

**УДК 008****Содержательная концепция пятой сонаты Бориса Тищенко в контексте его фортепианного наследия****Бегович Далила Бакировна**

Аспирант,  
Воронежский государственный институт искусств,  
394053, Российская Федерация, Воронеж, улица Генерала Лизюкова, 42;  
e-mail: begovitch.dalila@yandex.ru

**Аннотация**

В творчестве Бориса Тищенко фортепианная соната является сквозным жанром. Эта область художественного наследия композитора на сегодняшний день находится в процессе активного изучения. Данная статья посвящена Пятой фортепианной сонате Б. И. Тищенко — грандиозному, судьбоносно-трагическому сочинению, выражающему художественные идеи периода заката хрущевской «оттепели»: неудовлетворенностью действительности и надеждой на возрождение гармоничной жизни. В орбиту анализа и осмысления содержательной концепции этого произведения включены компоненты, характерные как для симфонического мышления, так и для всего фортепианного сонатного творчества композитора. Это прежде всего полистилистическая игра, простирающаяся от одноголосной к сверхмногоголосной ткани; антитеза тональных и остро диссонирующих эпизодов; сочетание традиционных форм с фазовостью, позволяющее выстраивать гиперформу; уникальный принцип ритмической интерференции. Особое внимание уделено семантической роли сквозных тематических компонентов (четырёх элементов главной партии и темы побочной), которые в ходе драматургического развертывания приобретают новые содержательные свойства: утраты иллюзий и разрушение хрупкой гармонии, которую композитор стремится отстоять в фазе экспонирования.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Бегович Д.Б. Содержательная концепция Пятой сонаты Бориса Тищенко в контексте его фортепианного наследия // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 12А. С. 181-191.

**Ключевые слова**

Пятая соната Бориса Тищенко, фортепианное сонатное творчество, концепции сочинений XX века.

## Введение

Борис Иванович Тищенко является яркой, самобытной фигурой, чье творчество на сегодняшний день находится на этапе активного познания. Его музыка, охватывающая период второй половины XX века, воплощает в себе соединение различных стилевых и образных направлений, и при этом созидает собственный органичный стиль.

Если симфоническое наследие композитора изучено достаточно разносторонне, то фортепианная музыка находится еще в начале теоретического и исследовательского осмысления [Скорбященская, 2010]. В то же время жанр фортепианной сонаты является воплощением многогранной личности композитора и проходит через всю его творческую жизнь, как один из ключевых. Поэтому такие особенности его симфонического мышления, как «...склонность к противопоставлению «высоких» и «низких» музыкальных идиом, к протяженным медитативным линиям как «вместилищам» наиболее возвышенного и глубокого содержания, к подробной разработке сжатых тематических элементов и их радикальной семантической трансформации, к иронии и гротеску, к inferнальным остинато и апокалиптическим кульминациям» [Акопян, 2023, 100] одинаково верны и в отношении сочинений крупной формы для фортепиано.

## Основная часть

Драматургические замыслы сонат условно можно разделить на две полярные образно-эмоциональные сферы, связанные с различным восприятием жизни. Эти тенденции особенно ярко определяются смысловыми арками крайних частей — зеркалом концептуально-личностных перипетий, отражающим путь следования от изначального состояния к новообретенному. Так, первая группа сонат, к которым относятся Первая, Четвертая, Восьмая и Десятая отличаются относительно стабильным состоянием, провозглашающем волю, негибкость, свет, жизнелюбие и чувство юмора. Вторая группа, с включением напряженно-драматических образов, пытается осветить вечные вопросы жизни и смерти, надежды и мрака. Итогом данных противопоставлений выступает философское надличностное восприятие бытия, которое может давать как свет надежды (Вторая, Шестая сонаты), погружать в тревогу (Девятая соната), открывать космические запредельные дали (Третья, Седьмая, Одиннадцатая сонаты), приводить к судьбоносному апокалипсису (Пятая соната) [Овсянкина, 2016]. И здесь, несмотря на различную концептуальную наполненность, в качестве объединяющего фактора выступает сам образ главного действующего лица: «Герой Тищенко явно был не ученым, а художником (в этом, конечно, ярче всего выявлялась автопортретность образа), и его размышления напоминали скорее блуждания и озарения мысли, чем ее планомерно рассчитанный ход» [Кац, 1986, 13].

