

**С. А. ЛОШАКОВ***Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия**ORCID: 0000-0002-6073-5653, loshakov_91@mail.ru*

Два сонета Шекспира в зеркале симфонической аллегории. Пятая симфония А. Л. Локшина

Статья посвящена творчеству отечественного композитора XX столетия Александра Лазаревича Локшина (1920–1987). В центре внимания – его Пятая симфония «Сонеты Шекспира» для струнного оркестра и баритона (1969). Симфония А. Л. Локшина, продолжающая шекспировскую тему в отечественной музыке минувших столетий, может быть поставлена в один ряд с выдающимися сочинениями композиторов-шестидесятников. Уникальный образец «двуязычного» (английского и русского) воплощения всемирно известных сонетов Шекспира, это сочинение – пример ещё и постмодернистского *двойного кодирования*, где за первичным слоем поэзии английского классика прочитывается симфоническая аллегория композитора Локшина. Автор попытался избежать сведения всеобъемлющего смысла философской лирики до субъективных категорий. Подчеркнув в аллегории конкретный план, он вывел *инструментальный* образ друга, которому адресовано сочинение, и обособив в струнной группе оркестра партию альты, предписал ему важную роль в драматургии симфонии. В контексте интенсивных поисков нового облика отечественной *симфонии-драмы* партитура Локшина представляет уникальный образец трактовки крупной концептуальной формы.

Ключевые слова: А. Локшин, В. Шекспир, Б. Пастернак, сонет, камерная симфония, Р. Баршай, альт, «Гамлет».

Для цитирования: Лошаков С. А. Два сонета Шекспира в зеркале симфонической аллегории. Пятая симфония А. Л. Локшина // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 13–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.013-020.

SEMYON A. LOSHAKOV*Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia**ORCID: 0000-0002-6073-5653, loshakov_91@mail.ru*

Two Sonnets by Shakespeare in Reflection of Symphonic Allegory. The Fifth Symphony of Alexander Lokshin

The article is devoted to the musical legacy of 20th century Russian composer Alexander Lazarevich Lokshin (1920–1987). At the focus of the article's attention is the composer's Fifth Symphony "Shakespeare's Sonnets" for string orchestra and baritone (1969). Lokshin's symphony, which continues the Shakespearean line in Russian music of the past few centuries, may be placed on the same level with the outstanding works of the composers of the 1960s. Presenting a unique specimen of a "bilingual" (English and Russian) musical manifestation of Shakespeare's world famous sonnets, this composition also demonstrates an example of the post-modernist *double coding*, where beyond the primary layer of the poetry of the British classic it is possible to decipher the symphonic allegory of Lokshin the composer. Lokshin attempted to avoid reducing the all-embracing meaning of the philosophical lyrics to mere subjective categories. By emphasizing in the allegory a concrete plan, he brought out the *instrumental* image of the friend to whom the composition is addressed and, singling out the viola part in the string section of the orchestra, he ascribed to it an important role in the dramaturgy of the symphony. In the context of the intensive search for a new image of Russian *symphony-drama*, Lokshin's musical score presents a unique example of interpretation of large-scale conceptual form.

Keywords: Alexander Lokshin, William Shakespeare, Boris Pasternak, sonnet, chamber symphony, Rudolf Barshai, viola, "Hamlet."

For citation: Loshakov Semyon A. Two Sonnets by Shakespeare in Reflection of Symphonic Allegory The Fifth Symphony of Alexander Lokshin. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 13–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.013-020.

