Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

Факультет народных инструментов, кафедра струнных народных инструментов

Дипломный реферат.

Методико-исполнительский анализ

второй сонаты для балалайки и фортепиано

Анатолия Ивановича Кусякова.

Выполнил:
Долгов Андрей

Научный руководитель:
Ст. пр. Желинский Е.В.

Рецензент:
Проф. Сенчуров М.И.

Санкт-Петербург

2013

План:

Вступление. 3

Методико-исполнительской анализ. 5

1 часть. 5

2 часть. 14

3 часть. 20

Заключение. 26

Список использованной литературы. 26

Приложение (нотный текст) 26

Вступление.

Трудно переоценить значение оригинального репертуара в развитии любого музыкального инструмента. Композиторы ставят перед исполнителем задачи, бросающие вызов стереотипному отношению к инструменту и его репертуару. Анатолий Кусяков сочинял музыку для русских народных инструментов с полной образно-смысловой нагрузкой, «без всяких скидок – так, как сочинял бы оперу, симфонию»[1]. В то же время творческое кредо удерживало композитора от сочинения проходных, сиюминутных сочинений: его музыка повествует о вечных ценностях, таких жизнь и смерть, любовь и ненависть, красота и стремление к идеалу. Музыка Кусякова, ввиду особенностей его авторского стиля, является «сопротивляющимся материалом» для исполнителя, особенно на первых этапах работы с материалом. Цель данного реферата – облегчить ознакомление с музыкальным текстом (указать приёмы игры, аппликатуру), разъяснить композиционное строение частей, дать толчок для интерпретации.

Анатолий Иванович Кусяков получил профессиональное композиторское образование в Ростовском музыкально-педагогическом институте и аспирантуре Московской консерватории; по словам композитора, сочинением музыки «по-серьёзному» начал заниматься с 1965 года. За четыре десятилетия творческой деятельности он написал свыше 80 произведений самых различных жанров. Состоявшееся в середине 1970-х годов знакомство композитора с баянистом В. Семеновым положило начало долгому и плодотворному сотрудничеству этих музыкантов. В 1978 году при активном участии А. Данилова выходит в свет Первая соната для балалайки и фортепиано. С 1988 года творчество Кусякова, за редкими исключениями,

[1] *А. Кусяков:* «Истинное искусство всегда элитарно…» Интервью с Е. Показанник // Анатолий Кусяков: времена жизни. Сб. статей и материалов. Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В.Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2008. С. 14.

посвящено баяну и балалайке; написано более 20 крупных оригинальных сочинений для этих инструментов.

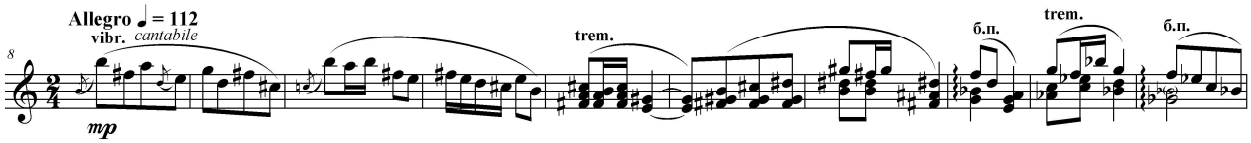
Вторая соната для балалайки и фортепиано написана в 2001 году. Первая соната относится к 1978 году, третья – к 1985 году. На вопрос о нумерации сонат исчерпывающе отвечает Александр Данилов в интервью с Еленой Показанник: «Первую сонату наш выдающийся учитель Нечепоренко так и не воспринял. Тогда я попросил Кусякова пойти навстречу демократическим пожеланиям нашего цеха балалаечников, консервативному вкусу и традициям, и написать сонату с красивыми темами для Павла Ивановича и ему посвятить. И Кусяков написал пару частей удивительно мелодичной, почти шопеновской, музыки (ноты до сих пор где-то у меня лежат). Рассчитана она была на исполнение на любом инструменте … кроме балалайки. На кларнете, гобое это было бы великолепно, или на любом другом инструменте, у которого звук течет непрерывно. А когда к этим чудным мелодиям «прилагается» бурдон – это превращается в шарж. Анатолий Иванович это услышал и остановил работу, начав писать через какое-то время следующую, Третью сонату. Возможно, он рассчитывал вернуться позже к тому материалу. Так что Вторая соната была почти готова, но он сам, взвесив все, от нее отказался. Через шестнадцать лет появилась ещё одна, третья по счету соната, – ее-то композитор и решил считать номером «два» взамен отвергнутой им ранее»[2]. Таким образом, Вторая соната – самое позднее сочинение А.И. Кусякова, написанное для балалайки.

[2] *А. Данилов*: «Мы ещё не доросли до его музыки…» Интервью с Е. Показанник // Анатолий Кусяков: времена жизни. Сб. статей и материалов. Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В.Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2008. С. 45.

Методико-исполнительской анализ.

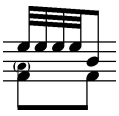
1 часть.

Соната открывается фортепианным вступлением, создающим атмосферу покоя и задумчивости. Указание *rubato*, некоторая джазовость гармонии первых тактов и характер музыкального материала настраивают на созерцательность, подготавливая вступление балалайки в 8-м такте:

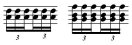


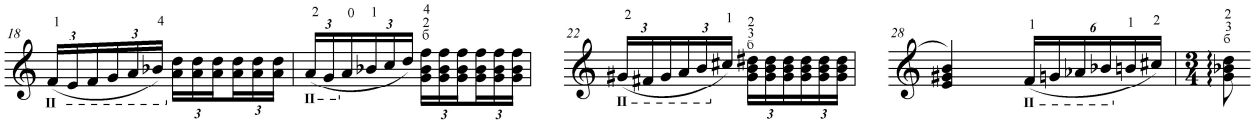
Несмотря на смену темпа, очевидно тематическое родство вступительного раздела и начала главной партии. Что касается темпа (Allegro ♩ ≈ 112), то он кажется чрезмерно подвижным и не позволяет исполнить мелкие длительности с характерной для *cantabile* весомостью; очевидно, для этого раздела более органичен темп ♩ ≈ 90, а указание автора стоит для привлечения внимания к увеличению масштаба интонирования мелодии. Главная тема первой части содержит характерные для наигрышей ритмические элементы и интонации; к фольклорным чертам можно также отнести разнообразное ритмическое и мелодическое варьирование материала как внутри самой темы, так и на протяжении всей главной партии (форма первой части – сонатная).

Автор не обозначает приём игры в экспозиции темы, указывая только тип интонирования – *cantabile*; очевидно, предполагается исполнение на вибрато. С 12 такта логично продолжить на тремоло, а шестнадцатые ноты – переменными ударами, сохраняя при этом мягкость и слитность. Тремоло прерывается в 15 и 17 тактах: арпеджиато предполагает исполнение этих тактов большим пальцем. При этом следует следить за тем, чтобы смена приема не нарушала цельность мелодической линии. В 17 такте можно добавить *си-бемоль*, если растяжка левой руки не позволяет взять септиму; аналогично – *ля* в 25 такте:



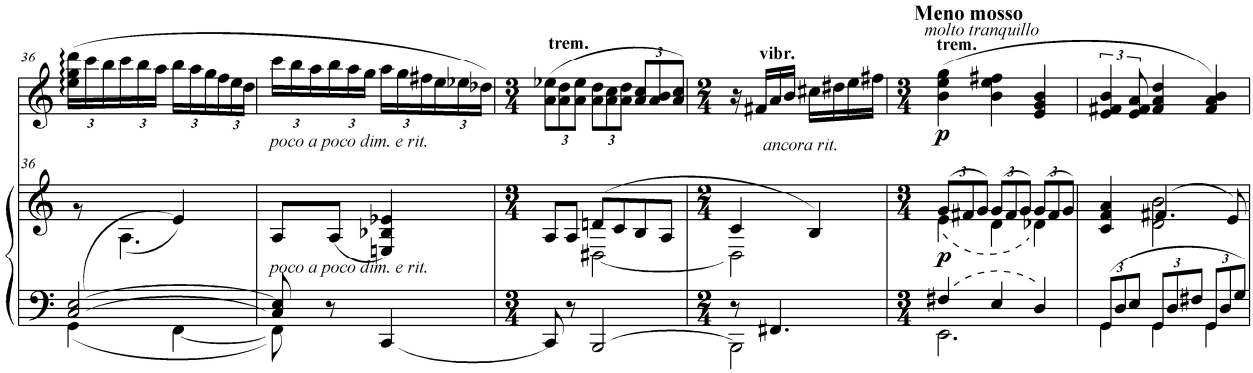
Постоянное разработочное развитие, выраженное в нескольких волнах (18, 26 тт.), способствует продолжительности музыкального развертывания и цельности раздела главной партии.

18-25 такты – второе предложение темы главной партии (с кульминацией в 24 т.); мелодия переходит к фортепиано, а в партии солиста звучит музыкальный материал, построенный на главных квартовых интонациях темы; появляются новые ритмические варианты. Секстоли на одном звучании  сто́ит трактовать как выписанное тремоло, стремясь к слитности ударов. Аппликатуру секстолей в 18, 19, 22 и 28 тактах следует тщательно продумать. Наиболее удобным представляется следующий вариант:



Начинающаяся в 26 волна динамического развития которая приводит к кульминационному проведению мотива главной партии в 34-35 тактах.

Далее следует связка к побочной партии (такты 36-39):



Исполняя нисходящие пассажи, важно соотносить их с материалом фортепианной партии. Данное место представляет собой ансамблевую сложность. Этот материал, будучи преобразованным, станет главной темы третьей части сонаты; в первой части он играет пограничную роль, появляясь на стыках разделов.

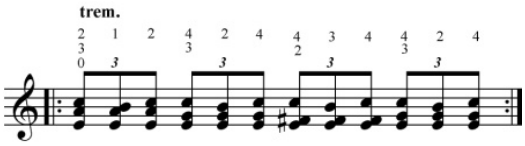
В 38 такте допустимо сыграть триоли на тремоло (вместо двойных ударов – у автора) для достижения бо́льшей плавности замедления.

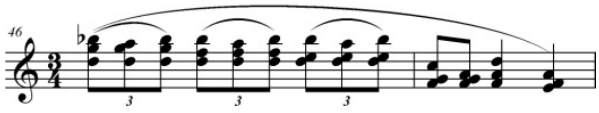
Побочная тема (40 т.) исполнена поэтики и элегического настроения; она, несомненно, принадлежит к романтической сфере образности. Увеличение плотности фактуры, её полифоническая насыщенность, удлинение такта (трёхдольность), замедление темпа (*meno mosso*), – всё это создаёт контраст предшествующему материалу.

При исполнении этого раздела следует принимать во внимание масштаб построения и его целостность. Несмотря на фразовое строение темы, необходимо избегать интонационного дробления и динамических «пузырей» – кратковременных крещендо и диминуэндо; динамика и интонирование должны быть подчинены развертыванию музыкального материала (сквозная линия развития на 19 тактов). Материал побочной партии изложен на тремоло, которое должно быть по возможности мелким, проникновенным и одновременно достаточно отчетливым (учитывая общую плотность фактуры). Имеет смысл специально тренировать физический ресурс правой руки длительными непрерывными нагрузками: играть тремоло подходами по 10-15 минут.

В то же время, раздел побочной партии сложен и для левой руки: интенсивное аккордовое движение со скачками (43, 45 т. и т.д.) или движением в среднем голосе (46, 48 т.) достаточно утомительно. Для того, чтобы отработать данный вид голосоведения, предлагаются следующие упражнения:

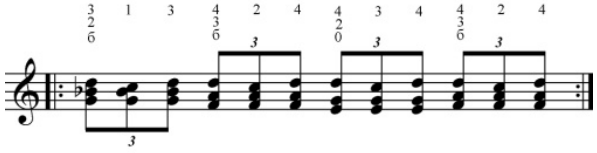
1. Исполняя данное упражнение на тремоло, следует стремиться к максимально слитному соединению аккордов. Когда рука привыкнет к такому чередованию пальцев, можно увеличить нагрузку, исполняя упражнение на полтона выше (зажимая *фа* на третьей струне большим пальцем).

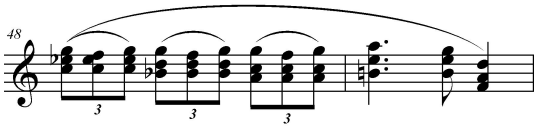




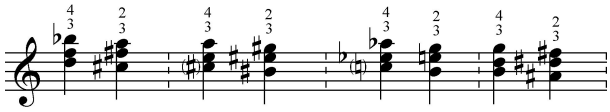
Постепенно повышая тесситуру (и, соответственно, усиливая нагрузку на пальцы), мы придем к исходному варианту из текста сонаты.

2. Аналогичное упражнение на движение нижних голосов в аккордах. Играть секвенцию по полутонам вверх.





3. По полутонам вниз.



4. Подобным образом можно самостоятельно составлять упражнения и на аккордовые скачки.

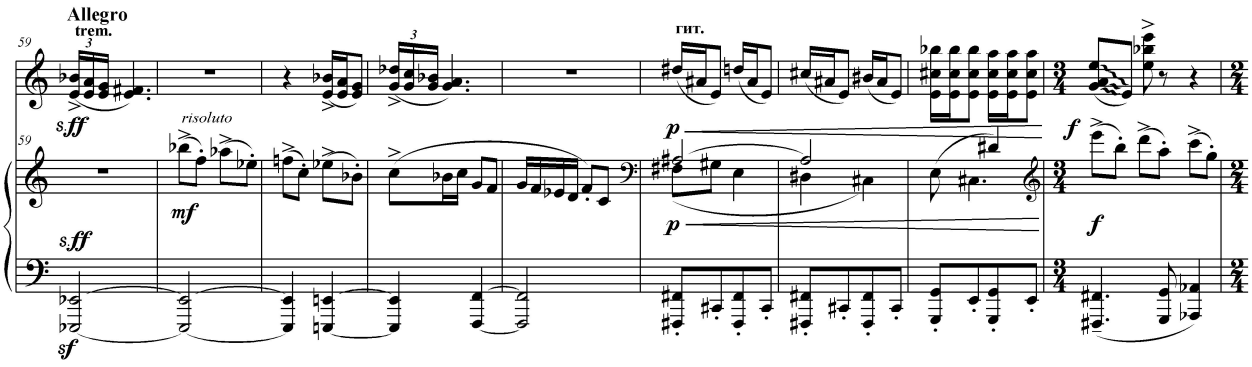
При подборе аппликатуры в побочной партии следует руководствоваться общим принципом соединения трёхзвучных аккордов: «Желательно сохранять за каждой струной один и тот же палец или предварительно освобождать пальцы для перехода с одной струны на другую, чтобы избежать перекрестных движений»[3].

С началом разработки в 59 такте (Allegro) происходит резкая смена энергетического состояния, и соответственно, настроения. Короткие агрессивные мотивы в партии солиста, тритоновые интонации, ускорение пульса и токкатные элементы создают впечатление тревоги.

Лирическая сфера уступает место решительному наступлению; звучащая в первых тактах главная тема претерпевает образное изменение по сравнению

[3] *М. Сенчуров.* Об аппликатуре на балалайке. // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах. Сб. статей. Выпуск I. СПб, 2004. С. 13.

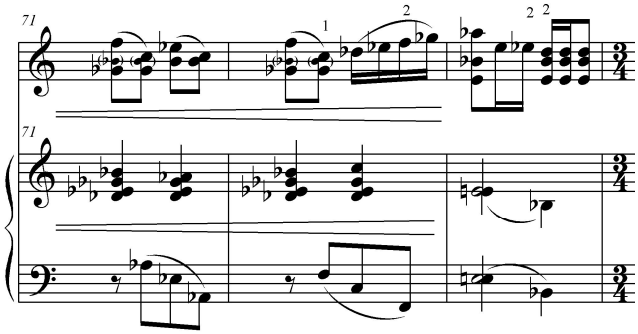
с экспозицией (*risoluto* вместо *cantabile*) благодаря интонационным искажениям.



Реплики балалайки, контрапунктирующие теме в 59-62 тактах, следует исполнять, выделяя мелодическое движение на первой струне на фоне бурдона вторых струн; для этого рекомендуется развернуть кисть немного «к себе», меняя баланс контакта пальца со струнами в пользу первой струны. То же касается 66 такта.

С 64 такта развитие приобретает черты токкатности и механистичного напора. Исполнителям в этом месте особенно важно составлять слаженный ансамбль: малейшие ритмические расхождения могут разрушить эмоциональное впечатление от этого фрагмента. Разумеется, тихий звук, с которого начинаются волны динамического роста (с 64 т., с 69 т.), не должен приводить к вялости и спаду накала; напротив, следует добиваться ощущения цепкости и твердости атаки (в 64-65 тактах логично применить гитарный приём).

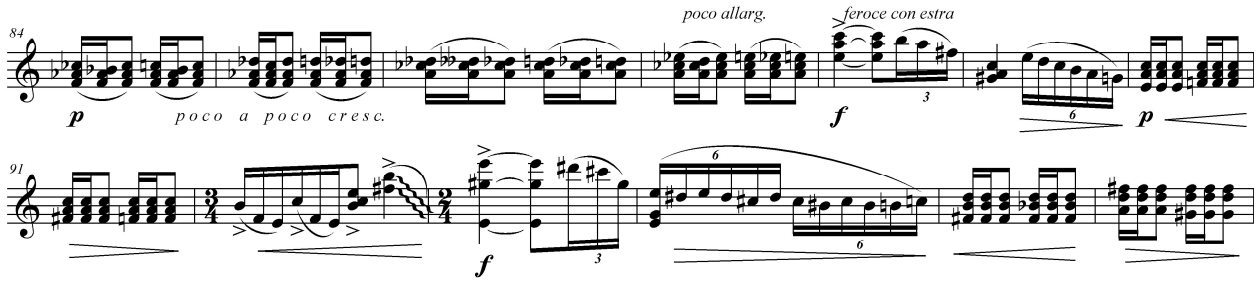
В 71-72 тактах нижний голос сольной партии можно заменить на *си-бемоль*, если доступность *соль-бемоля* затруднена (тем более что этот тон присутствует в партии фортепиано):



Раздел разработки не содержит ярких контрастов; тем более следует предостеречь исполнителя от прямолинейного моторного проигрывания этого эпизода в едином состоянии. Такая манера утомит слушателя, несмотря на потенциальную экспрессию музыканта. Стоит найти микроотклонения от начального состояния, что позволит по-новому раскрыть и разнообразить музыкальный материал.

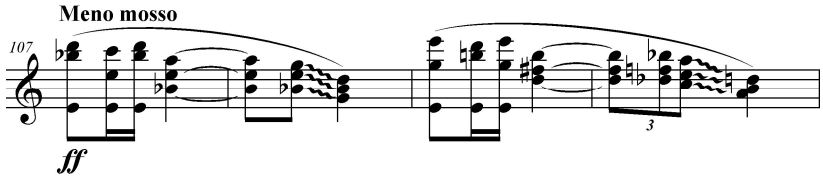
Например, волна развития, подхватывающая партию фортепиано с 69 такта, отличается от аналогичного места далее (с 77 такта) – в первом случае сохраняется жесткость предыдущего раздела, а во втором проявляется игровое начало, скерцозность (в том числе за счет полиритмии). Сдвиг в эту сферу позволит ярче подчеркнуть возвращение к токкатной твердости и безжалостности в 82 такте.

84-96 такты содержат две волны остинатного механистического движения с кульминационными точками в 88 и 93 тт.; приходящиеся на аккорды в высокой тесситуре, они требуют плотного звука в тремоло. (Эта рекомендация справедлива также для аналогичных аккордов в 107-110 тактах.) В свою очередь, ритмичное аккордовое движение исполняется всем предплечьем и собранной кистью:



Сдвигом в 97 такте начинается последний раздел разработки (от *mp* и *poco sostenuto*) – замедление темпа подчеркивает значимость этого раздела, его отличие от предшествующего развития. (Подобно собиранию сил для последнего, решающего рывка в борьбе). С 102 такта движение к развязке выходит на «финишную прямую», предполагает неотвратимость развязки.

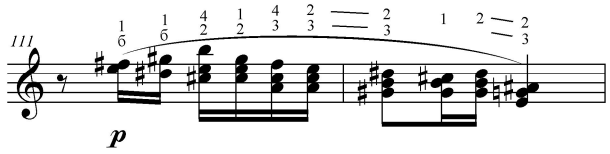
Надрывный «клич» мотива главной темы в 107 такте – кульминация разработки, совмещенная с началом репризы. Это – итог развития разработки (и всей первой части):



Напряженная тесситура у балалайки, широкие аккорды на тремоло в сопровождении фигурационной формулы типовой романсовой фактуры, искаженной до гротеска – ремарка *feroce* (дико, свирепо) и *meno mosso*, – всё это говорит об апогее напряжения.

Материал разработки весьма сложен как для левой, так и для правой руки. Чтобы выдать мощный звук на кульминации, стоит уделить внимание распределению сил, в частности, поиску мест для расслабления рук. «Неспособность молодых исполнителей понять и воплотить суть его (Кусякова – А. Д.) музыки проявляется часто <…> в отсутствии звука в кульминациях, в неумении озвучить верхнюю тесситуру»[4].

Следует найти наиболее удобную аппликатуру в 111-112 тактах; в переходе на трёхзвучный аккорд с интервала следует избегать перекрещивания пальцев, для этого кварту (*ре-диез – соль-диез*) целесообразно взять большим и первым пальцами.



Зона главной партии в репризе максимально сжата; это обусловлено активным использованием элементов главной темы в разработке, исчерпанием возможностей развития этого материала.

---

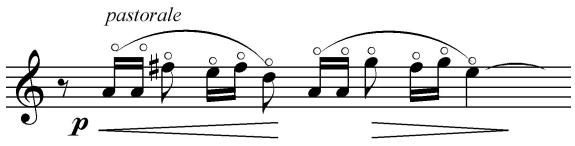
[4] *А. Данилов*: «Мы ещё не доросли до его музыки…» Интервью с Е. Показанник // Анатолий Кусяков: времена жизни. Сб. статей и материалов. Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В.Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2008. С. 48.

Тема побочной партии в репризе проводится на полтона выше, чем в экспозиции (ми минор – фа минор), и звучит более напряженно и патетично (повышение тесситуры и пассаж-взлёт во втором такте). Побочная партия сокращена. Методические рекомендации для этого раздела те же, что для предыдущего проведения побочной темы. В отличие от экспозиции, здесь развитие не обрывается, но находит успокоение и постепенно модулирует в сферу созерцательности и отрешенности.

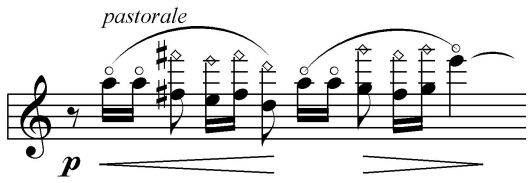
В 126 такте у фортепиано снова появляется «пограничный» материал-предвестник (будущая главная тема 3 части).

Завершает репризу эпизод, в котором угадываются черты свирельного наигрыша (в партии фортепиано); он сковывает движение и создаёт впечатление завороженности, таинственности (*misterioso*).

С 132 такта (*quasi cadenza ad lib.*) начинается большая кода первой части сонаты. «Пряный» фортепианный аккорд-комплекс с последующими наслоениями на сквозную педаль и балалаечные флажолеты создают общий колорит пасторального звучания. Два инструмента перекликаются, причем фортепиано излагает тему, которая станет главной в третьей части сонаты; в партии балалайки звучит интонационно и ладово измененный вариант этой темы. Флажолеты нотированы нестандартно:

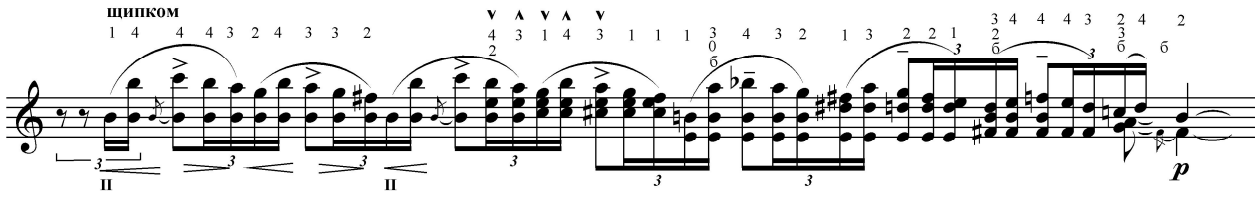


Очевидно, автор имел в виду следующее:

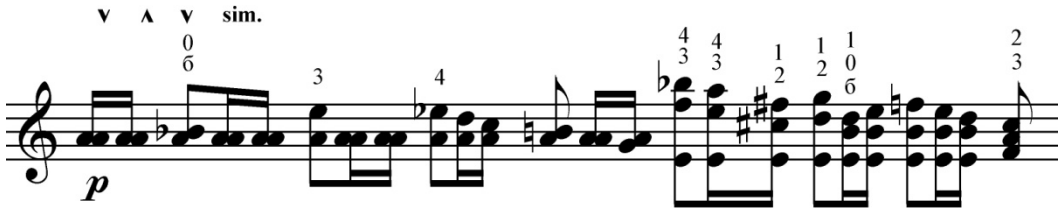


В третьей реплике солиста чувствуется желание стряхнуть оцепенение, которым наполнена партия фортепиано. Это упрямое стремление выражается в ритмической остинатности и хроматическом движении в нижнем, а

затем среднем голосе. Данный фрагмент представляет собой сложность для левой руки; оптимальным кажется такой вариант:



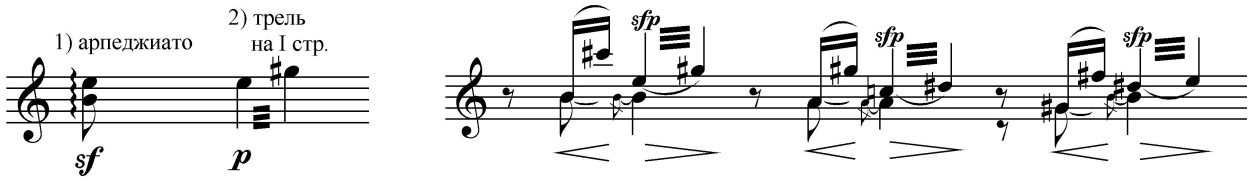
Четвертая реплика сходна с третьей, но остинатный ритм другой ♬♪ и состоит она из двух волн развития. Здесь широкую для левой руки секунду *ля – си-бемоль* можно исполнять, взяв *си-бемоль* на второй и третьей струнах, а *ля* – на первой открытой струне. Для параллельного квартового движения в верхних голосах также найдено удобное аппликатурное решение.



