

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ГЛУБИНА И ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В «КОНЦЕРТЕ-ЭЛЕГИИ ПАМЯТИ СЛАВЫ РОСТРОПОВИЧА» Е. ФИРСОВОЙ

лена Фирсова и Мстислав Ростропович были хорошо знакомы, и он просил называть его «Слава». В день похорон великого виолончелиста (2007) Фирсова сочинила небольшую пьесу-эскиз для виолончели соло «Fog Slava» («Славе»), которая потом вошла в главную тему и коду Концерта-элегии (2008). Виолончельный концерт ор. 122 у композитора стал уже четвёртым. Новый опус для виолончели с оркестром создавался и по просьбе близкого автору музыканта – виолончелиста Анатолия Либермана, к его 60-летию. Во время учёбы в Москве он сыграл все сочинения для виолончели Фирсовой. Возникло двойное, параллельное посвящение, где единственным объединяющим началом стало то, что Либерман выступил первым исполнителем Концерта-элегии. Сочинение создано как одночастное, сравнительно непродолжительное – около 15 минут звучания. Однако смысловая весомость его такова, что возникает необходимость поставить теоретическую проблему, обозначенную в заглавии статьи, – *семантическая глубина музыки Елены Фирсовой*.

Стиль Елены Фирсовой своеобразен тем, что она некогда впитала влияние Антона Веберна, ощутила вообще дыхание мрачного экспрессионизма нововенской школы, но не направила свой путь к сериализму и конструктивизму, а почувствовала некоторую приверженность к романтизму (неоромантизму). И в этом последнем выявила собственную эстетическую линию, наделённую лирикой и красотой. На вопрос о самых важных для неё атрибутах в музыке, она выделила Любовь и Красоту («потребность прикоснуться к Красоте изнутри, почти осязательно»¹). Но в данном случае поводом для создания сочинения стал трагический факт ухода из жизни человека – громадного и дорогого. Поэтому дилемма Жизни и Смерти, как вечная тема в мышлении человечества, не могла не стать смысловой основой этого мемориального сочинения.

Рассмотрим сначала семантические элементы музыки Концерта-элегии, следуя от явных, открытых, определённых словом, к скрытым, без словесного пояснения (в конце придём и к асемантической). Напомним, что под семантикой понимается *значение*. Если дело касается слова, его значение понятийно, когда же говорится о чисто музыкальных элементах, то имеются в виду выразительные значения, закрепившиеся в музыкальном языке у многих авторов, во многих произведениях, как бы сказал Б. Асафьев, в слуховом опыте эпохи. *Семантическую систему* построим из 10 пунктов.

1. Открытое, записанное слово. Оно представлено в названии сочинения и посвящении. В первом случае – это «Памяти Славы Ростроповича», во втором – «Анатолию Либерману». О семантическом поле этих имён было сказано.

2. Незаписанное, но ассоциированное слово. Тема побочной партии имеет явную аллюзию на фразу предсмертной арии Ленского из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского: «Забудет мир меня». По словам Фирсовой, Славе Ростроповичу думалось: не забудет ли мир его?² Ведь Ростропович был абсолютно известным человеком, у него был даже критерий славы: когда о тебе говорят каждый день в каждой семье. Поэтому *его* сомнение в памяти о человеке можно считать даже философской мыслью.

3. Буквенная символизация слова. Зашифрованное в названиях нот, через весь Концерт-элегию протягивается имя Слава, представленное первой и последней буквами его имени: первая нота произведения – соль, то есть, русская буква «с», последняя нота – ит. *la*, то есть, немецкое *a*, также русское «а». Подтверждением существования этой как бы монограммы «С...а» служит и пьеса-эскиз «Славе», где присутствуют те же первая и последняя ноты-буквы.

4. Жанры. Наиболее отчётливым жанром выступает траурный марш. Но он дан не в облике какой-либо темы, цитаты, а в виде траур-

ного пунктирного ритма, в некоторых случаях обозначенного ударными (малый или большой барабан), каким он и должен быть в марше. Другим жанром предстаёт монолог соло виолончели. Его одноголосие автором специально подчеркнуто: с незатенённого соло начинаются ГП, разработка, переход к сольной каденции. Естественно, монологична сама сольная каденция. И в сопоставлении семантики именно этих двух жанров просматривается генеральная антиномия сочинения: монолог как Жизнь, траурный марш как Смерть.

