

**Ю. Э. СЕРОВ**

*Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского*

**САТИРИЧЕСКИЕ ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ Д. ШОСТАКОВИЧА  
В ОРКЕСТРОВКАХ Б. ТИЩЕНКО**

Предметом исследования являются оркестровки трех сатирических вокальных циклов Д. Д. Шостаковича, выполненные выдающимся отечественным композитором второй половины XX века Борисом Ивановичем Тищенко, который был учеником, другом и последователем Д. Шостаковича. Обращение Б. Тищенко к творчеству мастера и оркестровка «Сатир», романсов на тексты из журнала «Крокодил» и «Четырех стихотворений капитана Лебядкина» выглядит логичным итогом плодотворного человеческого и творческого общения двух композиторов. Особое внимание в настоящей статье уделяется выявлению аранжировщиком скрытых смыслов сочинений Д. Шостаковича, перенесению сатиры и гротеска в оркестровую и шире – симфоническую плоскость. Д. Шостакович мыслит инструментально, и эта его способность добавляет органичности и естественности инструментальным Б. Тищенко, который находит точные инструментальные ответы и мастерски отражает в оркестре все фортепианные фактурные формулы, составляющие, собственно, аккомпанементы вокальных циклов.

Основным выводом проведенного исследования стало понимание того, что инструментовки выполнены Борисом Тищенко на высочайшем уровне. С одной стороны, они точно следуют фортепианному оригиналу, а с другой – усиливают, благодаря возможностям богатого тищенкоовского оркестра, мощные сатирические смыслы, которые Д. Шостакович вложил в свои произведения. Б. Тищенко превосходно чувствует и понимает творчество своего наставника и сполна отдает дань любви и уважения выдающемуся музыканту. Новизна данного исследования состоит в том, что впервые в отечественном музыковедении инструментовки Б. Тищенко анализируются полно и детально. В статье подробно рассматриваются все три вокальных цикла в контексте соотношения фортепианных и оркестровых звучаний, различных тембровых сочетаний, участия тех или иных инструментов в процессе развития, а также даются характеристики техническим композиторским решениям Б. Тищенко.

*Ключевые слова:* Борис Тищенко, Дмитрий Шостакович, вокальный цикл, сатира, гротеск в музыке, инструментовка, симфонический оркестр.

*Для цитирования:* Серов Ю. Э. Сатирические вокальные циклы Д. Шостаковича в оркестровках Б. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 82–89.

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_02\_82

**Yu. SEROV**

*M. Mussorgsky St. Petersburg Music College*

**SATIRICAL VOCAL CYCLES BY DMITRY SHOSTAKOVICH  
IN THE ORCHESTRATION OF BORIS TISHCHENKO**

The subject of the research is an orchestration by the outstanding Russian composer of the second half of the 20th century Boris Tishchenko of three satiric vocal cycles by Dmitry Shostakovich. Tishchenko was a student, friend and follower of

Shostakovich, his appeal to the works of the master, orchestration of “The Satires”, romances on texts from the “Crocodile” magazine and “Four Poems by Captain Lebyadkin” looks like a logical result of a fruitful human and creative communication of

two composers. Particular attention in the article is paid to the arranger's identification of the hidden meanings of Shostakovich's works, the transfer of satire and grotesque to the orchestral, or more broadly – to the symphonic sphere. Shostakovich had an instrumental manner of thinking, what gave Tishchenko's orchestration more natural quality. Tishchenko managed to find perfect instrumental variant of every type of piano texture that constitute the accompaniment of vocal cycles.

The main conclusion of the study is the understanding of the highest quality of Tishchenko's scores, their strict compliance with the piano original on the one hand, and strengthening of the powerful satirical ideas of Shostakovich with the rich

Tishchenko's orchestra, on the other. Tishchenko deeply felt and understood the work of his mentor and paid tribute to the outstanding musician. The novelty of the research lies in the fact that this is the first time in Russian musicology when Tishchenko's instrumentation is being analyzed in detail and as a whole. The article examines all three vocal cycles in the context of piano and orchestral sound, various timbre combinations used in the process of instrumentation, and gives characteristics of Tishchenko's technical compositional choices.