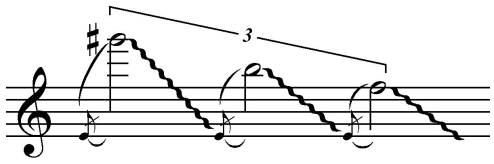
Флажолеты в конце второй фразы, как и ранее, берутся октавой выше написанного.

Фортепианная педаль, пронизывающая всю коду, создаёт картину космической бесконечности; попытки балалаечной партии преодолеть эту заторможенность (3-4 реплики) кажутся бессильными. К концу фраз деятельный импульс гаснет, последние звуки «повисают», сливаются с протяжным шлейфом фортепианной партии. Далее, вплоть до конца части, партии двух инструментов сплетаются в единую ткань, тембрально сонорную и богатую колористическими эффектами.

Форшлаг, предваряющий интервальные трели на первой струне, рекомендуется исполнять арпеджиато большим пальцем по всем струнам; такой вариант хорошо отвечает авторскому указанию *sfp* и способствует эффективному контролю над динамикой:

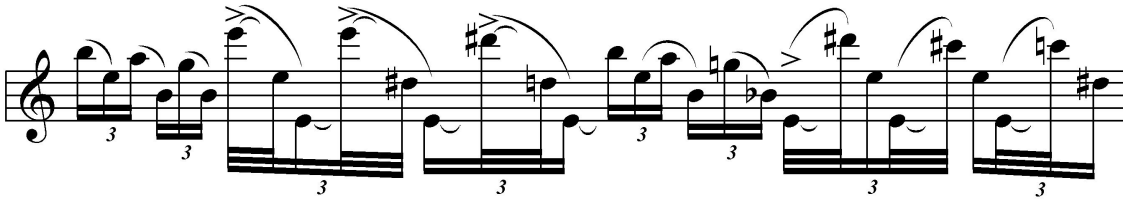


Последующие нисходящие глиссандо, особенно от высоких звуков, можно начинать, поставив палец левой руки на ноготь. Эта тонкость позволяет добиться максимально чистого и звонкого звука в высокой тесситуре:



Финальный раздел коды (ремарка *quasi campane*) представляет собой цельное построение; солисту следует уделить внимание равномерности движения и не увлекаться агогикой. В гемиолах не стоит пренебрегать сильными долями: группировка по две шестнадцатые становится очевидной сама собой за счет фактурной остинатности, и этот эффект наилучшим образом подчеркивается выделением первой доли в триолях.

Гемиолы:



Ритмичное движение у солиста поддерживается мерной колокольной пульсацией в партии фортепиано; происходит ощутимое раздвижение звукового пространства.

Первая часть разомкнута; связующий материал плавно подготавливает начало второй части.

2 часть.

Вторая часть – область печальной лирики (Adagio dolente – медленно, со страданием), обращение к внутреннему миру лирического героя, к его

чувствам и переживаниям. По сравнению с крайними частями, этот небольшой по объёму раздел подобен интермеццо, оттеняющему динамику окружающего материала.

Форма части – фазная с чертами трёхчастности.

a	b	a_1	b_1	R	св. ч.	a_2	coda
4т + 4т	4т + 4т	4т + 4т	4т + 4т	7т	7т	3т + 3т	14т
1 фаза		2 фаза				3 фаза	

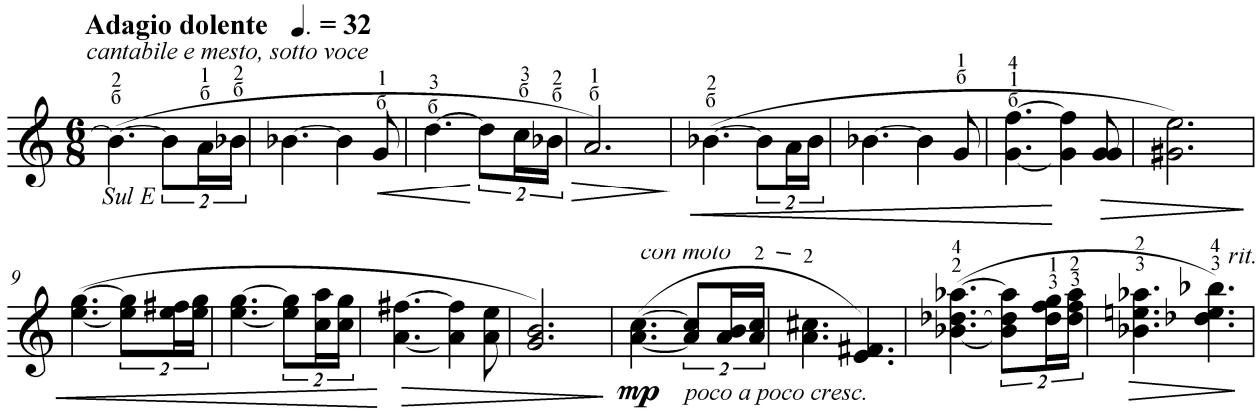
Как видно из схемы, тема, открывающая каждую фазу, имеет квадратное (4+4+4+4) строение. Первое проведение – экспозиционное, второе – развивающее с кульминацией, третье – заключительное (репризное) с кодой. Тема является формообразующим стержнем; часть монотематична.

Мелодия темы отличается ярко выраженной кантиленностью; ритмическая устремлённость к первой доле и комплекс интонаций (ламентные секундовые ходы, интонации взывания – скачки на квинту, септиму, а затем на сексту, «выдох» в конце первой фразы) создают атмосферу скорби.

В первой фразе функциональные тяготения неоднозначны. Приход в *ре* (в доминанту без терции, соответственно без ладового наклонения) в 4 такте подвергает сомнению устойчивость тоники. ($T \rightarrow D_{(н)} = S \rightarrow T$). Вторая фраза заканчивается в до-диез миноре – далёкой от соль минора тональности. После таких «поисков» третья фраза, выдержанная в ми-миноре, воспринимается как «островок» тонального согласования и благополучия. Как пробуждающаяся надежда звучит появление мажора в четвёртой фразе. Субдоминантовые тяготения в теме заменяют доминантовые – проявляется характерная для русской музыки плагальность.

Первое проведение темы поручено солисту. При исполнении тремоло на второй струне рекомендуется дублировать мелодию большим пальцем на третьей струне; получаемый унисон способствует дополнительной слитности ударов. Следует заметить, что специфика тремоло по одной струне отличается от неритмизованного одинарного пиццикато. Если в последнем

отчетливо прослушивается каждый удар по струне, то в тремоло самое важное – слитность, а в идеале – неразличимость отдельных ударов. Необходимо стремиться к равнозначности ударов вниз и вверх, достижению ровного звука.

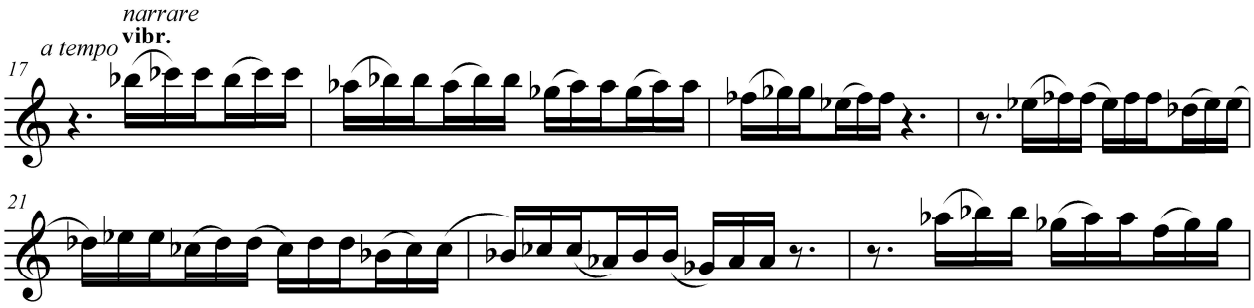


С 7 такта тема излагается интервалами; при подключении первой струны следует проявить аккуратность.

В третьей фразе темы (9 такт) в партии фортепиано появляется самостоятельный диссонантный элемент, выросший из дуольного ритма мелодии; заключенная в нем интонация стона усиливает эмоциональную напряженность. Во втором проведении темы он прозвучит в партии солиста. С этого момента начинается постепенная ритмическая диминуиция и уплотнение фактуры.

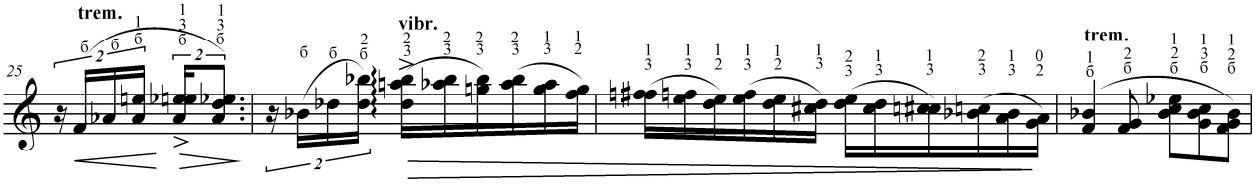
Последние два такта темы (15-16) излагаются аккордами; вышеуказанная аппликатура способствует максимально плавному их соединению.

Во второй раз (с 17 такта) тема проводится на полтона выше, в партии фортепиано. С точки зрения формы здесь начинается вторая фаза; она воспринимается как второй куплет, вторая строфа. У солиста появляется новый триольный материал декоративного плана. Интонации *lamento* и ремарка *narrare* (*рассказывая*) создают образ печального монолога. Следует уделить внимание лигам: артикуляционное разнообразие вносит элемент игры с метроритмическим рисунком.

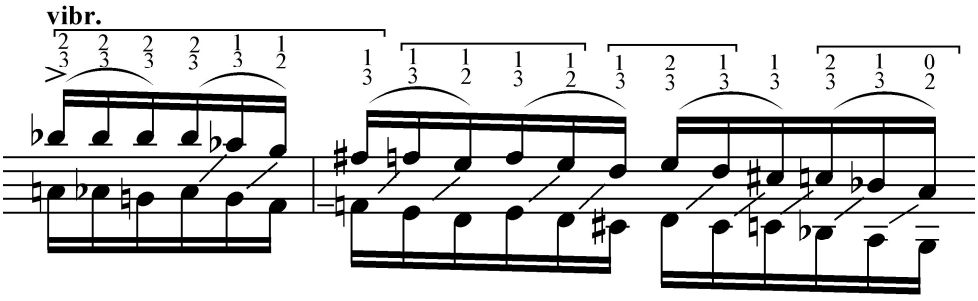


В 25 такте в партии солиста после продолжительного движения триольными шестнадцатыми появляется дуольное движение на тремоло, представляющее собой ритмическую сложность.

Предлагаемая аппликатура достаточно неудобна: увеличенная квинта *ля-бемоль – ми-бекар* берется большим и первым пальцами, это непривычно широкий интервал; но только таким образом удастся сохранить интонационную целостность мотива.



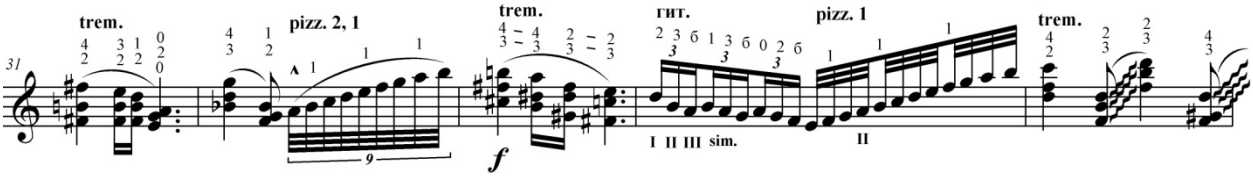
Нисходящее движение секундовыми интервалами (26-27 такты) – уникальное место, требующее вдумчивого подхода к аппликатуре. В следующей иллюстрации нижний голос перенесен на октаву ниже для удобства восприятия; скобками обозначены позиции:



Рекомендуется использовать здесь приём, сочетающий в себе элементы вибрато и щипка двумя пальцами. Атака производится щипком, указательным и безымянным пальцами (ребро ладони расположено в заподставочной области), после чего добавляется движение вибрато.

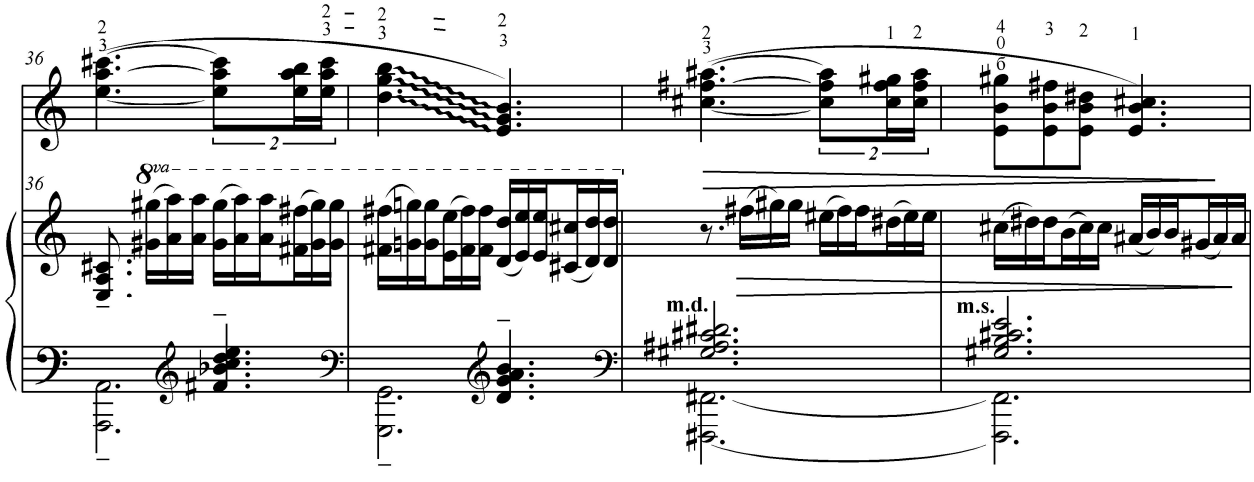
Также следует заметить, что, в 25-28 тактах у солиста – цельная музыкальная фраза; смены приёмов игры не должны нарушать её непрерывность.

Пассаж в 32 такте не следует воспринимать как виртуозное место – важно «пропеть» его одинарным или двойным пиццикато, начав движение ударом вверх.



В 34 такте триоли можно исполнить аккордовой аппликатурой, гитарным приёмом по трём струнам.

Во втором проведении темы фортепианная фактура постепенно уплотняется до четырёхзвучных аккордов и кластеров, а пассажи и глиссандо в партии солиста повышают градус эмоционального накала. В 38 такте динамическое усиление, наконец, достигает апогея.

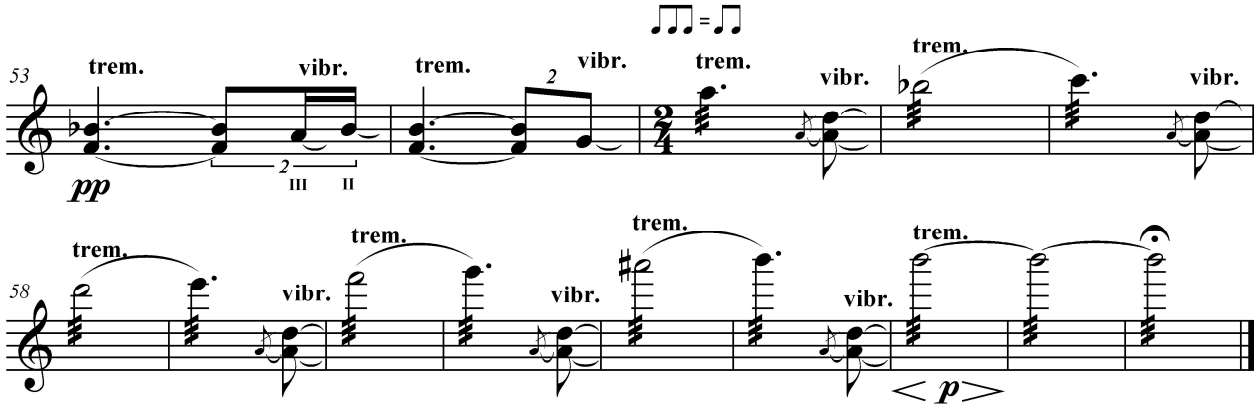


Триольный орнамент в партии фортепиано утяжеляется, теряет ранее присущую ему жалобность, превращаясь в торжествующий, по-листовски яркий речитатив, сопровождаемый колокольными кластерами. Интонационно измененный материал темы у солиста также меняет ладовое наклонение: в мажоре он звучит вдохновенно, с упоением.

Для усиления звучания тремоло на аккордах в высокой тесситуре рекомендуется подключать предплечье.

После бурной кульминации наступает затишье. На фоне замершей, хоральной фактуры фортепиано материал *narrare* в партии балалайки звучит ещё более скорбно и вызывает ощущение одиночества. Солисту в этом фрагменте важно сконцентрироваться на интонационной выразительности.

Возвращение к теме (у фортепиано) в 47 такте возвещает начало репризно-кодного раздела. Тема сокращена (3 т. + 3 т.); внесенные в неё интонационные изменения создают атмосферу прощания. Партия балалайки, подхватывающая мелодию темы (с 53 т.), состоит из двух разнородных элементов: пиццикатные ноты (от *narrare*) и повышающаяся линия на тремоло кантиленного характера (от темы). Следует разграничить эти два пласта, будто их исполняют разные инструменты (на это указывают французские лиги у пиццикатных нот). Высокие ноты на тремоло рекомендуется извлекать, ставя указательный палец левой руки на ноготь.



В 55 такте происходит смена триольного движения на дуольное: ♫ = ♫ дуоли в 54 т. равны восьмым долям в 55 т. (ускорения движения не происходит, как это было бы, если бы восьмая была равна восьмой ♪ = ♪).

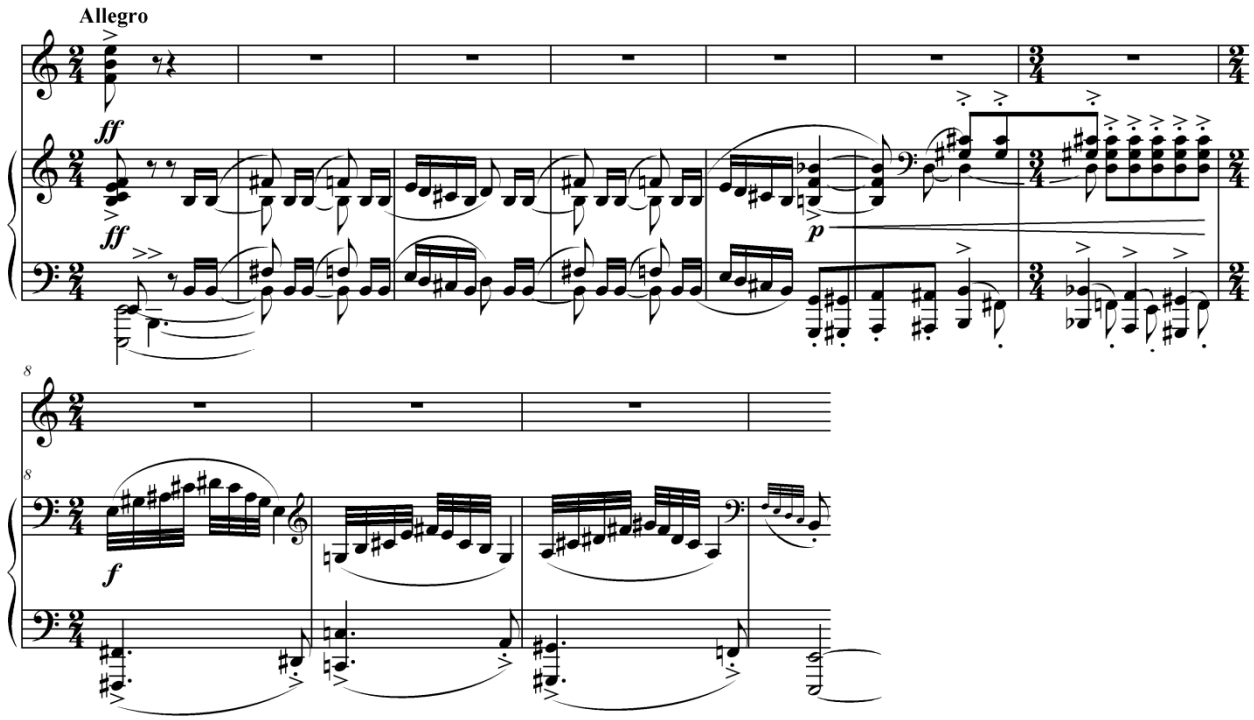
Кода иллюстрирует увеличение разрыва между пиццикатным и кантиленным элементами; последний, с повышением тесситуры, истаивает и в итоге растворяется. Бравурный аккорд, открывающий третью часть, возвещает торжество «пиццикатности». Вторая часть заканчивается на доминанте к 3 части, разомкнута, и переходит в неё attacca.

3 часть.

Финал сонаты – самая крупная и образно насыщенная часть – максимально контрастна лирической второй части. Кантилена сменяется безостановочной моторностью, индивидуальность – безличностностью, глубина – однoплановостью. Бездушный напор механистичного движения не оставляет места личным переживаниям; он подчиняет себе и тем самым унифицирует всё звучащее пространство.

Форма части – сонатная, вся она пронизана разработочностью (уже второе проведение темы демонстрирует тональное развитие). От проведения к проведению варьируется тембр, плотность звучания, тональность.

Главная тема заключает в себе три элемента. Первый (основной) состоит из коротких толчковых мотивов затактового строения. Движение заложено даже в его интонационной структуре: нисходящий ход *фа-диез – фа – ми – ре* на сильных долях второго и третьего тактов. Второй элемент – токкатный хроматический басовый ход с внутренним ритмом-контрапунктом, акцентированные стаккатные аккорды на одном звучании; третий – пассажные фигуры, напоминающие барабанную дробь.

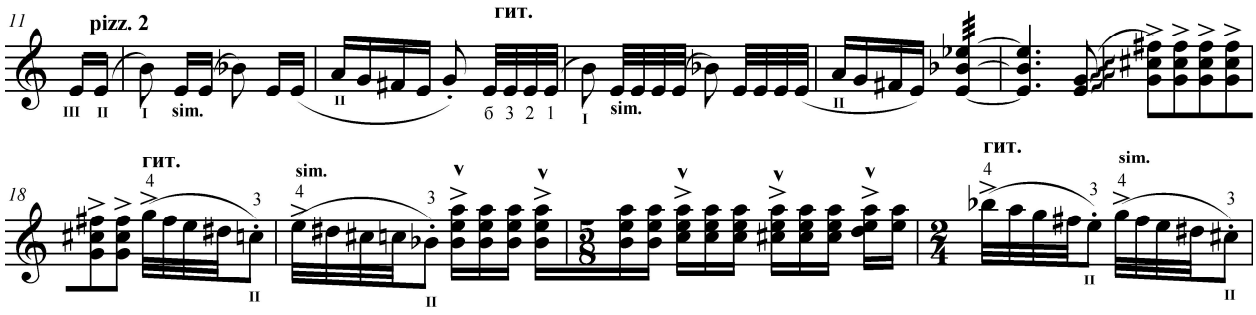


Все эти элементы в преображенном виде сохраняются во втором проведении темы – в этот раз в партии солиста.

