки времени. М.: Музыка, 2006. 256 с.
192. *Николаева Т.* Приветствую дорогого учителя // Советский музыкант. 1980. № 4. С. 4.
193. *Николаева Ю.Е.* Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века (на примере творчества И. Стравинского, А. Шнитке, Э. Денисова): Автореф. дис... канд. иск. Н. Новг. 2009. 35 с.
194. Николай Корндорф. Материалы. Статьи. Воспоминания. Материалы межд. научной конференции / ред.-сост.: Е. Николаева, И. Вискова, Г. Аверина. М.: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2015. 296 с.
195. *Никольская И.И.* Кшиштоф Пендерецкий. М.: Композитор, 2012. 300 с.

196. *Овсянкина Г.П.* Музыкальная психология. СПб.: Союз художников, 2007. 240 с.
197. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка / гл. ред. Н.Ю. Шведова, 20-е изд. М.: Рус. яз., 1984. 797 с.
198. *Озерская О.* Интервью с А.А. Кобляковым. М. 2012. Рукопись.
199. *Озерская О.* Юрий Васильевич Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция. М.: Русский Шахматный Дом, 2017. 306 с.
200. *Озерская О.* Юрий Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция. Монография. Германия, Саарбрюккен: Lap Lambert Academic Publishing, 2017. 305 с.
201. *Озерская О.В.* «Vertigo» для симфонического оркестра Ю.В. Воронцова. Специфика замысла и композиции // Школа молодого исследователя. Сб. научных трудов. Вып. 3 (10). По материалам конференций в Союзе московских композиторов / ред.-сост. И.М. Ромащук. М. 2013. С. 24–32.
202. *Озерская О.В.* «Там, куда улетает крик...» — японский пейзаж по стихотворению М. Басё для трёх флейт и фортепиано (1999) // Современные технологии и методики профессионального музыкального образования: материалы международной дистанционной научно-практической конференции [Текст] / Отв. ред. и сост. Т.В. Свитова. Вып. 1. Самара, Ассоциация музыкантов-исполнителей, 2018. С. 28–34.
203. *Озерская О.В.* Беседа-воспоминание с Ю.В. Воронцовым о Е.К. Голубеве. М. 2012. Рукопись.
204. *Озерская О.В.* Беседа-интервью Ю.В. Воронцова и А.А. Устинова на авторском концерте Воронцова. М. 2009. Рукопись.
205. *Озерская О.В.* Беседы с Ю.В. Воронцовым. М. 2015. Рукопись.
206. *Озерская О.В.* Из личной переписки с Ю.В. Воронцовым. М. 2023. Рукопись.
207. *Озерская О.В.* Интервью Ю.В. Воронцова с О.В. Озерской. М. 2016. Рукопись.

208. *Озерская О.В.* Композиционные особенности симфонических произведений Юрия Воронцова // Музыка и время. 2012. № 3. С. 36–39.
209. *Озерская О.В.* Название и композиция в камерно-инструментальной музыке Юрия Воронцова // Музыковедение. 2011. №1. С. 48–54.
210. *Озерская О.В.* Профессиональная творческая школа в обучении композиторов (на примере педагогических принципов Н.Я. Мясковского, Е.К. Голубева, Ю.В. Воронцова): квалификационная раб. (специализация ПВШ). М.: Московская гос. консерватория, 2013. 64 с.
211. *Озерская О.В.* Секреты педагогического мастерства композитора Ю.В. Воронцова // Школа молодого исследователя. Сб. научных трудов. Вып. 5 (12). По материалам конференций в Союзе московских композиторов в 2014 г. / ред.-сост. И.М. Ромащук. М.: Ритм, 2015. С. 38–48.
212. *Озерская, О.В.* Пятая симфония Ю.В. Воронцова в контексте его симфонического творчества [Текст] / *О.В. Озерская* // Музыка и время. 2023. № 8. С. 8–13.
213. *Озерская О.В.* Эстетические взгляды композитора Юрия Воронцова // Музыкальная академия. 2012. № 4. С. 7–13.
214. *Онеггер А.* О музыкальном искусстве / пер. с фр., коммент. В.Н. Александровой, В.И. Быкова. Л.: Музыка, 1979. 264 с.
215. Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю.А. Фортунатова / ред.-сост. И.А. Барсова, И.В. Вискова. М.: Московская консерватория, 2009. 272 с.
216. Оркестр. Инструменты. Партитура: Вып. 1. / ред. Е. Назайкинский. М.: Московская консерватория, 2003. 239 с.
217. Оркестр. Инструменты. Партитура: Вып. 2. / отв. ред. Е.В. Назайкинский. М.: Московская консерватория, 2007. 218 с.
218. Ось сверхсознания. Интервью с Н.Е. Свидерской // Популярная психология. URL: [http:// www.popsy.ru](http://www.popsy.ru) (2.02.2013).

219. *Паисов Ю.* Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М.: Советский композитор, 1977. 392 с.
220. *Панайотов А.Н.* Ударные инструменты в современных оркестрах. М.: Советский композитор, 1973. 183 с.
221. *Пекарский М.* Нотация мультиперкуссии. М.: Композитор, 2006. 54 с.
222. *Петрусёва Н.* Музыкальная композиция XX века. Эстетика, структура, методы анализа. В 2-х частях. Часть 2: монография. Пермь: 2016. 224 с.
223. *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.-Пермь: Реал, 2002. 352 с.
224. *Петрушин В.И.* Музыкальная психология. М.: Владос, 1997. 384 с.
225. *Платон Гипсий Большой // Платон.* Диалоги. Антология Мысли. Книга первая. Том 1. М: Эксмо, 2007. С. 151–186.
226. *Пономарёв С.* Седьмая и восьмая симфонии А. Шнитке в свете проблемы взаимосвязи тембра и формы // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 3. М.: Композитор, 2003. С. 66–87.
227. *Пономарёв С.В.* К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении: Дис... канд. иск. М.: Московская консерватория, 2007. 278 с.
228. Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы междунар. науч. конф. / ред.-сост. О.В. Гарбуз. М.: Московская консерватория, 2009. 192 с.
229. Проблемы музыкальной текстологии: Статьи и материалы / ред.-сост. Д.П. Петров. М.: Науч. труды Московской консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 45. 2003. 183 с.
230. Процессы музыкального творчества: Сб. ст. Вып. 5. / сост. Е.В. Вязкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 251 с.

231. Психологический словарь / ред.: В.В. Давыдов, А.В. Запорожец, Б.Ф. Ломов и др. М.: Педагогика, 1983. 448 с.
232. Психологический словарь / ред.: В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова, 2-е изд. М.: Педагогика-Пресс. 1996. 440 с.
233. *Птушко Л.А.* Стиль симфоний Авета Тертеряна. Н. Новгород.: 2008. 216 с.
234. *Пузько О.* О нотации в Новой музыке. // Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики / ред. В.С. Ценова, М.В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2005. 54 с.
235. *Пушкин А.С.* Критика и публицистика, автобиографическое. Полное собр. соч. в 6-ти т. Том 5. М.: Худож. лит., 1950. 680 с.
236. *Пушкин В., Фетисов В.* Интуиция и её экспериментальное изучение // Наука и жизнь. 1969. №1. С. 29.
237. Пьер Булез. Ориентиры I, Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова, ред. и предисловие К. Чухрова. М.: Логос-Альтера, ЕссеНото, 2004. 199 с.
238. *Раппопорт Л.* Некоторые особенности оркестровой полифонии В. Лютославского // Полифония / сост. К. Южак. М.: Музыка, 1975. С. 198–227.
239. *Ровенко Е.* Интуитивный метод А. Бергсона: к проблеме методологии гуманитарных наук // Научный вестник Московской консерватории. № 1. 2012. С. 170–178.
240. *Ровнер А.А.* Сергей Протопопов: композиторское творчество и теоретические работы: Автореф. дис... канд. иск. М. 2011. 26 с.
241. Родион Щедрин: портрет и автопортрет в интерьере эпохи // Музыкальное обозрение № 1 (352), 2013. С. 8–9.
242. Роман Леденёв: Статьи. Материалы. Исследования. // Науч. труды Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского / ред.-сост. М.И. Катунян. М.: 2007. 297 с.

243. *Ромащук И.М.* Гавриил Николаевич Попов. Творчество и судьба: Автореф. дис... докт. иск. М. 2001. 56 с.
244. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. М.: Музыка, 1977. 160 с.
245. *Ручьевская Е.А.* Работы разных лет. Сб. статей. В 2 томах / Том I. Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В.В. Горячих. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2011. 488 с.
246. *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. 477 с.
247. *Савенко С.* История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке. М.: Музыка, 2011. 232 с.
248. *Савенко С.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
249. *Санько А.* Евгений Голубев — жизнь и творчество. М.: Московская консерватория, 2004. 120 с.
250. *Санько А.* Композитор большой интеллектуальной культуры. 90-летие со дня рождения Е.К. Голубева // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 54–60.
251. *Санько А.* Несокрушимая этическая константа. К 100-летию профессора Е.К. Голубева // Российский музыкант. 2010. № 2. С. 3.
252. *Санько А.К.* Евгений Голубев: композитор, педагог, музыкальный деятель: Дис... канд. иск. М.: Московская консерватория, 2000. 153 с.
253. Свет. Добро. Вечность. Памяти Э. Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. М.: Московская консерватория, 1999. 488 с.
254. *Северина И.* Интервью с Ю.В. Воронцовым. Юрий Воронцов: «Мы вступили в эпоху прощания с интонацией» // Играем с начала. № 3. (108). 2013. С. 5–6.
255. Сергей Слонимский — собеседник. Изд. 2-е, испр. и доп. / ред.-сост. Е.Б. Долинская. СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2015. 196 с.

256. *Синельникова О.В.* Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: Дис... доктора иск. М.: Московская консерватория. 2012. 4 т. 591 с.
257. *Скворцова И.А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. 354 с.
258. *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. Учебное пособие. 3-е изд. СПб.: Лань, Планета музыки, 2018. 448 с.
259. Слово композитора: Сб. трудов. Вып. 145 / отв. ред. и сост. Н.С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. 106 с.
260. *Слонимский С.* В творчестве можно всё // Играем с начала. № 7–8 (101). 2012. С. 8.
261. *Слонимский С.* Мысли о композиторском ремесле. СПб.: Композитор, 2006. 24 с.
262. *Слонимский С.М.* Мелодика [Текст]: основы учебно-практического курса. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2018. 404 с.
263. *Сниткова И.* Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре // Музыка в контексте духовной структуры. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 120. М.: 1992. С. 8–31.
264. Содержание основных категорий эстетики. URL: [http://studentline.ru.full_text](http://studentline.ru/full_text). (05.03.2013).
265. *Сокол А.В.* Теория музыкальной артикуляции. Одесса: Окфа, 1996. 207 с.
266. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. М.: Композитор, 2007. 272 с.
267. *Софронов Ф.* Вне магистральных линий (о двух монографических концертах А. Вустина и Ю.Воронцова, приуроченных к их юбилеям) // Музыкальная жизнь. 2013. № 2. С. 42–43.
268. *Сохор А.Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. 3-е изд. СПб.: Лань. Планета музыки, 2022. 128 с. Текст: непосредственный.

269. *Старчеус М.С.* Личность музыканта М.: Московская консерватория, 2012. 848 с.
270. *Старчеус М.С.* Музыкальная психология. М.: Московская консерватория, 1992, 210 с.
271. *Старчеус М.С.* Обучение музыканта. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2022. 320 с.
272. *Старчеус М.С.* Слух музыканта: психолого-педагогические аспекты становления и совершенствования. М.: Московская консерватория, 2003. 640 с.
273. *Стёпин В.С.* Философия науки. Общие проблемы. М.: Гардарики, 2008. 384 с.
274. Стиль музыкальный // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. редактор Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 522.
275. *Тарнопольский В.* Комментарии к авторскому концерту. Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Рахманиновский зал. 10.11.2005. 11 с.
276. *Тарнопольский В.* Музыка времени. Комментарии к авторскому концерту. Московская филармония. Камерный зал. 27.03.2009. 9 с.
277. Творчество. Концепции. Школы: Деятельность профессоров Московской консерватории (от истоков до наших дней): Сб. ст. М.: Московская консерватория, 2008. 264 с.
278. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. 365 с.
279. Теоретические проблемы музыки XX века: Сб. ст. Вып. 1 / сост. Ю.Н. Тюлин. М.: Музыка, 1967. 512 с.
280. Теория современной композиции / отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
281. *Тиба Д.* Симфоническое творчество А. Шнитке. Опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. 160 с.

282. Тихон Николаевич Хренников. К 100-летию со дня рождения. Статьи и воспоминания. М.: Композитор, 2013. 264 с.
283. *Тихонова Ю.В.* Хоровая музыка Валерия Калистратова М.: Композитор, 2015. 132 с.
284. *Торгова А.* Истории в звуках // Российский музыкант. № 2 (1304), 2013. С. 3.
285. *Третьякова А.В.* Концепты звука и слова в произведениях В. Гартнопольского конца XX-первого десятилетия XXI века: Дис... канд. иск. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2012. 200 с.
286. *Ушаков Д.Н.* Большой толковый словарь современного русского языка. М. Альта-Принт: Дом. XXI век, 2009. 1239 с.
287. *Фадеева Д., Лыжов Г.И.* Интервью с Ю.В. Воронцовым // Musica Theorica. Сб. статей. Вып. 14. М.: Московская консерватория, 2010. С. 113–118.
288. *Федорович Е.Н., Тихонова Е.В.* Основы музыкальной психологии / учеб. пособ. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория, 2010. 219 с.
289. *Федянина Е.В.* Полимелодика в произведениях Романа Леденёва // Музыка и время № 12, 2007. С. 3–19.
290. *Фейнберг Е.Л.* Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. М.: Наука, 1992. 252 с.
291. *Ферапонтова Е.В.* Вокальная музыка Яниса Ксенакиса как феномен его композиторского творчества. Автореф. дис... канд. иск. М. 2008. 26 с.
292. *Ферапонтова Е.В.* Янис Ксенакис. Вокальное творчество. М.: Композитор, 2011. 240 с.
293. Философский энциклопедический словарь (ред.-сост.: Е. Губский, Г. Кораблева, В. Лутченко). М.: Инфа-М, 2007. 576 с.
294. *Фортунатов Ю.А.* Лекции по истории оркестровых стилей. М.: Композитор, 2004. 382 с.

295. *Франтова Т.* О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х гг. // Проблемы музыкальной науки. Сб. 5. / ред. коллегия: О.В. Соколов, М.Е. Тараканов, В.Н. Холопова, В.А. Цуккерман. М.: Сов. композитор, 1983. С. 65–88.
296. *Хмелевская Е.* Можно ли научить сочинять музыку // Играем с начала. № 11 (115). 2013. С. 16–17.
297. *Хогарт У.* Анализ красоты / пер. с англ. и ред. М.П. Алексеева. Л.: Искусство, 1987. 245 с.
298. *Хогарт У.* Анализ красоты / пер. с англ. П. Мелковой. СПб. Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 288 с.
299. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 288 с.
300. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М.: Композитор 1993. 312 с.
301. *Холопов Ю.Н.* Введение в музыкальную форму / ред. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2006. 432 с.
302. *Холопов Ю.Н.* Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий. В 2-х частях. Часть II. Гармония XX века. М.: Композитор, 2003. 624 с.
303. *Холопов Ю.Н.* Гармония: Теоретический курс. СПб.-М.-Краснодар: Лань, 2003. 544 с.
304. *Холопов Ю.Н.* Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т.С. Кюрегян. М.: Московская консерватория, 2012. 564 с.
305. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов XX в. М.: Музыка, 1971. 304 с.
306. *Холопова В.* Комплекс духовного содержания в творчестве Софии Губайдулиной // Софии — с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной / ред.-сост. В.Н. Холопова. МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 78. М.: НИЦ Московская консерватория, 2014. С. 15–31.

307. *Холопова В.* Композитор А. Шнитке. М.: Композитор, 2010. 228 с.
308. *Холопова В.* Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 34–41.
309. *Холопова В.* «Музыка — это творчество интуитивное...» / рецензия на книгу Озерской О. «Юрий Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция» // Музыкальное обозрение № 7 (414), 2017. С. 25.
310. *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
311. *Холопова В.* София Губайдулина. М.: Композитор, 2011. 408 с.
312. *Холопова В.* Эстетика и психология музыкальной композиции // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 31–38.
313. *Холопова В., Чигарёва Е.* Альфред Шнитке. М.: Сов. композитор, 1990. 351 с.
314. *Холопова В.Н.* Академическая музыка российских композиторов последней трети XX-начала XXI веков: философия, эстетика, музыкальные жанры и стили // Европейская музыка академической традиции. Сущность. Истоки. Современное состояние. На примере творчества композиторов России и Белоруссии. Минск: Белорусская наука, 2014. С. 128–210.
315. *Холопова В.Н.* Как назвать XX век в музыке? // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. Сб. ст. / отв. ред. Л.П. Иванова. СПб.: Композитор, 2012. С. 26–34.
316. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2014. 320 с.
317. *Холопова В.Н.* Музыкальные эмоции. Учеб. пос. М.: Альтекс, 2012. 348 с.
318. *Холопова В.Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Советский композитор. 1979. С. 4–22.
319. *Холопова В.Н.* Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. М.: Прест, 2002. 24 с.

