

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н.Г. Чернышевского»

Институт искусств

С.В. Протасова

***ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАЛЫХ ФОРМ С.М.ЛЯПУНОВА В
ПОДГОТОВКЕ БАКАЛАВРА***

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Саратов, 2017

Протасова С.В.

Произведения малых форм С.М.Ляпунова в подготовке бакалавра:
учебно-методическое пособие. – Саратов, 2017. – 51 с.

В учебно-методическом пособии содержатся методико-практические рекомендации изучения произведений малых форм С.М. Ляпунова – представителя русского романтизма, в творчестве которого жанр фортепианной миниатюры является одним из главных.

Учебно-методическое пособие предназначено для бакалавров направления подготовки 44.04301 Педагогическое образование, профиль «Музыка» в рамках изучения дисциплины «Музыкально-инструментальная подготовка».

Рецензент:

Рахимбаева Инга Эрленовна,
доктор педагогических наук, профессор,
директор Института искусств СГУ им. Н.Г.
Чернышевского

Рекомендовано научно-методической комиссией
Института искусств к размещению на сайте электронной библиотеки
СГУ им. Н.Г. Чернышевского

© Протасова С.В.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>ВВЕДЕНИЕ</i>	4
<i>РАЗДЕЛ 1. ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА В ПОДГОТОВКЕ БАКАЛАВРА</i>	9
<i>РАЗДЕЛ 2 ТВОРЧЕСТВО С.М. ЛЯПУНОВА В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 19 – НАЧАЛА 20 ВЕКОВ</i>	13
<i>РАЗДЕЛ 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ИСПОЛНЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАЛЫХ ФОРМ С.М.ЛЯПУНОВА НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИЙ ОР.6</i>	25
<i>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</i>	46
<i>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</i>	48

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. СЕРГИШЕВСКОГО

ВВЕДЕНИЕ

В музыкально-инструментальной подготовке фортепианная миниатюра играет важную роль, являясь неотъемлемой частью репертуара на всём протяжении обучения студента. Многообразие и разноплановость жанра *фортепианная миниатюра* неоднократно обращало на себя внимание теоретиков и практиков. Ей присуща эмоционально-образная содержательность, позволяющая проявить весь спектр артистизма исполнителя, непосредственность и особая выразительность. Изучение фортепианной миниатюры необходимо для творческой практики современной профессиональной музыки, для развития общей теории искусства, для творческой деятельности музыканта-исполнителя.

Н.А. Говар определяет фортепианную миниатюру как особую жанровую разновидность камерной музыки, обладающую специфической системой средств музыкальной выразительности.

Особое внимание проблеме разделения форм на большие и малые уделялось в трудах Ю.Тынянова, Н. Гуляницкой, Л. Фрейверт. Авторы отмечают, что основное различие между ними находится не только в области величины формы, но и в особенностях формопостроения – в больших формах акцентируются крупные элементы, в малых – детали и нюансы.

Отдельные стороны фортепианной миниатюры в творчестве отечественных композиторов изучались в работах И. Башаровой, В. Боголеповой, И. Лихачевой, С. Исаевой и Е. Гуниной, Т.левой, Р. Дониной, Л. Романовой, Т. Юровой.

К.В. Зенкин в работе «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» разрабатывает основные положения теории фортепианной миниатюры, раскрывает ее поэтику, исследует ее жанрово-интонационную природу, рассматривает особенности историко-стилевой эволюции. Исследование К.В. Зенкина охватывает период развития жанра

с начала XIX и первой половины XX вв. Характерные признаки миниатюры, по Зенкину, включают романтический порыв и эмоциональную гибкость, смысловую напряженность интонирования и рожденную ею «скрытую программность». Жанр, по мнению ученого, неотделим от фортепиано как инструмента одновременно камерного и универсального, обладающего неисчерпаемыми выразительными возможностями.

Одним из самых востребованных жанров современного музыкального искусства называет фортепианную миниатюру Н.А. Говар, которая исследует проблемы стиля и интерпретации фортепианной миниатюры в творчестве отечественных композиторов второй половины XX - начала XXI. Автор считает, что почти двухсотлетний период плодотворного развития в рамках различных национальных и индивидуальных стилей выявил ее важнейшие жанровые черты: богатство выразительных возможностей, подвижность и гибкость форм, способность откликаться на многие художественные запросы. Исследователь разграничивает понятия миниатюра и малая форма как соотношение жанра и наиболее подходящей ему композиционной модели.

Особенности поэтики миниатюры рассматриваются исследователем Е. Назайкинским. К специфическим жанровым чертам миниатюры ученый относит двойственность и амбивалентность образно-эмоциональной сферы; символичность и метафоричность художественного пространства; специфическую организацию формы, подчиненную интонационным принципам развития; стремление к циклизации.

Среди исследователей фортепианных произведений малых форм в творчестве отечественных композиторов можно выделить следующих:

- Лихачёва И. Фортепианные пьесы Родиона Щедрина. М., 1976;

- Исаева С., Гунина Е. Г.Г. Сураев-Королев. Десять прелюдий-импровизаций. Саранск, 2006;
- Левая Т. Моцарт и Сильвестров: мотив вестничества (Моцартианство в творчестве В. Сильвестрова (фортепианная пьеса «Вестник»)) Нижний Новгород, 2007;
- Башарова И. Герои и персонажи фортепианных пьес С. Губайдулиной для детей // Проблемы музыкальной науки. 2008. №2;
- Боголепова В. Изобразительный компонент в детской фортепианной музыке российских композиторов второй половины XX века. Тамбов, 2008;
- Юрова Т. Фортепианные произведения современных отечественных композиторов в педагогическом репертуаре. М., 2010.

Присуща фортепианной миниатюре образность, лаконичность, содержательность, смысловое насыщение деталей, разнообразие нюансировки способствуют формированию исполнительского артистизма и образного мышления, игровых навыков, развивают воображение студентов, мотивируя находить линии фактуры, штрихи, краски, динамику, слышать элементы полифонии для создания точных характеристик пьес.

Поскольку расцвет фортепианная миниатюра достигает в эпоху романтизма, творчество композиторов-романтиков становится основным предметом исследования музыковедов. В отечественной музыкальной культуре романтические тенденции в фортепианном искусстве особенно мощно развиваются во второй половине XIX в.

Это время обусловлено выдвижением целой плеяды плодотворно работавших в области фортепианной музыки выдающихся отечественных композиторов (А. Г. Рубинштейн, композиторы «Могучей кучки» и Беляевского кружка, П. И. Чайковский), открытием первых русских

консерваторий, появлением концертной организации Русское музыкальное общество, а также частыми гастрольями известных западных пианистов-виртуозов.

Фигура русского композитора, пианиста, дирижера, музыковеда, фольклориста, редактора, педагога и общественного деятеля Сергея Михайловича Ляпунова (1859 – 1924) занимает значительное место в истории отечественной музыкальной культуры.

С.М.Ляпунов является автором значительных симфонических, вокальных, духовных и камерно-инструментальных произведений, основным средством выражения в своем творчестве выбрал фортепиано, и именно в области фортепианной миниатюры становление творческого метода С.М.Ляпунова шло наиболее интенсивно.

Изучением творчества композитора занимались многие отечественные и западные музыковеды. Выделяется группа работ о С.М.Ляпунове, которая появилась в печати в 1950-х – начале 1960-х гг. Прежде всего здесь следует указать на публикации дочери композитора, музыковеда А. С. Ляпуновой. В один из сборников посвященных М.А.Балакиреву, была включена ее статья о совместной творческой работе М.А.Балакирева и С.М.Ляпунова. Краткая биография С.М.Ляпунова, часть его переписки с В. В. Стасовым и П. А. Потехиным, несколько писем М.А.Балакирева к С.М.Ляпунову (с сокращениями) были опубликованы в журнале «Советская музыка».

Архивными материалами, имеющимися в распоряжении А. С. Ляпуновой, пользовался исследователь жизни и творчества С. М. Ляпунова М. Е. Шифман. В своих работах он значительно расширил биографические данные о композиторе и наметил периодизацию его жизненного и творческого пути; проанализировал наиболее значительные произведения С.М.Ляпунова в разных жанрах симфонической, вокальной, камерно-инструментальной и фортепианной музыки (уделив особое внимание фортепианному циклу «Двенадцать этюдов высшей сложности»

соч. 11); составил список всех опубликованных сочинений композитора и в общих чертах охарактеризовал его фортепианный стиль. Трудно переоценить значение этих работ, которые явились первыми крупными исследованиями жизни и творчества С.М.Ляпунова и были основаны на кропотливом изучении большого количества первоисточников (автобиографии, автографов музыкальных произведений и эпистолярного наследия С.М.Ляпунова).

Во второй половине XX в. изучение фортепианного творчества С.М.Ляпунова было продолжено западными исследователями. В 1960 г. английский музыковед Р. Дэвис опубликовал статью «Сергей Ляпунов (1859 – 1924), фортепианные сочинения: короткие замечания». Значение этой работы определяется, прежде всего, имеющимся в ней аналитическим обзором некоторых малоизвестных сольных фортепианных произведений Ляпунова (таких, как три пьесы соч. 1, экспромт соч. 5, ноктюрн соч. 8, две мазурки соч. 9, три пьесы соч. 40, скерцо соч. 45, прелюдия и fuga соч. 58).

Настоящее учебно-методическое пособие посвящено исследованию фортепианных произведений малых форм композитора на примере прелюдий op.6

РАЗДЕ 1. ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА В ПОДГОТОВКЕ БАКАЛАВРА

Малый размер – большие возможности

К.Н. Игумнов.

Исполнительская подготовка студента-бакалавра по профилю «Музыка» неразрывно связана с накоплением «репертуарного багажа». Наряду с педагогической, культурно-просветительской и научно-исследовательской видами профессиональной деятельности, перечисленными во ФГОС, владение музыкальным инструментом и достаточный репертуарный запас являются залогом успешного трудоустройства бакалавра в сфере педагогического образования. На протяжении всего периода обучения основу репертуара будущего педагога составляют произведения разных стилей (барокко, классицизм, романтизм, неоклассические стили), жанров (инвенции, сюиты, прелюдии и фуги, сонаты, концерты, пьесы, этюды) и форм (сонатная, вариационная, рондо, свободная формы).