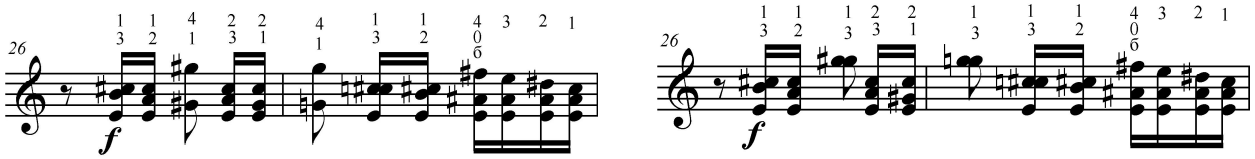
Первая фраза исполняется двойным пиццикато (хроматический ход *си - си-бемоль* берется на первой струне), вторая – гитарным приёмом.

В 18-19, 21 тактах последнюю ноту в каждой ритмической фигуре рекомендуется брать на второй струне; это позволяет не менять позицию.

В 19-20 тактах акцентированные восьмые исполняются ударами вниз.

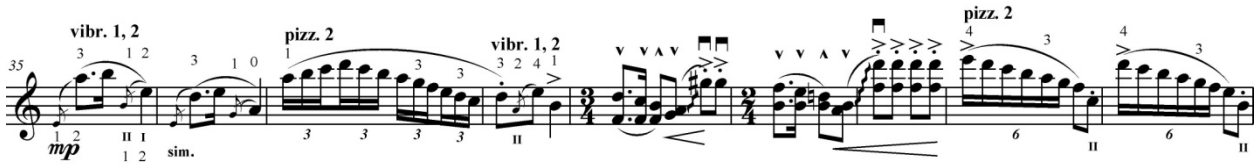


Третье проведение темы – кульминация главной партии. В 26-27 тактах октавы можно заменить унисонами 1 и 2 струны в высокой тесситуре (если растяжка левой руки не позволяет исполнить оригинальный вариант – на иллюстрации слева):

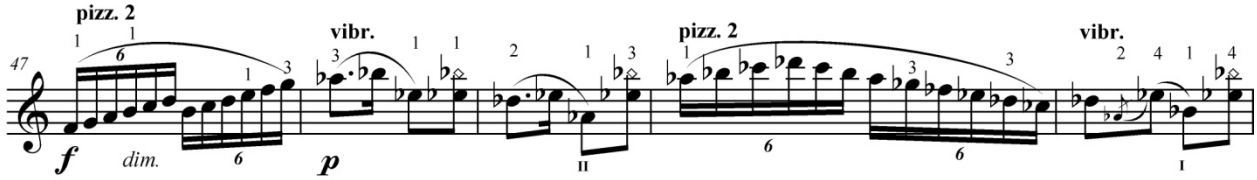


С 33 такта начинается побочная партия. Остинатный квинтольный рисунок в сравнительно высокой тесситуре у фортепиано, легатный тип интонирования составляют контраст предшествующему материалу. Побочной теме, излагающейся в партии балалайки, характерна сольность высказывания; сопровождающие её лёгкие форшлаги (35-38 такты) не должны тормозить движение: они несут чисто декоративную функцию.

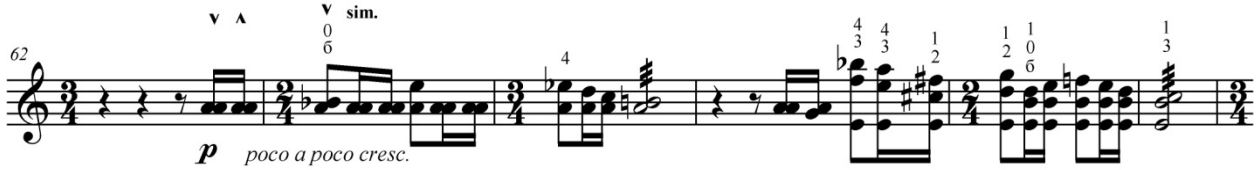
Триольное движение (37, 42-43 тт.) исполняется двойным пиццикато:



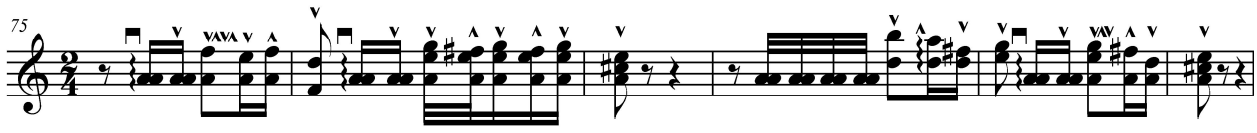
Второе проведение побочной темы проходит в контрапункте с главной темой (в партии фортепиано). Квинтовый флажолет от *ми-бемоля* (звук *си-бемоль*) рекомендуется исполнить нижеприведенной аппликатурой, которая позволяет не менять позицию:



С 62 такта начинается раздел разработки – в партии солиста проводится материал из коды первой части сонаты. Аппликатура секунды *ля – си-бемоль* и параллельного квартового движения аналогична приведенной ранее (стр.13).



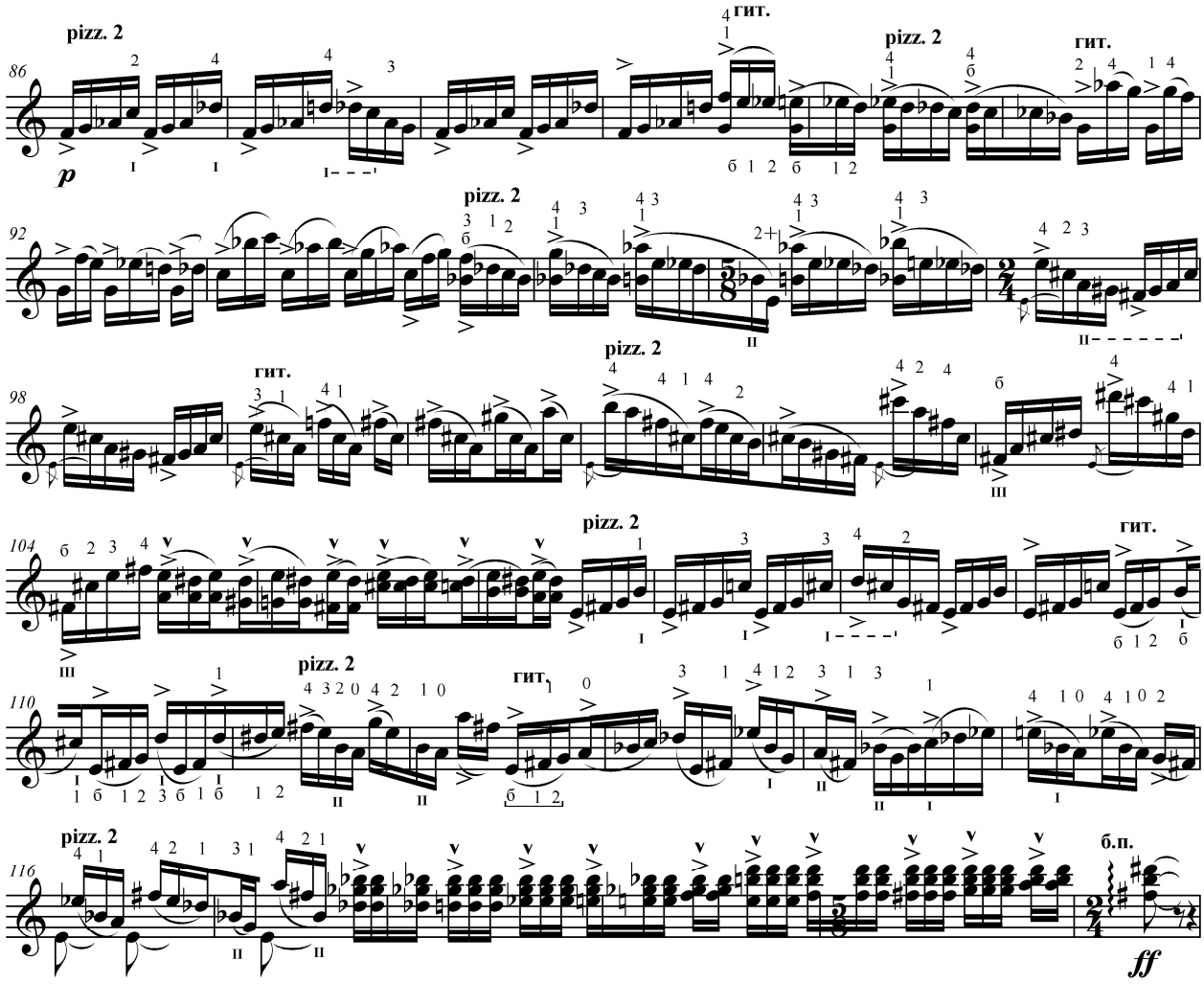
В партии балалайки материал 75-79 тактов имеет ярко выраженную фольклорную окраску. Предлагается подчеркнуть частушечный характер этого фрагмента традиционными балалаечными штрихами:



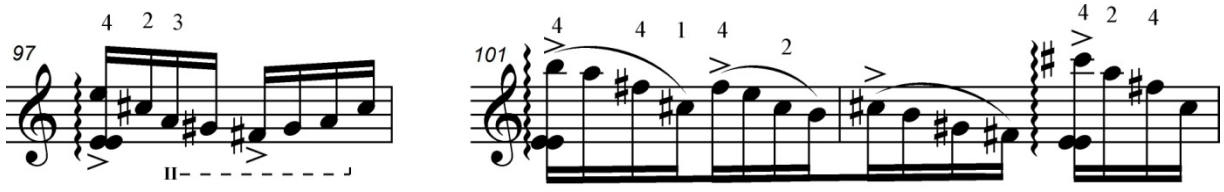
Начиная с 84 такта следует большой токкатный эпизод, создающий образ механистичного наступления. Агрессивная скерцозность сметает всё на своём пути, даже метр. Образующаяся за счет акцентов полиритмия и, следовательно, редкое совпадение вертикалей усложняет исполнение этого фрагмента. Материал предполагает несколько важных точек пересечения

партий солиста и фортепиано (в 97 такте, на вторую четверть 106 такта). Со второй четверти 112 такта начинается финальная волна динамического нарастания, приводящая к кульминации разработки в 121 такте (совмещенной с репризой побочной темы).

Чередование двойного пиццикато и гитарного приёма должно происходить незаметно для слушателя. Полная аппликатура эпизода приведена ниже:



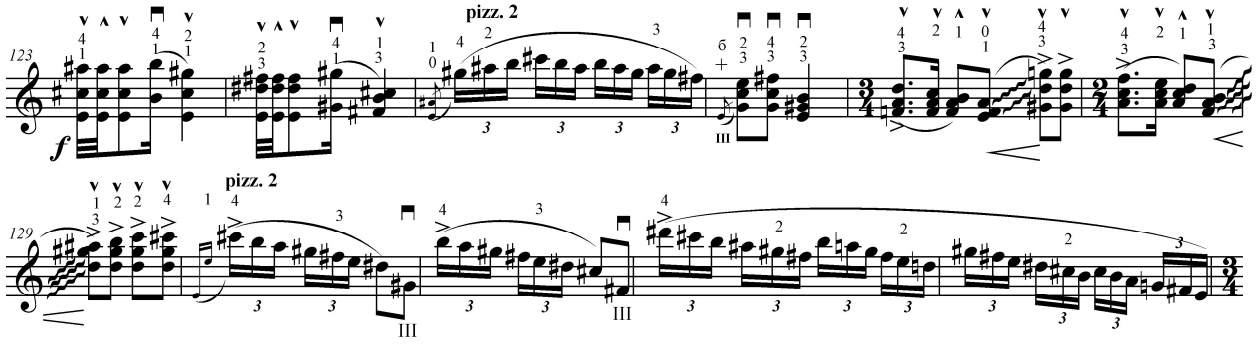
Форшлаг на ноте *ми* (начиная с 97 такта) рекомендуется заменить арпеджиато по всем струнам.



В 104-106 т., 117-120 тт. акцентированные доли исполняются ударами вниз.

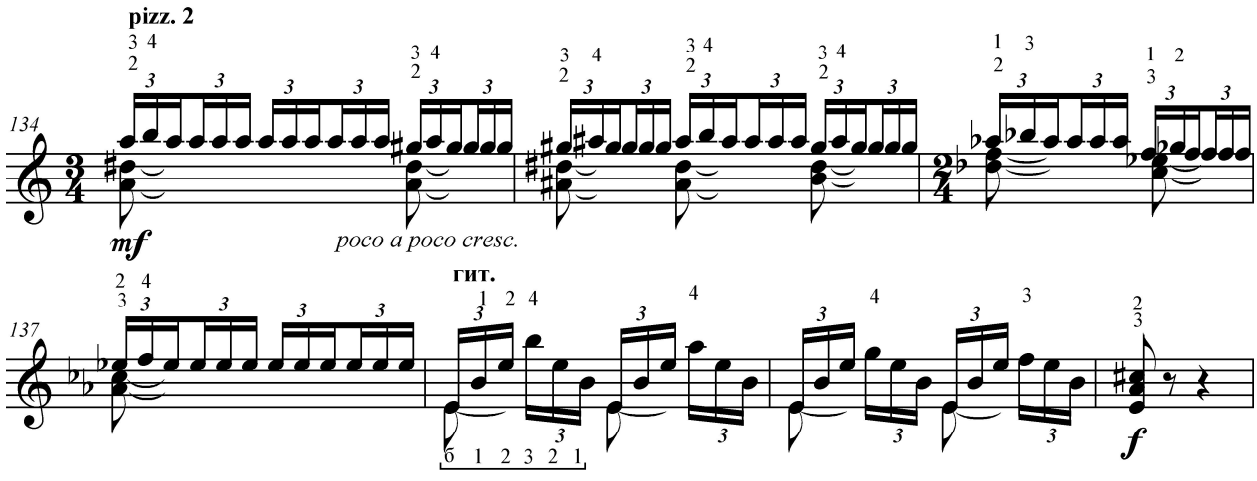
Репризное проведение побочной темы (121 такт) приобретает злой мажорный блеск и жесткость атаки.

Форшлаг в 125 и 130 тактах рекомендуется исполнять арпеджиато по всем струнам, а форшлаг в 126 такте – срывом большого пальца левой руки на третьей струне.



Материал, начинающийся с 134 такта, является реминисценцией элемента *narrare* из второй части. Исполнение этого фрагмента требует совмещения приёмов арпеджиато и двойного пиццикато. Принимая во внимание, что материал изложен триолями, следует стремиться к равнозначности атаки большого и указательного пальцев.

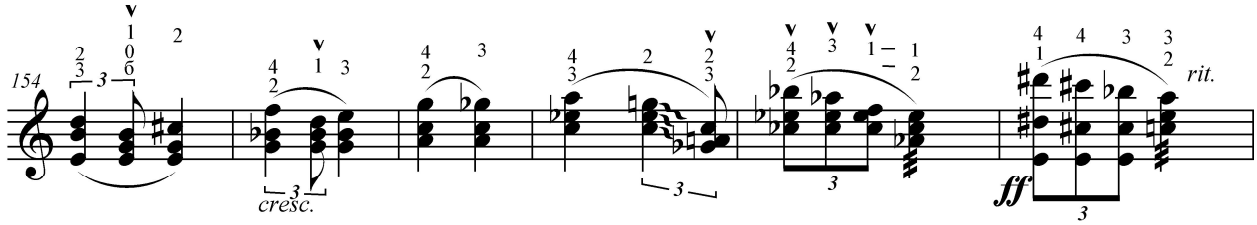
В 138 и 139 тактах – гитарный приём по всем струнам.



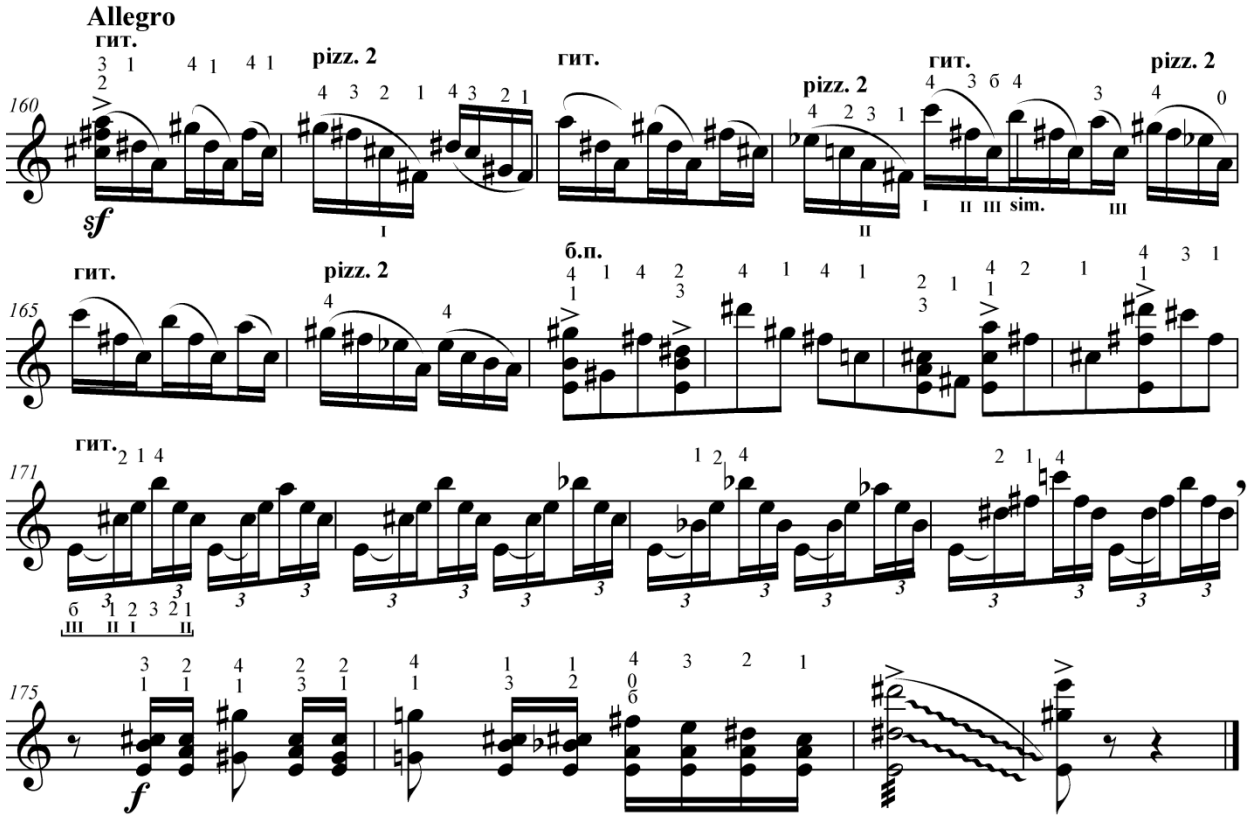
С 146 такта проводится побочная тема из первой части. В мажоре она звучит ликующе.

С 154 начинается связка к коде. Восьмые длительности в этом фрагменте рекомендуется исполнять ударами (в теме до этого они исполнялись на

тремоло). Это создаст ощущение порывистости, уместной патетики, подчеркнет неудержимое стремление к финалу.



Моторная кода (с 160 такта) одновременно является репризой главной темы. Аппликатура приведена ниже:



Звучащая в последних тактах главная тема максимально динамизирована. Рекомендуется исполнить все аккорды ударами вниз. В 175-176 тактах октаву можно заменить унисоном 1 и 2 струн, а в 177 такте, для большей плотности звука в тремоло следует подключить предплечье.

Заключительное глиссандо и окончание в мажоре ставят эффектную точку в конце произведения.

Заключение.

Сотрудничество А. Кусякова и А. Данилова наглядно показало, что расширение репертуара за счет оригинальных сочинений возносит исполнительство на балалайке на более высокий уровень, повышает интерес у слушателей к этому инструменту. Автор реферата считает своим долгом призвать балалаечников-исполнителей к сотрудничеству с композиторами и пропаганде новых сочинений как в тесном кругу народников, так и на мировой сцене.

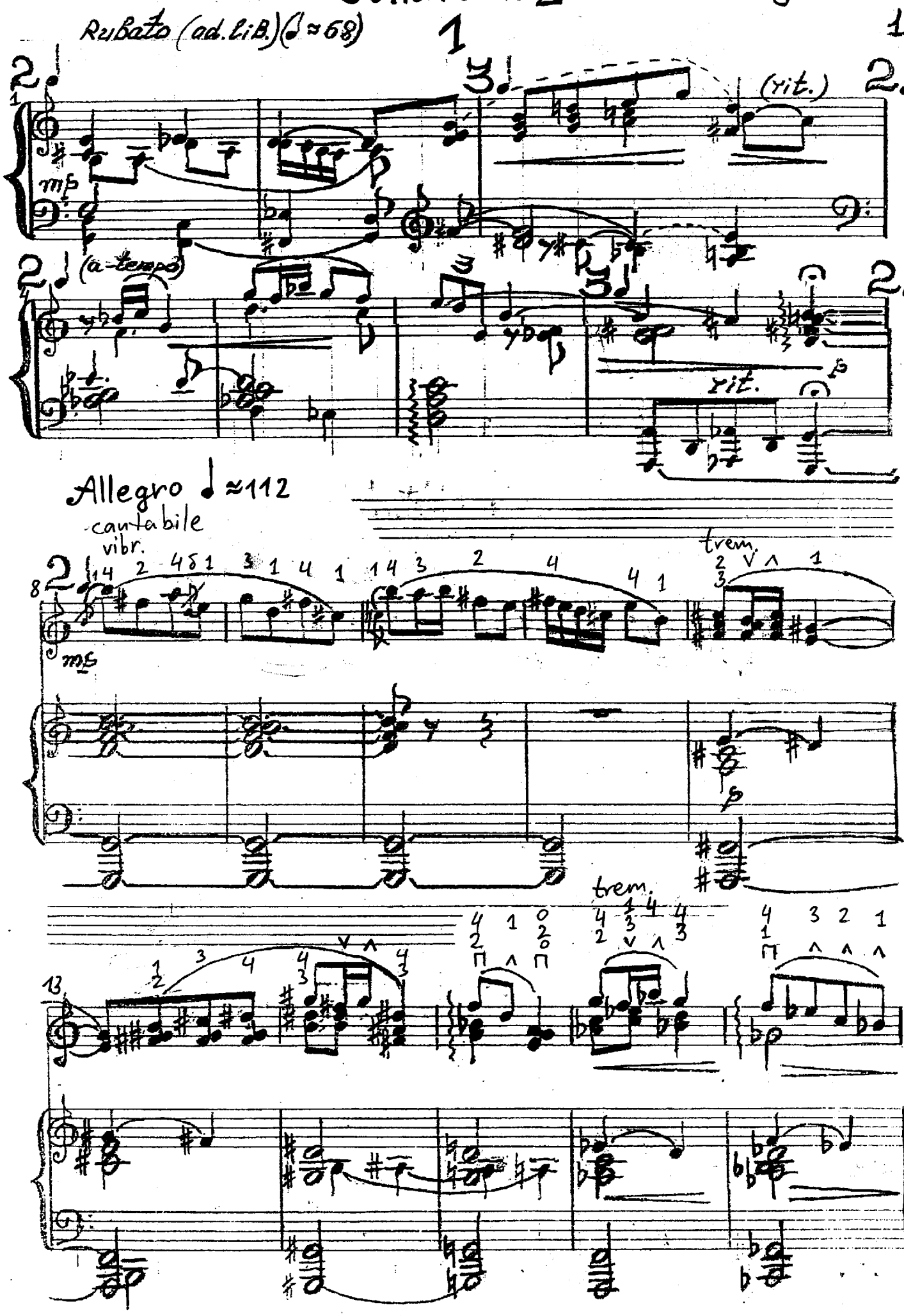
Список использованной литературы.