Пятая симфония Александра Лазаревича Локшина (1920–1987), написанная в 1969 году, в период интенсивных поисков путей развития отечественной симфонии, является примером одного из ярких и своеобразных воплощений шекспировских тем в музыке, а также оригинальным решением симфонического цикла. Своеобразно и органично вписываясь в контекст стилистически пёстрых «симфонических исканий» советских композиторов конца 1960-х годов, данный опус отличается неповторимым обликом. Продолжая, с одной стороны, традиции симфонической школы Н. Я. Мясковского (которая, в свою очередь, основывается на русской симфонической классике), с другой – вполне отвечая эпохе и заострённо *полемизируя* в духе музыкальной риторики шестидесятников, сочинение иносказательно, во взволнованном тоне повествует о вечных истинах. Симфонический цикл строится на основе текстов двух сонетов У. Шекспира, данных на языке оригинала и в поэтическом переводе Б. Пастернака; в произведении фигурирует лейт-тема альта, что отсылает к личности Р. Баршай, которому посвящено сочинение¹. Эти символические «жесты», конечно, не случайны и во многом определяют своеобразие представленной в произведении симфонической модели в ряду макроцикла из одиннадцати симфоний Локшина.

Конец 1960-х годов в советской музыке отмечен многими примерами нового решения традиционного симфонического цикла. Вслед за Четырнадцатой симфонией Д. Шостаковича (1969) молодые композиторы предлагают самые смелые симфонические концепции, а музыковеды рассуждают о том, возможно ли в дальнейшем существование данного жанра в его традиционном облике. Среди первых – А. Караманов, А. Пярт, С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Шнитке, Б. Чайковский и другие, среди вторых – М. Г. Арановский, М. Е. Тараканов, Е. И. Чигарёва. Так, Арановский разделяет все известные на тот момент сочинения в данном жанре на «обновляющие жанр внутри канона» и «альтернативные канону» [4]. Насколько вписывается в подобную парадигму А. Локшин, – для Арановского вопрос². Смелые решения А. Шнитке в его Первой симфонии (1969–1972), которую Е. М. Двоскина определяет как «(K)eine Symphonie» [5, с. 235]; особый интонационный и тембровый мир «Sinfonia Robusta» (1970) Б. Тищенко и Второй симфонии (1966) А. Пярта с её противопоставлениями «разруши-

тельной жестокости» и идеальной, но утерянной гармонии, – вот лишь малая часть того смыслового пространства, которое окружает симфонию Локшина.

Масштабы Пятой симфонии, как и состав оркестра (струнные, арфа и баритон), невелики. Фактически это камерное сочинение, состоящее из двух частей, которые скорее дополняют друг друга, нежели контрастируют. Сочинение компактно и непродолжительно по времени звучания: при вполне сдержанных темпах (четверть = 73 и 58 ударам метронома) обе части звучат около 15 минут. Подобная тенденция наблюдается во многих сочинениях названного периода. В 1955 году Р. Баршай создаёт Московский камерный оркестр и сам делает аранжировки для струнного оркестра квартетов Д. Шостаковича, называя их камерными симфониями³. Также в данном жанре плодотворно работают Б. Чайковский (Камерная симфония, 1967), несколько позже – М. Вайнберг (Четыре камерные симфонии с 1987 по 1992 год). М. Е. Тараканов отмечает: «...называя свои сочинения “симфониями”, композиторы часто имеют в виду любое оркестровое сочинение крупной формы, обладающее, как им представляется, качеством симфонизма» [8, с. 96]. Локшин создаёт сочинение именно в таком ключе, на что указывает интимный характер высказывания, трактовка оркестра как ансамбля солистов, тотальная тематизация оркестровой ткани, тонкая тембровая палитра, при том что для автора это *полновесная симфония*.

Пятая симфония имеет подзаголовок «Сонеты Шекспира». Композитор выбирает два сонета великого творца: Шестьдесят шестой⁴ и Семьдесят третий. Оба пронизаны явными и скрытыми смысловыми связями; их основная тема – мотивы дружбы, взаимной поддержки, протеста против несправедливости жизненного устройства, несовершенство и порочность человеческой природы в противопоставлении созерцательности и умиротворению, философскому приятию конечности бытия. Наряду с сонетами в завершении сочинения Локшин использует строку из трагедии «Гамлет». Как отмечалось выше, композитор пишет музыку одновременно на английский текст У. Шекспира и перевод, выполненный Б. Пастернаком⁵, тем самым подчёркивая художественную равнозначность поэзии английского классика и своего современника. Избирая многомерную поэзию Шекспира, композитор выражается *иносказательно, симфоническим*

языком повествуя о противоречиях в отношениях человека и среды, сокровенно интимного начала и вторгающегося извне, враждебного.

