



С. А. ЛОШАКОВ

*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия*

ORCID: 0000-0002-6073-5653, Loshakov_91@mail.ru

Одиннадцатая симфония А. Л. Локшина как тип нелинейного развития симфонической концепции

Статья посвящена творчеству российского композитора XX столетия Александра Лазаревича Локшина (1920–1987), его последней Одиннадцатой симфонии для симфонического оркестра и сопрано (1976). Данное сочинение вбирает в себя основные черты стиля композитора: оригинальную трактовку крупной симфонической формы как вариационного одночастного цикла, использование поэтического текста, особое отношение к оркестровой ткани и тембровое разнообразие палитры, событийную насыщенность и равноправное участие в развитии главных и побочных интонационных элементов. Задача статьи заключается в выявлении важной черты симфонического метода Локшина – своеобразной *нелинейности* развёртывания событий в их чётко заданном русле *темы с вариациями*.

Целостный анализ партитуры симфонии затрагивает наиболее важные аспекты формы, гармонии и оркестровки. На этой основе автор размышляет о нелинейном принципе симфонического развития. Под нелинейностью понимается процесс свободного сообщения в музыкальном пространстве подобных друг другу событий, независимо от прямого (однонаправленного) порядка их свершения. Музыкальный текст воспринимается как своего рода воплощение единства всех возможных соотношений его смысловых элементов, как некое подобие справочного текста с системой перекрёстных ссылок, где маршрут определяется самим читателем/слушателем. Так, уже в первом разделе симфонии (интродукции) находится важнейший интонационный элемент – *звуковой комплекс*, который, по мысли автора статьи, воспринимается в дальнейшем развитии как некая *гиперссылка*.

Ответ на основной вопрос: что же является главным в Одиннадцатой симфонии Локшина – тема вариаций, тема интродукции или последняя вариация, где всю разветвлённую сеть интонационных знаков собирает воедино литературный текст, – автор видит в том, чтобы ощутить, а затем и вербализовать связи, которыми пронизана вся чувственно воспринимаемая симфоническая ткань сочинения, нелинейно, по принципу гипертекста.

Ключевые слова: А. Л. Локшин, симфония, звуковой комплекс, нелинейность, гиперссылка, оркестровка, гипертекст, Луис де Камонс.

SEMYON A. LOSHAKOV

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0002-6073-5653, Loshakov_91@mail.ru

The Eleventh Symphony of Alexander Lokshin as a Type of Nonlinear Development of the Symphonic Concept

The article is devoted to the music of Russian 20th century composer Alexander Lazarevich Lokshin (1920–1987), his final Eleventh Symphony for symphony orchestra and soprano (1976).

This composition incorporates into itself all the major features of the composer's style: an original interpretation of the large-scale symphonic form as a variational one-movement cycle, the use of the poetic text, a special attitude towards the orchestral fabric and a diversity of timbral palette, event-driven saturation and full-fledged participation in the development of primary and subsidiary intonational elements. The aim of the article is to reveal an important feature of Lokshin's symphonic method – a peculiar *nonlinearity* of the unfolding of events in their concisely set course of *theme and variations*.

Integral analysis of the score of the symphony touches upon the most important aspects of form, harmony and orchestration. On this basis the author contemplates about the non-linear principle of symphonic development. Nonlinearity signifies a process of free intercommunication within the musical space of events similar to each other, regardless of the direct (unidirectional) order of their occurrence. The musical text is perceived as a sort of manifestation

of unity of all possible correlations of its semantic elements, as a certain similitude to a referential text with a system of cross-point references, where the pattern is determined by the reader or the listener. Thereby, already the first section of the symphony (the introduction) contains a most important intonational element – the *sound complex*, which in the opinion of the author of the article is perceived in the subsequent development as a certain *hyperlink*.

The answer to the main question – which elements are the most important in Lokshin's Eleventh Symphony: the theme of the variations, the theme of the introduction or the final variation, where the entire furcated network of intonational signs are gathered together by the literary text – is viewed by the author as the goal of perceiving, and then verbalizing the connections with which the sensually perceived symphonic fabric of the composition is permeated, in a nonlinear, according to the principle of the hypertext.

