

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 786.2

СИМФОНИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ ЛЯПУНОВА

© 2010 г.

М.Л. Лукачевская

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки

lumajya@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.06.2010

Рассматривается незаслуженно забытая и не исполнявшаяся сто лет Соната f-moll С. Ляпунова. Этот русский композитор рубежа XIX–XX веков считается образцом традиционализма. Однако Соната f-moll демонстрирует его новаторские устремления. Композитор развил одну из линий сонатной формы, создав новую структуру масштабного сложного одночастного произведения. Соната отражает новую симфоническую концепцию фортепиано.

Ключевые слова: драматургические возможности, монолитная форма, симфоническая трактовка, фортепианная партитура, многоэлементность тематизма, универсальный инструмент.

Творчество Сергея Михайловича Ляпунова (1859–1924) в собрании записей мировой музыкальной классики представлено преимущественно зарубежными исполнителями. Его имя отсутствует и на концертных афишах России. Вероятно, это следствие сложившегося двойного стереотипа: с одной стороны, фигура ктитора церкви Рождества Пресвятой Богородицы при Петербургской консерватории была глубоко враждебна идеологам советского государства (и его послушно забывали), с другой стороны, хранитель и продолжатель западноевропейской и русской традиций композиции никогда не был привлекателен для искусствоведов, как стали привлекательны ниспровергатели этих традиций. Так или иначе, но Ляпунова определили во второй, не главный, список русских композиторов, что до сих пор сказывается на концертной судьбе его произведений.

Судьбу самого композитора во многом решил революционный трибунал по делу церковников. Находясь на скамье подсудимых вместе с петроградскими митрополитами, профессор консерватории Ляпунов – преподаватель фортепиано, специальной теории, контрапункта, инструментовки, глава кафедры церковного пения, он же профессор Государственного института истории искусств по отделению истории музыки – остался непоколебим в своей вере. В зале суда он пишет новое сочинение – Сто сороковой псалом «Богородице, Дево, радуйся» для голоса с сопровождением органа и арфы и призывает

кару Господню на головы преступающих человеческую мораль и закон Божий. Чудом избежавший прямой физической расправы, Ляпунов был уничтожен другим способом – лишением права преподавания, что означало полную невозможность прокормить большую семью. Таким образом, композитора вынуждают покинуть своё Отечество. Он уезжает в одиночку, без родных, пытаясь заработать на существование концертными выступлениями. Но жизни было отмерено ему совсем немного. 8 ноября 1924 года композитор скончался от паралича сердца. На Родине оставалось лишь наложить запрет на всё, что могло быть связано с именем этого человека, представителя славного рода, давшего России плеяду известнейших учёных.

Обращаясь к наследию С.М. Ляпунова, к его симфонической и вокальной музыке, а также к замечательным фортепианным сочинениям: концертам, Сонате, вариационным циклам, секстету, этюдам и другим многочисленным неисполняемым опусам – приходишь к мысли, что мы многое теряем, лишая себя этой музыки. Профессионально изучая творчество незаслуженно забытого композитора, мы делаем шаг к восстановлению памяти о нём, обретаем более объёмное видение истории и культуры прошлого и настоящего.

Ляпунов считается представителем традиционной ветви отечественной композиции, но именно он сознательно идёт на смелый эксперимент по активному обогащению и трансфор-

мации сложившихся принципов формообразования сонатной формы, подчиняя их безусловной логике единой драматургии. Ещё одна из центральных идей его творчества – это новая трактовка рояля как инструмента исключительных динамических и колористических возможностей. На примере рассмотрения его фортепианной Сонаты попытаемся преодолеть сложившийся предвзятый взгляд на Ляпунова как на крайнего традиционалиста и определить грани его новаторства.

Соната Ляпунова фа-минор, ор. 27 (1906–1908) – редкий образец одночастной монолитной сонаты. В ней удивительным образом сконцентрировано содержание многочастного цикла, подчинённого сквозной драматургии. Одновременно она стала примером исчерпывающего использования возможностей рояля как «сверхинструмента», способного воплощать идеи симфонического масштаба. Реализация авторского замысла, безусловно, требует от исполнителя оркестрового слышания фактуры этого сочинения, являющейся, по сути, фортепианным воплощением симфонической партитуры.

