

На правах рукописи

Озерская Ольга Валерьевна

Ю.В. Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Автореферат

диссертации

на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Москва–2015

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Холопова Валентина Николаевна

Официальные оппоненты: **Ромашук Инна Михайловна**, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова», профессор кафедры музыковедения и композиции, проректор по научной работе
Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения профессор ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», профессор кафедры истории музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Защита состоится 15 сентября 2016 года в 17.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского» по адресу: 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru

Автореферат разослан « » 2016 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения
Моисеев Григорий Анатольевич

Общая характеристика работы

Исследование посвящено эстетическим взглядам и творчеству Юрия Васильевича Воронцова, который является одним из ведущих, ярких и самобытных современных российских композиторов.

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 красках. При этом у художника имеется редкое тембровое и фактурное чутьё, так что его сочинения невозможно представить в ином воплощении.

Важнейшая особенность музыки композитора — *«магнетизм»*, загадочное явление, когда буквально каждое его произведение берет 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» композиторов, нежели академическому — «правому», так как в своих опусах использует всевозможные комбинации различных видов современных композиторских техник и исполнительских приёмов, 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 детского театра: «Дюймовочке», «Сказке о царе Салтане», «Игре воображения».

Творчество этого автора тем более интересно, что, смело экспериментируя с новаторскими приёмами, он вносит в свою музыку гармоничное ощущение. Думается, он нашёл идеальную золотую середину, которая проявилась в интуитивно и логически подобранной формуле магнетического влияния на слушательскую аудиторию.

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 разных слушательских категорий.

Тем не менее, до сих пор не было создано отдельного крупного исследования, посвящённого его творчеству. Вследствие этого назрела необходимость монографического труда о творческой личности данного художника, его эстетике и произведениях, в чём видна актуальность темы диссертации.

Объект исследования — это эстетические взгляды, музыкальное творчество композитора, в основном камерно-инструментальное и симфоническое, как особенно характерное для данного автора.

Предмет исследования — соотношение эстетических взглядов и композиционных принципов Воронцова, а также особенности его индивидуального стиля.

Степень научной разработанности

Настоящая диссертация является первым монографическим исследованием по эстетике и творчеству данного композитора в целом. В период ее написания появился ряд работ различного профиля, касающихся этой проблемы. Симфонии Воронцова изучала А.Л. Черняева. В Саратове была защищена её кандидатская диссертация «Проблемы жанра современной симфонии на примере творчества Ю.В. Воронцова и А.В. Чайковского»¹. Но в этой работе главный акцент сделан на исследовании проблемы жанра современной симфонии — от 90-х годов XX века до 2010 года. В учебном пособии В.В. Задерацкого «Музыкальная форма»² есть краткое рассмотрение 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 Воронцова³. Имеется несколько интервью с художником, в том числе: беседа Ю.В. Воронцова и И.В. Астаховой⁴, интервью А.А. Амраховой⁵ и Ю.В. Воронцова по различным проблемам современной музыкальной культуры. Кроме того, опубликована обзорная статья Т.В. Цареградской, посвящённая 60-летию композитора⁶.

В итоге на сегодняшний день творчество Воронцова изучено ещё очень мало и во многом поэтому в должной мере не оценено. Причём, как ни странно, композитор не включён во многие

¹ Черняева А. Проблемы жанра современной симфонии на примере творчества Ю.В. Воронцова и А.В. Чайковского: Дис...канд. иск. Саратов: 2010. 291 с.

² Задерацкий В.В. Музыкальная форма. Вып. 2. М.: Музыка, 2008. С. 371–375.

³ Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. М.: НГЦ: Консерватория, 1994. С. 78–80.

⁴ Астахова И. Формула творчества (Беседа с Ю. Воронцовым) // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 26–31.

⁵ Амрахова А.А. Воронцов Ю.В. О педагогике и педагогах, музыке и музыкантах, и о самом лучшем, что есть в человеке (Интервью с Ю. Воронцовым) // Амрахова А.А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранное интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 207–221.

⁶ Цареградская Т. Главное для композитора — создать свой мир (к 60-летию Ю.В. Воронцова) // Учёные записки РАМ им. Гнесиных. М. 2012. № 3. С. 20–35.

хрестоматийные издания, например: «Теория современной композиции»⁷, «История отечественной музыки второй половины XX века»⁸ «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну»⁹.

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: музыкально-композиционный, содержательно-семантический, философско-эстетический, музыкально-психологический, исторический.

Плодотворными для автора настоящей работы стали научные позиции В.Н. Холоповой, Ю.Н. Холопова, В.П. Бобровского, В.С. Ценовой, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, Т.С. Кюрегян, С.И. Савенко, 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.С. Дьячковой, Л.А. Птушко, А.А. Амраховой, Н.А. Гавриловой, Т.В. Франтовой, С.В. Понамарёва, Е.С. Матвеевой, А.А. Вовчук.

Цель диссертации: Обосновать ценность эстетических взглядов Ю.В. Воронцова, доказать большúю значимость творчества данного композитора для русской музыки рубежа XX–XXI веков. Обозначенная цель предполагает решение ряда **задач**:

- 1) сделать обобщения по особенностям эстетики Воронцова, его творческим принципам, включая художественные установки и технику композиции;
- 2) выявить влияние эстетических взглядов данного художника на его творчество;
- 3) определить роль симфонической и камерно-инструментальной музыки в творчестве композитора;
- 4) охарактеризовать творчество Воронцова в контексте общих тенденций развития русской музыки рубежа XX–XXI веков;
- 5) выявить 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, 28 партитур симфонических камерных, фортепианных, органных, хоровых, сценических произведений Воронцова, в том числе: вторая, третья, четвёртая, пятая симфонии, «Пастораль» и «Vertigo» для симфонического оркестра, «Прикосновение» для скрипки и камерного оркестра, «Lacrimosa» для струнного оркестра и ударных, «Con amore» для кларнета, виолончели и фортепиано, «Там, куда

⁷ Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. 624 с.

⁸ История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.

⁹ *Высоцкая М.С., Григорьева Г.В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: МГК, 2011. 440 с.