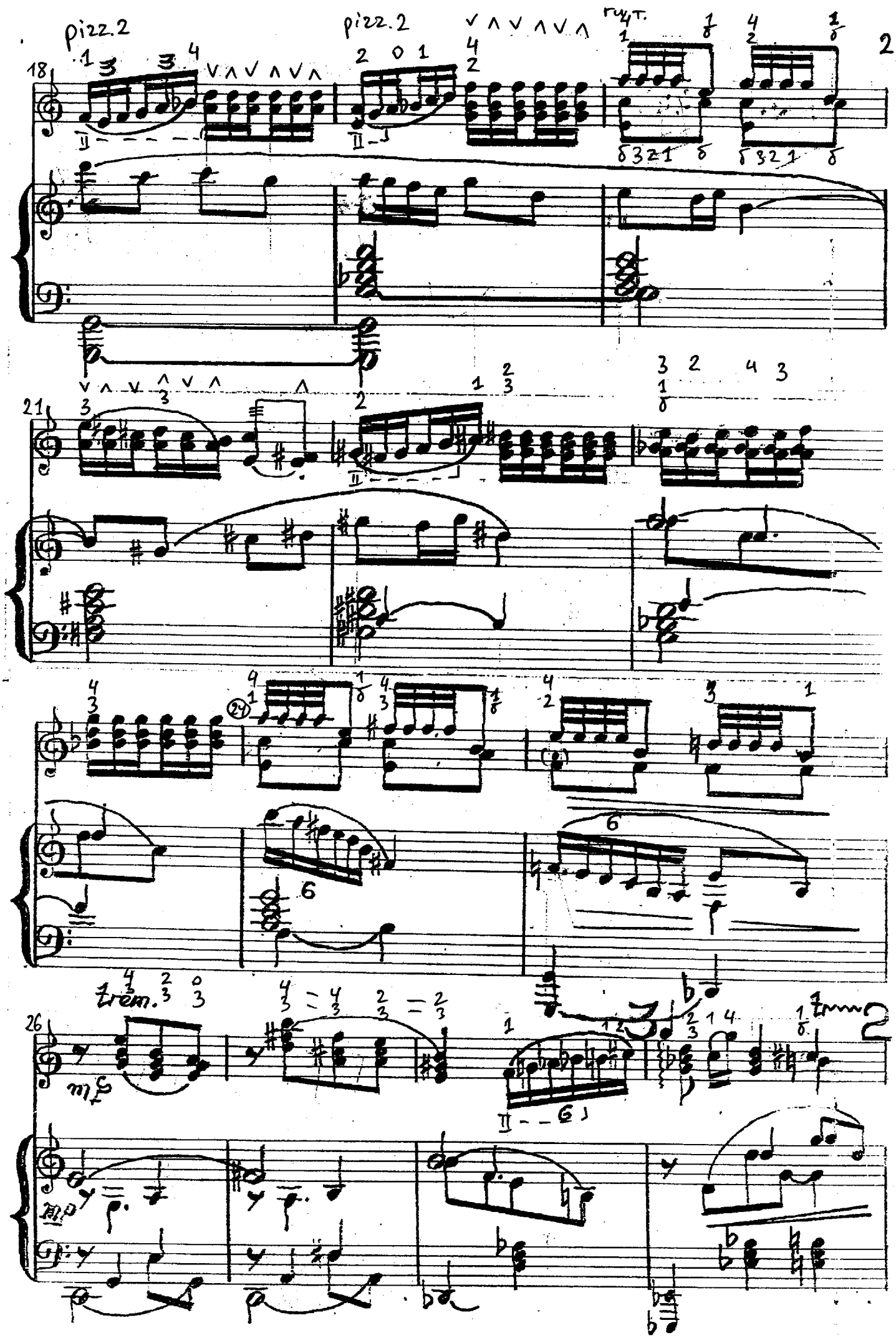
1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. Пособие. – 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с., нот.
2. Анатолий Кусяков: времена жизни. Сб. статей и материалов. Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В.Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2008. С. 48.
3. Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах. Сб. статей. Выпуск I. СПб, 2004.

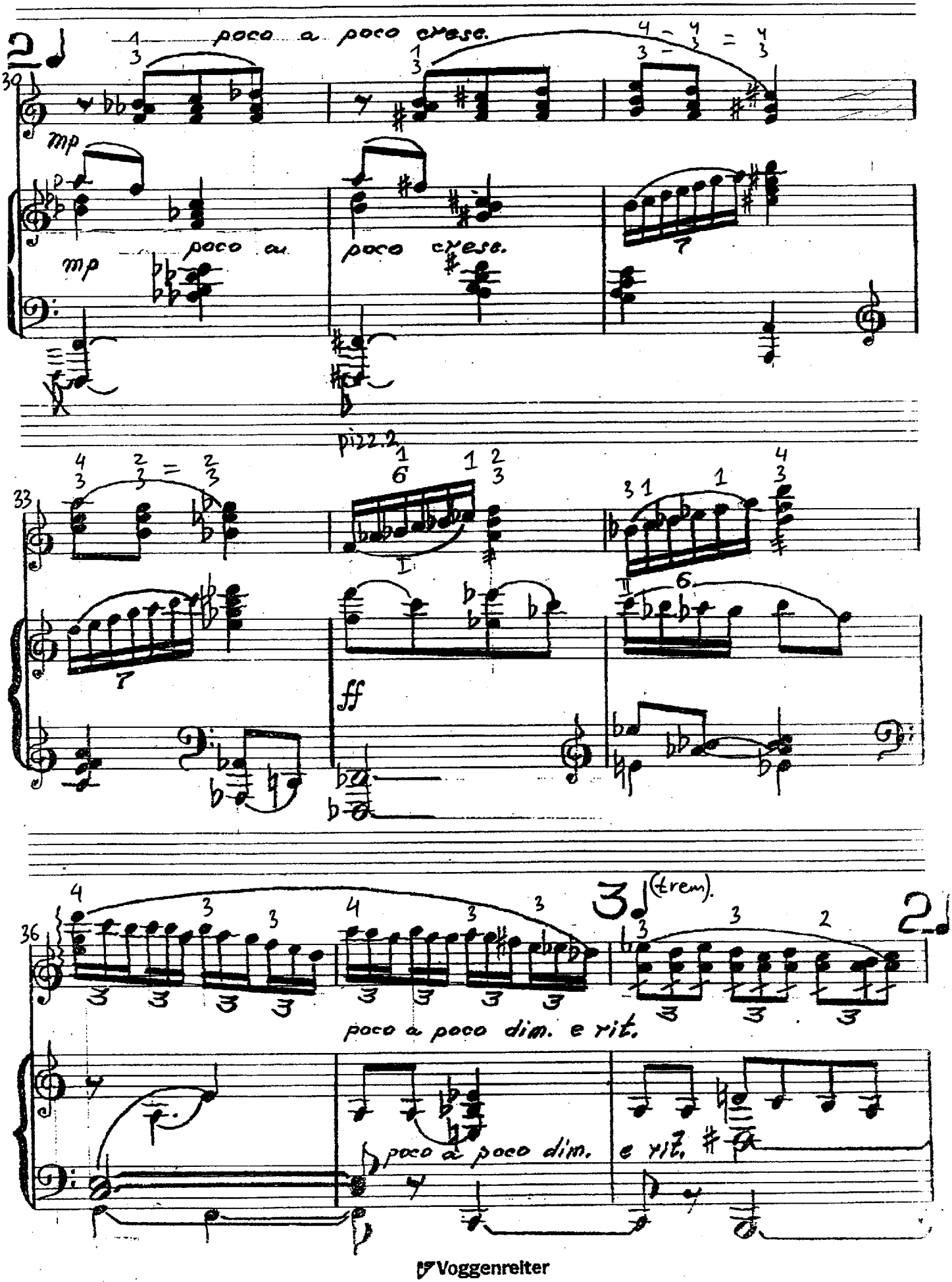
Приложение (нотный текст)

Соната №2

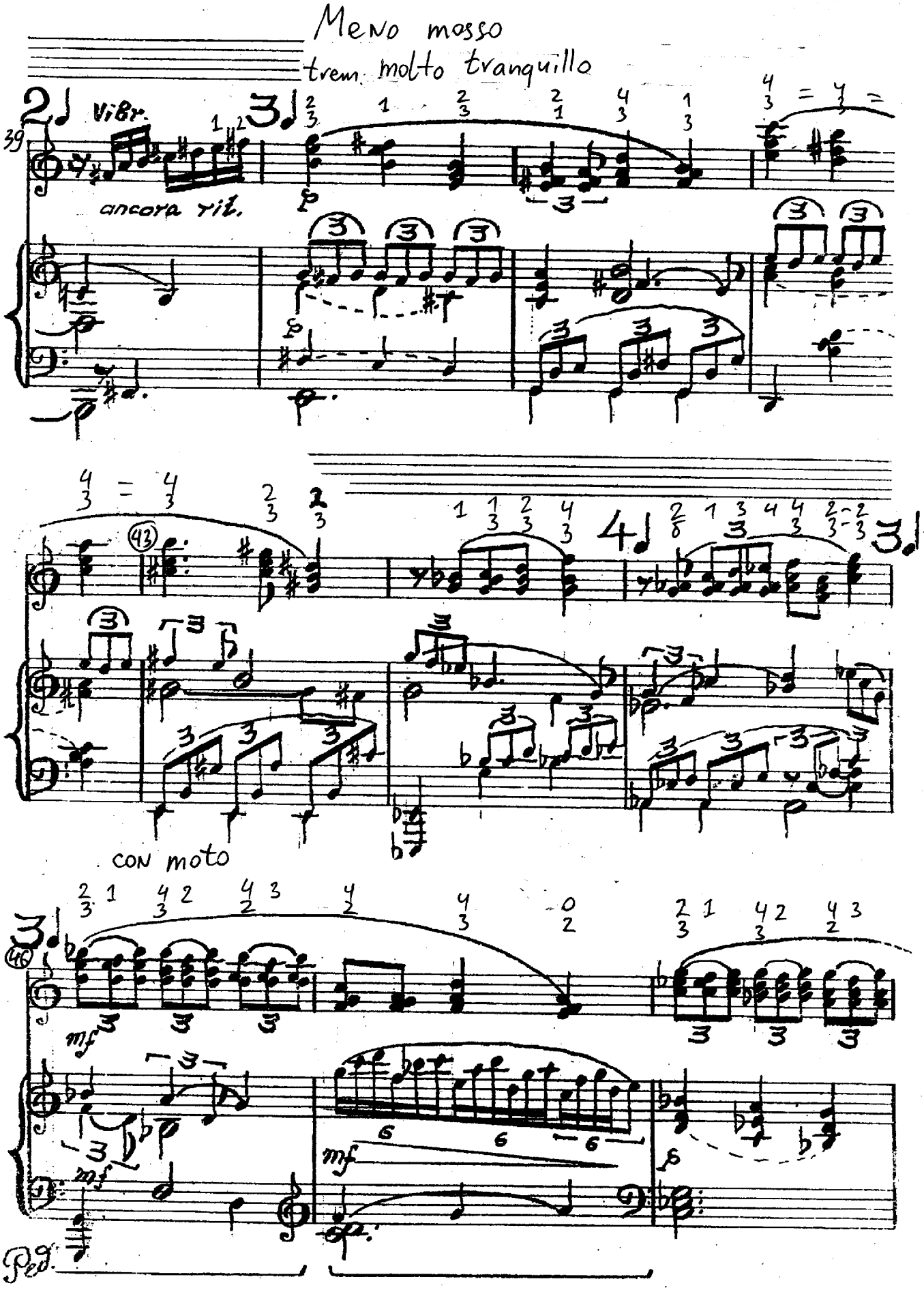
А. Кусяков

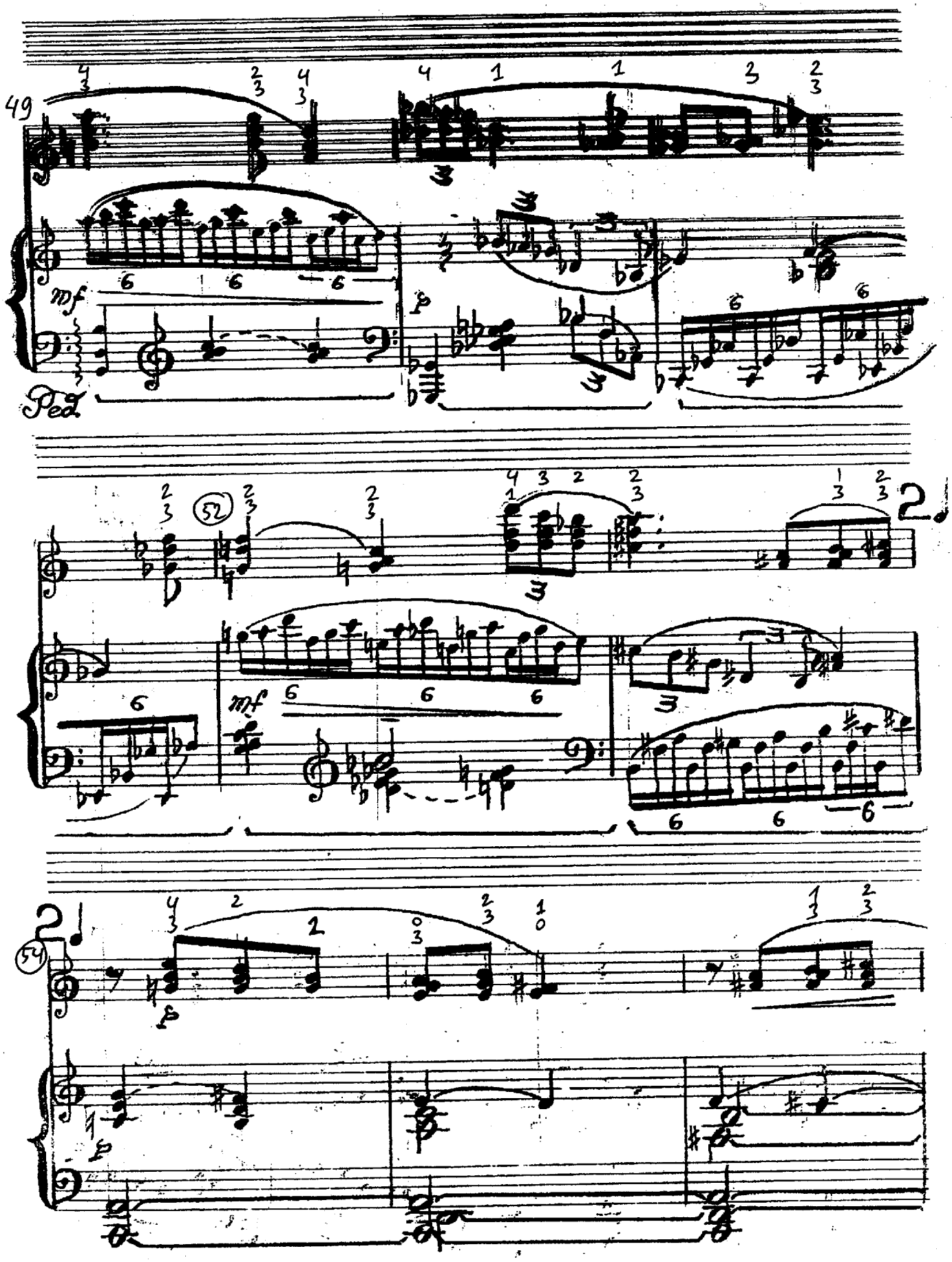


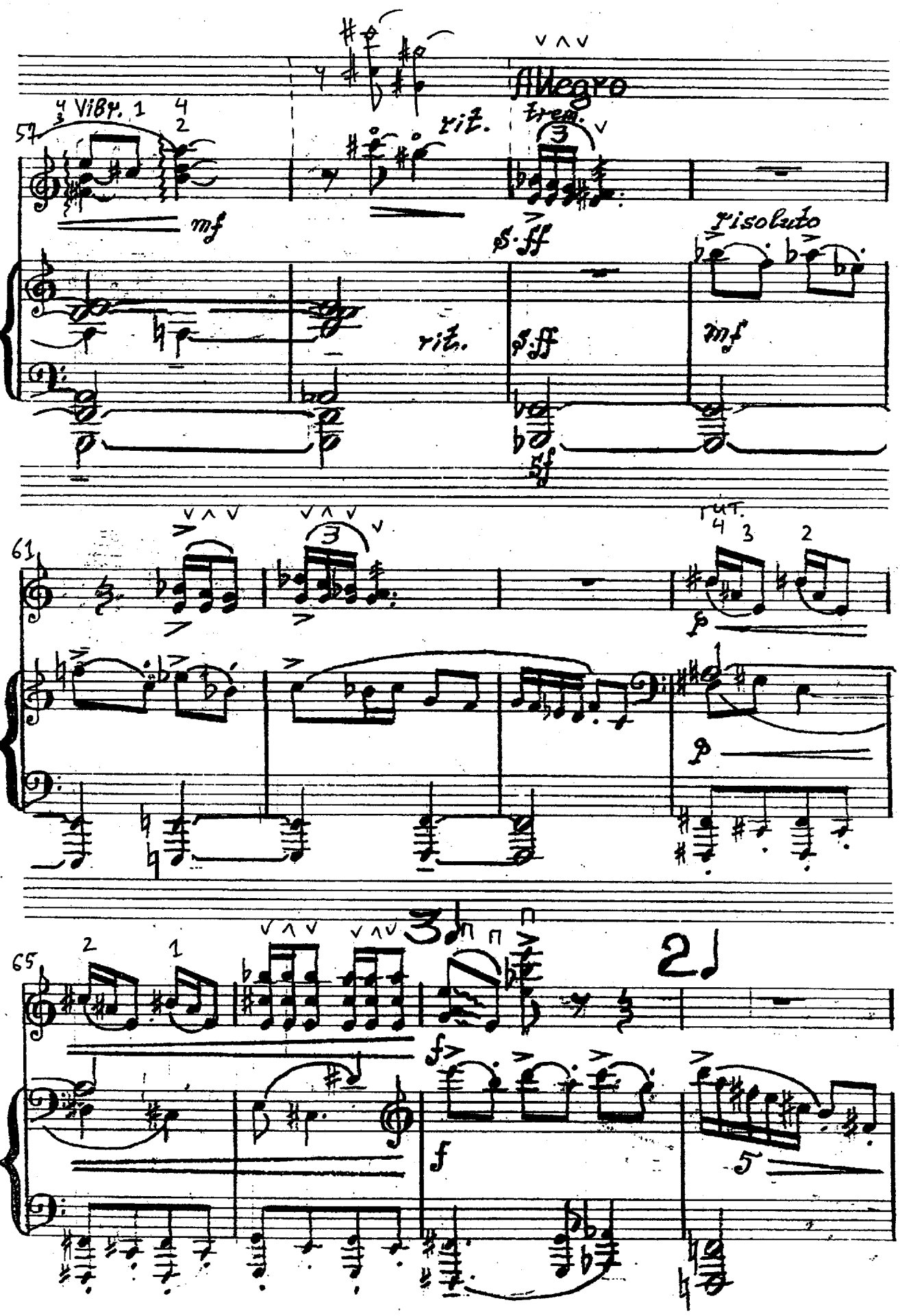

pizz.2
pizz.2
rut.
trem.
mf
mp

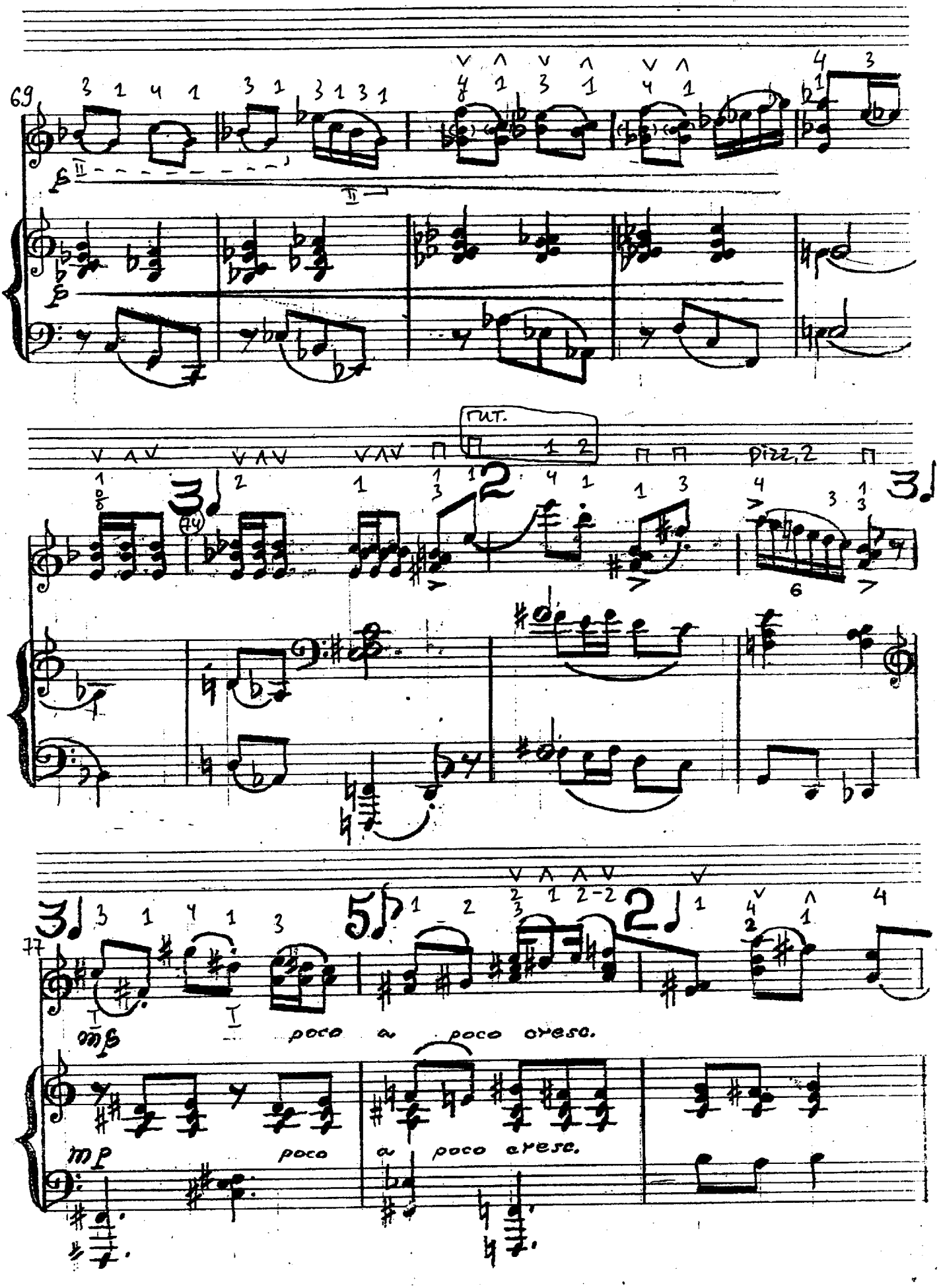


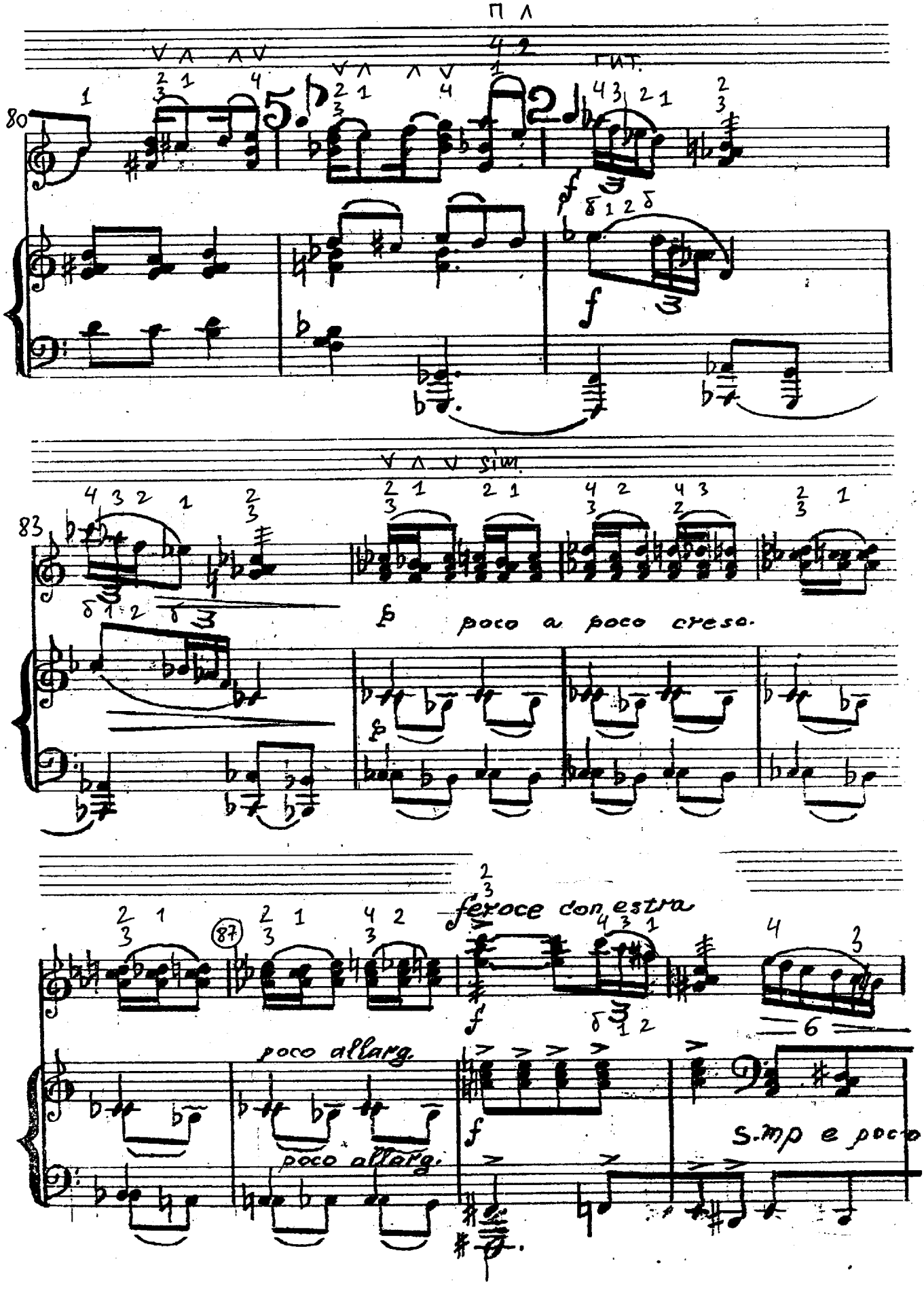
Voggenreiter

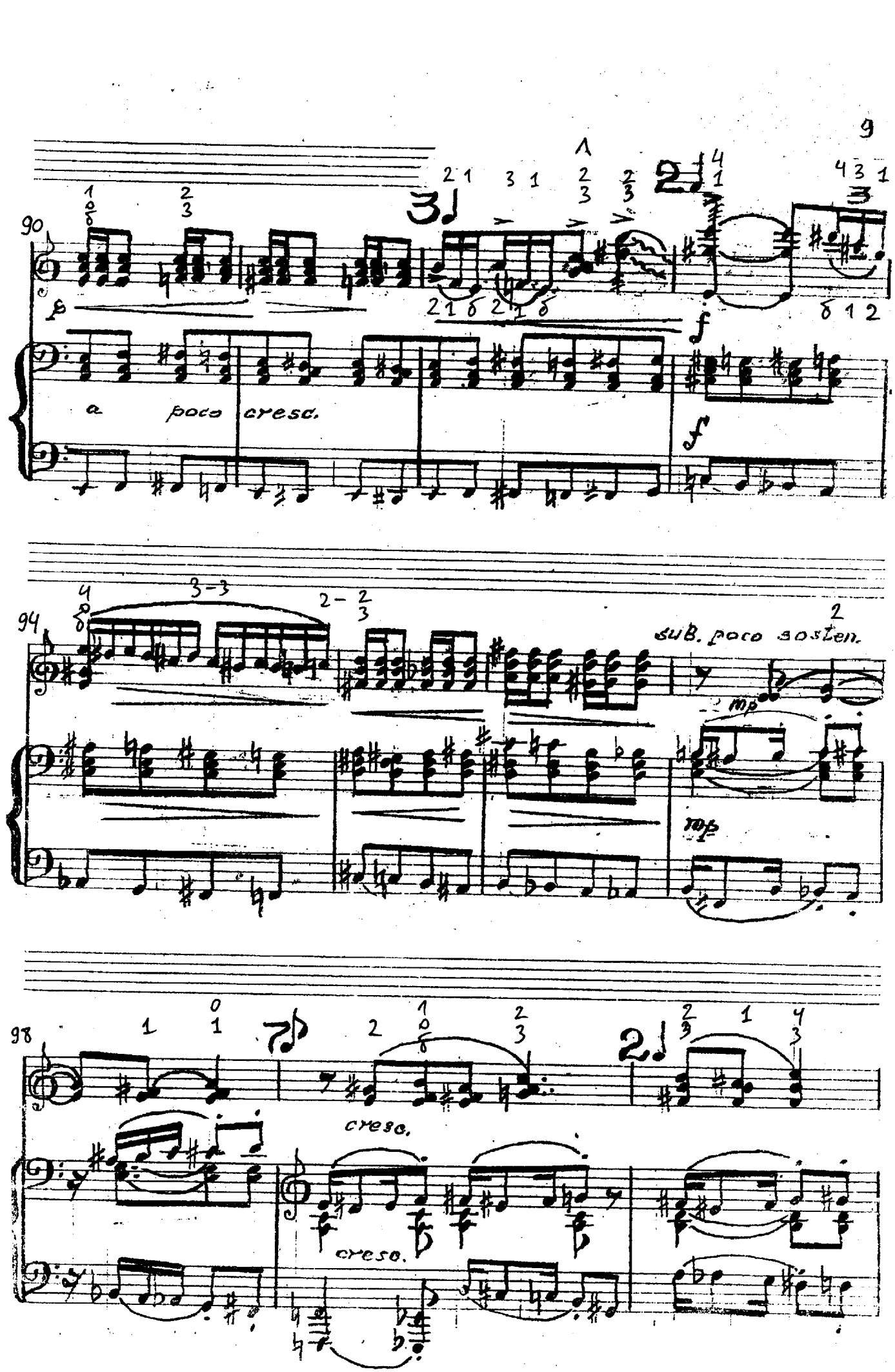

Meno mosso
trem. molto tranquillo
Vibr.
39
ancora rit.
43
CON moto
mf
Ped.