Впервые оригинальное сочетание слов «Partition de piano» можем обнаружить у Листа. Именно так он называл свои переложения для фортепиано, открывающего возможности «оркестрового волшебства» [1, с. 165]. О своём первом крупном переложении «Фантастической симфонии» Берлиоза Лист пишет: «Я назвал мой труд ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИТУРОЙ, чтобы сделать совершенно ясным моё намерение: шаг за шагом следовать оркестру, оставляя на его долю лишь преимущества массовости воздействия и разнообразия звучаний» [1, с. 10].

Каждое выступление его походило на чудо, поскольку рояль под руками художника превращался в особый многокрасочный инструмент. Для того чтобы понять, что именно Ф. Лист вкладывал в идею оркестрового пианизма, приведём его слова: «...я хотел выразить моё намерение приобщить дух пианиста-исполнителя к оркестровым эффектам и в ограниченных пределах фортепиано сделать чувствительными разнообразные инструментальные звуковые эффекты и оттенки. Вот для этого-то я часто ставил надписи: гобой, кларнет, литавры и т. д., равно как и контрасты струнных и духовых инструментов» [1, с. 10]. Оригинальность трактовки фортепиано влечёт за собой новшества в терминологии, касающейся обозначения качества звучания. Она имеет очевидный оркестральный подтекст, касающийся как способов звукоизвлечения (*vibrato* – вибрирующий, резонирующий звук, *volante* – полётное, невесомое

прикосновение к клавиатуре, *duro* – твёрдый, грубый удар, *secco* – сухой, жёсткий удар, *martellato*, *quasi pizzicato* и т. п.), так и тембровых характеристик (*quasi Cello*, *quasi Fagotto* etc).

Эволюция представлений о новых выразительных возможностях фортепиано началась благодаря гению Бетховена, смело расширившего регистровый диапазон рояля и обогатившего звучание инструмента широким применением педали. Бетховен почувствовал иной путь развития рояля, пытаясь передать средствами фортепиано краски и мощь большого оркестра. Однако его новаторские устремления к обогащению палитры звучностей фортепиано воспринимались современниками как нечто лишённое чувства меры и вызывающее неприятие у большинства пианистов.

Лист совершил гениальный прорыв, выступив изобретателем и «конструктором» новых пианистических приёмов. Он переориентировал технику пианистов на комплексное звучание октавных и аккордовых пластов, вертикализируя и насыщая этими способами изложения новое, мощное звучание инструмента. Он уравнивал технику обеих рук, всемерно внедряя перераспределение фактуры, показал объёмное владение всеми регистрами фортепиано, обогатил звучание рояля тембровыми нюансами.

Новые яркие средства выразительности были необходимы для воплощения сложных идей иного уровня содержательности и психологизма. «Симфоническое» слышание фортепиано, владение новыми композиторскими приёмами делают возможной реализацию мечты Листа – создание философско-драматического произведения оркестрового масштаба для фортепиано – Сонаты h-moll (1857). Шуман (ему посвящена Соната), называя композиторский подход Листа «симфонической трактовкой», в целом не слишком высоко оценивал подобные достижения, оставаясь преданным до конца своей жизни идеалу камерного звучания и самодостаточности фортепиано. К. Ганслик (австрийский музыкальный критик) высказался гораздо более непримиримо: «Соната h-moll – паровая машина гениальничания (*eine Genialitätsdampfmaschine*), работающая на холостом ходу, – почти неисполнимое музыкальное бесчинство. Никогда я не встречал более утончённого и наглого соединения разнородных элементов, такого дикого беснования, такой кровавой борьбы против всего истинно музыкального» [2, с. 9]. В результате подобных оценок Соната Листа не исполнялась на протяжении нескольких лет.