*Key words:* Boris Tishchenko, Dmitry Shostakovich, vocal cycle, satire, grotesque in music, instrumentation, symphony orchestra.

*For citation:* Serov Yu. Satirical vocal cycles by Dmitry Shostakovich in the orchestration of Boris Tishchenko // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 82–89.

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_02\_82

Борис Иванович Тищенко с самых первых своих шагов на композиторском поприще много и изобретательно работал с симфоническим оркестром. Без всякого сомнения, он был большим мастером в области инструментовки, слышащим очень по-своему оркестровые тембры и краски, подлинным знатоком оркестра – этого сложнейшего музыкального организма. Помимо многочисленных сочинений для оркестра самых различных составов, им сделан внушительный ряд инструментовок произведений других композиторов: оркестровка и редакция оперы К. Монтеверди «Коронация Поппеи» (1967)<sup>1</sup>; расшифровка двух пьес для оркестра гагаку (1972); оркестровка трех хоров из музыки С. Прокофьева к трагедии А. Пушкина «Борис Годунов» (1972); оркестровка вокального цикла Д. Шостаковича «Сатиры» на стихи Саша Черного<sup>2</sup> (1972); оркестровка вокального цикла Д. Шостаковича «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» на тексты Ф. Достоевского<sup>3</sup> (1986); оркестровка «Антиформалистического райка» Д. Шостаковича (1989); оркестровка 4 романсов

Э. Грига (1991); оркестровка 7 песен Г. Малера (1993); оркестровка «Пяти романсов на слова из журнала «Крокодил»» Д. Шостаковича<sup>4</sup> (2005); оркестровка «Музыкальной эскапады» И. Шлайна (2005); Lamento, оркестровка III части фортепианной сонаты № 29 Л. ван Бетховена для арфы и струнного оркестра (2005); оркестровка «Вокализа-этюда в виде хабанеры» М. Равеля (2005). В нашей работе мы остановимся на оркестровках Борисом Тищенко трех сатирических вокальных циклов Дмитрия Шостаковича, чьим преданным учеником, последователем и даже другом являлся этот выдающийся петербургский композитор.

Из 17 камерно-вокальных циклов Д. Шостаковича автором были оркестрованы 7. Начиная с «Двух басен И. А. Крылова» (первой, еще ученической работы) и до произведений 1948 года («Из еврейской народной поэзии»), создатель «Ленинградской» симфонии оркестровал все свои камерно-вокальные циклы. Сочинения 1950-х годов, в которых Д. Шостакович искал новые векторы мелодического развития (подходы, в какой-то степени связанные с известной кампанией против формалистов и космополитов конца 1940-х, с обвинениями в неумении создавать музыку для голоса, в отсутствии мелодического дара), стали поисками композитора в новом для него «гибридном» жанре романса

<sup>1</sup> Названия и даты приведены по каталогу произведений Б. И. Тищенко, опубликованному в изд.: [1, с. 35–40].

<sup>2</sup> Шостакович Д. Д. Сатиры (Картинки прошлого) / инстр. Б. И. Тищенко: [Партитура]. Л., 1980. 42 с.

<sup>3</sup> Шостакович Д. Д. Четыре стихотворения капитана Лебядкина / инстр. Б. И. Тищенко: [Партитура]. Л., 1986. 34 с.

<sup>4</sup> Шостакович Д. Д. Пять романсов на слова из журнала «Крокодил» [Партитура] / инстр. Б. И. Тищенко. СПб., 2005. 15 с.

и массовой песни и не требовали оркестровых звучаний. Д. Шостакович возвращается к «масштабированию» своих камерно-вокальных произведений уже в позднем периоде творчества: таковы «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» и «Сюита на слова Микеланджело». Однако три поздних своих сатирических цикла – ярких, броских, фонтанирующих идеями и мастерством, – Дмитрий Дмитриевич не инструментовал для оркестра, но оставил только в камерном жанре. Именно к этим циклам и обратился Борис Тищенко, в разные годы своей насыщенной композиторской биографии выполнив соответствующие инструментовки и, таким образом, завершив дело своего наставника. Интересно, что все три цикла оркестрованы для одинакового состава оркестра – весьма экономного: две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, две валторны, две трубы, тромбон, ударные и струнные (с периодическим использованием арфы и фортепиано). Между оркестровкой «Сатир» и романсов из «Крокодила» – 25 лет, но Тищенко оставался верен однажды избранному варианту оркестрового состава.