При подготовке студентов по направлению 44.03.01 Педагогическое образование профиль «Музыка» целью освоения дисциплины «Музыкально-инструментальная подготовка» является формирование у студентов навыков и умений инструментально-исполнительской деятельности и их профессиональная реализация.

В результате освоения дисциплины студент-музыкант должен:

- Знать: сущность музыкального исполнительства; фортепианный репертуар; методы работы над музыкальным произведением с учащимися; основные стили и жанры музыкальной культуры; специфику исполнения школьного репертуара (умения исполнять фрагменты произведения, вычленять главное из музыкальной ткани и заострять внимание детей на этом).

- **Уметь:** применять знания основных стилей и жанров музыкального искусства в педагогической работе; анализировать средства музыкально-исполнительской выразительности музыкальных произведений; отбирать выразительные средства для передачи композиторского замысла; раскрывать художественный замысел произведения; пользоваться репетиционными методами работы, оценивать инструментальное звучание; выступать в роли солиста.

- **Владеть:** различными музыкальными стилями; навыками концертного выступления перед аудиторией; музыкальным репертуаром; навыками самостоятельного разучивания фортепианных произведений и чтения с листа, эскизного разучивания музыкальных произведений; навыками проведения просветительской работы.

К жанру **фортепианной миниатюры** как разновидности сольных инструментальных пьес относятся: *этюды, прелюдии, ноктюрны, вальсы, мазурки, интермеццо, экспромты, новеллеты, тарантеллы, скерцо, баркаролы, элегии, юморески, каноны, токкаты, фуги, фортепианные транскрипции, листки из альбома, афоризмы, сказки* и др.

В силу небольших масштабов в концертной практике и в процессе подготовки студента-музыканта пьесы объединяются в циклы и исполняются от двух до шести и более произведений.

С педагогической точки зрения привлекательной стороной миниатюры является то, что в малой форме пьесы студенту необходимо раскрыть законченный музыкальный образ. Помимо этого, изучение фортепианной миниатюры пианистами связано с решением ряда технических (исполнение октав, аккордов, двойных нот, различных видов пассажей) и звуковых задач (колористические и фактурные средства выражения).

В жанре инструментальной миниатюры написан огромный пласт фортепианной музыки для детей: П. И. Чайковский «Детский альбом»; Ж. Бизе «Игры для детей»; А. К. Лядов 10 детских песен, «Бирюльки»; Р.

Шуман «Детские сцены», «Альбом для юношества»; А. Т. Гречанинов «Детский альбом»; С. М. Майкапар «Бирюльки»; К. Дебюсси «Детский уголок»; Г. В. Свиридов, А. Хачатурян «Детский альбом»; Б. Барток альбом «Детям», цикл фортепианных пьес «Микрокосмос»; С. С. Прокофьев Альбом пьес для молодых пианистов «Детская музыка»; Д. Шостакович «Детская тетрадь»; В. Косенко «24 детских пьесы», С. Слонимский «Альбом для детей и юношества», И. Парфенов «Детский альбом»; С. Губайдуллина «Музыкальные игрушки»; циклы фортепианных пьес Э. Денисова «Детский альбом», «Картины» и др.

Объединяющим началом музыки, созданной в жанре фортепианной миниатюры, является отражение в пьесе определённого состояния образа жанрового, виртуозного, кантиленного, характерного плана. Часто фортепианная миниатюра обращается к шутке, игре, выражению эмоций, изображению предмета, портретной зарисовке и т. д.

Из приведённого выше перечня альбомов, созданных композиторами для детей, в рамках музыкально-инструментальной подготовки студенты исполняют пять миниатюр, объединённых общей тематикой.

Музыкально-инструментальная подготовка бакалавра синтезирует несколько взаимосвязанных составляющих: индивидуальные занятия по основному музыкальному инструменту, концертно-исполнительский и методико-практический виды подготовки.

Методико-практическая подготовка носит учебно-методический характер и ориентирует студента на дальнейшую профессиональную деятельность. Её основу составляет исполнение произведений для слушания музыки школьниками. Тематика произведений из школьной программы для слушания музыки разнообразна: «Танцы», «Марши», «Природа в музыке», «Сказка в музыке», «Музыкальные жанры и формы».

Изучение студентами произведений малых форм в классе фортепиано требует технического мастерства и тонкой передачи музыкальной формы. Исполнение нескольких произведений из цикла

миниатюр представляет для студента особую сложность, поскольку внимание исполнителя должно быть направлено не только на воспроизведение законченного музыкального образа каждой пьесы, но и на целостность составляющих частей.

Изучая произведения малых форм, студенты учатся анализировать музыкальный текст, видеть исполнительские сложности, методы и способы их устранения, находить наиболее часто встречаемые признаки миниатюры в детской фортепианной музыке. К таким признакам можно отнести: программность, сочетание приёмов гомофонии с элементами полифонии, жанровость, фактурную и временную многослойность, проникновение принципов крупных форм (рондо, сложная трёхчастная форма, тема с вариациями, сонатная форма) в малые формы.

Таким образом, фортепианная миниатюра играет важную роль в подготовке бакалавра педагогического образования. В связи с тем, что будущая сфера деятельности студентов связана с педагогической и культурно-просветительской деятельностью в сфере культуры, искусства, общего, специального и дополнительного образования, умение ярко и образно исполнить произведения малых форм и рассказать о музыке являются ключевыми компетенциями, которые бакалавр получает в процессе подготовки в вузе.

РАЗДЕЛ 2. ТВОРЧЕСТВО С.М. ЛЯПУНОВА В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 19 – НАЧАЛА 20 ВЕКОВ

Ляпунов Сергей Михайлович (1859-1924) русский композитор, пианист, дирижер, близкий друг М.А. Балакирева, воспитанный на традициях «кучкистов» 60-70-х годов, – принадлежал к типу художников, стремящихся бережно сохранить и развить традиции.

Он родился 30 ноября 1859 года в Ярославле, в семье директора Демидовского лицея. С самого детства немаловажная роль в образовании будущего композитора отводилась обучению игре на рояле. Первые уроки музыки С.М. Ляпунов получил у матери, неплохой пианистки, в чьем репертуаре были оперные транскрипции и фантазии Ф. Листа, Концерт (ля минор) И. Гуммеля, «Патетическая соната» Л.В. Бетховена.

Профессиональные занятия музыкой будущего композитора были продолжены в отделении РМО Нижнего Новгорода, куда семья переехала в 1870 году, после смерти отца. Этот период в жизни имел большое значение для формирования взглядов композитора на музыкальное искусство.

Педагогом С.М.Ляпунова по специальности (фортепиано) и по теоретическим дисциплинам (гармония и контрапункт) стал директор и основной преподаватель классов В. Ю. Виллуан – выдающийся скрипач, ученик Ф. Лауба. В условиях нижегородской жизни В.Ю. Виллуан оставался для С.М. Ляпунова наивысшим авторитетом, хотя позднее композитор все-таки сделал критическую переоценку его преподавания, что было связано, прежде всего, с недостаточно профессиональной фортепианной подготовкой В.Ю. Виллуана.

К тому времени относятся и его первые композиторские опыты. Первым фортепианным сочинением С.М.Ляпунова стала соната *fis-moll*,

сочиненная в 12 лет. Музыкальный материал сонаты в последствии был использован композитором в первой симфонии.

В эти годы С.М. Ляпунов знакомится с русской классической музыкой. Как ученик музыкальных классов, С.М. Ляпунов мог бесплатно посещать симфонические концерты нижегородского отделения РМО и познакомиться с произведениями западно-европейских композиторов (Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.В.Бетховена, К.Вебера, Ф.Шопена, Р.Шумана) и произведениями русской классики (М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, П.И.Чайковского, Н.А.Римского-Корсакова).

Наибольшее впечатление на Ляпунова С.М. в годы учения произвела игра Н. Г. Рубинштейна. В его исполнении С.М.Ляпунов прослушал четвертый фортепианный концерт *G-dur* Л.В.Бетховена, концерт *f-moll* и некоторые пьесы Ф.Шопена, произведения Ф.Мендельсона, фортепианные транскрипции Ф.Листа. С этого времени имя Н. Г.Рубинштейна и его личность приобрели для С.М.Ляпунова особое значение. Воспоминания о нижегородских выступлениях выдающегося пианиста сохранились в душе С.М.Ляпунова до конца жизни.

Во время обучения в музыкальных классах С.М.Ляпунов сочинил свое первое законченное произведение – рондо *G-dur* для фортепиано в две руки. Для всей дальнейшей творческой судьбы композитора большое значение имел возникший у него уже в эти годы интерес к сочинениям представителей «Могучей кучки».

В 1878 г. С.М.Ляпунов поступил в Московскую консерваторию и в 1883 г. окончил ее с малой золотой медалью по специальностям фортепиано (классы Вильборга, К.Клиндворта и П.А.Пабста) и теории композиции (классы П.И.Чайковского, Н.А. Губерта и С.И.Танеева), а также прошел курс истории церковного пения у профессора протоиерея Д.В. Разумовского, одного из самых авторитетных исследователей древнерусской церковно певческой традиции.

За годы обучения в консерватории С.М.Ляпунов, как пианист, овладел солидным репертуаром, включающим в себя сложнейшие произведения Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа и др.

Под руководством В.И. Вильборга С.М.Ляпунов пытался исправить свои технические недостатки, упорно работая не только над виртуозными концертными пьесами, но и над всевозможными упражнениями. Отметим, что В.И. Вильборгу так и не удалось до конца избавить С.М. Ляпунова от «зжатости» рук. Из всех своих учителей С.М.Ляпунов больше всего ценил К. Клиндворта, считая его прекрасным пианистом и педагогом. Год пребывания в классе К. Клиндворта, по мнению С.М.Ляпунова, принес ему больше пользы в смысле музыкального развития, чем все остальное консерваторское образование.

