

4. Zemtsovsky, I. I. (1971) Fol'klor i kompozitor [Folklore and composer]. In: *Muzyka i sovremennost'* [Music and modernity]. Comp. by T.A. Lebedev. Moscow: Muzyka. Vol. 7.
5. Mazel, L.A. (1972) *Problemy klassicheskoy garmonii* [Problems of classical harmony]. Moscow: Muzyka.
6. Mazel, L.A. (1982) *Stat'i po teorii i analizu muzyki* [Articles on the theory and analysis of music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
7. Tsenova, V.S. (ed.) (2005) *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The theory of modern composition]. Moscow: Muzyka.
8. Kholopov, Y. (1988) Glava 3. Lad [Chapter 3. Mode]. In: *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. A theoretical course]. Moscow: Muzyka.
9. Grigoriev, S. (1981) *Teoreticheskiy kurs garmonii* [Theoretical course of harmony]. Moscow: Muzyka.
10. Chinaev, V. (1992) Klassika i avangard: aktual'nost' illyuzii [Classics and avant-garde: the relevance of illusion]. *Muzykal'naya akademiya – Music Academy*. 2. pp. 20–25.

УДК 681.819

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-87-94

Ли Цзычу

ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Б.И. ТИЩЕНКО

В статье рассмотрена трактовка ударных инструментов в творчестве Б.И. Тищенко, особое внимание уделено поздним сочинениям – «Данте-симфониям». Б.И. Тищенко обладал ярко выраженным тембровым слышанием, и семантика тембров для него была важна с самого начала композиторского пути, на что явно указывает его оригинальная оркестровка Первого виолончельного концерта, где существенная роль принадлежит ударным. В дальнейшем творчестве трактовка этой группы получила достаточно определенную семантическую нагрузку как воплощение идей разрушения, смерти и страданий. Отчасти она сохранилась и в поздних опусах, однако в них ударные инструменты применяются более разнообразно, нагружаются более широкими смыслами.

Ключевые слова: ударные инструменты, трактовка, Б.И. Тищенко, Д.Д. Шостакович, хореосимфоническая циклиада «Беатриче».

Один из композиторов «школы Шостаковича», Борис Иванович Тищенко, всегда очень высоко ценил своего учителя, и в его творчестве можно обнаружить заметные следы влияния шостаковического музыкального языка, композиторских приемов и даже мировоззрения. Однако одновременно с этим Б.И. Тищенко сформировал свой собственный узнаваемый стиль, в котором значительную роль сыграло его восприятие, слышание и использование инструментальных тембров. Об особенностях инструментовки Б.И. Тищенко обычно не пишут отдельно, в центре внимания исследователей оказываются другие, более глобальные проблемы творчества композитора. Использование только ударных инструментов в оркестровых партитурах – совсем узкая и специфичная область. Однако именно здесь, на наш взгляд, можно обнаружить некоторые «ключи» к пониманию самых грандиозных концепций, в том числе и тех, что отражены в позднем, наиболее сложном периоде творчества Б.И. Тищенко. Рассмотрение специфики использования ударных инструментов в контексте целостного замысла сочинения определяет новизну научного подхода в данной статье.

Характеризуя особенности тембрового мышления Д.Д. Шостаковича, Э.В. Денисов писал: «Д. Шостакович – композитор с высокоразвитой оркестровой манерой мышления, и инструментовка является одной из самых неотъемлемых характеристик его творческого почерка. Шостакович мыслил оркестрово уже на самом первоначальном этапе создания сочинения, и можно утверждать, что все музыкальные идеи рождались у него уже в тембровом виде. Во многих случаях выразительность тембра имеет для него гораздо большее значение, чем иные компоненты (интонация, ритмика, динамика и т.д.)» [1. С. 46]. Но во многом то же самое можно сказать и о Б.И. Тищенко.