5. Оппозиция синтезированных комплексов музыкального языка. Для музыкального мышления Фирсовой во многом характерна контрастная антиномичность. И это относится не только к упомянутой концепции всего рассматриваемого произведения (Жизнь-Смерть), не только к контрасту крупных соседних разделов формы (о чём будет сказано), но и к более мелкому, синтаксическому уровню, соотношению инструментальных партий на близком расстоянии, – в одном фактурном построении, одном голосе. Последняя структурно-выразительная оппозиция обнаружена мною когда-то в сочинениях Софии Губайдулиной, а потом найдена у многих других композиторов XX века. Компоненты оппозиции мною названы «консонанс экспрессии» и «диссонанс экспрессии», а само явление в целом – «параметр экспрессии» (см.: [7, с. 110–111, 125–129, 138, 163])³. Каждый компонент параметра экспрессии представляет собой определённый комплекс элементов музыкального языка. Консонанс экспрессии – это *legato*, преобладание узких интервалов, континуальная фактура, моноритмия; диссонанс экспрессии – *staccato*, *pizzicato*, трели, тремоло, преобладание скачков в мелодии, дискретная фактура, полиритмия. Консонансы и диссонансы экспрессии обладают своей ярко выраженной семантикой: первые наделены интонационной плавностью, напевностью, ровностью, гармоничностью, вторые – колкостью, взвихренностью, беспокойством, дисгармоничностью. То есть, данные комплексы элементов на протяжении XX века определённым образом отстоялись, как ранее, например, диатоника и хроматика.

6. Исполнительские приёмы и способы звукоизвлечения. Не всегда исполнительские приёмы складываются в показанные выше комплексы. Они выступают и по отдельности, обладая яркой семантикой. Например, *arco* и *legato* струнных

певучи и благозвучны, тишайшее *glissando* в высочайшем регистре – словно отлет в невидимые сферы, а, наоборот, *pizzicato* Бартока – резкий, жёсткий удар, *frullato* валторн – ощущение тревоги, угрозы и т. п. В Концерте Фирсовой нет ни одного звука без подобного выразительного смысла.

7. Тембры. Недвусмысленное значение тембров в разбираемом произведении можно показать, например, при сопоставлении барабанов – малого и большого – и флейты пикколо. Малый барабан с траурным пунктирным ритмом и большой барабан с тем же ритмом появляются ещё внутри ГП, и они сразу же бросают «могильную тень» на происходящие события. А флейта пикколо олицетворяет совершенно противоположный мир: её музыка с высокими, лёгкими «чирикающими» фразками появляется как отстранение перед кодой, и с очевидностью рисует небесную, блаженную, неземную сферу.

8. Регистры. Устойчивой семантики регистров, когда верхний был бы светлым, а нижний – тёмным, в этом произведении нет. Но в определённом моменте, а именно, в коде, как раз такая антитеза оказывается предельно выразительной: крайние регистры контрастируют, как небо и земля.

9. Мелодические интонации. Концерт-элегия Фирсовой относится к мелодийным произведениям. И в течении мелодий всплывают даже такие обороты, какие бытуют уже много веков. Такова, в частности, «интонация вздоха», полтысячи лет назад закодированная, как музыкально-риторическая фигура *suspiratio*.

10. Ладовая система. Концерт-элегия Фирсовой не опирается ни на мажор, ни на минор. И этот факт исключает здесь традиционализм, что фундаментально важно для стилей, претендующих быть новой музыкой. Нет здесь и додекафонных рядов, сразу адресующих к определённой авангардной стилистике. Фирсова нашла для этого произведения совершенно неожиданную звуковысотную организацию, которой оказался лад *тон-полутон*. Он присутствует в Концерте всюду – в начале, конце, кантиленных голосах, быстрых пассажах. В классической (в широком смысле) тональности ряд тон-полутон выделялся как «искусственный лад», и изобрёл его Н. Римский-Корсаков, как известно, для фантастических сцен подводного царства «Садко». Тот же ряд выступает и одним из ладов ограниченной транспозиции у О. Мессиаана. Казалось

бы, столь мощная экзотическая семантика, как (особенно) у Римского-Корсакова, должна была бы сильно «давить» на семантическую сочинения Фирсовой. Однако этого не происходит. Автор помещает этот лад в другой звуковысотный контекст. Она не использует его как уменьшённый лад, не «насаживает» на уменьшённый септаккорд. Пассажи часто даёт гетерофонно, так что слышна общая хроматическая масса. А в кантиленных мелодиях разбивает ряд на группы по три-четыре звука, так что эти образования становятся принадлежностью как диатоники, так и веберновской хроматической гемитоники. Например, во втором проведении главной темы мотивы по 3 звука состоят из тона и полутона (или наоборот): *des-c-b*, *c-h-a*, *a-g-fis*, *g-f-e*. При желании они могут быть отнесены и к каким-то диатоническим звукорядам, и к веберновской группе № 2 (полутон-тон). Подобный универсализм тон-полутоновой системы у Фирсовой размывает её сколько-нибудь конкретную семантику и делает такую звуковысотную организацию почти исключительно *асемантической*. Служит она специальному музыкальному содержанию, то есть созданию эстетической гармонии всего произведения (все наши пункты 1–9 говорили о неспециальном музыкальном содержании)⁴. На приёмах создания совершенной эстетической гармонии Концерта-элегии, приносящей высокий художественный эффект этой музыке, остановимся позднее.