Совсем другое впечатление на С.М.Ляпунова произвел метод преподавания П.А. Пабста. С.М.Ляпунов критически отзывался о манере маститого профессора задавать слишком большое количество упражнений и виртуозных пьес, значительно превышающих по своему техническому уровню возможности учеников. При этом никаких указаний на то, как именно надо работать над выработкой техники, П.А. Пабст не давал, считая, что каждый пианист должен самостоятельно искать нужные приемы игры на рояле. Кратковременное пребывание в классе П.И.Чайковского, оставившего консерваторию уже через месяц после начала занятий с С.М.Ляпуновым, не оказало никакого влияния на дальнейшую творческую судьбу молодого музыканта. С.М.Ляпунов продолжил свое музыкально-теоретическое образование под руководством Ганса Губерта, пройдя курсы специальной гармонии, контрапункта, свободного сочинения, формы и фуги.

Занятия с Г. Губертом, который сам не был композитором и не мог, по мнению С.М.Ляпунова, передать ученикам необходимые приемы композиторской техники и инструментовки, С.М.Ляпунова не удовлетворяли. В конце 1882 г., когда Г. Губерт оставил консерваторию,

С.М. Ляпунов перешел в класс свободного сочинения С.И. Танеева. С.И. Танеев только начинал педагогическую деятельность и не имел в глазах С.М. Ляпунова большого авторитета. Критическое отношение С.И. Танеева к творчеству композиторов «Могучей кучки» с самого начала породило между ним и С.М. Ляпуновым взаимное отчуждение и холодность. Взяв положенное количество уроков и закончив консерваторию, С.М. Ляпунов встречался с С.И.Танеевым все реже и реже, и вскоре их отношения полностью прекратились.

В консерваторские годы С.М. Ляпунов продолжил знакомство с сочинениями композиторов «балакиревского кружка», хотя в то время еще не был лично знаком ни с кем из его представителей. Особенно яркое впечатление на С.М.Ляпунова произвели: опера Ц.А.Кюи «Вильям Ратклифф», фортепианная фантазия М.А. Балакирева «Исламей» и «Богатырская» симфония А.П. Бородина.

О творческой деятельности С.М. Ляпунова в этот период можно судить по сохранившимся рукописям. Композитором было создано пять оркестровых, два вокально-симфонических сочинения и одиннадцать небольших фортепианных пьес.

Уже в это время определился облик С.М. Ляпунова, как преимущественно инструментального композитора. С окончанием консерватории завершился московский период жизни С.М. Ляпунова. Он отказался от предложенного ему места преподавателя музыкально-теоретических предметов, решив связать свою дальнейшую судьбу с Петербургом.

В Санкт-Петербурге, под руководством главы «Могучей кучки» М.А. Балакирева С.М. Ляпунов написал свою Первую симфонию. Тогда же состоялось его знакомство с патриархом отечественного музыкознания — В. В. Стасовым. В 80-е годы происходит формирования взглядов С.М. Ляпунова на церковную музыку. Немалую роль в этом сыграло его тесное общение с М.А. Балакиревым и Н.А. Римским-Корсаковым, которые тогда

служили в Придворной Певческой Капелле. На протяжении многих лет он изучал труды по истории и теории церковной музыки, исследовал обширный нотный материал.

Впоследствии по рекомендации М.А. Балакирева, с 1894 по 1902 гг. С.М. Ляпунов занял пост Помощника Управляющего Придворной Певческой Капеллой (вместо вышедшего в отставку Н. А. Римского-Корсакова).

В области искусства хорового пения своей главной задачей он считал продолжение творческого делания М.А.Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова. Его деятельность в Капелле, а впоследствии и в консерватории, позволяет причислить С.М. Ляпунова к плеяде лучших отечественных музыкантов, оказавших заметное влияние на развитие духовно-музыкального дела в России.

В 1900-е годы начинается карьера Ляпунова-дирижера, а также его деятельность на посту директора Бесплатной музыкальной школы (БМШ), открытой в 1862 году по инициативе Милия Алексеевича Балакирева. БМШ стала первым в России учебным заведением массово-просветительного характера. Целью её было дать рядовому любителю музыки основные музыкально-теоретические сведения и навыки хорового пения, а также игры на оркестровых инструментах. С.М, Ляпунов занимал пост директора БМШ после М.А. Балакирева с 1908 по 1917 год.

С 1910 по 1923 год он –профессор Петербургской консерватории, где сначала возглавляет класс фортепиано. После революции 1917 года расширяется педагогическая деятельность С.М.Ляпунова. В консерватории он начинает вести классы композиции, специальной теории, контрапункта, инструментовки; в 1919 году С.М. Ляпунов становится профессором Петроградского института истории искусств (оставаясь в этой должности до конца жизни) и директором школы специального музыкального образования (впоследствии четвертый музыкальный техникум).

С.М. Ляпунов был одним из тех подвижников, которые способствовали значительному развитию хорового и регентского дела в России, что особенно ярко проявилось в капелльский период его жизни. Занимаясь вопросами духовно-музыкальной цензуры, композитор оказал заметное влияние на формирование ценностных ориентаций в церковно-певческой культуре.

В 1919 г. С.М. Ляпунов был избран ктиторм (старостой) церкви Рождества пресвятой Богородицы при Петроградской консерватории. Все субботние вечера и воскресные утра Ляпунов занят в церкви. Он собирает приходские собрания, решает насущные вопросы жизни прихода, хлопочет об организации постоянного клиросного хора.

В связи с деятельностью С. М. Ляпунова в консерваторском храме, ему также была поручена разработка курса по изучению древнерусской культовой музыки в консерватории.

В 1921 г. в консерватории состоялось заседание Совета Отдела теории музыки, композиции и игры на органе, где С. М. Ляпунов выступил с докладом об изучении русской церковной музыки и проектом учреждения в консерватории соответствующей кафедры. Отметив большую художественно-историческую ценность памятников русского церковно-музыкального творчества, С.М. Ляпунов указал на необходимость их использования при изучении теории композиции, в особенности контрапункта. На заседании Отдела было решено учредить особую кафедру церковного пения для учащихся классов специальной теории музыки и композиции. Ведение класса было возложено на профессора С. М. Ляпунова.

С.М. Ляпунов составил программу задуманного курса под названием «Гармоническая и контрапунктическая разработка памятников древнерусского духовно-музыкального творчества». Его основной целью было пробуждение интереса молодых композиторов к церковной музыке и вдохновение их на создание новых духовно-музыкальных сочинений на

основе древних распевов. Знакомство с древнерусским церковно-певческим искусством было полезно для начинающих композиторов и должно было обогатить современную духовную музыку, переживавшую в начале XX века пору нового расцвета. Однако начавшаяся в эти годы борьба с Церковью на многие десятилетия оборвала многовековую духовно-певческую традицию России, превратив изучение церковной музыки и создание новых её образцов в дело почти невозможное и противозаконное.

Пребывание С. М. Ляпунова на посту старосты консерваторской церкви в 1919–1922 гг., его работа над курсом по изучению памятников древнерусского духовно-музыкального творчества и занятия по этой программе со студентами — в то самое время, когда дни свободы совести в стране были сочтены, — всё это, несомненно, является подвижничеством. Словно не желая замечать угроз окружающей реальности, С.М.Ляпунов продолжает самозабвенно трудиться. Он не хочет и не может поверить, что дело, которому он посвятил всю свою жизнь, увы, уже обречено на гибель...

По всей России насильственно закрываются храмы, церковные ценности реквизируются, священнослужители и прихожане подвергаются расправам, часто даже без всякого суда и следствия. В этом политизированном и «показательном» процессе С.М. Ляпунов проявил мужество и стойкость.

После двух с половиной месяцев следствия и почти месяца громких судебных разбирательств С.М. Ляпунов был осуждён на шесть месяцев лишения свободы условно.

Дальнейшая жизнь композитора с этого момента резко изменилась. Его сочинения перестали издавать и исполнять, продолжать работу в советской консерватории ему было запрещено.

В 1923 г. С.М. Ляпунов вынужденно уехал за границу, чтобы сольными концертами зарабатывать средства на существование своей

многочисленной семьи. Он обосновался в Париже, где стал руководителем музыкальной школы для эмигрантов и выступал с концертами как дирижёр. Но здоровье его было серьёзно подорвано, и уже через год, 8 ноября 1924 г., накануне объявленного концерта из его сочинений, композитор скоропостижно ушёл из жизни.

Необходимо отдельно остановиться на вопросе влияния дарования М.А. Балакирева (1837-1910), творческая личность которого является уникальным явлением в культуре 19 начала 20 веков, на становление композиторского облика С.М.Ляпунова.

В истории музыки имя М.А. Балакирева тесно связано с руководством «Могучей кучкой» и деятельностью Бесплатной музыкальной школы. Будучи одним из лучших пианистов своего времени и талантливым дирижером, он посвятил свое исполнительство пропаганде музыкального искусства.

Балакирев М.А. одним из первых стал собирать и изучать народные песни, в которых видел отражение жизни народа, его помыслов. Композитор предпринимал специальные поездки на Волгу, Кавказ, откуда привозил записи русских народных, грузинских, кабардинских, чеченских, армянских и других песен и плясок.

В истории музыки он известен как воспитатель и наставник композиторов «Могучей кучки», хотя был их сверстником, а двое из них – А.П.Бородин и Ц.А.Кюи – были старше его. В 50-60-х годах имя М.А. Балакирева становится известным в музыкальных кругах Петербурга.

В этот же период формируется содружество композиторов «Могучей кучки». В состав «Могучей кучки» входило пять композиторов, связанных общими творческими принципами: М.А. Балакирев, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский – Корсаков, А.П. Бородин. Глашатаем эстетических взглядов кучкистов был В.В. Стасов.

Творчество композиторов «Могучей кучки» принадлежит к вершинным достижениям музыкального искусства. Оно утвердило

мировое значение русской оперной школы, щедро обогатило симфоническую музыку, раздвинуло границы камерных – вокальных и инструментальных жанров, наполнив их новым содержанием.

Композиторы «Могучей кучки» во многом выступили первооткрывателями. Велико значение их наследия для дальнейшего развития музыкального искусства и влияние на творчество младших современников – А.К. Глазунова, А.К. Лядова, С.М. Ляпунова, А.С. Аренского, М.М. Ипполитова-Иванова, а также особом преломлении традиций балакиревцев С.В.Рахманиновым и Н.К.Метнером.