320. *Холопова В.Н.* Понятие «музыка» // Музыкальная академия. 2003. № 4. С. 1–18.
321. *Холопова В.Н.* Специальное и неспециальное музыкальное содержание. М.: Прест, 2008. 32 с.
322. *Холопова В.Н.* Теория музыки. СПб.: Лань, 2002. 368 с.
323. *Холопова В.Н.* Феномен музыки. М.-Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
324. *Холопова В.Н.* Феномен музыки: монография. 2-е изд., СПб.: Лань. Планета музыки, 2023. 452 с. Текст: непосредственный.
325. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2013. 496 с.
326. *Холопова В.Н., Холопов Ю.Н.* Антон Веберн. М.: Сов. композитор, 1984. 320 с.
327. *Цареградская Т.* Главное для композитора — создать свой мир (к 60-летию Ю.В. Воронцова) // Учёные записки Российской академии музыки им. Гнесиных. / гл. ред. Ю.С. Бочаров. М. 2012. № 3. С. 20–35.
328. *Цареградская Т.В.* Интервью с Ю. Воронцовым. М. Рукопись. 18 с.
329. *Цареградская Т.В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.
330. *Цытович В.И.* Традиции и новаторство (вопросы теории, истории музыки и музыкальной педагогики). Избранные статьи / ред.-сост. М. Манафова, А. Красавин, И. Козлова. СПб: Лань; Планета музыки, 2016. 320 с.
331. *Чайковский П., Танеев С.* Письма. М. Гос. изд-во культ.-просвет. лит. 1951. 557 с.
332. Чайковский П.И. О музыке, о жизни, о себе / лит. композиция А.А. Орловой. М.: Музыка, 1976. 272 с.
333. *Чахвадзе Н.В.* Об отражении времени в произведениях русских композиторов // Проблемы музыкальной науки. 2008 № 2 (3). С. 96–101.

334. *Чередниченко Т.В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1989. 223 с.
335. *Черноморская С.Л.* Творчество С. Слонимского 1990–2000 годов, эстетика, стиль: Дис... канд. иск. М.: Московская консерватория, 2010. 280 с.
336. *Черняева А.* Проблемы жанра современной симфонии на примере творчества Ю.В. Воронцова и А.В. Чайковского: Дис... канд. иск. Саратов: Саратовская гос. консерватория, 2010. 291 с.
337. *Черняева А.* Стилевой лик симфонизма Юрия Воронцова // Музыкальная академия, 2009. № 4. С. 112–121.
338. *Черняева А.Л.* «Философия имени» в камерно-инструментальных сочинениях Юрия Воронцова (первое десятилетие XXI века) // Музыковедение, 2018. № 1. С. 3–9.
339. *Черняева А.Л.* *Юрий Воронцов: «Пастораль»* для симфонического оркестра // Музыка и время, 2020, № 9. С. 38–42.
340. Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей. Сост. и ред. Л. Бергер. М.: Советский композитор. 1962. 386 с.
341. Черты стиля С. Прокофьева. Сборник теоретических статей. Сост. и ред. Л. Бергер. М.: Советский композитор. 1962. 317 с.
342. *Чигарёва Е.* Художественный мир Альфреда Шнитке. СПб.: 2012. 368 с.
343. *Шендерова Д.В.* Целостный образ в музыкальном творческом процессе: Дипл. раб. М.: Московская консерватория, 1993. 157 с.
344. *Шнитке А.* Заметки об оркестровой полифонии в четвёртой симфонии Д. Шостаковича // Музыка и современность. Вып. 4. / ред.-сост. Т.А. Лебедева. М.: Музыка, 1966. С. 127–161.
345. *Шнитке А.* Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 408 с.
346. *Шнитке А.* Реальность, которую ждал всю жизнь. Беседа с Г. Цыпиным // Советская музыка, 1988. № 10. С. 17–28.
347. *Шульгин Д.* К проблеме формообразующего значения компонентов музыкальной ткани в композициях Виктора Екимовского //

Холопов Ю.Н. и его научная школа. Сб. статей / ред.-сост. В.С. Ценова. М.: Московская консерватория им. П.И. Чайковского. 2003. С. 306–311.

348. *Шульгин Д.И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке (Беседы с композитором). М.: Деловая лига, 1993. 109 с.

349. *Шульгин Д.И., Шевченко Т.В.* Творчество — Жизнь Виктора Екимовского. Монографические беседы. М.: Гос. муз.-пед. институт им. М.М. Ипполитова-Иванова, 2003. 209 с.

350. *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. Изд. 2-ое. Л.: Музыка, 1975. 248 с.

351. Эстетика и теория искусства XX века. Academia XXI / отв. ред.: Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 520 с.

352. Эстетика: информационный подход. Проблемы информационной культуры. Вып. 5. М.: Смысл, 1994. 205 с.

353. Эстетические очерки. Вып. 4. Сб. статей / ред.-сост. С.Х. Раппопорт. М.: Музыка, 1997. 224 с.

354. Этапы развития эстетической мысли. Средние века / Этика. Эстетика. https://juliaetika.blogspot.com/2013/05/blog-post_4160.html. (25.08.2023).

355. Этот многообразный мир музыки... Сб. статей к 80-летию М.Г. Арановского / ред.-сост.: З.А. Имамутдинова, А.А. Баева, Н.О. Власова. М.: Гос. институт искусствознания, 2010. 460 с.

356. *Babbitt, M.* Edgard Varese: A Few Observations of His Music // Perspective on American Composers. N.Y., 1971. Pp. 40–48.

357. *Boulez, P.* Musikdenken heute 1. Mainz: Schott, 1963. 128 S.

358. *Kolneder, W.* Anton Webern. An Introduction to His Works. – London: Faber and Faber, 1968 (Reprint; originally published: mcmlxi by P.J. Tonger Musikverlag, Rodenkirchen / Rhein). 206 S.

Приложения

Приложение 1. Нотные примеры²⁵⁹

Пример № 1. Ю.В. Воронцов «Сириус» для фортепиано (начало)

²⁵⁹ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы из книги (в двух редакциях), написанной и опубликованной автором единолично [199], [200].

Пример № 2. Ю.В. Воронцов. «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано

♩ = 60 fr. fl.

113

pp

fr. fl.

pp

fr. fl.

pp

pp

pppp

pp

116

pp

pp

pp

pppp

pp

pp

♩ = 60 (meno)

119

where a shriek flies to... where a shriek flies to... (meno) where

pp

pp

pp

pp

Пример № 3. Ю.В. Воронцов «Status quo» для пяти исполнителей (последние такты)

195 196 197 198 199 200

Cl.(B)

V-no

V-la

V-c.

P-no

p *pp* *pp* *pp*

gliss. *gliss.*

sul D *sul A* *sul D* *sul A*

gliss.

3 *3* *3* *3*



Cl. muta in Music Box - I

201 202 203 204 205 206

Cl.(B)

V-no

V-la

V-c.

P-no

gliss. *gliss.*

pp *pp* *pp*

P-no muta in Music Box - II

Пример № 3. Продолжение. Ю.В. Воронцов «Status quo» (последние такты)

The image shows a musical score for the final measures (207-212) of the piece «Status quo» by Yu. V. Vorontsov. The score is arranged in a system with six staves:

- Cl.(B):** Clarinet in B-flat, featuring a wavy line indicating a tremolo or sustained oscillation throughout the measures.
- V-no:** Violino, with a melodic line starting in measure 207, marked with an 8-measure slur, and ending in measure 209. A *ppp* dynamic marking is present.
- V-la:** Viola, with a melodic line starting in measure 207, marked with an 8-measure slur, and ending in measure 209. A *ppp* dynamic marking is present.
- V-c:** Violoncello, with a melodic line starting in measure 207 and ending in measure 209. A *ppp* dynamic marking is present.
- P-no:** Piano, featuring a wavy line indicating a tremolo or sustained oscillation throughout the measures.

The measures are numbered 207, 208, 209, 210, 211, and 212. Measures 210, 211, and 212 contain only rests for the vocal and instrumental parts, while the Cl.(B) and P-no parts continue with their wavy lines. The *ppp* dynamic marking is applied to the vocal lines in measures 209 and 210.

Пример № 4. Ю.В. Воронцов. «Там, куда улетает крик...» (продолжение, с. 2)

Handwritten musical score for three systems, labeled 19, 20, and 21. Each system consists of four staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

System 19: The first staff has circled markings 3^{II} , 2^{I} , 2^{II} , 3^{II} , and 1^{III} with arrows pointing to the right. The second and third staves have circled markings (xx) and (xx) respectively. The fourth staff contains a wavy line.

System 20: The first staff has circled markings 2^{II} , 2° , 3° , 1^{II} , 2° , and 5^{II} with arrows pointing to the right. The second, third, and fourth staves have the instruction *p, espress.* written below them.

System 21: The first staff has circled markings 2^{II} , 1° , 2^{II} , 1° , 5° , 5^{II} , 1^{II} , and 2° with arrows pointing to the right. The second, third, and fourth staves have the instruction *pp* written below them. The instruction *p, espress.* is written across the second and third staves.

Пример № 5. Ю.В. Воронцов «Aquagrafica» (начало)

3

Aquagrafica

Tempo ♩ = 60

Ю.В. Воронцов

Cl. basso in B

2

7

3

7

7

pp

Accordion

7

7

7

7

7

pp

4

7

5

7

6

Cl. b.

7

7

7

7

7

Acc.

7

7

7

7

7

P-no

Shells

7

7

7

7

p

7

8

9

Cl. b.

Acc.

P-no

3

tr

tr

3

10

7

7

11

5

5

12

Cl. b.

pp

Acc.

7

7

7

7

7

pp

P-no

Пример № 5 а). Ю.В. Воронцов «Aquagrafica» (т. 31 и далее)

5

25 26 27

P-no *mf*

C-b. *pppp*



28 29 30

Cl.b. *pp*

Acc. *pp*



31 32 33

Acc.

V-no I *p* *mp* *mp*

V-no II *pp* *mp* *pp* *p* *mp*

V-la *pp* *mp* *pp* *p* *mp*

V.c. *pp* *mp*

Пример № 7. Ю.В. Воронцов «Гам, куда улетает крик...» (2 раздел, т. 78)

5th 4th ♩ = 100

76

Зажать левой рукой струны

(с зажатой струной) и коронка

ff

77 78 79 80

81

82 83 84

85

86 87 88

ff

Handwritten notes: *педаль*, *Ped*, *ff*, *5th*, *4th*, *(с зажатой струной) и коронка*, *Зажать левой рукой струны*.

Пример № 8. Ю.В. Воронцов «Гам, куда улетает крик...» (ц. 45, ц. 46 и т. д.)

The image shows three systems of handwritten musical notation, numbered 42, 45, and 48. Each system consists of multiple staves. System 42 features three upper staves with notes and rests, and two lower staves with rests and dynamic markings like *ppp*. System 45 includes three upper staves with notes and rests, and two lower staves with notes and rests, with dynamic markings like *p* and *ppp*. System 48 has three upper staves with notes and rests, and two lower staves with notes and rests, with dynamic markings like *ppppp*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, stems, and dynamic markings.

Пример № 10. Ю.В. Воронцов «Там, куда улетает крик...» (т. 56–57)

The image shows a handwritten musical score for Example No. 10, measures 51 through 55. The score is written on five staves, with the first four staves grouped together and the fifth staff separate. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 51-54) features a complex, rhythmic pattern with many notes and rests, and is marked with dynamics like *ff* and *mf*. The second system (measures 55-57) shows a more melodic and expressive passage, with dynamics like *dim.* and *espressivo*, and a tempo marking of *rit. molto*. The third system (measures 58-60) continues the melodic and expressive passage, with dynamics like *pp* and *p*.

51

52

53

54

55

ff

mf

dim.

espressivo

rit. molto

pp

p

Пример № 11. Ю.В. Воронцов «Аquagrafica» (т. 112–117)

20

The musical score is divided into two systems, measures 112-114 and 115-117. The instruments are Tr-ba, Acc., P-no, V-no I, V-no II, V-la, V-c, and C-b. The score includes various musical notations such as dynamics (sf, p, f, mf, ff), articulation (arco, gliss.), and performance instructions (ord., s.p., cresc., simile). The Tr-ba part features complex rhythmic patterns with slurs and accents. The Acc. part uses long, sustained notes with dynamic markings. The P-no part includes arpeggiated figures and glissandi. The string parts (V-no I, V-no II, V-la, V-c) feature arched and glissando passages. The C-b part includes performance instructions like 'ord.' and 's.p.'.

Пример № 11а). Ю.В. Воронцов «Aquagrafica» (т. 207 и далее)

38

206 (tr) 10 14:8 207 1 ff 2

Tr-ba 1 2

Cl.b. 10:8 5 ff tr

Acc. 5 sf > p 6

V-no I 5 ff 6

V-no II 5 ff 6

V-la 6 ff 7

V-c. c.l. 2 7 ff pizz. 3 c.l. 3

C-b. ff 3

208 2 209 3 210 4 211 5 212 6 213 1

Fl. 2 3 4 5 6 1 2

Tr-ba 3 4 5 6 1 2

Cl.b. 1 2 3 4 5 6

Acc. mf sf > p mf sf > p

V-no I 7 1 2 3 4 5

V-no II 1 2 3 4 5 6

V-la 1 2 3 4 5 6

V-c. 5 4 1 2 3 4 5

C-b. 4 5 1 2 3 4

Пример № 12. Ю.В. Воронцов «Аquagrafica» (Т. 47–48)

8

46 47 J.W. 48

Fl. *ff*

Tr-ba *ff* gliss.

Cl.b. *ff*

Acc. *ff*

P-no Cords *sf* con Ped.

V-no I arco *ff* *p* *f* vibrato molto

V-no II arco *ff* *p*

V-la arco sul C *ff* gliss. *pp* s.p.

V-c. *pp* *ff* s.p. *pp*

C-b. *ff*

Пример № 13. Ю.В. Воронцов «Аquаграфиса» (т. 79–82)

15

79 80 81

P-no

V-no I

V-no II

V-la

V-c.

mf

p

f

f

s

s

82 83 84

Acc.

P-no

pp

pp

s

s

6

7

85 86 87

Cl.b.

Acc.

P-no

C-b.

pp

(pp)

p

pppp

s

s

s

6

7

6

7

shells

Пример № 14. Ю.В. Воронцов «Аquаграфіса» (т. 118–123)

The musical score is divided into two systems, measures 118-120 and 121-123. The instruments are Tr-ba, Acc., P-no, V-no I, V-no II, V-la, V-c, and C-b. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *sf*, *p*, *f*, *ff*, and *dm.* (diminuendo). There are also articulation marks like accents and slurs, and specific fingerings (7, 5, 6) are indicated for the Tr-ba and P-no parts.

Пример № 15. Ю.В. Воронцов «Aquagrafica» (т. 260–291)

Musical score for measures 256-260. The score includes parts for Flute (Fl.), Trumpet (Tr-ba), Clarinet (Cl.b.), Accordion (Acc.), Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). Measures 256-260 show a dynamic progression from *p* to *mf* to *p* for the woodwinds. The strings play glissando patterns. The accordion and contrabass play sustained notes with *pp* dynamics.



Musical score for measures 261-264. The score includes parts for Flute (Fl.), Trumpet (Tr-ba), Clarinet (Cl.b.), Accordion (Acc.), Piano (P-no), Violin I (V-no I), and Contrabass (C-b.). Measures 261-264 show a dynamic progression from *mf* to *p* to *mf* for the woodwinds. The piano part features a complex rhythmic pattern with fingerings 5, 5, 7, 8, 5, 8. The violin I and contrabass parts have *sf* dynamics. The accordion and piano play sustained notes with *pp* dynamics.

Пример № 15. Ю.В. Воронцов «Aquagrafica» (продолжение)

46

265 266 267 268 269 270

Fl.

Tr-ba

Cl.b.

Acc.
sempre simile

P-no

V-no I

V-no II

V-la

271 272 273 274 275

Fl.

Tr-ba

Cl.b.

Acc.

P-no

V-no I
s.s.

V-no II
s.s.

V-la
s.s.

Пример № 15. Ю.В. Воронцов «Aquagrafica» (продолжение)

48

284 285 286 287

Acc. *pp*

P-no *slow* → *fast* *p* *con Rdo*

V-no I *3*

V-no II

V-la *3*

V-c *pp*

C-b *pp*

288 289 290 291

Acc. *pp* *slow* → *fast*

P-no *slow* → *fast* *p*

V-no I *gliss.*

V-no II *gliss.*

V-la *gliss.*

V-c *3* *pp*

C-b *pp*

Пример № 16. Ю.В. Воронцов «Aquagrafica» (т. 106–111)

19

106 107 108

Fl.

Cl.b.

Acc.

P-no

V-no I

V-no II

V-la

V.c.

C-b.

109 110 111

Fl.

Cl.b.

Acc.

P-no

V-no I

V-no II

V-la

V.c.

C-b.

Пример № 17. Ю.В. Воронцов «Aquagrafica» (т. 168–172)

31

166 167 168

Fl.

Tr-ba

Cl.b.

Acc.

P-no

V-no I

V-no II

V-la

V-c.

C-b.

169 170 171 172

P-no

V-no I

V-no II

V-la

V-c.

pp *p* *mf* *ff*

Пример № 17. Ю.В. Воронцов «Aquagrafica» (продолжение, т. 173–179)

32

173 174 175 176

P-no *mf*

V-no I *f*

V-no II *f*

V-la *f*

V-c *f*



177 178 179 180

Fl. *p*

Cl.b. *p*

Acc. *p*

P-no *p* *pp*

V-no I *mf* *mp*

V-no II *mf* *mp*

V-la *mf* *mp*

V-c *mf* *mp*

Пример № 18. Ю.В. Воронцов «Aquagrafica (т. 226–230)

40

Musical score for measures 226-230. The score includes parts for Flute (Fl.), Trumpet (Tr-ba), Clarinet (Cl.b.), Accordion (Acc.), Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Cello (V-c.).

- Measures 226-230: Flute, Trumpet, and Clarinet parts consist of wavy lines representing tremolos. Measure numbers 2, 3, 4, 1, and 2 are indicated above the staves.
- Measures 226-230: Accordion part features sustained notes with dynamic markings *ff* and *f*.
- Measures 226-230: Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts feature rapid sixteenth-note passages with dynamic marking *ff*.
- Tempo: *Presto* is indicated above the string parts.
- Performance instruction: *Senza metrum ≈ 16"* with an arrow pointing right.

