

**Юрий Владимирович Трубихин**

[trubikhin95@mail.ru](mailto:trubikhin95@mail.ru)

Преподаватель кафедры теории музыки  
Нижегородской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки

**Yuri V. Trubikhin**

[trubikhin95@mail.ru](mailto:trubikhin95@mail.ru)

Teacher of the Music Theory Department of  
the Nizhny Novgorod State Conservatory  
named after M. I. Glinka

## **Синтез симфонизма и вариационности в Четвертой симфонии Александра Локшина**

### **Аннотация**

На примере Четвертой симфонии А. Л. Локшина анализируется поэтика композитора, чье творчество воплотило в себе важнейшие черты развития симфонизма во второй половине XX века. Данный этап развития жанра симфонии во многом был обусловлен эволюцией тематизма, который видоизменился до такой степени, что стало возможно говорить о микротематизме. Новые структурные отношения повлияли на формообразование: интонационные импульсы или мотивные ячейки стали развиваться самостоятельно, не подчиняясь более крупным структурным единицам — таким, как фразы или предложения. Все это способствовало новому синтезу классических принципов формообразования — вариационности, вариантности и собственно симфонического развития. В данной статье теория Шёнберга о «развивающей вариации» использована в анализе Симфонии Локшина методом «от обратного»: на примере этого принципа музыкального развития показывается, насколько оригинальна композиторская поэтика, в которой симфонизм и вариационность выступают в симбиозе.

### **Ключевые слова**

Симфония, симфонизм, А. Л. Локшин, тематизм, вариации, вариационность, развивающая вариация

## **Synthesis of Symphonism and Principle of Variation in Alexander Lokshin's Fourth Symphony**

### **Abstract**

Using Alexander Lokshin's Fourth Symphony as an example, this article analyzes the poetics of the composer, whose work embodied the most important features of the development of symphony in the second half of the 20th century. This stage in the development of the symphony

genre was largely determined by the evolution of thematicism, which had changed to such an extent that it became possible to speak of microthematicism. New structural relationships influenced the form design: intonation impulses or motivic units began to develop independently, not subordinated to larger structural units such as phrases or sentences. All this contributed to a new synthesis of classical principles of form design—principle of variation, variability, and symphonic development proper. This article uses Schoenberg's theory of "developing variation" in an analysis of Lokshin's Symphony using the "reverse" method: using this principle of musical development as an example, it demonstrates the originality of the composer's poetics, in which symphonism and principle of variation are symbiotically integrated.

### Keywords

Symphony, symphonism, A. L. Lokshin, thematicism, principle of variation, variability, developing variation

Творчество Александра Локшина не избаловано музыковедческим вниманием. Ему посвящено лишь несколько серьезных исследований, опубликованных в последней четверти XX века. Так, работы классиков отечественного музыкознания (Е. И. Чигарёва [17], М. Г. Арановский [2]) были написаны 50 лет назад, диссертация Т. В. Геллис [6] — 30 лет. За этот период в музыкознании появилось огромное количество трудов, позволяющих по-новому взглянуть на процесс формообразования в современной музыке. В обиход вошли новые термины, или, говоря иначе, старые термины получили новое прочтение. К таким следует отнести, например, статьи О. В. Лосевой [13] и Т. С. Кюрегян [10] о процессе развертывания в музыке. У отечественных музыковедов появилась возможность ознакомиться с текстами А. Шёнберга о «развивающей вариации», статьей Л. Шомфай о микровариационном процессе в творчестве И. Ф. Стравинского [24].

Изменилась и музыкальная ситуация. То, что симфония ушла с авансцены композиторских интересов стало ясно уже в конце XX века, когда в списке опусов современных композиторов поубавилось симфоний и сонат, а к этим жанрам стали относить все что угодно, опираясь не на общепринятую типологию, а волеизъявление автора. Новизну ситуации лучше всего описал Д. Лигети в двух программных статьях: «Превращения музыкальной формы» [11] и «Форма в новой музыке» [12]. Характеризуя изменения в формообразовании, Лигети отмечает: «...не существует больше установленных схем форм, не существует и общезначимого синтаксиса. Изменился и характер функций внутри формы-структуры: она уже ничего не фиксирует, но свободна и относительна» [12, 197]. Конечно, Лигети в своих эссе основывался на наблюдениях над творчеством коллег-авангардистов. Между тем, многие из перечисленных черт можно отнести и к поэтике сочинений Локшина. А это значит, что назрела необходимость подойти к анализу творчества этого композитора с новых позиций.

