

Olga ONEGINA
 The Teacher's advices
 (about Mily Balakirev's work concerning
 Sergey Liapunov's piano Sonata)

Ольга ОНЕГИНА
 Советы Учителя
 (о работе М. А. Балакирева
 над фортепианной Сонатой
 С. М. Ляпунова)

Милий Алексеевич Балакирев сыграл решающую роль в жизни и деятельности целой плеяды композиторов, составивших славу отечественной и мировой музыкальной культуры. Яркое, самобытное дарование и обаяние творческой личности основателя «Могучей кучки» на протяжении нескольких десятилетий привлекало к нему талантливых музыкантов. В последний период жизни Балакирева самым преданным и близким для него человеком стал композитор и пианист Сергей Михайлович Ляпунов, который до конца своих дней сохранил верность традициям Новой русской школы.

Внимание к сочинениям содружества петербургских музыкантов возникло у Ляпунова довольно рано: «Еще в период своего обучения в классах Нижегородского Отделения И. Р. М. О.¹ Серг[ей] Мих[айлович] стал интересоваться произведениями Новой русской школы, известной под именем „Могучей кучки“. Но отсутствие возможности более подробно с ними ознакомиться с одной стороны, и недостаток знакомства с новейшей музыкальной литературой с другой — воспрепятствовали ему отнестись с достаточно сознательной оценкой как к направлению этой школы, так и к другим направлениям в музыкальном искусстве»².

В дальнейшем знакомство Ляпунова с творчеством балакиревского кружка продолжилось. Решение примкнуть к «Могучей кучке» сформировалось у Ляпунова ко времени окончания им Московской консерватории в 1883 году. Вскоре состоялось личное знакомство молодого композитора с корифеями нашей музыкальной культуры, а осенью 1885 года Ляпунов окончательно

The article discusses some aspects of creative collaboration of Mily Balakirev and Sergey Liapunov that often took the form of serious debate. The significant differences between the two composers in their views on musical form problems were revealed in the process of composing one of the most important piano works by Liapunov, his Sonata op. 27.

Key words: Mily Balakirev, Sergey Liapunov, piano music, Sonata, musical form.

В статье рассматриваются некоторые аспекты творческого сотрудничества Учителя и ученика — М. А. Балакирева и С. М. Ляпунова. Нередко это сотрудничество принимало форму серьезной полемики. В частности, заметные расхождения композиторов во взглядах на формообразование проявились в процессе создания одного из самых значительных произведений Ляпунова — Сонаты для фортепиано.

Ключевые слова: М. А. Балакирев, С. М. Ляпунов, фортепианная музыка, соната, музыкальная форма.

переехал в Петербург. С этого времени началось его тесное творческое общение с Балакиревым, закончившееся лишь со смертью последнего.

«Все музыкальные симпатии и вкусы влекли Сергея Михайловича в Петербург, — вспоминала свояченица Ляпунова О. П. Вейсс. — Там под начальством Милия Алексеевича Балакирева началась его служба в Певческой Капелле, и там, под его же крылом складывался молодой музыкант и композитор. Редкая дружба связывала этих двух людей. Властный характер и резкая насмешливость Балакирева не всем были по вкусу. Много птенцов и воспитанников его, вынужденных и поставленных им на ноги, оплатили ему если не неблагодарностью, то во всяком случае холодностью, но Сергей Михайлович остался верен ему до конца, до последнего дня жизни и относился к нему с чисто сыновней преданностью. Правда, что и Милий Алексеевич любил его не меньше; ближе Ляпунова у него не было никого»³.

Балакирев всесторонне поддерживал своего ученика и друга, направляя его в русло преимущественно инструментальной музыки, в области которой находится подавляющее большинство композиторских достижений Ляпунова. Балакирев вел обширную переписку с музыкальными издательствами и деятелями культуры, зачастую рекомендуя сочинения Ляпунова как превышающие по достоинству свои собственные. «Было бы полезнее и разумнее пьянистам Вашим обратить свои силы на исполнение его [Ляпунова] концерта, прелюдий и этюдов, чем ломать пальцы над трудным моим *Scherzo h-moll*, представляющим из себя не более как компози-

¹ Ляпунов учился в Музыкальных классах с 1873 по 1878 год.