Keywords: Alexander Lokshin, symphony, sound complex, nonlinearity, hyperlink, orchestration, hypertext, Luis de Camoens.

Жанр симфонии как симфонической музыки в целом является для композитора А. Л. Локшина (1920–1987) центральным, определяющим его творческий облик. Создавая свои сочинения в эпоху Д. Д. Шостаковича, оставаясь как бы «за кадром», Локшин один из немногих сумел сохранить своё собственное лицо, претерпевая при этом мощнейшую гравитацию стиля великого симфониста¹. Самобытность композитора ощущали и его современники, такие как музыкант М. А. Меерович: «Не будет преувеличением сказать, что в основе симфонизма Локшина лежит новый оригинальный музыкально-драматический принцип. Им написано одиннадцать симфоний, и ни одна из них не представляет собой привычный четырёхчастный симфонический цикл» [1, с. 27].

Рассматривая в книге «Симфонические искания» в том числе и симфонии А. Л. Локшина, М. Г. Арановский ставит следующий вопрос: «...являются ли они симфониями в подлинном смысле этого слова? ... их композиция подчас даже отдалённо не напоминает структуру симфонического цикла» [2, с. 206]. В чём же заключается новый оригинальный принцип, и что составляет особенность строения симфоний Локшина?

Все симфонии Локшина, за исключением чисто инструментальной Четвёртой, так или иначе включают либо хор, либо солирующий голос, либо их сочетание. В большинстве своём они не велики по времени звучания, хотя весьма ёмки по событийности². В половине своих симфоний автор сопровождает нотный текст атрибутами вариационного цикла, обозначая тему и последующие вариации³. Нередко к ним добавляются разделы, называемые *introduzione*, *conclusionone*, *coda*. В определённой степени это предполагает некий *линейный* порядок развёртывания музыкальных событий от зарождения материала

(в интродукции), его формирования (в теме), приобретения новых черт при сохранении постоянных (в вариациях) до подытоживания (в коде) – то есть движение по заданной траектории.

Между тем, в симфониях Локшина при использовании как принципов вариационности⁴, так и принципов вариантности⁵, форма является нечто принципиально новое с точки зрения *нелинейности* её развёртывания. Под *нелинейностью* в данном случае понимается процесс свободного сообщения в музыкальном пространстве подобных друг другу событий независимо от прямого (однонаправленного) порядка их свершения⁶. В системе отношений внутри музыкального текста Локшина можно обнаружить момент *ассоциативного сходства* элементов гармонии, ритма, фактуры, оркестровки, что может иметь определяющее значение в прокладывании пути восприятия. В таком случае музыкальный текст воспринимается как своего рода воплощение единства всех возможных соотношений его смысловых элементов, как некое подобие справочного текста с системой перекрёстных ссылок, где маршрут определяется самим читателем.

Одиннадцатая симфония А. Локшина – итог работы композитора в данном жанре⁷, своего рода модель творческого универсума автора, некое резюме индивидуальных черт, ключевых идей и принципов его симфонического мышления. Именно поэтому задача статьи – продемонстрировать проявляющуюся здесь главную черту симфонического метода Локшина – своеобразную *нелинейность* развёртывания событий в их чётко заданном русле *темы с вариациями*.

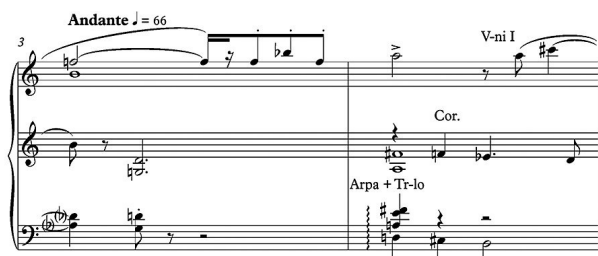
Симфония написана в 1976 году для одионарного состава оркестра с видовыми инструментами в группе деревянных⁸ и сопрано. Как

некий итог развития, в завершении сочинения звучит 143 сонет Камозэнса. Об интересе к сонету со стороны композитора свидетельствует И. Л. Кушнерова: «Я помню, как я стояла у двери, он [Локшин] достал записную книжку и стал мне читать стихи – очень красивые стихи, замечательные. Я помню, что, среди других, он прочитал мне и сонет Камозэнса, на который через много лет он написал симфонию» [1, с. 34].