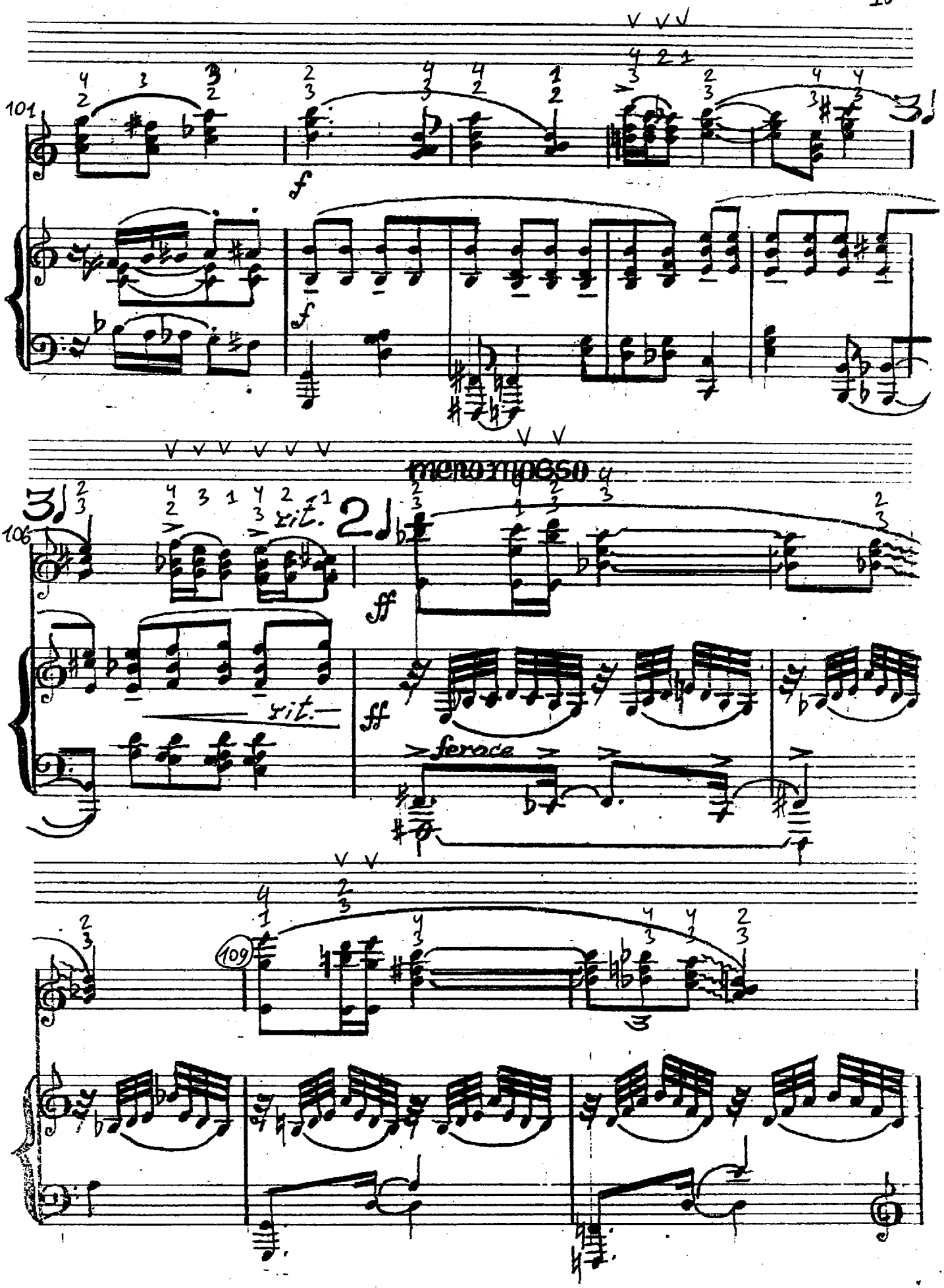

49
mf
p
Ped.
52
mf
54
p
p

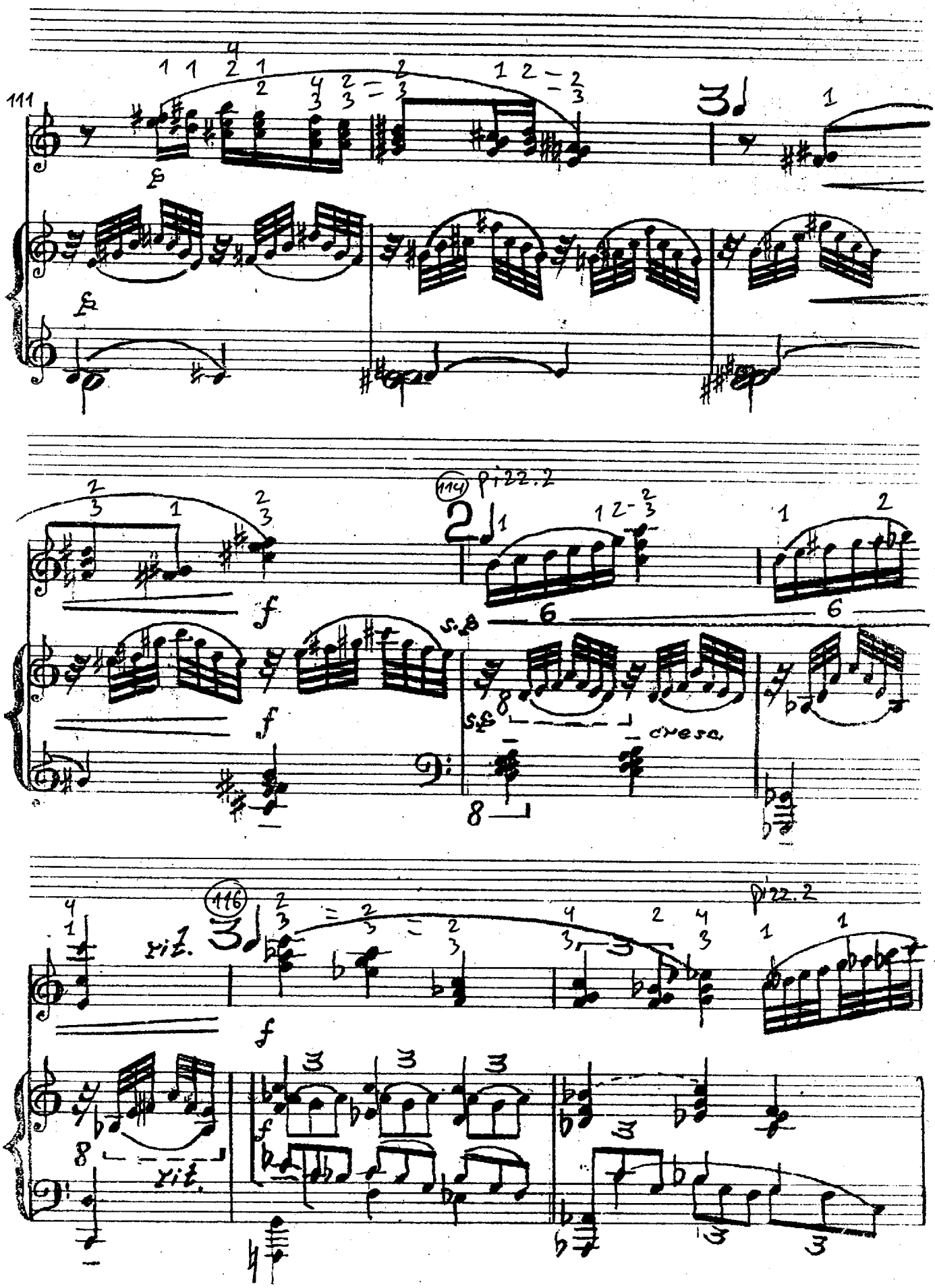

Allegro
Vibr.
rit.
trem.
mf
s.ff
risoluto
rit.
s.ff
mf
sf
rit.
p
p
f
f

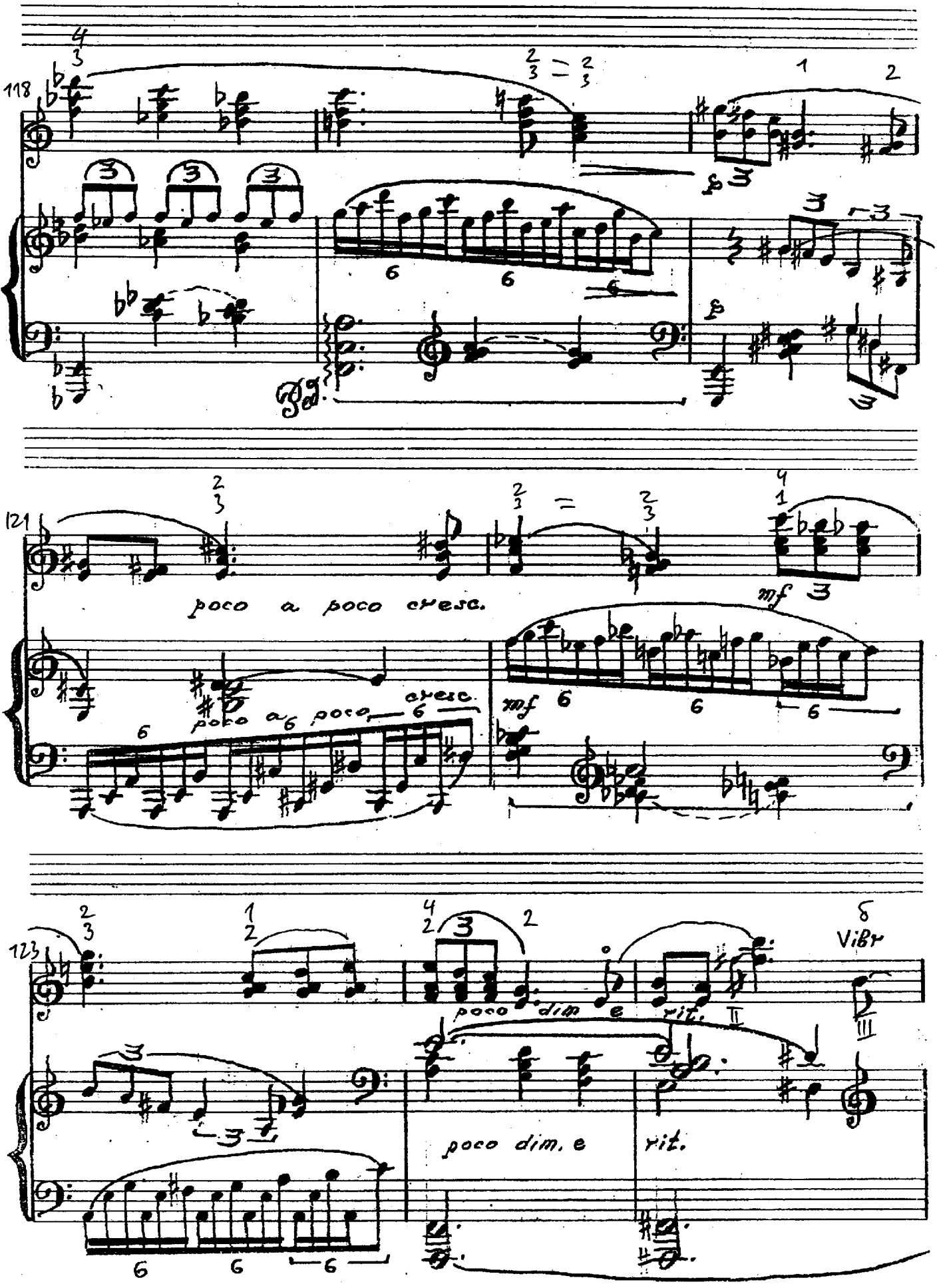

69
rut.
pizz. 2
77
mp
poco a poco cresc.
mp
poco a poco cresc.

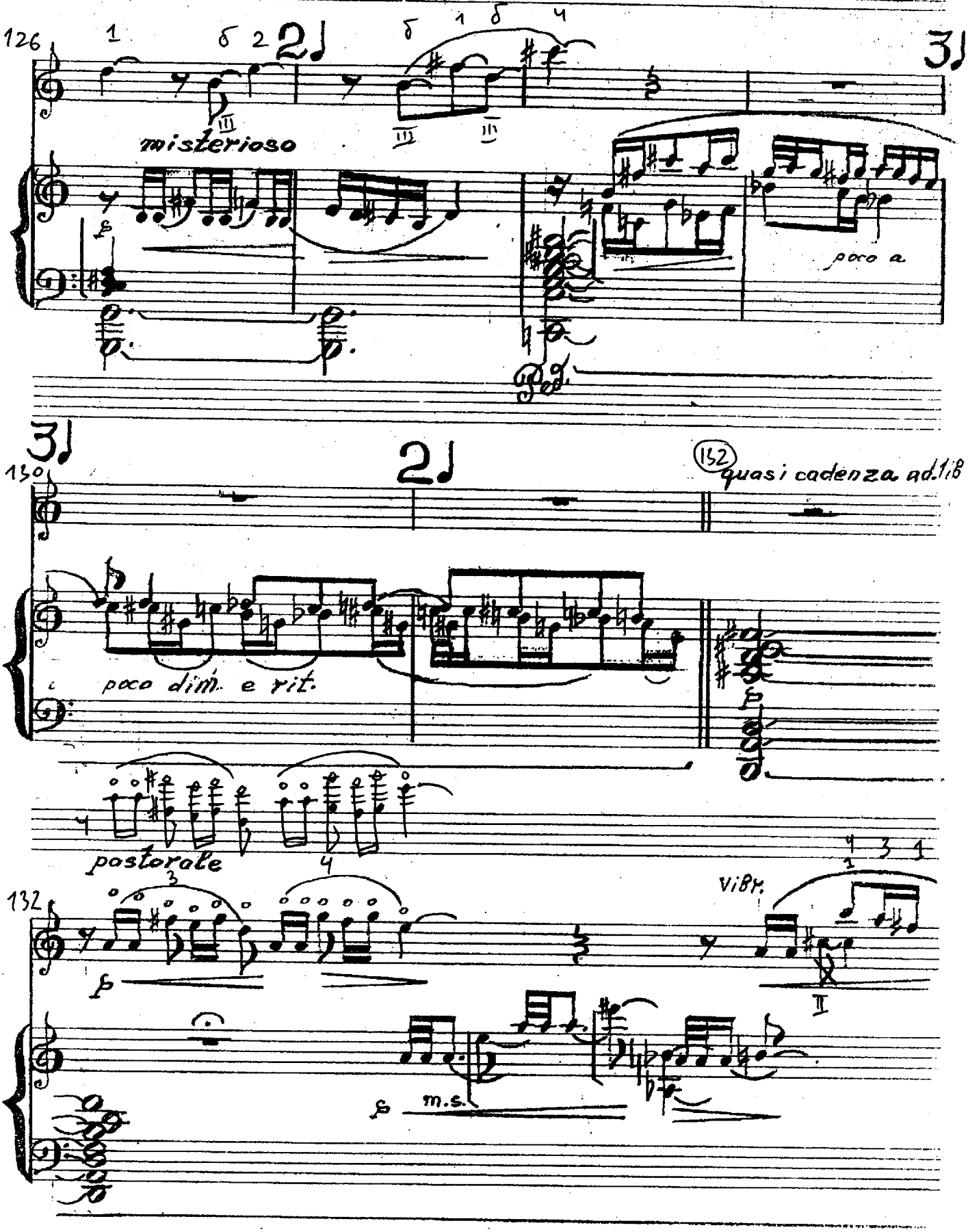

80
f
83
poco a poco cresc.
87
feroce con estra
poco allarg.
poco allarg.
f
simp e poco


90
p
a poco cresc.
f
f
94
sub. poco sosten.
mp
mp
98
cresc.
cresc.

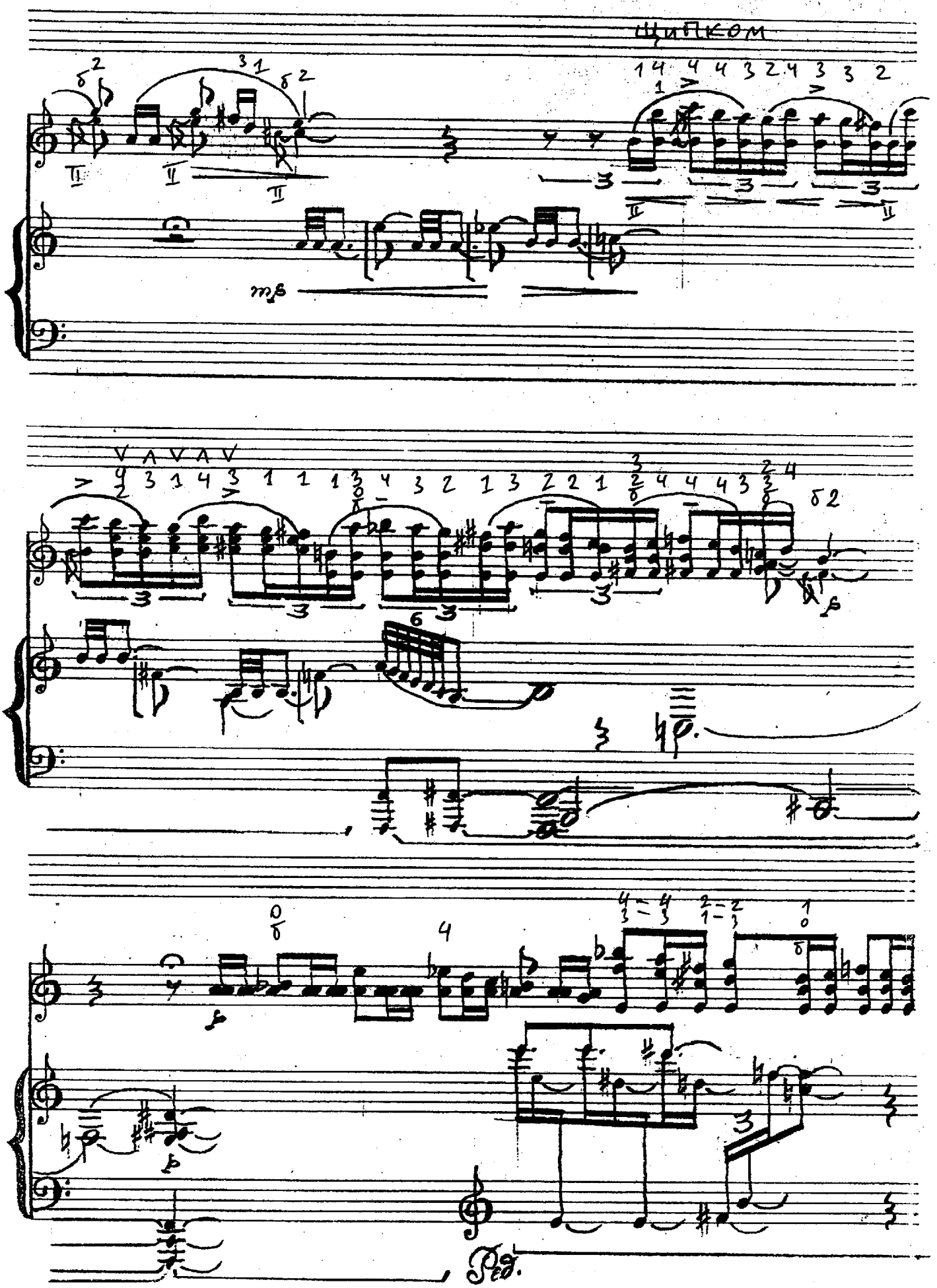

101
f
f
106
rit.
rit.
ff
ff
meno mosso
feroce
109

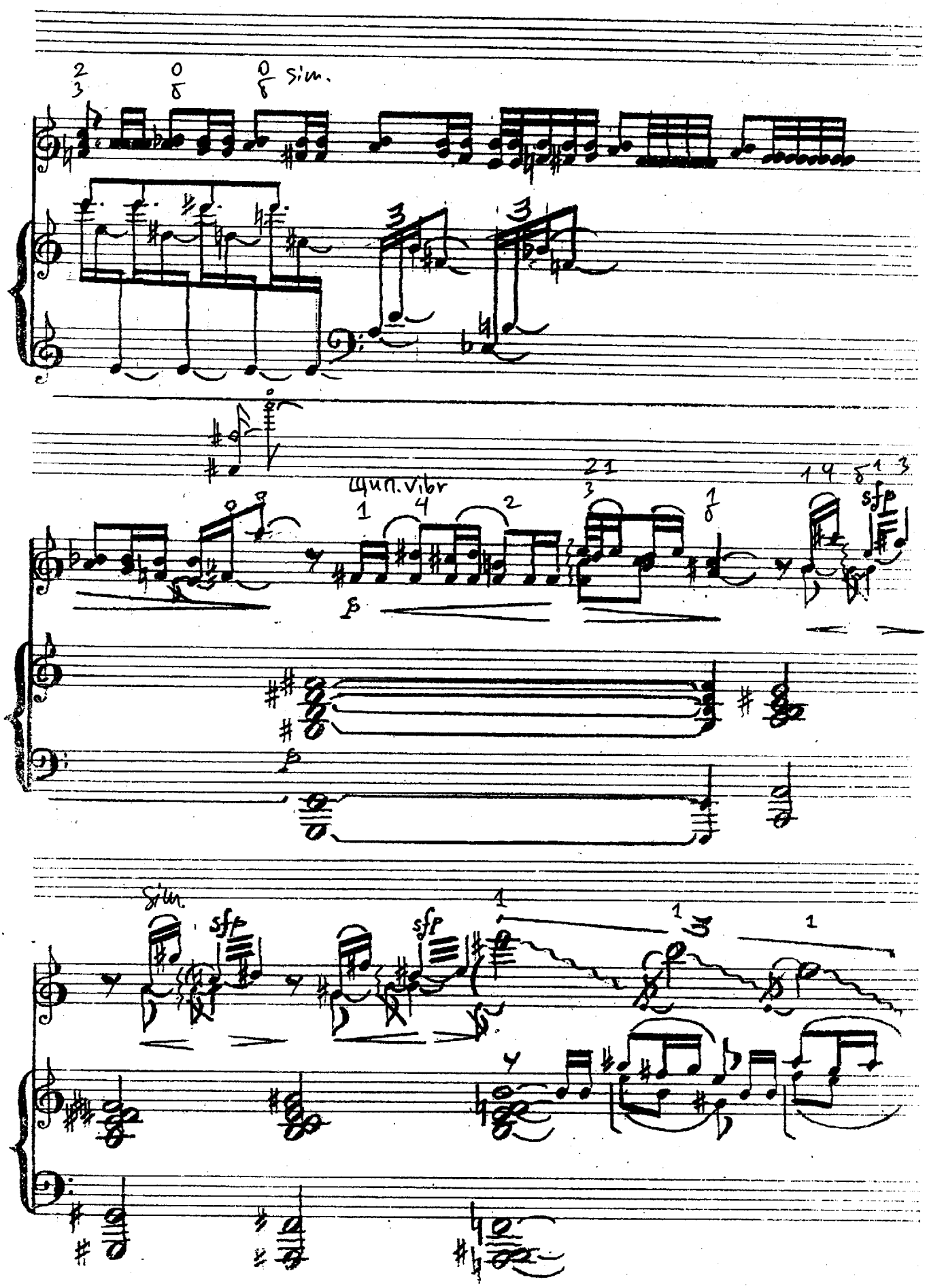

111
114
pizz.2
cresc.
116
rit.
pizz.2
rit.