² Ляпунов С. М. Автобиография. Цит. по: ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 87. Карточка от 1873–1878. Здесь и далее при публикации фрагментов документов сохраняются стилистические особенности высказываний и пунктуация. — Прим. ред.

³ Вейсс О. П. Страницы прошлого (из воспоминаний о С. М. Ляпунове) // ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 43. Л. 1.



торский полуграмотный опыт юноши, подающего надежды»⁴, — писал, например, Балакирев А. М. Керзину⁵.

Балакирев очень высоко ценил Ляпунова и как пианиста, сделав его своим постоянным партнером для исполнения на домашних вечерах произведений, переложенных для фортепиано в 4 руки. «Вы мне очень нужны для музыкального вечера, который назначен мною у Пыпиных в понедельник 12 числа, — писал Балакирев Ляпунову в феврале 1896 года. — Этот день, скажу Вам *по секрету*, имеет особое значение для моей музыкальной деятельности: 40 лет тому назад, т. е. в 1856 году 12-го февраля я впервые выступил перед Петербургской публикой в Университетском концерте и исполнял *All[egro]* с оркестром из своего концерта (*Fis-moll*). — Никто об этом благодаря Бога не знает, и я надеюсь сделать Пыпиным очень приятный сюрприз объяснением значения этого дня для меня. Программу вечера предполагаю след[ующую]: Увертюра к Лиру. Затем все 10 новых романсов, 3 части Симфонии и Тамара. Как видите без Вашего участия вечер осуществиться не может»⁶.

С самого начала знакомства Балакирев уделял много времени работе над произведениями Ляпунова, приняв непосредственное участие в создании Симфонии *h-moll* и Торжественной увертюры на русские темы для

большого оркестра, симфонической поэмы «Желязова Воля», Концерта *es-moll* для фортепиано с оркестром, фортепианных прелюдий и этюдов, Сонаты и некоторых других пьес.

Особое место среди произведений Ляпунова занимает грандиозная Соната *f-moll* соч. 27. Написанная в период расцвета творческих сил композитора (1906–1908 гг.), Соната очень высоко ценилась автором. «Я [...] считаю ее одним из лучших своих сочинений, — писал Ляпунов Балакиреву 28 августа 1909 года, — и уверен, что впоследствии с этим согласятся и критики, и исполнители [...]» [цит. по: 3, с. 89].

Одним из главных качеств настоящего художника Ляпунов считал способность усваивать, развивать и обогащать выработанные выдающимися композиторами прошлого принципы строения музыкальных произведений. Особенно близкими творческим устремлениям Ляпунова в жанрах сонаты и фортепианного концерта оказались свободные формы крупных произведений Листа, где циклическое сочинение сжимается в одночастное. «Форма у меня вышла вроде *Es-dur'*ного концерта Листа благодаря тому, что разработка одной из тем приняла характер *Scherzo*, — сообщал Ляпунов Балакиреву о своей фортепианной сонате. — Все это было очень трудно сде-

⁴ Письмо от 4 мая 1901 года [цит. по: 1, с. 217].

⁵ Аркадий Михайлович Керзин (1856–1914) — русский адвокат, любитель музыки, музыкальный деятель. Вместе с супругой, пианисткой Марией Семеновной Керзиной, учредил в Москве в 1896 году музыкально-просветительское общество «Кружок любителей русской музыки». Автор брошюр: «Мысли Чайковского о музыке и ее представителях» (М., 1905), «Мусоргский Модест Петрович» (М., 1906), статей о русской опере, Ф. И. Шляпине, С. В. Рахманинове. — *Прим. ред.*

⁶ Письмо от 7 февраля 1896 года. Цит. по: ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 22. Картотека А. С. Ляпуновой. Карточка от 1896, 12.02.

О работе М.А. Балакирева над Сонатой С.М. Ляпунова

лать, но я предпочитаю такую форму обычным четырем частям, где без существенных отступлений от формы ничего нельзя создать нового и вперед известно, когда что должно появиться»⁷.