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, «Сириус», «Реинкарнация» 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 художника рассматриваются в связи с эстетическими взглядами композитора и с выявлением результатов воздействия этих позиций на его творчество;

— выводится многогранное собирательное значение понятия красоты в искусстве; объясняется различие категорий прекрасного и красоты;

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

— проводится логическое соотношение интуиции с близкими понятиями — вдохновением, воображением;

— 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;

— выявляются особенности формообразования произведений Воронцова;

— 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:

— Воронцов является одной из значительных фигур современной российской 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, яркая образность, немалая роль названий произведений, вытеснение жанрового определения названием, наличие большого количества музыкальных лексем, утонченность письма, тщательная прослушанность звучания, экономность средств при максимальном развитии отобранных;

— комплекс характерных музыкальных средств, присущих этому художнику, включает в себя: сочетание разнообразных видов композиторских техник, избегание классической формы, создание индивидуальных музыкальных форм, необязательность мелодии как тематической основы формы, часто фазовая структура произведений, многоуровневость структуры формы, нерегламентированный состав инструментария, равноправие различных параметров музыкальной композиции (тембра, динамики, регистра, артикуляции, темпа наряду с мелодикой), выдвижение 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 активным композитором-философом;

— творчество Воронцова представляет собой качественно новый этап 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 творчестве и стиле данного автора;

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

— 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.

Апробация исследования

Данная работа прошла следующую апробацию. Основные положения работы отражены в публикациях по теме диссертации в журналах, рекомендованных ВАК РФ и других музыковедческих изданиях¹⁰. На конференциях были прочитаны доклады:

— «Эстетика композитора Ю. Воронцова»¹¹;

¹⁰ См. на последней странице автореферата.

¹¹ «Музыка отечественных композиторов в концертном и педагогическом репертуаре». 23.05.2012. Московский дом композиторов.

- «"Пастораль" для симфонического оркестра — визитная карточка стиля Ю. Воронцова»¹²;
- «Секреты педагогического мастерства Ю. Воронцова»¹³;
- «Особенности симфонических произведений Ю. Воронцова»¹⁴;
- «"Там, куда улетает крик..." по стихотворению М. Басё для трёх флейт и фортепиано Ю. Воронцова»¹⁵.

Текст диссертационной работы неоднократно обсуждался на кафедре междисциплинарных специализаций музыковедов Московской консерватории. О творчестве, эстетике и о пятой симфонии Воронцова 5.12.2014 была прочитана лекция студентам композиторского факультета 1 курса МГК в рамках курса В.Н. Холоповой «Музыка как вид искусства». Данная диссертация была рекомендована к защите кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской консерватории им. П.И. Чайковского 21.02.2015.

Структура диссертации Диссертация состоит из трёх глав, Введения, Заключения, списка литературы и Приложений. Названия глав: Глава 1. Эстетические взгляды композитора Ю.В. Воронцова; Глава 2. Камерно-инструментальная музыка Ю.В. Воронцова; Глава 3. Симфонические произведения Ю.В. Воронцова. Приложения к диссертации включают: Приложение 1. Нотное приложение; Приложение 2. Пояснение к схемам и схемы Ю.В. Воронцова; Приложение 3. Список произведений Ю.В. Воронцова; Приложение 4. Педагогические принципы Ю.В. Воронцова. Приложение 5. Список учеников Ю.В. Воронцова; Приложение 6. Интервью Ю.В. Воронцова с А.А.Устиновым. Общий объём диссертации составляет 262 страницы, из них основного текста — 176 страниц. Литература насчитывает 307 наименований.

¹² «Звуковая реальность современного мира. XXII Собрание молодых исследователей, исполнителей, композиторов». 25.11.2012. Московский дом композиторов.

¹³ «Навстречу Международному фестивалю современной музыки "Московская осень, 2014"». 22.10.2014. Московский дом композиторов.

¹⁴ «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.

¹⁵ Международная научно-исполнительская конференция «Культурно-образовательное пространство творчества современных композиторов» 19.05.2015. Московская консерватория им. П.И. Чайковского.

Основное содержание диссертации

Во Введении диссертации обоснованы её актуальность, научная новизна; представлена информация о степени разработанности темы, теоретической и методологической основе, теоретической и практической значимости исследования. Также здесь сформулированы основные положения, цели, задачи, методология работы, даётся представление о материалах исследования, делается обзор источников и научной литературы по теме диссертации. Кроме того во Введении имеются биографические сведения о Ю.В. Воронцове, производится краткий обзор его творчества.

В **Главе 1** анализируются эстетические взгляды Воронцова, поскольку его эстетические позиции представляют существенный интерес и напрямую связаны с сочинением музыки. Здесь рассматриваются философско-эстетические проблемы: красота, интуиция в искусстве, философичность и духовность, соотношение традиции и новаторства, преемственность традиций, доступность современной музыки восприятию разными категориями слушателей. Глава 1 делится на 6 разделов: 1.1 О красоте; 1.2 Об интуиции; 1.3 О философичности; 1.4 О духовности и религиозном сознании; 1.5 О преемственности традиций; 1.6 О доступности для восприятия слушателей.

Подвергаются анализу эти проблемы, так как именно они нашли наибольшую разработку в творчестве данного художника. В конце каждого из разделов даются выводы, которые имеют непосредственное отношение к пониманию специфики творчества Воронцова. Особенно подробно рассматриваются два аспекта: *красота и интуиция*. Это вызвано тем, что красота в музыке уже давно как бы ушла в тень и подробно не обсуждалась, поэтому ей потребовалось уделить бóльшее внимание.

В разделе **1.1 О красоте** даётся объяснение отличий категорий красоты и прекрасного, а именно: красота — понятие более многогранное, широкое, а значит и более общее. В связи с этим обстоятельством делается краткий экскурс в историю искусства, в том числе музыки, связанный с пониманием красоты различными философами и деятелями искусства¹⁶. Кроме того, рассматривается понимание красоты Ю.В. Воронцовым и даётся сравнительный анализ взглядов на красоту его современников, которые уделяли этой проблеме существенное внимание: Э.В. Денисов, Р.С. Леденёв, А.Г. Шнитке, А.С. Леман, В.А. Екимовский, Х. Лахенман, Ф. Парис, Т. Мюррай, В.Г. Тарнопольский.

Благодаря экскурсу и сопоставлению различных высказываний многих философов и композиторов выводится глубинное понимание красоты — многогранное собирательное значение,

¹⁶ Упомянем, что происходила путаница и подмена понятий красоты и прекрасного, часто связанная с переводом на другой язык.

которое вмещает в себя: гармоничность, целесообразность, ясность, симметричность, сочетание многообразия и единства. Всё перечисленное имеется практически в каждом произведении Воронцова. Таким образом, во многом благодаря вышеперечисленным качествам мастером обретается как бы *рецепт той настоящей художественности*, которая всегда вызывает неподдельное восхищение при встрече с подлинным искусством.