Даже принимая во внимание нетождественность общего стиливого абриса советского композитора творчеству авангардистов, представляется конструктивным определить основные тенденции в развитии музыкального искусства, ставшие приметой времени. В этом заключается одна из главных задач данной статьи: это не ретроспективный взгляд на сочинения композитора «второго эшелона», а своего рода лаборатория по переосмыслению классического наследия, попытка преодолеть исследовательские штампы, отойти от

стандартных и окостеневших за давностью лет определений. Обеспечить решение этой задачи должно разнообразие методов в анализе стилевых особенностей музыки композитора. Тем более, что за последнюю четверть века изменения претерпели основные параметры музыкального искусства, такие как стиль, жанр, тематизм, формообразование.

Симфоническое творчество Александра Локшина может быть ярким примером того, что происходило в советской музыке второй половины XX века. Многие тенденции напрямую связаны с распадом классической централизованной темы и возросшей ролью децентрализованного и рассредоточенного тематизма. Одним из признаков обновления музыкального мышления в XX веке (К. Дебюсси, С. В. Рахманинов, А. К. Лядов, Г. Малер, А. Н. Скрябин и др.) стала самостоятельность роли мелких интонационных ячеек, своеобразная «эмансипация мотива», который стал выполнять функцию темы. Данное явление в советском музыкознании обозначилось понятием «микротематизм». Как отмечает В. Б. Валькова, «...особый ресурс понятия заключается в том, что оно фиксирует внимание не на мотивном составе исходного построения как в случае “сложной составной темы” или “тематического комплекса” (по Бобровскому), а на реальной самостоятельной жизни в музыкальной форме отдельных мельчайших ее единиц <...> в новом формообразовании начала XX века мотив оказывается изначально включен в незамкнутое целое, как правило, не опирающееся на классико-романтические музыкально-синтаксические структуры. В этих условиях входящий в тему мотив оказывается не подчиненным столь строго, как раньше, традиционной внутренней логике соотношения “строительных единиц” темы — мотивов, фраз, предложений» [4, 200]. Новации произошли и в вариационной форме: изменилась композиционная структура темы, а свободное варьирование значительно увеличило технические возможности «достижения свободы». В вариационных циклах возросло количество нетиповых индивидуализированных структур, что проявилось во взаимодействии вариационности с другими принципами формообразования. Такая свобода подчас доходит до крайности, Т. С. Кюрегян в связи с этим отмечает, что «под вариационными формами подразумеваются не столько готовые формы <...> сколько метод обращения с материалом» [7, 39]. Анализируя вариационную форму XX века, Г. В. Григорьева отмечает следующие новые свойства: 1) возросшая степень слитности; 2) добавочные формообразующие факторы: принцип удаления от темы и приближения к ней; 3) смешение с иными формами (сонатность, рондальность, цикличность); 4) явление поливариационности — смешение разных, порой противоположных способов варьирования в одном произведении [7, 87]. Рассмотрим перечисленные новации в музыкальном мышлении XX века на примере одной из симфоний Локшина.

Тип композиций симфоний Локшина достаточно сложно определить однозначно, поскольку в них действуют сразу несколько формообразующих принципов. Многие свои симфонии композитор определяет как темы с вариациями (Вторая, Четвертая, Седьмая, Десятая, Одиннадцатая). Такие циклы открываются вступлением, которое Локшин часто называет интродукцией. Как правило, в нем концентрируются или все, или один из ключевых интонационно-тематических комплексов симфонии. После интродукции следует собственно тема вариаций. Другие симфонии являются циклическими композициями и пронизаны вариационно-вариантным развитием, но не связаны с вариационной формой напрямую. Особняком стоит Первая симфония, являющаяся трехчастным циклом. Это единственная симфония, в которой первая часть («Exordium») написана в сонатной форме, за ней следуют масштабный вариационный цикл (средняя часть) и заключение (финал).

Прослушивая несколько симфоний Локшина подряд, ловишь себя на мысли, что они отличаются динамикой особого свойства. Формально это можно было бы назвать

симфонизмом. Но отсутствует определяющее онтологическое звено, которое сделало бы эти опусы симфониями в классическом понимании. Тем более что, открыв партитуру, убеждаешься: автор сам свои опусы называет вариациями. Так как же сочетаются в этой поэтике симфонизм и вариационность?

Учитывая огромную роль вариационного развития в симфонизме композитора, закономерным становится вопрос: можно ли в данном случае говорить о «развивающей вариации»? Как известно, этот термин ввел в музыковедение А. Шёнберг, который считал развивающую вариацию чуть ли не главным композиционным способом развития гомофонной музыки вообще и западноевропейского симфонизма, в частности, — начиная с Баха, Бетховена и заканчивая самим Шёнбергом.