Б.И. Тищенко, очевидно, обладал прекрасным тембровым мышлением, а звуковое «одеяние» для него было неотделимо от интонационной, тематической и художественно-выразительной сторон сочинений. Очень показательна история с Первым виолончельным концертом Б.И. Тищенко, созданном в 1963 году (по заказу М.Л. Ростроповича) для довольно экстравагантного состава: виолончель солирует в сопровождении семнадцати духовых инструментов, ударных и фисгармонии. В целом музыка получила одобрение Д.Д. Шостаковича, однако с тембровым решением он не согласился: «Несогласие вызвал лишь оркестровый состав. К критике со стороны великого мастера Борис, несмотря на любовь и величайшее почтение к нему, не прислушался. Тогда Дмитрий Дмитриевич... создал свою оркестровую версию сочинения, с иным инструментальным составом, и новую партитуру прислал автору в подарок!» [2. С. 6].

Обратим внимание на то, что, хотя в тот момент Б.И. Тищенко только начинал свой композиторский путь и учился у Д.Д. Шостаковича в аспирантуре, он с удивительным упрямством отстаивал здесь свой тембровый вариант концерта. В оркестровке учителя, где в оркестровом составе использованы струнные и только деревянные духовые, он увидел множество достоинств, но отметил, что в целом смысл сочинения поменялся. По поводу оркестровки Д.Д. Шостаковича в письме к одному из друзей он писал: «Его [Шостаковича – Л.Ц.] оркестровка имеет высший смысл, по сравнению с моей – быть может, и более “острой”, но не лишенной хоть и железных, а побрякушек» [цит. по: 3. С. 14].

В сопроводительном письме Д.Д. Шостакович отмечал, что в его варианте «сольная виолончель везде будет слышна» [4. С. 34]; у Б.И. Тищенко временами масса духовых и ударных начинает явно доминировать, и виолончель (начиная с ц. 25) слышно лишь благодаря тому, что она играет *glissandi*. Однако нельзя утверждать, что композитор плохо справился с балансом звучания солиста и оркестра, ведь «железные побрякушки», по его выражению, также имеют свой смысл и художественную выразительность. Виолончель, буквально «задавленная» массой звучания духовых и ударных, вступает в остро конфликтное столкновение с оркестром, и в этом противостоянии она проигрывает – акустически, а также с точки зрения драматургии сочинения: герой «раздавлен» противопоставленной ему массой. С этой точкой зрения согласен А.И. Демченко: «Маститый наставник не сразу понял всей смелости в замысле своего тогдашнего аспиранта. Желая дать ему наглядный урок, он переинструментировал его партитуру на полный оркестр, что снижало остроту заявленного конфликта» [5. С. 415].

В последующих сочинениях Б.И. Тищенко есть как традиционные, так и оригинальные оркестровые и ансамблевые составы. Ударным инструментам в них принадлежит заметная роль. К концу жизни у композитора складывается особое отношение к тембру ударных, и оно особенно явно проявляется в его последних сочинениях. Вероятно, наиболее показательным примером является грандиозная хореосимфоническая циклиада в пяти симфониях «Беатриче» по «Божественной комедии» Данте Алигьери (из-за чего эти симфонии также называют «Данте-симфониями»).

Об особом положении «Беатриче» в творчестве Б.И. Тищенко писали многие авторы. Р. Рудица, называя циклиаду «делом жизни» композитора, отмечает: «Длительный, плодотворный творческий путь, пройденный самим Тищенко до начала работы над

«Беатриче», композитор рассматривает как подготовку, пролог к созданию цикла» [6. С. 13]. А по завершении работы над ним Б.И. Тищенко сказал: «Я свое дело сделал; я счастливый человек» [цит. по: 6. С. 13].

Итоговый характер «Данте-симфоний» проявляется на всех уровнях организации музыкального целого, причем эта организация носит очень системный, саморефлектирующий характер: композитор, завершая свой творческий путь, – а на момент создания «Беатриче», особенно последних симфоний, композитор знал, что болен и путь его подходит к завершению, – высказывает наиболее важные для него идеи, используя те средства музыкальной выразительности, которые в большей мере отвечают представлениям самого композитора, нежели общепринятой традиции. Показателен комментарий Б.И. Тищенко по поводу «Беатриче»: «Я нарочно забыл, как “правильно” писать симфонии, – обрел ту свободу, при которой не надо думать ни о скерцо, ни о финале» [цит. по: 6. С. 14]. И это полностью отвечает парадигме позднего стиля, как она понимается в современном музыкознании.