Пятая соната отличается трагедийностью без тени нейтральной или двоякой трактовки, что отражено уже в самом посвящении З. А. Тищенко — матери композитора.

Трехчастный сонатный цикл со вставным *Intermezzo* между второй и третьей частями был написан в 1973 году — в эпоху заката хрущевской «оттепели». Как и многие другие сочинения этого периода, к которому можно отнести Третий фортепианный концерт Родиона Щедрина, Пятую симфонию Гии Канчели, Композицию № 7 Виктора Екимовского, соната обнаруживает глубокую раздвоенность и духовное страдание разочарованной интеллигентской души, родственной романтикам первой европейской волны (Шуберт, Шуман, Шопен). Сходство окрашенного внутренним трагизмом мироощущения порождено гигантскими историческими катаклизмами, которые пришлось на долю композиторов начала XIX и

середины XX веков: несостоявшаяся перекройка Европы Наполеоном, и не имевшая себе равных по жестокости Вторая мировая война.

Отражение многоликих оттенков трагического чувства у Тищенко достигается уникальным сочетанием комплекса новейших для того периода выразительных средств, к которому относятся как стабильные составляющие музыкального языка (стилевая направленность, форма, ладогармонические компоненты, тематизм и фактура), так и исполнительски-подвижные *артикуляционно-фразировочные процессы, темпово-агогические и громкостные* качества.

Музыкальный язык Тищенко в целом отличается *полистилистическим* многообразием. Он работает с додекафонией, пуантилизмом, кластерной техникой, сверхмногоголосием, микрополифонией и сонористикой. Основной тематизм второй части Восьмой сонаты является примером алеаторических преобразований, сопровождающихся авторским указанием: «ноты без шпилей можно импровизировать в заданном ладу, фактуре и характере». В финале этой же сонаты применяется шаржирование таперской игры, выраженное в использовании песни «Какой хороший день» и темы польки «Встаньте, детки, встаньте в круг». Помимо этого, в тактах 78-83, 94-98 вводится непрямая цитата из рефрена *Финала* «Симфонических этюдов» Шумана, которая далее интенсивно развивается на протяжении всей части.

Ярким примером выражения пуантилизма и сонористики выступает Шестая соната. Особенной в этом ключе является Соната № 7, в акустическую ткань которой композитор включает партию колоколов, казалось бы чуждую тембру фортепиано.

Работа с додекафонией, кластерной техникой, сверхмногоголосием и, в особенности, с микрополифонией, прочно входит в фактурное решение большинства сонат.

Музыкальный язык Пятой сонаты также отличается полистилистическим многообразием, позволяющим ткать непрерывное полотно многомерного музыкально-драматургического замысла. Здесь Тищенко активно работает с техникой голосоведения, уводящей от упорного одноголосного изложения к сверхмногоголосию и хроматическим полиаккордовым канонам (в первой части).

Особое место занимает полифоническая техника. Это контрапунктическое соединение различных тематических элементов в разработке первой части (в том числе проведение темы в увеличении), обращенные проведения тематизма финала.

Цепи кластеров и жестких додекафонных рядов, возникающих в разработке первой части сочетаются с островками классически ясной трезвучной гармонии *Intermezzo*, которое выполняет функцию отстранения. Явные тонально-гармонические ресурсы в сонате не используются, тем не менее, начальные и конечный одноголосные всполохи трезвучия *E-dur* в первой части и конечное *e-moll* являются своеобразной тональной аркой сонаты. Резкий контраст ладовых и тесситурных вариантов исходного мотива в начале и в конце служит важнейшим смысловым ходом сонаты, ее *деструктивной* концепции. Светлые вначале «птичьи» мотивы *Mi мажорного* трезвучия – символа надежды и предчувствия счастья, данного в чистом пространстве одноголосия — через сложные и драматические перипетии цикла приводят к сумрачным *ми минорным* созвучиям контрабасового регистра в окончании сонаты — как знак невозможности воплощения мечты и невозможности самой полноценной жизни.

Путь неизбывных разочарований, отраженный через ладогармонические средства, начинается уже в первой части, постепенно накапливающей остро диссонансные элементы, особенно заметно проявляющие себя в разработке и во второй части с ее жесткой полиметрией (напластование кластеров в тактовых размерах 50/4:51/4 или даже 75/4:76/4:77/4).