Далее нам предстоит рассмотреть ту семантику произведения, которая вырисовывается процессом его драматургии. Но сначала необходимо очертить строение формы.

К анализу формы можно вполне подойти с традиционной позиции: очевидна сонатная форма с кодой. Для композитора, мыслящего контрастами, как Фирсова или Губайдулина, она близка как раз заключёнными в ней контрастами: между главной и побочной, внутри главной. Схема сонатной формы такова:

Экспозиция	Разработка	Реприза, синтетическая	Кода
ГП	ПП	ГП	ПП
Т. 1	т. 48	т. 103	т. 139
		т. 177	т. 199

Сонатная форма частично поддерживается и звуковысотными точками. ГП экспозиции начинается с *g*, но в окружении содержит и *c*. В разработке опорным звуком становится *cis*, но *c* ещё присутствует. Переход к сольной каденции снова начинается с *g*, также с соседством *c*.

В синтетической репризе, где ПП транспонируется, звуки *c* и *g* присутствуют. Они звучат и в эпизоде-отстранении с *Fl. picc.* Музыка же коды уходит в новые высоты – *e* и *a*.

Драматургия Концерта-элегии имеет ту особенность, что главнейших сфер здесь не две – Жизнь и Смерть, а три – ещё и Сомнение, семантику которого приносит завуалированный словесный текст «Забудет мир меня». И в этой третьей сфере развитие становится особенно интенсивным.

Проследим этапы этой драматургии.

Монолог виолончели в ГП экспозиции начинается пением *legato* в характере мрачного раздумья и тут же, как это свойственно стилю Фирсовой, оттеняется контрастными недобрыми оттенками: всего лишь в конце первой фразы возникает глухое тремоло литавр, в конце построения (т. 12) раздаётся тревожное тремоло валторны, вслед за чем вступает колкая россыпь *staccato* духовых, то есть сразу же начинает работать контраст консонансов и диссонансов экспрессии (пример № 1).

Пример № 1 Е. Фирсова. Концерт-элегия, экспозиция, т. 1–15

В следующей фазе пения виолончели (ц. 16) её кантиленности противостоят глухие ритмы похоронного марша (ц. 20): так контрастирует семантика жанров – певучего монолога и остро ритмованного марша. Во всём развитии ГП идёт борьба стремящейся к пению виолончели и наступательно активизирующихся голосов оркестра

(снова – контраст консонанса и диссонанса экспрессии). Семантика контрастов максимально обнажается в окончании ГП: традиционному лирическому вздоху (*suspiratio*, предвестник ПП) противопоставляется мрачный траурный ритм большого барабана. Символика Жизни и Смерти тем самым уже заложена в ГП.

Тема ПП (ц. 48) светла и лирична, и своей консонатностью экспрессии ярко противостоит всему остальному (пример № 2).

Пример № 2 Концерт-элегия, побочная партия

Но она же и двойственна: в ней путём аллюзии заложен текст из предсмертной арии Ленского «Забудет мир меня». Отсюда начинается развитие третьей сферы драматургии – Сомнения. И эта двойственность выражена также в контрасте музыкальных элементов: хотя вначале преобладает певучесть, но по мере развития колкие и резкие звучности начинают преобладать, и концом ПП становится полная противоположность её началу – на фоне тревожно-возбужденных тремоло струнных у большого барабана властно звучат грозные стучащие ритмы.

Разработка снова начинается с певучего монолога виолончели соло. Но полярности – Жизнь и Смерть – уже сближены: пению той же виолончели «аккомпанирует» пунктирный ритм траурного марша. Дальнейшее развитие интенсивно направляется ко всем трём драматургическим сферам: Жизни, Смерти и Сомнению. При этом Жизнь обособляется, а Сомнение и Смерть смыкаются. Сфера Жизни предстаёт здесь в виде развёрнутого, полимелодически распетого на 7–10 голосов лирического оазиса (т. 113–135). Но на самой его вершине происходит драматический слом: в партии виолончели на *ffff* происходит резкий выкрик (т. 136), в мотиве которого соединяются траурный пунктирный ритм похоронного марша и возможная подтекстовка слов

отчаяния – «Забудет мир!» После такой кульминационной точки следует фатальное соло трубы, громко исполняющей полную символическую тему «Забудет мир меня» (т. 139). Таким образом, сфера Сомнения здесь максимально проакцентирована.