Поздний стиль – особая область культуры, когда художник уже высказал все самое существенное для своей эпохи и ему остаётся создавать сочинения «для себя», «для потомков». Они оказываются как бы вне времени: «Особенность позднего стиля – переход в иные измерения: историческое и внеисторическое, “прошлое” и “вечное”, “архаическое” и “авангардное”. При этом основополагающие константы мировоззрения сохраняются» [7. С. 162]. Именно такого рода явления наблюдаются в «Беатриче» Б.И. Тищенко: при сохранении основных констант мировоззрения возникает некий «метаязык», языковые единицы которого – не привычные всем «слова», а некие новые образования, являющиеся, по словам Г.П. Овсянкиной, «результатом интенсивной композиторской рефлексии собственного творчества» [8. С. 13].

До «Беатриче» ударные инструменты в творчестве Б.И. Тищенко обычно были связаны с образами страдания, а также разрушения, войны и смерти, что довольно традиционно для семантики использования этой группы. Множество подобных примеров можно найти в балете «Ярославна», а также в непрономерованной симфонии «Хроники блокады» (1984). Здесь, помимо симфонического оркестра, использованы звукозаписи взрывов, выстрелов, летящих снарядов, рокота авиамоторов, воя ветра и т.д. Расширенная ударная группа более всего занята в эпизодах «бомбежек» и «нашествия», непосредственно связанных с картинами войны, разрушений и смерти.

Эта линия продолжена в «Беатриче» (1996–2005). В ней Б.И. Тищенко воплотил содержание всех частей «Божественной комедии» Данте. Первая симфония, «Среди живых», в этом ряду – предыстория Дантова путешествия, отражение его земной жизни, Вторая и Третья соответствуют «Аду», Четвертая – «Чистилищу», Пятая – «Раю». При этом, создавая музыкальное соответствие Дантову космосу, Б.И. Тищенко выстраивает собственный музыкальный космос, в основе которого – закономерности его музыкального мышления и слышания мира. Это относится ко всем параметрам музыкального языка, в том числе – и к трактовке ударных инструментов.

Семантику разрушения ударные сохраняют в самых inferнальных эпизодах, например, в эпизоде «Врата Ада» во Второй «Данте-симфонии» именно ударные создают звуковую доминанту целостной картины «Врат ада»: «сбивчиво-упорный грохот ударных, в котором слышны содрогания подземных сил, конвульсии Прозерпины и видна окончательно бесчеловечная архитектура, ряды диких вертикалей, циклопических жердей, уходящих в недра» [6. С. 14].

В Четвертой симфонии «Чистилище» ударные используются в основном как колористическая группа, создающая необычные звучности (используются ксилофон, маримбафон, вибрафон, тубофон, различные колокола, три рототома, раганелла), а также в разнообразных *ostinato*. Яркое соло ударной группы – в эпизоде землетрясения.

Треск и грохот, воссоздаваемые малым барабаном, деревянными барабанами, там-тамами, раганеллой, трещоткой и глиссандирующими литаврами и рототомом, а также разламываемыми лучинами, звучат зловеще и пугающе. Несмотря на краткость этого эпизода (всего два с половиной такта), возникает острая контрастность звучностей.

Б.И. Тищенко «озадачивает» своего слушателя этой чередой резких перемен, а затем и вовсе звучит «Gloria in excelsis» у хора а capella – в комментариях к партитуре есть ремарка: «Стаций поясняет, что гора вздрагивает, когда одна из душ переходит из Чистилища в Рай» [9. С. 125]. Таким образом, «вздрагивание горы», сопровождаемое «землетрясением», стоит расценивать скорее как радостное событие, связанное не с гибелью, но с рождением чистой души к новой райской жизни.