Соната сразу вводит в сферу характерных для Ляпунова музыкальных образов и средств выражения. Она обладает ярким и разнообразным тематизмом, содержит немало находок колористического и фактурного плана. Одночастная композиция сонаты Ляпунова синтезирует в себе все основные элементы сонатного *allegro* и четырехчастного симфонического цикла: после экспозиции с главной, связующей и побочной партиями следуют лирический и скерцозный эпизоды, затем реприза, выполняющая роль финала, и кода.

Соната начинается волевой, напористой главной темой с характерным пунктирным ритмом, которая содержит в себе источник тематизма всего произведения. Особое значение для дальнейшего развития имеет обозначенное композитором в шестом такте нисходящее мелодическое движение из пяти нот коротким форшлагом и маршеобразная ритмическая фигура: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (Пример 1).

Наряду с двумя основными темами существенную роль в первом разделе Сонаты играет связующая партия (авторская ремарка *Cantabile ed espressivo*). Цепь виртуозных пассажей с использованием элементов главной партии готовит тональность побочной партии *D-dur*. Лирический характер ее начальных фраз на органном пункте *d* был подсказан Ляпунову Балакиревым (Пример 2).

«Думаю о Вашей сонате,— писал Балакирев после просмотра первых набросков побочной темы,— и хотя трудно судить по отрывку раз слышанному, но все-таки сообщу Вам свое мнение: впечатление было бы цельнее, если б 2-я тема контрастировала бы с 1-й и была бы певучего характера, вроде 2-й темы *h-moll'*ной сонаты Шопена или сонатного *cantabile* Листа, [...] что не мешало бы ей завершиться той энергической фразой, сейчас же теряющей тональность, которую Вы понимаете 2-й темой»⁸.

Ляпунов также находил определенные изъяны в первоначальном варианте побочной темы: «Соната моя не подвигается,— отвечал он Балакиреву,— [...] 2-й темой (*D-dur*) я не доволен; нахожу ее не фортепьянною и трудно соединимую с предыдущим по темпу. По моему плану певучая часть в ней предполагалась, но в общем она должна быть энергичной, так как кантилены и без того выходит много»⁹. В результате Ляпунов прислушался к мнению

Пример 1

Начало темы главной партии

Пример 2

Начало темы побочной партии

Балакирева и составил побочную партию сонаты из двух разделов, первый из которых отличается плавностью и распевностью, а второй за счет более острого пунктирного ритма приближается к характеру главной темы.

Неудовольствие Балакирева вызвал пассаж двойными нотами в правой руке, сопровождающий одно из проведений побочной темы: «Обращаю внимание Ваше на пассаж терциями, который показался мне, при своей бессодержательности, нарушающим плавное изложение отдела 2-й темы отклонением куда-то в сторону, при пианизме Карла Черни. Буду рад, если в данном случае окажусь неправым» [цит. по: 2, с. 402], — писал Балакирев 22 июня 1908 г. Однако здесь Ляпунов остался непреклонен: «То место, о котором Вы говорите, осталось в том же виде, как я его Вам играл, потому что я не вижу в нем тех недостатков, на которые Вы указываете и не нахожу, чтобы пассаж двойными нотами напоминал пьянизм Карла Черни»¹⁰.

Следующий раздел Сонаты был задуман автором как аналог медленной части в циклической форме. Сочинение этого фрагмента давалось композитору с трудом. «В сонате я дошел до *Andante* и запнулся [...]»¹¹, — писал Ляпунов Балакиреву 1 июля 1907 г. Центральное положение в форме и относительная замкнутость эпизода *Andante* позволяют рассматривать его как в полном смысле слова «среднюю часть» сонаты.

Лирическая мелодия, основу которой составил нисходящий ход из темы главной партии, изложена композитором

⁷ Письмо от 29 июня 1908 года [цит. по: 3, с. 90].

⁸ Письмо от 23 августа 1906 года [цит. по: 2, с. 402].

⁹ Письмо от 27 августа 1906 года. Цит. по: ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 129. Карточка А.С. Ляпуновой, б. д.