Принципиальное драматургическое значение имеет сольная каденция виолончели (т. 154), к которой делается переход (от т. 144). Сначала в ней буйствуют диссонансы экспрессии: трели, *pizzicato*, суперскачки, стучащие ритмы, стонущее глиссандо в мотиве «забудет мир меня». Только в конце каденции идёт возвращение начальных мотивов ГП – *arco, legato*. Но приходят они не для Жизни, а для Смерти: сворачиваются и исчезают, падая глиссандо вниз.

Полна странности, остранённости синтетическая реприза: тема ПП (с прежней символической темой-аллюзией на Чайковского) расплавляется на отдельные звуки (фагот, гобой, труба, валторна), а у струнных её мрачно дополняет тема ГП.

И приводит эта странность к новой странности, приносящей полное отстранение от всей драматургии: в регистровой высоте у флейты пикколо вдруг раздаются имитации птичьих трелей (т. 191). По образу – это явная небесная сфера. Но Фирсова не была бы сама собой, если бы и здесь не напомнила о контрастности мира: у нежного треугольника постукивают похоронные ритмы.

Итог концепции с элементом катарсиса подводит кода (т. 199): композитор воплощает контраст реального, земного горя и мистического просветления в высших, надмирных сферах (пример № 3).

Пример № 3 Концерт-элегия, кода

Здесь эмоциональный пласт тяжелого человеческого горя создан на основе остигнато-вариантных ритмов похоронного марша в низком регистре. Непримиримый контраст ему составляет партия виолончели, целиком состоящая из как бы нематериальных флажолетов, движущаяся в высоких октавах и под конец исчезающая после глissандирующего взлёта в неопределённо высокий регистр. Образ этот сакрален и подсказывается долгой духовной историей искусства: душа праведного человека попадает в рай. По философской концепции такая кода и просветлённа, и двойственна, поскольку композитор не даёт забыть о вечном противоречии Мира.

Концерт-элегия для виолончели с оркестром Е. Фирсовой – столь семантически яркое сочинение, что всё его можно как бы *ясно рассказать*. Но «рассказать» можно при желании и такое абсолютно известное произведение, как трагическая Шестая симфония П. Чайковского. Тем не менее в последнем случае мы бесконечно можем наслаждаться этой музыкой, следовательно, никакая словесная оболочка никогда не исчерпает всей полноты нашего восприятия произведения. Надо также помнить, что одним из свойств подлинного искусства является наличие в нем *тайны*. Автором данных строк была предпринята попытка рассмотреть категорию «тайны» как необходимую в теории искусства, и музыкальным объектом было выбрано творчество С. Губайдулиной⁵.

Не ставя целью решать в данной статье сущность тайны анализируемой музыки Фирсовой, вступим в ту область, от которой неотрывна рассмотренная нами углублённая семантика произведения, – *сферу художественности*. А эта сфера, в свою очередь, неотъемлема от совершенства музыкальной формы. Если показанная семантика относилась к аспекту неспециального музыкального содержания, то теперь наш поиск будет направлен к анализу специального содержания – эстетической гармонии всех элементов, организующих *музыкальную композицию*.

При изучении специального содержания Концерта-элегии Фирсовой обнаруживается, что в создании его эстетической гармонии участвуют частично традиционные («школьные») элементы, а по большей части нетрадиционные, не отмеченные в учениях о современной музыкальной композиции.

Традиционными видами организации выступают, конечно, структура сонатной формы (с

кодой), а также принцип зеркальной симметрии АВА, присущий этой форме. К традиционным приёмам объединения относится также и мотивное родство главной и побочной тем: в ГП это начальный мотив с пунктирным ритмом, а в ПП – мотив с пунктирным ритмом во 2-м такте темы (см. примеры № 1 и № 2). Классическим приёмом завершения композиции стало растворение мотива в общих формах движения, в частности, у П. Чайковского – «вытягивание» мотивов в гамму в кодах. К нему прибегает Фирсова в коде Концерта, когда флажолетная тема с некоторыми изгибами и поворотами, но всё же неуклонно движется по гамме вверх на протяжении 19 тактов. Сравнительно распространённым в XX веке является звуковысотное объединение формы на основе «полусов» (И. Стравинский), «звукоцентров» (Г. Эрпф) и подобных выделяемых звуков (на близком или далёком расстоянии). Для Концерта Фирсовой такими функциями обладают более всего звуки *g*, *c*, *e*. Весьма нестандартно системное применение композитором начала XXI века лада-звукоряда тон-полутон, самого по себе к этому времени уже достаточно традиционного.