I часть симфонии – динамичная, протестная, истоками тематизма восходящая к возбуждённой, местами гневной речи, II – созерцательная, сосредоточенная на глубоких философских размышлениях о мире и неизбежном конце человеческой жизни. Здесь вновь подчеркнём исторический контекст симфонии Локшина: публицистичность музыкального языка – актуальная черта музыки того времени, начиная с Тринадцатой симфонии (1962) Д. Шостаковича, его же «Казни Степана Разина» (1964), которые задают тон социальной полемике сквозь призму симфонического высказывания, и далее – симфонии «Марина» (1964) Б. Тищенко, Восьмой симфонии «Цветы Польши» (1964) М. Вайнберга. Сам Локшин более открыто обратится к осуждению социального зла в Девятой симфонии (1975) на стихи Л. Мартынова. Пятая же симфония – не последнее сочинение композитора, однако утомлённость от жизненных противоречий, смелое и трагически напряжённое «обнародование» пороков общества, прощальные мотивы (строка из «Гамлета») заключительных тактов сочинения вызывают ощущение *последних слов* автора. Образное содержание поэзии Шекспира, раскрытое оркестровыми средствами с подчеркнутой ролью *альта-солиста*, может прочитываться как своеобразная симфоническая аллегория⁶.

В некоторой степени продолжая ряд сочинений в духе оркестровой *lied*⁷, а шире – вокальных симфоний XIX–XX столетий, Локшин многое выражает *с помощью слова и через слово*. Последнее используется как некий предлог высказать на языке чистой музыки (в инструментальных интермедиях) то, что композитор *для себя* прочёл между строк в поэзии английского классика. В соотношении и взаимодействии оркестровой ткани и голоса (слова) видится суть прочтения *симфонической аллегории* Локшина.

Главная мысль Шестьдесят шестого сонета, лежащего в основе первой части симфонии, – неприятие лирическим героем несовершенства окружающей действительности. Композиция представляет собой «шекспировский сонет», или сонет с «английской» рифмой⁸, состоящий из трёх катренов с перекрёстной рифмой и заключительного двустишия, называемого «сонетным ключом», или «сонетным замком». Литера-

туровед А. А. Аникст отмечает, что данный сонет состоит «из двух предложений – одно заключено в 12 строк, другое – в последнее двустишие» [3, с. 560]. Многократные повторения слова «and» в начале строк (что имеет место и в переводе Пастернака) служат нарастанию эмоциональной выразительности и находят также отражение в музыке. Локшин последовательно, строка за строкой, идёт к генеральной кульминации всей части в цифре 5 партитуры. Она же отделяет всё предшествующее развитие от заключительной строки сонета, в которой сконцентрирована основная мысль о друге, воплощённая в двух проекциях – вербальной и инструментальной. Первая строка первого катрена созвучна первой строке «сонетного замка», что также находит отражение в музыкальной форме. Композитор перекидывает своеобразную арку от начала части к её концу, точно повторяя первые такты симфонии (начало симфонии и первые такты цифры 5), как и предполагает поэтическая идея: в завершении герой понимает, что находя спасение в смерти, он оставит своего друга одного. (Tired with all these, from these would I be gone, / Save that, to die, I leave my love alone.) В оригинале сонет записан Шекспиром без разделения на катрены, строка за строкой, отделён лишь «сонетный ключ» (что, по-видимому, и имеет в виду Аникст, говоря о двух предложениях). Локшин выстраивает форму, следуя подобному принципу: постепенное развёртывание непрерывно обновляющихся интонаций (от первого такта до цифры 4), продолжительная оркестровая интермедия (4–5 цифры), в которой заключена кульминация, и краткое резюме, реминисценция начала, где раскрывается *ключевой* образ дорогого человека (от 5 до 6 цифры). Завершает I часть краткая кода – своеобразный мост к образному миру второй части симфонии (цифра 7).