На протяжении 50 лет после создания *h-moll* Сонаты Листа не было серьёзных опытов в осуществлении подобных масштабных замыслов «глобализации» и жанра, и инструмента. Однако в 1908 году появляется Соната С.М. Ляпунова – новое явление не только в русской, но и в европейской фортепианной литературе. Охват идей, монументальность формы, философичность замысла, особые способы развития музыкального материала – всё это подтверждает исключительность данного сочинения композитора, уверовавшего в беспредельные возможности рояля, решительно выстраивающего новую «симфоническую концепцию» фортепиано.

Известно, что Сергей Михайлович был превосходным пианистом. М.А. Балакирев провозглашал его «царём фортепиано» [3, с. 420]. Показателем высочайшего профессионального уровня могут послужить его многочисленные концертные программы и отзывы на них не только в период работы в качестве профессора Петербургской консерватории (1910–1923), но и в тяжёлый последний год за границей. И на протяжении всей творческой жизни его путеводной звездой в музыке был Ф. Лист.

Это увлечение Ляпунова было во многом предопределено. Его замечательные учителя – Павел Августович Пабст и Карл Клиндворт – являлись учениками Листа; таким образом, основы их пианистических представлений имели единый источник. М.А. Балакирев, творческий наставник и вдохновитель Ляпунова, хотя сам был по исполнительской манере явный «фильдовец», боготворил Листа не только как музыканта, но и как личность просветительского масштаба. Лист пользуется необыкновенным почтением среди большинства российских музыкантов. После выхода из печати этюдов Ляпунова (12 этюдов трансцендентной сложности ор. 11 1905 г.) критик И.В. Липаев писал: «С. Ляпунов посвятил памяти Листа произведение, вполне достойное имени великого художника. Вряд ли на «музыкальной» родине Листа – Германии – ему посвящались такие произведения, как «Тамара» Балакирева, «Антар» Римского-Корсакова и настоящие «Этюды» Ляпунова» [4, с. 57].

Предельная скромность Сергея Михайловича, не позволила ему обозначить оригинальную идею логического продолжения и усиления сложности этюдов Листа указанием на титульном листе цикла. В письме Балакиреву он размышляет: «Поместить в заглавии моих этюдов то, что они служат продолжением этюдов Листа, я считаю неудобным, потому что в музыкальном

мире вообще моё имя совсем неизвестно и такой поступок может прямо показаться нескромностью и хвастовством с моей стороны не только для тех, кто почитает Листа, но и для всех вообще» [3, с. 406].

Воздействие Листа на своё творчество Сергей Михайлович вряд ли мог переоценить: «Я начал писать 2-й фортепьянный концерт, из которого уже написано около трети. Здесь меня смущает влияние Листа, от которого не могу отделаться...Листовские приёмы в изложении и в форме, когда дело идёт о виртуозном сочинении, меня совершенно поработают» [4, с. 58]. Однако Лист притягивает внимание русского композитора не только как мастер концертно-виртуозного стиля, но и как создатель одночастной формы ряда сочинений: (концерт *Es-dur*, симфонические поэмы, Соната *h-moll*). Выбор одночастности для Ляпунова не был случайным. Оба его Концерта для фортепиано, Скрипичный концерт, две симфонические поэмы – «Желязова Воля», *h-moll* (1909) и «Гашиш», *b-moll* (1913), Рапсодия на украинские темы для фортепиано с оркестром, *fis-moll* (1907) – всё это крупные одночастные сочинения.

Балакирев настойчиво выражал несогласие с Ляпуновым, считая листовскую форму ор. 27 не самой выразительной: «Выйдет ли у Вас удачно столько элементов в одной части, не знаю, но не хочу думать, что Вас постигнет неудача, хотя я бы побоялся затрагивать ещё набросок *Scherzo* в одночастной сонате» [4, с. 90]. Находя материал сочинения замечательным, Балакирев рекомендовал переделать Сонату в *concerto pathétique pour piano et orchestre* или *Concerto symphonique* с оркестром, «непременное участие которого вызывается самой музыкой» [4, с. 91]. Ляпунов твёрдо стоял на своём, терпеливо объясняя причины своего выбора: «...я предпочитаю такую форму обычным четырём частям, где без существенных отступлений от формы ничего нельзя сделать нового и вперёд известно, когда что должно появиться» [4, с. 90].