**«Сатиры» на стихи Саши Черного<sup>5</sup> (1980).** Данная оркестровка создавалась по просьбе замечательной ленинградской певицы Ирины Богачевой<sup>6</sup> и в расчете на ее исполнение, поэтому сопрановые тональности были перенесены на тон вниз – для меццо-сопрано. Б. Тищенко завершил работу над инструментовкой этого произведения 6 июня 1980 года, а уже осенью, 6 октября, состоялась премьера сочинения в Малом зале Ленинградской филармонии<sup>7</sup>.

Партия фортепиано в цикле Шостаковича предстает не менее индивидуализированной, чем вокальная, при этом «огромную роль играют фортепианные послесловия. <...> Нередко сопровождение выполняет функции образно-сатирической антитезы вокальной партии» [2, с. 33]. Фортепиано в «Сатирах» отличается виртуозностью и красочностью, яркостью и остроумием, изобилует характерными деталями, что может быть по достоинству оценено хорошим пианистом. Аккомпанемент, насыщаемый ци-

татностью, приобретает особую роль в процессе мгновенных переключений: «высокое» сменяется бытовым, классическое – «низким». В монографии Л. Акопяна подобные сопоставления именуются «подмигиванием» [3, с. 402] публике, призванным обеспечить успех «Сатир», однако эта оценка выглядит заведомо субъективной: «...Шостакович не был способен на заигрывание со слушателями. Он, будто используя диапроектор, “показывал” картинки своей молодости – и делал это с предельной искренностью и блеском» [4, с. 155]. Как же решает Б. Тищенко сложнейшие задачи, связанные с перенесением предельно детализированной фортепианной партии в оркестровый формат? Получается у него все это очень ловко и естественно. Д. Шостакович мыслил инструментально, и эта его способность добавляет органичности и естественности аранжировкам Б. Тищенко, который находит точные инструментальные эквиваленты, мастерски отражает в оркестре все фортепианные фактурные формулы, составляющие, собственно, аккомпанемент «Сатир».

Характерный «зачин» каждой пьесы цикла – провозглашение солисткой названия романса – поддержан медными духовыми, вызовом двух валторн, фанфарами, к которым присоединяются трубы и даже тромбон. Звучит выпукло, рельефно, театрально – но ведь так и задумывал Дмитрий Дмитриевич. В целом, медные духовые используются очень экономно: Б. Тищенко все время помнит о солирующем голосе, старается дать как можно больше аккомпанемента струнной группе, которая наиболее гибко и аккуратно в акустическом плане может поддержать солистку. Все длительные развертывания, нагнетания, упругие повторяющиеся ритмические фигуры сосредоточиваются у струнных. В этом плане характерны и рахманиновская тема в «Пробуждении весны», и стремительное вальсообразное движение в «Потомках», и эпизод с блещущими искрами «полной прачки Феклы» в «Крейцеровой сонате». Артикуляция струнной группы тщательно выверена и детально выписана: здесь и самые разные виды *détaché*, и акценты, и легкое *pizzicato*, и всегда уместно используемое изящное *spiccato*. Именно артикуляция оркестровых групп становится чрезвычайно важной деталью инструментовки, столь необходимой для художественно убедительного прочтения цикла. Добавим, что и партии деревянных духовых выписаны чрезвычайно разнообразно, всю группу Б. Тищенко использует лишь в эпизодах *tutti*, при этом поручая отдельным инструментам небольшие сольные эпизоды, которые вно-

<sup>5</sup> Д. Д. Шостакович. Сатиры (Картинки прошлого) на слова Саши Черного для голоса и фортепиано, соч. 109 (1960): 1. Критику. 2. Пробуждение весны. 3. Потомки. 4. Недоразумение. 5. Крейцера соната.