Данное сопоставление светлого мировоззрения в ясной ладогармонической звучности с

противовесным использованием кластеров и додекафонии — как свидетельства мощной драматизации и трагедийности у Тищенко встречается неоднократно. Именно в таком символическом ключе предстают финальные такты Первой сонаты. В трехоктавном удвоении широким мазком проводится додекафонный ряд, малосвязанный с предшествующим тематизмом. И в пику ему — на четырех форте звучит почти классическая гармоническая каденция в *ля миноре*, словно указывая на стилистический выбор Тищенко: «я не с вами — творцами третьего авангарда, *Аз есмь!*». Финал в этом ключе является грандиозным масштабным выражением силы и воли, нестигаемости духа главного героя, которые куются с первых тактов сонаты. Утверждает позитивные установки и *До мажор* в Четвертой сонате, хотя расширенный и интервально-обостренный. Похожее смысловое значение, как пример классического гармонического уравнивания, противопоставляемого напряженному фактурно-гармоническому развитию, наблюдается во второй части Девятой сонаты. Это и конечное окончание в *G-dur*, и выделение двух разделов (первый раздел — т. 1-63, второй — с т. 63), каждый из которых начинается с *F-dur* проведения темы, впоследствии надломленного. Другой оттенок приобретает заключительное *E-dur*'ное трезвучие в высочайшем регистре в Одиннадцатой сонате, которое воспринимается как растворение в безграничных космических далях.

Возвращаясь к кластерному письму, стоит сказать, что его включение также имеет свои характерные нюансы. Так, в Седьмой сонате в начальном разделе первой части мощные кластерные образования в партии фортепиано воспроизводят набатный бой колоколов, используются они и как образ активного действенного города в финале Четвертой сонаты. Однако, в большинстве случаев, их употребление связано с драматизацией, смысловым накалом. Именно таким предстает финал Восьмой сонаты, разработка с репризой в первой части и разработка второй части Шестой сонаты, вторая часть Третьей сонаты, в которой каскад кластеров доведен до оглушительного *ffff* в кульминации.

Если говорить об используемой Тищенко додекафонии, то стоит отметить ее художественную свободу, лишенную жестких математических рамок, а иногда и вовсе свойство кажущейся созданности. Так, первая тема третьей части в Сонате №1 основана на неортодоксальном серийном ряде. Музыкальный тематизм первой части Третьей сонаты использует характерные свойства двух композиционных систем XX века: явную *пуантилистическую* технику, где разрозненные звуки пятиоктавного диапазона следуют в хроматическом пространстве, что напоминает *додекафонные* серийные структуры. Весьма интересным предстает финал Одиннадцатой сонаты. В нем вариационная форма на *basso ostinato* в сочетании с староконцертной композицией, держится не только на основной тональности (первые три проведения в строе *e-moll*), но и на всех других тональностях, образующих додекафонный ряд: *e-e-e-g-h-d-f-b-cis-fis-c-a-gis-es (e)*. Любопытно, что черты серийности есть и в самом *basso ostinato*. Его 20 звуков образуют две серии (8 и 12 элементов), правда, в последнем обнаруживается внесистемный повтор звука *c*. Драматически трактуемая додекафонная техника наблюдается в верхнем этаже фактуры третьей части Сонаты № 9. Здесь она вносит глубоко психологический личностный характер, выходящий далеко за пределы простого изображения. Это скорее некие тревожные видения, связанные с inferнальными образами, всполохи напряженных внутренних состояний, находящихся на грани конфликтных логических антитез: тонально и ритмически более организованные тематические элементы и внезапные вспышки «игр разума» с резкими переменами гармонически и интонационно неустойчивых компонентов фактуры.

Большие концептуальные идеи композитор погружает в пространство различных форм,

основными особенностями которых являются многосоставность, сочетание как традиционного формообразования, свойственного для жанра сонаты, так и достижений XX века. Выделяются здесь и характерные используемые варианты с их особенностями в виде фазовости, сонатного принципа, вариационности, полифоничности, трехчастности и принадлежности к гиперформе [Задерацкий, 2008].

Первая часть Пятой сонаты написана в виде классической сонатной формы и имеет три раздела: экспозицию с выделением главной и побочной партий, разработку и репризу. В свою очередь главная партия состоит из пяти тематических элементов и развивается в рамках пяти этапов развития. Разработка части и вовсе состоит из девяти разделов. Многоэтапность, которая дает возможность воссоздавать гиперформу, уже в рамках главной партии раскрывает значительное образное развитие. Открывающийся длительным одноголосием порывистый, мечущийся образ, напоминающий романтическое состояние духа, отражает мучительные раздумья композитора. Начальные вопросно-ответные интонации, словно беседа с самим собой, в результате постепенного тематического развертывания, активных фразировочных изменений приводят к новому состоянию, выплескивающемуся в глубокий эмоциональный аффект.