Как отмечает В. Н. Холопова, «соотношение слова и музыки в вокальном произведении всегда составляет специальную творческую задачу композитора» [9, с. 13]. Такую специальную задачу Локшин решает по ходу прочтения стиха с сохранением в музыке закономерностей его деления на строки. Музыкальная форма следует за поэтической структурой английского сонета и, по сути, является строчной. Каждая строка текста отделена симфоническими интермедиями, которые разрастаются по мере приближения к кульминации I части. В них слово берёт оркестр, аллегорически раскрывающий важный

для композитора смысл. В партитуре выражением этого смысла становятся, в частности, краткие появления солирующей скрипки⁹ (своего рода *alter ego* автора) и альт¹⁰. Альт-солист есть симфоническое олицетворение Баршая-друга. Этому инструменту доверены самые проникновенные интонации. Например, в такте 4 цифры 5 (завершение I части симфонии) некоторое время альт интонирует краткую тему в высоком регистре, что несколько нивелирует его специфический тембр, с одной стороны, с другой же – придаёт соответствующую смыслу поэтического текста эмоциональную окраску («да другу трудно будет без меня»). Музыка этих четырёх тактов удивительно проникновенна, прозрачна с точки зрения гармонии: нисходящая мелодическая линия баритона с оттенком дорийского лада окутана нежным облаком параллельных малых терций в оркестре (пример № 1). В цифре 9 (такт 4, начало II части симфонии) слова Шекспира «во мне ты видишь бледный край небес...» предваряет симфоническая интермедия с кратким соло скрипки на *pp* в высоком регистре. Это доверительное обращение автора к другу длится всего два такта и основано на мерно покачивающемся тритоне c^3 – fis^3 , как бы избегающем акцентности, на фоне нисходящих триольных фигур у арфы (пример № 2; здесь и далее примеры из Пятой симфонии А. Локшина).

Пример № 1 А. Локшин. Пятая симфония, I часть, ц. 5

Example 1 shows a musical score for the first part of the fifth symphony, measure 5. It features a Canto part with the lyrics "да дру-гу труд-но бу-дет без ме-ня" and a V-la solo part. The tempo is marked $\text{♩} = 72$. The V-la solo part is marked *pp*.

Пример № 2 Пятая симфония, II часть, ц. 9

Example 2 shows a musical score for the second part of the fifth symphony, measure 9. It features a V-no solo part, a V-ni II sul pontic. part, and an Агра part. The tempo is marked $\text{♩} = 56$. The V-no solo part is marked *pp*, the V-ni II sul pontic. part is marked *pp*, and the Агра part is marked *p*.

Композитор находит ёмкие и естественные интонации, имеющие притом тональную определённость: с первых звуков симфонии заявляет о себе *g moll*, тоника которого ощущается на протяжении всего сочинения. Оркестровая ткань насыщается интонациями вокальной партии, которые, в свою очередь, раскрывают содержание поэтического текста. Важным тематическим элементом I части становится ход от первой к третьей ступени звукоряда *g moll*. В истоках тематизма I части слышится взволнованная речь, что проявляется с самого начала – с аккорда-возгласа группы струнных на *ff* и ритмически сжатой интонации вокальной партии на словах «измучась всем» (1 такт перед цифрой 1). Это импульс, дающий энергию движению всей I части (пример № 3). Далее широкое развитие получает мотив, очерчивающий контуры уменьшённого трезвучия («я умереть хочу» – такт 2 от начала Симфонии, партия первых скрипок). Фактически два важнейших элемента музыки I части соседствуют и взаимодействуют; оба появляются ранее своих вокальных вариантов. Отметим также «протестующие» унисоны скрипок, предваряющие слова «тоска смотреть, как мается бедняк» (4 такта до цифры 2). Перечисленные мотивы определяют интонационный облик I части Пятой симфонии.