В одном из своих самых цитируемых определений Шёнберг пишет: «...музыка с главной темой, сопровождаемая и основанная на гармонии, производит свой материал, как я говорю, “развивая вариации”. Это означает, что вариации признаков базовой единицы порождают все тематические формулы, которые обеспечивают беглость, контрасты, разнообразие, логику и единство, с другой стороны, тем самым разрабатывая идею произведения» [23, 397]. В «Основах музыкальной композиции» Шёнберг разъясняет эту идею: «Гомофонную музыку можно назвать стилем “развивающей вариации”. Это значит, что в последовательности мотивных форм, создаваемых путем вариации основного мотива, есть нечто, что можно сравнить с развитием, с ростом. Но изменения второстепенного значения, не имеющие особых последствий, имеют лишь локальный эффект украшения. Такие изменения лучше называть вариантами» [23, 8].

Шёнберг характеризует развивающую вариацию как своего рода технику, которая обеспечивает *продолжающееся* развитие. Большое значение в технике развивающей вариации для него имели асимметричные структуры фраз, которые были следствием того, что композитор называл «музыкальной прозой». Для него она означала «прямое и прямолинейное представление идей без каких-либо заплаток, без простого наполнения и пустых повторений» [19, 415] или, как говорил о «музыкальной прозе» В. Фриш, это «музыка, которая не вписывается в регулярные, предопределенные или предсказуемые шаблоны» [17, 8].

Сущность музыкальной драматургии (или концепции формообразования) симфоний Локшина именно в этом пункте имеет точки соприкосновения с теорией развивающей вариации Шёнберга. И в поэтике советского композитора отсутствует какая-либо отсылка к квадратности построения тематизма.

Следует оговорить, однако, что, несмотря на устоявшийся термин, речь у Шёнберга идет не о музыкальной форме, а о принципе развития. Термин Шёнберга может вызвать путаницу, поскольку он относится не к стандартной музыкальной форме — не к «вариации» на тему или к развивающему разделу сочинения, — а к более широкому методу или принципу композиции. Иначе говоря, развивающую вариацию можно трактовать как свод приемов организации дискурса, характеризующегося максимальной текучестью и непрерывностью, то есть, речь идет о технической стороне достижения *симфонизма*.

Отсюда проистекает и главная проблема, которую предстоит решить в данной статье. Если развивающая вариация — технический прием, обеспечивающий развитие симфонизма, то что в творческой системе Локшина противоречит этому принципу? Почему симфонизм Локшина не такой, как у Брамса, что в нем «не так»?

Сравнение симфонизма Локшина с методом развивающей вариации мы будем осуществлять старым способом доказательства «от обратного», то есть оговаривая не общие черты, а то, чем симфонизм Локшина отличается от метода развития, описанного Шёнбергом. При этом еще до всяких сравнительных манипуляций следует подчеркнуть разницу между симфонией и симфонизмом, а также вариацией и вариационностью. Это необходимо сделать,

потому что, как мы убедимся далее, на градациях и своеобразном синтезе этих феноменов и строится поэтика композитора Локшина.

Со школьной скамьи усвоено: симфония и вариации — опусы, можно назвать их и жанрами, но такими, которые срослись со своими музыкальными формами. С вариационностью тоже ясно — это принцип формообразования [15, 56]. Пока ограничимся этой лапидарной калькой и, для определения симфонизма — только в контексте данной статьи — опустим философскую трактовку симфонизма, присутствующую в трудах Б. В. Асафьева, Ю. Н. Холопова и К. В. Зенкина<sup>1</sup>. Собственно, концепция «развивающей вариации» Шёнберга привлекла нас именно технической стороной дела. Согласно данной концепции, «развивающая вариация» олицетворяет собой принцип вариационного развития, поставленного на службу симфонизму. Причем термин этот не дублирует понятие мотивно-тематического развития. Например, Карл Дальхауз в статье «Что такое развивающая вариация?» устанавливает критерии для определения разницы между принципом вариационного развития и мотивно-тематической работой. По его мнению, вариационное развитие «допускает и даже требует» более высокого уровня абстракции, чем тематико-мотивная работа [21, 130]. Этот фактор также привлек нас к использованию концепции Шёнберга. И обращаясь к поэтике симфоний Локшина, не всегда можно говорить о тематических видоизменениях: чаще о наличии связи между схожими мотивами свидетельствует интервальный состав, а не мелодический остов. Итак, симфонизм в узком смысле можно рассматривать как принцип формообразования, тем более что многочисленные определения этого понятия не противоречат данной трактовке.

Поскольку форма Четвертой симфонии наиболее приближена к «чистым» вариациям, и среди всех симфоний данная является единственной инструментальной, не обремененной вокальными формами второго плана, то именно она была выбрана для анализа. Так как под формой мы понимаем не только «структуру», но и «процесс», особый акцент делается на анализе тематического становления.

Симфония начинается с интродукции, в которой представлены важные элементы последующего развития. Отметим ее двухфазность — интродукция включает в себя две волны, содержащие (1) взлет инструментального характера<sup>2</sup> с использованием широких интервалов и (2) очень выразительную декламацию, переходящую в крутой спуск. Так как она ускоряется в своем падении, назовем этот элемент каскадом: от восьмых к триоли, а затем к шестнадцатым.