Структура симфонии представляет собой тему и семь вариаций, обрамлённых вступлением, обозначенным *Introduzione*, и заключением, обозначенным *Coda*. Первый раздел – интродукция – компактное, сжатое (черта, присущая симфонии в целом) изложение ключевых музыкальных идей сочинения. Уже здесь встречаем важнейший интонационный элемент – *звуковой комплекс*, который представляет собой ряд диссонирующих созвучий, подобных цепочке доминант. Начальный импульс развития устремлён к аккорду *D dur*, который появляется в третьем такте вступления (пример № 1 а).

Пример № 1 а

А. Локшин.

Одиннадцатая симфония,
Introduzione, т. 3–4


Благодаря прозрачной оркестровке, каждый фактурный элемент слышен отчётливо; упомянутый выше аккорд имеет характерную консонирующую окраску (*D dur*), чуть замутнённую неаккордовым звуком *e*. Фонизм аккорда подчеркнут тембром арфы и треугольника. Эти два фактора, а также предшествующая созвучию тональная неопределённость, *непредсказуемость выхода* позволяют слуху в дальнейшем улавливать данную структуру в партитуре. Она коррелирует с различными участками формы наподобие ссылки в *гипертексте*, неоднократно возникая в различных композиционных, синтаксических, фонических условиях, как бы комментируя образ с иных позиций высотного положения, оркестровки, объёма звучания. В ключевых моментах появления данного звуко-

вого комплекса сохраняется характерная для него тембровая окраска. Или же оркестровка становится иной, но при этом сохраняется ритмоформула мотива, предваряющего на слабой доле такта аккорд *D dur* и присущие ему квартовые ходы (пример № 1 б).

Пример №1 б Одиннадцатая симфония, ц. 27

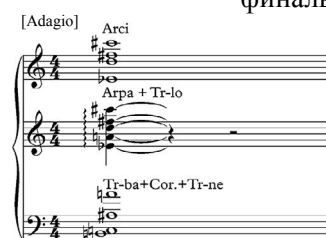


Данный фрагмент (ц. 27 партитуры) выдержан в характере скерцо. Приведём показательный музыкальный материал заключительного раздела симфонии, предшествующего коде (ц. 41, см. пример № 2 а).

Пример № 2 а

Одиннадцатая симфония,
ц. 41


Пример № 2 б

Coda,
финальный аккорд


Все приведённые фрагменты партитуры демонстрируют главный смысловой элемент симфонии, интонационную *отсылку*, из которой произрастает дальнейшее развитие. Компактная кода симфонии завершается полигармоническим аккордом $H_1 - C - b - es^1 - a^1 - d^2 - fis^2 - cis^3$ (пример № 2 б). В его звуковом составе можно услышать следы отмеченного нами во вступительном разделе аккорда *D dur*, а также двутерцовых аккордов от *fis* и от *h*. Обратим внимание на оркестровку аккорда, охватывающего

более чем три октавы: отказ от низкого регистра струнных, преобладание призрачного звучания флажолетов на фоне мягких педалей медных духовых (низкие валторны и тромбон), подчеркнутого всплеском арпеджио арфы. Отметим, что интродукция и финальная кода сочинения – это широкая арка, раскинувшаяся через всю симфонию.

Между вступлением и кодой располагаются тема и семь вариаций. Из казалось бы неуловимого движения, рождаемого сопряжениями различных элементов, выступают очертания ритмически рельефных интонаций темы, подчеркнутые тембром виолончелей, звучащих весьма напряжённо в высоком регистре (пример № 3 а).

Пример № 3 а

Тема, ц. 2

[Andante]

Каждый момент звучания темы неповторим и представляет постоянно обновляющуюся структуру. Она пластична, полна всевозможных артикуляционных деталей, динамических нюансов. В чём-то изложение темы (как и многие страницы партитуры) можно уподобить детально проработанным текстам А. Веберна, где в каждую секунду звучания происходит новое звуковое событие⁹.