Пример № 3 Пятая симфония, I часть (1 такт до ц. 1)

Example 3 shows a musical score for the first part of the fifth symphony, measure 1. It features an Arci part and a Canto part. The tempo is marked $\text{♩} = 72$. The Arci part is marked *ff*. The Canto part has the lyrics "Из - му - чась : всем," and "Tired with all these,".

Особую роль в сочинении играет ритм, отражающий декламационное начало. Это, в первую очередь, относится к музыкальному воплощению строчки с английским текстом. Подобное «двойное» музыкальное прочтение оригинального и переводного текстов – редчайший, если не исключительный пример в симфонической литературе. Показательно, что звуковысотно оба варианта идентичны, но в ритмике практически в каждом такте есть тонкие градации, изменения,



идущие от природы произношения английских и русских слов. Более того, именно тонкая нюансировка в омузыкаливании слов определяет ритмический генезис некоторых важнейших оркестровых реплик, углубляющих образ и привносящих в него дополнительные смыслы. А. А. Аникст в примечаниях к Шестьдесят шестому сонету обращает внимание на мелодичность его заключительной строки с повторяющимся звуком «L» – той самой строки, где говорится о друге. Примером вдумчивого прочтения текста могут служить такт 1 цифры 2 в партитуре: русский вариант исполнения – длинный пунктир, английский – более импульсивный короткий. Отметим и такт 4 там же: русский – слово с одним слогом решено как четверть на сильной доле такта, в английской строчке слово из трёх слогов на той же доле решено как острый пунктир из шестнадцатой, тридцать второй и восьмой. Подобные «сжатые» и напряжённые ритмические рисунки, передающие некий импульс оркестру, встречаются в разных разделах Симфонии и несут следы характерной для композитора манеры письма¹¹.

Смысловым центром I части является продолжительная кульминация (см. цифру 4 в партитуре), порученная оркестру. До сих пор эмоционально взвинченная, «раздражённая» музыкальная речь организуется здесь в чёткую маршевую поступь безликого зла. «Вопиющие» квинты в мелодии и аккорды струнных переходят в осудительный унисон-монолог скрипок, который как бы в изнеможении низвергается со звенящих высот в бездну рокошующих контрабасов. По силе высказывания эту кульминацию можно уподобить грандиозным оркестровым унисонам Шостаковича (например, в I части его Пятой симфонии).

Основа II части Симфонии Локшина – Семьдесят третий сонет Шекспира, своеобразный сонет-завещание, подводящий итог череде философских размышлений композитора. В строках этого произведения угадывается обращение к некоему наполняющему внутренний мир автора адресату, свидания с которым были дороги, теперь же дни общения с ним сочтены. По своему строению сонет аналогичен Шестьдесят шестому – от прочих строк отделены лишь две последние. Вопреки этому, композитор мыслит здесь традиционными катренами, отделяя оркестровыми интерлюдиями-комментариями каждые четыре строки. Перед «сонетным замком», как и в I части, располагается кульмина-

ция-обобщение всех важнейших музыкальных мыслей Симфонии. Последовательное развитие материала с цифры 8 по цифру 13 партитуры приводит к коде сочинения, которую можно назвать синтетической. В ней явственно слышатся отголоски «истерзанных» интонационных фигур I части (цифра 13), мерная поступь последних минут перед расставанием у контрабасов (такт 6 цифры 14, на словах «свиданьям, дни которых сочтены») и, наконец, эмоциональный подъём, подобный глубокому катарсическому вздоху у струнных, широко раскинутых по всему диапазону звучания (такт 10 до цифры 16).

Своеобразным «додумыванием» текста сонетов можно считать появление строки из монолога Гамлета, где ключевое слово «прощай» решено как монотонно повторяемая *восходящая* квинта $g-d^1$ на фоне устало соскальзывающих в *нисходящем* движении струнных. Появление этой интонации не случайно и было предсказано заключительными тактами I части симфонии (последование *нисходящих* квинт $g-c-F-B_1$ у арфы). Наконец, важной драматургической деталью является практически точное повторение начальных тактов Симфонии в цифре 17. Это ещё раз подчёркивает значимость мотива на словах «измучась всем». Кода, таким образом, становится музыкальным воплощением противоречивых чувств: умиротворения, пронзительной тоски, протеста, горечи, катарсической экзальтации и смирения.