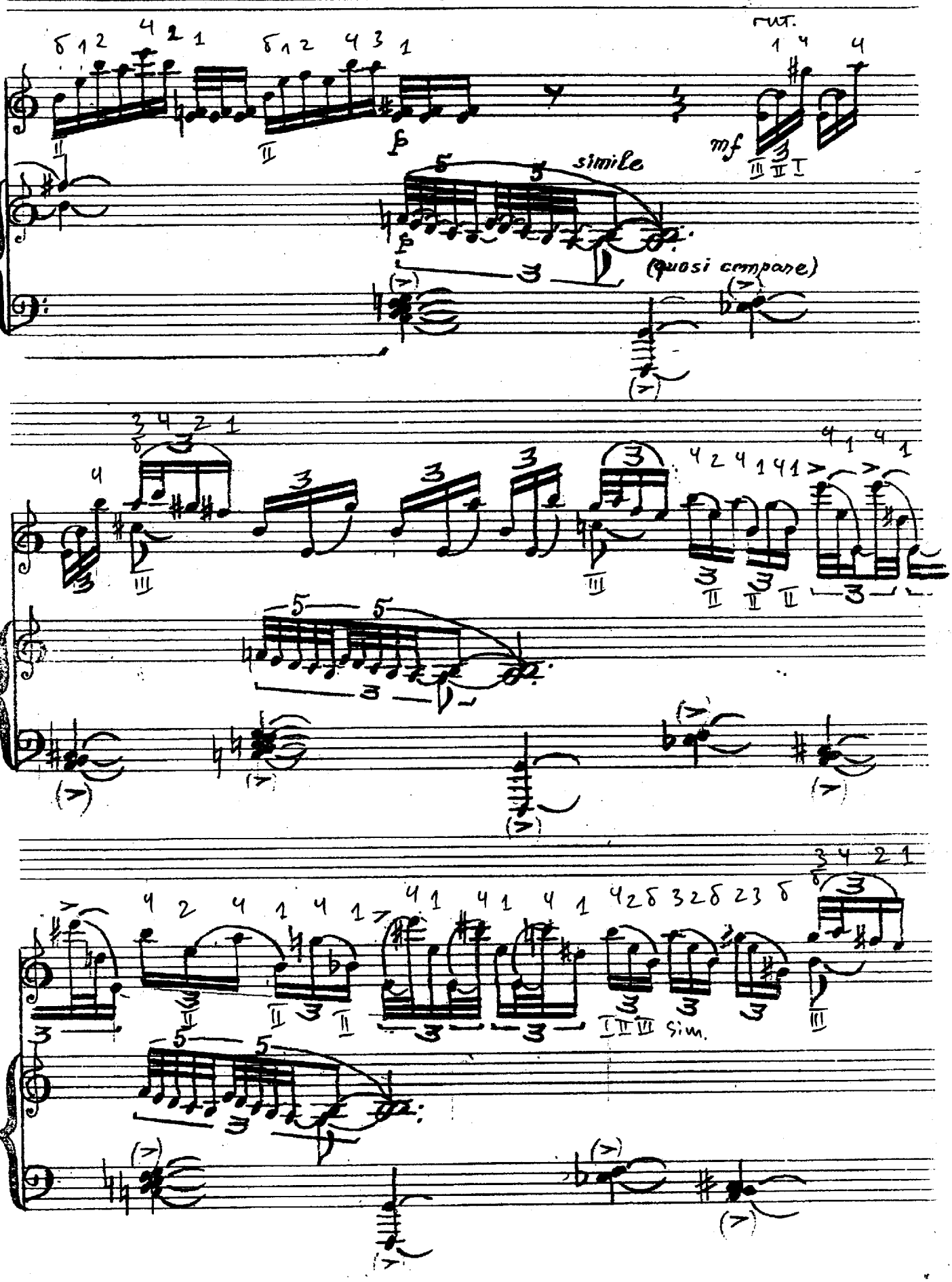

118
121
poco a poco cresc.
mf
123
poco dim. e rit.
Vibr

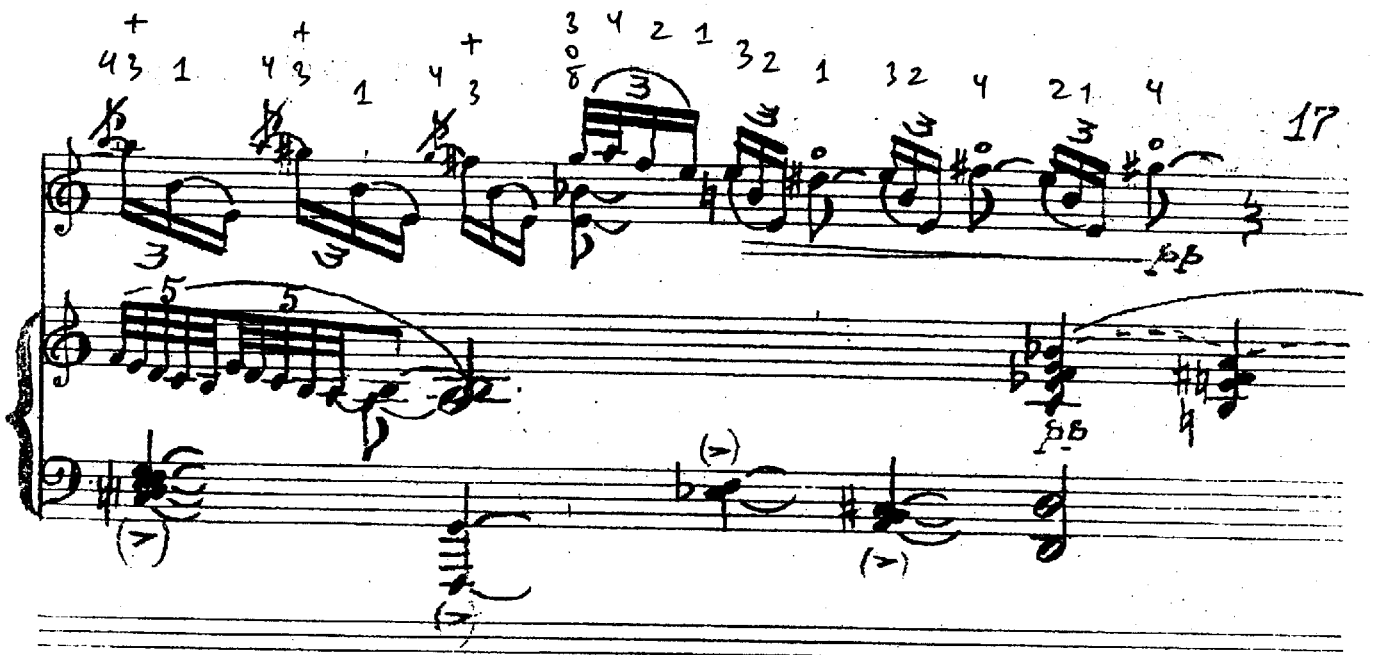

126
misterioso
poco a
130
poco dim. e rit.
(132) quasi cadenza ad lib
pastorale
132
Vibr.
m.s.

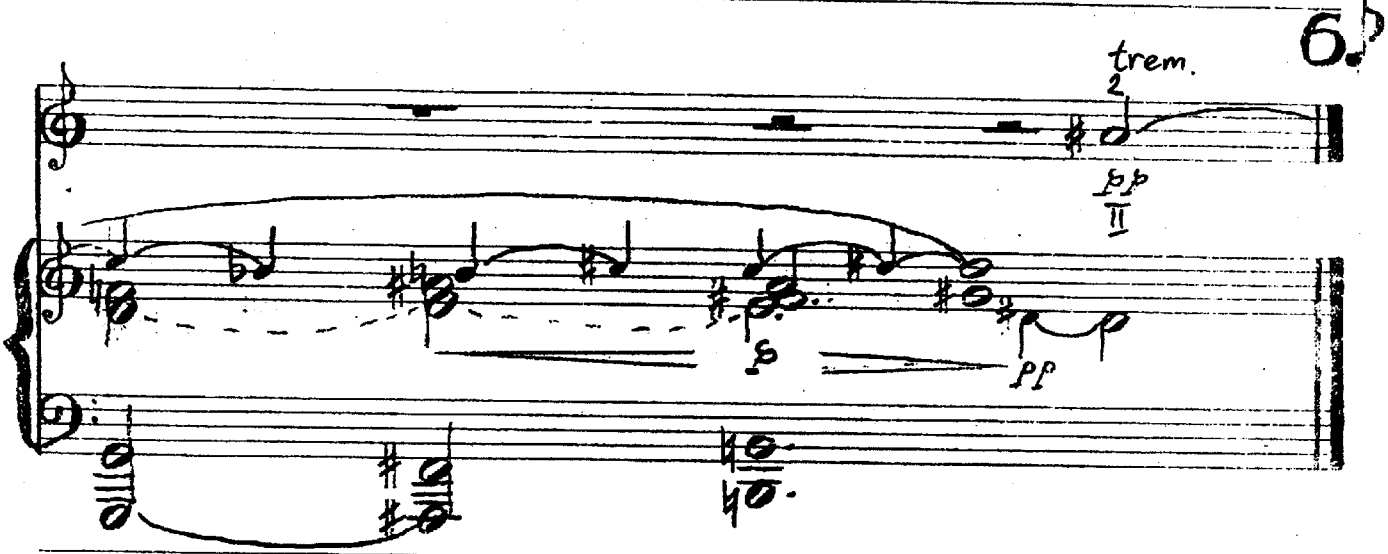
щипком



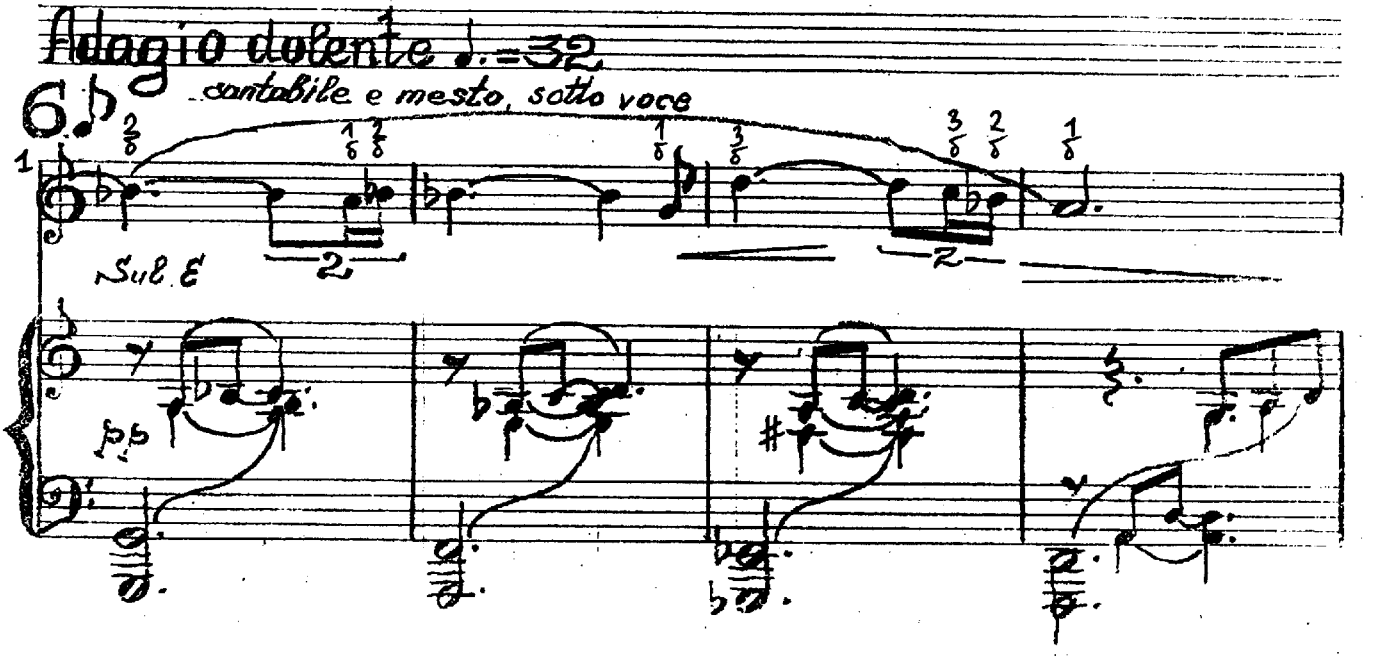

sim.
щип. vibr
sfp
sim.
sfp
sfp

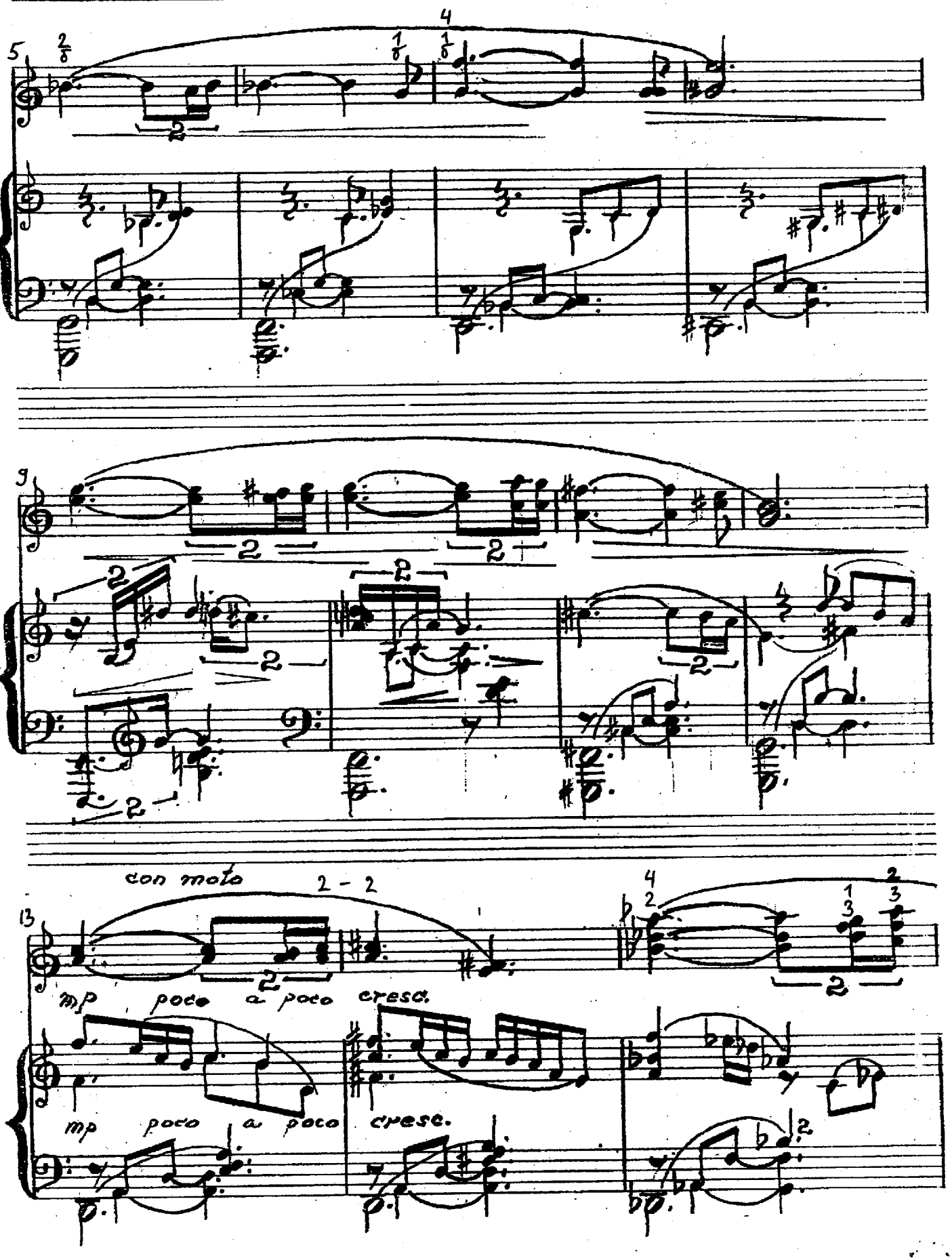

rit.
mf
simile
(quasi compare)
Sim.