Однако, наряду с традиционным использованием ударного инструментария, следует отметить и более специфичный характер его трактовки в творчестве Б.И. Тищенко. Б.А. Кац полагает, что все сочинения Б.И. Тищенко построены на основе одного интонационно-смыслового инварианта, и большинство его сочинений проходят несколько этапов развития, включающих этап становления / поиска → зону роста → зону кризиса → зону катастрофы → зону преодоления → итог [10. С. 25 и далее].

Ударные специфичны для зон кризиса и катастрофы. Разобранный выше пример землетрясения является ярким примером «зоны катастрофы», но и в «зоне кризиса» роль ударных очень важна. Б.А. Кац описывает ее так: «Ветвятся голоса, роятся мотивы, но разрастание звуковой ткани обретает теперь угрожающий оттенок: рост, кажется, переходит меру возможного, пространство звучания не только растягивается до крайних пределов, но и крайне густо заполняется. Радость слухового созерцания, которую можно было испытать в зоне роста, сменяется ощущением слухового дискомфорта: голоса теснят друг друга, судорожной становится ритмика, множась мотивы сталкиваются в неупорядоченном брожении, и слух теряется в закипающей звуковой волне, в сутолоке и суете» [10. С. 31–32].

В эпизоде «Круг Седьмой. Сладострастники» в Четвертой «Данте-симфонии» композитор создаёт картину всепоглощающего огня, он разрастается от неясного гула (трели у контрабасов и тубы) до оглушительного тутти, выстроенного как контролируемая алеторическая сонорная ткань. При этом происходит постепенное подключение всех инструментов, последней присоединяется ударная группа, и в конце концов шум становится нестерпимым – в том числе благодаря *glissandi* литавр и рототомов, тремоло там-тама и подвешенной тарелки, завыванию сирены. Последние несколько тактов этого разрастания являются «зоной катастрофы», и Б.И. Тищенко даже выписывает в партитуре слова Вергилия из поэмы Данте: «Переступи порог: здесь мука, но не смерть» [11. С. 280]. Именно здесь проходит граница, и ударные, их звучность, выступают маркером этой границы. Сразу после «катастрофы» и паузы начинается заключительная часть «Чистилища», «Земной рай». И в оркестровом звучании остаются лишь струнные и две арфы, к которым затем присоединяется сопрано (Лия) и солирующий гобой, то есть только теплые, «человечные» тембры. Далее до конца симфонии ударные уже почти не звучат, стоит отметить лишь остроумное использование литавр в фуге на тему «515», где в ритме из трех ритмических групп 5+1+5 воплощается слово «Бог». В изысканном ансамбле голосов этой фуги использованы, помимо струнных, 6 валторн, деревянно-духовые (без флейт piccolo) и литавры, которые интонируют «тему Бога» в тот момент, когда уже вступили остальные инструменты, и контрапунктирующая ткань стала настолько плотной, что иначе, без отчетливой ударной атаки, эту тему не было бы слышно.

В последней симфонии из дантовского цикла «хореосимфоний», «Данте-симфонии № 5», озаглавленной «Рай», на первый план выходит другая часть ударной группы, звуковысотные инструменты: ксилофон, вибрафон, колокольчики; остальные используются заметно меньше, чем в предыдущих частях цикла. В Раю смерти и разрушению

нет места, но семантика ударных отчасти остается традиционной: например, описывая восхождение на Пятое небо, к воинственному Марсу, Б.И. Тищенко вводит звучание традиционно «военных» малого барабана и большого барабана. Этот жесткий ритм становится в партитуре тем стержнем, на который нанизываются переключки прочих групп инструментов.

Чрезвычайно интересно решен эпизод «Седьмое небо. Сатурн», где, кроме ударных вообще нет никаких других инструментов: для танцоров на сцене и оркестрантов выписана ритмическая партитура, предполагающая, что те и другие топают, создавая то достаточно разреженную, то довольно плотную звуковую ткань. Вплоть до «зоны катастрофы» у ударных выписан точный ритм, в ц. 839 на протяжении восьми тактов вертикаль становится полностью алеаторной, и после внезапной паузы все исполнители издают вопль, который должен служить воплощением следующих слов Данте: «Потом они умолкшего обстали и столь могучий испустили крик, что здесь подобье сыщется едва ли» [11. С. 394].