В этом разделе даётся важное заключение: в творчестве Воронцова проблема красоты занимает особое место, и в осмыслении красоты как некоей 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.

Интуиции посвящён раздел 1.2. Проблематика *интуиции* также рассматривается детально, поскольку в отечественном музыкознании ей уделяется крайне мало места, в то время как многие композиторы, в частности, Воронцов, успешно пользуются интуитивным методом в процессе создания своих композиций. Именно одной из уникальных черт авторского мышления данного художника является необычайно органичное взаимопроникновение подсознательного ощущения и рационального метода, но при первичности и преобладании интуитивного подхода.

Для разъяснения понятия интуиции и механизма его действия в композиторском творчестве, а также для логического соотнесения с близкими, но не однозначными ему понятиями делается следующее. Во-первых, приводятся разнообразные мнения и высказывания по поводу интуиции разных авторитетных учёных: с одной стороны, А. Эйнштейна, А. Пуанкаре, с другой, Е.П. Ильина, Л.Б. Ермолаевой-Томиной, Б.М. Теплова, Б.М. Кедрова, Е.Л. Фейнберга, М.А. Мазманяна и др. Во-вторых, представляются научные выкладки по поводу объяснения природы интуиции — во многом бессознательной работы человеческого мозга. Особенно информативна научная концепция феномена интуиции по отношению к процессу композиторского творчества учёных Е.П. Ильина и Л.Б. Ермолаевой-Томиной, в свою очередь, использующих известную терминологию З. Фрейда. Они выделяют 4 уровня процесса творчества: *бессознательный* (по Ильину, *предсознание*), *подсознательный*, *сознание* и *сверхсознание* (по Ильину, *надсознание*)¹⁷. Далее в диссертации объясняется, что *сверхсознание* по последним исследованиям — это некий чрезвычайно *стремительный процесс* интуитивного поиска, за которым *не успевает* уследить сознание. Знаменательно, что многие исследователи-психологи склонны сверхсознание (надсознание) понимать как *творческую интуицию*. Этому мнению

¹⁷ Такую классификацию см.: 1. *Ермолаева-Томина Л.Б.* Психология художественного творчества. М.: Академический Проект: Культура, 2005. С. 46; 2. *Ильин Е.П.* Психология творчества, креативности, одарённости. СПб.: Питер, 2012. С. 69.

отвечает интересное высказывание С.М. Михоэlsa: «Интуиция является лишь сокращённым прыжком познания, за которым наука со своими доказательствами может плестись столетиями»¹⁸.

Учитывая приведённые высказывания, научные классификации и выкладки, касающиеся природы бессознательного и сознательного, делается важное заключение: интуиция — это эвристический процесс, сверхсжатый во времени, реализующий некие алгоритмы вне сознания. Таким образом, во время работы сверхсознания (творческой интуиции) задействованы все рассмотренные уровни человеческой психики: бессознательный, подсознательный, сверхсознательный, кроме сознательного, поскольку последний может сильно затормозить и осложнить поиск.

В разделе **1.3 О философичности** рассказывается о многих ключевых понятиях в представлении автора. Прежде всего, это большой интерес композитора ко многим экзистенциальным понятиям: «жизнь и смерть», «микрокосм и макрокосм», «добро и зло», «Божественное и дьявольское» и другое. Воронцов чрезвычайное внимание уделяет в своих беседах слову «жизнь», оно составляет одно из ключевых понятий в философском мышлении композитора. Причём, философское осмысление бытия — жизни и смерти, а также времени и пространства — имеется практически в каждом из различных по тематике и жанрам его произведений. Например, в камерной композиции «Там, куда улетает крик...» — японском пейзаже для трех флейт и фортепиано на стихи М. Басё — заложено тонкое 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.

При этом драматургия произведений композитора чаще основана на преобладании позитивных концепций, в их основе лежит положительное восприятие мира, и, исходя из этого практически каждое сочинение при всей сложности происходящих в нём, подчас драматических коллизий, завершаясь, оставляет надежду и несет некий свет. Хотя есть и опусы 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 сторону. Особенно же стремление к философичности нашло отражение в симфонических произведениях автора. К примеру, в симфонии «Zero» художник задумывается сразу о многих философских и нравственных вопросах: о жизни и смерти, о начале и конце земного существования, о добре и зле, о красоте и безобразном, о назначении красоты, о мнимой красоте. Таким образом, Воронцов предстает перед нами активным композитором-философом с собственным уникальным мировоззрением.

¹⁸ Михоэлс С. Статьи, беседы, речи. М.: Искусство, 1964. С. 335.

В разделе **1.4 О духовности и религиозном сознании** говорится о том, что художник большое внимание отводит вопросам веры, а также смыслу существования в религиозном ракурсе рассмотрения. Следы этих размышлений выразились во второй симфонии «Музыкальное приношение пяти русским иконам», написанной по обобщенно трактованным сюжетам православных икон. Причём, каждая из пяти частей симфонии посвящена отдельной иконе. В хоровом концерте «Откровение» тоже имеется религиозная тематика: использованы тексты из последней книги «Нового Завета» — «Откровения Иоанна». В пятой симфонии композитор также большое внимание уделил вопросам веры. Свидетельством этого может служить аллюзийная цитата из православного богослужения «Господи, помилуй», проходящая красной нитью во всей симфонии. На данной цитате построена и главная кульминация симфонии, находящаяся в четвертой части (где музыкальными средствами показан жуткий религиозный экстаз толпы). Такая трансформация начального благостного образа явилась стремлением художника показать, что может произойти, если во всём доходить до крайности. Таким образом, категория духовного также важна для понимания творчества Воронцова.

В разделе **1.5 О преемственности традиций** отражены следующие важные тезисы эстетики художника: уважение к *традициям*, соотношение *новаторства* и *традиционализма*, *эксперимент* в композиторском творчестве, *гармоничное* отражение действительности.

Воронцов относится с большим уважением к *традициям* и, конечно, не отказывается от них как в своем мировоззрении, так и в творчестве. Художник нередко в интервью размышляет и о многих сложных вопросах, связанных с отличием русской культуры, в частности, музыки, от других культур. В них он подчеркивает, что и в настоящее время в творчестве национально-культурная принадлежность имеет огромное значение.