<sup>6</sup> Ирина Петровна Богачева была первой исполнительницей другого камерно-вокального цикла Д. Д. Шостаковича – «Шесть стихотворений Марины Цветаевой».

<sup>7</sup> Исполнители – Ирина Богачева и Ленинградский оркестр старинной и современной музыки (дирижер Эдуард Серов).

сят необходимое тембровое разнообразие в оркестровую палитру «Сатир».

«Крейцера соната» оказалась в числе номеров цикла, наиболее «пострадавших» от смены тональности. После традиционного провозглашения названия романса, сыгранного на этот раз трубами и тромбонами, вступает сольная скрипка с темой из Л. ван Бетховена, вынужденно исполняя знаменитый мотив тоном ниже. Вслед за скрипкой, как и у Л. ван Бетховена, тему подхватывает фортепиано, причем в данной партии насчитывается лишь 4 такта на протяжении всего циклического опуса (!). Возникающая вскоре реминисценция из арии Ленского также звучит в ре миноре, вместо ми минора, да еще и мягкий мотив альтов (у П. И. Чайковского) перед словами «Куда, куда вы удалились», словно в насмешку, поручен фаготу solo. Вся начальная пьеса блистает различными оркестровыми красками, будто сам Д. Шостакович взялся за инструментовку своего вокального цикла. Салонный вальс «отдан» гобою и струнным, а во втором проведении – колокольчикам, что уже совсем похоже на звучание шарманки. В лихих канканах на авансцену «выходит» ликующая медь, линии деревянных духовых предельно детализированы, в нужный момент – экономно, но очень эффективно – к общему звучанию подключаются литавры и тарелки.

Подход Б. Тищенко к использованию в «Сатирах» ударных инструментов можно занести в учебники по инструментовке: вопреки родовым свойствам ритмической поддержки, ударные несут на себе, прежде всего, темброво-колористическую нагрузку. Это касается, в первую очередь, литавр и тарелок, для которых выписаны достаточно развернутые партии, в отличие от колокольчиков, ксилофона и тамтама, – у каждого из них партия насчитывает несколько тактов. Необходимо признать, что инструментовка «Сатир» выполнена виртуозно, умно, тщательно, мастерски. Цикл абсолютно не проигрывает оригиналу, но добавляет новые и весьма существенные краски в феерически яркую «фортепианную партитуру» Д. Шостаковича.

**«Четыре стихотворения капитана Лебядкина»<sup>8</sup> (1986).** Следует заметить, что «Лебядкин», хронологически соседствующий с масштабным циклом на слова Микеланджело, также отличается значительным размахом вокального и фортепианного письма. Здесь «амплитуды смыслов, динамики, технических задач далеко выходят

<sup>8</sup> Д. Д. Шостакович. Четыре стихотворения капитана Лебядкина для баса и фортепиано, соч. 146 (1975), слова Ф. Достоевского (из романа «Бесы»): 1. Любовь капитана Лебядкина. 2. Таракан. 3. Бал в пользу гувернанток. 4. Светлая личность.

за рамки жанра камерной вокальной музыки: маски, цитаты, обращение к “низкому”, бытовому, бесконечная деформация привычного, мотивы антидуховности превращаются в злое щие символы краха и даже смерти» [4, с. 166]. Это позволило М. Сабининой вполне обоснованно резюмировать: «Поздняя тетрадь – Четыре стихотворения капитана Лебядкина – куда страшнее и серьезнее предыдущих вокальных пьес» [5, с. 237]. «Лебядкин» характеризуется названным исследователем как одно из наиболее впечатляющих сочинений Д. Шостаковича, органически связанных с традициями не только Ф. Достоевского, но и, без всякого сомнения, М. Мусоргского. Заслуживает внимания также комментарий М. Арановского, непосредственно обращенный к глубинным смыслам, которые заложены в «Лебядкине» и зримо олицетворяют «...жизнь на рубеже культуры и антикультуры» [6, с. 241]. Приведенное высказывание, пожалуй, можно адресовать не только творческому наследию Д. Шостаковича, но и серьезному русскому искусству XX века в целом.