Тема компактна, она занимает 22 такта. В ней условно выделим три раздела, разграниченных смысловыми цезурами, на создание которых направлена оркестровка и тонкая градация между разрежённостью и насыщенностью фактуры (примеры № 3 б, № 3 в).

Пример № 3 б

Второй раздел темы

[Andante]

in tempo V-c

Пример № 3 в

Третий раздел темы

[Andante]

Следует также отметить уплотнение линии нижнего голоса, который дублируется в кварту (возникает некая ссылка на излюбленные Б. Бартоком дублировки-утолщения линий гетерофонного движения). Солирующие виолончели играют в той же тесситуре, что и контрапунктирующие им бас-кларнет и фагот – отсюда возникает ощущение «скученности», трения параллельно развивающихся линий (его усиливает и высокая тессitura виолончелей).

Естественно продолжают развитие темы две следующие за ней вариации. Их объединяет дискретность и событийная насыщенность, устремлённость движения к некоей вершине. Это позволяет нам условно объединить три первых раздела (*тема и две вариации*) в группу, выполняющую репрезентативную функцию, которую можно рассматривать как экспозицию сонатной формы. Примечательно, что первая вариация по количеству тактов равна теме (22 такта), а вторая – существенно меньше (13 тактов). В целом первая группа вариационного цикла по протяжённости составляет 58 тактов¹⁰.

Следующий раздел (третья вариация) имеет совершенно иной характер. Его функция – развитие. Это позволяет уподобить его разработке сонатной формы. Начинается вариация рельефным соло рояля, до сих пор приберегаемого композитором (пример № 4).

Пример № 4

Третья вариация

[Allegro]

9 Var. III

Автор даёт передышку от ритмических и интонационных констант темы, вычленив из предшествующего развития триольный ритм. Его динамика служит импульсом для новой фазы, приводящей к кульминации (ц. 12 партитуры). Рассмотрим её подробнее.

Ярким инструментам оркестра (аккорды струнных, группа деревянных, арфа и рояль) композитор поручает звуки $g-h-d-f$, которые воспроизводят малый мажорный септаккорд. Труба, тромбон и контрабасы при этом приносят чуждые ему звуки – as^2 , A , $E1$ соответственно. За счёт пронзительного звучания трубы сквозь плотную оркестровую фактуру прорывается интонационно важный материал, близкий по характеру теме вариаций. Сам по себе малый мажорный септаккорд сопоставляется с уменьшённым септаккордом, появляющимся на следующей доле такта и представленным звуками $g-b-cis-e$. Он усложнён неаккордовым – as (gis), где фундаментальным тоном является звук A – бас доминантового нонаккорда к D . Два септаккорда в партитуре выглядят как традиционные структуры, однако на слух звучат удивительно свежо. Они воспринимаются проявлением полигармонии, присущей данной симфонии, при этом являющейся результатом линейности, свойственной мышлению Локшина. Подчеркнём, что рассмотренный кульминационный участок – это очередное музыкальное событие симфонии, предельно концентрированное по смыслу.

Следующая далее фаза развития примечательна важным с концептуальной точки зрения сплавом характерных ритмических оборотов темы и звукового комплекса, представленного ещё в интродукции симфонии (см. примеры № 1а и № 5).

Пример № 5

6 т. от ц. 12

[Sostenuto]



Мотив основного звукового комплекса (пример № 5) можно рассматривать как сочетание элементов из разных разделов симфонии: в одном случае интродукции, в другом – темы. Для первого – это заострённые увеличенные, а затем чистые кварты, для второго – краткий мотив тридцатьвторых. С точки зрения инстру-

ментовки, эти элементы поручены деревянным духовым в высоком регистре (особенно выделяются кларнеты). Третья вариация значительно продолжительнее предыдущих – 49 тактов, что практически сопоставимо со всей первой группой вариаций.

В четвёртой вариации (ц. 15) встречается новый знаковый мотив – нисходящие квинты $e^2 - a^1$ у гобоя (ц. 17), которому отвечают в том же ритме малая терция $a - c$ у трубы и минорный квартсекстаккорд $e-a-c$ у кларнета. Интонации этого взволнованного диалога найдут своё отражение в последней, седьмой вариации, где их смысл выявит текст сонета Камозэнса.