Переходя к вопросу о соотношении новаторства и традиции, Воронцов считает, что нужно находить некий компромиссный вариант, чтобы быть понятным слушателю. Большое внимание композитор придает и явлению *эксперимента* в композиторском творчестве. Если сравнивать позицию Воронцова в отношении к новаторству с мнением других, современных ему авторов, то близким является высказывание С.С. Слонимского: «Мне кажется, не стоит стремиться специально, искусственно быть новатором. Новое должно возникать естественно и, в известной мере, произвольно...»¹⁹.

В разделе **1.6 О доступности для восприятия слушателей** говорится о *поиске пути* современной музыки к неискушенному слушателю, *доступности* вхождения в мир современной музыки. Существуют несколько точек зрения по поводу восприятия музыки. Широко известно желание П.И. Чайковского о как можно большем распространении своей музыки. Некоторые

¹⁹ Слонимский С. В творчестве можно всё // Играем с начала. № 7–8 (101). 2012. С. 8.

современные Воронцову известные композиторы считают, что пишут в основном для элитарного слушателя и художник не должен идти на поводу обывателя, а задавать свою «планку восприятия»²⁰. Из-за неоднозначности этой проблемы интересно мнение Воронцова: «...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-то заинтересовало. Поэтому в современной музыке ниточки связи со стилистикой прошлого должны быть, наряду с новыми находками»²¹. Таким образом, Воронцов и здесь находит свой вариант ответа, как всегда, приближенный к так свойственной ему «золотой середине». Далее даются выводы, имеющие отношение ко всей Главе 1: Воронцову важно не только понять, осмыслить окружающую действительность и выразить ее в творчестве, не только преломить через собственное мировоззрение, но и сделать доступным и притягательным ее постижение для любого слушателя, желающего войти в мир современной музыки.

Глава 2 посвящена камерно-инструментальной музыке композитора. Она имеет разделы:

2.1 Общая характеристика стилевых особенностей инструментального творчества Ю.В. Воронцова; 2.2. Камерно-инструментальное творчество Ю.В. Воронцова.

Раздел **2.1** делится на 2 подраздела: 2.1.1 Общая характеристика стилевых особенностей инструментальной музыки Ю.В. Воронцова в контексте русской и западноевропейской музыки второй половины XX–начала XXI веков; 2.1.2 Особенности стиля Ю.В. Воронцова.

В начале раздела **2.1.1** даётся развёрнутая общая характеристика стилевых особенностей инструментального творчества Воронцова, говорится о его музыкальных предпочтениях: В.А. Моцарте, С.С. Прокофьеве, Д.Д. Шостаковиче, А.Г. Шнитке, Э.В. Денисове, Р.К. Щедрине и др. Также прослеживается, почему именно эти художники привлекли внимание композитора. При этом даётся сравнительная характеристика стилевых особенностей музыки Воронцова с этими авторами.

Так в музыке Моцарта Воронцова привлекают изысканность, тонкость, потрясающая гармоничность. В связи с названным высвечивается важная проблема — устойчивость сочинения в музыкальной жизни. Воронцов называет её феноменом «непотопляемости». По словам Воронцова, музыку Моцарта почти невозможно испортить плохим исполнением. Она всегда «выплывет». Во многом благодаря такому качеству музыки Моцарта, Воронцов настолько её ценит — ведь она гармонична даже в самых острых драматических моментах. Тем самым можно говорить о большой доли моцартианства в творчестве композитора.

²⁰ В частности, такое мнение имеет известный московский композитор В.А. Екимовский.

²¹ *Озерская О.В.* Беседы с Ю. Воронцовым. М. 2011. Рукопись.

В музыке Прокофьева Воронцова влечет заряд бодрости и оптимизма, энергетика, магнетизм. Вследствие этого большой интерес представляет оригинальная трактовка Воронцовым понятия «*музыкальная энергетика*». Композитор под словом «энергетика» подразумевает явление из области психологии восприятия, при котором в процессе развёртывания произведения удаётся удерживать внимание слушателя, ни на мгновение не отпуская его. Тем самым «магнетизировать» внимание слушателя.

Подобно Щедрину, Воронцов умело балансирует на «лезвии бритвы»: не порывает с традициями, но экспериментирует, вбирает опыт предшествующих поколений, но идёт собственным путём. Как и Щедрин, Воронцов полагает: музыка не должна обращаться только к интеллекту, но также и к чувствам, эмоциям человека, причём подчас очень сильным.

Есть много черт, роднящих стили Воронцова и Шнитке: постановка жёстких вопросов, апокалиптичность, острый драматизм, трагизм, подтекст, парадоксальная логика, многоплановость образной сферы, полярное противопоставление добра и зла, Бога и дьявола. Но у Воронцова эти противопоставления даются завуалированно. По сравнению со Шнитке, у него практически нет коллажей, хотя есть аллюзийные цитаты, но 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 воронцовской музыки.

С Денисовым Воронцова сближает тяготение к живописности, особенно пейзажности. Также у них наблюдается частое присутствие возвышенной, чистой лирической созерцательности, утончённости письма. В композиционных принципах схожесть с Денисовым проявляется в эмансипации тембра, почти полном отсутствии тембровых и фактурных дублировок, прозрачности звучания, хорошей прослушанности музыкальной ткани, осязаемом видоизменении пропорций формы по сравнению с классическими пропорциями, особом отношении к музыкальному времени.

В разделе **2.1.2** рассматриваются ключевые особенности стиля Воронцова, которые относятся ко всему его творчеству. Используется идея А. Онеггера о композиторах «двух типов», которые или разбрасывают камни, или собирают их. У Воронцова усматриваются свойства обоих типов, и новаторство проявляется в ряде признаков. Так в зрелом периоде его творчества отсутствуют традиционные жанровые обозначения, в отличие от многих адептов современной музыки — В.А. Екимовского, Ф.К. Караева, В.А. Шуля, Н.С. Корндорфа, А.М. Раскатова: нет концертов, сонат, квартетов, прелюдий, фуг, вариаций, пассакалий, токкат и уж тем более вальсов, маршей, романсов и др. Исключение составляет только симфония.

Воронцов, стремясь к *золотой середине*, предпочитая свободу в выборе композиционных решений, всё же старается контролировать и эту свободу. Вследствие этого он не применяет обе

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)²², и если использует, то фрагментарно, как некий дополнительный, не основной принцип развития музыкальной ткани.

Раздел **2.2 Камерно-инструментальное творчество Ю.В. Воронцова** состоит из четырёх подразделов: 2.2.1 Роль названия в камерном творчестве Воронцова и его воздействие на композицию; 2.2.2 Композиционные особенности камерного творчества Воронцова; 2.2.3 «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано по стихотворению М. Басё; 2.2.4 «Aquagrafica» для 10 исполнителей.