Тематизм II части симфонии своими истоками устремлён к хоралу – во всём слышится мудрое приятие мысли о неизбежности ухода из прекрасного, но несправедливого мира. «Глубины мысли» раскрываются оркестровыми средствами: насыщенная обертонами октава $D-D_1$ у арф в сочетании с педалью D_1 у пятиструнных контрабасов создаёт выразительный эффект *бездонной глубины* на словах «дрожа, желтеет в веток голизне». И тут же предельный контраст – «неосязаемое» звучание скрипок на фразе «а птичий свист везде сменил покой» (такты 1 и 2 цифры 9). Здесь автор смело использует приёмы оркестровой звукописи: применяет колоритный комплекс из прозрачных, холодноватых флажолетов скрипок (выписанных в синкопированном ритме), репетиций на звуке c^1 у арфы и педалей группы струнных (такт 5 цифры 10). Этот момент предвосхищает оркестровая интермедия, основанная на небольшом соло первой скрипки (слова «от автора»), начальный интервал которого

– тритон c^3-fis^3 – найдёт отражение в коде. В продолжение интермедии возникают тревожные интонации из I части сочинения. Это соло вступает в своеобразный диалог с солирующим в следующем оркестровом эпизоде альтом. Он, в свою очередь, «комментирует» последующие четыре строки сонета Шекспира, завершающиеся словами «их опечатывает темнота». Альт, словно подчёркивая интонационную преемственность, начинает с того же тритона, что и скрипка, после чего неспешно «отвечает» на заданный ею вопрос. Проникновенные страницы музыки Локшина овеяны характерным для композитора чувством просветлённой тоски, далёкой от отчаяния.

Музыка II части Пятой симфонии – прощальный монолог, где важен каждый нюанс, каждая интонация. Автор бережно «запечатлевает» в оркестре фразы Шекспира, в то же время произнося их как бы «от себя» (напомним, что буквальное значение слова «аллегория» – *сказанное по-другому*). Вслушиваясь в звучание, мы узнаём «квинты осуждения» из I части, которые превратились в тритоны (пример № 2) и мерно покачиваются в холодном оцепенении, в звенящем верхнем регистре у первой скрипки соло (такты 4 и 5 цифры 9). В цифре 11 (соло-диалог) альт звучит в окружении тянущейся у виолончелей терции и добавленной к ней кварты в басу, что образует мажорный квартсекстаккорд (пример № 4). Заметим, что Локшин не избегает простых гармонических красок. В контексте сочинений других композиторов тех лет¹² такие средства могут показаться банальностью, но это, конечно, иллюзия: автор преподносит лапидарные интонации и созвучия удивительно свежо за счёт, в частности, тонко продуманной оркестровки, нюансов ритмики. Соло альтя предвещает слова Шекспира «во мне ты видишь то сгоранье...» – это начало неумолимого движения к «горькой» кульминации (цифра 13 партитуры). Развитие мелодической линии начинается с интонаций, перекликающихся с подобным соло в I части (на словах «да другу будет трудно без меня»). Мелодия развивается свободно и вливается в общий поток, где (на цифре 13) сжимается в отчаянный возглас первых скрипок. Сжатая пружина ритма имеет генетику «протестного унисона» из I части и получит продолжение в других сочинениях Локшина, в частности, в последней, Одиннадцатой симфонии, где, словно вершина-источник, начнёт тему вариаций, дав импульс развитию.