Musical score for measures 228-230. The score includes parts for Flute (Fl.), Trumpet (Tr-ba), Clarinet (Cl.b.), Accordion (Acc.), Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Cello (V-c.).

- Measures 228-230: Flute, Trumpet, and Clarinet parts consist of wavy lines representing tremolos. Measure numbers 4, 5, 6, 3, 4, and 5 are indicated above the staves.
- Measures 228-230: Accordion part features sustained notes with dynamic marking *ff ff*.
- Measures 228-230: Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts feature rapid sixteenth-note passages.
- Measures 228-230: Trumpet part includes trills and glissandos with dynamic marking *ff*.
- Tempo: *Presto* is indicated above the string parts.
- Performance instruction: *Senza metrum = 8"* with an arrow pointing right.

Пример № 18. Ю.В. Воронцов «Aquagrafica» (продолжение, т. 231–235)

41

231

Senza metrum ≈ 6"

Presto

gliss.

ff

232

tr

gliss.

gliss.

233

Senza metrum ≈ 4"

Presto

gliss.

gliss.

tr

6

Acc.

V-no I

V-no II

V-la

V-c.



234

235

Acc.

Senza metrum ≈ 8"

V-no I

V-no II

V-la

V-c.

Пример № 18. Ю.В. Воронцов «Aquagrafica» (продолжение, т. 236–240)

42

236 *ppp*

237 *f dim.* *gliss.*

238 *f dim.* *gliss.*

8" ord.

V-no I *f dim.* *gliss.*

V-no II *f dim.* *gliss.*

V-la *f dim.* *gliss.*

V-c *f dim.* *gliss.*



(5)

239 *p*

240 *p* *s.p.*

gliss. *gliss.* *gliss.* *s.p.*

V-no I *p* *s.p.*

V-no II *p* *s.p.*

V-la *p* *s.p.*

V-c *p* *s.p.*

Пример № 19. Ю.В. Воронцов. Третья симфония «Zero» (ц. 7)

7

Fl. I.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr. be

Tr. ni etuba

Timp. (I)

Piatto (III)

I

II

V-le

V-c

C-b

*) максимально быстрый темп. Имprovизация по заданной модели в указанном диапазоне.

Пример № 20. Ю.В. Воронцов. Третья симфония «Zero» (ц. 3, т. 3)

Handwritten musical score for Example No. 20, Third Symphony «Zero» by Yu. V. Vorontsov. The score is for a full orchestra and includes parts for Cfg., Cor., Tr-ni, Tuba, Cassa (II), Vc, and C-b. The music is in 3/4 time, indicated by a circled '3' at the top. The score shows dynamics like *p*, *mf*, and *pp*, and includes a section marked *Ad libitum* for the tuba. A handwritten note at the bottom explains that 'x' marks any notes in a fast tempo improvisation section.

*) Любые ноты. Максимально быстрый темп. Импровизация по заданной модели, где ноты носец — условное обозначение регистра инструмента.

Пример № 21. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония I ч. (ц. 15)

15

Score for Example 21, showing orchestral parts for woodwinds, brass, and strings. The score is divided into four systems. The first system includes Piccolo (Pic.), Flutes I, II, and III (Fl. I, II, III), Oboes I, II, and III (Ob. I, II, III), Clarinet I (Cl. I), Clarinet in B-flat (Cl. II), Clarinet in Bass (Cl. Bass), Trumpets I, II, III, and IV (Tr. ba I, II, III, IV), and Cymbals (Cymb.). The second system includes Cor Anglais (C. ane), Vibraphone (Vibr.), Cello (Cel.), and Arpa. The third system includes Violins I and II (V-ni I, II), Viola (V-la), Violoncello (V-c), and Contrabass (C.-b.). The score features various musical notations, including dynamics (mf, cresc., f), articulation (acc.), and phrasing slurs. A rehearsal mark '15' is present at the beginning of the first system.

Пример № 22. Ю.В. Воронцов. Третья симфония «Zero» (ц. 35)

The image displays a musical score for a section of the Third Symphony «Zero» by Yuri Vornonov. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Celesta, Violins I and II, Violas (divided into two groups), Violas-Cellos (divided into two groups), and Contrabass (divided into two groups). The Celesta part features a complex, rhythmic pattern of chords. The string parts consist of sustained notes with various dynamics and articulations. The second system continues the Celesta part and shows the Violins I and II parts. The score is written in a standard musical notation with various dynamic markings and performance instructions.

System 1:

- Celesta:** Complex rhythmic pattern of chords.
- I (Violins):** Sustained notes, dynamics include *pp* and *ppp*.
- II (Violins):** Sustained notes, dynamics include *pp* and *ppp*.
- V-Ie (div. 2):** Sustained notes, dynamics include *pp* and *ppp*.
- V-c (div. 3):** Sustained notes, dynamics include *pp* and *ppp*.
- Cb (div. 2):** Sustained notes, dynamics include *pp* and *ppp*.

System 2:

- Celesta:** Continuation of the complex rhythmic pattern.
- I (Violins):** Sustained notes, dynamics include *p*.
- II (Violins):** Sustained notes, dynamics include *p*.

Пример № 23. Ю.В. Воронцов. «Пастораль» для симфонического оркестра (начало)

Tempo ♩ = 60

Vibr.

pp

Arpa

p

I

1. 2. 3. div. 3

II

1. 2. 3. div. 3

Vl. 1.

pp (mf)

Vl. 2.

pp (mf)

Vc. 1.

pp (mf)

Vc. 2.

pp

Пример № 23. Ю.В. Воронцов. «Пастораль» (продолжение, с. 2)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Pastoral" by Yu. V. Vorontsov, page 2. The score is written on multiple staves and includes the following instruments and parts:

- Triangle (Δ):** A single staff at the top with a triangle symbol. It has a few notes, including a *pp* dynamic marking.
- Piatto 1 & 2:** Two staves for cymbals. The first staff has a *pp* dynamic marking.
- Vibr. (Vibraphone):** A staff with a vibraphone symbol. It features a melodic line with various articulations and dynamics.
- Comb. (Conga):** A staff with a conga symbol. It contains rhythmic patterns and some melodic fragments.
- Celesta:** A staff with a celesta symbol. It has a melodic line with a *pp* dynamic marking and the instruction "Con ped. sempre" (with pedal always).
- String Section:** Multiple staves for strings, divided into two sections: I and II. Each section has three staves (1, 2, 3). The string parts are marked with *ppp* dynamics and include various articulations and phrasing.
- Vln (Violin):** Two staves for violins, labeled 1 and 2.
- Vcl (Violoncello):** Two staves for violoncellos, labeled 1 and 2.

The score is written in a clear, legible hand with various musical notations, including notes, rests, dynamics, and articulations. The overall style is that of a working manuscript.

Пример № 24. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония I ч. (начало)

Симфония №5 (2008)

Ю.В. Воронцов 3

Tempo $\text{♩} = 90$

Woodwinds: Piccolo I, Flauto I, Flauto II, Piccolo II, Oboe I, Oboe II, Oboe III, Clarinetto picc., Clarinetto, Clarinetto II, Fag. I, Fag. II, Fag. III.

Brass: Corno I, Corno II, Corno III, Corno IV, Tromba I, Tromba II, Tromba III, Tromba IV, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Tuba.

Percussion: Timpani, Raganella, Piatto, Gr. Cassa, Tam-tam.

Strings: Flessatono, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi.

Performance markings: *ff*, *sf*, *pp*, *f*, *p*, *gliss. trillo (самый высокий регистр)*.

Пример № 24. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония I ч. (продолжение, с. 2)

4

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo I and II, Flute I and II, Oboe I, II, and III, Clarinet I and II, Bassoon I, II, and III, and four Horns (Cor. I-IV). The brass section consists of four Trumpets (Tr-ba I-IV) and three Trombones (Tr-ne I-III), plus a Tuba. The percussion section includes Timpani, Rag. (Cymbals), P-4to (Tom-toms), Cassa (Snare Drum), T.-l. (Tambourine), and Fless. (Flexatone). The string section includes Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score features various dynamics such as *pp*, *ff*, *simile*, and *ff dim.*, along with articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass and percussion provide a strong rhythmic foundation.

Пример № 25. Ю.В. Воронцов. Третья симфония «Zero» (начало)

Tempo ♩ = 44

(воздух)

1. *pp*
2. *pp*
3. *pp*

Sonagli
Колокольца
на нитке
(I)

Cassa
(II)
pppp

Campane
(III)
pp

Арта
pppp
fregando con dita quasi tremolo
(тереть ладонью)

1. *pppp*
2. *pppp*
3. *pppp*

Пример № 26. Ю.В. Воронцов. Третья симфония «Zero» (ц. 4)

4

C-fag

1
2
3
4

Cor.

1
2
3

Tr-be

1
2
3

Tr-ni

Tuba

Cassa (II)

4

I

II

V-le

V-c

C-b

Счел.

Пример № 27. Ю.В. Воронцов. Третья симфония «Zero» (ц. 9)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute I (Fl. I), Clarinet in B-flat (C-b I), Vibraphone (Vibr. III), Harp (Аrpa), and Piano. The Piano part features a complex rhythmic pattern with a marking of *pp* and the instruction *(не шумать)*. The second system includes staves for Violin I (I), Violin II (II), Violin division 4 (Vln div. 4), Violin division 3 (Vcl div. 3), and Cello/Bass division 2 (C-b div. 2). The string parts in the second system are marked with *ppp* and include performance instructions like *espress.* and *espress. p.*. The score is marked with measure numbers 8 and 9.

Пример № 28. Ю.В. Воронцов. Третья симфония «Zero» (ц. 12)

Handwritten musical score for Example No. 28, Third Symphony «Zero» (p. 12). The score is divided into two systems, each starting with a boxed measure number '12'.

System 1 (Measures 1-4):

- Woodwinds:** Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), and Clarinet in B-flat (Cl. B \flat) are marked *pp*. They play a melodic line with some rests and accents.
- Strings:** Violin I (V. I) and Violin II (V. II) are marked *pp*. They play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Percussion:** Cassa (Cassa II) is marked *ppp*. Vibraphone (Vibr. III) and Cymbal (Camp. I) are marked *f*.
- Piano:** Arpa (Arpa) and Celesta are marked *f*.

System 2 (Measures 5-8):

- Woodwinds:** Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), and Clarinet in B-flat (Cl. B \flat) are marked *f*.
- Strings:** Violin I (V. I) and Violin II (V. II) are marked *f*.
- Percussion:** Cassa (Cassa II) is marked *ppp*. Vibraphone (Vibr. III) and Cymbal (Camp. I) are marked *f*.
- Piano:** Arpa (Arpa) and Celesta are marked *f*.
- Other:** I (I), II (II), V-le (V-le), and V-c (V-c) are marked *f*. C-b (C-b) and div.3 (div.3) are marked *pp*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *ppp*, *f*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Pizz., div.3).

Пример № 29. Ю.В. Воронцов «Пастораль» для симфонического оркестра (ц. 11)

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 11 of "Pastoral" by Yu. V. Vorontsov. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are:

- Flutes (Fl.)
- Oboes (Ob.)
- Clarinets (Cl.)
- Bassoon (Fag.)
- Trumpets (Tr.-be)
- Timpani (Tym)
- Violins I (I)
- Violins II (II)
- Violas (V-le)
- Violoncellos (V-c)

The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The notation is dense and characteristic of a working draft or a composer's manuscript.

Пример № 30. Ю.В. Воронцов «Пастораль» (ц. 5-6)

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute II (Fl II), Oboe (Ob), Clarinet in Bb (Cl (B)), Piano (P.iانو), and Vibraphone (Vibr.). The second system includes Cymbals (Cemb.), Celesta, and Arpa. The third system includes Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vle), and Violoncello (Vc). A rehearsal mark '5' is placed above the Flute II staff in the first system and below the Arpa staff in the third system. Dynamic markings include ppp, pp, and mp. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Пример № 30. Ю.В. Воронцов «Пастораль» (продолжение ц. 6)

6

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. B.

△

Platto

Vibr.

I emb.

Celesta

Arpa

6

I
p-pp, legato molto sempre al fine

II
pp, legato molto sempre al fine

V-le

V-c

Пример № 31. Ю.В. Воронцов «Пастораль» (ц. 3-4)

The image shows a handwritten musical score for measures 3 and 4 of a piece titled "Pastoral" by Yu. V. Vorontsov. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Triangle (Δ):** Features a triplet of eighth notes in measure 3, marked with a circled '3' above the staff.
- Piano (Piahto):** Plays a melodic line with a *pp* dynamic marking.
- Vibraphone (Vibr.):** Plays a melodic line with a *pp* dynamic marking and a fermata in measure 4.
- Cymbals (Cemb.):** Features a *mp* dynamic marking and a fermata in measure 4.
- Celeste (Celest.):** Features a *p* dynamic marking and a fermata in measure 4.
- Arpa (Arpa):** Features a *mp* dynamic marking and a fermata in measure 4.
- Violins I (I):** Plays a melodic line with a fermata in measure 4.
- Violins II (II):** Plays a melodic line with a fermata in measure 4.
- Violas (V-le):** Plays a melodic line with a fermata in measure 4.
- Cellos (V-c):** Plays a melodic line with a fermata in measure 4.

Measures 3 and 4 are marked with a circled '3' above the first staff. The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *mp*, *p*), articulation (accents, fermatas), and performance instructions (triplets).

Пример № 31. Ю.В. Воронцов «Пастораль» (продолжение, с. 3–4)

Handwritten musical score for "Pastoral" by Yu. V. Vorontsov, pages 3-4. The score includes parts for Piano, Vibraphone, Celesta, Harp, and strings (Violins I and II, Violas, Cellos). It features dynamic markings like *pp* and *mp*, and includes a boxed measure number "4".

The score is written on multiple staves. The top staff is marked with a triangle symbol (Δ) and the instrument name "Piano". The second staff is marked "Vibr." and the third "Celesta". The fourth staff is marked "Harp". The fifth staff is marked "I" and the sixth "II", representing Violins I and II. The seventh and eighth staves are marked "V-la" and "V-c", representing Violas and Cellos. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A boxed measure number "4" is present at the beginning of the score.

Пример № 32. Ю.В. Воронцов «Vertigo» для симфонического оркестра (начало)

Vertigo

Y.Vorontsov

Tempo ♩ = 60

Cassa

Arpa

V.ii I div in 3

V.ii II div in 3

V.le div in 3

V.c. div in 3

C.b. div in 3

flegando con dita - quasi tremolo (тереть ладонью)

p *mf* *p* *p* *mf* *p*

p *mf* *p* *p* *mf* *p*

p *mf* *p* *p* *mf* *p*

p *mf* *p* *p* *mf* *p*

p *mf* *p* *p* *mf* *p*

p *mf* *p* *p* *mf* *p*

pp *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

pp *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

1

Пример № 33. Ю.В. Воронцов «Vertigo» (ц. 9–10)

Musical score for measures 9-10. The score is for a string quartet and double bass. The instruments are labeled Vni I, Vni II, Vle, Vc., and C-b. The Vni I part has a dynamic marking *f* and a hairpin indicating a crescendo from *8* to *10*. The C-b part has dynamic markings *f* and *f* in measures 9 and 10 respectively. The score is written in a single system with five staves.



Musical score for measures 9-10, continuing from the previous system. The instruments are labeled Vni I, Vni II, Vle, Vc., and C-b. The Vni I part has a dynamic marking *f* and a hairpin indicating a crescendo from *8* to *10*. The C-b part has dynamic markings *f* and *f* in measures 9 and 10 respectively. The score is written in a single system with five staves.

Пример № 34. Ю.В. Воронцов «Vertigo» (п. 26)

26 41

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ti

Tuba

Timp.

Cassa

P-tto sopp.

V-ni I

V-ni II

V-le

V.c.

C-b.

Пример № 35. Ю.В. Воронцов «Пятая симфония» II ч. (ц. 41 и далее)

40

Score for measures 40-41. The page contains 18 staves. The instruments listed on the left are: Picc I, Fl I, Fl II, Picc II, Cl picc, Cl I, Cl II, C. fag., Tr-ba I, Tr-ba II, Tuba, Rag., C-ne, Fless., Str., Vbr., Atpa, Cemb., V-ni I, V-ni II, V-cl., V-c., and C-b. Measure 40 is marked with a box containing the number 40. The music features complex textures with multiple dynamics including *p*, *pp*, and *ppp*. The woodwinds and brasses play rhythmic patterns, while the strings play sustained, moving lines. The percussion section includes a snare drum and cymbals.



41 42

Score for measures 41-42. The page contains 10 staves. The instruments listed on the left are: C. fag., Tuba, Vbr., Atpa, Cemb., V-ni I, V-ni II div. in 3, V-cl., and V-c. Measure 41 is marked with a box containing the number 41, and measure 42 is marked with a box containing the number 42. The music continues with complex textures and dynamics including *p*, *pp*, and *ppp*. The woodwinds and brasses play rhythmic patterns, while the strings play sustained, moving lines. The percussion section includes a snare drum and cymbals.

Пример № 35. Ю.В. Воронцов «Пятая симфония» II ч. (продолжение)

50

Musical score for Violin I (V-ni I) and Violin II (V-ni II) parts, measures 47-50. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part provides harmonic support with a similar melodic contour. Dynamic markings include *pp e legato al* with a box around the number 50.

==

Musical score for Violin I (V-ni I) and Violin II (V-ni II) parts, measures 51-54. The Violin I part continues with a melodic line, while the Violin II part provides a steady harmonic accompaniment. Dynamic markings include *pp e legato al* with a box around the number 50.

==

Musical score for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Cello (V-cl) parts, measures 43-50. Measure 43 is marked with a box containing the number 43. The Violin I part has a melodic line with slurs. The Violin II and Cello parts provide harmonic support. Dynamic markings include *pp e legato al* with a box around the number 50.

==

Musical score for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Cello (V-cl) parts, measures 51-54. The Violin I part continues with a melodic line. The Violin II and Cello parts provide harmonic support. Dynamic markings include *pp e legato al* with a box around the number 50.