Каждая волна содержит в себе две микротемы<sup>3</sup>. Первый «взлет» отмечен появлением темы валторн (Пример 1а), которая в процессе развития изменяет жанровое начало — от речевого к инструментально-фанфарному. Ядро этой темы (восходящая секунда и квартовый скачок) с каждым последующим вступлением имеет различные продолжения и усечения

---

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев: «Симфонизм — мышление музыкой (как “непрерывность музыкального сознания”), осуществляющееся изнутри самой же музыки, а не при ее помощи» [8, 318]. К. В. Зенкин: «симфоническое мышление имеет имманентно-музыкальную природу, то есть весь смысл произведения заключается в недрах музыкальной интонации» [там же, 330]. Ю. Н. Холопов: «...наличие развитого автономно-музыкального мышления <...> как ведущего в музыкальном произведении», [там же, 319].

<sup>2</sup> Здесь и далее мы используем введенное Е. В. Назайкинским понятие жанрового начала, которое объединяет группы жанров по обобщенному музыкальному характеру — речевому (речитативность, декламационность, повествовательность), кантиленному, моторному и звукоизобразительному [14, 151]. В работе ученого категории «моторно-пластического» и «инструментального» синонимичны. Все перечисленное можно отнести к категории жанровых модусов. О том, насколько эта теория предвосхитила современные искания в когнитивной поэтике, см. [1, 22].

<sup>3</sup> Условимся микротемой называть любое краткое построение (в пределах 1-2-х тактов), получающее собственную линию развития.

(Пример 1 б, в, г) — в последнем проведении от нее остается лишь начальный звук. Ритмическим видоизменениям подвергается даже сама первая секундовая интонация, в последних своих проведениях маркированная пунктиром. Таким образом, уже в интродукции выстраивается цепочка микровариаций с драматургической логикой развития — от инструментально-декламационного начала к обезличенной хоральности. В дальнейшем каждая из этих усеченных модификаций будет играть самостоятельную роль, а вариант 1а более не появится. Подчеркнем, все эти усечения — не вычленения из темы (с отношением «часть — целое»), а ее варианты («часть вместо целого»). Поскольку вариантность предполагает равноправие темы и ее видоизменений, то все приведенные примеры в дальнейшем будут называться вариантами первой микротемы. Как при росте волны, так и в последующем декламационном каскаде (Пример 2), важнейшим «строительным элементом» является трихорд — условимся называть его второй микротемой.

а) Corni Tr-be *f*

б) *p*

в) Tr-ni *p* *sf*

Пример 1. А. Л. Локшин. Симфония № 4. Модификации первой микротемы в интродукции.

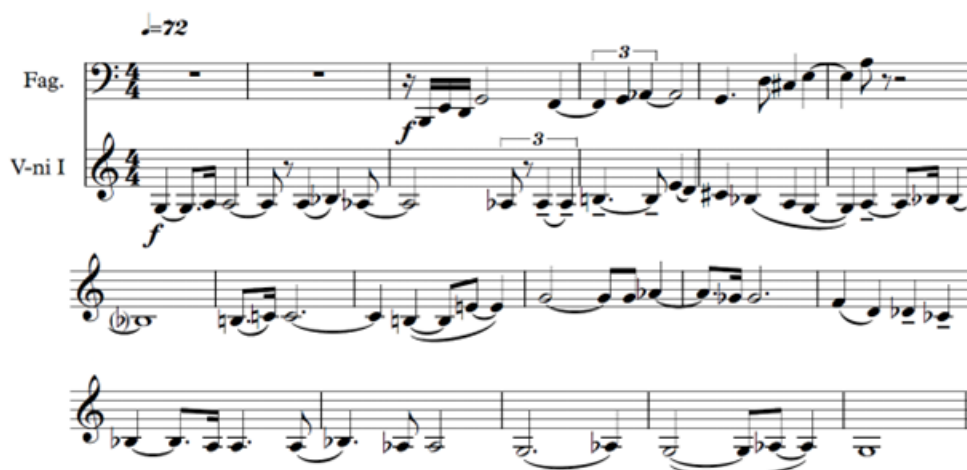
*f* *cresc.* *ff*

Пример 2. А. Л. Локшин. Симфония № 4. Такты 4–7.

Тема<sup>4</sup> также двухфазна, поскольку содержит две волны (Пример 3). На этот раз в них выделяются почти поступенные подъем и спад с небольшой интервальной раскачкой в кульминациях. Начальной интонацией Темы является новый вариант все той же восходящей секунды с предъемом и пунктиром, но в данном случае из нее произрастает протяженная вокально-декламационная мелодическая линия в узком диапазоне. Отличительные черты

<sup>4</sup> В дальнейшем слово «Тема» будет писаться с прописной буквы, когда речь идет об основной теме вариационного цикла.