Музыка пятой вариации (ц. 20), отталкиваясь от триольного ритма предыдущего раздела, приносит некоторую встревоженность – обмен короткими репликами флейты и бас-кларнета, словно стянутая пружина «раскручивающиеся» *molto accelerando* кварты-терции (ц. 21) – всё это картина внешне не столь заметного напряжённого развития.

Участок формы от третьей до шестой вариации включительно занимает центральное место в сочинении. Он охватывает две группы вариаций (см. примечание 10) и включает в себя две яркие кульминации, а также отличается более рельефной оркестровкой. Шестая вариация (ц. 25) контрастирует с окружающими её разделами своим созерцательным характером и внутри содержит контраст. Её начальный раздел (с ц. 25 до ц. 27) близок медленной части симфонического цикла. К уже рассмотренным выше интонациям темы и звукового комплекса добавляются хроматические нисходящие, ламентозные мотивы флейты и кларнета (т. 6 от ц. 25), изломанные линии струнных. Начиная с ц. 27 характер меняется и становится скерцозным (что показано в примере № 1 б). В целом вариация невелика по размерам – 28 тактов в сопоставлении с 47 тактами соседней пятой вариации.

Седьмая вариация (ц. 28) в свою очередь подразделяется на два крупных раздела: некую оркестровую интродукцию и раздел солирующего сопрано. Первый раздел во многом продолжает настроение предшествовавшего скерцо, его inferнальный характер. Развивается триольный ритм, который словно движется по замкнутому кругу секундовых интонаций, характерных для темы; нагнетается темп, что неумолимо приводит развитие к кульминации. С ц. 31 в процесс включается новый герой –

литавры, выступающие с собственным трёхзвучным квинто-секундовым мотивом *A–H–e*, который рельефно выделяется из общего звучания в том числе и за счёт динамики *ff*.

Затем вступает рояль с развитием интонационного комплекса (т. 1 до ц. 32), который предстал в самом начале симфонии, в первых тактах интродукции (пример № 1 а). Композитор намеренно «снимает» все инструменты кроме виолончели, которая интонирует выразительную восходящую линию. Постепенно к звучанию присоединяются и другие «герои» (английский рожок, фагот, медные духовые, арфа), и начиная с ц. 33 вновь слышна тема вариаций в её почти первозданном звучании: виолончели в той же высотной позиции (см. ц. 2) в ансамбле с кларнетами.

Второй раздел седьмой вариации начинается с ц. 35 – для него характерно вступление солирующего сопрано. По размерам заключительный раздел сопоставим со всем предшествующим развитием, что говорит о его итоговом значении. Смысловую квинтэссенцию составляет сонет Камюэнса.

Велико значение текста, концентрирующего смысл предшествующего развития. В первую очередь это ярко проявляется на интонационном уровне. Звучат словно подтекстованные мотивы и мелодические обороты, которые не раз появлялись ранее в вариациях. Уже с начальной малой секунды ощущается прочная связь с темой (*d–es*). На словах «чужие страны» (ц. 38) встречаем уже утвердившийся в памяти мелодический оборот *as–des²–as–c²*, отсылающий к началу симфонии и многим её разделам (пример № 1 а, в сравнении с примерами № 1 б, № 2 б и № 5). Теперь очевидно его важнейшее значение – он функционирует в нотном тексте подобно *гиперссылке*.

Пример № 6 Седьмая вариация, ц. 38

[Lento]



Оркестр в данном случае становится зеркалом вокальных интонаций. Чутко откликаются на фразы сопрано кларнет, валторна, литавры, выступая комментаторами текста, а иной раз изображая «топот согнанного стада». Наконец, кульминационная фраза «мирозданье в разно-

образии нас одарило» подчёркивается высочайшим для сопрано *cis*³. После этого звучит оркестровый отклик на «метафизические терзания» человеческой души – интонации *звукового комплекса* (ц. 41, пример № 2 а).