Пример № 36. Ю.В. Воронцов «Микрокосмос» для ансамбля (начало)

Ю. Воронцов

МИКРОКОСМОС

Tempo $\text{♩} = 80$

Fl. I.

Cl. I.

Chimes I

Chimes II

Carillon

V-no I

V-no II

V-Ia

V-c

Fl. I.

Cl. I.

Chimes I

Chimes II

V-no I

V-no II

V-Ia

V-c

ppp

pp

ppp

pp

p

pp

mf

Pizz.

mf

mf

mf

mf

5

40

Пример № 36. Ю.В. Воронцов «Микрокосмос» для ансамбля (продолжение)

ppp legato

mf p

mf p

15

p mf

mf p

mf p

Пример № 37. Ю.В. Воронцов Пятая симфония IV ч. (ц. 72 и далее)

70

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves:

- Tuba (T-t):** Measures 72, 73, and 74, marked *pp*.
- Mini Baritone (Mini Bar. chimes):** Measures 72, 73, and 74, marked *pp*.
- Cello (C-cel):** Measures 72, 73, and 74, marked *pp*.
- Contrabass (C-b):** Measures 72, 73, and 74, marked *pp*.
- Violins I (V-ni I):** Measures 72, 73, and 74, marked *p*.
- Violins II (V-ni II):** Measures 72, 73, and 74, marked *p*.
- Violas (V-la):** Measures 72, 73, and 74, marked *p*.
- Cellos (C-cel):** Measures 72, 73, and 74, marked *mf*.
- Double Basses (C-b):** Measures 72, 73, and 74, marked *mf*.

Measure 72 features a tuba and mini baritone playing *pp* notes. The cello and contrabass play *pp* notes. The violins and violas play *p* notes. The cellos and double basses play *mf* notes. Measure 73 continues the same pattern. Measure 74 features a tuba and mini baritone playing *pp* notes. The cello and contrabass play *pp* notes. The violins and violas play *p* notes. The cellos and double basses play *mf* notes. The score includes dynamic markings (*pp*, *p*, *mf*) and articulation markings (accents, slurs). The tempo is marked *div. in 3* in measures 73 and 74.

Пример № 38. Ю.В. Воронцов Третья симфония «Zero» (ц. 42, т. 5 и далее)

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and celesta. The score is written on ten staves. The top five staves are empty. The sixth staff is for the Celesta (Cel.), showing a melodic line with various ornaments and slurs. The remaining five staves are for the string quartet, labeled I, II, V-Ie, V-c, and C-b. Each string part has a specific fingering and playing technique indicated, such as 'Sul E', 'Sul A', 'Sul B', 'Sul C', 'Sul G', and 'Sul E-A-G'. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like 'gliss. (meta.)'. The score is written in a single system, with the string parts playing a sustained, glissando-like effect.

Пример № 38. Ю.В. Воронцов Третья симфония «Zero» (продолжение до ц. 44)

Tempo $\downarrow = 44$

Δ (IV) *pp*

Tam-tam (III) *pppp*

Vibr. (I) *pppp*

Cel. *pppp*

I *pp* Sul pont. (caminu' baccaru' perricu') *pppp* ord.

II *pp* Sul pont. (caminu' baccaru' perricu') *pppp* ord.

V-le *pp* Sul pont. (caminu' baccaru' perricu') *pppp* ord.

V-c *pp* Sul pont. (caminu' baccaru' perricu') *pppp* ord.

C-b *pp* *pppp* ord. div. 2. *pppp*

CI. *pppp* 1.

Vibr. *pppp*

Cel. *pppp* flautando, senza vibrato

I *pppp* flautando, senza vibrato

II *pppp* flautando, senza vibrato

V-le *pppp* flautando, senza vibrato

V-c *pppp*

C-b *pppp*

Пример № 39. Ю.В. Воронцов. Монограммы к сочинению «Сириус» для фортепиано

МОНОГРАММЫ

Handwritten musical notation for the names 'Хлопов' and 'Валентина'. The letters are circled, and corresponding notes are written below them on a staff. The first name 'Хлопов' has circled letters Х, л, о, п, о, в, А. The second name 'Валентина' has circled letters В, А, л, е, н, т, и, н, А. The notes are: Х (C), л (D), о (E), п (F), о (G), в (A), А (B); В (C), А (D), л (E), е (F), н (G), т (A), и (B), н (C), А (D).

Handwritten musical notation for the Russian alphabet. The letters are circled, and corresponding notes are written below them on a staff. The notes are: А (C), Б (D), В (E), Г (F), Д (G), Е (A), Ё (B), Ж (C), З (D), И (E), К (F), Л (G), М (A), Н (B), О (C), П (D), Р (E), С (F), Т (G).

В А Л Е Н Т И Н А

Handwritten musical notation for the name 'Валентина'. The letters are circled, and corresponding notes are written below them on a staff. The notes are: В (C), А (D), л (E), е (F), н (G), т (A), и (B), н (C), А (D).

Пример № 40. Ю.В. Воронцов «Там, куда улетает крик...» (кульминация)

- 8 -

The image displays a handwritten musical score for Example No. 40, consisting of three systems of staves. The first system (measures 67-69) features a piano part with a wavy line and a violin part with triplets and slurs. The second system (measures 70-72) shows a piano part with a wavy line and a violin part with triplets and slurs, including a dynamic marking of *f*. The third system (measures 73-75) includes a piano part with a wavy line and a violin part with triplets and slurs, with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *acceler. molto*. The score is marked with measure numbers 67, 70, and 73 in boxes. There are also handwritten annotations such as "1788 16" and "X X X X" in the third system.

Пример № 40. Ю.В. Воронцов «Там, куда улетает крик...» (продолжение)

5th 4th ♩ = 100

76

Зажать левую руку ступенью

(с зажатой ступенью) и коротко

ped

81

85

Пример № 41. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония I ч. (ц. 39)

48

39

Score for Example 41, showing various instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is divided into two systems. The first system includes Picc. I, Fl. I, Fl. II, Picc. II, Cl. picc., Cl. I, Cl. II, C. fig., Tr. ba. I, Tr. ba. II, Tuba, Rag., C. no., Fless., Sil., Vbr., Apsa, and Cemb. The second system includes V. ai. I, V. ai. II, V. cl., V. c., and C. b. The score features various dynamics such as *f*, *p*, *sfz*, and *pp*, and includes performance markings like *solo* and *miss*. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

Пример № 42. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония IV ч. Кода (продолжение)

83

97

Fl. I
Fl. II
Fl. III
C. fig.
Tuba
V-c.
C-b.



98 99

Fl. I
Fl. II
Fl. III
C. fig.
Tuba
V-c.
C-b.



100

Fl. I
Fl. II
Fl. III
C. fig.
Tuba
V-c.
C-b.

Пример № 43. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония I ч. (Ц. б)

18

6

The image displays a page of a musical score for Example 43, featuring various orchestral instruments. The score is organized into systems, with each instrument's part on a separate staff. The instruments listed on the left are: Ob. I, Ob. II, Ob. III, C. I., Cl. I, Cl. II, Cl. basso, Fag. I, Fag. II, Fag. III, C. fag., Tr. ba. I, Tr. ba. II, T.-I., Vbr., Cel., Apm., V-ni I, I p., V-ni II, altri, V-cl., V-c., and C-b. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *dim.*. A box containing the number '6' is positioned above the first measure of the woodwind section. The score shows a complex arrangement of parts, with some instruments playing melodic lines and others providing harmonic support or rhythmic patterns.

Пример № 44. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония IV ч. (ц. 84)

84

Picc.
Fl. I
Fl. II
Fl. III
Ob. I
Ob. II
Ob. III
Cl. picc.
Cl. I
Cl. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. ba. I
Tr. ba. II
Tr. ba. III
Tr. ba. IV
Tr. ne. I
Tr. ne. II
Tr. ne. III
Tuba
Timp.
Tr. to.
Tom-tom
Rag.
Fless.
V. ni. I
V. ni. II
V. la.
V. c.
C. b.

Пример № 45. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония I ч. (продолжение)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes four Cornets (Cor. I-IV), three Trombones (Tr-ne I-III), and a Tuba. Below these are the woodwinds: Tr-lo (Trumpet), Cassa (Cassinetto), T-t. (Trombone), and C-ne (Clarinet). The string section consists of Violins I and II (V-ni I, II), Violas (V-la), Cellos (V-cl), and Double Basses (V-c, C-b). The percussion section includes Tr-lo, Cassa, and T-t. The score is divided into two systems, labeled 24 and 25. The woodwinds and strings play a melodic line with dynamic markings of *pp* and *mf*. The brass instruments play a rhythmic accompaniment. The percussion instruments play a simple rhythmic pattern. The overall texture is dense and dramatic.

Пример № 46. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония IV ч. (ц. 90)

80

The musical score is divided into two systems, labeled 90 and 91. The instruments are arranged as follows:

- Flutes (Fl. I, II, III)
- Clarinets (Cl. I, II)
- Cori (Cor. I, II, III, IV)
- Trumpets (Tr. ba I, II, III, IV)
- Trombones (Tr. ba I, II, III, IV)
- Tom-toms (Tom-tom)
- Tuba (T. u.)
- Cymbals (C. ce)
- Snare (C. el.)
- Ambassade (A. ps.)
- Combs (C. mb.)
- Violins (V. ai I, II)
- Viola (V. la)
- Violoncello (V. cl.)
- Double Bass (C. b.)

Measure 90 features a series of sustained notes in the woodwinds and strings, marked with *pp*. Measure 91 introduces a new texture with the brass section playing *con sord. frull.* (con sordina, frullato) and *mf* (mezzo-forte). The strings continue with *pp* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример № 47. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония IV ч. (ц. 93, ц. 94)

This musical score page contains measures 92 and 93 for a symphony. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. I, II, III):** Each part features a melodic line with a *pp* dynamic marking.
- Clarinets (Cl. I, II):** Each part features a melodic line with a *pp* dynamic marking.
- Cor Anglais (Cor. I, II, III, IV):** Each part features a melodic line with a *pp* dynamic marking. The Cor II part includes the instruction *(con sord.)*.
- Trombone (T.-I.):** Features a melodic line with a *pp* dynamic marking.
- Trumpet (T.-II):** Features a melodic line with a *pp* dynamic marking.
- Cello (Cel.):** Features a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic marking.
- Double Bass (Arpa):** Features a rhythmic accompaniment.
- Percussion (Cemb.):** Features a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic marking and *s* (sord.) markings.
- Violins (V.-ni I, II):** Each part features a melodic line with a *pp* dynamic marking.
- Viola (V.-le):** Features a melodic line.
- Violoncello (V.-c.):** Features a melodic line.
- Double Bass (C.-b.):** Features a melodic line.

Пример № 48. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония III ч. (ц. 66–68 кульминация)

The image displays a page of a musical score for a full orchestra, specifically the climactic section (measures 66-68) of the third movement of the Fifth Symphony by Yuri Vornonov. The score is arranged in a standard orchestral layout with parts for various instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl. I, Fl. II, Fl. III, Ob. I, Ob. II, Ob. III, C. I., Cl. picc., Cl. I, Cl. II, Cl. III, Cl. basso, Fag. I, Fag. II, Fag. III, C. fag., Cor. I, Cor. II, Cor. III, Cor. IV, Tr. ba I, Tr. ba II, Tr. ba III, Tr. ba IV, Tr. ne I, Tr. ne II, Tr. ne III, Tuba, Timp., P. to, Cassa, T. L., V. ni I, V. ni II, V. la, V. c., and C. b. The score features dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *cresc.* (crescendo), indicating the build-up of intensity. Measure numbers 66 and 67 are clearly marked at the top of the page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks, all set against a background of a complex rhythmic pattern.

Пример № 48. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония III ч. (ц. 66–68 кульминация—
продолжение)

68

68

Picc.
Fl. I
Fl. II
Fl. III
Ob. I
Ob. II
Ob. III
Cl. I
Cl. picc.
Cl.
Cl. II
Cl. basso
Fag. I
Fag. II
Fag. III
C. fag.
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. ba I
Tr. ba II
Tr. ba III
Tr. ba IV
Tr. ne I
Tr. ne II
Tr. ne III
Tuba
Timp.
P-4to
Cassa
T-t
V-ni I
V-ni II
V-la
V-c.
C-b.

dim.
p
pp
ppp

Пример № 49. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония III ч. (ц. 60, т. 2)

62

61

This musical score page, numbered 62, is for Example 49 by Yuriy V. Vorontsov, from the Third Movement of his Fifth Symphony. The page is marked with the number 61 in a box at the top right. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Woodwinds:** Clarinet Bass (Cl.basso), Flute II (Fag. II), Flute III (Fag. III), Clarinet Bass (C.fag.), Cor Anglais IV (Cor. IV), Trumpet I (Tr-ne I), Trumpet II (Tr-ne II), Trumpet III (Tr-ne III), and Tuba.
- Percussion:** Timpani (Timp.), Snare Drum (P-tto), Cymbals (Cassa), and Tom-toms (T.-t.).
- Strings:** Violins I (V-ni I), Violins II (V-ni II), Violas (V-le), Cellos (V-c.), and Double Basses (C.b.).

The score features a variety of dynamics, including *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *sfz* (sforzando). The woodwinds and brass parts have several *sfz* markings, while the strings and percussion are primarily marked with *mf* and *p*. The string parts show a consistent rhythmic pattern with dynamic markings of *mf* and *p*. The percussion parts are marked with *pp* and *mf*. The overall texture is dense, with many instruments playing simultaneously.

Пример № 51. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония II ч. (ц. 46, т. 1)

Fl. Picc.

V-ni I
div. in 3

V-ni II

V-cl

V-c

Cb.

pp e legato a[50]

pp e legato a[50]

pp e legato a[50]

Measures 46-47 of the musical score. The score is for a full orchestra. The Flute Piccolo part has a melodic line with slurs. The Violin I and II parts are divided into three sections and play a similar melodic line. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The dynamic marking is *pp e legato a[50]*.



Fl. Picc.

V-ni I

V-ni II

V-cl

V-c

Cb.

47

Measures 48-50 of the musical score. The Flute Piccolo part has a melodic line with slurs. The Violin I and II parts play a similar melodic line. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support. A measure number '47' is boxed in the Flute Piccolo staff. The score continues with similar melodic and harmonic patterns.

Пример № 52. Ю.В. Воронцов. Пятая симфония I ч. (ц. 11–ц. 12)

24

11

Musical score for measures 11-12, measures 1-6 of the system. The score includes staves for Mini Bar. chines, C-ne, Vbr., Cel., Arpa, Cemb., and V-ni II 1 p. Dynamics include *p* and *pp*. The Mini Bar. chines part features a tremolo effect. The V-ni II 1 p. part has a long, sustained note with a fermata.

≡

12

Musical score for measures 11-12, measures 7-12 of the system. The score includes staves for Mini Bar. chines, C-ne, Vbr., Cel., Arpa, Cemb., V-ni I, I p., and V-ni II. Dynamics include *pp* and *p*. The V-ni I part has a long, sustained note with a fermata. The V-ni II part has a long, sustained note with a fermata and a *divin 3* marking.

Приложение 2²⁶¹.

Пояснения О.В. Озерской к схемам Ю.В. Воронцова. Схемы Ю.В. Воронцова

Пояснения О.В. Озерской к схемам Ю.В. Воронцова

Для лучшего понимания схем необходимо некоторое разъяснение. «Drift» (2012) для ансамбля — единственное произведение, для которого Воронцов счёл нужным составить достаточно подробные схемы²⁶². Вообще композитор ранее никогда не анализировал свои произведения и даже считает, что анализ своей музыки мешает творчеству, так как решающее слово, по его мнению, — за интуицией. Но для данного произведения художник сделал исключение.

После рассмотрения же схем этого произведения становится понятно, что они чрезвычайно ценны не менее его эстетических взглядов и указывают на то, что Воронцов является не только превосходным композитором, философом, но и великолепным музыковедом.

Ценность их прежде всего в том, что Воронцов в анализе своей музыки применяет некоторые довольно необычные и в некоторых отношениях новые методы потактового и детального графического анализа, помогающие увидеть с помощью как бы микроскопа то, что не видно невооружённым взглядом, но, конечно, ощутимо на слух.

Также важность схем и в том, что благодаря этому подробнейшему анализу становятся наглядными многие закономерности не только музыки Воронцова, но и некоторые общие процессы, происходящие в современной музыке XXI столетия. Складывается мнение, что с помощью именно таких

²⁶¹ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях), написанной и опубликованной автором единолично [199], [200].

²⁶² Схемы были представлены на уроке по композиции для студентов и аспирантов 13.11.2013 в МГК им. П.И. Чайковского.

схем нужно анализировать современную музыку, что это как раз тот инструмент, которого подчас не хватает для её анализа.

Так на *схеме № 1* наглядно видно, что грани форм произведения «Drift» совершенно мягкие. Этот эффект достигается очевидным полифоническим наложением всех трёх крупных основных разделов формы. На схеме видна ромбическая вытянутость разделов А, В, А1, показывающая их начала и концы. Интересна идея «начинки» разделов, которая влияет на само формирование и «бытийность» раздела. Сущность А и А1 — наполнение «шумами», музыкальным материалом, где преобладают извлечения звука без ясной звуковысотности. Сущность В — ясно осязаемая звуковысотность (в чём его главный контраст по отношению к крайним разделам).

Но оригинальность замысла данной композиции состоит и в том, что разделы начинаются не сразу, а как бы проявляются постепенно и, как только выявились в своей полной сущности, на них накладывается новый материал, оказывающийся началом следующего раздела.