Большое значение в Главе 2 отводится роли названия в его камерной музыке. Этому посвящён отдельный раздел **2.2.1** Сам композитор даёт каждому своему произведению, написанному в зрелый период, тщательно обдуманное индивидуальное образно-смысловое наименование. Образ, запечатлённый в заглавии его произведения, даёт необыкновенный по силе художественный импульс. 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 другое. Таким образом, именно название как бы диктует перечисленное, хотя благодаря созданному тематизму далее действует уже музыкальная логика развития. Наименование привлекает внимание также и в силу его интертекстуального аспекта — ведь заголовок является элементом музыкального контекста. В данной главе поднимается проблема названия и его статуса в отечественном музыкознании в настоящее время, что находится сейчас на стадии разработки, представляя собой большой интерес²³. Далее выводится следующая классификация наименований в творчестве Воронцова: *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. Во вторую — типичные заголовки, которые встречаются у других композиторов, например, «Соп амоге»²⁴ для кларнета, виолончели и фортепиано, «Микрокосмос»²⁵ для ансамбля. Третью категорию составляют *индивидуальные образно-смысловые наименования*. Для творчества зрелого периода Воронцова третий вид названий наиболее показателен и многочислен.

²² А.К. Вустин, Ф.К. Караев, В.А. Екимовский, ранний Р.С. Леденёв и другие часто прибегали к серийному методу.

²³ По этой проблематике см.: Кудинова Л. Слои внемusыкального в музыкальном контексте. Название в музыке. К постановке проблемы // Слово и музыка. Памяти А. Михайлова. М.: МГК, 2002. С. 99–110.

²⁴ «Соп амоге» — квинтет Л.Б. Бобылёва.

²⁵ «Микрокосмос» Б. Бартока.

Даётся и условная классификация ассоциативного ряда индивидуальных заголовков в третьей категории. Условная потому, что одни и те же названия произведений могут входить в разные группы классификации. Выделяются 4 вида заголовков: 1 пейзажная зарисовка; 2 философское осмысление бытия: жизни и смерти, пространства и времени; 3 название-метафора и название, имеющее зашифрованно-недосказанный символ; 4 наименование на иностранных языках. Каждый из этих видов заголовков подробно описывается с приведением конкретных названий произведений Воронцова и разъяснений к ним.

В разделе 2.2.2 говорится о типичных композиционных особенностях и свойствах музыки художника. Так закономерным является то, что при столь особых замыслах и не регламентированных составах инструментария, где зачастую на первое место выходит тембровая логика развития, индивидуальным оказывается подход и к музыкальной форме. Воронцов, остро ощущая тенденции современной русской и западноевропейской музыки, наряду с некоторыми другими авторами, например, с В.Г. Тарнопольским, Ф. Парисом, зачастую употребляет нетипизированные формы. В каждом из перечисленных названий произведений используется индивидуальная форма или индивидуальный проект²⁶. Как было уже упомянуто, в зрелом периоде творчества композитора практически нет сугубо классических форм: сонатной, рондо-сонатной, вариационной, трёхчастной репризной и т.п.

Таким образом, художник во многом радикально подходит к принципам формообразования, где главный прототип музыкальных форм (в том числе, сонатной) — ораторская диспозиция, — сознательно избегается. С новыми композиционными принципами 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. При этом каждое камерное произведение Воронцова укладывается в универсальную асафьевскую триаду *i-m-t*. Сочинения композитора, как правило, содержат все три стадии развития, где *i* — некий начальный раздел, зона экспонирования; *m* — зона развития, *t* — зона завершения. Правда, они часто представлены несколько завуалированно, поскольку композитор не использует большинства классических методов развития, таких как тонально-гармоническое развитие, гармоническая функциональность, мотивное вычленение, дробление в традиционном виде, секвенция и др. Тем самым, структурное оформление *i-m-t* создается без использования традиционных средств, ведь сам музыкальный материал нетрадиционен: нет тональности, гармонического развития и каденций, а часто и мелодической организации, метроритмической квадратности и т.п. Отметим, что в последнее время художника привлекает

²⁶ Термин Ю.Н. Холопова. См.: Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс. Часть II. Гармония XX века. М.: Композитор, 2003. С. 457.

фазовый и микрофазовый принципы развития. Особенно эти принципы явно видны в произведениях «Микрокосмос», «Aquagrafica» и «Drift» для ансамбля.

Музыкальная драматургия Воронцова чаще строится с помощью контрастных сопоставлений. Кроме того, композитор производит персонификацию тембров и тем самым вводит театрализацию в инструментальное произведение. Яркие примеры такой персонификации: «Aquagrafica», «Микрокосмос», «Buffatore», «Drift» для ансамбля. В произведениях «Сириус» для фортепиано и «Микрокосмос» для ансамбля очень интересен музыкально-временной аспект. Время там течёт совершенно по-особенному, когда развитие часто приближается к *медитативному* типу драматургии, хотя каждый такт насыщен большим количеством мельчайших событий, которые охватываются широким дыханием.

Как известно, понятие «тематизм» примерно со второй половины XX века и далее вбирает в себя многие средства музыкального языка, бывшие ранее второстепенными. В набор тематических элементов могут входить: тембр, фактура, динамика, регистр, артикуляция, агогика, многообразные исполнительские приёмы (например, глиссандо, фруллато, трель) и др. Это перекликается с разработанным В.Н. Холоповой «параметром экспрессии»²⁷. Данный термин чаще применяется по отношению к музыке Губайдулиной, но может быть употреблён и к произведениям других современных композиторов. Для понимания музыки Воронцова этот термин также показателен. Но в его творчестве во главу угла ставится не только противопоставление консонанса и диссонанса экспрессии, а то, что параметр экспрессии становится стержневым понятием, призванным наглядно показать: второстепенные средства музыкального языка стали на лидирующие позиции. В произведениях композитора и тембр, и артикуляция, и регистр, и динамика и др. вполне состоялись как чисто тематические элементы, а не остались декоративными, поскольку композитор работает с ними как с полноправными тематическими единицами. В тематизме Воронцова большое значение приобретают не только тембр (например, введение необычного инструмента или 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.