«Капитан Лебядкин выражает свои чувства и мысли языком абсурда. Он не думает об этом – у него так получается. Абсурд окружающей жизни, выраженный в слове, которое положено на абсурдную же (через смешение всего) музыку, – вот идеальный концепт, определяющий авторский замысел заключительного цикла Шостаковича. К этому опусу композитор шел достаточно долго, на протяжении всей жизни воссоздавая окружающий его абсурд в музыке. <...> Рояль, следуя несуразным воплям отставного капитана, наполняет звуковое пространство какими-то бессвязными виртуозными элементами – скачками, гаммообразными пассажами, октавными ходами. Все возможные приемы игры на этом инструменте включены в партитуру, перемешаны между собой и “выплеснуты” на слушателя» [4, с. 167–168].

Б. Тищенко расщепляет фортепианную фактуру (демонстрируя и тонкое чутье, и композиторское мастерство), в результате чего возникают камерные, почти ансамблевые эпизоды, характеризующиеся участием струнной группы и чередуемые с изощренными soli духовых и мощными, предельными звучаниями, амплитудами, тембрами оркестровых tutti. Он превосходно чувствует музыкальную ткань романса, а ведь подобные решения не пребывают на поверхности: в фортепианном изложении все не столь уж очевидно, не так рельефно и разнообразно. К примеру, у Д. Шостаковича «Лебядкин “вдвое сделался влюблен, / влюбленный уж немало” под роскошно процитированную арию Елецко-



го из “Пиковой дамы”, которая без всякой паузы “сваливается” в чудовищный по своей пошлости канкан. “Высокое” и “низкое” еще никогда не противопоставлялось в творчестве Шостаковича столь грубо и однозначно» [4, с. 167]. Б. Тищенко доводит художественный замысел своего учителя до логического предела: невероятное по мощи и силе воздействия оркестровое tutti придает сцене любовного признания Лебядкина подобающую завершенность. Канкан в оркестровой версии не только бесконечно пошл, но еще и чудовищно криклив, вульгарность героя Ф. Достоевского возведена симфоническими средствами в степень: абсурд не исчерпывается фортепианной партией, но выходит на оперную сцену<sup>9</sup>, где «камерно-вокальный театр» Д. Шостаковича приобретает наиболее органичное воплощение. Выход за пределы жанра, о чем все время думал автор камерно-вокальных циклов, их перемещение в оперную плоскость – одна из важнейших задач, решаемых Б. Тищенко, с которой он замечательно справляется.

Превосходны лаконично-колкие акцентированные вертикальные (по всей партитуре сверху вниз) аккорды оркестра – фортепиано никогда не смогло бы добиться подобного звукового эффекта, а они буквально господствуют в «Лебядкине», добавляя агрессивности и жесткости музыкальной ткани. (В связи с этим вспоминается еще одно высказывание М. Сабининой: «Капитан Лебядкин вошел в русскую литературу и литературоведение как олицетворение агрессивного варварского хамства, беспредельной вульгарности, потому музыкальная ткань этой тетради нарочито жесткая, грубая, топорная» [5, с. 237].)

В своей оркестровке Б. Тищенко не всегда следует Д. Шостаковичу буквально, но расставляет порой индивидуальные акценты. Так, в оригинале музыкальный тематизм «Сцены под Кромами»<sup>10</sup> (любимый композитором М. Мусоргский, «силует» которого возникает в «Светлой личности») изуродован, буквально «вывернут наизнанку» в иронически-насмешливом staccato фортепианного аккомпанемента. У Б. Тищенко агрессивное staccato, исполняемое в унисон на ff всей струнной группой, звучит зловеще, как предостережение, как символ «раскрепостившихся революционных масс». На протяжении коды ро-

<sup>9</sup> В «Лебядкине» музыкальное развитие неоднократно прерывается, и певец обращается к пианисту: «Пожалуйста, сначала!». Таким образом, перед слушателями на сцене предстает не артист оперы, но сам капитан Лебядкин. Абсурд, тупость, пошлость, косноязычие – не в нотах или стихотворении, а рядом, напротив!

<sup>10</sup> Народная хоровая сцена из финала оперы «Борис Годунов».