Не менее интересно и то, что там, где заканчивается раздел А, происходит кульминация в разделе В, и в этой же зоне начинается раздел А1. Таким образом, в этой схеме видна необычная драматургия сочинения, где есть общая главная точка «соприкосновения» (своеобразная точка отсчёта) и она же — главная кульминационная точка всего произведения, тот самый «разрыв в кульминации»²⁶³ (т. 247–265) для всех трёх разделов. Здесь же хорошо видна и главная тематическая идея опуса — от шума к звучанию и обратно к шуму. Разрыв в кульминации означает здесь неожиданное *subito pp.*, длящееся несколько тактов. Таким образом, кульминационной точкой развития оказывается очень тихое место, почти тишина. И это происходит в композиции «Дрейф», где главная идея названия — сход льда²⁶⁴. Воронцов

²⁶³ Так обозначил его сам композитор — см. схему № 1.

²⁶⁴ Укажем, что первоначально Воронцов собирался назвать произведение «Ice-drift», что означает — ледоход, но затем в названии оставил только «Drift».

любит давать такую зону и в некоторых других своих произведениях, создавая некоторое скрытое напряжение, которое потом выливается в ещё более мощное и беспощадное *ff*.

В драматургическом отношении композитор это делает также для того, чтобы предоставить некую передышку слушателю. Впрочем, иногда и в музыке, и в жизни наступающая тишина после оглушительного грохота кажется ещё более громогласной, а возвращающийся после этого шум становится ещё более мощным и гипертрофированным²⁶⁵. Кроме того, заштрихованный участок в схеме указывает и на то, что в разделе В появляются элементы раздела А — так называемые «шумы». Это тоже влияет на появление указанного разрыва в кульминации. Укажем и на другие драматургически важные точки: т. 92 — кульминация раздела А и начало «жизни» раздела В; т. 283 — конец раздела В и кульминация в разделе А1.

В *схеме № 2* главным является то, что практически выписаны все тематические элементы, которые присутствуют в данном сочинении. Тематические элементы представлены как тембровые, поскольку тембр вкупе с разнообразными исполнительскими приёмами — здесь одно из главных выразительных средств. Ясно и то, что тембр выполняет ту функцию, которую ранее выполняли мелодия и гармония. Здесь подробно и на первый взгляд педантично указано количество тематических элементов для каждого участвующего инструмента. Но эта тщательность здесь необходима, поскольку только так становится понятно, что в этом произведении дано удивительное разнообразие и огромная изобретательность композитора в выборе и соотнесении таких многочисленных и необычных средств выразительности.

Кроме того, становится очевидно, что присутствует больша́я насыщенность музыкальной ткани, представленная как событийностью на единицу времени (по горизонтали), так и фактурной густотой (по вертикали).

²⁶⁵ Заметим, что «Дрейф» Воронцова — одно из его самых трагических произведений.

В *схеме № 3* также «педантично» указан порядок появления каждого нового музыкального элемента. Как правило, в музыке Воронцова всякий новый, даже, казалось бы, незначительный элемент воспринимается как некое событие. Глядя на *схему № 3*, видим, что в «Дрейфе» в каждом следующем такте появляется новое «событие» — новый тематический элемент. Заметим, что это качество — достаточно новое для стиля художника, поскольку для его более ранних произведений характерна бóльшая экономность использования музыкального материала. В частности, в этом отношении можно отметить музыкальную эволюцию стиля композитора.

В *схемах № 4 и № 5* (*схема № 5* — продолжение *схемы № 4*) указана ещё большая детальность и точность. В этих диаграммах внизу указан порядок появления тактов. Верхние цифры фиксируют сравнительную плотность ткани или, наоборот, её разрежённость. Цифры же над каждой ступенькой — точное число тембровых элементов, содержащихся в каждом такте. Заштрихованность сделана для удобства восприятия *схемы*. Как видим, в данном произведении преобладает плотность ткани, хотя присутствует и неожиданный её спад и достаточно разрежённая фактура. Таким образом, эта *схема* составлена для того, чтобы предельно наглядно показать степень плотности музыкальной ткани и динамику её изменения.

В *схеме № 6* показывается только средний, переходный раздел формы. В нём большую роль играют протяжённые звуки у многих инструментов. По сути, эти протяжённые звуки выполняют функцию классического предыкта. Также здесь особенно наглядно видно, что динамические градации выполняют тематическую функцию. И действительно, девять волн возникают во многом благодаря динамическим нарастаниям и спадам, хотя, конечно, немаловажную роль играет и фактурное нагнетание — сгущение и разрежение, — что тесно взаимодействует с динамической составляющей. Интересно и то, что девять протяжённых звуков органически преобразовались в девять волн-нагнетаний. Заметим, что последняя волна

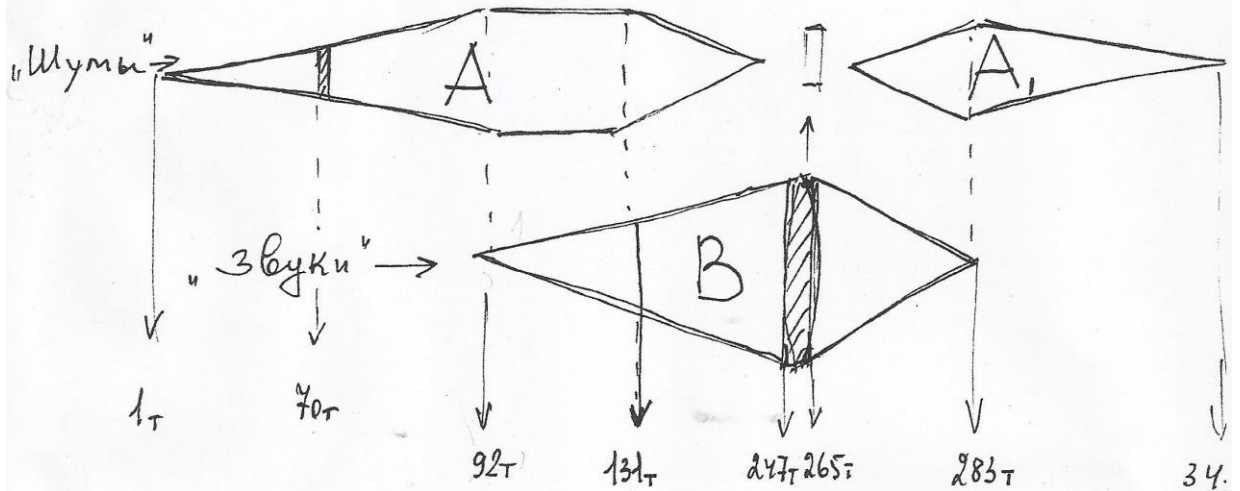
составляет девять тактов. Тем самым, настойчивое повторение цифры «девять» наталкивает на мысль о символе *девятого вала*, который в искусстве означает грозную, непреодолимую опасность. И такое ощущение возникает не случайно, так как произведение звучит поистине трагедийно. Знаменательно, что после «*девятого вала*» наступает нечто необычное — то самое *subito pp* (разрыв в кульминации), о котором шла речь выше. Итак, приведём схемы.

Схемы Ю.В. Воронцова

Схема № 1. Ю.В. Воронцов «Drift» («Дрейф»)

Дрейф

схема формы



Ⓐ 1т - 130т I часть формы.

Тембровый тематизм.

70^нт - «вторжение» (Lastra) (4т)

Ⓑ 92т - 283т II раздел формы.

Интонационный тематизм.

92т - 130т - переходный раздел.

131т - 247т - 9 волн

247 - 265т - «Разрыв» в кульминации (PP - 17т ≈ 1')

Ⓐ₁ 283 - 347т - тембровая реприза и coda. III раздел.

Все грани формы «мягкие».

Схема № 2. Ю.В. Воронцов «Drift» («Дрейф»)

(A) I раздел

Тематические элементы = Тембровые элементы.

(Fl) 1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) ≈ 7 эл.

(Cl) 1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) ≈ 7 эл.

(Batt.) 1) Mar. ee 2) ФФ Mar. 3) Δ... secco 4) chimes
 5) Timp ee 6) Timp. пальцы 7) Pi. att. ee 8) Lastra 9) Timp glus
 ≈ 9 эл.

(Piano) 1) ладанью по стр. 2) с зам. стр. 3) ≈ 3 эл.

(Acc) 1) воздух 2) кластер 3) воздух 4) кластер ≈ 4 эл.

(Archi) → → → → ≈ много
 → → → →

и др.

Всего ≈ 40-50 элементов

Схема № 3. Ю.В. Воронцов Drift» («Дрейф»)

Ⓐ I раздел

Такты первых появлений тем. элементов


| Номер Такта | Элемент | Порядковый номер появления | Номер Такта | Элемент | Порядковый номер появления |
|-----------------|-----------------------------|----------------------------|-------------|--|----------------------------|
| 1 ^й | Mar. <u>eee</u> | 1 | 35 | Vno Pizz | 19 |
| | Timп <u>eeee</u> | 2 | 37 | Cl. F | 20 |
| | V-no Pizz. └ с зам. стр. | 3 | 44 | Vla f | 21 |
| 6 ^й | Mar. | 4 | 50 | Fl. Pizz. | 22 |
| 9 ^й | cb _____ | 5 | 51 | Vno C. l. | 23 |
| 11 ^й | Timп <u>набывае</u> | 6 | | Vc <u>перехити</u> | 24 |
| 16 | P. no ↓ ↓ ↓ | 7 | | Vla c. l. | 25 |
| 17 | cb Pizz. | 8 | 52 | Cl. <u>tr</u> | 26 |
| 21 | Vc Pizz. | 9 | | Acc <u>клатер</u> | 27 |
| 23 | △ secco. | 10 | 53 | V. no <u>перехити</u> | 28 |
| 25 | ↑ | 11 | 54 | Fl. <u>tr</u> | 29 |
| | Fe. F | 12 | 55 | Vla <u>перехити</u> | 30 |
| 28 | Chimes <u>UUUU</u> | 13 | 56 | Cl. slap | 31 |
| | V-no ↑ _____ | 14 | | Vc C. l. | 32 |
| 29 | Acc FT ↑ <u>воздух</u> | 15 | 59 | P. no с зам. стр. | 33 |
| 32 | ↑ P. no | 16 | 66 | Lastra  | 34 |
| 33 | Vla Pizz. | 17 | | и т. д. | |
| 34 | Acc <u>воздух</u> | 18 | | | |

Схема № 4. Ю.В. Воронцов Drift» («Дрейф»)

(А) I раздел

7

Плотность ткани

Количество тембровых элементов,
звучащих в данном такте

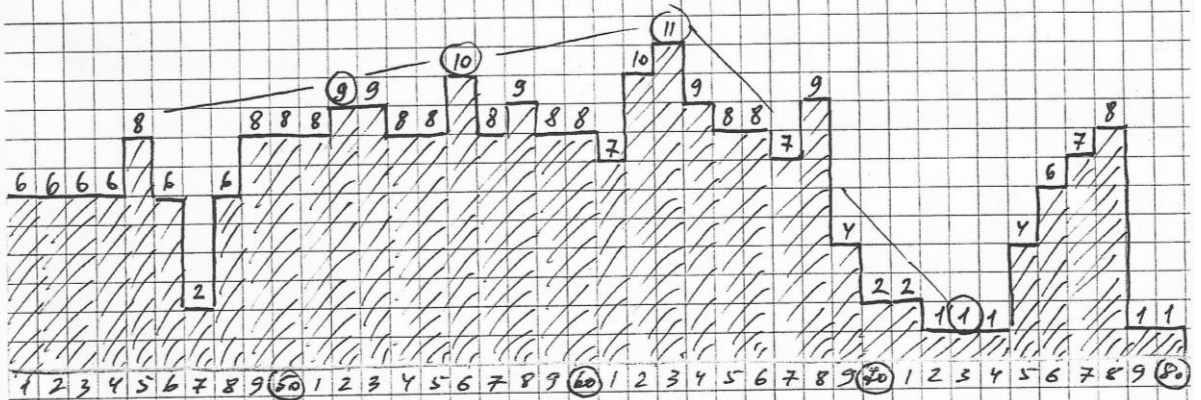
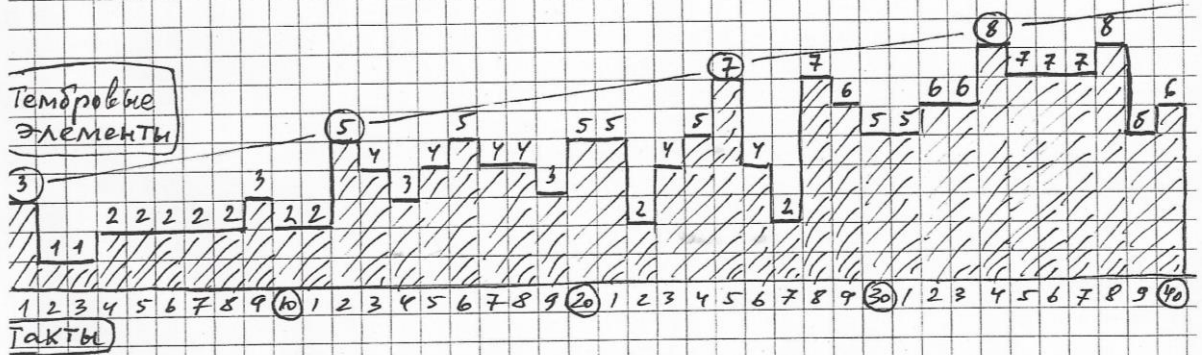


Схема № 5. Ю.В. Воронцов Drift» («Дрейф»)

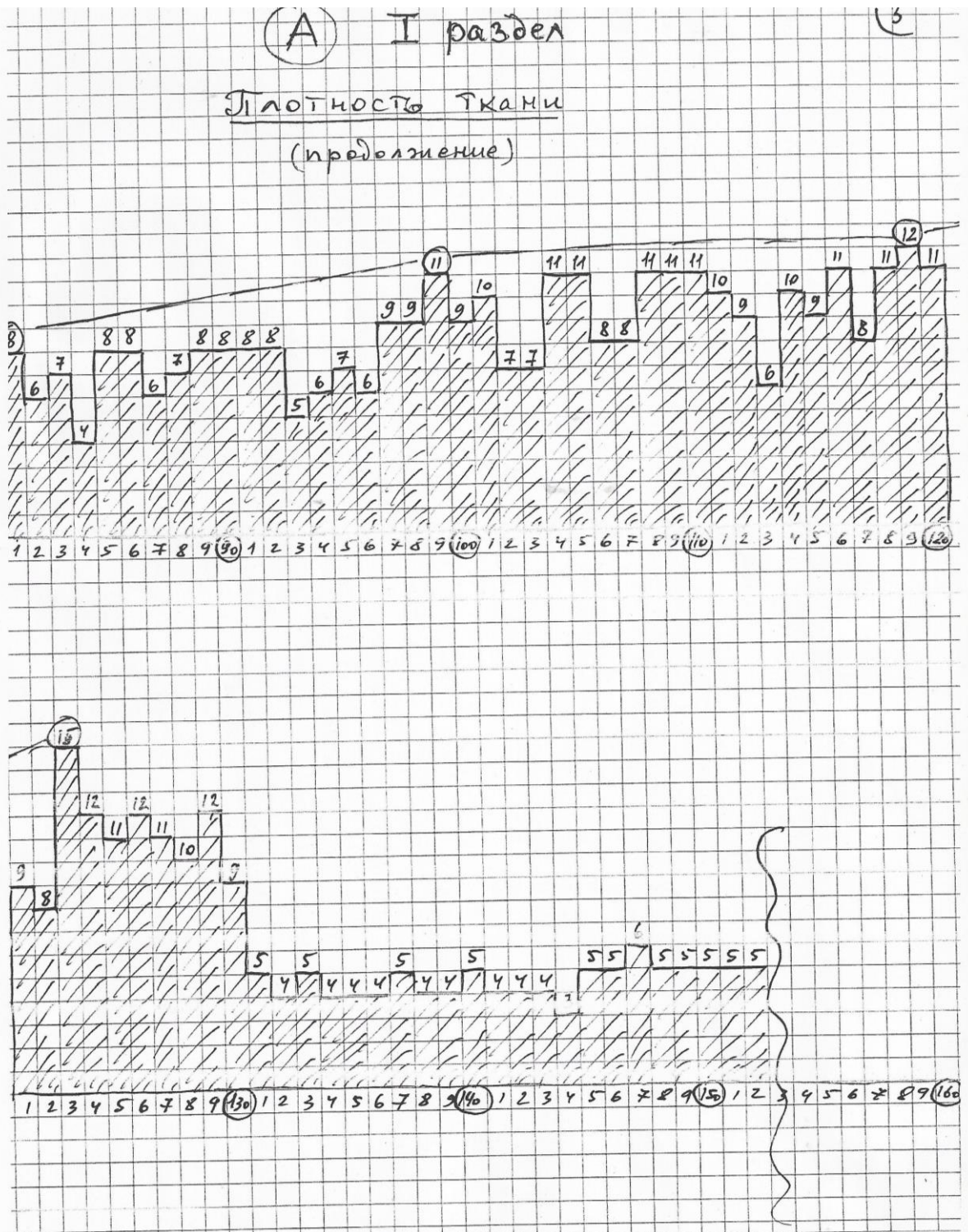


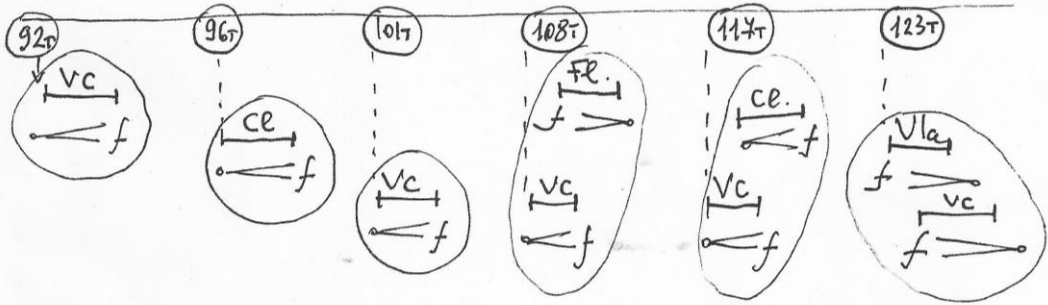
Схема № 6. Ю.В. Воронцов «Drift» («Дрейф»)

(B) II раздел

тт. 92 — 130

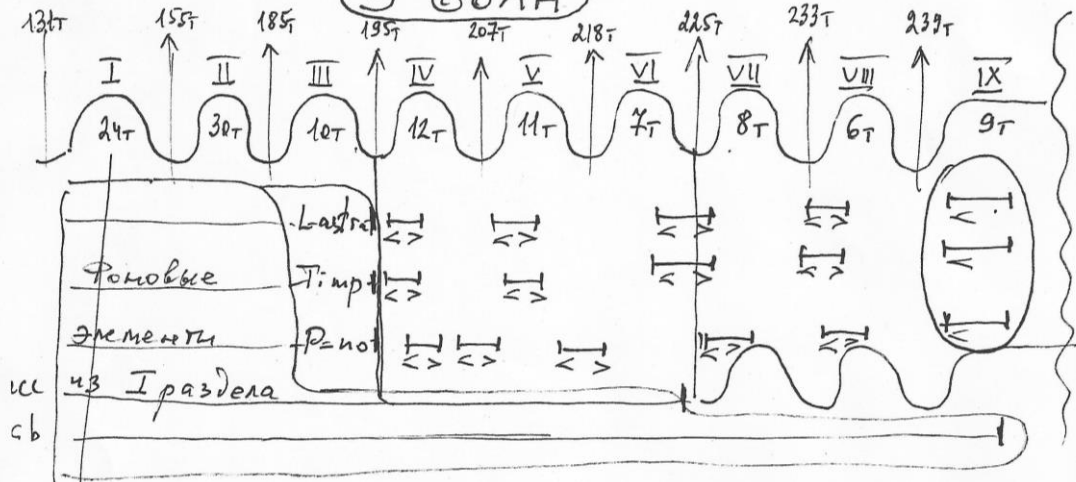
Переходный раздел

9 протяжённых звуков



т.т. 131 — 247

9 волн



продолжительность волны в тактах.