Темы сконцентрированы в первой волне. Среди них особо выделяются интонационный слом с характерной фригийской II ступенью и следующий вскоре восходящий квартовый ход.



Пример 3. А. Л. Локшин. Симфония № 4. Тема.

Контрастные образные сферы, обозначенные в интродукции, продолжают существовать и внутри Темы, но теперь их связывают не горизонтальные, а рельефно-фоновые отношения — мотивы инструментального характера звучат в первых тактах Темы в контрапунктической партии фагота, выполняющей фоновую функцию.

Благодаря принципу продолжающего развертывания, Тема у Локшина есть нечто становящееся, противящееся кристаллизации. Уже на уровне экспозиции тематизма обнаруживается главное расхождение с теорией Шёнберга. Чтобы пояснить нашу мысль, приведем еще одно определение В. Фриша: «Под развивающей вариацией Шёнберг подразумевает построение темы (обычно из восьми тактов) путем непрерывной модификации интервальных и/или ритмических компонентов исходной идеи. Интервалы развиваются такими признанными процедурами, как инверсия и комбинация, <...> (и) ритмы такими приемами, как увеличение и смещение. Шёнберг ценит развитие вариаций как композиционный принцип, потому что оно может предотвратить очевидное, а значит, монотонное повторение» [20, 9].

Продолжая эту мысль, отметим, что у И. Брамса, например, в рамках главной партии развивается только одна тема, а у Локшина развитию подвергается тематический кластер, состоящий из четырех мотивов. Проанализируем, как ключевые элементы, обозначенные тематическими, видоизменяются в вариациях. В первой вариации мы видим специфическую композиторскую работу с вариационной формой. Изменениям подвергается не вся Тема как смысловое целое, но отдельные ее начальные интонации, они распределяются между разными инструментами. Характерный секундовый мотив с предъемом в партии труб приобретает фанфарные черты, а варьированная более протяженная первая фраза Темы все еще остается декламационной, однако со вступлением тромбона приобретает оттенок дистанции по отношению к естественности человеческого голоса.

Во второй вариации от Темы остается только секвенционно развертываемое ядро, измененное фактурно, ритмически и полифонически. Вторжение моторно-фанфарного материала меди («взлет» интродукции) обуславливает новый вариант развития ядра. Оно

основано на поступенном движении и трихордах (вторая микротема) — наименее индивидуальных тематических образованиях, что характерно для *принципа развертывания*<sup>5</sup>.

Если в конце первой вариации после разрушения индивидуального тематизма возвращается материал Темы, то здесь Локшин, варьируя интонации обеих микротем, создает выразительнейшее декламационное соло скрипки, пронизанное интонациями вопроса и плача. Если первая вариация заканчивается протестом, то вторая — пронзительным стоном и еще одним вариантом срыва-каскада. Как видно из примера 4, каскады и этой вариации, и интродукции связывает только общее направление движения и характерность ускоряющейся ритмической формулы.



Пример 4. А. Л. Локшин. Симфония № 4. Вторая вариация (цифра 4, такты 5–14).

Третья вариация выполняет в цикле функцию двухволновой разработки в духе П. И. Чайковского. Используемые ранее тематические элементы во многом сближаются за счет главенства во всей вариации фанфарно-моторного начала и регулярно-акцентной, маршевой ритмики.

В Четвертой вариации ядро Темы сохраняется, но его продолжение снова *вариантно* изменено. В декламационную Тему вторгаются отзвуки фанфар (инверсия первой микротемы), далее она вновь претерпевает интонационный и жанровый слом. Но на этот раз итогом слома становится не протест или плач, а переключение в иной смысловой план. Ниспадающие параллелизмы интервалов или аккордов, которые ранее служили материалом для «срывов», становятся здесь основой для хора, на фоне которого звучат наигрыши кларнета.

Пятая вариация выполняет функцию еще одной разработки, состоящей из нескольких волн, и является кульминационной в столкновении двух образных сфер — вокально-речевой

<sup>5</sup> Т. С. Кюрегян, обобщая достижения музыковедения, следующим образом формулирует фундаментальные свойства развертывания: «...звуковая однородность, плавность переходов (к слегка иному состоянию, ощутимому на расстоянии, но трудноуловимому в каждый отдельный момент), неизмеримость или безразмерность дления (допускающего вариативность «короче — длиннее»), функциональное подобие (без противопоставления выраженных контрастных функций типа «изложение — развитие»), статичное пребывание в заданном качестве, а не устремленность к цели» [10, 91].



и инструментальной. В первых тактах вариации обе эти сферы динамизированы и, что особенно важно, интонационно уже не опираются на ядро Темы.