В 1856 г. М.А. Балакирев познакомился с молодым военным инженером Ц.А.Кюи, с которым сошелся на основе общих музыкальных интересов. В 1857 году произошла встреча с выпускником военного училища М.П. Мусоргским, в 1861 году – с семнадцатилетним морским офицером Н.А. Римским – Корсаковым, а в 1862 году – с профессором Медико-хирургической академии по кафедре химии А.П. Бородиным.

Занятия со своими товарищами-учениками М.А. Балакирев строил по методу свободного обмена творческими мыслями. Произведения всех членов кружка проигрывались и обсуждались сообща. Подвергая критике сочинения своих друзей, М.А. Балакирев не только указывал, как следует исправить отдельные недочеты. Зачастую он сам дописывал целые куски музыки, инструментовал, редактировал, щедро делясь со своими товарищами замыслами, опытом, подсказывая им темы и сюжеты.

Как считал В.В.Стасов, из беседы М.А. Балакирева были для товарищей его словно настоящие лекции, настоящей гимназической и университетский курс музыки. Кажется, никто из музыкантов не равнялся с М.А. Балакиревым по силе критического анализа и музыкальной анатомии.

К началу 70-х годов изменилось отношения Балакирева с членами «Могучей кучки». В дальнейшем М.П.Мусоргский, А.П.Бородин, Н.А.

Римский-Корсаков, нашли каждый свой путь в искусстве и во многом «творчески» переросли своего учителя.

К середине 90-х годов пути бывших кучкистов разошлись. Балакирев М.А не мог примириться с потерей былого влияния на недавних учеников, которые стали приобретать большую самостоятельность.

В 1883 году Балакирев М.А. получил место управляющего Придворной певческой капеллы, где близко сходитя с ее воспитанниками. Это были начинающие композиторы, музыкальные критики и просто любители музыки, с которыми Балакирев М.А. охотно играл на рояле, с увлечением разбирал свои любимые музыкальные сочинения. Среди воспитанников Придворной певческой капеллы был С.М. Ляпунов, который становится самым близким и дорогим человеком для М.А. Балакирева.

Личное знакомство С.М. Ляпунова и М.А. Балакирева состоялось в конце 1883 – начале 1884 г., а тесное общение двух композиторов началось с осени 1885 г., когда С.М.Ляпунов окончательно переехал в Петербург. М.А. Балакирев активно участвовал в творческом процессе С.М.Ляпунова, помогал формированию его таланта, вел обширную переписку с музыкальными издательствами и деятелями культуры, всеми силами способствовал изданию и исполнению произведений своего ученика и друга.

Знакомство с Балакиревым сильно повлияло на формирование композиторского стиля Ляпунова.

Первыми Петербургскими сочинениями С.М. Ляпунова стали - Симфония си минор (1886-1887), Фортепианный концерт ми-бемоль минор (1890); Увертюра до-диез минор. В целом все три произведения виртуозные по технике, написаны в духе могучей кучки, с народными истоками тематизма.

В 1902 г. С.М.Ляпунов и М.А. Балакирев приступили к работе над новой редакцией сочинений М.И.Глинки. С 1905 г. вся основная редакторская работа легла на плечи С.М.Ляпунова, так как М.А. Балакирев по состоянию здоровья вынужден был отказаться от непосредственного участия в издании, хотя продолжал просматривать уже подготовленные материалы. Новая редакция произведений М.И.Глинки стала крупным и прогрессивным явлением для своего времени. Была проделана большая работа по изучению рукописных текстов М.И.Глинки и многих изданий. О значении этого труда красноречиво свидетельствуют факты неоднократного последующего переиздания произведений М.И.Глинки в редакции М.А. Балакирева и С.М.Ляпунова.

В последние годы жизни М.А. Балакирев все чаще стал обращаться к С.М.Ляпунову за советами по поводу своих сочинений, просил просмотреть корректуры, интересовался его мнением относительно тех или иных деталей произведений. Состояние здоровья не позволило М.А. Балакиреву завершить некоторые сочинения, довести до конца задуманное он поручил С.М. Ляпунову, который, по духовному завещанию М.А. Балакирева, унаследовал его авторские права, рукописи, письма и документы.

После смерти М.А. Балакирева С.М. Ляпунов сразу приступил к разбору его архива и написал очерк о жизни и творчестве своего учителя. В дальнейшем С.М.Ляпунов опубликовал переписку М.А. Балакирева с А.Н. Римским-Корсаковым и с П.И. Чайковским, а в 1919 – 1920 гг. начал работу над книгой о М.А. Балакиреве, которая осталась незавершенной. С.М.Ляпунов также закончил ряд произведений М.А. Балакирева и сделал фортепианные переложения нескольких его оркестровых сочинений; оркестровал фортепианную фантазию «Исламей»; завершил редакцию сочинений Ф.Шопена, начатую М.А. Балакиревым.

Пройдя бóльшую часть творческого пути в непосредственной близости с М.А. Балакиревым, С.М. Ляпунов сочинил под его

руководством почти все свои наиболее значительные произведения. Особое внимание было уделено фортепианной музыке: 29 из 41 опуса, написанного С.М. Ляпуновым в эти годы, содержат пьесы для рояля *solo* и в сопровождении оркестра: Семь прелюдий и Двенадцать этюдов (1904) для фортепиано, а также программные фортепианные пьесы «новеллетта», «Юмореска», серия детских игр «Дивертисмент».

Вместе с тем, далеко не все стороны общения М.А.Балакирева и С.М.Ляпунова можно оценить как однозначно положительные для композиторской деятельности последнего. Замкнутость М.А. Балакирева (особенно в последние годы жизни), его неприятие многих новых веяний, которые появились в мировой музыкальной культуре на рубеже XIX – XX веков, не могли не наложить отпечаток и на С.М.Ляпунова, также оказавшегося в какой-то степени изолированным от некоторых прогрессивных явлений в искусстве. М.А. Балакирев, определив композиторскую направленность С.М. Ляпунова в области инструментальной музыки, не способствовал расширению жанровых границ его творчества.

Тесное общение с таким замечательным пианистом, как Балакирев, совместное музицирование на домашних музыкальных вечерах, подробное изучение под его руководством творчества многих выдающихся композиторов способствовали расширению музыкального кругозора Ляпунова и дальнейшему совершенствованию его композиторской техники.

РАЗДЕЛ 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ИСПОЛНЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАЛЫХ ФОРМ С.М.ЛЯПУНОВА НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИЙ ОР.6

Истоки фортепианного стиля С.М.Ляпунова рассматривают влияния некоторых традиций русской и зарубежной пианистических культур на музыкальный язык композитора. С.М. Ляпунов, не являясь в своем творчестве смелым новатором, предпочитал опираться на уже опробованные крупными музыкантами формы и технические приемы. Фортепианные произведения С.М. Ляпунова развивают на русской почве некоторые черты европейского романтического виртуозного музыкального искусства (пианизм Ф.Листа и Ф.Шопена, в меньшей степени –Р. Шумана) с опорой на национальные и восточные элементы.

В фортепианном творчестве С.М.Ляпунова исследователь О.В. Онегина выделила два неодинаковых по времени и неравнозначных по творческой продуктивности периода, рубежом между которыми автор считает год смерти М.А. Балакирева (1910).

Первый период (с 1885 по 1910 г.) прошел под влиянием виртуозного пианизма М.А. Балакирева. В эти годы наибольшего расцвета достиг блестящий концертный стиль изложения в фортепианных сочинениях С.М.Ляпунова. Не будучи по своему складу смелым новатором, Ляпунов С.М. предпочитал опираться в своем творчестве на уже опробованные крупными пианистами – композиторами, формы и технические приемы. В фактуре его фортепианных произведений прослеживаются традиции, продолжающие специфическую линию русского виртуозного пианизма, в основу которого заложены приемы Ф.Листа и Ф.Шопена, творчество которых С.М. Ляпунов очень высоко ценил и любил. С.М.Ляпунов трактует рояль, как инструмент исключительных динамических, колористических, тембровых и технических возможностей. Без сомнения композитор может считаться

одной из значимых фигур в процессе становления отечественного виртуозного пианизма.

Одной из главных особенностей стиля наиболее значительных фортепианных произведений Ляпунова является редко встречающееся гармоничное сочетание листовского виртуозного пианизма с элементами русского и восточного фольклора. Блестящие сочинения этих лет, рассчитанные на исполнение на большой эстраде, требуют от пианиста незаурядной выдержки и владения всем арсеналом фортепианной техники

Второй период (1910 – 1924 гг.), менее продуктивный в сфере фортепианной музыки С.М. Ляпунова. В это время в творчестве композитора явно выражено стремление к лаконизму форм, строгости и ясности изложения, все более редкое использование сложной фактуры и крупной техники, жанровое обновление.

Композитор проявил интерес к камерной музыке, активизировал работу над миниатюрами для детей, отдал дань полифоническим жанрам в масштабной виртуозной трактовке, наметившейся в творчестве А.Н. Рубинштейна и продолженной в отечественной музыке (наряду с С.М.Ляпуновым) А.К. Глазуновым, С.И. Танеевым и, впоследствии, Д.Д. Шостаковичем.

В обозначенную периодизацию О.В. Онегина не включила ранние фортепианные миниатюры С.М. Ляпунова, написанные им в основном во время обучения в консерватории. Ни одно из этих произведений не было опубликовано композитором в своем первоначальном виде. Всего в период с 1877 г. и до издания своего первого фортепианного опуса в 1888 г. С.М.Ляпунов сочинил двенадцать небольших фортепианных пьес. Рукописи одиннадцати из них сохранились в архиве композитора. Не обнаружен юношеский ноктюрн, за который автор получил премию на консерваторском конкурсе.

Первые фортепианные пьесы С.М. Ляпунова по существу явились для него лишь пробой пера. Однако композитор все же находил в них

определенные достоинства, о чем свидетельствует использование музыкального материала некоторых юношеских сочинений в последующем творчестве. Кроме того, миниатюры, написанные С.М.Ляпуновым в годы учения, представляют определенный, хотя и весьма скромный, этап в творческой эволюции композитора. В этих пьесах уже просматриваются некоторые характерные черты фортепианного стиля С.М. Ляпунова, ясно проявившиеся позднее.

В русской фортепианной музыке С.М. Ляпунов продолжил линию М.А. Балакирева, создав произведения, основанные на глубоком знании природы инструмента, его выразительных средств и технических возможностей, что позволило Б. В. Асафьеву охарактеризовать эту линию как «балакиревско-ляпуновский пианизм».