«Крик» в «зоне катастрофы» вполне понятен, хотя и решен необычными средствами, а начало эпизода «Седьмое небо», где нет ни одного звуковысотного инструмента, лишь ударные и топот, призвано воплотить нечто, превышающее возможности человеческого восприятия. Б.И. Тищенко помечает в партитуре: «Беатриче не улыбается. Музыка не звучит». У Данте Беатриче объясняет, что ее улыбку смертный Данте не выдержит и «распадется как зола», а вторая ремарка отразилась в вопрошании поэта: «И почему здесь в этой тверди нем напев, который в нижних кругах Рая звучит так сладко, несравним ни с чем?» [11. С. 391]. Беатриче отвечает, что красота райской музыки недоступна смертному, поэтому композитор создает своеобразный «белый шум» средствами ударных, некую «тень божественной гармонии».

Очень ярким и знаковым для Пятой «Данте-симфонии» становится сочетание тембров колокольчиков, вибратона и арф, причем они связываются с идеей тикающего механизма часов, с ходом Времени. В эпизоде «Четвертое небо. Солнце» возникает тема Времени, и ее сопровождает поясняющий комментарий композитора из Данте: «И как часы зовут нас в час рассвета... и зубчик гонит зубчик и ведет, и нежный звон “тинь-тинь” – такой блаженный, что дух наш полон любви, как спелый плод» [11. С. 349]. Эта же тема прозвучит в эпизоде «Девятое небо. Перводвигатель». Колокольчики и вибратон создают довольно необычное, красивое и отстраненное тембровое сочетание, где нет ни теплоты струнных, ни «воздуха» духовых. Очевидно, что здесь важна именно тембровая составляющая, но одновременно присутствует идея связи семантики ударных именно с движением и жизнью. В этом эпизоде колокольчики и вибратон по-прежнему сопровождаются арфами, к которым также присоединяются тянущие аккорды шести валторн и струнные, затем звучание разрастается до грандиозного тутти, где, однако, из всех ударных используются лишь литавры (а также колокольчики и вибратон). До конца симфонии ударные больше не звучат, появляясь лишь в финальных восьми тактах.

Таким образом, в последней «Данте-симфонии» семантика ударных расширяется – они трактуются как явление «пограничное»: на пределе человеческого восприятия они создают «белый шум», поскольку звучание ангельской музыки человеку недоступно, и они же воплощают Перводвигатель, изображенный как грандиозный часовой механизм. В этой точке внезапно трактовка ударных у Б.И. Тищенко пересекается с их трактовкой у Д.Д. Шостаковича в Пятнадцатой (также последней) симфонии; хотя окончание своего сочинения Д.Д. Шостакович решает совершенно иначе – в коде остаются лишь ударные, и именно они отмеряют Время, трактованное как художественный образ, но также и как философская категория – оба композитора явно связывают семантику ударных инструментов со временем.

В.Д. Биберган, говоря о Пятнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича, отмечал, что композитор вновь обращается к одной из своих любимых тем – образу, который уже стал неотъемлемой частью его концепции, являясь символом времени, выражением его величественного хода и отражением нашей жизни и поступков. Однако это необычайно прочувствованное изображение сложно передать при помощи струнных инструментов или обычного жанрового звучания духовых. Интонационно многогранный, порой неоднозначный звук, который возникает благодаря различным тональностям ударных инструментов, поражает своей подвижностью и способностью передать даже мельчайшие ритмические нюансы. «Эта физически ощутимая “живая энергия” вместе с потрясающей глубиной звучания исключает любую претензию на сентиментальность и делает ударные инструменты неотъемлемым средством для выражения образа времени» [12. С. 111].

Б.И. Тищенко, хотя и не использует в теме Времени ударные без определенной высотности, но все равно явно стремится с их помощью воплотить «нечеловеческое» звучание, нечто «космическое» и трансцендентное. Как и Д.Д. Шостакович, подходя к границе своей жизни, Б.И. Тищенко, с одной стороны, вспоминает ее события, свою музыку, свой яркий и узнаваемый стиль, композиционные приемы, семантику инструментов, с другой – заглядывает за предел жизни, переосмысливая и переоценивая все, что было значимым ранее. Наряду с прочими важными явлениями, отчасти переосмысливается и семантика ударных как инструментов, свободных от всякой связи с человеческим голосом и дыханием, «надчеловечных» по своему звучанию.