Наконец, в цифре [12] данной вариации в первый раз появляется варьированный материал ядра Темы — у валторн. Сохранив изначальный речевой характер, материал ядра приобрел черты фанфарности и хоральности (Пример 5). Благодаря пунктирам и синкопам он схож здесь с ритмически обостренными вариантами первой микротемы из интродукции.



Пример 5. А. Л. Локшин. Симфония № 4. Пятая вариация (цифра [12]).

Данный фрагмент — еще один пример того, как композитор оперирует тончайшими оттенками смыслов, используя одни и те же интонации, но различные тембры и жанровые модусы (Пример 6). С каскадного срыва декламационной образной сферы начинается третья волна, приводящая к динамически самой яркой кульминации во всей симфонии.



Пример 6. А. Л. Локшин. Симфония № 4. Пятая вариация (цифра [16]).

Шестая вариация начинается с подвижного фугато на основе варьированного ядра Темы, характер которого из речевого превратился в инструментальный. Тем не менее, здесь важна не столько моторность, сколько семантика полифонической формы как рационального начала, восстающего против неукротимой стихии<sup>6</sup>. Футированная тема в очередной раз

<sup>6</sup> В связи с этим уместно вспомнить аналогичный драматургический прием в Восьмой симфонии Д. Д. Шостаковича при переходе от Токкаты к Пассакалье.

исчерпывает свои внутренние возможности и обрывается новой темой плясового характера, основанной на трихордовости (цифра [21]).

С цифры [24] возобновившиеся декламационные реплики скрипок достигают кульминации, которая по своему смыслу кардинально отличается от всех предыдущих: она одновременно является самой главной и самой тихой. В момент достижения данной кульминации на фоне соло скрипки звучит колокольный звон, выросший из второй микротемы (два сцепленных трихорда). Колокольность, связанная с сигнальностью, является символом сакрального, трансцендентного. В своем поиске Локшин останавливается на этом «ответе» дольше всего, но вопросительная реплика кларнета (интонация второй микротемы) ставит его под сомнение.

Итак, в чем же специфика вариационной формы Локшина? В вариациях свободно используется *материал* как Темы, так и интродукции, причем значимость последней часто оказывается больше. От Темы в вариациях обычно остаются: а) лишь основной интонационный импульс, который изначально не обладает яркой рельефностью; б) иные, менее рельефные ее фрагменты. Особое место в поэтике Локшина имеют свободные подвижные отношения между категориями мотив, фраза и тема. Так, из первой микротемы интродукции в дальнейшем часто вычленяются в качестве самостоятельных элементов: (1) восходящий секундовый ход; (2) нисходящий квартово-секундовый ход. Подвижными отношениями отличается также и семантика всех тематических элементов, которые приобретают оттенок разнообразных жанровых модусов, диахронно или синхронно.

Таким образом, сравнивая процесс развития в симфониях Брамса и Локшина, мы приходим к следующим выводам. У И. Брамса представлена развивающая вариация: любая квадратность (включая минимальные структуры типа периода) с легкостью преодолевается, появляется свобода ритмического дыхания, но при этом тематизм сохраняется и воспринимается как сонатный, с расстановкой сил между главной и побочной партиями. У Локшина наблюдается тот же принцип изощренной мотивной работы. Но если у Брамса он обращен вовне и направлен на развитие структуры, то у Локшина — вовнутрь и служит разделению структуры на дискретные эпизоды, то есть на «вариации». Именно в этом состоит огромная разница подходов к развитию у композиторов разных эпох. Если у Брамса принцип развивающей вариации укладывается в сонатное аллегро (например, в первой части Третьей симфонии), то в Четвертой симфонии Локшина вариации выступают как метаформа, удерживающая конструкцию целого интенсивно развивающегося комплекса из нескольких мотивов. Другими словами, дифференцируя разницу между принципами развития и формой как композиционной основой опуса, мы можем отметить следующее: в произведении Брамса сочетаются «вариационность» и симфония, а у Локшина — «симфонизм» и вариации.

В Четвертой, как и во многих других симфониях Локшина, наглядно проступает еще одна характерная для симфонизма композитора тенденция — *функциональная многоплановость*. Эти сочинения называются симфониями (несмотря на одночастность), хотя по форме относятся к вариациям. Но к вариациям, тоже не отвечающим классическим параметрам. Развитию подвергается не сама Тема, а отдельные ее мотивы и интонационные импульсы интродукции.

Каждая вариация для Локшина — новый виток контрастного или конфликтного взаимодействия субъективного и объективного. Здесь, согласно логике абстрагирования, которую можно считать стилевой доминантой композитора, тематизм демонстрирует не жанрово-характерное изменение своей сути, а видоизменение и противопоставление жанровых модусов. Даже при отсутствии сонатной формы и концентрированных тем, во всех вариациях есть почти разработочный принцип контрастного столкновения вокально-речевого

и инструментального начал. Выражаясь метафорически, в своего рода разработку этого конфликта превращается и весь вариационный опус.