Характерные черты этого стиля – отчетливо выраженная программность, охват всего звукового диапазона инструмента, широкое использование разнообразных приемов крупной техники: аккордовых и октавных пассажей, аккордовых репетиций, скачков, ломаных октав и децим – ярче всего проявились в сочинениях концертно-виртуозного плана.

На формирование фортепианного стиля С.М.Ляпунова большое влияние оказали народная культура. С юношеских лет у композитора проявилась любовь к русским песням. В дальнейшем вся его творческая деятельность была тесно связана с фольклором. В 1893 г. С.М.Ляпунов начал свою работу в Песенной комиссии Императорского русского географического общества, получил официальный статус ее члена-сотрудника и принял участие во второй экспедиции Песенной комиссии (вместе с фольклористом-словесником Ф. М. Истоминым). Результатом поездки, имевшей очень большое значение для творчества С.М.Ляпунова, явились 265 записанных песен.

В 1899 г. был издан сборник, куда вошли 159 напевов с текстами и шесть отдельных текстов. Впоследствии композитор выпустил в свет два

сборника русских народных песен в переложении для голоса и фортепиано и две песни, переложенные для смешанного хора без сопровождения. С.М.Ляпунов интересовался и образцами инструментальной музыки: записывал колокольные звоны, наигрыши пастушьих рожков, марийских гуслей и волынки. Одновременно с записями фольклорных материалов, композитор занимался их систематизацией. Все наблюдения над строем русской песни и обобщения, сложившиеся на основе многолетней творческой деятельности, привели С.М. Ляпунова в конце жизни к мысли о создании работ о русской подголосочной полифонии как самостоятельной области музыкально-теоретической науки, однако, композитор так и не приступил к их осуществлению.

Вся эта деятельность оказала серьезное влияние на композиторское творчество С.М. Ляпунова. Прежде всего, он использовал русские народные песни как тематический материал. В качестве примеров можно назвать такие его фортепианные сочинения, как этюд «Былина» соч. 11 № 8, вариации на русскую тему, цикл «Святки» соч. 41, «Детскую песенку» из цикла «Дивертисмент» соч. 35, а также «Торжественную увертюру на русские темы» для большого оркестра, кантату «Вечерняя песнь» для тенора, хора и оркестра и др.

С.М.Ляпунов обращался к творчеству и других национальностей: композитор составил для себя целую коллекцию записей песен разных народов и применял их в своих произведениях. Так, украинский фольклор использован им в рапсодии на украинские темы для фортепиано с оркестром соч. 28 и в фортепианной пьесе «Коляда» соч. 41 № 4, польский – в симфонической поэме «Желязова Воля», грузинский – в вариациях на грузинскую тему для фортепиано соч. 60.

Форма любого музыкального сочинения, по мнению С.М.Ляпунова, должна находиться в тесной связи с образным (в ряде случаев – программным) содержанием и способствовать выражению главной идеи произведения. Одним из главных отличий настоящего художника

С.М.Ляпунов считал способность усваивать, развивать и обогащать выработанные выдающимися композиторами прошлого принципы строения музыкальных произведений. Особенно близкими творческим устремлениям С.М.Ляпунова в жанрах сонаты и фортепианного концерта оказались свободные формы крупных произведений Ф.Листа, где циклическое сочинение сжимается в одночастное.

Фортепианные пьесы малых форм С.М.Ляпунова в композиционном плане чаще всего представляют собой образцы простой трехчастности: экспозиция основной темы; средняя часть либо разработочного характера, либо содержащая новый контрастный тематический материал; динамическая реприза, где главная тема обычно проводится в сокращенном виде; кода, органично завершающая форму и представляющая собой итог всего музыкального развития.

Не принадлежа к композиторам, обладающим выдающимся мелодическим даром, С.М.Ляпунов зачастую испытывал значительные трудности при попытках создать красивые оригинальные темы широкого дыхания, которые могли бы служить основой для дальнейшего динамичного развития. С.М.Ляпунов обычно как бы «конструировал» свои мелодии из нескольких коротких мотивов, больше полагаясь на свою композиторскую технику, чем на вдохновение. На это обращали внимание музыкальные критики и исследователи творчества С.М.Ляпунова, отмечая элементы надуманности и несамостоятельности в мелодических построениях композитора, а также его стремление компенсировать этот недостаток другими средствами музыкальной выразительности.

Экспрессивный характер сочинений С.М.Ляпунова в большей степени обусловил гармонический язык композитора. С.М.Ляпунов проявлял неистощимую фантазию и смелость подлинного романтика при выборе модуляционного плана произведения. Гармонии в фортепианных сочинениях С.М.Ляпунова свойственно контрастное противопоставление мажора и минора, сопоставление далеких тональностей, а также

многочисленные тональные отклонения, имеющие место чаще всего в разработочных эпизодах формы. Из большого количества тональных сдвигов особенно часто встречаются терцовые соотношения, применяющиеся как в качестве основы тонального плана циклов миниатюр (пять ранних неопубликованных прелюдий, прелюдии соч. 6), так и для изменения гармонической окраски внутри отдельных пьес.

Уже в самых первых своих фортепианных миниатюрах, написанных в период ученичества, С.М.Ляпунов начал применять разные по протяженности органые пункты. В одних случаях, этот гармонический прием служил композитору средством подчеркнуть народные истоки музыкального материала, в других – увеличивал напряжение гармонического развития, в третьих – затушевывал ясные тональные грани.

Проведенный анализ авторских исполнительских указаний в тексте фортепианных произведений С.М. Ляпунова позволил сделать вывод о том, что при записи собственных сочинений композитор предпочитал очень подробно обозначать в нотах свои творческие намерения (особенно это касается темпа, динамики и артикуляции). С.М. Ляпунов всегда выступал на стороне тех, кто стремился, по возможности, ограничить исполнительский произвол, считая, что интерпретатор должен в первую очередь постигнуть авторский замысел, а не играть в произведении «самого себя».

Наиболее развитым и значимым компонентом стиля С.М.Ляпунова является фортепианная фактура. Virtuозный пианизм С.М.Ляпунова находился под сильным воздействием реформаторских устремлений Ф.Листа и М.А.Балакирева, направленных, в первую очередь, на новую трактовку рояля, как инструмента исключительных динамических, колористических, тембровых и технических возможностей.

Существенное влияние на становление фортепианного стиля композитора оказали и западноевропейские образцы фортепианной

музыкальной культуры. В фактуре его фортепианных произведений прослеживаются традиции, продолжающие специфическую линию русского виртуозного пианизма, в основу которого заложены приемы Ф. Листа и Ф. Шопена, творчество которых С.М. Ляпунов очень высоко ценил и любил. Без сомнения композитор может считаться одной из значимых фигур в процессе становления отечественного виртуозного пианизма.

Красноречивым свидетельством продолжения листовских традиций, является цикл этюдов ор. 11. Написанные во всех диэзных мажорных и минорных тональностях, этюды ор. 11 С.М. Ляпунова задуманы как продолжение цикла этюдов Ф. Листа («Этюды трансцендентного исполнения»), сочинённых в бемольных тональностях. Однако упоминание об этом в заголовке автор находил неуместным: «Поместить в заголовке моих этюдов то, что они служат продолжением этюдов Листа, я считаю неудобным, потому что в музыкальном мире вообще моё имя совсем не известно и такой поступок может прямо показаться нескромностью и хвастовством с моей стороны не только для тех, кто почитает Ляпунова, но и для всех вообще»

В девятнадцатом веке жанр фортепианного этюда был широко известен и представлен в творчестве русских композиторов, например: «Маленький этюд» и «Этюд-фуга» И.Ф. Ласковского, 16 этюдов А.Г. Рубинштейна, этюды М.А. Балакирева, П.И. Чайковского, А.С. Аренского, А.К. Глазунова и А.К. Лядова.

С.М. Ляпунов создаёт двенадцать изобразительных программных этюдов: 1. Колыбельная (памяти Ф. Листа), 2. Призрачное рондо, 3. Трезвон, 4. Терек, 5. Летняя ночь, 6. Буря, 7. Идиллия, 8. Былина, 9. Эоловы Арфы, 10. Лезгинка, 11. Хоровод сильфов, 12. Элегия памяти Ференца Листа.

Своим циклом, на создание которого было затрачено около 8 лет (1897-1905), С.М. Ляпунов почтил память музыканта, чьи художественные

принципы и технические приёмы сыграли большую роль в формировании фортепианного стиля самого композитора. Он отдавал себе в этом ясный отчет и даже склонен был переоценивать влияние Ф. Листа на свое творчество «...здесь меня смущает влияние Листа, от которого не могу отделаться, листовские приемы в изложении и форме, когда дело идет о виртуозном сочинении, лишь совершенно поработают...» .

В обучении музыканта двенадцать этюдов особо-трудного исполнения op.11 С.М. Ляпунова целесообразно прослушать в записи, для ознакомления с музыкой композитора в целом.

На пути усиления полнозвучия и преобладания крупной техники С.М.Ляпунов в ряде случаев не смог избежать и преувеличений. Обилие октавно-аккордовых пассажей подчас не столько способствовало выявлению образного содержания, сколько шло с ним вразрез. Наличие трудноисполнимых мест препятствовало популяризации отдельных фортепианных пьес С.М.Ляпунова, поскольку исполнять их на концертной эстраде могли только пианисты-виртуозы с серьезной технической оснащенностью. Вероятно, с годами это стал хорошо понимать и сам композитор, все больше направляя свои усилия на достижение простоты изложения и тонкости в звуковых построениях.

С.М. Ляпунов работал над фортепианными миниатюрами на протяжении 35 лет и испытал свои силы в сочинении этюдов, прелюдий, ноктюрнов, вальсов, мазурок, интермеццо, экспромта, новеллетты, тарантеллы, скерцо, баркаролы, элегии, юморески, канона, токкаты, фуги, фортепианных транскрипций.