К нетрадиционным видам организации музыкальной композиции следует отнести разного рода слитные элементы. С точки зрения звуковысотных отношений – это своеобразная *диатонико-хроматика*. Этого вопроса мы уже коснулись в п. 10, ссылаясь на второе проведение главной темы в экспозиции Концерта. В XX веке признан такой вид хроматики, какой сложен из диатонических оборотов. Данный случай у Фирсовой оказывается обратным: хроматические обороты (веберновская группа № 2^а) складывают модулирующую диатонику: *b moll*, *g moll*, *f moll*. Но гораздо более радикальны по новизне синтезированные комплексы из разных параметров: артикуляции, фактуры, ритмики. Таким комплексом стал найденный мною «параметр экспрессии», а его оппозиция консонанса и диссонанса экспрессии уже также была показана в анализе Концерта-элегии (см. п. 5).

Оригинальным и не менее радикальным видом синтезированного комплекса у Фирсовой стало явление *мелодада* (*ладомелодии*): на протяжении всего произведения любые поступенные ходы по 3 звука как правило состоят из тона и полутона. А пример целого мелодического построения, образованного исключительно из микроладов тон-полутон – упомянутая растворяющая (но усложнённая) 19-тактовая гамма

флажолетами в коде (т. 202–220; см. начало в примере № 3). Мелолад как явление известен в истории музыки: он свойствен традиционным восточным культурам типа мугама, когда мелодический распев идёт по ладовому звукоряду. Однако там его суть синкретична, в то время как у Фирсовой – синтетична.

Ещё более радикальный синтез в Концерте – это *мелоритм (ритмомелодия)*: мелодический оборот (не на одном звуке) сочиняется только для того, чтобы выявить ритм. Мелодия делает шаг на секунду вверх или вниз, на тритон, ув. 2, ум. 3, но отчётливо звучит пунктирный ритм. Характерный пример находим в разработке, когда на воображаемые слова «мир меня» у трубы, 2-х валторн и тромбона отчеканивается мелоритм с ходами на секунду и пунктирным ритмом. Однако таких случаев здесь немного, потому что от такого мелоритма должен явно отличаться обособленный мотив-ритм на одном звуке, символизирующий Смерть и действующий во всем Концерте (см. партию оркестра, пример № 3).

Синтезированные элементы хороши для музыки тем, что они целенаправленно бьют точно в цель, не оставляя места для звуковых пустот и неопределённостей.

Наконец, в Концерте Фирсовой действует и такой синтез, какой вовлекает в себя также и высший уровень – музыкальную форму. Образуется *ритмомелодформа*. Здесь можно раскрыть один важный секрет этой композиции. Дело в том, что начальный мотив певучего монолога и мотив траурного марша имеют *структурное подобие*: в обоих содержится пунктирный ритм, но в «мело» он сглаженный, а в «ритмо» – острый. Остаётся оценить, насколько часто в тематизме и вообще во всём музыкальном материале появляется та и другая формула, также и «мелоритм». Оказывается, что вступление того и другого «пунктира» исключительно систематично. Некоторые проведения тем включают его в каждом такте, другие – с пропуском тактов; при многоголосной фактуре – в отдельных голосах; особый случай – как двойное остигато. Примеры: в каждом такте – второе проведение главной темы (т. 16–21); с пропуском тактов – первое проведение главной темы (т. 1–11, см. пример № 1); внутри фактуры – партия валторны (т. 66); как двойное остигато – кода (т. 199 и далее, см. пример № 3). Партитура редко обнаруживает такие страницы, где «пунктир» бы отсутствовал. Но чёткие ритмы обладают свойством пульсировать и при

их пропусках, в силу их всепроникающей ритмической инерции. Следовательно, вся форма Концерта-элегии оказывается насквозь, от начала до конца, пронизанной единообразным, хотя *совсем не механичным* ритмом, который «невидимо» создаёт исключительную мерность, временную гармоничность всего сочинения. Как писал ещё Аврелий Августин, музыка есть искусство прекрасной меры: *musica est scientia bene modulandi*. И эта глубинная размеренность крупного сочинения вызывает со своей стороны и столь же глубоко спрятанное ощущение музыкальной красоты музыки, несмотря на весь трагизм замысла. И ведь Красоту и Любовь Фирсова возвышает как идеалы своей музыки и музыки вообще.