Схожих примеров концептуального решения в рамках малых масштабов у Тищенко не мало. Так, в первой части Шестой сонаты дается конфликтное противопоставление двух элементов уже в главной партии, совмещая тем самым принцип сквозных сонатных перипетий с тематико-контрастной конфликтностью уже в самой главной партии.

В связи с особенностью изложения главной партии, нельзя не упомянуть еще одну характерную черту композитора — использование одноголосия, которое как «пристальное вслушивание в возникновение музыки из ее первичных элементов позволяет с наивозможной убедительностью воплотить сам образ начала» [Кац, 1986, 26]. Оно используется в качестве показа темы полифонической структуры (с делением на ядро и развертывание). Так начинаются первая часть Второй сонаты (тема фуги), вторая часть Девятой (тема трехголосной инвенции), третья часть Восьмой сонаты (тема фугато). Одноголосны свободно-развернутые построения второй и третьей частей Третьей сонаты, третья часть Сонаты № 4, вторая часть Сонаты № 11 (унисонный октавный вариант в ее третьей части). При этом экспонирование главной партии может обличаться в грандиозные по длительности масштабы: в первой части Четвертой сонаты одноголосное изложение длится 53 такта, во второй части Шестой сонаты — 55 тактов, а в ее же третьей части — целых 115 тактов.

Драматургическим центром экспозиции первой части Пятой сонаты является тема побочной партии – компактный, но мощный итог развития. Если основной тематический материал выстраивается по линии фактурного разрастания — от длительного одноголосия до напряженных полифонических контрапунктов, то побочная развивается противоположным образом: от десятизвучных аккордов до трехзвучных с длительным спадом от *fff* на *diminuendo* к *ppp*. В этом плане экспозиция воспринимается цельным фактурно-динамическим полотном. Способствует данному ощущению интересная композиторская задумка, связанная с постепенным зарождением побочной темы в партии левой руки. Интервально-аккордовое сопровождение, воспринимающееся изначально скорее как аккомпанемент, с помощью звукового разрастания (от двух звуков до восьми) и динамического громкостного подъема на *p* и *f* постепенно выдвигается на первый план и обретает полноценную функцию побочной партии. В параллельно текущем, но *обратном* процессе, тематизм правой руки с элементами главной партии (с помощью *diminuendo* вплоть до *ppp*) свертывается и уходит на второй план.

Интенсивно закрученный процесс разработки по уровню контрапунктической техники напоминает разработочные разделы сонат Прокофьева — столь всеохватно и многосторонне

сочленяются отдельные элементы разных тем, размещаемые во всех голосах фактуры.

Реприза первой части — одновременно и генеральная кульминация, выделенная с помощью *fff* и расширенной до супермногоголосия имитационно-полифонической фактуры. Начатая с проведения темы главной партии и интенсивного развития ее отдельных элементов, она вновь устремляется к побочной, поданной в новом вариантно-модифицированном изложении: арпеджированной арфообразной фактуре, постепенное угасание громкости в которой создает эффект примирения и смирения. Троекратное вклинивание начального мотива главной партии не только замыкает форму, но и звучит как последний прощальный вздох.

Вторая часть сонаты написана в интонационно-фазной форме с чертами вариационности, где 20 отдельных фаз сгруппированы в *четыре макрофазы*. Композитор применяет здесь уникальный принцип *ритмической интерференции*, воплощенный с помощью полиметрии: партия правой руки занимает в такте 50/4, партия левой — 51/4 [Овсянкина, 2001]. Результатом является процесс постепенного расхождения линий четвертных нот от строго одновременного нажатия соседних клавиш до ровных восьмых с возвращением к одновременно звучащим созвучиям, но уже как бы с противоположной стороны.

В репризной стадии формы (цифра 28) в процесс ритмической интерференции включаются уже три голоса: верхний на 75/4, средний на 76/4, нижний на 77/4, что создает еще более сложное для исполнения и восприятия поле ритмических соотношений.