Первые опыты фортепианных пьес С.М. Ляпунова публиковались в период с 1888 по 1898 г. Композитор сразу попытался охватить широкий круг тем, что свидетельствует о многосторонности его творческих интересов. В конце названного десятилетия С.М.Ляпуновым были написаны прелюдии соч. 6 (1895) и три из двенадцати этюдов высшей трудности соч. 11 (1897 – 1898). Эти опыты стоят в ряду высших

творческих достижений композитора. В рамках дипломной работы мы проанализировали именно первые опусы сочинений С.М. Ляпунова.

Вторая группа фортепианных миниатюр С.М.Ляпунова возникла в период с 1902 по 1914 г., который стал самым плодотворным в творческой биографии композитора для сочинений малых форм. С.М. Ляпунов продолжил освоение разных жанров, отдавая предпочтение танцевальной музыке. Названные годы отмечены поиском своего индивидуального музыкального языка и углублением эмоционального содержания музыки С.М.Ляпунова.

В последних фортепианных пьесах, написанных в 1918 – 1923 гг., композитор отдал дань камерному фортепианному стилю, характеризующемуся преобладанием лирико-поэтического начала и опорой на фольклорные элементы. Этот стиль, начавший формироваться в русской музыкальной культуре в эпоху М.И.Глинки, получил дальнейшее развитие в фортепианных миниатюрах А.К.Лядова, А.Н. Скрябина, С.В.Рахманинова и других отечественных композиторов.

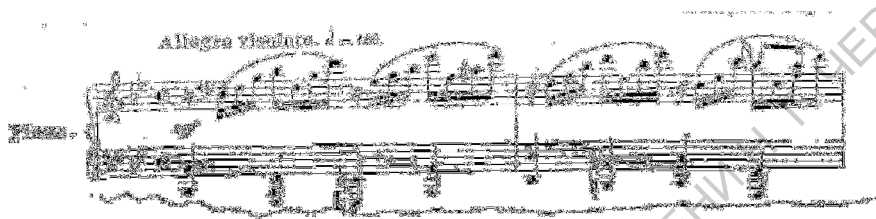
К наиболее значительным фортепианным произведениям С.М.Ляпунова относится *цикл прелюдий соч. 6*, который рассматривается как один из самых ярких примеров теснейшего творческого сотрудничества С.М.Ляпунова с М.А.Балакиревым при работе над этими пьесами. С.М.Ляпунов воспринял многие высказанные в письмах советы М.А.Балакирева по поводу создания прелюдий. В спорах двух музыкантов рождались новые интересные варианты, касавшиеся фактурного изложения, ритма, гармонии, голосоведения, а в случае с последней прелюдией *Des-dur* даже всего произведения целиком. Анализ прелюдий соч. 6 выявляет шопеновские влияния, сказывающиеся в формообразовании, в интонационном строе, в гармонии и фактуре некоторых миниатюр.

Шестой opus С.М.Ляпунова открывается *прелюдией В dur*. В её основе лежат гармонические фигурации, на гребне которых выделяются

мелодические ноты, как бы «всплывающие» в кадансовых оборотах. Собственно мелодия здесь отсутствует, и, таким образом, в первой пьесе цикла максимально выражена «прелюдийность». В этом смысле интересно провести параллель с прелюдией C dur Ф.Шопена и с его же первым этюдом, которые, в свою очередь, имели прообразом прелюдию C dur из I тома «ХТК» И.С. Баха.

Сравним начальные такты этих произведений:

С.М.Ляпунов прелюдия B dur



Ф.Шопен прелюдия C dur op.28 №1



И.С.Бах прелюдия C dur Х.Т.К. I том.



В приведённых примерах можно заметить сходство специфических фигурационных «формул», характерных для прелюдии как «вступления» в цикл, при этом ближе всего к прелюдии И.С. Баха подходит пьеса С.М.Ляпунова, в которой баховская мелодическая ячейка воспроизводится довольно точно. Ф.Шопен переосмысливает эту фигурацию по-своему: в первом этюде её развитие достигает виртуозного размаха, а в его прелюдии – углубляется в лирическую сферу: композитор использует здесь рельефный мелодический голос, который проходит через все произведение.

Фигурационный рисунок первой прелюдии С.М.Ляпунова остаётся неизменным. Композитор показывает в 3х частной форме, в которой написана пьеса, своё мастерство в разработке основного тематического ядра, построенного не на мелодическом развитии, а на движении арпеджированных пассажей. Первое метроритмическое его изменение встречается уже в пределах экспозиционной части и представляет собой нисходящее движение основной формулы:

Основная тематическая формула:



В заключительной части прелюдии тема сильно сокращена, ей противопоставляются секвенции, основанные на том же материале, но в противоположном движении. Прелюдия завершается кодой, основанной на очередном варианте основной формулы. Он также изменён метроритмически: местами происходит остановка движения за счёт соединения последних двух 16-тых в интервал и образования на их месте 8-й; к некоторым 16-м добавляются терцовые тона.

Таким образом, основной тип движения в прелюдии В dur можно определить как восходящие арпеджированные пассажи, которые периодически сменяются нисходящими и останавливаются на месте. Эти три типа противопоставляются друг другу в процессе развития по принципу динамического и колористического контраста. Большое значение здесь приобретает сопоставление регистров: 1-е; 2-е; 3-е.

Изложение темы проводится в разных октавах, захватывая всё более высокие регистры фортепиано, в то время как басы уходят вниз и дают опору всему движению. В кульминационном 3-м проведении начинается гармоническое торможение, происходят некоторые изменения в ритмической структуре пассажей, благодаря чему кульминация ощущается скорее как заключение движения, а не как его развитие.

В первой пьесе цикла можно заметить и некоторые другие специфические черты музыкального языка С.М.Ляпунова. Одной из характерных особенностей его фортепианной фактуры является наличие скрытых в движении пассажей мелодических оборотов, которые, не являлись полноценной, ясно выраженной мелодией, темнее менее, достаточно легко различимы.

Гармоничный язык первой прелюдии выявляет пристрастие С.М.Ляпунова к многочисленным тональным отклонениям, происходящим посредством цепочек побочных доминант с их разрешениями в тональности самой разной степени роста. В прелюдии *Es dur* встречаются отклонения в *d moll*, *c moll*, *g moll*, *b moll*, *Des dur*, *as moll*, *Ges dur*, *D dur*.

В кадансовых оборотах композитор применяет гармонический мажор, что является ещё одним характерным признаком стиля С.М.Ляпунова. Модуляции встречаются на протяжении всей пьесы, однако, наибольшая их концентрация приходится на среднюю разработочную часть. Следует отметить, что в смысле формы.

Es dur прелюдия представляет собой типичный образец часто используемых С.М.Ляпуновым в миниатюрах 3-х частности: экспозиция основной темы, разработочная часть, основанной чаще всего на том же тематическом материале, который подвергается довольно значительным изменениям, и динамическая реприза с кодой, где тема обычно проводится в сильно сокращённом виде.

Вторая прелюдия *Ges dur* была написана под явным влиянием *Ges dur*-ой прелюдии Ф.Шопена *op 28 № 19*

*С.М.Ляпунов. Прелюдия *Ges dur* op 6 № 2*



*Ф.Шопен. Прелюдия *Es dur* op 28 № 19*



Сходство изложения музыкального материала и общность замысла двух произведений, тем не менее, ни в коей мере не помешало проявление собственной творческой индивидуальности С.М.Ляпунова.

Основной фактурный принцип *Es dur*-ной прелюдии Ф.Шопена – параллельное движение обеих рук ломаным арпеджио в триолях – в метроритмическом отношении переосмыслен С.М.Ляпуновым по своему: общий ход движения изменён вследствие смещения триоли за тактовую черту. В результате получается совершенно другая ритмическая фигура, которая придаёт пьесе большую неустойчивость по сравнению с прелюдией Ф.Шопена.

Подобный ритм довольно часто встречается в фортепианном творчестве С.М.Ляпунова: в ор. 6, например, это также прелюдия № 4 и 7, из других соч. назовём 1-й фортепианный концерт ор. 4, тарантеллу ор. 25, пьесы «Серый Волк» и «Слепой козёл» из детского сборника Дивертисмент ор. 35, баркаролу ор. 46.

Приём смещения разных комбинаций сгруппированных нот за тактовую черту достаточно широко применялся в его произведениях: вспомним прелюдии ор. 11 № 1 и 19; этюды ор. 8 № 7 и ор. 42 № 2, 8.

С.М.Ляпунов использует в *Ges dur*-ной пьесе скрытую полифонию, которая очень ясно видна при изложении движения голосов пьесы в виде следующей схемы.

Мелодия возникает в верхнем голосе, однако средние и нижние ноты правой руки также образуют вполне самостоятельные горизонтальные линии – подголоски, которые перекликаются с верхним голосом.

Гармоническую основу первого 4-х такта составляет органнй пункт на Т.

Уже в первый аккорд прелюдии – композитор включает гармонически не устойчивые ноты: в левую руку вспомогательный тон s, а в правую руку ces. Их разрешение приходится на 1-ю долю 2-го такта, что, наряду с отмеченной выше ритмической особенностью пьесы, усиливает общее ощущение какой-то неопределённости, зыбкости музыкальной ткани.

Этому способствует также наличие отклонений в тональности, достаточно далёким от основной: b moll, A dur, C dur, d moll, a moll, E dur. Как одну из гармонических особенностей пьесы следует также отметить наличие в ней на всём протяжении разных по длительности органных пунктов (они занимают от 1-го до 8-ми тактов).

Ответная тема возникает в разработочной части прелюдии. Мелодическая линия здесь носит определённый характер. Она чётко ощущается в верхнем голосе, отличается плавностью преимущественно мягких секундовых интонаций.

Форма этой части аналогична 3-х частной форме прелюдии В dur. Средняя часть выделяется тонально и мелодически при полном сохранении фактурного рисунка. Композитор опять использует большое количество отклонений в разные тональности посредством побочных доминант. Не менее характерно также нахождение кульминационной зоны всей пьесы именно в пределах разработочной части, которая выделяется динамически. В репризе тема сокращена и совершенно « истаивает » в коде. Длительные органые пункты подчеркивают завершающий характер этой части. Во всей пьесе, благодаря единству мелодической и фигурационной интонации, существует очень тесная связь между мелодией, гармонией и ритмом. Следующую прелюдию можно назвать лирическим центром всего цикла. В противоположность двум первым пьесам сборника, в этой прелюдии фигурации уступают место четко обозначенной мелодии в верхнем голосе, которую сопровождает плавный покачивающийся аккомпанемент в духе баркаролы.