Что же касается ритмомелодформы, то по отношению к крупноплановой сонатной форме она образует *субформу*, с тематической единицей из нескольких звуков, пронизывающей всю композицию, по своим приёмам вариантно-остинатную. Явление субформы весьма значительно для насыщенности формы в целом и присутствует не единственно только в анализируемом сочинении. Оно придало большую яркость таким произведениям, как «Шаги на снегу» К. Дебюсси (остинатность ритма «шагов»), «Болеро» М. Равеля (остинатность ритма барабана), «эпизоду нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича (также остинатность ритма барабанов). Конечно в сравниваемых примерах это настоящая, «автоматическая», чётко слышимая остинатность, тогда как у Фирсовой можно говорить о рассредоточенном вариантно-остинатном процессе, с гораздо более внутренним, скрытым эффектом. Но назначение субформы остаётся сходным.

Итак, как же сходятся в Концерте-элегии Фирсовой неспециальное содержание её семантики и эстетическая гармония специального содержания? В каждом аспекте сполна выполняется предназначаемая ему функция: семантика всеми своими глубинами приносит серьёзное размышление, свет жизни, траурность и ощущение тяготы утраты, трагизм великого сомнения, мистику ухода в неземное, а эстетическая гармония всё это обвеивает красотой. Возникает тот самый парадокс, который кроется в настоящей художественности, о чём истинно начертал А. Пушкин: «И гений, парадоксов друг». Но каким образом мысль-чувство творца произведения притягивает к себе именно такой эстетический сонм средств, остаётся одной из тайн искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из письма Е. О.Фирсовой – В. Н.Холоповой 15.05.2011.

² Из письма Е. О.Фирсовой – В. Н.Холоповой 26.07.2012.

³ Об этом явлении под моим руководством была защищена дипломная работа [1], где рассматриваются образцы (помимо С. Губайдулиной) творчества

К. Пендерецкого, Г. М. Гурецкого, А. Виеру, А. Пярта, Э. Денисова, Х. Лахенмана.

⁴ О моей теории специального и неспециального музыкального содержания см. в кн.: [9], Глава 9.

⁵ См. статью [8, с. 32-48].

⁶ Классификацию пяти интервальных групп А. Веберна см.: [10, с. 418].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гороховская В. М. «Параметр экспрессии» в музыке XX века: дипломная работа / рук. В. Н. Холопова. М., 1995. 175 с. Рукопись хранится в библиотеке Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1995.

2. Валькова В. Б. «Распределенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 16–21.

3. Нестьева М. И. Звуковая среда наших дней // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 29–30.

4. Савенко С. И. Музыка XXI века: к перспективе изучения // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова / отв. ред. М. И. Катунян. М., 2016. С. 541–545.

5. Стогний И. С. Поиск глубинных смыслов на основе интертекстуального анализа музыкальных произведений // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2014. № 4 (11). С. 55–70.

6. Уилсон Э. Мстислав Ростропович / пер. с англ. К. Савельева. М.: Экспо, 2011. 512 с.

7. Холопова В. Н. София Губайдулина. Монография. Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина. М.: Композитор, 2011. 400 с.

8. Холопова В. Н. «Тайна» как несформированная категория теории искусства и её присутствие в творчестве Софии Губайдулиной // Софии с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной / ред-сост. В. Н. Холопова. М., 2014. С. 32–48.

9. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.

10. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Планета музыки, 2013. 496 с.

11. Haylock Ju. A Triple Portrait: Chamber Music by Elena Firsova. Marsyas Trio / Meridian CDE 84635 // The Strad, 2016, Jan. № 4. P. 88.

12. Liu V. The cello: An Amazing Musical Instrument // Journal of Music and Dance. 2011, Vol. 1, January, pp. 6–15.

13. Lochhead Ju. Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis. New York, London: Routledge, Taylor & Francis, 2016. 194 p.

14. Pendle K., Boyd M. Women in Music: A Research and Information Guide. New York, London: Routledge. Taylor & Francis Group, 2016. 728 p.

15. Russel Je., Cohn R. Mstislav Rostropovich. Book on Demand, 2012. 96 p.

16. Whittall A. A Triple Portrait: Chamber Music by Elena Firsova. Marsyas Trio / Meridian CDE 84635 // Tempo, 2016, Vol. 70, Issue 275, Jan, pp.103–104.