Акустической энергии, создаваемой настойчивым вдальблыванием интерференционных четвертей словно бы некуда деться, и она прорывается в эпизоды алеаторически-пуантилистической ткани, организованной, кроме того, методом серийных рядов:

Рисунок 1 - Нотный пример 1. Б.И.Тищенко. Пятая соната. Вторая часть

Жесткие противопоставления предельно громких (*ffff*) и предельно тихих (*ppp*) звучностей обнажают чувства ярости и смирения, раздражающие душу героя и всё это неумолимо ведет к погружению в гамлетовскую «тишину»: *Дальнейшее — молчание*. Разрозненные всполохи интерферируемых четвертей (нота *des*<sup>2</sup>) на фоне диссонирующих восьмиголосных созвучий неминуемо уведут в ледяную пустоту:

Рисунок 2 - Нотный пример 2. Б.И.Тищенко. Пятая соната. Вторая часть

Следующее после трагической второй части *Intermezzo*, арфообразным разливом простейших трезвучий и светлым начальным *До мажором* пытается вырвать слушателя из состояния ледящего страха и сковывающего ужаса. Роль данного компактного построения (длится всего 14 тактов), исполняющегося *attacca*, гораздо шире заявленной. Оно вносит в циклическую структуру сонаты полистилистический элемент. Фактура дает отсылку к *До мажорной* прелюдии И. С. Баха из первого тома ХТК, а хроматические сопряжения трезвучий напоминают скорее смелый гармонический язык Карло Дезуальдо. На фоне больших массивов предельно жесткого диссонирования второй части и будущей третьей оголенные трезвучия *Intermezzo* звучат как резкий историко-стилистический контраст. Они же являются знаками нетленного классического искусства, попытка художественного претворения которого не спасает героя от душевного распада.

Форма финала внешне похожа на вариации *quasi basso ostinato* в сочетании с фазовой. Несмотря на непрерывный процесс развития, условно в ней можно выделить три этапа с делением на внутренние фазные разделы. Первый этап — крупномасштабное варьированное, модификационно-измененное развитие тематических элементов, строящееся на постепенном ускорении темпа через *molto e animato* к *piu mosso* и на двух динамических волнах (от *piu f* до *ff* и от *p* до *fff*). Второй этап — большие сольные куски в тесситурах контрабаса и скрипки, отсылающие к однополосию главной партии первой части. По сути это своеобразная сольная каденция, заимствованная из жанра инструментального концерта.

Заключительный третий этап двумя разделами выводит на смысловое обобщение всего фортепианного цикла. Сначала возвращается фактура *basso ostinato*, в которую робко проникают птичьи зовы главной партии первой части, а затем следует реминисценция побочной темы в ее «арфовом» арпеджированном варианте, как бы примиряя светлые надежды и

неизбежный уход. Бессильно повисшая малая секунда  $dis^3-e^3$  в верхнем этаже и сумрачное *ми минорное* трезвучие в нижнем контрабасовом регистре символизируют трагический исход музыкального повествования.

Особое место в сонатах Тищенко занимает тематическая работа с интонационными элементами, которым придается важное семантическое значение. Яркие примеры монотематизма наблюдаются в Третьей, Пятой, Шестой, Десятой (четвертая и пятая части с самоцитированием) сонатах, а полифонически-контрапунктическое взаимодействие материала присутствует в каждой сонате. К примеру, третья часть Первой сонаты, основанная на различных тематических сферах, интонационно не связанных, воплощает идею соединения воедино двух начал и, как следствие, понимания гармонии жизни. Осуществляется это с помощью контрапункта: темы **A** — развернутого импровизационного монолога и темы **B** — символического отражения некоего народного эпоса. Другой вариант наблюдается в Одиннадцатой сонате. В основе формообразования первой части лежат три различных темы, которые в следствие развития взаимодействуют друг с другом контрапунктически, что в итоге приводит к потере собственных характерных признаков двух тем и проникновении их друг в друга. Так, первый раздел связан с экспонированием материала контрастного, еще не взаимодействующего друг с другом. Второй раздел (с т.32) — осуществляет двух и трехтемное контрапунктическое соединение. Происходит регистровое сближение двух тем, работа с их отдельными элементами, в результате чего они кардинально меняют свою образность и интонационно идентифицируются. (т.121-122 с т. 128-129).