Третья прелюдия es- moll стоит в цикле особняком в плане использования здесь композитором одночастной формы, которая представляет собой 3-х кратное проведение основной мелодической линии: 1-е проведение – усечённая реприза темы опять в основной тональности, но октавой выше. Кульминационная зона es moll-ной прелюдии; в отличие от прелюдий В dur Ges dur, приходится на конец пьесы. Последовательный переход 2-го и 3-го проведений темы в более высокий регистр способствует накоплению напряжения в мелодии и приобретает особое значение в формообразовании.

М.А.Балакирев считал эту прелюдию одной из самых интересных пьес сборника и написанной без всякого воздействия музыки других композиторов. Но с этим мнением можно не согласиться, так как влияние а – moll – ной прелюдии op. 28 № 2 Ф. Шопена здесь достаточно очевидно.

С.М.Ляпунов прелюдия es-moll op.6№3



Ф.Шопен. Прелюдия а - moll, op. 28 № 2



С.М.Ляпунов в прелюдии использует мелодическую интонацию прелюдии Ф.Шопена.

В прелюдии С.М.Ляпунова *es – moll*, всю музыкальную ткань пронизывает интонация « вопроса », который характеризуется нотами до – соль – си бемоль. В *es – moll* прелюдии, С.М.Ляпунов использует подголоски, которые оплетаются, и заслоняют основную мелодическую линию.

Четвёртая прелюдия *H dur* драматическая и занимает центральное место в цикле.

С.М.Ляпунов использует здесь крупную аккордовую технику, здесь присутствуют скачки, между которыми большое пространство, которое тут же заполняется средними голосами. Здесь можно разглядеть элементы полифонии, т. к. основная мелодия скрыта в среднем голосе периодически переходя в верхний.

Спокойное течение мелодии в начале пьесы не нарушается большими интервалами, тема развивается непрерывно и плавно на основе волнообразного движения, имеется ритмическая особенность состоящая из 2-х заливованных нот, которая контрастирует с основной ритмической линией.

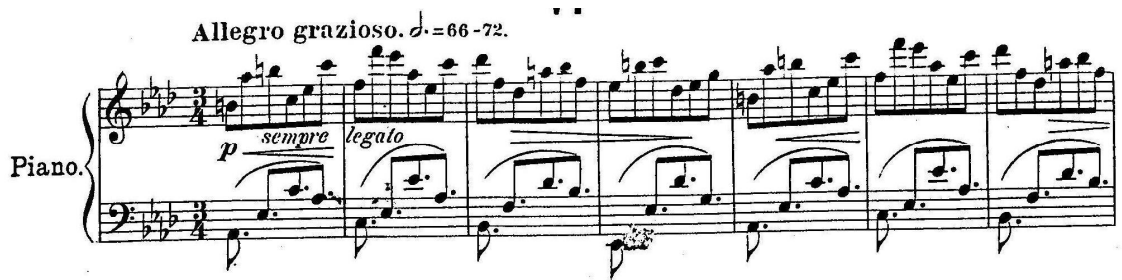
*С.М.Ляпунов. Прелюдия *H dur**

*Allegro giocoso. ♩ = 126.
il ritmo ben marcato*

Piano. *mf*

Пятую прелюдию *As dur* можно назвать трёхголосной, т. к. в левой руке голоса разделяются. Прелюдия *As dur* неким образом даже связана с вальсами Ф.Шопена. С.М.Ляпунов использует здесь кружащуюся мелодию, большое количество модуляций, прозрачную и легкую фактуру.

*С.М.Ляпунов. Прелюдия *As dur* op. 6 № 5*



В приведённых примерах можно заметить не мало общего: трехдольный размер, зыбкая фактура, спрятанная мелодическая линия, неустойчивый ритм. Можно отметить, что такой стиль фортепианной музыки был характерен для домашнего музицирования второй половины XIX века.

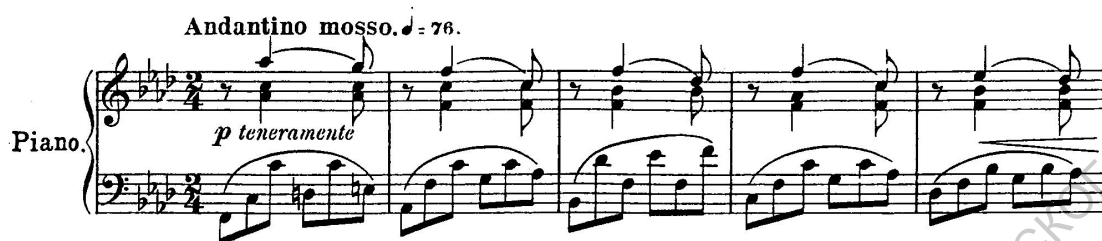
Изложение мелодической линии, напоминает прелюдию В dur, где отсутствует четко очерченная мелодия. Она заменяется выделением закругленных мотивов на вершинах фигураций. Такая комбинация представляет собой основу развития всей пьесы, написанной в 3-х частной форме. В разработочной части этот мелодический оборот имеет характерную гармонизацию с модуляциями в es moll и as moll. В коде основной мотив остаётся в пределах одного регистра, и переходит в основную тональность.

Стоит отметить интересную ритмическую основу этой прелюдии. Основной метр $\frac{3}{4}$ разбивается композитором по-разному в правой и левой руках: триоль в правой и дуоль в левой. Такую запись ритма С.М.Ляпунову посоветовал М.А.Балакирев. Эта поправка была внесена в окончательную редакцию 5-й прелюдии.

На примере двух последних прелюдий сборника можно получить некоторое представление о работе М.А.Балакирева и С.М.Ляпунова над произведениями последнего.

Шестая прелюдия f-moll представляет собой небольшую миниатюру, написанную в трёхчастной форме с динамической репризой, на которую приходится кульминация всей пьесы. Прелюдия отличается

простой гармонией, на первом плане стоит мелодия, которая состоит из двух слигovaných нот, с постоянным ритмом.



В репризе характер мелодии резко меняется, переносится в более высокий регистр, ее диапазон расширяется до полутора октав. По поводу репризы между С.М.Ляпуновым и М.А.Балакиревым завязалась переписка, так как М.А.Балакиреву не понравилось гармоническое изложение этих тактов.

Среди писем из переписки М.А.Балакирева и С.М.Ляпунова также были найдены и отзывы М.А.Балакирева о его последней прелюдии. Он писал: «prelude ваш получил и не нахожу его достаточным для заключения Вашей тетрадки. Он слишком мал по объёму и беден по содержанию. Для заключительного прелюда Вам необходимо сделать никак не менее Вашего As dur-ного и D moll-ного Ф. Шопена. Вам следует сделать новый или переработать сделанный, причём его красивые секвенции могли бы Вам пригодиться как подробность, а не как суть. Кроме того, я не одобряю самого изложения посредством котистных пассажей, которые можно допустить между прочим, как например, в Вашем концерте и в других хороших пьесах. Основывать же пьесу исключительно на котлетной технике, было бы признаком слабого пьянизма. Пусть так делает П.И.Чайковский или Н.А.Римский Корсаков, но Вам пианисту не подобает идти по их стопам в деле пианизма.

Первоначальная версия этой 7-ой прелюдии сохранилась, и если на неё посмотреть, то она оставляет неизгладимые чувства. Она состояла из постоянных октав и аккордов *martellato*, и очень сильно похожа на этюд. Судя по всему, С.М.Ляпунов прислушался мнению М.А.Балакирева и переделав прелюд, об этом он написал в своём письме Милию

Алексеевичу: « Свой Prelude я совсем переделал, так что он теперь даже не похож на прежний. Начало совсем новое, остались только секвенции и конец; работаю над изложением.

Прелюдия была расширена по форме и наполнена более глубоким содержанием. Имеющиеся в тексте ремарки такие как: *fuocoso, molto agitato, piu mosso, con strepito*, свидетельствует о скорости движения, энергии, активности ритма.



Прелюдия Des dur построена на колористическом сопоставлении и варьировании двух тем. В дальнейшем обе темы проводятся в разных регистрах, затем происходит переход к коде. Когда занимает 12 тактов и состоит в основном из октавных и аккордовых пассажей.

На протяжении всего произведения имеется наличие альтераций. В конце каждой фразы имеется совпадение конечной интонации.

Прелюдия Des dur выделяется из общей композиции. Она построена на достаточно сложной и виртуозной технике, здесь присутствуют ломанные аккордовые и октавные последования, скачки, широкие расстояния в сочетании с мелодией на фоне непрерывных пассажей.

Перед началом работы над прелюдиями, пианисту необходимо ознакомиться с музыкой С.М.Ляпунова в целом.

Большое внимание также нужно уделять авторскому тексту, т. к. по воспоминаниям учеников Сергей Михайловича в Петербургской консерватории, сам он очень серьезно относился ко всем указаниям, встречающихся в его классе изучаемых произведениях. С.М.Ляпунов требовал неукоснительного соблюдения воли композитора и, будучи крайне сдержанным по натуре человеком, мог выйти из себя, если встречался с небрежным исполнением нотного текста. Особую

требовательность он проявлял в отношении стиля, ясности фразировки и выборе темпа произведения. Обладая хорошим чувством меры, С.М.Ляпунов не мог мириться с неоправданными отклонениями от выбранного движения. Такое исполнение он называл игрой с «фальшивой экспрессией». При записи текста собственных сочинений Сергей Михайлович, очевидно, стремился насколько возможно ограничить исполнительский произвол и поэтому очень подробно обозначал в нотах обозначение темпа, динамики, агогики, артикуляции, штрихи. Большую роль в тексте прелюдий С.М.Ляпунова играют словесные ремарки, среди которых имеются практически не используемые термины *unibrato* (прелюдия № 3), *teneramente* (прелюдия № 7).

Важной проблемой в музыкальном исполнительстве считается выбор правильного темпа. С.М.Ляпунов и тут всё предусмотрел, выставив в начале каждого произведения обозначение метронала.