манса в эту агрессивную среду погружается весь оркестр, подавляя предыдущее изложение максимально жесткой и безапелляционной констатацией направленности исторического процесса России.

В «Лебядкине» у Д. Шостаковича в очередной раз появляется мотив песенки «Чижик», теперь – в романсе «Таракан» («Жил на свете таракан, / таракан от детства, / и потом попал в стакан, / полный мухоедства»). Как известно, «если представляется возможным говорить о какой-либо лейтмотивности, прошедшей с Шостаковичем через всю его жизнь, так это именно “Чижик-пыжик”<sup>11</sup>: композитор исследовал этот яркий образец петербургского городского фольклора во всех его самых причудливых проявлениях» [4, с. 167]. Тищенко поручает партию «тараканчирика» контрафаготу и тромбону – идеальным исполнителям: и страшно, и глупо одновременно. Здесь же, в «Таракане», появляется еще один превосходный нюанс «от Б. Тищенко» – визгливое продолжительное tremolo всего оркестра, которое особенно пронзительно и неприятно звучит в крайних верхних регистрах деревянных духовых и соединяется с frullato в партии труб. Разумеется, фортепиано совершенно недоступны подобные эффекты. Богатейшие возможности симфонического оркестра позволяют преобразовать любую музыкальную ткань, если за дело берется настоящий мастер. Добавим, что и в этой оркестровке Б. Тищенко удивительно тонко использует ударные: они предстают не фоном или не ритм-секцией, но полноправными солистами, участниками общего действия, наделенными правом на персональное высказывание. И перед исполнителями группы ударных ставятся здесь непростые задачи – отметим хотя бы литавровые glissando на протяжении «Бала в пользу гувернанток».

Причину обращения Д. Шостаковича именно к Лебядкину в свое время назвал Евгений Нестеренко, вспоминая репетиции незадолго до премьерного исполнения цикла: «Шостакович смеялся, слушая свое сочинение, но потом посерьезнел и сказал: здесь, кажется, мне удалось ухватить “достоевщину”. Лебядкин, конечно, шут гороховый, но иногда от него становится страшно» [7, с. 1]. К этой мысли композитор возвращался неоднократно, в том числе в переписке с Б. Тищенко. «Смех сквозь страх – вот главная идея цикла на слова капитана Лебядкина, созвучная всей жизни композитора, перекликающаяся с его многочисленными музыкальными

<sup>11</sup> Д. Шостакович вновь и вновь обращался к теме этой песенки, начиная с набросков к ранней опере «Оранго» (1931) и приводя по разным поводам эту мелодию «в пример» на протяжении всей жизни.

страхами и с неиссякаемым безудержным музыкальным смехом» [4, с. 166].

«Пять романсов» на слова из журнала «Крокодил»<sup>12</sup> (2005). Необходимо отметить, что романсы из «Крокодила» Д. Шостаковича – «...это именно вокальный цикл, а не собрание песен в один опус: с ясным порядком чередования текстов, с внутренними кульминациями, с детально продуманными контрастами между частями и разноплановой фактурой аккомпанемента. Каждый романс – отдельная театральная сценка, законченная и цельная, в совокупности они образуют своего рода спектакль театра миниатюр, подобно известным постановкам коллектива под руководством А. Райкина. Композитор формирует данный спектакль с поистине компьютерной точностью, в определенном порядке расставляя акценты и создавая сквозную форму» [4, с. 158].

Весьма активно используемые Д. Шостаковичем подвижные «монохромные» унисонные построения в фортепианной партии, зачастую опирающиеся на серийную технику, при необходимости расщепляются и образуют кластеры-удары («в левое жевало этого хама»), на которые автор «нанализывает» нелитературный текст, постоянно варьируя размер и ритмические фигуры, как бы адаптируя музыкальную ткань к «русскому разговорному». Грациозная вальсовость оттеняется жизнерадостной скерцозностью, возвышенно-«архаическая» молитва – браваурным фортепианным проигрышем. Каждая интонация, мотив подчинены определенной задаче, связанной с формированием конкретного образа, обрисовкой запечатлеваемого характера. «Инструментальная партия выглядит очень живой, очень по-человечески разговорчивой, иногда настырной, требовательной, уничтожающей. Совсем нет “лишних” нот, нет фактурных заполнений, нет никакой избыточности, все подчинено раскрытию сюжета, образа, характера. При этом рояль в “крокодилских” романсах абсолютно полнокровен в фортепианном значении этого слова, иногда виртуозен, он все время пребывает в центре музыкальных событий, на виду у слушателя. Рояль – это сам Дмитрий Дмитриевич со своим изумительно ясным, точным пианизмом, насмешливостью, зорким взглядом на окружающий мир и потрясающим мастерством. Именно его личное присутствие и возвышает анекдотически смехотворные тексты