17. Wollenberg S. “New Paths to Analysis”. The Case of Women Composers // L’analyse musicale aujourd’hui [Music Analysis Today]. Ed. Delatour France, 2015, pp. 291–312.

REFERENCES

1. Gorokhovskaya V. M. “*Parametr ekspressii*” v muzyke XX veka: diplomnaya rabota [“The Parameter of Expression” in 20th Century Music: Graduate Work]. Academic adviser V.N. Kholopova. Moscow, 1995. 175 p. The manuscript is kept in the library of the Moscow Conservatory.

2. Valkova V. B. «*Rassredotochennaya tema*»: puti otechestvennogo muzykoznaneya v zerkale istorii odnogo ponyatiya [The “Dispersed Theme”: the

Paths of Russian Musical Scholarship in the Mirror Reflection of the History of One Concept]. *Problemy muzykal’noj nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 2 (19), pp.16–21.

3. Nestyeva M. I. *Zvukovaya sreda nashikh dney* [The Sound Environment of Our Days]. *Muzykal’naya akademiya* [Musical Academy]. 2011, No. 1, pp. 29–30.

4. Savenko S. I. *Muzyka XX veka: k perspektive*

izucheniya [20th Century Music: Towards the the Prospect of Studying]. *Muzykal'nye miry Yuriya Nikolaevicha Kholopova* [The Musical Worlds of Yuri Nikolayevich Kholopov]. Edited by M. I. Katunyan. Moscow, 2016, pp. 541–545.

5. Stogniy I. S. Poisk glubinnyykh smyslov na osnove intertekstual'nogo analiza muzykal'nykh proizvedeniy [The Search for Profound Meanings Based on Intertextual Analysis of Musical Works]. *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh* [Scholarly Notes of the Russian Academy of Music]. 2014, No. 4 (11), pp. 55–70.

6. Uilson E. Mstislav Rostropovich [Wilson E. Mstislav Rostropovich] Translated from the English by K. Savel'ev. Moscow: Ekspo, 2011. 512 p.

7. Kholopova V. N. *Sofiya Gubaydulina. Monografiya. Interv'yu Entso Restan'o – Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina. Monographic Work. Interview of Enzo Restagno – Sofia Gubaidulina]. Moscow: Kompozitor, 2011. 400 p.

8. Kholopova V. N. “Tayna” kak nesformirovannaya kategoriya teorii iskusstva i yeyo prisutstvie v tvorchestve Sofii Gubaydulinoy [“The Mystery” as an Unformed Category of Art Theory and its Presence in the Work of Sofia Gubaidulina]. *Sofii s lyubov'yu. K 80-letiyu Sofii Asgatovny Gubaydulinoy* [To Sofia with Love. On the 80th Anniversary of Sofia Asgatovna Gubaidulina]. Moscow, 2014, pp. 32–48.

9. Kholopova V. N. *Fenomen muzyki* [The Phenomenon of Music]. Moscow: Direkt-Media, 2014. 384 p.

10. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [The Forms of Musical Compositions]. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2013. 496 p.

11. Haylock Ju. A Triple Portrait: Chamber Music by Elena Firsova. Marsyas Trio / Meridian CDE 84635. *The Strad*, 2016, Jan. No. 4. P. 88.

12. Liu V. The Cello: An Amazing Musical Instrument. *Journal of Music and Dance*. 2011, Volume 1, January, pp. 6–15.

13. Lochhead Ju. *Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis*. New York, London: Routledge, Taylor & Francis, 2016. 194 p.

14. Pendle K., Boyd M. *Women in Music: A Research and Information Guide*. New York, London: Routledge. Taylor & Francis Group, 2016. 728 p.

15. Russel Je., Cohn R. *Mstislav Rostropovich*. Book on Demand, 2012. 96 p.

16. Whittall A. A Triple Portrait: Chamber Music by Elena Firsova. Marsyas Trio / Meridian CDE 84635. *Tempo*, 2016, Volume 70, Issue 275, Jan, pp.103–104.

17. Wollenberg S. “New Paths to Analysis”. The Case of Women Composers. *L'analyse musicale aujourd'hui* [Musical Analysis Today]. Ed. Delatour France, 2015, pp. 291–312.