Не составляет исключения в этом отношении и Пятая соната. В ней, для понимания содержательной концепции сочинения, важно выделить два основных тематических компонента, выполняющих роль музыкальных знаков. Они зарождаются уже в первой части сонаты и далее, уже в качестве некоего символа используются в последующей драматургии — в исходном или слегка напоминающем о себе виде. Речь идет о главной партии с ее четырьмя (из пяти) составляющими элементами (**A**, **B**, **C**, **D**) и о побочной партии.

Элемент **A** (движение по трезвучию):



**Рисунок 3 - Нотный пример 3. Б.И.Тищенко. Пятая соната. Г.П. Элемент А**

Элемент **B**. Трелеобразный мотив с терцовым ходом в основе (имеет также нисходящий и восходящий варианты):



**Рисунок 4 - Нотный пример 4. Б.И.Тищенко. Пятая соната. Г.П. Элемент В**

Элемент **C** (барабанная репетиционная интонация):

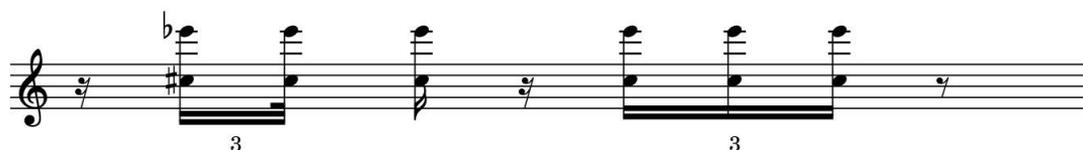


Рисунок 5 - Нотный пример 5. Б.И.Тищенко. Пятая соната. Г.П. Элемент С

Элемент **Д**. Мотив, состоящий из двух-трех звуков выдержанными половинными длительностями. Интонационно имеет различные варианты, в основе которых могут лежать септима, секста, секунда или терция. Этот элемент чаще всего выступает как структурный разграничитель, помогающий отделить друг от друга различные этапы развития:



Рисунок 6 - Нотный пример 6. Б.И.Тищенко. Пятая соната. Г.П. Элемент Д

Элемент **А** с его изначально закрепленными признаками (мажорное наклонение, высокий регистр, легкость звучания на *ppp*, гибкость высказывания шестнадцатыми) — предстает как символ молодости, надежды и весеннего обновления. В таком более полном виде, хотя и еле узнаваемом (сходство выражено в ритмическом движении и воздушной импровизационности) он встретится еще лишь раз в *Intermezzo* — как эфемерная надежда на счастливый исход перед финалом. Все остальные попытки вернуть утраченное обречены на неудачу.

Если элемент **А** характеризует мечты и молодость героя, то элемент **Д**, проходя через все части, олицетворяет несвершившееся, наполненное тяжелыми вопросами, а затем и трагическим разладом с Судьбой.

Что касается элемента **В**, то он предстает в двух ипостасях:

- в качестве некоего затора в развитии, приводящего к торможению и угасанию. Так его многочисленное использование в первой части и проникновение как основы остинатности во вторую (особенно в учащенном ритмическом движении восьмыми и триолями) — создает ощущение препятствия неких внутренних сил (сомнению и страху) в преодолении трудностей.
- сопровождаемый резким агогическим ускорением он наполняется чувством страха и неизбежности катастрофы. Именно этот вариант превалирует в драматически важных разделах формы — в разработке первой части и заключительном разделе финала, как чувство трагического исхода.

Элемент **С** темы главной партии, с настойчивой барабанной дробью, воспринимается уже как внешняя судьбоносная сила, вышедшая на новом уровне значимости со всей своей мощью в репризе первой части, и затем, как напоминание о своей власти, во второй.

## Заключение

Наибольшей смысловой важностью обладает тема побочной партии из первой части, которая на протяжении цикла звучит три раза и именно она ставит заключительную точку в концепции сонаты. Под ее мощнейшим звучанием в виде плотных секундовых гроздьев — как

символа стресса, невозможности движения и развития рушатся мечты о счастье. Как неподъемные гири эта тема сковывает силы романтического героя в окончании экспозиции, окончании первой части и в окончании всего произведения.

Помимо вышесказанного, особую роль при создании концептуального замысла сонаты оказывает и исполнительская интерпретация в виде артикуляционных, фразировочных, темповых и громкостных ресурсов. Однако данный вопрос заслуживает отдельного разговора.