Литература

1. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Советский композитор, 1982. 256 с.
2. Бялик М. О Борисе Тищенко // Тищенко Б.И. Собрание сочинений. Т. 13. Беатриче. Данте-симфония № 4, № 5. Для большого симфонического оркестра. Партитура. СПб.: Композитор, 2021. С. 5–8.
3. Бялик М. Симфония № 5. Соч. 67 // Тищенко Б.И. Собрание сочинений. Т. 9а. Симфония №5. Для большого симфонического оркестра. Партитура. СПб.: Композитор, 2018. С. 13–16.
4. Шостакович Д.Д., Тищенко Б.И. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича к Борису Тищенко. СПб.: Композитор, 1997. 48 с.
5. Демченко А.И. Смысловая парадигма поздних инструментальных концертов Шостаковича // Шостаковичу посвящается: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 406–431.
6. Рудица Р. Бывают просто симфонии // Тищенко Б.И. Собрание сочинений. Т. 13. Беатриче. Данте-симфония № 4, № 5. Для большого симфонического оркестра. Партитура. СПб.: Композитор, 2021. С. 13–17.
7. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Московская государственная консерватория, 1996. 192 с.
8. Овсянкина Г. Феномен позднего стиля Б. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1(22). С. 12–17.
9. Тищенко Б.И. Собрание сочинений. Т. 13. Беатриче. Данте-симфония № 4, № 5. Для большого симфонического оркестра. Партитура. СПб.: Композитор, 2021. 271 с.
10. Кац Б.А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Советский композитор: Ленингр. отделение, 1986. 166 с.
11. Данте А. Божественная комедия. Новая жизнь. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. 768 с.

12. Биберган В. Ударные инструменты в Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича // Оркестровые стили в русской музыке. Л.: Музыка, 1987. С. 106–116.

Features of Interpretation of Percussion Instruments in the Late Work of B. Tishchenko

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2023, 4 (91), 87–94.

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-87-94

Li Zichu, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 870964533@qq.com

Key words: percussion instruments, interpretation, B.I. Tishchenko, D.D. Shostakovich, choreosymphonic cycliad “Beatrice”

One of the composers of the “Shostakovich school”, Boris Ivanovich Tishchenko, always highly valued his teacher, and in his work one can detect noticeable traces of the influence of Shostakovich’s musical language, compositional techniques, and even worldview. However, at the same time, Tishchenko formed his own, recognizable style, in which his perception, hearing and use of instrumental timbres played a significant role. The use of only percussion instruments in orchestral scores is a very narrow and specific area. However, it is here, in our opinion, that one can find some “keys” to understanding the most ambitious concepts, including those reflected in the late, most complex period of Tishchenko’s work. The article examines the interpretation of percussion instruments in the works of B.I. Tishchenko, special attention is paid to late works – Dante’s symphonies. B.I. Tishchenko had a pronounced sense of timbre, and the semantics of timbres was important to him from the very beginning of his career as a composer, as clearly indicated by his original orchestration of the First Cello Concerto, where percussion plays a significant role. In further creativity, the interpretation of this group received a fairly definite semantic load as the embodiment of the ideas of destruction, death and suffering. It was partially preserved in later opuses, but in them percussion instruments are used more diversely and loaded with broader meanings.

References

1. Denisov, E. (1982) *Udarnye instrumenty v sovremennom orkestre* [Percussion instruments in a modern orchestra]. Moscow: Sovetskij kompozitor.

2. Byalik, M. (2021) O Borise Tishchenko [About Boris Tishchenko]. In: Tishchenko B. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 13. Beatrice. Dante Symphony No. 4, No. 5. For a large symphony orchestra. Score. St. Petersburg: Kompozitor. pp. 5–8.