Приложение 3. Список произведений Ю.В. Воронцова²⁶⁶

Произведения для симфонического оркестра

Симфония № 1 (для тройного состава, в трёх частях, 1977).

Симфония № 2 «Музыкальное приношение пяти русским иконам» для струнных, ударных, клавишных и арфы (в пяти частях: 1. «Спас», 2. «Огненное восхождение пророка Ильи на небо», 3. «Иоанн Предтеча», 4. «Распятие», 5. «Богоматерь скорбящая» (1990).

Симфония № 3 «Zero» (для тройного состава, одночастная, 2001).

«*Пастораль*» для большого симфонического оркестра (для тройного состава, 2003).

Симфония № 4 (для тройного состава, одночастная, 2006).

Симфония № 5 (для четверного состава, четырёх частях, 2008).

«*Vertigo*» для большого симфонического оркестра (для тройного состава, 2010).

«*Гимн памяти Альфреда Шнитке*» для симфонического оркестра (парный состав, одночастный, 2019).

«*Лабиринт*» для симфонического оркестра (для тройного состава, одночастный, 2021).

«*Вологодская невеста*» для симфонического оркестра (для парного состава, 2022).

Для камерного оркестра

«*Элегия*» для струнного оркестра и колоколов (памяти Е.К. Голубева, 1991).

«*Прикосновение*» для скрипки и камерного оркестра (1999).

«*Lacrimosa*» для камерного оркестра (2004).

Камерно-инструментальные произведения

Соната для скрипки и фортепиано («Письма Э. Гольдернесса по повести Е.М. Богата "Удар молнии"»), одночастная, 1987). Изд.: в сб. Сонаты советских композиторов для скрипки и фортепиано. Вып. 2. / ред. Г. Воронов. М.: Советский композитор, 1989. С. 3–36.

²⁶⁶ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы из книги (в двух редакциях), написанной и опубликованной автором единолично [199], [200].

«*Отпевание*» — квинтет для двух труб, валторны, тромбона и тубы (памяти Е.К. Голубева, 1989).

«*Con amore*» — трио для кларнета, виолончели и фортепиано (1997).

«*Там, куда улетает крик...*» (пейзаж) по стихотворению М. Басё для трёх флейт и фортепиано (1999).

«*Амулет*» для 17 исполнителей (состав: флейта, гобой, кларнет (I), скрипка (II), фагот, валторна (in F), труба (in B), тромбон, ударные (два исп.), арфа, челеста, фортепиано, скрипка (I), скрипка (II), альт, виолончель, контрабас; 2006).

«*Микрокосмос*» для 8 исполнителей (состав: флейта, кларнет (in B), ударные (2 исп.), скрипка (I), скрипка (II), альт, виолончель; 2007).

«*Status quo*» — квинтет (состав: кларнет (in B), скрипка, альт, виолончель, фортепиано; 2009).

«*Aquagrafica*» для 10 исполнителей (состав: флейта, труба (in B), бас кларнет (in B), аккордеон, фортепиано, скрипка, (I), скрипка (II), альт, виолончель, контрабас; 2011).

«*Buffatore*» («*Стеклодув*») для 7 исполнителей (состав: флейта, труба (in B), тромбон, скрипка (I), скрипка (II), альт, виолончель; 2011).

«32» — трио для скрипки, кларнета и фортепиано» (2012).

«*Drift*» («*Дрейф*») для 10 исполнителей (состав: флейта, кларнет, ударные (2 исп.), аккордеон, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас; 2012).

«*Imago*» для 10 исполнителей (состав: флейта, кларнет, ударные (2 исп.), арфа, две скрипки, альт, виолончель, контрабас; 2014).

«*Гимн памяти Альфреда Шнитке*» для 11 исполнителей (состав: кларнет, бас-кларнет, ударные (2 исп.), арфа, фортепиано (или челеста), две скрипки, альт, виолончель, контрабас; 2015).

«*Новгородские песни*» для 8 исполнителей (состав: флейта-пикколо, бас-кларнет, ударные (2 исп.), фортепиано, скрипка, альт, виолончель; 2016).

«*Кай*» для квинтета (состав: флейта, кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано; 2019).

«*Зимний путь 1941*» для 10 исполнителей (2020).

Хоровые произведения

Хоровой цикл «Русская деревня» (10 хоров) *a cappella* на стихи советских поэтов (Н.С. Тихонова, С.П. Щипачёва, А.Я. Яшина, В.А. Степанова, 1982): 1. «Под клёнами ли, под вязами» (сл. Н.С. Тихонова), 2. «Русый ветер» (сл. С.П. Щипачёва), 3. «Могила

матери» (сл. С.П. Щипачёва), 4. «Берёзка» (сл. С.П. Щипачёва), 5. «Орёл» (сл. А.Я. Яшина), 6. «О зайцах» (сл. А.Я. Яшина), 7. «Вологодская красавица» (сл. А.Я.Яшина), 8. «Как назвать мне милого» (сл. А.Я. Яшина), 9. «Показуха» (сл. А.Я. Яшина), 10. «Иваны» (сл. В.А. Степанова). Версия цикла для мужского квартета «Иваны» (1982).

Оратория «Мир, рожденный на войне» для хора с симфоническим оркестром на стихи советских поэтов (в пяти частях, 1983): 1. «Реквием» (вокализ), 2. «Набат» (сл. И.Г. Эренбурга), 3. «Пейзаж» (сл. И.Г. Эренбурга), 4. «Обет» (сл. А.А. Суркова), 5. «Гимн» (сл. С.С. Орлова).

Концерт для хора «Откровение» на тексты из «Апокалипсиса» (от Иоанна) *a cappella* (одночастный, 1998); вторая редакция (в четырёх частях, 2005): 1. «Я есмь», 2. «Свят», 3. «Аллилуйя», 4. «Смерти уже не будет».

Камерно-вокальные произведения

Вокальный цикл на стихи Б.А. Ахмадулиной для меццо-сопрано и фортепиано (6 романсов; 1987): 1. «Свеча», 2. «Так дурно жить, как я вчера жила...», 3. «Хемингуэй», 4. «Дачный роман», 5. «Э-ге-гей», 6. «Кто знает...».

«**Марина**» (композиция) для голоса и фортепиано на стихи М.И. Цветаевой (1994).

Произведения для фортепиано

Соната для двух фортепиано (в двух частях, 1977).

«**Музыкальная галерея**» для фортепиано (цикл в одиннадцати частях): 1. «Интродукция», 2. «Сентиментальное откровение», 3. «Сарказм-буфф», 4. «Эротика», 5. «Арабеск», 6. «Сокровенная молитва», 7. «Магическое притяжение», 8. «Покаяние», 9. «Стилистический парадокс», 10. «Готика», 11. «Каталог» (1991).

«**Реинкарнация**» для фортепиано (посвящение Ю.Н. Холопову, 2002).

«**Сириус**» для фортепиано (посвящение В. Н. Холоповой, 2005).

«**Обряд**» для фортепиано (2017).

Произведения для органа

Сюита для органа в трёх частях: «Весенний пейзаж», «Этюд», «Гимн» (2003).

«*Медитация*» (2005) для органа, во второй редакции «*Шарманка*» (2009). Изд.: в сб. Органная музыка современных московских композиторов. Вып.2. / ред.-сост. М.В. Воинова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 57–71.

Детские мюзиклы

«*Дюймовочка*» по мотивам сказки Г.Х. Андерсена, либретто В. Рябова, Р. Сац (1994).

«*Сказка о царе Салтане*» по одноимённой сказке А.С. Пушкина, либретто И. Базаровой (1999).

«*Игра воображения*» (сюита из 10 пьес) на тексты А.А. Усачёва (2001).

Детские хоровые произведения

Кантата «Времена года» для детского хора и камерного оркестра на стихи Ф.И. Тютчева (в семи частях, 1987): 1. «Чародейкою зимою...», 2. «Зима недаром злится...», 3. «В небе тают облака...», 4. «Смотри, как роща зеленеет...», 5. «Ива», 6. «Листья», 7. «Чародейкою зимою...».

Концерт «Чудеса воображения» для детского хора *a cappella* на сл. У. Де ла Мэра (в четырёх частях, 2005): 1. «Пробуждение», 2. «Пёрышки в подушке», 3. «Бедный Генри», 4. «Сестричка Терри».

Произведения разного состава для детей

Альбом юного фаготиста (в трёх разделах из 47 пьес, где первый раздел — 27 пьес для фагота соло, второй раздел — 10 пьес для двух и трёх фаготов, третий раздел — 10 пьес для фагота и фортепиано, 1986). Изд.: Альбом юного фаготиста. М.: Советский композитор, 1989. 96 с.

Детский альбом для валторны и фортепиано (из трёх пьес): 1. «Старинные часы», 2. «Галоп», 3. «Погоня» (1987). Изд.: Детский альбом для валторны и фортепиано. Педагогический репертуар. ДМШ. 1–5 кл. / сост. Е.Я. Семёнов. М.: Музыка, 1988. С. 9–12, 25–31.

Коллективные произведения

Концерт «Десять взглядов на десять заповедей» для симфонического оркестра (А.Я. Эшпай, М.Б. Броннер, Р.С. Леденёв, А.В. Чайковский, А.К. Вустин, Р.Н. Сабитов, Ю.В. Воронцов, С.В. Жуков, С.В. Павленко, Е.И. Подгайц)²⁶⁷. Посв. газете «Музыкальное обозрение» (2004).

Транскрипции

Транскрипция «Детского альбома» П.И. Чайковского для камерного ансамбля. Квартет в составе: флейта, кларнет, виолончель, фортепиано (1996). Версия для трио в составе: флейта, виолончель, фортепиано (1996).

Транскрипция «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского для камерного ансамбля. Квintет в составе: флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано (1997). Версия для трио — кларнет, виолончель, фортепиано, 1997;

Концертное переложение оркестровой сюиты из балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского для квинтета в составе: флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано (1998).

Обработки

Обработки 16-ти протестантских хоров в сопровождении фортепиано (1993). Изд.: в сб. Христианская хоровая музыка. Вып. 5. М.: Протестант, 1993. 32 с.

Дискография

Юрий Воронцов. *«Пастораль»* для большого симфонического оркестра (симфонический орк. Гос. академической симфонической капеллы России, дир. В. Полянский) / звукоинженеры.: Е. Кочетков, О. Яхнис, Д. Полухин, ред. С. Михайлов // Московская осень, 2003 (Ех 04292). М. 2003.

Юрий Воронцов. *Избранные произведения* (SMCCD 0141 DDD/STEREO): Симфония № 5 (симфонический орк. Гос. академической симфонической капеллы, дир. В. Полянский); «Дрейф» для 10 исполнителей (ансамбль солистов «Студия новой музыки», дир. И. Дронов), Концерт для хора «Откровение» (хор «Духовное возрождение»,

²⁶⁷ Композиторы перечислены с соответствием порядка частей, где каждый композитор сочинил часть на общую тему.

дир. Л. Конторович) / звукореж.: М. Спасский, Р. Орешникова, А. Рыбакова.
М.: Московская консерватория, 2013.

Юрий Воронцов. «Buffatore» для ансамбля (SMCCD 0146 DDD/STEREO)
(ансамбль Студия Новой музыки, дир. И. Дронов) // 21 st Century Russian composers:
V. Tarnopolski, F. Karaev, Y. Vorontsov, A. Vustin, Y. Kasparov / звукореж. М. Спасский.
М.: Московская консерватория, 2014.

Юрий Воронцов. «Сириус» для фортепиано (SD 10 02256) исполняет Ф. Амиров)
// Антология фортепианной музыки русских и советских композиторов: К. Волков,
Т. Чудова, Ю. Воронцов, Т. Шахиди, А. Сергунин, А. Сысоев / звукореж. Г. Катунина. М.:
Мелодия, 2014.

Приложение 4. Педагогические принципы Ю.В. Воронцова²⁶⁸

*Наши минусы — это продолжение наших плюсов
и в них (минусах) заключены подчас наши таланты*

М. Метерлинк

Юрий Васильевич Воронцов является не только известным русским композитором, чья музыка уверенно и прочно завоёвывает всё бóльшую слушательскую аудиторию, но также великолепным педагогом, посвятившим этой деятельности более 40 лет²⁶⁹.

Свидетельством плодотворности его работы служат переполненный класс композиции, успехи учеников, завоёвывающих лауреатские, дипломантские звания на престижных международных и всероссийских композиторских конкурсах, участвующих в различных фестивалях современной музыки, мастер-классах известных российских и зарубежных композиторов и так далее. Многие из выпускников его класса тотчас после окончания консерватории вступают в Союз композиторов России, тем самым демонстрируя готовность к самостоятельному «плаванию»²⁷⁰.

Вообще педагогика, и в частности музыкальное преподавание, как отмечают крупнейшие учителя разных эпох, чрезвычайно сложное занятие, требующее для успешного процесса многих качеств от педагога. Композиторская педагогика — дело, или скорее даже процесс, достаточно загадочное. Ведь если у исполнителей, дирижёров, музыковедов есть в распоряжении хотя бы ноты, от которых можно отталкиваться, работая над звуком, жестом, словом, то у студента-композитора изначально — нет ничего. Перед ним лишь чистый лист бумаги. Творческий поиск композитора напоминает известную загадку — «Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что».

И с этой невероятно сложной и ответственной задачей — поиском, открытием новых талантов и воспитанием молодых композиторов — Юрий Васильевич мудро

²⁶⁸ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы и выводы из книги (в двух редакциях) и статьи, написанные и опубликованные автором единолично [199], [200], [211, 38–48].

²⁶⁹ Преподавание Ю.В. Воронцова в Московской консерватории — с 1979 года по настоящее время, в колледже им. Гнесиных с 1979 по 2014.

²⁷⁰ Список учеников Ю.В. Воронцова см. в Приложении 6.

справляется, так как не только не мешает ученику, но, вдохновляя, помогает «открывать неведомое». Рассмотрим основные педагогические принципы профессора Воронцова.

1. Любовь и уважение к ученику

- *Чрезвычайно ценит индивидуальность студента*

Юрий Васильевич считает: педагог должен любить и уважать каждого ученика, как талантливое, так и «проблемное», талант которого еще может раскрыться, а также бережно относиться к индивидуальным личностным и творческим качествам студента. Любимая, часто повторяемая поговорка в его классе: «Наши минусы — продолжение наших плюсов». Тем самым он ободряет ученика, говоря, что недостатки могут указывать на его скрытые достоинства. Приведём характерное его высказывание: «Представим себе такую ситуацию: студент что-то написал и показал 10 профессорам, один скажет здесь немного громковато, здесь длинновато, второй скажет то же самое относительно других моментов и так далее. Если выполнить все указания, то получится что-то предсказуемое и абсолютно неинтересное — именно потому, что всеми ожидаемо. Поэтому чем больше занимаешься педагогикой, тем больше начинаешь ценить то, что в человеке отличается от требуемого уровня. Мне кажется, что в этом корень проблем с обучением у талантливых композиторов: они всегда стараются стоять «из ряда вон», а педагогика, прежде всего, нацелена на некий оптимум» [7, 207].

- *Всегда строит обратную связь с учеником*

На уроках Юрий Васильевич неизменно проницателен и внимателен: учитель тонко чувствует, понятно ли его объяснение или нет, что близко его учащимся, а чего следует избегать или сторониться на данном этапе. При этом педагог умеет настолько вникнуть в замысел сочинения ученика, что возникает впечатление — он видит композицию глазами студента.

- *Стремится улучшить сильные стороны*

Как правило, профессор старается не исправлять недостатки, а совершенствовать сильные качества учеников, то есть «не гладить против шерсти», мудро считая, что многие недочёты и шероховатости с течением времени отпадут сами собой. На это указывали некоторые известные педагоги, в частности, М.Ф. Гнесин: «Далеко не всегда кажущиеся недостатки являются действительно таковыми. Лучшее доказательство тому — большое количество случаев, когда композиторы, сделавшиеся уже известными, издавали ранние произведения, и слушатели, восхищаясь ими, отмечали зачатки самостоятельного стиля как раз в том, что в своё время инкриминировалось автору как

недостатки [68, 195]. Новейшие исследования в области музыкальной психологии указывают на закономерность такого рода превращений²⁷¹.