Таким образом, можно предположить, что автор сводит все нити инструментального повествования к их вокальному воплощению в седьмой вариации. На это указывает также тот факт, что к слову композитор обращается систематически в своих сочинениях, и литературный текст, который лежит в основе, исполняемый либо солистом, либо хором, является столь же значимым участником музыкального повествования, как и оркестровые группы и отдельные тембры.

В процессе рассмотрения сочинения перед нами возник ряд вопросов: что же является главным в Одиннадцатой симфонии Локшина – тема вариаций, тема интродукции или последняя вариация, где всю разветвлённую сеть интонационных знаков собирает воедино литературный текст? Что из этого ряда доминирует, а что претерпевает влияние? Как наше восприятие способно охватить все детали текста симфонии за 20 минут её звучания, с каких позиций подходить к пониманию концепции сочинения? Быть может, ответ кроется в многоаспектности, многослойности данного музыкального текста, где внимание слушателя направлено в разные его точки, определяя главное с собственных (слушательских) позиций. При этом важен такой аспект, как восприятие партитуры, где мы видим графические границы разделов (в том числе и саму тему вариаций), и восприятие собственно *музыкального произведения*, реализуемого через триаду «композитор – исполнитель – слушатель» (где последний не воспринимает саму графику текста).

В процессе осмысления сочинения были использованы такие понятия, как *отсылка* и *гиперссылка*. Последнее употребляется в связи с термином *гипертекст* (англ. hypertext). Он был введён американским социологом и философом Теодором Нельсоном¹¹ и употребляется в связи с системой перекрёстных ссылок, примером которой может являться любой энциклопедический словарь с различными тематическими рубриками.

В. В. Бычков на страницах «Лексикона неклассики» раскрывает следующие важные позиции: «Культура в целом, как и все её фрагменты, включая и обычные вербальные тексты,



рассматриваются в качестве некой целостной структуры, складывающейся из совокупности текстов, определённым образом внутренне и (или) внешне связанных (или коррелирующих) между собой. Часто эти связи трудно *вербализуемы*, но они *ощущаются исследователем*, сумевшим проникнуть в суть данного гипертекста, войти в его “святая святых”, или – *найти некий шифр* для его прочтения [курсив мой. – С. Л.]» [3, с. 133]. Бычков не только определяет многие существенные моменты данного понятия, но и старается подсказать эмпирический метод исследования подобных текстов.

Оригинальный принцип строения симфоний Локшина, как видим, заключается не только в том, что рассматриваемая здесь Одиннадцатая симфония построена подобно вариационному циклу. Это скорее внешний, наблюдаемый по партитуре фактор. При слуховом восприятии сочинения можно этого и не заметить уже потому, что чёткие признаки известных фактурных или жанровых вариаций отсутствуют. Смысл структурной организации данного сочинения кроется глубже. Осознать, а потом и вербализовать связи, которыми пронизана вся чувственно воспринимаемая симфоническая ткань возможно и нелинейно, по принципу гипертекста. Например, можно сосредоточить внимание на *звуковом комплексе* (примеры № 1 а, № 1 б, № 2 а, № 5, № 6), который уже с первых тактов ярко заявляет о себе, и проследить его развитие вплоть до последнего такта сочинения, раскрывая его смысл не в проекции «начало – развитие – ко-

нец» (то есть линейно), а «развитие – конец – начало». Возможно сконцентрироваться на ярком вступлении темы (минуя интродукцию) и следить, как она вызревает и принимает новые облики в различных разделах (в кульминациях). Или, наконец, принять за точку отсчёта раздел с сонетом Камознса и от финала реконструировать «судьбы» основных мотивов сочинения.

Последнюю симфонию Локшина мы вправе и рассматривать (прочитывать) как «интонационный словарь: Одиннадцатая симфония»¹², где есть отдельные «статьи» с заголовками (вариации по номерам), есть вводная, пояснительная часть (интродукция) и есть система перекрёстных ссылок (отсылок) одной статьи на другую. Конечно, слушать сочинение невозможно в произвольном порядке разделов (это предполагает, быть может, алеаторика, которая здесь отсутствует), оно проникнуто единой нитью развития, но при этом оставляет возможность понять её нелинейно.