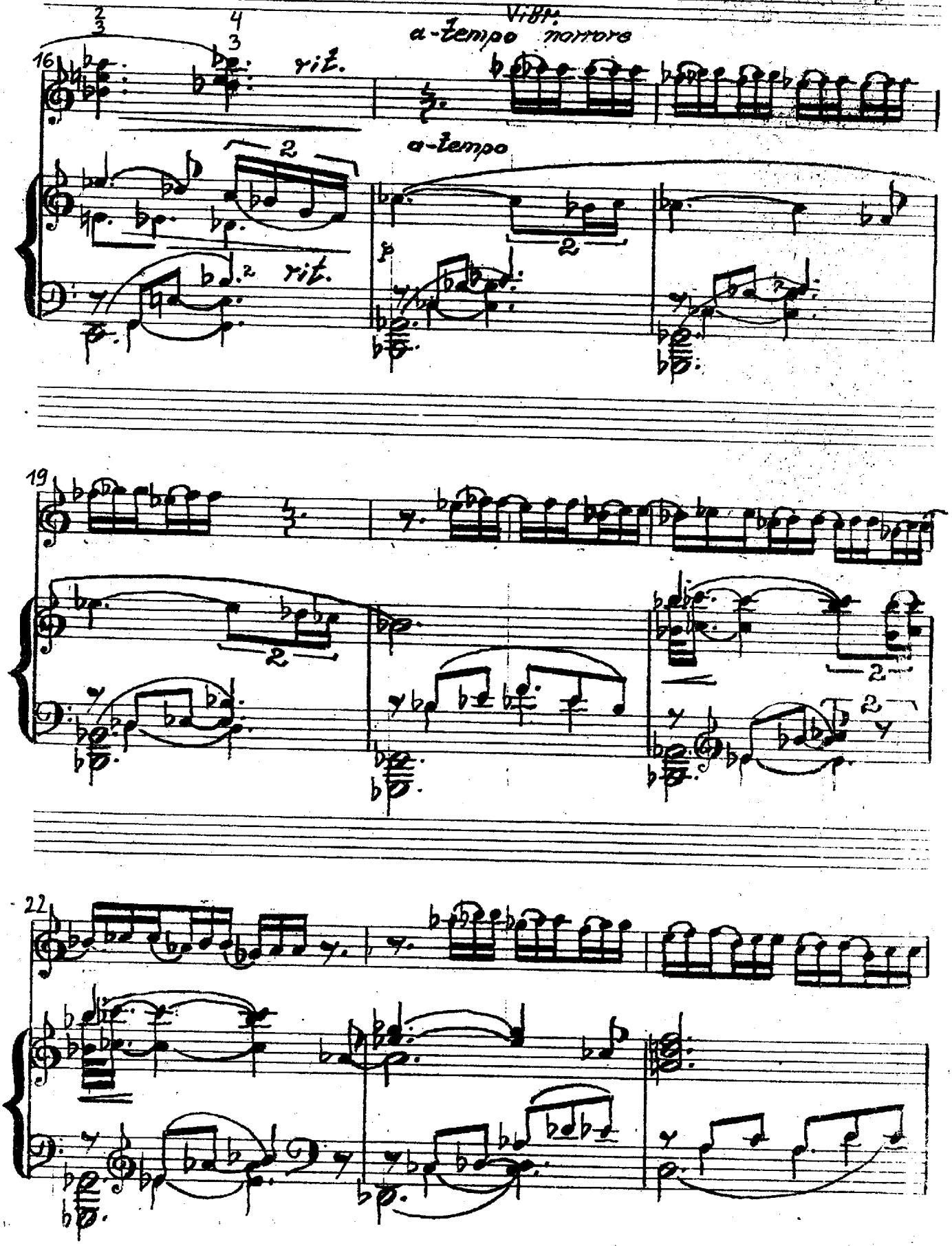


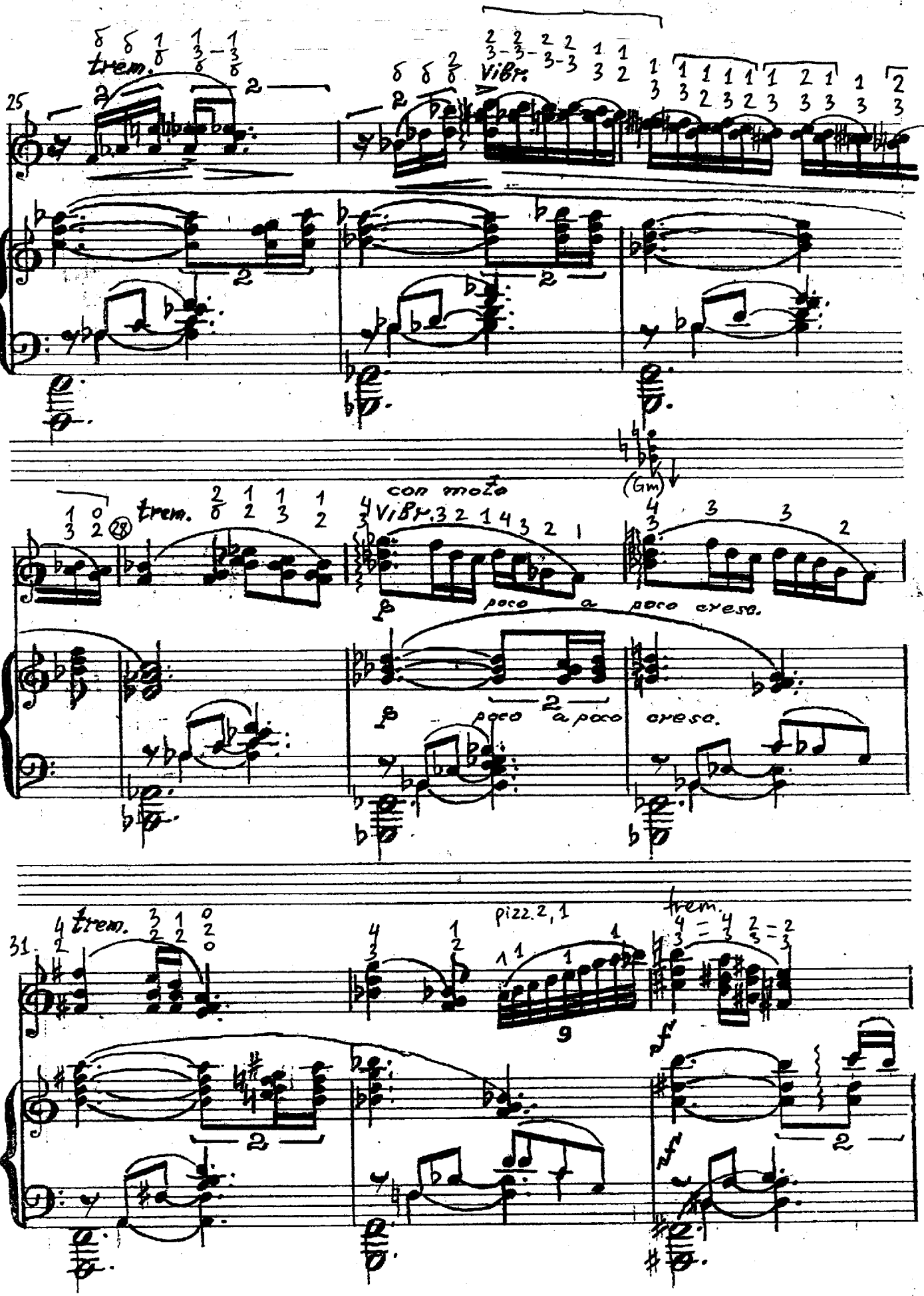

trem.
pp
pp

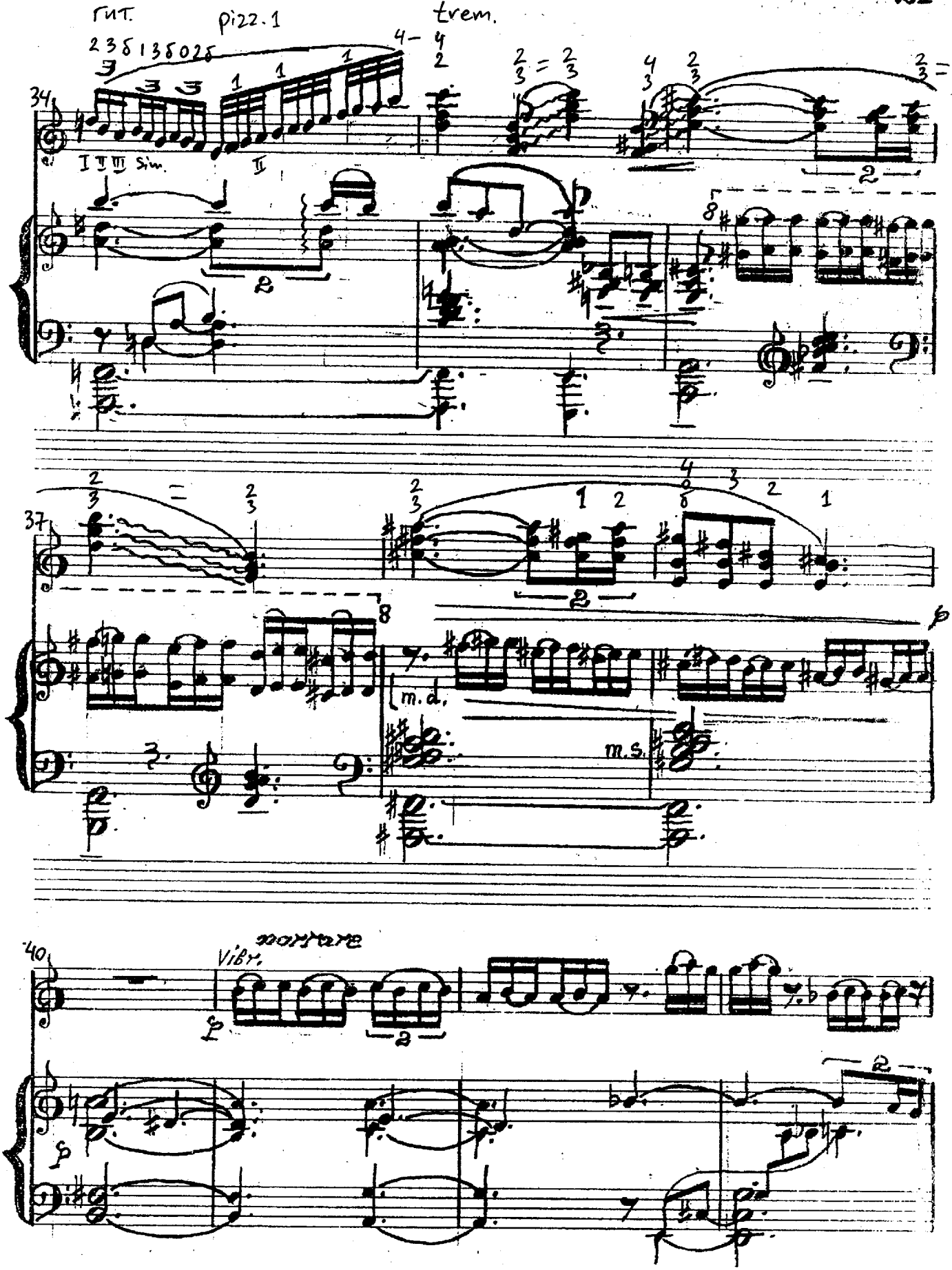
2

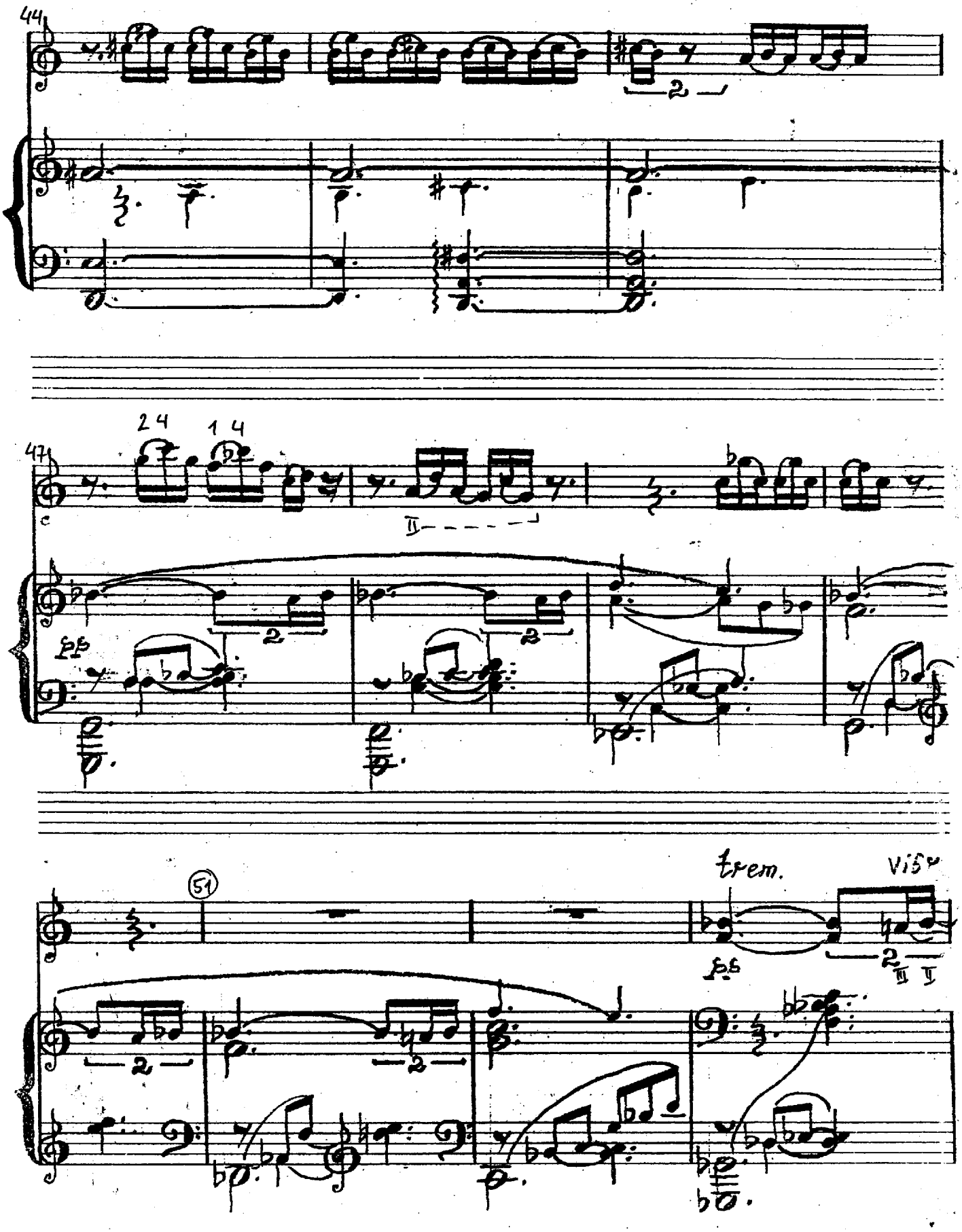

Adagio dolente ♩.=32
cantabile e mesto, sotto voce
Sul E
pp

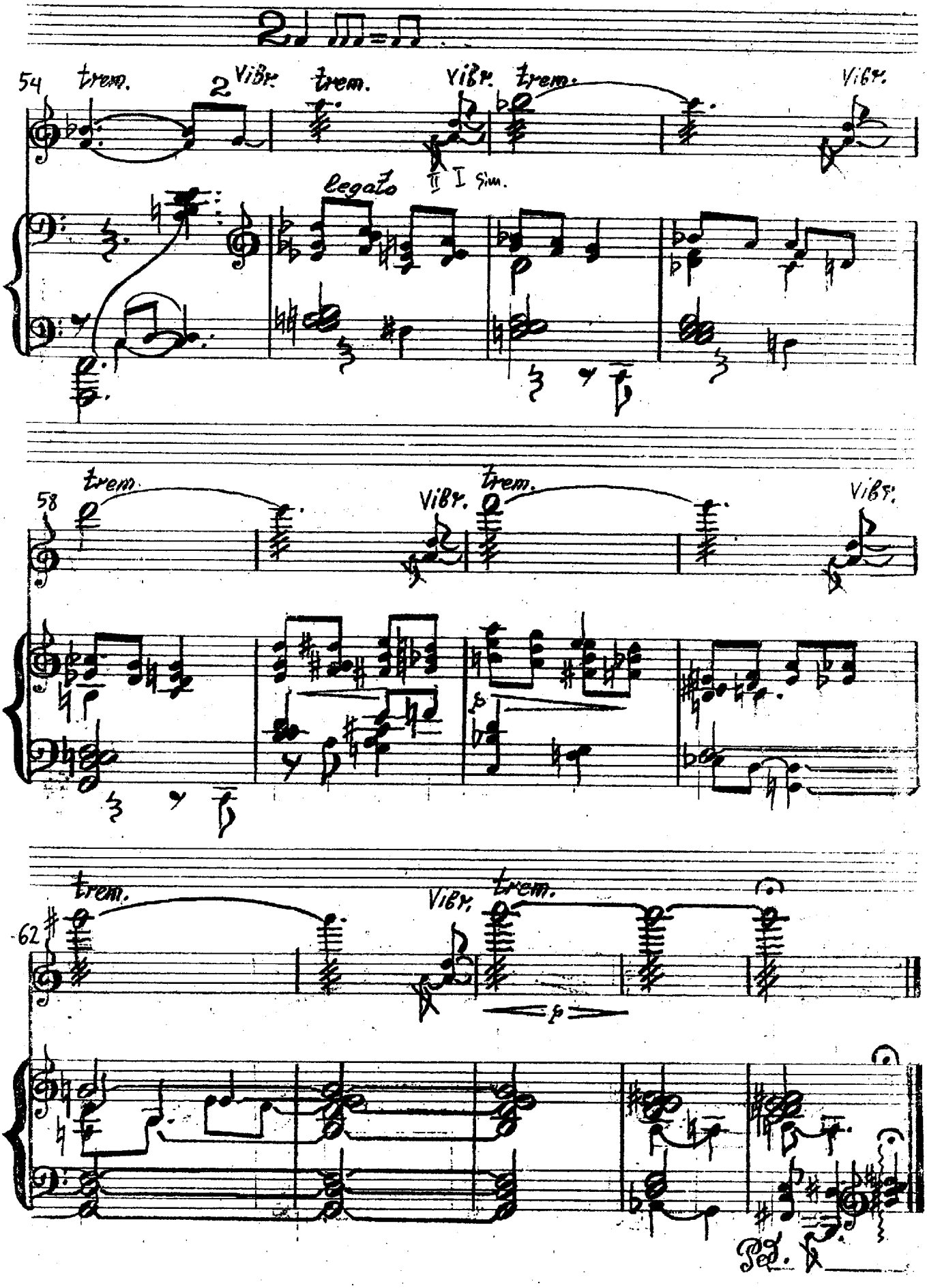

5
9
13
con moto
2 - 2
mp poco a poco cresc.
mp poco a poco cresc.

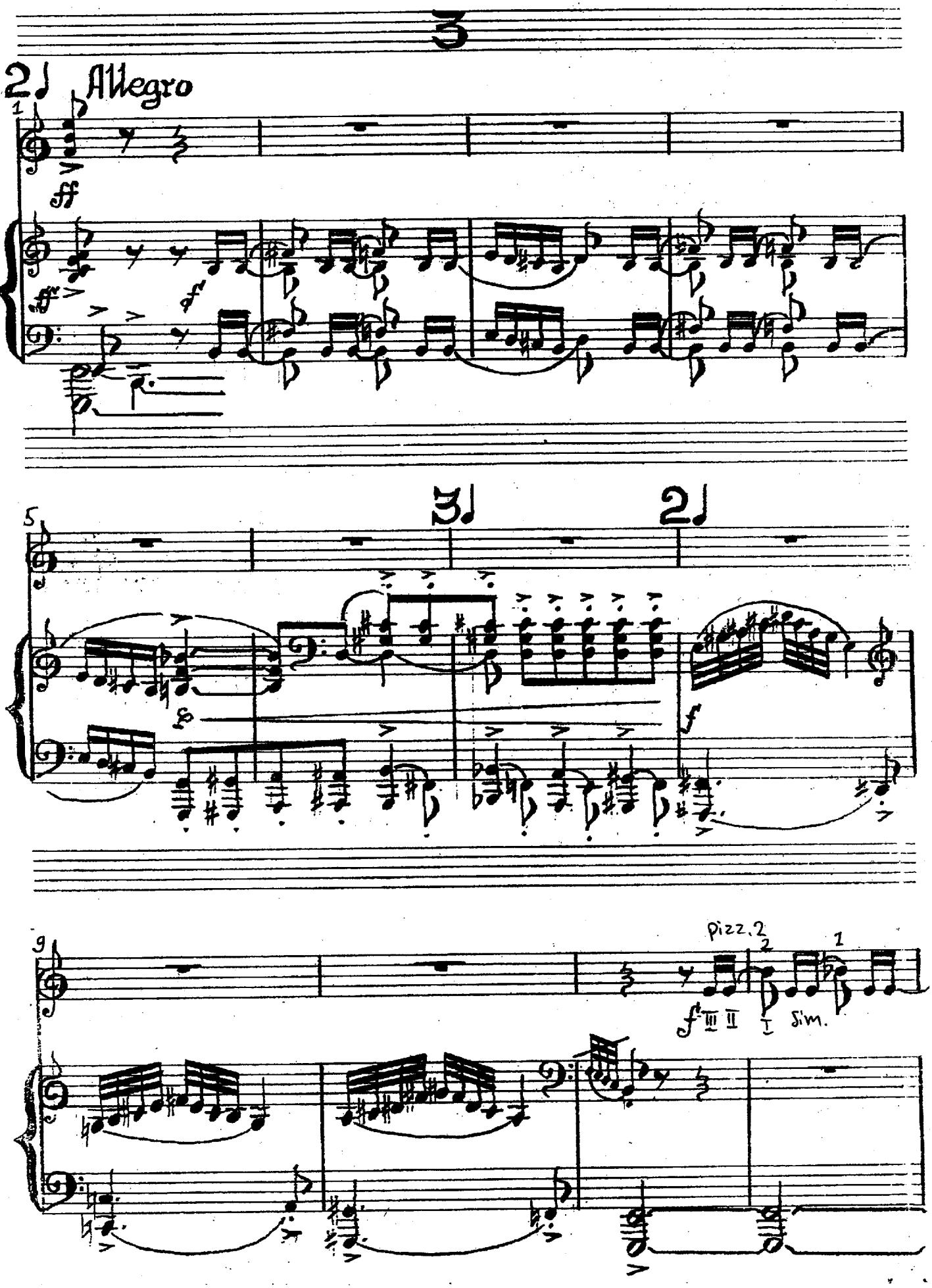

16
rit.
Viff.
a-tempo morrore
a-tempo
rit.
19
22

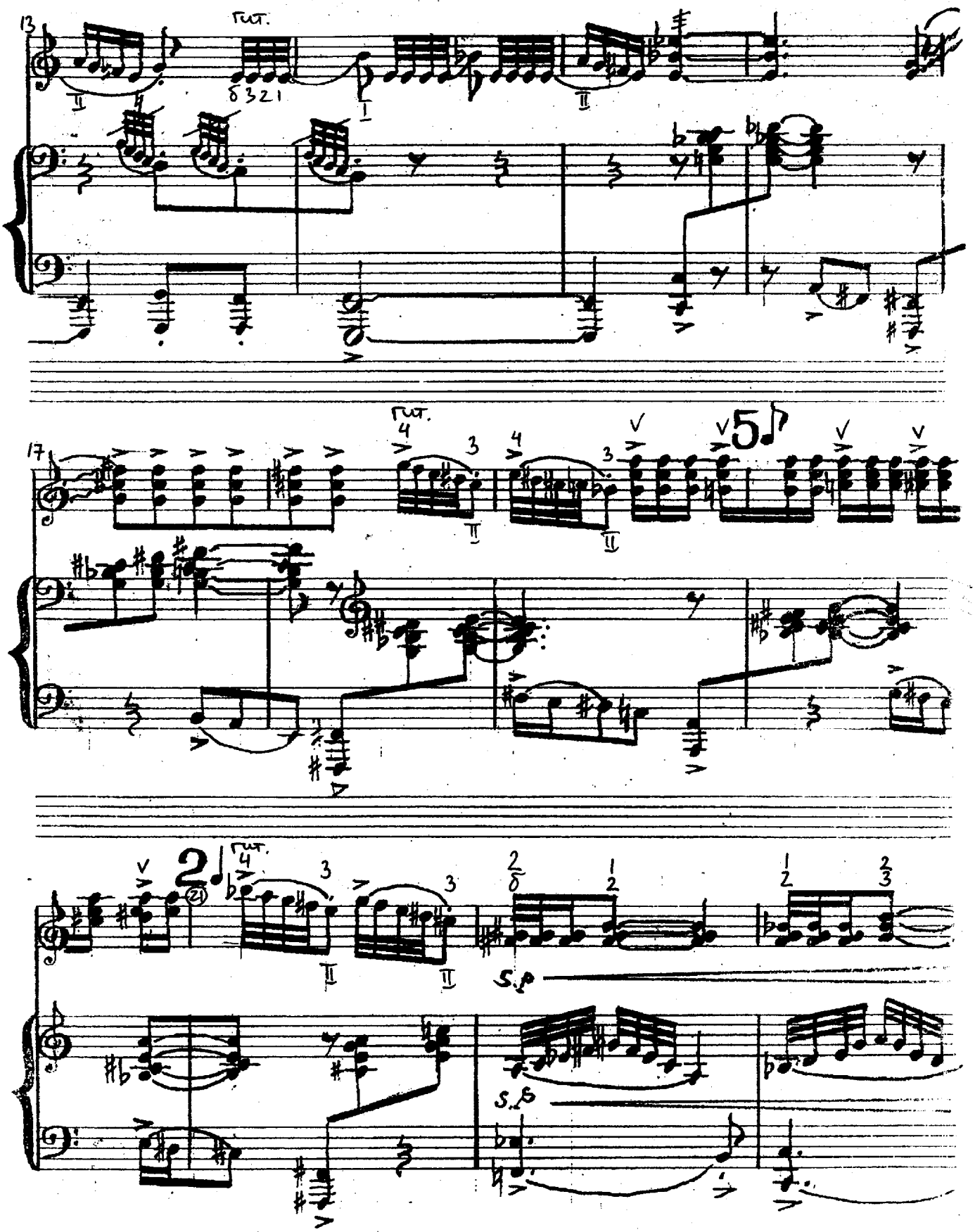

25
trem.
Vibr.
(Gm)
28
trem.
con moto
Vibr.
p
poco a poco cresc.
31
trem.
pizz. 2, 1
trem.
f
ff