- *Начинает урок с похвалы*

Воронцов критикует всегда после того, как отметит положительные стороны ученического произведения. Замечания делает мягко и корректно, так как понимает: любая резкая критика может либо ввергнуть ученика в панику (задуманное сочинение он не доведёт до конца), либо ввести в депрессивное состояние, или же вовсе лишить его желания творить — в зависимости от характера ученика. Приведём пример.

Как-то первокурсник принёс на урок ничем не примечательное сочинение. Многим студентам оно показалось скучным, наивно-банальным, они стали понемногу расходиться — ведь через несколько минут подходило к концу и время занятий профессора. Казалось, Юрий Васильевич совершенно справедливо отругает или, по крайней мере, пожурит ученика. Но, как ни удивительно, он начал хвалить студента и перечислил следующее: большая проделанная работа, лёгкость процесса сочинения, игра фантазии, интересно найденные, новые для данного учащегося гармонические детали, хорошее распределение в чередовании пьес и другое. Только вскользь заметил: «Хотелось, чтобы было более сжато, структурировано». Для экзамена посоветовал отобрать из 12-ти пьес самые интересные две или три, дать удачное название и над ними продолжить работу, мотивируя тем, что из большого количества материала нужно уметь выбирать наиболее удавшиеся фрагменты. При этом профессор привёл в пример золотоискателей, которые редко находят целый кусок золота, но очень часто, промывая особым образом кажущийся обычным песок, намывают достаточное количество золота. Добавим, что уже следующее сочинение этого студента стало гораздо интереснее, а вскоре он получил премию на одном из композиторских конкурсов.

- *Не захваливает и резко не критикует, но все достижения не остаются неотмеченными.*

Воронцов, как правило, хвалит не сильно, но каждое новое, пусть небольшое достижение ученика сразу доброжелательно им подмечается. После концертов, экзаменов и различного рода выступлений, детально разбирая прозвучавшее, профессор указывает на все положительные стороны и динамику развития студента: какие новые шаги были сделаны и что ещё необходимо предпринять на данном этапе. Причём на самом концерте

²⁷¹ В частности, о подобных метаморфозах на своих лекциях говорили такие учёные как Петрушин В.И. (Лекции по музыкальной психологии, МПГУ, 2003 г.), Старчеус М.С. (Лекции по музыкальной психологии в рамках специализации ПВШ, МГК им. П.И. Чайковского, 2012 г.).

педагог поздравляет ученика, критические замечания не высказывает, так как негативное высказывание непосредственно после выступления может больно ранить.

Даже когда необходимо отругать учащегося, если тот пропустил занятия или принёс «с гулькин нос», Юрий Васильевич делает это очень тактично. Студент никогда не уходит из класса в потерянном состоянии или с плохим настроением, ведь профессор высказывает неудовольствие бережно, не затрагивая личностные качества ученика. Наоборот, после его уроков силы учеников как бы удваиваются, присутствует настрой поскорей взяться за сочинение, оставить, казалось бы, неотложные дела.

- *Вдохновляет, поддерживает и ободряет*

Профессор тщательным образом вдумывается в принесённый материал, поддерживая любовь учеников к их же произведениям. Если он чувствует угрюмое расположение духа студента, то старается такой настрой устранить: «Ну, что это Вы так нахмурились, давайте лучше улыбнёмся, мы занимаемся прекрасным делом, не надо это забывать» [210, 44]. Уже само пребывание Юрия Васильевича в классе окрыляет студентов и настраивает на абсолютное претворение их потенциала. Воронцов старается вселить уверенность в учащегося, не уставая повторять: «Думаю, Вы сможете. У Вас получится!». Студент чувствует искреннее доверие и веру в его силы, что чрезвычайно важно. Известно, что человек как бы на интуитивном уровне чувствует настроенность на позитивное или негативное его восприятие собеседником. Этим, кстати, можно объяснить, почему музыкант играет лучше в зале, настроенном на тёплый приём, и может растеряться или забыть текст в зале с холодным или враждебным отношением.

- *Придаёт большое значение положительной атмосфере в классе — ученики получают огромный заряд оптимизма*

Юрий Васильевич большое внимание уделяет непринуждённой атмосфере в классе, где есть место доброй шутке, тонкому юмору. В проблемных ситуациях старается сгладить острые углы, предпочитая отшутиться, чем негативно отозваться о ком-то. Ему легко удаётся создавать приятную атмосферу творческого общения в классе, так что у студентов не возникает желания пропустить занятия, даже если не было возможности хорошо подготовиться. Учитель предпочитает слышать звонкий смех своих воспитанников, чем вызывать боязнь, и сам способен сильно рассмешить.

- *Строг и требователен, но терпелив*

Профессор, с одной стороны, строг и в хорошем смысле придирчив до мелочей, но к таким деталям, которые могут быть важны при формировании целого. С другой стороны, Воронцов имеет огромную педагогическую выдержку. Он готов терпеливо ждать результата своих педагогических воздействий, часто не требуя мгновенной

реакции, ведь даже очень талантливому учащемуся необходимо пройти многие ступени развития. При этом профессор никогда не допускает превосходства или надменности: терпеливо выслушивает все вопросы студентов — у него можно получить ответ практически на любой вопрос.

- *Избегает категоричности оценки*

Учитель чаще употребляет нейтральные выражения: «мне кажется», «наверное», «склоняюсь к такому мнению». В этом проявляется его мудрость, так как известно, что практически невозможно однозначно оценивать многие явления, даже если они кажутся стопроцентно отрицательными. Своим воспитанникам он нередко приводит в пример поведение А.Г. Шнитке, которое однажды произвело на него неизгладимое впечатление: «Как-то на одном заседании АСМ сильно бранили одного композитора, причём критиковали практически все кому не лень, да и я по молодости лет тоже был резок. Наконец, настало время подытожить выступления, и слово взял Альфред Гарриевич Шнитке, единственный, кто смог найти положительные черты в сочинении» [205].

2. Доверие интуиции

Юрий Васильевич считает: накопив достаточно музыкального опыта (кругозора, композиторской техники и прочего), писать нужно интуитивно, так как техническое размышление во время творческого процесса мешает и, как правило, делает произведение надуманным. Профессор учит студентов чувствовать потенциальные возможности развития заявленного материала сочинения, а не искусственно придумывать его дальнейшее формирование. Учитель настраивает учеников и на то, что даже очень красивым тематизмом лучше пожертвовать, если это мешает восприятию целого. Здесь, в частности, он часто приводит в пример Д.Д. Шостаковича, величайшего драматурга, который умел, казалось бы, примитивный тематизм преподнести, развить мастерски и убедительно. В связи с этим Воронцов особое внимание обучающихся обращает на стилевую органичность сочинения. В произведениях его учеников почти никогда не бывает проблем со стилевым единством и «органикой» музыкальной ткани.

3. Дискуссии в классе

- *Знакомит с музыкальными новинками*

Юрий Васильевич, активно находясь в курсе многочисленных музыкальных событий (концертов, фестивалей современной музыки и так далее), систематически знакомит студентов и аспирантов с интересными музыкальными новинками как отечественными, так и зарубежными, сочинёнными буквально сегодня. Это могут быть также произведения ровесников его учеников и даже сочинения учащихся (которые, например, получили премию на конкурсе или прозвучали на фестивале). После таких

прослушиваний профессор на уроке моделирует ситуацию, которая нередко возникает на секциях Союза композиторов, когда сталкиваются самые разные и зачастую противоположные мнения. Профессор даёт возможность каждому, от первокурсника до аспиранта, высказать свою точку зрения. Он указывает на необходимость чётко формулировать и мотивировать мнение, а также уважительно относиться к взглядам другого, уметь выслушивать собеседника до конца.

- *Настойчиво рекомендует быть в курсе музыкальных событий*

Юрий Васильевич советует студентам уже с первого курса активно посещать концерты, фестивали современной музыки, мастер-классы различных композиторов и так далее, не замыкаясь на учёбе. Он считает это необходимой частью учебного процесса, проявляя озабоченность пассивностью ученика, ведь для творчества необходимо чувствовать дух времени.

Также рекомендует на экзамене по специальности представлять музыку «живьём», а не проигрывать партитуру за роялем или, тем более, давать компьютерное звучание. По его мнению, каждая встреча студента-композитора с исполнителями благотворно влияет на его творческий и профессиональный рост. Тем самым профессор настраивает ученика уже со студенческой скамьи воспитывать в себе коммуникабельность, качество столь необходимое для композитора.

4. Решения композиционных проблем

- *Не навязывает композиционные решения и приучает к самостоятельности мышления.*

Воронцов никогда не заставляет ученика сочинять по трафарету и уж тем более не исправляет ни одной ноты в сочинении. Наоборот, он всегда приветствует инициативность мышления. Педагог позволяет себе следить лишь за макроформой произведения, но и это старшекурсников просит делать самостоятельно. Правда, со студентами младших курсов он иногда обрисовывает несколько возможных версий композиционных решений данного музыкального материала. Но он не бывает против того, если учащийся предпочтёт иной вариант, лишь бы был интересен и мотивирован предыдущим ходом развития произведения. Профессор почти всегда даёт возможность выбрать студенту жанр будущего сочинения и его образную сферу, мудро считая: то, что нравится и любишь, лучше и получится. Его излюбленная шуточная поговорка: «Если очень хочется, то можно» [210, 48].

Юрий Васильевич предпочитает, чтобы, сочиняя, ученик отталкивался от образного замысла, но не бывает категорически против, если учащийся заходит как бы с другой стороны — продвигается вначале в техническом отношении, а затем на базе

технических набросков задумывается об образном содержании или делает это не сразу, а в процессе написания композиции. Профессор мудро полагает, что талантливый ученик, даже подходя с технической стороны, сможет раскрыть свою индивидуальность или же наработанная техника в следующем сочинении проявится в художественном отношении. Воронцов этот процесс сравнивает с творческой эволюцией известных классиков, мотивируя тем, что у многих из них рядом стояли сочинения неравные по силе художественного воздействия: в одних более сильна техническая составляющая, в других — образная.

- *Учит работе над звуковой перспективой, макроформой*

В работе над дипломным произведением — симфоническим и ансамблевым сочинением для большого состава исполнителей — профессор акцентирует внимание учащегося на звуковом балансе инструментов в сложной многопараметровой фактуре, советует внимательно распределять фоновые и рельефные элементы. Являясь крупным мастером формы, он, конечно же, пристально следит за макроформой, распределением кульминаций различного уровня и не рекомендует длительно использовать перенасыщенную фактуру и тем самым разрушать форму целого (за исключением особых условий, диктуемых содержанием).

- *Обучает владению музыкальным временем*

Юрий Васильевич большое внимание уделяет овладению музыкальным временем. Сюда входит многое:

- умение выбрать темп сочинения, причём учитель указывает на необходимость сочинять в разных темпах: от очень медленного до предельно быстрого;
- способность ощутить, сколько времени нужно пребывать, например, в каком-либо регистре;
- умение выстроить кульминационные зоны и другое.

Профессор советует как в симфонических, так и в камерных сочинениях не делать частых и долгих пауз одновременно у всех инструментов, так как создается ощущение ненужной многозначительности. А вместо этого он предлагает оставлять оркестровую педаль — тянущийся звук или кластер²⁷².

- *Настраивает на экономность средств выразительности*

Учитель часто призывает к избирательности, к отбору из многообразия возможностей самого необходимого для формирования замысла произведения, а уж

²⁷² В сочинениях Воронцова такая педаль, как правило, символизирует непрерывность жизненного процесса.

выбранные средства использовать максимально изобретательно. Он обращает внимание и на стратегию показа музыкального материала. По его мнению, не следует давать сразу всё то, что будет использовано в произведении, так как при обилии приёмов на коротком отрезке времени внимание слушателя притупляется (он называет это явление «монотония роскоши»). Профессор подчеркивает: сочиняя, нужно стремиться к тому, чтобы интерес слушателя не ослабевал после начала произведения, а наоборот, усиливался.

- *Учит обращать пристальное внимание на, казалось бы, детали композиции*

Юрий Васильевич рекомендует при первом же показе фрагмента произведения сразу указывать все некогда второстепенные средства музыкальной выразительности: тембровые, темповые, артикуляционные, динамические, регистровые и так далее, мотивируя тем, что от этого зависит дальнейшее развитие. Ведь именно они в современной стилистике зачастую выходят на первый план в становлении образности, тогда как средства прежде главные: мелодия, гармония — часто утрачивают свою первостепенность, а иногда и вовсе отсутствуют.

5. Воронцов критичен к себе

- *Профессор склонен к внутренним сомнениям и пересмотру своих методических принципов.*

К примеру, ранее Юрий Васильевич в основном практиковал коллективный вид занятий по специальности, но в настоящее время прибегает больше к индивидуальным занятиям либо занимается с небольшим количеством учеников. Он так комментирует это: «Очень важно учитывать и психологические моменты. Раньше я считал, что самая плодотворная форма работы — своеобразная творческая мастерская, когда ребята занимаются вместе. Сейчас я стал сомневаться, что это стопроцентно удачный вариант. Слишком часто появляются отдельные студенты, которых это травмирует, которым хочется, чтобы атмосфера была камерная. Приходится искать компромиссные варианты, заниматься то индивидуально, то в группе» [55, 69].

Ю.В. Воронцов может и попросту критиковать себя. Например, если ученик говорит, что не понял объяснение учителя (хотя это случается редко, так как профессор всегда изъясняется предельно ясно), то в этом случае учитель сетует не на отсутствие сообразительности у студента, а ищет причину либо в своей формулировке, подыскивая более точную либо корректно старается выяснить, в чем же кроется пробел знаний учащегося, говоря: «Наверное, я Вам не совсем понятно объяснил, попробуем выяснить, что непонятно» [210, 51].

Итак, перечислим важнейшие дидактические принципы педагогики Ю.В. Воронцова:

Психологические аспекты

- бережно относиться к личности ученика;
- избегать категоричности оценки;
- стремиться улучшить сильные стороны студента, а не ломать его, то есть искоренять слабые стороны (поскольку «минусы — продолжение плюсов»);
- находить положительные качества в студенческом произведении, прежде чем его критиковать;
- никогда не ставить себя над учениками;
- видеть в каждом студенте художника;
- проявлять искреннее доверие к будущим достижениям любого студента;
- создавать радостную и творческую атмосферу в классе;
- развивать самостоятельность мышления у студента;
- воспитывать критическое мышление и самокритичность у студентов;
- учить принципиальности суждений — не бояться низвергать авторитеты и защищать их;

Профессиональные аспекты

- придавать повышенное значение кругозору и эрудиции ученика;
- проводить дискуссии в классе, где каждый учащийся высказывает собственное мнение;
- ценить искренность высказывания в творчестве;
- доверять интуиции в процессе написания музыки;
- придавать большое значение названию произведения;
- требовать целостности замысла в сочинении;
- учить строгому отбору средств музыкальной выразительности;
- уделять пристальное внимание деталям композиции: артикуляции, регистру, динамике и так далее (поскольку это может выходить на первый план в тематизме произведения);
- обучать владению музыкальным временем (в том числе умению сочинять в предельно быстром и предельно медленном темпах, вниманию к паузам);
- осваивать «технику плавных переходов»;
- прививать вкус к функциональной оркестровке;
- следовать принципу регистровой экономности.

Таким образом, видим, что профессору Ю.В. Воронцову удалось удержать высокий уровень композиторского и педагогического мастерства своих великолепных

предшественников. Через его личность и деятельность как бы проглядывают его учителя и старшие современники: Н.Я. Мясковский, Е.К. Голубев, А.Г. Шнитке²⁷³ и другие. Кроме того, Воронцов привнес и нечто новое, во многом продиктованное современными реалиями и оригинальностью своего личностного подхода к педагогике. В основном это касается психологического фактора в общении с учеником, а также приданию существенной роли интуиции и названию произведений. Психологический же фактор выражается в искреннем доверии к достижениям любого студента, к совершенствованию его сильных сторон. Во время оценки сочинения Воронцов, как правило, использует важный психологический приём: всегда выделяет вначале сильные стороны сочинения, что позволяет не травмировать молодого композитора, и только после этого указывает на неудавшиеся аспекты, высказывая при этом мнение, что их нетрудно будет устранить или улучшить.

Воронцов — тонкий психолог, даже психотерапевт, виртуозно владеющий педагогическим искусством. Наряду с этим, он дальновидный стратег и замечательный тактик, умеющий предвидеть со значительной долей вероятности результаты своих педагогических воздействий, правильно рассчитать их последовательность. Он интуитивно приходит к оптимальным решениям в обучении.

Профессор оказывает глубокое духовно-нравственное и воспитательное воздействие на окружающих. К примеру, студенты, бывшие ранее «колючими» и неуживчивыми, становятся более мягкими, толерантными и чуткими. Под влиянием Воронцова не только его ученики, но и все те, кто хоть иногда бывал в его классе, преобразуются в лучшую сторону.

²⁷³ Шнитке Воронцову никаких предметов не преподавал, но благодаря творческому общению, по признанию самого Воронцова, оказал на него не меньшее влияние, чем его учитель Е.К. Голубев (см. Приложение 5. Интервью Ю.В. Воронцова с А.А. Устиновым).

Приложение 5. Беседа-интервью Ю.В. Воронцова и А.А. Устинова
(фрагмент)²⁷⁴

А.А. Устинов — Юрий Васильевич говорит, что чем больше занимаешься педагогикой, тем больше начинаешь ценить в студенте то, что в нём отличается от требуемого уровня. Прочитую его: «Я сам себя и своих студентов стараюсь настраивать на то, чтобы в условиях нашей действительности по максимуму держаться левой стороны, то есть приблизить Россию к Западу настолько, насколько возможно учитывать концертную ситуацию наших залов. Так, чтобы хоть какая-то часть нашей публики получала удовольствие от музыки»²⁷⁵.