графоманов, придавая им характер серьезного художественного обобщения» [4, с. 160–161].

Как же решает оркестровыми средствами вышеперечисленные сугубо камерные задачи столь непростого и разнообразного сопровождения в «крокодилских» романсах Борис Тищенко? Бесконечные гибкие унисоны рояля на протяжении всего цикла отданы низким струнным – виолончелям с контрабасами (пятиструнными – для увеличения их выразительных возможностей в низком регистре), акценты подчеркиваются засурдиненными медными инструментами, что придает звучанию рельефность и яркую театральность. Мощные удары-кластеры, сыгранные tutti «по методу бокса» («Собственноручное показание») – резко, жестко, отрывисто, на *sffff*, – производят сильное впечатление: возникает ощущение первобытности, дремучести, порожаемое героем этой занятой сценки. Свою «подпись» пенсионер Исаев ставит на фоне протяженных педалей все тех же низких струнных (выразительная оркестровая деталь!).

«Трудноисполнимое желание» – изящный вальс, приметы которого Б. Тищенко воссоздает в классическом ключе: *pizzicato* виолончелей и контрабасов на первую долю и стаккатная терция двух валторн на вторую и третью – лаконичное и безошибочно точное решение, предоставляющее солисту полноценную возможность ясно донести свою просьбу, которая адресуется в редакцию журнала (герой – холостяк, и ему требуется жена, «чтобы кормила, чтобы поила и денег с меня не спрашивала»). Во вступлении к романсу «Благоразумие» Д. Шостакович проводит у фортепиано средневековую секвенцию *Dies irae*. Б. Тищенко поручает данную цитату хору медных с сурдинами, вызывая ассоциацию с неким «редуцированным» органом. Но главный сюрприз поджидает слушателя в коде этой крошечной и абсолютно очаровательной миниатюры: здесь Б. Тищенко кардинально отходит от авторского замысла и заканчивает пьесу мощным проведением *Dies irae* на *fff* всего оркестра – во всем великолепии и блеске. Сатира советского времени оборачивается гимническим проведением символа смерти в начале XXI века.

В стремительном скерцо «Иринка и пастух» (средний раздел, на словах «и Иринке вдруг очень хочется потискать его в руках») проводится тема из «Пиковой дамы» – страстная мольба Германа в спальне Графини («Так, значит, смерти приговор / Ты произносишь!»), типичное для композитора прямое столкновение «высокого» и «низкого». Указанный эпизод поручен эмоционально подвижным и виртуозным скрипкам. Запечатлевая «индифферентного» к Иринке пастуха, Д. Шостакович цитирует в базах фор-

<sup>12</sup> Д. Д. Шостакович. Пять романсов на слова из журнала «Крокодил» № 24 от 30 августа 1965 г., соч. 121 (1965): 1. Собственноручное показание. 2. Трудно исполнимое желание. 3. Благоразумие. 4. Иринка и пастух. 5. Чрезмерный восторг.

тепианной партии русскую народную песню «Во саду ли, в огороде». Здесь, согласно заветам Н. А. Римского-Корсакова, у Б. Тищенко вступают деревянные духовые: в заключительных тактах (превосходная звуковая идея!) на «авансцене» появляется восхитительно посвистывающая флейта *piccolo*.