Драматургические возможности монолитной формы наиболее соответствовали замыслам Ляпунова по созданию концепции, позволяющей завязать в единый сюжетный узел широкий спектр музыкальных образов, плотно спаянных художественной идеей автора и имеющих право на существование вне рамок прямой зависимости от традиций композиторского ремесла. Оправдались ли опасения Балакирева? Не явилась ли Соната Ляпунова повторением опыта Ф. Листа? И удалось ли композитору сказать новое слово в «концепции оркестрового фортепиано»?

В поисках ответа целесообразно сопоставление Сонаты Ляпунова с Сонатой h-moll Листа. Рассмотрим основные характеристики тематического материала, принципы формообразования, выбора художественных средств и приёмов композиции в комплексе с анализом образного содержания и философских позиций авторов.

Между двумя сочинениями есть ряд сходных структурных решений: одночастность, многоэлементность тематизма главной партии: двухмотивное (у Листа) *Allegro energico* или двухтемное (у Ляпунова) *Allegro appassionato* и *Cantabile ed espressivo*, преобладание трансформирующего принципа развития тематического материала, наличие выделенных «солирующих» построений: *Recitativo* (у Листа) и *Capriccioso e poco a poco ritenuto* (у Ляпунова), присутствие контрастного эпизода *Andante sostenuto* (у Листа) и *Andante sostenuto e molto espressivo* (у Ляпунова) в разработке и коды на материале эпизода.

Безусловно, Ляпунов всемерно развивает заложенный в листовской форме потенциал многоплановости композиционных линий и концентрации идей. Однако идейно-художественные задачи авторов находятся в совершенно разных сферах. Соната Листа – сочинение, литературная программа которого определяет его художественную концепцию. Программная канва Сонаты Ляпунова не задана поэтическим источником. Образно-смысловое содержание сочинения продиктовано исключительно логикой музыкально-драматургического развития.

Начнём сравнительный анализ с темы вступления у Листа, имеющей в выстраивании драматургии Сонаты большое значение. Идея роковой предопределённости появляется прежде какого-либо действия, и в дальнейшем эта «сверх-тема» [2, с. 13] своим присутствием отмечает поворотные вехи в формообразовании сочинения. В Сонате Ляпунова нет темы вступления и нет идеи изначальной предначертанности. Действие начинается с главной темы и разворачивается непосредственно, как сама жизнь. Проанализируем конструкции главных партий: у Листа тема двухэлементна, первый – носитель героического, волевого, действенного начала – имеет логическое продолжение в мрачном скепсисе, саморазрушительном сарказме второго тематического звена. Автор не отдаёт предпочтения ни одной из действующих сил – контрастные составляющие существуют в равновесии. В этой двойственности заложен основной конфликт произведения.

Главная партия в Сонате Ляпунова, по размерам значительно превосходя изложение глав-

ной партии (Г.П.) Сонаты Листа, включает две контрастирующие между собой, самостоятельно развивающиеся темы. Она изложена в трёхчастной форме. Первая тема – *Allegro appassionato* – символизирует образ концентрации воли, целеустремлённости. Её начальное звено с характерным маршевым ритмом становится формулой активного развития. Накапливающаяся энергия, определённая интонационно и ритмически, перерастает в неуклонное движение, решительно преодолевающее тональные и гармонические преграды. Напрашивается образная ассоциация с тревожными настроениями, связанными с событиями тех лет. Динамичность первой темы позволяет ей уже в экспозиции пройти свой круг развития по бемольным тональностям, являя яркую кульминацию при возвращении в исходную тональность.