А. Л. Локшин жил в эпоху, насыщенную интенсивными поисками путей развития отечественной симфонии и привнёс в этот поиск свой ценный вклад. Продолжая мысль М. Г. Арановского, его симфонии можно отнести к группе «альтернативных канону». Симфонии Локшина – это неповторимый мир музыкально-поэтических образов, которые вступая в диалог времён, находятся в неразрывной связи с современностью. Они демонстрируют нам неисчерпаемые глубины жанра симфонии, открывая его дальнейшие перспективы.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Можно вспомнить творчество М. С. Вайнберга (1919–1996), незаслуженно забытое на долгое время, но ныне возрождаемое. Укажем на постановку оперы «Пассажирка» Екатеринбургским театром оперы и балета (сентябрь 2016) и тогда же исполнение его Восьмой симфонии. При всей своей художественной самобытности композитор не смог однако избежать существенного влияния стиля Д. Д. Шостаковича во многих своих сочинениях, даже будучи зрелым автором.

² В среднем время звучания симфоний колеблется от 15 до 30 минут. Так, Четвёртая симфония длится всего 15 мин., Пятая – 17 мин., Седьмая – 20 мин., Восьмая – 28 мин., Девятая – 23 мин., Десятая – 33 мин., Одиннадцатая – 20 мин.

³ Таковыми являются симфонии № 2, 4, 7, 10, 11. Композитор каждый раз отмечает в партитуре разделы, соответствующие *tema* и *var. 1*, *var. 2* и т.д.

⁴ Здесь имеется в виду понятие Вл. Протопопова: «...всякое видоизменённое повторение, сколько-нибудь существенно отличающееся от первого изложения темы» [6, с. 672].

⁵ В трактовке В. Холоповой: ««метод ... создающий разновидности темы путём обновления каких-либо мелодических оборотов, с возможным расширением или сокращением структуры» [7, с. 150].

⁶ Категория «нелинейности» используется, прежде всего, в связи с проблемой формообразования в постмодернистских текстах. В статье П. Е. Родкина «Проблема художественного формообразования

в территориальной бренд-идентификации: нелинейность и абстрактность» нелинейность представлена как метод художественного конструирования, противоположного линейности, и не опирается на априорные структуры языка (URL: <http://www.prdesign.ru/text/2017/nonlinebrand.html>). У Ф. де Соссюра в работе «Курс общей лингвистики» нелинейность рассматривается как тип ассоциативных (непоследовательных) отношений внутри языковой системы (Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики [пер. с фр.]. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.).

⁷ За ней следуют менее значительные по замыслу и составу 1-я Симфониетта для тенора и камерного ансамбля на стихи И. Северянина (1983), 2-я Симфониетта для сопрано и расширенного камерного оркестра (1985).

⁸ Состав оркестра: флейта, гобой, английский рожок, 2 кларнета, басовый кларнет, фагот, труба, валторна, теноровый тромбон, ударные (в расчёте на одного исполнителя), рояль, арфа, голос (сопрано), струнные.

⁹ Черта, которую можно наблюдать во многих симфониях композитора, в частности, в Четвёртой (*sinfonia-stretta*).

¹⁰ Вторая группа вариаций (3 и 4 вар.) составляет 90 тактов. Третья группа (5 и 6 вар.) – 71 такт. Особо выделим седьмую вариацию, которая в свою очередь делится на два раздела, в сумме составляющие 144 такта.

¹¹ Нельсон использовал его в докладе «Файловая структура для сложного, меняющегося и окончательно неопределённого» («A File Structure for the Complex, The Changing, And the Indeterminate»), прочитанном на конференции «Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate», состоявшейся 24 августа 1965 года в Канаде (Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate // Association for Computing Machinery: Proceedings of the 20th National Conference. Ed. Lewis Winner: 84 100, Cleveland (Canada): ACM. DOI:10.1145/800197.806036).

¹² Наподобие Асафьевского «интонационного словаря» как проекцию на отдельно взятое сочинение, или «Хазарского словаря» М. Павича, который можно читать в произвольном порядке, как бы собирая «мозаику истории» (Павич М. Хазарский словарь [пер. с сербского]. М.: Азбука-классика, 2003. 352 с.).