В заключительном номере цикла эффектные проигрыши фортепиано стилизуются Д. Шостаковичем «...под восторженно-простоватые мелодии советской кинохроники, пафосно сообщающие о достижениях народного хозяйства» [4, с. 160]. У Б. Тищенко протяженные мощные аккорды всего оркестра предваряют вступление арфы (она звучит только в этой пьесе), роскошные *arpeggiato* которой создают атмосферу всенародного ликования. Как и в третьем романсе цикла («Благоразумие»), концовка здесь очень жесткая и прямо противоположная замыслу Д. Шостаковича. Б. Тищенко использует воз-

можности современного оркестра для вполне определенного высказывания – лапидарного и несколько злого, подчеркнутого отрывистыми штрихами деревянных духовых, акцентами на каждую ноту у струнных и раскатистым тремоло литавр.

Очень компактный по длительности сатирический цикл Д. Шостаковича в оркестровой версии становится серьезным высказыванием, сатира и гротеск несколько уступают свои позиции, на первый план выходят широкие и мощные звучания *tutti*, появляется определенный масштаб, знакомое нам по творчеству Д. Шостаковича парадоксальное преломление «высокого» и «низкого» уступает место провозглашению «высокого». Завершая рукописную партитуру собственной инструментовки романсов Д. Шостаковича, Б. Тищенко выставляет дату (8 марта 2005 года), расписывается и добавляет: «с любовью» – к мастеру, учителю, другу.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Скорбященская О. А.* Борис Тищенко: интервью *robusta*. СПб.: Композитор, 2010. 40 с.
2. *Добрыкин Э. Ю.* Музыкальная сатира в вокальном творчестве Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 17–37.
3. *Акопян Л. О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: моногр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 583 с.
4. *Серов Ю. Э.* Автор и его время в камерно-вокальном творчестве Д. Д. Шостаковича: дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2020. 263 с.
5. *Сабинина М. Д.* Было ли два Шостаковича? // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 233–237.
6. *Арановский М. Г.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век: колл. моногр. / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 213–249.
7. *Нестеренко Е. Е.* Счастье творческого общения // Музыкальные кадры (ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова). 1976. 30 сентября. С. 1.

### REFERENCES

1. *Skorbyashchenskaya O.* Boris Tishchenko: interview *robusta* [Boris Tishchenko: Interview with Robusta]. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 40 p.
2. *Dobrykin E.* Muzykal'naya satira v vokal'nom tvorchestve D. Shostakovicha [Musical Satire in the Vocal Works by D. Shostakovich]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Problems of Musical Scholarship]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. Issue 3. Pp. 17–37.
3. *Akopyan L.* Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitriy Shostakovich: A Trial of the Creative Work Phenomenology]: monograph. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 583 p.
4. *Serov Yu.* Avtor i ego vremya v kamer-no-vokal'nom tvorchestve D. D. Shostakovicha [The Author and His Time in the Chamber Vocal Work by D. Shostakovich]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Rostov-on-Don, 2020. 263 p.

5. *Sabinina M.* Bylo li dva Shostakovicha? [Were There Two Shostakovichs?] In: *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1997. No. 4. Pp. 233–237.

6. *Aranovskiy M.* Muzykal'nye «antiutopii» Shostakovicha [Shostakovich's Musical "Dystopias"]. In: *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]: collective monograph.

Edited and compiled by M. Aranovskiy. Moscow: State Institute of Arts Scholarship, 1997. Pp. 213–249.

7. *Nesterenko E.* Schast'e tvorcheskogo obshcheniya [The Happiness of Creative Communication]. *Muzikal'nye kadry* [Musical Personnel]: A Newspaper of N. Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatory. 1976. September 30. P. 1.

### **Серов Юрий Эдуардович**

художественный руководитель и дирижер

Санкт-Петербургского молодежного симфонического оркестра

им. М. П. Мусоргского

Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского, директор

Россия, 191028, Санкт-Петербург

*serov@nflowers.ru*

ORCID: 0000-0001-8276-1898

### **Yuri E. Serov**

Artistic Director and Conductor of M. Mussorgsky St. Petersburg

Youth Symphony Orchestra

M. Mussorgsky St. Petersburg Music College, Director

Russia, 191028, St. Petersburg

*serov@nflowers.ru*

ORCID: 0000-0001-8276-1898