Если развитие отдельных мотивов, подчеркнем — как интродукции, так и Темы — насыщает музыкальный нарратив процессуальностью поистине драматического размаха, то сам каркас «вариаций» служит механизмом «сдерживания». В каждой из вариаций есть своя кульминация, но формальное «завершение» вариации как части целого, превращает общую линию изложения материала в нечто дискретное, экстенсивное по развитию.

Несмотря на экстенсивность, данное развитие подчеркивается и тем, что каждая последующая вариация больше предыдущей не только по масштабам, но и по накалу страстей, яркости и динамике кульминаций. Итак, композиционная схема вариаций выполняет функцию структурирования целого, преисполненного симфонического движения и развития. Симфонизм этот будто порождает драматургию экстенсивного типа, моделирует не симфонию как жанр, а в известной степени антипод симфонии — вариацию.

И хотя здесь присутствуют все внешние признаки симфонизма (интонационная работа, тембровая динамика, некая фактурная подвижность развития), нет главного признака, который делал бы опусы Локшина симфониями в классическом смысле этого слова — нет целенаправленного движения от одного — к другому.

Зададимся вопросом: что нам дало применение к анализу Симфонии Локшина теории развивающей вариации? Самое главное — понимание того, что поэтика композитора демонстрирует феерическое использование различных способов вариационного развития. Каждая симфония — энциклопедия вариационности: тут и вариантность, и комбинаторика, и развертывание (мотивное прорастание). В этом сонме техник вариационности развивающая вариация — лишь один из способов процессуального бытия тематизма (подчеркнем — микротематизма). В Симфонии Локшина многое связано с развивающей вариацией: преодоление квадратности, расширение тематических элементов. Но итоги и выводы — совершенно иные. Если у Шёнберга развивающая вариация работает на форму, то у Локшина — только на процесс.

Обычно под симфонизмом подразумевается интенсивная мотивная работа, которая приводит к новому качеству: как правило, к новой теме или коренному преобразованию старой. У Локшина композиционный абрис набежавшей и откатившейся волны в каждой вариации моделирует не симфоническую векторность, а драматургию волнительного стояния на одном месте. Даже при такой конфигурации драматургии можно констатировать, что вариационный цикл симфонизирован, однако это симфонизм особого рода. Слушатель, воспитанный на классико-романтической музыке с характерным для нее тематизмом, воспринимает изменение жанровых модусов микротем как проявление вариационного типа мышления. Но в случае Локшина подобная *вариационность фактически уравнивается в правах с симфонизмом*, потому как одна и та же микротема может постепенно изменять свой жанровый модус под влиянием иных тематических образований или подчиняясь внутренней логике. Мы не привыкли придавать таким мелким событиям статус качественного изменения, характерного для симфонизма, и в этом состоит одна из проблем осмысления музыки композитора.

В использовании понятия развивающей вариации есть и другая сторона: мы убедились в необратимости исторического и культурного процесса. Как справедливо отмечает О. Б. Власова, «...развивающую вариацию правильнее всего будет понимать как частный случай — притом исторически весьма поздний — мотивно-тематической работы. Шёнберговская концепция тематического “роста” могла возникнуть только на том этапе музыкально-исторической эволюции, когда объединительная сила гармонии ослабела, и

главную организующую роль в построении музыкальных форм стали играть линейные процессы, изощренное тематическое развитие. Ясно, что когда последнее постепенно приняло на себя функции, выполнявшиеся ранее преимущественно гармонией, то требования, предъявляемые к нему в плане последовательности и целенаправленности процесса тематического становления, неизмеримо возросли: оно превратилось в “единственное оставшееся средство достижения связности”» [5, 55].

Если в анализе симфоний Брамса концепция развивающей вариации еще выполняет объяснительную функцию, то в творчестве композитора второй половины XX столетия эта функция расплывается, потому что приходится учитывать множество сопутствующих факторов, которые привели к видоизменению музыкального искусства: это и измельчение тематизма, дифференциация его на более мелкие самостоятельно развивающиеся структуры, и дискурсивная амбивалентность симфонизма и вариационности.

Подводя итоги анализа, следует отметить уникальную стилевую особенность поэтики Локшина. Не будучи авангардным композитором, он в своем творчестве достаточно своеобразно воплотил многие тенденции развития музыкального искусства XX века.