Постепенно напряжение спадает, подготавливая вступление второй главной партии. Лирическая, трепетная *Cantabile ed espressivo*, проникнутая живым человеческим переживанием, предопределяет кардинальную смену эмоциональной окраски. Триоли аккомпанемента первой темы организуются в дуольные фигурации сопровождения *Cantabile* без изменения темпа. Этот приём создаёт интересный эффект – иллюзию зарождения новой мелодии из недр первой темы. Два начала, эмоционально дополняя друг друга, объединённые автором в главную партию, становятся драматургическим ядром Сонаты.

Сфера побочной партии в Сонате Листа выражена двумя темами: *Grandioso* – гимнической, трубно-провозглашающей, представленной в широкой хоральной фактуре и *cantando espressivo*, являющейся результатом поразительной трансформации второго элемента Г.П. в нежнейший поэтический образ. Полярность образных характеристик тем, составляющих сферу побочной партии (П.П.), а также экспрессия в подаче материала вызывают ассоциацию со сценическим действием.

Два раздела экспозиции Сонаты Ляпунова разграничены речитативом на материале первой темы Г.П. *Capriccioso e poco a poco ritenuto*. Побочная тема *Un poco meno mosso (dolcissimo molto con anima)* – развёрнутое лирико-эпическое высказывание, наполненное непрерывным движением к свету и новой гармонии, высоко парит над страстями и сиюминутными эмоциями. Интересно, что вместо законченной и самодостаточной побочной темы объектом развития становится певучий мотив (т. 108), имеющий прихотливый ритмический рисунок. Ляпунов преодолевает возможную симметрию в

структуре мотива, добиваясь ритмической неустойчивости, разомкнутости, чем создаёт идеальные условия для дальнейшего развития. Скромное тематическое зерно при помощи симфонического способа развития прорастает в мелодические волны, варьирование которых ведёт к их объединению в непрерывно растущий звуковой поток.

Отметим, что в драматургии Сонаты это единственный константный образ. Возвышенный характер, пространственность и неуклонность линии развития, а также красота темы позволяют предположить, что автор задумал её как некую «надтему». Вечная и неизменная, она находится за пределами субъективной эмоциональной сферы и выступает «противовесом» взволнованной ноктюрновой лирике второй темы Г.П. Поскольку сам принцип существования материала – непрерывное развитие, уже в экспозиционном разделе тема дана полно и развёрнуто, поэтому её нет в разработке. В репризе Сонаты эта тема станет особо важной для драматургии сочинения. Автор максимально сжимает 1-ю главную тему (Г.Т.) (она пребывает в тональной и жанровой неустойчивости), и вовсе отказывается от 2-й Г.Т. Проведение побочной темы, подчёркнутое спокойствием экспозиционного темпа *Meno mosso* в сопоставлении с экспансией Г.П. (рост звучности и уплотнение фактуры), подтверждает её силу и широту.

Для того чтобы показать все действующие силы двух грандиозных сонат, необходимо отдельно остановиться на новых темах, которые появятся в разработке, так называемые темы эпизодов. Раздел *Andante sostenuto* в сочинении Листа – миниатюрная соната в сонате, где первая тема – новая мелодия вокального склада, нежная и простая по фактурному изложению, а вторая – производная из материала побочной партии. По отношению к масштабам всего сочинения эпизод невелик, и тематизм его в большей степени знаком нам по предшествующему разделу. Образная функция построения – краткий по времени уход в нереальное, в грёзы.

У Ляпунова раздел эпизода развит настолько, что практически является самостоятельной частью в Сонате (его форма двухчастная репризная). Ми-мажорная тема – лирическая, широкого дыхания, напоенная теплом и покоем. Это монолог о сокровенном, об обретенном счастье. Середина раздела – ещё одна новая самостоятельная тема – сосредоточение на молитвенном, отрешённом состоянии. Логика развития в репризе приводит к созерцанию, возможно, уже неземных красот.

Необходимо сказать несколько слов о вариативности практического подхода к достижению симфонической концепции фортепиано. Родственность тем в Сонате *h-moll* (к примеру, темы вступления и Г.П., второго элемента Г.П. и второй темы побочной партии), порождает мысль о том, что Лист действует подобно гениальному конструктору: он излагает темы в виде тезисов, трансформирует тематический материал, концентрируя и сталкивая контрастирующие образы в непрерывной борьбе. Можно ощутить близость к принципам сценического действия. Замысел Ляпунова свободен от театральные эффектов. Его темы излагаются последовательно и развёрнуто. Драматургия Сонаты завязана на логике поступательного развития музыкального материала.