Семантическая глубина и фактор художественности в «Концерте-элегии памяти Славы Ростроповича» Е. Фирсовой

Концерт-элегия для виолончели с оркестром op. 122 (Концерт для виолончели № 4) Елены Фирсовой посвящён памяти Мстислава Ростроповича и написан вскоре после его смерти (2008). Произведение стало одним из самых значительных в творчестве композитора. Его анализ потребовал усовершенствованной новейшей методологии. Смысловая глубина сочинения вызвала необходимость ввести разветвлённый семантический подход. Совершенство музыкальной композиции современного автора активизировало теоретические поиски особых способов создания эстетической гармонии целого в единстве ведущих музыкальных средств. Даже в самой композиционной структуре актуальными стали такие уровни, какие почти не рассматривались академической наукой о музыкальной форме. Непременную задачу составило постижение органического единства семантического и эстетико-композиционного аспектов произведения, в связи с чем предметом внимания стала категория художественности.

Густая смысловая насыщенность Концерта-элегии Е. Фирсовой позволила найти здесь 9 проявлений семантики, в том числе: открытое слово, цитата с известным текстом (из арии Ленского «Забудет мир меня»), буквенная монограмма («Слава»), жанры (монолог, похоронный марш), роль тембров, исполнительских приёмов, регистров. В драматургии раскрылись три семантические сферы: Жизнь, Смерть и Сомнение. При анализе совершенства музыкальной формы в последней выявлены традиционные и новаторские способы создания органики целого. К традиционным явлениям можно отнести сонатную форму, мотивное родство главной и побочной тем. Необычным фактом для композитора рубежа XX–XXI вв. обернулось использование ячеек лада тон-полутон. Для эстетической гармонии целого сыграли важную роль особые синтетические единства, которым в работе были даны названия «мелолоад» и «мелоритм». Охват ими всей крупной музыкальной формы, с вариантно-остинатными приёмами развития, позволил назвать эту организацию термином «субформа». В художественном содержании Концерта-элегии рассмотрен также парадокс трагизма семантики и эстетической гармонии всех элементов композиции.

Ключевые слова: музыкальная семантика, художественность, музыкальная драматургия, музыкальная композиция, субформа в музыке.

Semantic Depth and the Factor of Artistry in the Concert-Elegy in Memory of Slava Rostropovich by Elena Firsova

The Concerto-Elegy for Cello and Orchestra opus 122 (Concerto for Cello No.4) by Elena Firsova is dedicated to the memory of Mstislav Rostropovich and written shortly after his death (2008). This composition has proven itself as one of the most significant among the composer's output. Its analysis demanded the improvement of the newest methodology of its disclosure. The semantic depths of the composition necessitated bringing in a diversified semantic approach. The perfection of this contemporary composer's musical thinking activated the theoretical quest for special means of creating the aesthetical harmony of the whole in a unity of musical means. Even in a most technical compositional structure it was those strata which had almost never been examined by academic studies of musical form which have become most relevant. An indispensable goal was set up by the comprehension of the organic unity of the semantic and the aesthetical-compositional aspects of the musical composition, which resulted in the fact that the focus of our attention has been turned onto the category of artistry. The dense semantic satiation of Elena Firsova's Concerto-Elegy has made it possible to find 9 manifestations of semantics, including: an open verbal passage, a quotation with a famous text (from Lensky's Aria "The World Shall Forget Me" in Tchaikovsky's Eugene Onegin), a letter monogram ("Slava"), various genres (the monologue and the funeral march), the role of timbres, performance techniques and registers. The dramaturgy of the work revealed three semantic spheres: Life, Death and Doubt. An analysis of the perfection of musical form discloses in the latter various traditional and innovative means of creation of organics of the whole. The traditional attributes include sonata form and motivic relation between the primary and the subsidiary theme groups. An unusual feature for a composer pertaining to the turn of the 20th and 21st centuries has been her incorporation of musical cells in the octatonic scale. A special role for establishing the aesthetic harmony of the whole has been played by special synthesized entities which in the article were named "melo-scale" and "melo-rhythm." Their spanning of the entire large-scale musical form with variational-ostinato means of development made it possible to label this organization by the term of "sub-form." In the artistic content of the Concerto-Elegy the paradox between the tragic semantic content and the aesthetical harmony of all the elements of composition is also examined.

Keywords: musical semantics, artistry, musical dramaturgy, musical composition, sub-form in music.

Холопова Валентина Николаевна

ORCID: 0000-0003-3368-1503

доктор искусствоведения,
профессор кафедры междисциплинарных
специализаций музыковедов
E-mail: v_kholopova@mail.ru
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского
Москва, 125009 Российская Федерация

Valentina N. Kholopova

ORCID 0000-0003-3368-1503

Dr. Sci. (Arts),
Professor at the Department
of Interdisciplinary Specializations of Musicologists
E-mail: v_kholopova@mail.ru
Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. P. I. Chaykovskogo
Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory
Moscow, 125009 Russian Federation