### Литература

1. *Амрахова А. А.* Отсроченные премьеры // Современная музыка: вглядываясь в себя: сборник статей и материалов / Ред.-сост. А. А. Амрахова. 2023. С. 313–333.
2. *Бирюков С. Н.* Дьявол делает оперу // Музыкальные сезоны. 2019. URL: <https://musicseasons.org/dyavol-delaet-operu/>.
3. *Вустин А. К.* Влюбленный дьявол (клавир): рукопись. [б. г.]. 248 с.
4. *Вустин А. К.* Влюбленный дьявол (партитура): рукопись. 1989. 278 с.
5. *Высоцкая М. С.* Здесь поле битвы — душа // Музыкальная жизнь. 2019. 2. С. 34–39.
6. *Кошелева Ю. А.* «Agnus Dei» Александра Вустина: о некоторых аспектах авторской композиционной техники // Проблемы музыкальной науки. 2023. 52 (3). С. 55–63.
7. *Поспелов П. Г.* История постановки оперы «Влюбленный дьявол» так же небывала, как и ее сюжет // Ведомости. 2019. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/02/19/794459-istoriya-postanovki-vlyublennii-nebivala-ee>.
8. *Савенко С. И.* «Влюбленный дьявол», или Поучительная история о страстях и принципах // Музыкальная академия. 2019. 2 (766). URL: <https://mus.academy/articles/vlyublenny-dyavol-ili-pouchitel'naya-istoriya-o-strastyakh-i-printsipakh>.
9. *Тараканов М. Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. Москва: Советский композитор, 1976. 559 с.
10. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. Москва: Музыка, 2007. 616 с.
11. *Ценова В. С.* Александр Вустин: поле битвы — душа // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1 / ред.-сост. В. С. Ценова, ред. В. М. Барский. Москва: Композитор, 1994. С. 223–240.
12. *Шульгин Д. И.* Музыкальные истины Александра Вустина: монографические беседы. Москва: Директ-Медиа, 2014. 440 с.

## References

1. Amrahova, Anna A. 2023. "Otsrochennye prem'ery [Delayed premieres]." *Sovremennaya muzyka: vglyadyvayas' v sebya: sbornik statej i materialov* [Contemporary Music: Looking Within: A Collection of Articles and Materials], 313–333. (In Russian).
2. Biryukov, Sergey N. 2019. "D'yavol delaet operu [The devil makes an opera]." *Muzykal'nye sezony* [Musical seasons]. (In Russian). <https://musicseasons.org/dyavol-delaet-operu/>.
3. Vustin, Alexander K. "Vlyublennyj d'yavol (klavir): rukopis' [The Devil in Love (klavier): the manuscript]". (In Russian).
4. Vustin, Alexander K. 1989. "Vlyublennyj d'yavol (partitura): rukopis' [The Devil in Love (score): the manuscript]". (In Russian).
5. Vysockaya, Marianna S. 2019. "Zdes' pole bitvy – dusha [Here the battlefield is the soul]." *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 2: 34–39. (In Russian).
6. Kosheleva, Yulia A. 2023. "«Agnus Dei» Aleksandra Vustina: o nekotoryh aspektah avtorskoj kompozicionnoj tekhniki [«Agnus Dei» by Alexander Vustin: on some aspects of the author's compositional technique]." *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of music science], no. 52, no 3/2023: 55–63. (In Russian).
7. Pospelov, Petr G. 2019. "Istoriya postanovki opery «Vlyublennyj d'yavol» tak zhe nebyvala, kak i ee syuzhet [The history of the production of the opera "The Devil in Love" is as unprecedented as its plot]." *Vedomosti* [Vedomosti]. (In Russian). <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/02/19/794459-istoriya-postanovki-vlyublennii-nebivala-ee>.
8. Savenko, Svetlana I. 2019. "«Vlyublennyj d'yavol», ili Pouchitel'naya istoriya o strastyah i principah ["The Devil in Love", or An Instructive story about passions and principles]." *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 2 (766). (In Russian). <https://mus.academy/articles/vlyublenny-dyavol-ili-pouchitelnaya-istoriya-o-strastyakh-i-printsipakh>.
9. Tarakanov, Mikhail E. 1976. *Muzykal'nyj teatr Al'bana Berga* [Alban Berg's Musical Theatre]. Moscow: Sovetskij kompozitor. (In Russian).
10. *Teoriya sovremennoj kompozicii* [Theory of modern composition]. 2007. Edited by Valeria S. Cenova. Moscow: Muzyka. (In Russian).
11. Cenova, Valeria S. 1994. "Aleksandr Vustin: pole bitvy — dusha [Alexander Vustin: the battlefield is the soul]." *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the former USSR], vol. 1, 223–240. (In Russian).
12. Shul'gin Dmitrij I. 2014. *Muzykal'nye istiny Aleksandra Vustina: monograficheskie besedy* [Alexander Vustin's Musical Truths: Monographic Conversations]. Moscow: Direkt-Media. (In Russian).