Понимание симфонической концепции фортепиано у Листа и у Ляпунова совершенно различно. Отсюда различие в выборе средств и приёмов для достижения цели. Листа интересует, скорее, создание оркестровых эффектов и оркестрового объёма звучания. Часто для изображения *tutti* он использует приём унисонного дублирования. (Начиная со вступления и продолжая его в первых шести тактах Г.П., в заключительном проведении Г.П. в экспозиции т. 55–81.) Эффектен звукоизобразительный приём – репетиционное повторение октав и аккордов, являющихся гулким фоном для проведения мелодии *legato* в басовом регистре, создающий объём оркестрового звучания, который Лист использует в эпизоде *pesante* (т. 82–104), подготавливаемом П.П. В конце темы *Grandioso* (т. 114–118) композитор пользуется изображением оркестровых переключек при помощи контраста аккордовой динамики и сопоставления различных регистров. Он достигает необходимого расслоения звучания фортепиано на отдельные группы оркестра при помощи способа, которым прекрасно владел Бетховен, – вынесения трели в третью октаву рояля (партия правой руки) в сочетании с пением дуэта в центральном регистре (партия левой руки).

Ляпунов блестяще продолжает бетховенскую идею передачи различных оркестровых тембров средствами фортепиано. Тембровая и ладотональная окраска темы необычайно важна для Ляпунова. Начальный мотив Сонаты (*Allegro appassionato*) изложен однострунно, в тесситуре духового инструмента (трубы). Разработка тематического мотива связана с модуляциями по красочным тональностям – *Des-dur*, *Ges-dur* с постепенным завоеванием максимально широкого расположения на клавиатуре в пять октав с характерным для Ляпу-

нова типом изложения, соответствующим *tutti*. Это октавы в очень высоком регистре с заполнением из длинных выдержанных аккордовых звуков. Партия левой руки представлена широкими аккордами, разложенными стремительными ломаными арпеджио. С определённой периодичностью (один раз в два такта) композитор берёт низкий басовый звук *Ges*, появление которого соответствует взятию педали. Таким комплексом средств в данном случае создаётся звучание *tutti*

Интересно, что и на *piano* рояль Ляпунова способен звучать оркестрово. Примером может послужить П.П. Сонаты. Для достижения звукового идеала композитор расслаивает фактуру на четыре разнородных пласта: верхний голос – солирующая мелодия, долгий крайний басовый звук – гармоническая опора, «партия» альты – темброво важная линия, которая в развитии становится значимой не только гармонически, но и ритмически, подталкивая развитие мелодики синкопированием. Теноровая линия представляет собой густую вязь хроматизмов-опеваний аккордовых звуков.

Вся эта насыщенная, полная жизни и красоты звуковая субстанция, несмотря на отсутствие большого уровня громкости, воспринимается как оркестровое, несколько отдалённое звучание. Основной принцип существования этого материала – мотивное развитие, наиболее характерное для симфонизма, поскольку не сама мелодия, а её модуляционные возможности создают красоту и образный смысл темы.

Звучание своей Сонаты Ляпунов мыслит явно за пределами реалий фортепианных тембров. Его фантастический рояль силой творческих представлений исполнителя, проникшегося идеями композитора, должен быть способен к передаче контраста между различными группами оркестра. Более того, материально ощущая симфоническое звучание фортепиано, Ляпунов в качестве контраста существующим оркестровым звучностям вводит «тембр» фортепиано. Впервые эффект переключки романтического рояля и оркестра появляется в репризном построении Г.П. (т. 72–74, 78–84, 86–87). В срединном изложении П.П. (т. 134–141), напоминающем эпизод с трелью из Сонаты Листа (т. 197–203), в партии правой руки, изложенной пассажами из кварт и терций, мы также слышим тембр концертного рояля, как бы аккомпанирующего теме, звучащей у оркестровых инструментов (партия левой руки).