Из методов тематического развития композитор в основном использует полифонический и вариантный, избегая разработочного, вариационного, остинатного, поскольку они дают традиционалистскую предсказуемость развития музыкальной ткани, что неприемлемо для воронцовской логики формы. Из тематических основ формообразования всё большее значение приобретает сонорный тематизм. И если ранее художник часто вводил мелодическую

²⁷ См.: Холопова В. София Губайдулина. С интервью Э. Рестаньо — С. Губайдулина. М.: Композитор, 2011. С. 107–109.

интонационность, наряду с использованием различных современных техник («Там, куда улетает крик...», «Сириус»), то начиная с «Микрокосмоса» и далее, в «Status quo», «Aquagrafica», «Buffatore», «Drift», «Imago» всё более сосредоточивается на использовании сонорики и сонористики, почти или вовсе без различий в звуковысотности. Интересно, что в последние годы, а именно с 2011 года, художник чаще употребляет высокую плотность фактуры, нежели ранее, даже в начальном разделе *i*. В поздних сочинениях композитор использует и большее количество тематических элементов, что придаёт фактуре значительную плотность.

В выборе звуковысотных систем Воронцов «всеяден», поскольку использует многообразные композиторские техники на протяжении звучания одного сочинения. Причём автор оригинально комбинирует техники в самых разнообразных и интересных сочетаниях, часто в одновременном звучании у разных инструментов. Это атональность, серийность, модальность, хроматика, диатоника, микротоновость и многое другое. Композитор использует и многообразные типы полифонии, как уже давно устоявшиеся имитационную, контрастно-тематическую, подголосочную, так и современные её виды. Из сравнительно новых типов полифонии отметим: полифония сонорных пластов (в том числе микрополифонических), сонорно-алеаторных пластов, полифония стилей, пространственная полифония. В конце раздела 2.2.2 перечисляются наиболее важные аспекты, характерные для камерного творчества Воронцова:

- содержательный аспект: философичность; вытеснение жанрового определения названием; зримая образность; красочность и живописность звучания;
- композиционный аспект: особое отношение к музыкальному времени; пространственные эффекты; сочетание разнообразных видов композиторских техник в одном произведении; неклассичность музыкальных форм; нерегламентированный состав инструментария; фактурные метаморфозы; сонорность как специфика фактуры; выдвижение тембровой логики на первый план в становлении драматургии и формы целого (в частности, персонификация тембров); повышенное внимание к отдельно взятому звуку; функционирование отдельного звука как самостоятельной смысловой и единицы; максимальное исчерпание средств музыкальной выразительности на протяжении одного произведения или его раздела.

В разделе 2.2.3 «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано подробно анализируется данное произведение. Это одно из показательных сочинений Воронцова, так как в нём в концентрированном виде воплотилось очень многое из того, что характеризует авторский стиль и отличает данного создателя музыки от многих других современных ему композиторов. Пьеса характерна для автора, как в образном отношении, так и в чисто композиционной организации. В образном плане здесь имеется философско-эстетический смысл (что присуще большинству произведений Воронцова), где главная идея — бесконечность и непрерывность

природных процессов. Что касается типичности чисто композиционной организации сочинения, то к данному опусу можно отнести почти все обобщённые выше свойства композиционного метода композитора. Кроме того, в этой пьесе проявляются практически все аспекты, рассмотренные в Главе 1: ведь композиция сочинена с доверием к интуиции, звучит удивительно красиво и гармонично. Однако, это произведение одновременно и уникально для творчества Воронцова, поскольку на всём его протяжении композитор употребил в ладо-гармоническом отношении всего лишь 4 звука. Таким образом, здесь в наибольшей степени нашёл отражение излюбленный принцип художника — экономность музыкального материала.

В разделе **2.2.4 «Aquagrafica»** для 10 исполнителей подробно анализируется композиция, написанная сравнительно недавно — в 2011 году, которая является одним из показательных произведений Воронцова за последние 5 лет. После важного камерного «Status quo» и значительного «Vertigo» для симфонического оркестра, которые подводят итог одного из творческих периодов композитора, стиль композитора значительно эволюционирует. Это проявилось сразу во многом: в привлечении нового инструментария, новых приёмов исполнения, в отношении образного содержания, драматургии, музыкальной формы. В плане обновления инструментария в «Aquagrafica» появляется аккордеон, который никогда ранее не использовался композитором. Вводится и новый инструмент — «shells»: две небольшие морские ракушки, которые применяются как оригинальный ударный инструмент.

Интересно, что за внешне ландшафтным наименованием «Aquagrafica» скрывается свойственная композитору многоплановость концепции сочинения, где есть место и бурному взаимоотношению персонажей подводного мира, и порой поистине трагедийному философскому осмыслению явлений жизни. Здесь Воронцов осуществляет персонификацию тембров, тем самым внедряя театрализацию в камерное сочинение. Сонорность дана как специфическая особенность фактуры. В крайних разделах сочинения можно наблюдать в основном сонорику, а в среднем — сонористику. Сонористика во многом создаётся с помощью следующих средств: приёмов *glissando*, *frullato*; использования очень тихих и громких звучаний; обилия многих артикуляционных приёмов (в том числе, *con legno*, бартоковское *pizz.*); предельного быстрого тремоло, трелей; игры за подставкой у струнных, форшлагов и *sf*; многих шумовых приёмов и др. «Aquagrafica» — одно из лучших сочинений композитора на сегодняшний день, поскольку здесь удачным образом соединились поиск, эксперимент, оригинальная драматургия, композиционное изобретательство, в итоге — художественное новаторство.

В **Главе 3** анализируется симфоническое творчество Воронцова. Глава 3 состоит из разделов: 3.1 Общая характеристика симфонической музыки Ю.В. Воронцова;

3.2 Композиционные особенности симфонического творчества Ю.В. Воронцова; 3.3 «Пастораль» для симфонического оркестра; 3.4 «Vertigo» для симфонического оркестра.

В разделе **3.1** раскрываются общие закономерности и особенности, свойственные симфонической музыке Воронцова. Так в отличие от камерной музыки, симфонической гораздо более свойственна ассоциативность музыкального материала: ориентация на жанры и стилевые аллюзии, квазицитаты. Особое внимание такому материалу композитор уделяет в третьей и пятой симфониях. Так в третьей симфонии, одна из стилизаций — барочная — становится центральным образом, а также драматургическим центром всего произведения. В пятой симфонии аллюзийные цитаты также несут огромную смысловую нагрузку: ведь большая их часть дана в резюмирующей коде.