3. Byalik, M. (2018) Simfoniya №5. Soch. 67 [Symphony No. 5. Op. 67]. In: Tishchenko B. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 9a. Symphony No. 5. For large symphony orchestra. Score. St. Petersburg: Kompozitor. pp. 13–16.

4. Shostakovich, D.D., Tishchenko, B.I. (1997) *Pis'ma Dmitriya Dmitrievicha SHostakovicha k Borisu Tishchenko* [D.D. Letters from Dmitry Dmitrievich Shostakovich to Boris Tishchenko]. St. Petersburg: Kompozitor.

5. Demchenko, A.I. (2007) Smyslovaya paradigma pozdnih instrumental'nyh koncertov Shostakovicha [The semantic paradigm of Shostakovich’s late instrumental concerts]. In: *Shostakovichu posvyashchaetsya ...* [Dedicated to Shostakovich ...]. St. Petersburg: Kompozitor. pp. 406–431.

6. Rudica, R. (2021) Byvayut prosto simfonii [There are just symphonies]. In: Tishchenko B. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 13. Beatrice. Dante Symphony No. 4, No. 5. For a large symphony orchestra. Score. St. Petersburg: Kompozitor. pp. 13–17.

7. Kirillina, L.V. (1996) *Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov. Samosoznanie epohi i muzykal'naya praktika* [Classical style in music of the 18th – early 19th centuries. Self-awareness of the era and musical practice]. Moscow: Moscow State Conservatory.

8. Ovsyankina, G. (2016) Fenomen pozdnego stilya B. Tishchenko [The phenomenon of the late style of B. Tishchenko]. *Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah – South-Russian Musical Anthology*. 1(22). pp. 12–17.

9. Tishchenko B. (2021) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 13. Beatrice. Dante Symphony No. 4, No. 5. For a large symphony orchestra. Score. St. Petersburg: Kompozitor.

10. Кас, В.А. (1986) *О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования* [About the music of Boris Tishchenko: Experience of critical research]. Leningrad: Sovetskij kompozitor: Leningradskoe otделение.

11. Dante, A. (2019) *Bozhestvennaya komediya. Novaya zhizn'* [The Divine Comedy. New life]. Moscow: Azbuka-Attikus.

12. Bibergan, V. (1987) Udarnye instrumenty v Pyatnadcatoj simfonii D. SHostakovicha [Percussion instruments in D. Shostakovich's Fifteenth Symphony]. In: *Orkestrovye stili v russkoj muzyke* [Orchestral styles in Russian music]. Leningrad: Muzyka. pp. 106–116.

УДК 78:791.43

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-94-104

Ню Юньмэн, М.Г. Долгушина

МУЗЫКА ВАН ЛИПИНА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ СЕРИАЛА «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»

Предметом исследования является музыка Ван Липина к телевизионному сериалу «Сон в красном тереме» (1987), вплоть до настоящего времени сохраняющая популярность в Китае. В российском сегменте музыкознания творчество композитора почти не изучено, что предопределяет актуальность и новизну настоящей работы. Авторы приходят к выводу, что музыка Ван Липина отвечает драматургическим особенностям сериала. Композитору удалось полноценно раскрыть характеры и чувства героев сериала, показав их во вневременном контексте.

Ключевые слова: «Сон в красном тереме», роман, сериал, музыка, композитор.

«Сон в красном тереме» – один из четырех классических «великих романов» Китая, широко популярный и востребованный читателями, как в прошлом, так и в наши дни. Действие его происходит во времена заката династии Цин в середине XVIII века и представляет собой семейную хронику: в романе описывается жизнь четырех влиятельных и знатных семей – Цзы, Ши, Ван и Сюэ.

Первые 80 глав романа принадлежат перу Цао Сюэциня и отчасти являются автобиографическими. Повествование о падении двух ветвей дома Цзя сопровождается иносказательной историей камня¹; на фоне семейной саги развиваются трогательные

¹ В начале романа повествуется о путешествии двух даосских монахов, которые услышали просьбу камня прожить человеческую жизнь, чтобы узнать другую грань миропонимания. Монахи поселили камень внутри главного героя романа – Цзя Баоюя [1].