Ю.В. Воронцов — Забавно слушать свои цитаты, сидя в зале.

Устинов — Какие события повлияли на твоё становление как музыканта и композитора?

Воронцов — Один из самых знаковых моментов для меня — встреча с Валентиной Николаевной Холоповой, первым человеком высокого уровня из мира музыки, который мне повстречался. Я учился у нее в училище им. Гнесиных. Тогда она вела у студентов музыкальную форму. Валентина Николаевна действительно повлияла на мою уверенность в том, что я буду композитором²⁷⁶.

Следующим этапом моего формирования было, конечно, творческое общение с профессором консерватории — незабвенным Евгением Кирилловичем Голубевым. Важно было и взаимоотношение с Альфредом Гарриевичем Шнитке, который очень часто присутствовал в классе Голубева²⁷⁷. Судьба мне послала наблюдать ту удивительную картину, которую можно назвать «Отцы и дети»: полного взаимопонимания не было, но сохранялась взаимная любовь. Но любовь любовью, а творческие принципы оказывались выше. Например, мне приходилось наблюдать, как Альфред появлялся и с «садишкой» радостью показывал учителю своё сочинение. С каким-то «мазохизмом» выслушивал море критики от Евгения Кирилловича, а через месяц приносил новое произведение, опять

²⁷⁴ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы из книги (в двух редакциях), написанной и опубликованной автором единолично [199], [200].

²⁷⁵ Данное интервью состоялось на авторском концерте композитора в октябре 2009 года в Камерном зале Московской филармонии (интервью расшифровала автор данного исследования).

²⁷⁶ Из другого интервью, взятого автором данного исследования, известно: когда Юрий Воронцов был студентом четвёртого курса музыкального училища им. Гнесиных, Валентина Николаевна в коридоре училища как бы невзначай спросила: «Юра, Вы же конечно будете поступать в консерваторию как композитор?». Воронцов после рассказывал, что он решил поступать в консерваторию ещё и потому, что если уж и Валентина Николаевна об этом говорит, значит, он имеет на это право [205].

²⁷⁷ А.Г. Шнитке довольно часто показывал свои сочинения Е.К. Голубеву и спустя годы после окончания своего обучения.

выслушивал критику, иногда очень страшную — ведь их эстетические концепции разошлись чрезвычайно далеко. Наблюдать это было весьма интересно, поучительно, но одновременно и мучительно для меня, так как я любил их обоих.

При этом Евгений Кириллович чувствовал, что мои симпатии уже полностью на стороне Шнитке. Голубев принять концепцию первой симфонии Шнитке не мог априори. Порою чувствовалось, что после бессонной ночи профессор приходил в класс с уже готовой фразой: «Альфред, в Ваших сочинениях слишком заметно, что хотите понравиться публике и музыка Вам этого не простит». Примерно на таком уровне шёл их диалог. Жаль, что из их взаимоотношений могу вспомнить не очень много. Мне даже хотелось написать нечто подобное воспоминаниям на эту тему, поскольку она наверняка интересна для всех, но всё не соберусь сделать. Вообще Голубев и Шнитке абсолютно с разных сторон оказали, пожалуй, чрезвычайно сильное воздействие на меня.

Также в качестве знакового момента, пожалуй, выделил бы общение с Эдисоном Васильевичем Денисовым. С ним, надо сказать, вышел довольно смешной, на мой взгляд, эпизод. Получилось так, что я и Эдисон Васильевич получили классы композиции в консерватории одновременно, что явилось, конечно, нонсенсом — это понятно каждому. В то время я принадлежал во многом к академическому кругу композиторов. Выход из этого традиционного круга у меня произошёл значительно позже. А тогда именно Денисов был одним из рыцарей современной музыки. Я бы сказал даже не Дон-Кихотом, а Дон-Кихотом с гранатометом — настолько ревностно он отстаивал свои убеждения. И ему удавалось очень многое.

Какие-то попытки моего сближения с ним произошли в тот период его жизни, когда Денисов был уже не здоров. Расскажу любопытный случай, который я вспоминаю часто. На одном из первых экзаменов, когда его и мои ученики показывались вместе, произошло следующее. Моя студентка Таня Новикова, будучи очень талантливой, музыку же писала почти в последний момент. Понятно, что моего воздействия там не могло быть. На экзамене, естественно, я оправдываться не стал. Прозвучала её скрипичная соната. Смотрю: Эдисон Васильевич напрягся очень сильно. А он, в общем-то, чувствовал некую конфронтацию почти со всей кафедрой, которая в те годы являлась достаточно академичной. Первым был его вопрос: «А кто педагог?». А.С. Леман, будучи тогда заведующим кафедрой композиции, с удовольствием говорит: «Это наш новый молодой педагог Юрий Воронцов». Денисов так на меня посмотрел — и мы встретились взглядом... И представьте: он ничего не сказал. Эдисон Васильевич был готов сражаться с равными себе, но с мальчишкой связываться не стал. Правда, был момент какой-то

ниточки связи с ним, но, к сожалению, я здесь очень многое упустил, поэтому-то и жалею, что сближения с Денисовым не наступило в той мере, в какой могло бы быть.

Устинов — Когда я готовился к нашей встрече, то вспомнил, что Юрий Васильевич составил десять шуточных заповедей для проекта совместного сочинения десяти композиторов «Десять взглядов на десять заповедей»²⁷⁸. А ведь эти шуточные заповеди, может быть, будут лежать потом в музее. Кроме того, они напрямую имеют отношение к педагогической деятельности композитора, которая продолжается уже более тридцати лет. Приведу хотя бы некоторые из них:

- не убей слушателя своего (очень громкая музыка),
- не возжелай музыки классика как своей собственной (сплошные коллажи),
- не укради (редкие коллажи),
- не возжелай банкета больше концерта,
- возлюби дирижёра и «убоись» своих размеров переменных,
- не сотвори себе кумира (навязчивое соло одного инструмента, например тромбона),
- не буди слушателя своего (тихая музыка).

Я хотел с помощью этих шуточных заповедей подойти к вопросу о педагогической деятельности Юрия Воронцова. Нельзя не упомянуть, что при создании другого коллективного проекта, посвящённого Шостаковичу, из десяти молодых композиторов выбор пяти экспертов пал на четырёх учеников Воронцова. Юрий Васильевич, как Вы оцениваете состояние композиторского мышления у молодых композиторов? Может быть, расскажете о композиторском поприще вообще?

Воронцов — Знаете, представления некоторых людей о «смерти композитора» у меня стопроцентно разбиваются с помощью педагогической работы. Ведь я каждый год вижу появление молодых людей, фанатично влюбленных в музыку, которым неважно, будут ли условия для написания музыки или их вообще не будет. Они просто не могут жить, не работая в этом направлении. Потому, для меня таких проблем, связанных с концом эпохи композиторов, не существует. Я всё равно думаю, что каждый год этот ручеёк молодёжи приносит удивительные новые личности. И, наверное, это счастье в жизни, что я могу каждую неделю соприкоснуться с чудесными юными людьми, которые действительно все свои силы и всё время готовы отдавать сочинению музыки.

²⁷⁸ Ю.В. Воронцов по итогам 2002 года газетой «Музыкальное обозрение» был признан в числе десяти лучших композиторов России. И этим композиторам предстояло написать коллективное сочинение.

Но вообще композиторская педагогика — дело страшно коварное. Оно лишь очень небольшой частью подчиняется профессиональной составляющей. Скорее даже, что большее значение в педагогике имеют некие иные компоненты, в том числе, взаимодействие учителя и ученика на психологическом уровне. Ведь само юное дарование бывает настолько индивидуальным, что порой о каких-то методиках просто невозможно говорить. Тридцать лет педагогической работы убедили меня в том, что я только что-то начал постигать. Возможно, дальше будет лучше. Действительно, для ученика необходимо понимать, что нужно прислушиваться к себе, ведь, в конце концов, каждый человек занимателен по-своему. Кроме того, важно поверить, что ты интересен для других. Ведь именно то, чем ты отличаешься от остальных, и будет наиболее сильно и любопытно.

Ещё, кстати, я часто удивляюсь, насколько прихотливо природа разбрасывает компоненты, составляющие талант. Это можно, например, сравнить с осколками зеркала, которые должны упасть в одно место с огромной высоты. Природа может даже дать 999 составляющих таланта, но не доложить тысячный компонент, и дарование не проявляется в той мере, в которой могло бы. Прихотливость же разбрасывания таланта рукой судьбы удивительна. Поэтому очень любопытно наблюдать, как каждый борется с этими отсутствующими частями и пытается добиться абсолюта...

Приложение 6. Список учеников Ю.В. Воронцова ²⁷⁹

Татьяна Вячеславовна Новикова (год окончания МГК им. П.И. Чайковского 1998) — композитор, член Союза композиторов России²⁸⁰.

Чой Ёнг Хва (из Южной Кореи²⁸¹, год окончания консерватории 1998)²⁸² — композитор.

Пётр Эдуардович Айду (год окончания консерватории 1999, композицией занимался факультативно) — пианист, органист, клавесинист, композитор, преподаватель, член Союза композиторов России, лауреат международных конкурсов.

Елена Александровна Лангер (год окончания консерватории 1999) — композитор, участник международных фестивалей, член Союза композиторов России (в настоящее время проживает в Лондоне, где поставлены несколько её опер).

Артём Михайлович Васильев (год окончания консерватории 2000) — композитор, член Союза композиторов России, музыковед, доктор философии, преподаватель, обладатель многих грантов и стипендий (в том числе: грант президента РФ, стипендия В.О. Потанина), автор музыки ко многим документальным и художественным фильмам.

Олеся Васильевна Ростовская (год окончания ассистентуры-стажировки 2000) — композитор, органист, карильонист, исполнитель на терменвоксе, лауреат всероссийских конкурсов, член Союза композиторов России, член Ассоциации электроакустической музыки России.

Семён Владимирович Сегаль (год окончания консерватории 2001) — композитор, член Союза композиторов России, регент.

Антон Юрьевич Буканов (год окончания консерватории 2001, аспирантуры МГК 2003) — композитор, член Союза композиторов России, лауреат международных конкурсов.

Ирина Владимировна Мельникова (Шурша) (год окончания консерватории 2005) — композитор, пианистка, музыкальный редактор, участник мастер-классов.

²⁷⁹ В данном разделе настоящего диссертационного исследования использованы материалы из книги (в двух редакциях), написанной и опубликованной автором единолично [199], [200].

²⁸⁰ Композиторы, ученики Ю.В. Воронцова, представлены в хронологическом порядке, то есть по времени окончания обучения у профессора.

²⁸¹ Там, где указана страна — это иностранные студенты, приехавшие на обучение в Москву. Остальные студенты и аспиранты из России.

²⁸² Здесь и далее имеется в виду МГК им. П.И. Чайковского.

Хосе Хуан Эрнандес (из Мексики, год окончания консерватории 2004, аспирантуры МГК 2007) — композитор, музыковед, преподаватель, лауреат международных конкурсов (проживает в Мехико).

Вероника Юрьевна Затула (год окончания консерватории 2007) — композитор, преподаватель, член Союза композиторов России, лауреат и дипломант всероссийских конкурсов.

Алексей Самсонович Наджаров (год окончания консерватории 2006, аспирантуры МГК 2009) — член Союза композиторов России, лауреат всероссийских конкурсов, преподаватель, участник международных фестивалей современной музыки и мастер-классов зарубежных композиторов, студент III Международной Академии молодых композиторов в городе Чайковском.

Елена Николаевна Матвеева (год окончания консерватории 2010) — композитор, пианистка (в настоящее время проживает в Германии).

Анна Вадимовна Музыченко (год окончания аспирантуры МГК 2010) — композитор, пианистка, преподаватель, член Союза композиторов России, лауреат всероссийских и международного конкурсов, участник международных фестивалей современной музыки.

Анна Григорьевна Шатковская (год окончания консерватории 2010) — композитор, пианистка, преподаватель, член Союза композиторов России, лауреат всероссийских и международных конкурсов, участник международных фестивалей современной музыки, мастер-классов современных композиторов.

Мария Валерьевна Потоцкая (год окончания аспирантуры МГК 2010) — композитор, пианистка, преподаватель, лауреат международного конкурса, (в настоящее время проживает в Германии).

Нам Ёнг (из Южной Кореи, год окончания аспирантуры МГК 2010) — композитор.

Елена Маметовна Сажикова (из Туркменистана, год окончания аспирантуры МГК 2011) — композитор, преподаватель, участник международных фестивалей современной музыки, мастер-классов зарубежных композиторов, студентка III Международной Академии молодых композиторов в г. Чайковском (в настоящее время проживает в Москве).

Ольга Валерьевна Озерская (год окончания консерватории 2008, аспирантуры МГК 2012) — композитор, музыковед, преподаватель, член Союза композиторов России, лауреат всероссийских конкурсов, лауреат и дипломант международных конкурсов, участник международных фестивалей современной музыки и мастер-классов зарубежных композиторов.

Дмитрий Александрович Селипанов (год окончания консерватории 2012, композицией занимался факультативно) — перкуссионист, композитор, участник международных фестивалей.

Николай Михайлович Евгеньев (год окончания консерватории 2012) — композитор, скрипач, преподаватель.

Наталья Юрьевна Прокопенко (год окончания консерватории 2010, аспирантуры 2013) — композитор, пианистка, преподаватель, член Союза композиторов России, лауреат всероссийских и международных конкурсов, участник международных фестивалей современной музыки и мастер-классов зарубежных композиторов, студентка II Международной Академии молодых композиторов в городе Чайковском.

Екатерина Александровна Хмелевская (год окончания консерватории 2010, аспирантуры 2013) — композитор, пианистка, преподаватель, член Союза композиторов России, лауреат международного конкурса, участник международных фестивалей современной музыки, участник семинаров в ДТК «Руза».

Павел Александрович Алексеев (год окончания консерватории 2013) — композитор, пианист, преподаватель, лауреат всероссийского конкурса.

Анна Олеговна Жихар (Павлова) (год окончания аспирантуры МГК 2014) — композитор, пианистка, преподаватель, лауреат всероссийских и международных конкурсов.

Николай Филиппович Кольцов (год окончания консерватории 2014) — композитор, лауреат всероссийского конкурса, участник международных фестивалей.

Иван Сергеевич Сарсков (год окончания консерватории 2014) — композитор, скрипач.

Анастасия Александровна Федяева (год окончания консерватории 2012, ассистентуры-стажировки 2014) — композитор, пианистка, преподаватель, музыкальный редактор, участник мастер-классов современных композиторов.

Шаура Азаматовна Сагитова (год окончания аспирантуры МГК 2014) — композитор, пианистка, преподаватель, лауреат всероссийских и международных конкурсов, член Союза композиторов России.

Алина Всеволодовна Подзорова (год окончания консерватории 2013, ассистентуры-стажировки 2015) — член Союза композиторов России, композитор, пианистка, лауреат всероссийских и международных конкурсов, участник мастер-классов зарубежных композиторов, студентка III Международной Академии молодых композиторов в городе Чайковском.

Рачья Романович Есаян (год окончания консерватории 2013, ассистентуры-стажировки 2015) — композитор, член Союза композиторов России, альтист, дирижёр, участник мастер-классов зарубежных композиторов, стажёр III Международной Академии молодых композиторов в городе Чайковском.

Евгения Алексеевна Бриль (год окончания консерватории 2013, ассистентуры-стажировки 2015) — композитор, член Союза композиторов России, пианистка, лауреат всероссийского и международных конкурсов.

Денис Валерьевич Хоров (год окончания консерватории 2015, ассистентуры-стажировки 2017) — композитор, член Союза композиторов России, финалист всероссийского конкурса, лауреат международных конкурсов, участник мастер-классов зарубежных композиторов, стажёр III Международной Академии молодых композиторов в городе Чайковском.

Александр Айнурович Тлеуов (год окончания консерватории 2017) — композитор, лауреат всероссийского конкурса.

Рамазан Ильсурович Юнусов (год окончания консерватории 2018) — композитор.

Алана Фёдоровна Таказова (год окончания консерватории 2018) — композитор.

Анастасия Петровна Вабищевич (год окончания консерватории 2020) — композитор, лауреат V международного конкурса им. Н.Я. Мясковского.

Кристина Хачатуровна Оганесян (год окончания консерватории 2021) — композитор, дипломант всероссийского конкурса «Крейцера соната», победитель конкурса композиторов «Бессоница» в рамках международного фестиваля «Притяжение».

Приложение 7. Список сокращений

Автореф. — автореферат.

АСМ — Ассоциация современной музыки.

Дипл. раб. — дипломная работа.

Дир. — дирижёр.

Дис. — диссертация.

Докт. иск. — доктор искусствоведения.

Звукореж. — звукорежиссёр.

ИПЦ — издательско-полиграфический центр.

Канд. иск. — кандидат искусствоведения.

Кл. — класс.

Кн. — книга.

Коммент. — комментарии.

Конф. — конференция.

Культ.-просвет. лит. — культурно-просветительная литература.

ЛОЛГК — Ленинградская орден Ленина государственная консерватория.

Матер. науч. конф. — материалы научной конференции.

МУ ЦДТ — Муниципальное учреждение Центр детского творчества.

Н. — Новгород.

Н. Новг. — Нижний Новгород.

Науч. труды — научные труды.

НТЦ — Научно-технический центр.

ПВШ — Преподаватель высшей школы.

Посв. — посвящение.

Предисл. — предисловие.

Ред. кол. — редакционная коллегия.

Сб. — сборник.

См. — смотреть.

Т. — такт.

Уч. пособие — учебное пособие.

Учеб. — учебник.

Ц. — цифра.

Цит. — цитата.

Ч. — часть.

F. — forte.

P. — piano.