¹⁰ Письмо Ляпунова к Балакиреву от 29 июня 1908 года. Цит. по: ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 129. Карточка А.С. Ляпуновой, б. д.

¹¹ Там же.

в светлой тональности *E-dur* в сопровождении широко льющающегося аккомпанемента:

Пример 3

Начало раздела *Andante*

Средняя часть раздела *Andante* представляет собой контрастный эпизод с литургической мелодией в строгом аккордовом изложении, написанной в дорийском ладу. Введение Ляпуновым этой спокойной, безмятежной темы вносит в активный облик сонаты оттенок умиротворения и просветления. Интересен гармонический язык: опираясь на натуральные лады, композитор умело применяет красочные альтерированные созвучия. После виртуозной каденции возвращается первая тема *Andante*, эмоциональный колорит которой постепенно сгущается. Раздел завершается мощной кульминацией в листовском духе с аккордовой техникой, блестящими октавными пассажами и тремоло в высоком регистре.

Основу тематизма скерцозного эпизода также составляют интонации главной темы Сонаты. Стремясь лучше показать рельеф мелодии, Ляпунов в изложении темы отказывается от гармонического сопровождения и ограничивается октавным удвоением в нижнем голосе:

Пример 4

Начало темы скерцозного раздела



Музыка скерцо насыщена блестящей техникой. Изменчивость ритмической структуры, причудливость постоянных смен фактурного изложения придают этому разделу виртуозный блеск.

Репризная часть сонаты основана на главных темах экспозиции. Все построение в плане развития представляет собой нарастающий подъем энергии, к концу которого звучание решительных пунктирных интонаций первой темы сонаты приобретает ликующий характер. В торжественной коде *Andante maestoso*, написанной в тональности *F-dur*, композитор использовал обе темы

из медленной части сонаты в сопровождении широких пассажей двойными нотами в правой руке, напоминающих листовские приемы изложения.

Кропотливые усилия Ляпунова в работе над достижением максимальной выразительности и законченности произведения не всегда приводили к удовлетворительному результату. Критики неоднократно упрекали Ляпунова в расплывчатости форм и неоправданно больших размерах некоторых его фортепианных сочинений. До предела используя заключенные в тематизме возможности для развития, композитор зачастую не мог отказаться от излишнего расточительства музыкальных идей и выразить свою мысль ясно, убедительно и, вместе с тем, компактно. Так получилось и в случае с фортепианной Сонатой. Она стала предметом серьезной полемики Ляпунова с Балакиревым, который придавал очень большое значение вопросам формообразования.

Главным условием совершенства музыкальной формы Балакирев считал логическую стройность, закономерность в расположении и соотношении всех разделов произведения. Начав с весьма осторожно высказанных опасений по поводу оправданности включения большого количества разноплановых эпизодов в одночастное произведение, Балакирев постепенно стал настаивать на полной переработке сонаты: «[...] со временем может быть Вы решитесь на переделку и Вашей сонаты, исключив из нее совсем *Andante E-dur* и кусочек *Scherzo* и превратив ее в новом изложении или в *concerto pathétique pour piano et orchestre* или в *Concerto symphonique* с оркестром, непременно участие которого вызывается самой музыкой. Материал этого сочинения так хорош, что жаль его оставлять в том виде, в котором он Вами издан»¹². Ляпунов неизменно продолжал придерживаться своей точки зрения: «Сонаты своей я [...] переделывать не намереваюсь и совершенно не соглашаюсь с Вашим мнением, — отвечал он Балакиреву на следующий день. — Единственное пятно в ней я нахожу в хоральной теме в *Andante*. Но это недостаток самого материала, а не формы»¹³.

Признавая замечательные достоинства собственно музыкального материала Сонаты, Балакирев критически отзывался о калейдоскопичности, которой отличалась выбранная Ляпуновым форма. Балакирев настойчиво советовал полностью переработать сонату и убрать лишние с его точки зрения эпизоды *Andante* и *Scherzo*, которые не были обоснованы художественным замыслом сочинения, загромождали изложение и нарушали общую динамику развития. Без них, как считал Балакирев, вполне можно было обойтись, а композиция сонаты от этого только бы выиграла. «[...] Сожалею о нежелании Вашем заняться переделкой Вашей сонаты, — продолжал настаивать на необходимости внесения изменений

¹² Письмо от 27 августа 1909 года [цит. по: 3, с. 90–91].