В срединном разделе эпизода *Andante sostenuto e molto espressivo* Ляпунов вводит новую хоральную тему. Его регистр и фактура

предполагают вначале сумрачное звучание церковного песнопения (т. 287–307), в дальнейшем перемещающегося в тесситуру звенящих детских голосов. Логика развития приводит к удивительной звукописи следующего эпизода, фактура которого уподобляется арфической, такты становятся безмерными, лишаясь разграничительных линий (т. 335–336), в динамике – *pianissimo* арпеджио *delicato* прокатываются по всей клавиатуре. Следующая за этим реприза эпизода *Andante sostenuto* также написана Ляпуновым с желанием выразить средствами рояля новый оркестровый тембр, на этот раз для солирующей партии (левой руки) он пишет указание *quasi Cello*, а звучание правой руки напоминает аккомпанирующие переборы арфы. В коде эта тема последний раз появится в новом тембровом освещении: обретя основную тональность, в излюбленной басовой тесситуре солирует более многочисленная группа оркестра. Послесловие в Сонате за молитвенным хоралом, уходящим ввысь.

Подведём итоги размышлениям: находя некоторое структурное сходство обеих Сонат, мы видим абсолютную противоположность в их содержании. Лист создаёт драму, сюжетом которой становится внутренняя борьба человека с inferнальными силами, трагический исход которой предрешён. Соната Ляпунова – это откровение, несущее нам целостную и гармоничную картину бытия, смысл которого автор видит в раскрытии духовных сил, просветлении и потрясающей жизнеутверждающей силе. Анализируя круг образов, а также выбор художественных средств сочинения Ляпунова, приходим к очевидному выводу: композитор выбирает рояль как универсальный инструмент, способный к передаче оркестровой красочности, остроты и силы воздействия, находя в фортепиано ряд преимуществ перед оркестром: максимальную мобильность в организации материала, эмоциональную концентрацию и концептуальную целостность. Замысел автора удался в полной мере. Чётко выстроенная драматургия Сонаты позволяет автору донести до слушателя глубокую философско-эстетическую идею сочинения. Будучи истинно верующим православным человеком, Ляпунов показывает нам своё видение картины мира. Не отрешаясь от своего времени, переживая реалии предреволюционной поры, композитор видит источник жизнеутверждения в вере и духовности.

Судьба этого сочинения не соответствует его достоинствам. В силу ряда причин (запрет на исполнение и издание творческого насле-

дия Ляпунова вплоть до 1950 года, сложившееся отношение к автору как к композитору второго ряда, устоявшийся репертуар концертирующих пианистов, инертность педагогической практики консерваторий и очевидная сложность опуса) на родине композитора Соната практически не исполняется. Возможно, пришло время отдать должное этому уникальному сочинению.

Список литературы

1. Мильштейн Я.И. Ф. Лист: В 2 т. М.: Музыка, 1971. Т. 2. 599 с.
2. Цуккерман В.А. Соната си-минор Ф. Листа. М.: Музыка, 1984. 112 с.
3. Ляпунова А.С. Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова // Балакирев: Исследования и статьи. Л.: Музгиз, 1961. 445 с.
4. Шифман М.В. С.М. Ляпунов. М.: Музгиз, 1960. 142 с.

LYAPUNOV'S PIANO SONATA: A SYMPHONIC CONCEPTION

M.L. Lukachevskaya

The article deals with Lyapunov's f-moll Sonata. This Sonata was unfairly buried in oblivion for a century. Sergei Lyapunov, the Russian composer of late 19th - early 20th century, is considered to be a dedicated traditionalist. On the contrary, in this Sonata he showed his innovative spirit. He developed an existing sonata form by creating a new structure for this major complex solid work. The Sonata shows Lyapunov's new symphonic conception of the piano.

Keywords: innovative interpretation, dramaturgic features, solid work, symphonic conception, piano score, complex musical theme, universal instrument.