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Л. Локшин – композитор и педагог: сб. ст. / ред. А. А. Локшина. М.: Композитор, 2005. 144 с.
2. Арановский М. Г. Симфонические искания. Л.: Советский композитор, 1979. 287с.
3. Бычков В. В. Гипертекст // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 133.
4. Демченко А. И. К проблеме взаимодействия личности и среды в последних инструментальных концертах Д.Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4. С. 48–57.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.048-057.
5. Иванова Е. В., Харин М. А. О некоторых особенностях жанрово-стилевого варьирования в цикле строгих вариаций на примере «Темы с вариациями» для фагота и фортепиано Б. Дварионаса // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 3. С. 104–112.
DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.104-112.
6. Протопопов Вл. В. Вариации // Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1. Стб. 667–674.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2006. 496 с.
8. Ein unbekanntes Genie: der Symphoniker Alexander Lokschin: Monographien – Zeugnisse – Dokumente – Würdigungen / Beitr. und Texten u. a. von Rudolf Barschai; Hrsg. von Marina Lobanova. Berlin: Kuhn, 2002 (Studia slavica musicologica, Bd. 26).
9. Finscher L. Symphonie. MGG Prisma, VerlageBärenreiter (Kassel) und J. B. Metzler (Stuttgart), 2001. 364 p.
10. The Cambridge Companion to the Symphony / Horton, Julian – Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2013, pp. 118–134.

Об авторе:

Лошаков Семён Александрович, аспирант кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0002-6073-5653**, Loshakov_91@mail.ru



REFERENCES

1. A. L. Lokshin – kompozitor i pedagog: sb. st. [Alexander Lokshin – Composer and Teacher: Collection of Articles]. Edited by A. A. Lokshina. Moscow: Kompozitor, 2005. 144 p.
2. Aranovskiy M. G. *Simfonicheskie iskaniya* [Symphonic Explorations]. Leningrad: Sovetsky kompozitor, 1979. 287 p.
3. Bychkov V. V. Gipertekst [The Hypertext]. *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka* [Lexicon of Non-Classical. Artistic and Aesthetic Culture of the Twentieth Century]. Edited by V. V. Bychkov. Moscow, 2003, p. 133.
4. Demchenko A. I. K probleme vzaimodeystviya lichnosti i sredy v poslednikh instrumentalnykh kontsertakh D. D. Shostakovicha [Concerning the Issue of Interaction between Personality and the Environment in Shostakovich's Late Instrumental Concertos]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 4, pp. 48–57. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.048-057.
5. Ivanova E. V., Kharin M. A. O nekotorykh osobennostyakh zhanrovo-stilevogo var'irovaniya v tsikle strogikh variatsiy na primere “Temy s variatsiyami” dlya fagota i fortepiano B. Dvarionasa [Concerning Certain Peculiarities of the Variation of Genre and Style in the Cycle of Strict Variations on the Example of the “Theme and Variations” by Balis Dvarionas]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 3, pp. 104–112. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.104-112.
6. Protopopov VI. V. Variatsii [Variations]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Moscow, 1973. Volume 1, col. 667–674.
7. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [Forms of Musical Compositions]. St. Petersburg; Moscow; Krasnodar: Lan', 2006. 496 p.
8. *Ein unbekanntes Genie: der Symphoniker Alexander Lokschin: Monographien – Zeugnisse – Dokumente – Würdigungen* [An Unknown Genius: the Symphonist Alexander Lokshin: Monographs – Testimonies – Documents – Appreciations]. Beitr. und Texten u. a. von Rudolf Barschai; Hrsg. von Marina Lobanova. Berlin: Kuhn, 2002 (Studia slavica musicologica, Bd. 26).
9. Finscher L. *Symphonie*. MGG Prisma, Verlage Bärenreiter (Kassel) und J. B. Metzler (Stuttgart), 2001. 364 p.
10. *The Cambridge Companion to the Symphony*. Horton, Julian. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2013, pp. 118–134.

About the author:

Semyon A. Loshakov, Post-graduate Student at the Department of Music Theory, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-6073-5653**, Loshakov_91@mail.ru