¹³ Письмо Ляпунова к Балакиреву от 28 августа 1909 года [цит. по: 3, с. 91].

¹⁴ Вероятно, Балакирев имел в виду *Andante*.

в форму сонаты Балакирев.— *E-dur*'ное Adagio¹⁴ в ней представляет собой какой-то огромный клин, насильственно вбитый в постороннее тело и нарушающий его цельность. Также и *cis-moll*'ное Scherzo по своей чрезмерной неоконченности заслуживает эпитафия: „по усам стекло, а в рот не попало“. [...] У Вас [...] Scherzo является ни с того ни с сего, делая из сонаты какое-то попури. Я все-таки думаю, что *когда-нибудь* Вы подумаете серьезно об этом моем предложении и исполните его. Ужасно жаль будет чудесный материал начала сонаты, если он так и пропадет»¹⁵.

Несмотря на такую настойчивость со стороны учителя и друга, Ляпунов не изменил своего высокого мнения о Сонате и от переделки отказался. Известно, что до самой смерти Балакирева между двумя композиторами не угасал спор по этому поводу, и Балакирев даже наотрез отказывался слушать Сонату, когда Ляпунов играл ее на музыкальных вечерах.

В сонате, конечно, заметна неровность творческого вдохновения. Стоит согласиться с мнением Балакирева о наиболее слабых разделах формы, которыми следует признать *Andante* и скерцозную часть. Не совсем оправданным представляется добавление коды, которая тормозит динамичное развитие репризы и делает форму Сонаты более рыхлой. Ляпунову не удалось пойти дальше сопоставления разноплановых эпизодов и насытить музыкальный материал единым сквозным развитием. В Сонате наличествует несколько общих мест с чисто механическими переходами и повторе-

ниями одного и того же материала, которые перегружают форму и вредят целостности восприятия этого произведения.

Названные недостатки общего построения Сонаты в значительной степени компенсируются разнообразием контрастного музыкального материала, наличием нескольких сильных фактурно-динамических кульминаций, ярким концертным пианизмом. И все-таки Ляпунов не смог наполнить сложнейшую форму Сонаты полноценным образным содержанием.

Чрезмерная растянутость стала наиболее вероятной причиной того, что соната не получила популярности. Впервые она была исполнена автором 29 ноября 1910 года в Берлине и затем повторена в Граце 8 мая 1911 года. В рецензии на последний концерт, помещенной на следующий день в газете *Grazer Tageblatt*, отмечалось: «Уже на исходе сезона [...] вдруг в наш город вошло событие, которое нужно назвать сенсационным: мы говорим о концерте русского композитора — пианиста Сергея Ляпунова из Петербурга [...]. Высокое дарование Ляпунова поистине замечательно. Он соединил в своей игре технику Розенталя с лирическим обаянием Годовского и создал особый стиль исполнения. Ляпунов, как Шуман, исключительно фортепианный талант. Вся его мощь развернулась за роялем. Он сыграл с редким мастерством свою фортепианную сонату, представляющую собой грандиозное и блестящее произведение виртуозного стиля, в котором как бы воскресли традиции Листа и Шопена»¹⁶.

Литература

1. Кремлев Ю. А. Фортепианная музыка // Балакирев. Исследования и статьи / ред. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1961. С. 205–270.
2. Ляпунова А. С. Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова // Балакирев. Исследования и статьи / ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1961. С. 388–421.
3. Шифман М. Е. С. М. Ляпунов. М.: Музгиз, 1960. 142 с.

¹⁵ Письмо Балакирева к Ляпунову от 29 августа 1909 года [цит. по: 2, с. 403].

¹⁶ Цит. по: ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 23. Л. 101. Пер. с нем. О. С. Ляпуновой.