Пример № 4 Пятая симфония, II часть, ц. 11



Трагически надломленна, проникновенна музыка в цифре 15 партитуры. Это один из узловых моментов симфонии – скорбно сдержанное, отчуждённо-возвышенное прощание (пример № 5). В оркестре долго обыгрываются строки из трагедии «Гамлет» – «прощай и помни обо мне». Баритон в высоком регистре, почти фальцетом, поёт большую терцию d^1-fis^1 (можно рассмотреть её в контексте доминанты к основному $G\ dur$). Это ещё одна аллегория данной симфонической партитуры – вознесение в высокие эмпиреи, недостижимые для мучительной обыденности с её грубостью и пороками (против чего автор протестовал в I части симфонии). Пребывание в отстранённости, созерцании идеально-го, надличностного Абсолюта создаётся простыми средствами – разрежённая с помощью *divisi* фактура, тончайшее *pp*, монотонно качающаяся в басу малая секунда $H-c$ (арфа с контрабасами¹³), мерные всплески терцовых полигармонических аккордов (H|C) у арфы.

Пример № 5 Пятая симфония, II часть, ц. 15



Постепенно фактура приобретает облик хорала, над которым высятся «прочно утвердившиеся» восходящие квинты и нисходящие кварты на звуках условной тоники $g-d$ («прощай, прощай»).

Пятая симфония А. Л. Локшина, несомненно, может быть поставлена в один ряд с выдающимися сочинениями композиторов-шестидесятников. Уникальный образец «двуязычного» (английского и русского) воплощения всемирно



известных строк Шекспира, это сочинение является собой пример ещё и постмодернистского *двойного кодирования*¹⁴, где за первичным слогом поэзии английского классика прочитывается симфоническая аллегория Локшина. Автор попытался, не сводя всеобъемлющего смысла философской лирики до субъективных категорий, подчеркнуть в ней конкретный план, вывести

инструментальный образ друга, которому адресовано сочинение и предписана важная роль в симфонической драме. В симфонии нет определённой программы, истолковывающей столь сокровенное содержание, и только пытливый слушатель/исследователь имеет возможность обнаружить многомерность данного музыкального текста.

PRIMECHANIYA

¹ Р. Баршай окончил Московскую консерваторию в 1948 году по классу альты и выступал вместе с С. Рихтером; в 1945–1953 годах – один из участников (альт) и создателей Квартета имени Бородина. Одновременно в 1948–1956 годах играл на альте в Квартете имени Чайковского.

² М. Арановский, рассматривая в книге «Симфонические искания» произведения А. Локшина, ставит следующий (безусловно риторический) вопрос: «...являются ли они симфониями в подлинном смысле этого слова? <...> их композиция подчас даже отдалённо не напоминает структуру симфонического цикла» [4, с. 206].

³ Камерные симфонии: ор. 49 а «Маленькая симфония» (Первый струнный квартет), ор. 73 а (Третий струнный квартет), ор. 83 а (Четвёртый струнный квартет), ор. 110 а (Восьмой струнный квартет), ор. 118 а (Десятый струнный квартет).

⁴ К тексту данного сонета в 1942 году обращается Д. Шостакович (ор. 62); примечательно, что композитор также выбирает перевод Б. Пастернака. Своё сочинение он посвящает И. Соллертинскому и использует струнный оркестр с солирующей скрипкой и колоколами.

⁵ К переводам данного автора композитор обращался в своём творчестве неоднократно («Песенки Маргариты», 1973; моноопера «Три сцены из “Фауста”», 1980).

⁶ Значение термина в данном случае понимается буквально, от греч. *allegoria*, где *allos* – другой и *agoreuo* – говорю (говорю иначе) [1, с. 38].

⁷ Имеются в виду сочинения Г. Малера «Из волшебного рога мальчика», «Песни странствующего подмастерья», симфонические песни Р. Штрауса.

⁸ Буквенная схема соотношения рифмованных строк в сонете – ababcdcdefefgg.

⁹ Велика её роль как солиста в Четвёртой симфонии.

¹⁰ Это является свидетельством детализации камерных партитур и некой стилевой чертой композитора; солирующие тембры встречаются в ряде других партитур (например, в Четвёртой и Одиннадцатой симфониях).