Начинавший свой творческий путь с пронзительного музыкального воплощения блоковской поэмы «Двенадцать», Борис Тищенко с огромной эмоциональной силой выразил «пост-оттепельные» настроения советской интеллигенции тех лет, построив грандиозный и трагический по замыслу и воплощению цикл Пятой сонаты [Аронов, 2008].

## Библиография

1. *Акопян Л.О.* Очерки музыкальной культуры периода оттепели и застоя. М. : Государственный институт искусствознания, 2023. 348 с.
2. *Аронов А. А.* «Оттепель» в истории отечественной культуры (50-е — 60-е гг. XX века): монография. М. : Экон-Информ, 2008. 303 с.
3. *Задерацкий В.* Музыкальная форма: в 2-х вып. Вып. 2. М. : Музыка, 2008. 528 с.
4. *Кац Б.* О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л. : Советский композитор, 1986. 168 с.
5. *Овсянкина Г. П.* Феномен позднего стиля Б. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. №1. С. 12-17.
6. *Овсянкина Г. П.* Фортепианные сонаты Бориса Тищенко: исследовательский очерк. М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2001. 154 с.
7. *Скорбященская О. А.* Борис Тищенко: интервью Robusta. СПб. : Композитор, 2010. 40 с.

## Conceptual Content of Boris Tishchenko's Fifth Sonata in the Context of His Piano Legacy

**Dalila B. Begovich**

Postgraduate student,  
Voronezh State Institute of Arts,  
394053, 42, Generala Lizyukova str., Voronezh, Russian Federation;  
e-mail: begovitch.dalila@yandex.ru

### Abstract

The piano sonata is a recurring genre in Boris Tishchenko's oeuvre. This area of the composer's artistic legacy is currently undergoing active study. This article focuses on Tishchenko's Fifth Piano Sonata - a monumental, fatefully tragic work expressing artistic ideas from the twilight of Khrushchev's "Thaw" period: dissatisfaction with reality and hope for the revival of harmonious life. The analysis of the work's conceptual content incorporates elements characteristic of both symphonic thinking and the composer's complete piano sonata output. These include primarily polystylistic play ranging from monophonic to ultra-polyphonic textures; the antithesis of tonal and sharply dissonant episodes; the combination of traditional forms with phasic development enabling hyperform construction; and a unique principle of rhythmic interference. Special attention is given to the semantic role of through-composed thematic components (four elements of the main theme and secondary theme), which acquire new conceptual properties during dramatic development: the

Dalila B. Begovich

---

loss of illusions and destruction of fragile harmony that the composer strives to preserve during the exposition phase.

**For citation**

Begovich D.B. (2024) Soderzhatel'naya kontseptsiya Pyatoi sonaty Borisa Tishchenko v kontekste ego fortepiannogo naslediya [The Conceptual Content of Boris Tishchenko's Fifth Sonata in the Context of His Piano Legacy]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (12A), pp. 181-191.

**Keywords**

Boris Tishchenko's Fifth Sonata, piano sonata oeuvre, twentieth-century composition concepts.

**References**

1. Akopyan L.O. Ocherki muzykal'noj kul'tury` perioda otpepli i zastoya [Essays on musical culture of the period of thaw and stagnation]. Moscow, 2023. 348 p. (In Russian)
2. Aronov A. A. «Ottepel'» v istorii otechestvennoj kul'tury` (50-e — 60-e gg. XX veka): monografiya [“Thaw” in the history of national culture (50s — 60s of the XX century): monograph]. Moscow, 2008. 303 p. (In Russian)
3. Zaderaczkiy V. Muzykal'naya forma [Musical form: in 2 vol.]. Vol. 2. Moscow, 2008. 528 p. (In Russian)
4. Kacz B. O muzyke Borisa Tishhenko. Opyt kriticheskogo issledovaniya [About the music of Boris Tishchenko. The experience of critical research]. Leningrad, 1986. 168 p. (In Russian)
5. Ovsyankina G. P. The phenomenon of the late style of B. Tishchenko. Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manax [*South Russian musical Almanac*]. 2016, no. 1, pp. 12-17. (In Russian)
6. Ovsyankina G. P. Fortepiannye sonaty` Borisa Tishhenko: issledovatel'skij ocherk [Boris Tishchenko's Piano Sonatas: a research Essay]. Moscow, 2001. 154 p. (In Russian)
7. Skorbyashenskaya O. A. Boris Tishhenko: interv'yu Robusta [Boris Tishchenko: interview with Robusta]. St. Petersburg, 2010. 40 p. (In Russian)