В разделе **3.2** большое внимание уделяется явлению сонорики, поскольку именно она занимает ведущее место в симфонических произведениях Воронцова. Известно, что сонорика, выделившись вначале как один из типов звуковысотной системы, затем явилась в виде фактуры, а после предстала как новый тип музыкально-композиционного мышления. Кроме того, сонорное многоголосие — стадийное явление музыки второй половины XX века, посредством которого стало возможным отображать катаклизмы современности и многие другие глобальные процессы современного мироустройства, равно как и тончайшие психологические душевные рефлексии. Сонорный тематизм способен вызывать и такие психологические феномены слушательского восприятия, как синопсия и синестезия, благодаря взаимодействию и изменению в процессе развития музыкального произведения следующих визуальных свойств сонорной музыки: *степень прозрачности фактуры* (ощущение краски и степени яркости); *степень плотности или разреженности фактуры* (отсюда объёмность и рельефность); *регистровое расположение*, вкупе с выбором динамических оттенков (чувствуемое пространственное расположение, а также эффект приближения и удаления). В начале данного раздела в сокращённом виде предлагается классификация Е.М. Готсдинер²⁸ (как наиболее интересная, по нашему мнению, из современных классификаций по сонорике) трёх основных направлений, формирование которых породило общие явления Новейшей музыки — сонорнику и сонористику (подразделение Ю.Н. Холопова). Классификация важна для понимания происходящих процессов не только в области фактуры, тематизма, звуковысотных систем, но и в стилистическом отношении, а также процессуальной направленности различных тенденций развития современной музыки. Приведём классификацию: *1 новые инструменты; 2 многопараметровость; 3 актуализация такого свойства звука, как глубина, пространственность.*

²⁸ Готсдинер Е.М. Сонорика в современной органной композиции: Дис...канд. иск. М. Московская консерватория им. П.И.Чайковского, 2014. С. 12.

Под первым направлением Готсдинер понимает не только собственно новые инструменты, а более широкий круг явлений:

1) использование старых (прежних) инструментов для получения нового звука двумя способами: *без модификации* (путём сочетания прежних инструментов) *с модификацией* (с привлечением нетрадиционного звукоизвлечения, препарирования)²⁹.

2) создание нового звука новыми средствами: *собственно новые инструменты* (новые для академической практики); *конкретные звуки; звучания, ранее не использовавшиеся в музыке; любой шум*³⁰;

Затем данная классификация поясняется применительно к творческому методу Воронцова. Следует вывод, что из приведённого списка разнообразных звуковых явлений современной музыки Воронцов не использует лишь конкретные звуки. Правда, композитор не применяет и шум как данность, но умеет синтезировать его с помощью музыкальных средств. К примеру, — воссоздание ужасающего свиста, шипения в самом начале пятой симфонии, которое изображает апокалиптический образ страшных хичкоковских птиц. Что же касается нетрадиционного звукоизвлечения, то это качество с каждым новым сочинением всё более не только присутствует, но и занимает ведущее место в его творчестве. Второй аспект классификации Готсдинер — *полипараметровость* — также имеет колоссальное значение в музыке Воронцова. Причём она действует сразу во многих отношениях. Прежде всего, это большое разнообразие композиционных техник на протяжении одного сочинения, а также различная ассоциативность музыкального материала и многое другое.

По поводу третьего пункта представленной классификации — *актуализации пространственности звука* — следует сказать подробнее. По Готсдинер, в современной музыкальной практике к известным четырём свойствам звука — высоте, длительности, громкости, тембру — добавляется пятое свойство — *глубина, пространственность*³¹. Новый параметр возникает благодаря возросшей роли бывших ранее второстепенных средств выразительности: тембра, динамики, регистра, артикуляции, фактуры, темпа и др. В связи с этим обстоятельством значимое место отводится сравнительно новой категории — *степени сонантности*³², поскольку она напрямую связана с восприятием сонорной музыки. Структура сонанса обуславливается выбором интервалов, где консонансы увеличивают тоновость, а диссонансы, наоборот, усиливают сонорный эффект созвучия. Решающее значение может иметь и степень однородности тембра. Восприятие степени сонорности также зависит от динамических оттенков. Так бóльшая или меньшая громкость в сочетании с крайними регистрами, взятая различными группами

²⁹ Там же. С. 14. Классификация изложена конспективно.

³⁰ Там же С. 20–22.

³¹ Там же. С. 26.

³² Термин Ю.Н. Холопова.

инструментов оркестра, способны ослаблять восприятие тоновости даже в тональной музыке. Во многом с помощью этих обстоятельств возникают интересные стереофонические эффекты в творчестве Воронцова. Отметим лишь, что он, в отличие от многих других композиторов (например, К. Штокхаузена, Ж. Гийю), феномен пространственности воссоздаёт с помощью только инструментов симфонического оркестра, без применения электроники или необычного размещения исполнителей.

Кроме того, Воронцов использует многообразные виды сонорных и иных фактур, как однослойных, так и многослойных³³: различного рода континуальность («линия», «полоса»); дискретность («точки с паузами»); совмещение континуальности и дискретности; делящиеся пульсирующие образования («россыпь», «поток») и т.д. Часто в симфонических произведениях композитор использует «движущийся кластер», образуемый различными полифоническими и прочими напластованиями. Если сделать сопоставление с учебником «Теория современной композиции»³⁴, Воронцов употребляет чуть ли не все описанные там сонорные фактуры.

Помимо сонорики, в творчестве композитора важное место занимает ограниченная алеаторика. Но в отличие от сонорики, художник использует далеко не все её типы представленные, к примеру, у Л.С. Дьячковой³⁵. Это обстоятельство связано с тем, что Воронцов склонен контролировать конечный результат и использует алеаторические приёмы, главным образом заботясь об удобстве исполнителя. Назовём те 3 типа из 11, классифицированных Дьячковой, которые употребляются в симфонической музыке композитора: *высотная алеаторика* (в пределах обозначенных высотных полюсов); *ритмическая алеаторика* (в заданном времени применяется свободный ритм); *мелодическая алеаторика* (быстрое движение произвольными звуками).

Показательно, что в сочинениях, как камерных, так и симфонических, все средства музыкальной выразительности, даже полифонические, включая сверхмногоголосие и полифонию пластов, непосредственно вытекают из индивидуального замысла и образного строя произведения. 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 нечто неизменное, опробованное веками. В четвёртой симфонии техника многотемного бесконечного канона разных разрядов и вытекающее из этого сверхмногоголосие также необходимы, поскольку создают зримый эффект толпы. На содержание работают и, казалось бы, мельчайшие детали музыкальной ткани, многие из которых приобретают символическое значение. Так в пятой симфонии филировка звука (долгое

³³ По терминологии А.Л. Маклыгина.