Пианисту, будет полезно освоить прелюдии соч. 6, т. к. с помощью них можно решить ряд технических проблем, а именно растяжение, гибкость и пластичность руки, правильное исполнение аккордовых пассажей, октавных, например в *Des dur*-ной пьесе требуется владение всем комплексом технических навыков. Освоение прелюдий можно считать хорошей подготовкой к разучиванию этюдов высшего мастерства соч. 11, посвященных памяти Ф. Листа.

Особое внимание следует обратить на педаль, применение которой С.М.Ляпунов оставил на вкус исполнителя. Композитор предполагал использование педали в традициях романтической музыки, т. е. после снятия пальца с клавиши звук с помощью педали удлиняется, создавая объёмное звучание.

А исполнение прелюдий № 6 и № 7 требует также наличие полифонического слуха, так как фактура этих произведений содержит в себе переплетения множества голосов. Важной и интересной особенностью цикла, которую нельзя пропустить, является тот факт, что

прелюдии начинаются с той ноты, на которой заканчивается предыдущая прелюдия.

В прелюдиях соч. 6 С.М.Ляпунов полностью продемонстрировал владение всеми способами организации музыкального материала в рамках миниатюры. В каждой пьесе заключён законченный музыкальный образ, ставятся определённые технические и звуковые задачи, используются ритмические, динамические, полифонические, колористические и фактурные средства выражения, задействован весь арсенал фортепианной техники: октавы, аккорды, двойные ноты, арпеджированные и гаммаобразные пассажи. Всё это, приближает прелюдии С.М.Ляпунова к лучшим образцам циклической формы.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г.Чернышевского

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество композитора позднего русского романтизма является промежуточным по времени между представителями «Могучей кучки» и композиторами нового стиля, такими как И.Стравинский и С.Прокофьев. Фортепианные пьесы С.М. Ляпунова, привлекавшие внимание выдающихся пианистов – К. Н. Игумнова, И. Гофмана, И. Левина, Ф. Бузони, – не входят в постоянный репертуар современных исполнителей, малоизвестны широкой аудитории и лишь изредка звучат сегодня с большой сцены.

В настоящее время произведения малых форм С. М. Ляпунова, видного русского композитора конца XIX века начала XX века, занимают весьма скромное место в подготовке бакалавра. Между тем, сочинения композитора с их яркой, красочной звуковой палитрой и живописно-зримыми, запоминающимися образами могли быть задействованы в обучении бакалавров. Сочинения С.М. Ляпунова способны не только привлечь внимание учащихся к такому художественному течению в отечественной музыкальной культуре как русский романтизм, но развивать пианистические навыки, стимулируя творческую фантазию.

Привлекательной стороной прелюдий ор.6 С.М, Ляпунова с педагогической точки зрения является то, что в каждой пьесе заключён законченный музыкальный образ, ставятся определённые технические и звуковые задачи, используются ритмические, динамические, полифонические, колористические и фактурные средства выражения, задействован весь арсенал фортепианной техники: октавы, аккорды, двойные ноты, арпеджированные и гаммаобразные пассажи.

Важной и интересной особенностью цикла, является тот факт, что прелюдии начинаются с той ноты, на которой заканчивается предыдущая прелюдия. Всё это, приближает прелюдии С.М. Ляпунова к лучшим образцам циклической формы, которая обязательно должна присутствовать в репертуаре учащегося-пианиста.

Фигура русского композитора, пианиста, дирижера, музыковеда, фольклориста, редактора, педагога и общественного деятеля Сергея Михайловича Ляпунова занимает значительное место в истории отечественной музыкальной культуры. Сочинения для фортепиано русского композитора С.М. Ляпунова представляются ценным материалом музыкально-инструментальной подготовки бакалавров.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства. Части 1,2,3 [Текст] //А.Д. Алексеев – М.: 1962. – 300 с., 1967. – 391 с., 1982. – 287с.
2. Алексеев, А.Д. Русская фортепианная музыка Конец XIX - начало XX века [Текст] /А.Д. Алексеев – М.: Наука, 1969. – 391 с.
3. Асафьев, Б.В. Русская музыка Конец XIX - начала XX века [Текст] /Б.В. Асафьев – Л., 1979. – С. 60-85.
4. Асафьев, Б.В. Шопен в воспроизведении русских композиторов [Текст] // Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. 4. – М.: Изд. АН СССР, 1955. – С. 310-319.
5. Балакирев, М. А. Летопись жизни и творчества [Текст] / Сост. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. 599 с.
6. Балакирев, М.А. Исследования и статьи [Текст] /под ред. Ю. А. Кремлева, А.С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. – Л.: Музгиз, 1961. 445 с.
7. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство [Текст] Л.: Музыка, 1974.-336 с.
8. Баренбойм, Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства [Текст] – Л.: «Музыка» 1969. – 288 с.
9. Бушен, А. Из воспоминаний о далеком прошлом [Текст] /– 2-е изд. под ред. Г. Г. Тигранова //Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1988. Кн. 2. – С. 59-68.
10. В фортепианных классах Ленинградской Консерватории [Текст] //Ленинградская консерватория в воспоминаниях /сб. статей под ред. Л. А. Баренбойма –М.: Музыка, 1968. – 188 с.
11. Говар Н. А. Очерки фортепианной миниатюры отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв. Вопросы стиля и интерпретации / Н. А. Говар — «Пробел-2000», 2013.
12. Гордеева, Е.М. Могучая кучка [Текст] 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1966. — 325 с.

13. Зенкин, Константин Владимирович. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория.- Москва, 1996.- 54 с.
14. Ипполитов-Иванов, М.М. Пятьдесят лет русской музыки в моих воспоминаниях [Текст] — М.: Музгиз, 1934. 160 с.
15. Киселев, Г. М. А. Балакирев. Краткий очерк жизни и деятельности [Текст] – М. – Л.: Искусство, 1938. – 117 с.
16. Коган, Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи [Текст] – М.: Сов. композитор, 1968. – 461 с.
17. Коган, Г. М. Работа пианиста [Текст] – М.: Классика-XXI, 2004. – 203 с.
18. Композиторы «Могучей кучки» о программной музыке. Избранные отрывки из писем, воспоминаний и критических статей [Текст] – М.: Музгиз, 1956. – 187 с.
19. Ляпунова, А.С. Из истории творческих связей М.А. Балакирева и С.М. Ляпунова [Текст] //М.А. Балакирев. Исследования и статьи. – Л., 1961. – 395с.
20. Ляпунова, А.С. С.М.Ляпунов [Текст] //Советская Музыка. – 1950. – №9. – С. 90-93.
21. Музалевский, В.И. М. А. Балакирев. Критико-биографический очерк [Текст] /В.И. Музалевский. –Л.: Лен. Филармония, 1938. – 136 с.
22. Музалевский, В.И. Русская фортепианная музыка. Очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII — первой половины XIX столетия) [Текст] /В.И. Музалевский – Л. –М.: Музгиз, 1949. – 360 с.
23. Музалевский, В.И. Русское фортепианное искусство [Текст] /В.И. Музалевский – Л.: Музгиз, 1961. – 317 с.

24. Мусоргский М.П. в воспоминаниях современников: сборник [Текст] /Сост., текстологическая ред., вступит, статья, комментарии и указатели Е. М. Гордеевой. – М.: Музыка, 1989. – 319 с.
25. Мясковский, Н.Я. С. Ляпунов. Ор. 49. Вариации на русскую тему для фортепиано [Текст] // Мясковский Н. Я. Собрание материалов. Т. 2. – М.: Музыка, 1964. – С. 128-129.
26. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры Электронный ресурс. Режим доступа: [http:// www.21israel-music.com/Poetika.htm](http://www.21israel-music.com/Poetika.htm) (05.12.2017)
27. Онегина, О.В. С.М.Ляпунов. Прелюдии для фортепиано соч. 6. [Текст] /О.В. Онегина; под ред. Т.А.Зайцева, Д.Н.Часовитина, И.М.Тайманова. – СПб, 2007.
28. Онегина, О.В. Неизвестные фортепианные сочинения С. М. Ляпунова [Текст] /О.В. Онегина //Музыковедение. – 2009. – № 3. С. 30–35.
29. Переписка Балакирева М.А. и Стасова В.В [Текст] – М.: Музыка, 1970. – 405 с.
30. Письма Балакирева к Ляпунову. Подготовлены к печати А. С. Ляпуновой [Текст] //Советская музыка. – 1950. – № 9. – С. 94–95.
31. Письмо к С.М.Ляпунову от середины июля 1895 г. Балакирев М. А. Исследования и статьи /[Текст] Ред. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. /Л.: Музгиз, 1961. – 445 с.
32. Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы [Текст] /общ. ред. О. И. Соколовой. – М.: Музыка, 1979. – 366 с.
33. Смирнов, М.А. Русская фортепианная музыка: Черты своеобразия [Текст] /М.А. Смирнов. – М.: Музыка, 1983. – 336 с.
34. Смирнов, М.А. Фортепианные произведения композиторов Могучей кучки [Текст] – М.: Музыка, 1971. – 115 с.
35. Соловцов, А.А. Шопен [Текст] /А.А. Соловцов. – М.: Музгиз, 1960. – 467 с.

36. Спектор Н.А. Фортепианная прелюдия в России (конец XIX начало XX века) [Текст] /Н.А. Спектор. – М.: Музыка, 1991. – 78 с.
37. Справочно-биографическое издание. Русские композиторы: история отечественной музыки в биографиях ее творцов [Текст] /Сост. и науч. ред. Л.А. Серебрякова. – Изд-во: «Урал Л.Т.Д.», 2001. – 508 с.
38. Стасов, В.В. Статьи о музыке [Текст] /В.В. Стасов. В 5-ти вып. Музыка, 1974. – 1980.
39. Холопова, В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм [Текст] /В.Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2002. – 368 с.
40. Холопова, В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века [Текст] /В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.
41. Шифман, М. Е. Двенадцать этюдов С. М. Ляпунова и некоторые черты его фортепианного стиля [Текст] /М.Е. Шифман. — М., 1953. – 11 с.
42. Шифман, М.Е. Двенадцать этюдов Ляпунова и некоторые вопросы их интерпритации [Текст] /М.Е. Шифман; под ред. Л.С.Гинзбурга, А.А. Соловцова //Вопросы музыкально исполнительского искусства. – М., 1958. Выпуск 2. – С. 374-401.