¹¹ Заметим также, что Локшин во многих своих сочинениях искусно прорабатывает драматургию ритмического развития небольших интонационных зёрен, насыщая различными оттенками триолей, дуолей и пунктиров всю музыкальную ткань Четвёртой (1968) и Одиннадцатой (1976) симфоний.

¹² Например, уже упомянутая выше «Sinfonia Robusta» (1970), Третий струнный квартет (1970) и Вторая симфония (1964) Б. Тищенко, Второй концерт для скрипки с оркестром (1966) А. Шнитке, Вторая симфония (1966) А. Пярта.

¹³ Такое сочетание инструментов неоднократно используется в этой части

¹⁴ По мысли В. П. Руднева, роман У. Эко «Имя розы» может быть прочитан как постмодернистский текст с двойным кодированием, то есть включающий несколько различных по глубине содержания смысловых уровней: детектив, историческое описание, философская повесть и т. д.

LITERATURA

1. Аллегория // Большой словарь иностранных слов / сост. А. Ю. Москвин. М., 2005. С. 38.
2. А. Л. Локшин – композитор и педагог: сб. ст. / ред. А. А. Локшина. М.: Композитор, 2005. 144 с.
3. Аникст А. А. Поэмы, сонеты и стихотворения Шекспира // Шекспир У. Полное собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. М., 1960. С. 559–569.
4. Арановский М. Г. Симфонические искания. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.
5. Двоскина Е. М. Отечественный симфонизм после Шостаковича и новый облик симфонии-драмы // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2010. С. 234–252.

6. 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.
7. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 384 с.
8. Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. М.: Советский композитор, 1988. 271 с.
9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2006. 496 с.
10. 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).
11. Finscher L. Symphonie. MGG Prisma. Verlage Bärenreiter (Kassel) und J. B. Metzler (Stuttgart), 2001. 364 p.
12. The Cambridge Companion to the Symphony / Horton, Julian. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2013, pp. 118–134.

Об авторе:

Лошakov 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. Allegoriya [Allegory]. *Bol'shoy slovar' inostrannykh slov* [Large Dictionary of Foreign Words]. Comp. by A. Yu. Moskvina. Moscow, 2005, p. 38.
2. *A. L. Lokshin – kompozitor i pedagog: sb. st.* [Alexander Lokshin – Composer and Teacher: Compilation of Articles]. Edited by A. A. Lokshina. Moscow: Kompozitor, 2005. 144 p.
3. Anikst A. A. Poemy, sonety i stikhotvoreniya Shekspira [Shakespeare's Long and Short Poems and Sonnets]. *Shekspir U. Polnoye sobraniye sochineniy. V 8 t. T. 8* [Shakespeare W. Complete Works. In 8 Volumes, Volume 8]. Moscow, 1960, pp. 559–569.
4. Aranovskiy M. G. *Simfonicheskiye iskaniya* [Symphonic Searches]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 287 p.
5. Dvoskina E. M. Otechestvennyy simfonizm posle Shostakovicha i novyy oblik simfonii-dramy [The Russian Symphonic Tradition after Shostakovich and a New Guise of the Symphony-Drama]. *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [The History of Russian Music of the Second Half of the 20th Century]. St. Petersburg, 2010, pp. 234–252.
6. Demchenko A. I. 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.
7. Rudnev V. P. *Slovar' kul'tury XX veka* [Dictionary of Culture of the 20th Century]. Moscow: Agraf, 1999. 384 p.
8. Tarakanov M. E. *Simfoniya i instrumental'nyy kontsert v russkoy sovetskoy muzyke* [The Symphony and the Instrumental Concerto in Russian Soviet Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 271 p.
9. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [Forms of Musical Compositions]. St. Petersburg; Moscow; Krasnodar: Lan, 2006. 496 p.
10. 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).
11. Finscher L. *Symphonie. MGG Prisma*. Verlage Bärenreiter (Kassel) und J. B. Metzler (Stuttgart), 2001. 364 p.
12. *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