³⁴ Теория современной композиции М.: Музыка, 2005. С. 394–398.

³⁵ Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. С. 132–134.

выдерживание одного созвучия с волнообразно изменяющейся динамикой) символизирует безрезультатность усилий, как бы «сизифов труд», а глиссандирующие эффекты воплощают состояние религиозного экстаза.

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 качественно новым этапом развития русского симфонизма.

В разделе **3.3** анализируется пьеса для симфонического оркестра «**Пастораль**». Это произведение долгое время являлось визитной карточкой творчества художника. Именно «Пастораль», наряду с камерным «Там, куда улетает крик...» и пьесой для фортепиано «Сириус», наиболее полно отвечает эстетическим представлениям композитора. Особенно это касается взглядов на красоту, духовность, преемственность традиций, доступность восприятию разными категориями слушателей. Драматургия «Пасторали» медитативна, бесконфликтна. В таком развёртывании музыкального произведения главная суть происходящего — непрерывное изменение, которое происходит на микроуровне. «Пастораль» — сочинение светлое, необыкновенно красивое и ювелирно проработанное. Красивое не внешней красотой, а необыкновенной гармоничностью и лиричностью восприятия мира, хотя и наделённое временами драматическими переживаниями. Заметим: такое сочетание лирики, гармоничности и драматизма редко встречается в музыке современной эпохи — рубежа XX и XXI веков.

В разделе **3.4** рассматривается «**Vertigo**» для симфонического оркестра. В композиционном плане здесь автор обобщил опыт всех своих предыдущих симфонических сочинений. Здесь действует принцип *фазовой и микрофазовой структур*. На формирование таких структур большое влияние 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. Следует упомянуть и о музыкальных лексемах (некоторых излюбленных исполнительских приёмах, фактурах, тембрах, их сочетаниях), переходящих из одного сочинения в другое. Именно во многом благодаря им так быстро узнаются слушателем произведения композитора. В «Vertigo» лексемы классифицируются на 2 категории: общие (типичные для многих современных композиторов) и индивидуальные (используемые лишь Воронцовым). Композитор, наряду с умелым применением уже устоявшихся символических лексем, вырабатывает и свою собственную азбуку символических знаков: ведь практически каждый элемент его музыкальной ткани обозначает ту или иную образную сферу или психологическое состояние.

В плане теории *трех сторон музыкального содержания*³⁶ здесь представлены все 3 стороны: эмоциональная, изобразительная и символическая. Эмоциональная сторона связана с крайним душевным напряжением. Изобразительность представлена абстрактно и беспредметно: как состояние потери ориентации в пространстве, рождающее ощущение прострации. Символика идёт уже от загадочного наименования опуса. Также символика исходит от использования музыкально-риторических фигур и музыкальных лексем.

Если в качестве оценки ценности произведения применить «квадрат» *ценностных критериев*, выработанный В.Н. Холоповой³⁷, то эта композиция полностью им соответствует. Приведём их: *позитивность* (гуманность, несмотря на многочисленные драматические и трагические коллизии в «Vertigo»), *крупность* (значительность по замыслу и воплощению), *оригинальность* (нестандартность, здесь новизна — от исполнительских и тембровых находок до решения макроформы), *полнота выражения* (законченность воплощения замысла). Итак, данное произведение, которое художник не решился назвать симфонией, является одним из совершеннейших его творений, объединяющих многие авторские достижения как чисто музыкальные, так и духовно-нравственные.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги. Воронцов не только выдающийся композитор, но и обладатель собственного оригинального авторского стиля, который не похож на какой-либо другой и с первых же тактов узнаваем. А ведь создание оригинального стиля, как известно, и является наиважнейшим достижением любого художника. Композитор, идя в ногу со временем и пользуясь различными, порой ультрасовременными приёмами, не забывает об истинном предназначении искусства — обретении художественной и гуманистической ценности. Музыка Воронцова весьма эмоциональна, и ей соответствуют подчас крайние состояния экспрессии, но при этом всегда имеется баланс чувственного и рационального. Творчество художника вобрало практически все новейшие тенденции современной музыки, так или иначе связанные с сонорикой, сонористикой, ограниченной алеаторикой, полистилистикой, серийностью, смешанной техникой, свободной техникой и другими сопутствующими им композиционными приёмами, своеобразно преломив их через оригинальное мышление и прекрасный стилистический вкус композитора.

В стиле Воронцова происходит эволюция мышления, когда некоторые взгляды, творческие установки дополняются, обогащаются или вообще переосмысливаются, — ведь мастер открыт всему новому. И это важно, поскольку композитор не стоит на месте, а идёт вперёд — к новым художественным вершинам. При прослушивании сочинений Воронцова легко образуется то

³⁶ См.: Холопова В. Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика // Муз. академия. 2001 № 2. С. 34–41.

³⁷ См.: Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. С. 307–310.

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...»³⁸. Таким образом, художник имеет устойчивые свойства 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 огромная значимость творчества и эстетики Ю.В. Воронцова как для современного искусства, так и для последующих поколений.

³⁸ *Холопова В., Чигарёва Е.* Альфред Шнитке. М.: Сов. композитор, 1990. С. 172.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. *Озерская, О.В.* Композиционные особенности симфонических произведений Юрия Воронцова [Текст] / *О.В. Озерская* // Музыка и время. 2012. № 3. С. 36–39 (0,7 п. л.).
2. *Озерская, О.В.* Название и композиция в камерно-инструментальной музыке Юрия Воронцова [Текст] / *О.В. Озерская* // Музыкаведение. 2011. № 1. С. 48–54 (0,6 п. л.).
3. *Озерская, О.В.* Эстетические взгляды композитора Юрия Воронцова [Текст] / *О.В. Озерская* // Музыкальная академия. 2012. № 4. С. 7–13 (1,1 п. л.).

Публикации в других изданиях:

4. *Озерская, О.В.* «Vertigo» для симфонического оркестра Юрия Воронцова. Специфика замысла и композиции [Текст] / *О.В. Озерская* // 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 (0,4 п. л.).
5. *Озерская, О.В.* Секреты педагогического мастерства композитора Ю.В. Воронцова [Текст] / *О.В. Озерская* // Школа молодого исследователя. Сб. научных трудов. Вып. 5 (12). По материалам конференций в Союзе московских композиторов / ред.-сост. И.М. Ромащук. М.: Ритм, 2015. С. 38–48. (0,6 п. л.).