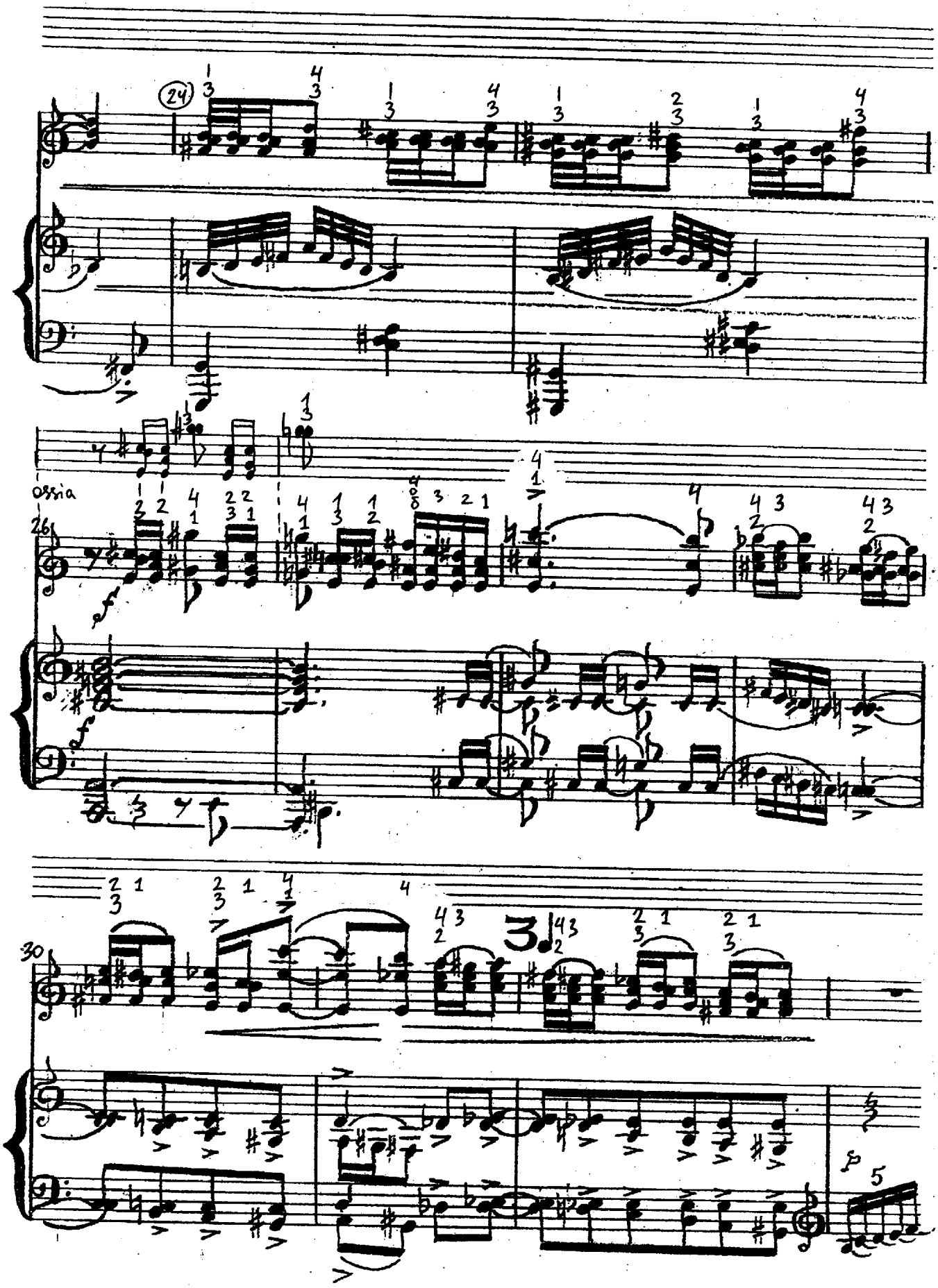

rut.
pizz. 1
trem.
I II III Sim.
II
m.d.
m.s.
Vibr.
narrare

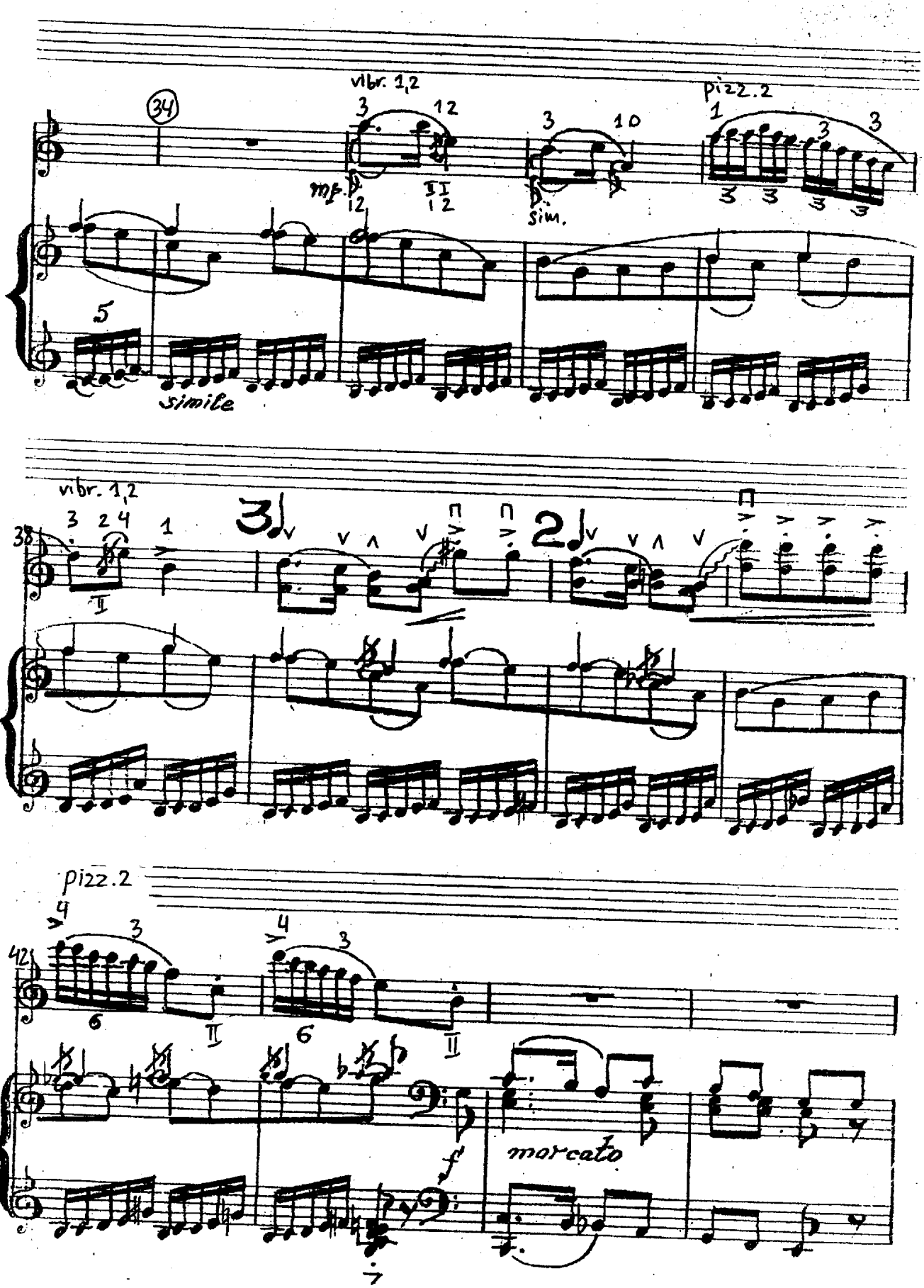

44
47
2 4
1 4
pp
51
trem.
Vis
pp

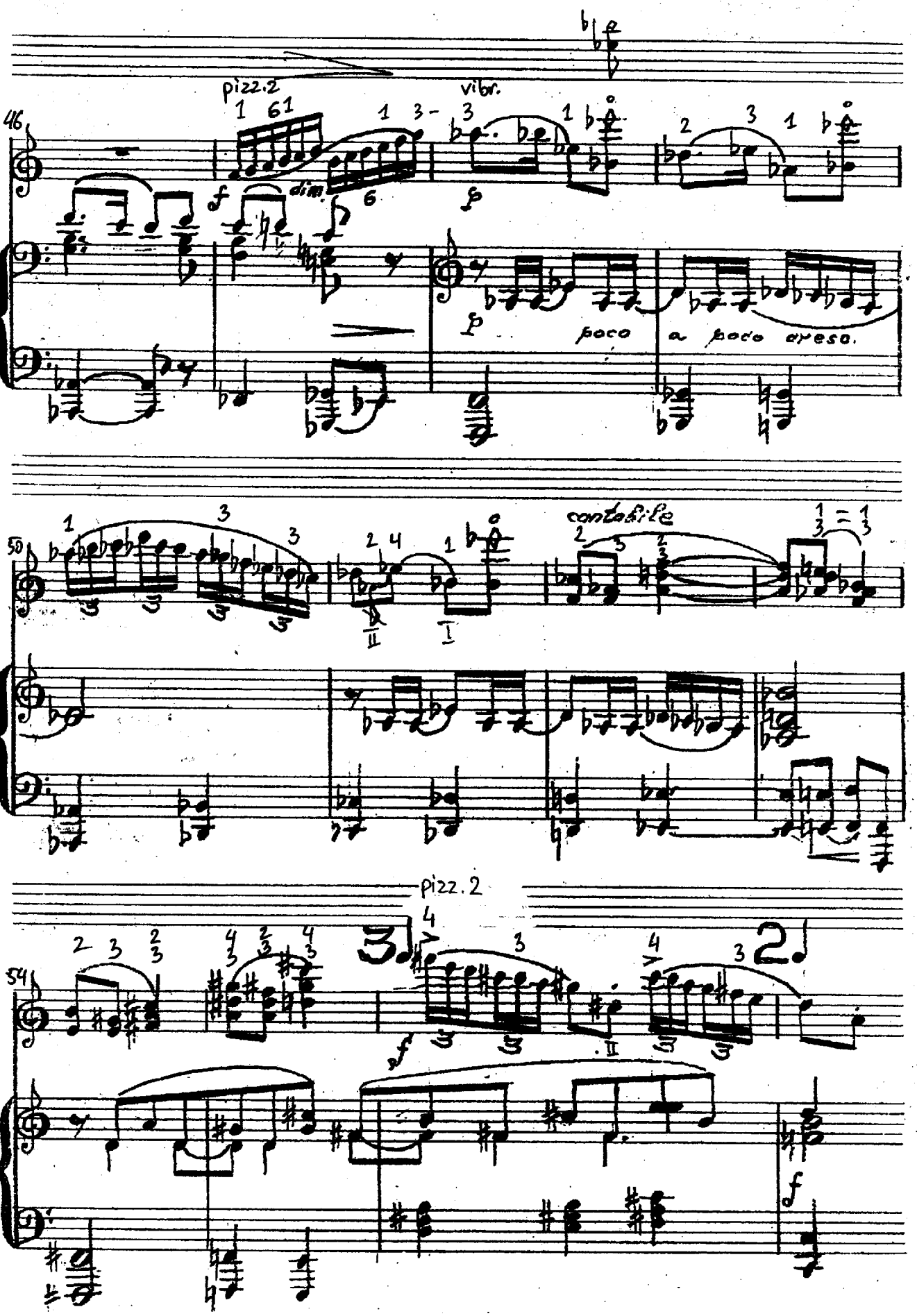

54
trem.
2
Vibr.
trem.
Vibr.
trem.
Vibr.
legato
I Sim.
58
trem.
Vibr.
trem.
Vibr.
62
trem.
Vibr.
trem.
p
Ped.

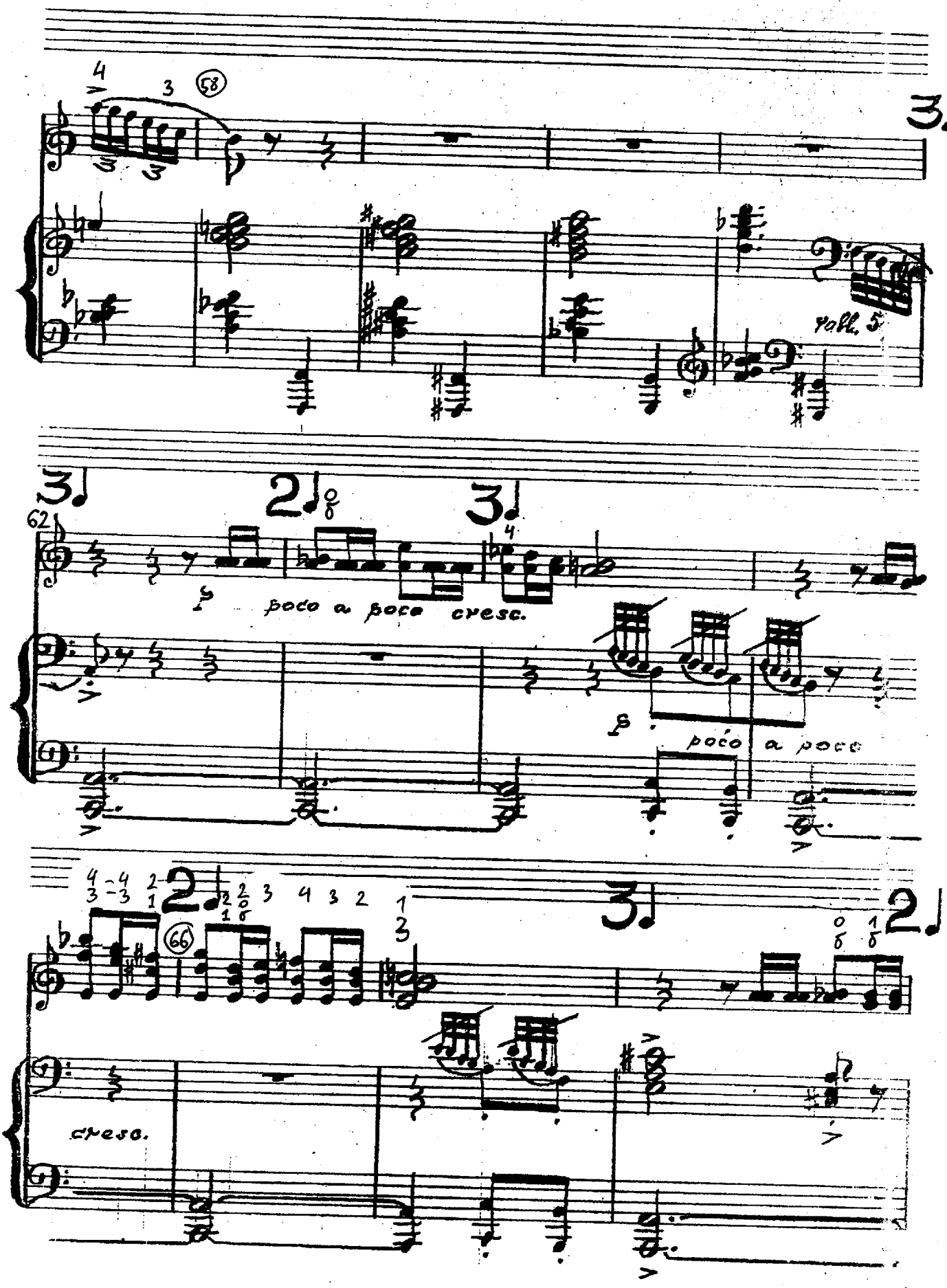

3
2♩ Allegro
ff
f
3♩
2♩
pizz. 2
f III II I sim.

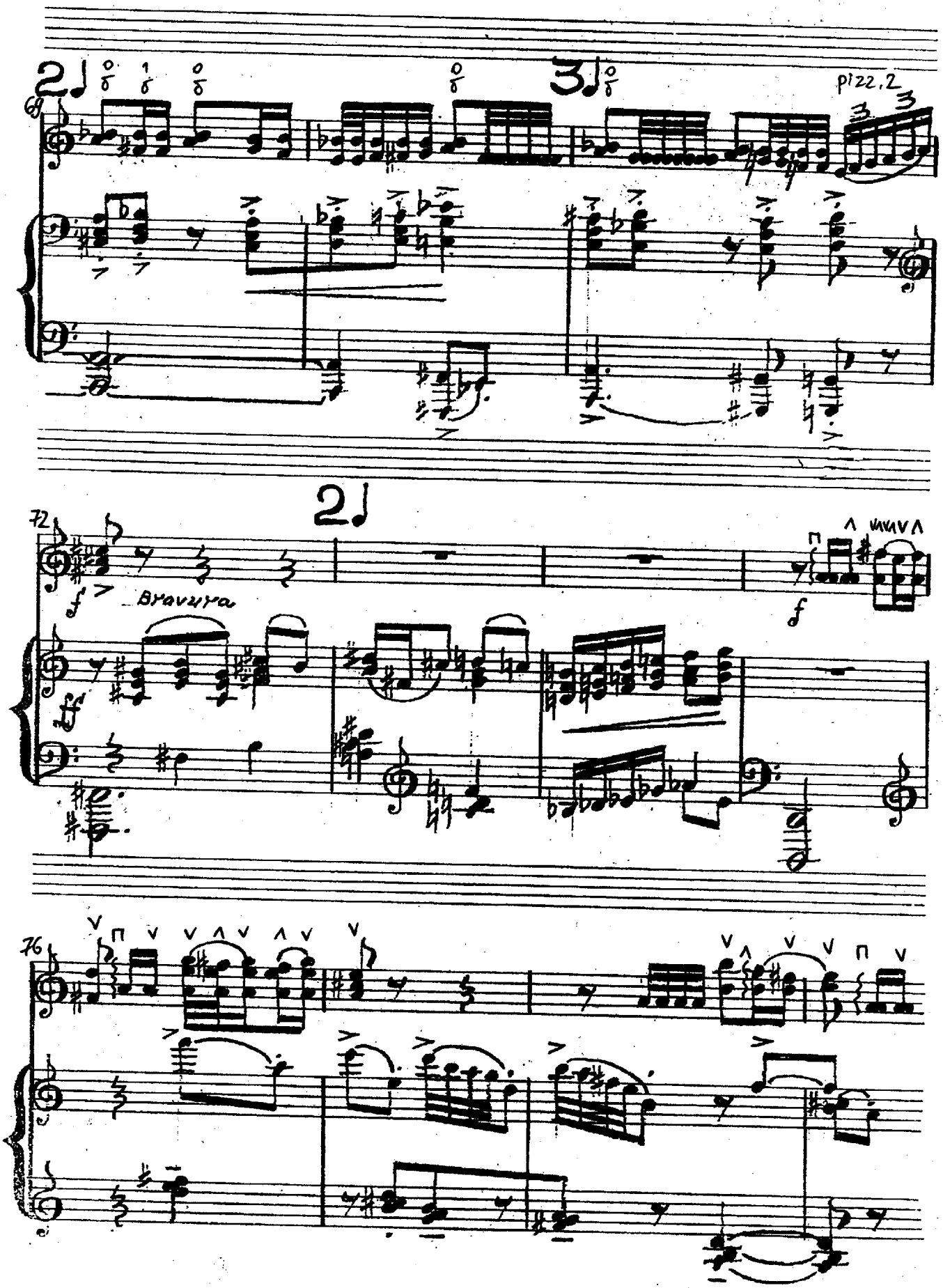

13
cut.
17
cut.
5
2
cut.
S.P
S.P

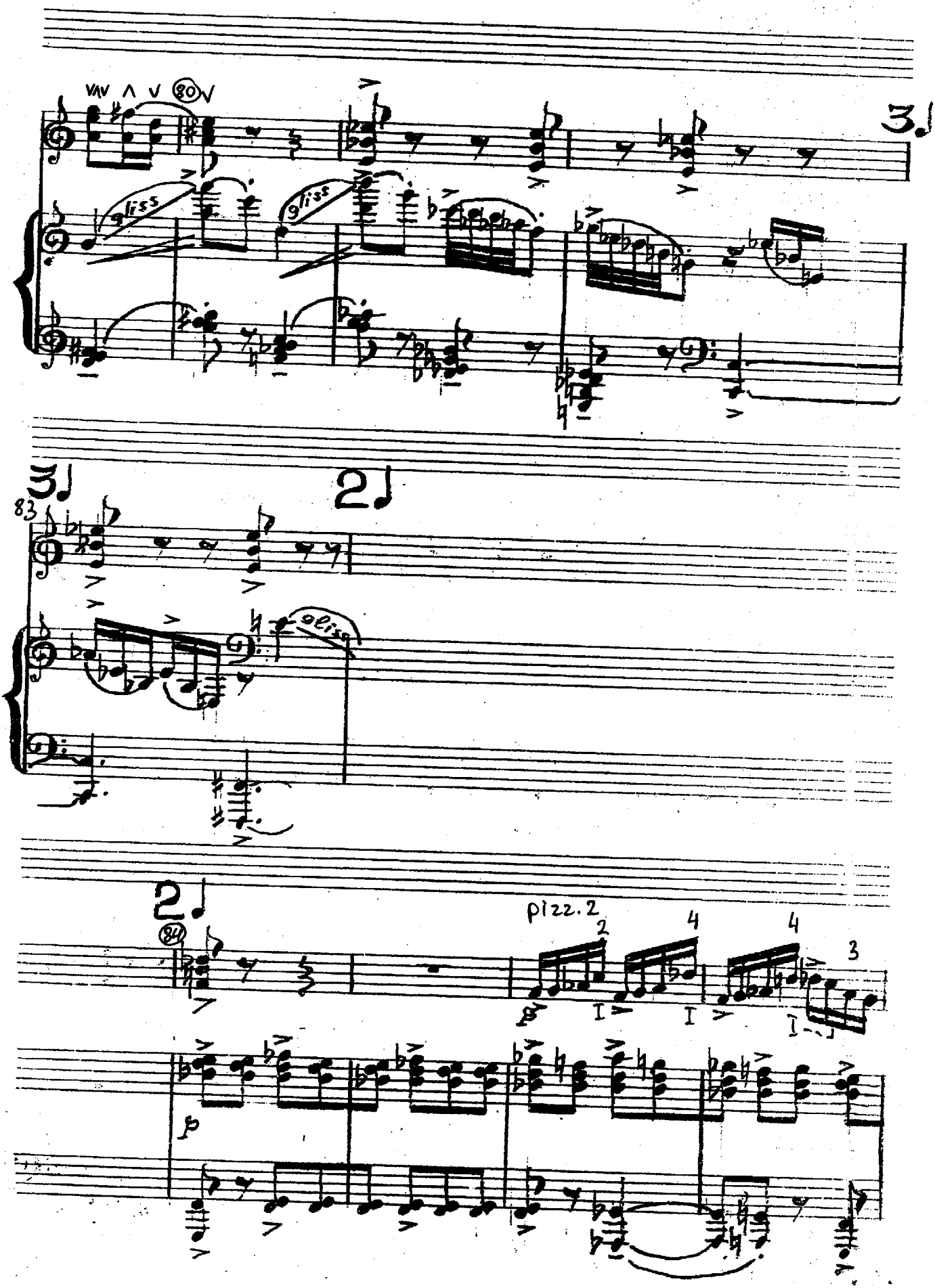

24
ossia
26
f
f
30
3
p
5

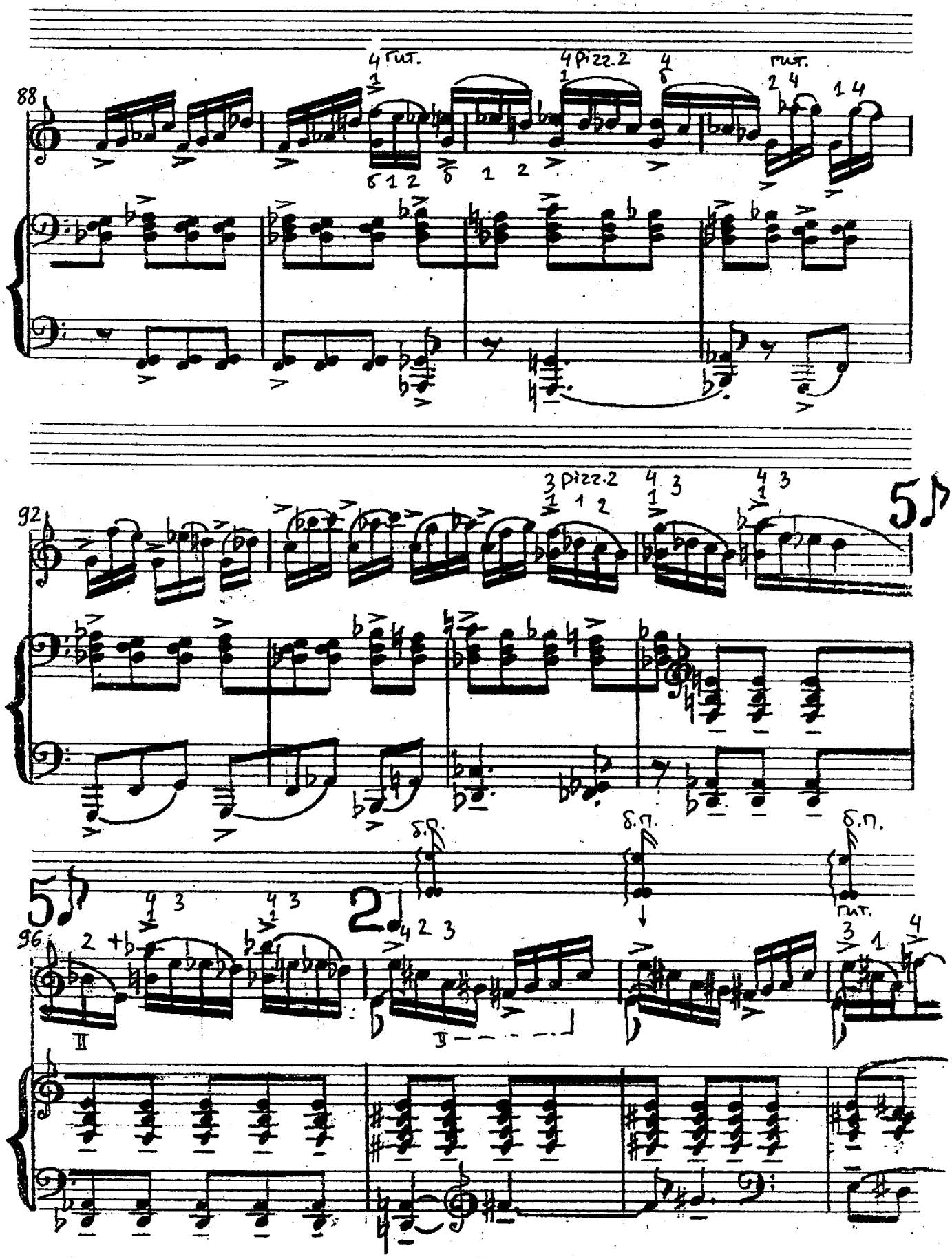

34
vibr. 1,2
pizz.2
mp
sim.
simile
vibr. 1,2
38
pizz.2
42
f
marcato

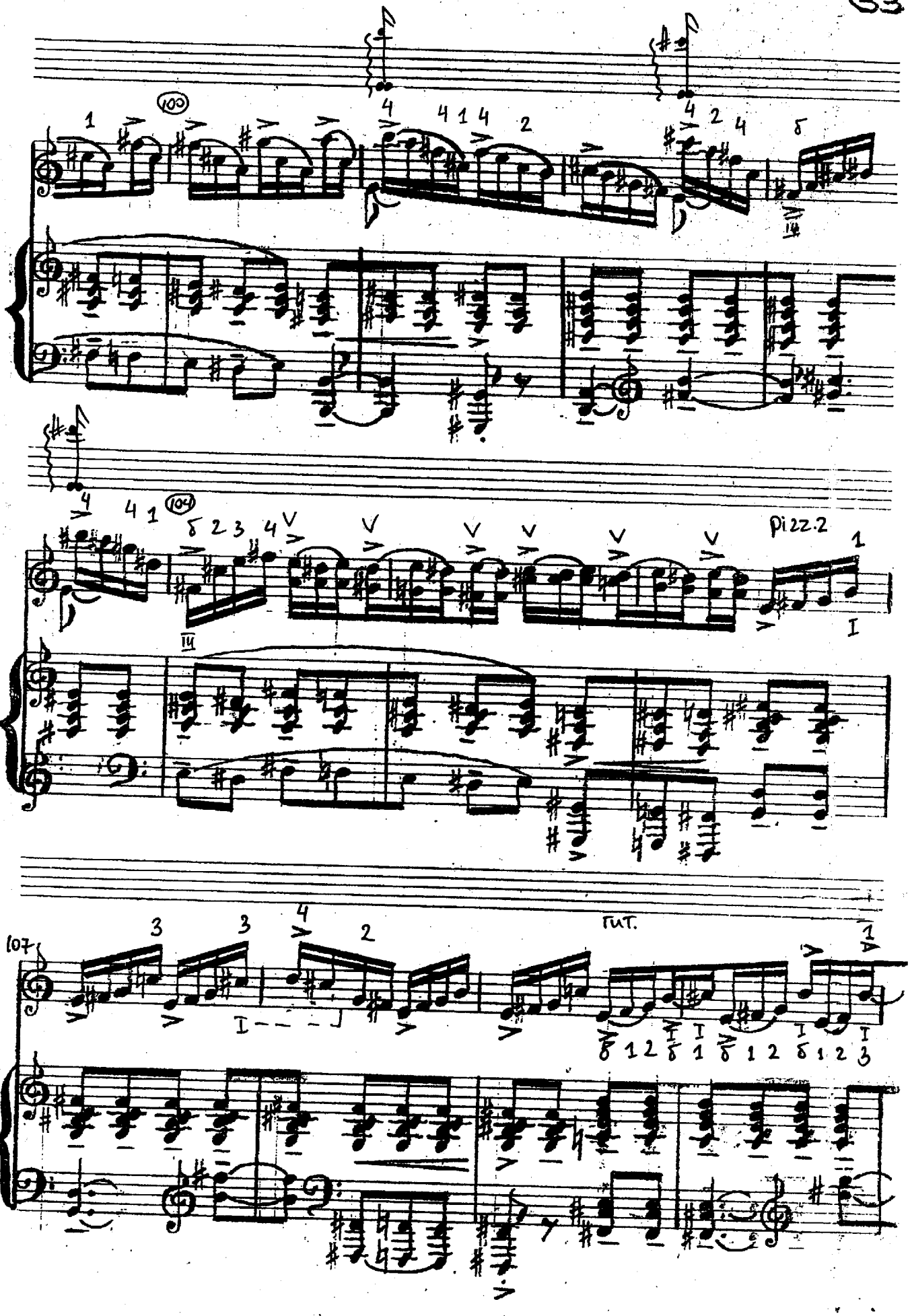

pizz.2
vibr.
dim.
poco a poco cresc.
cantabile
pizz.2

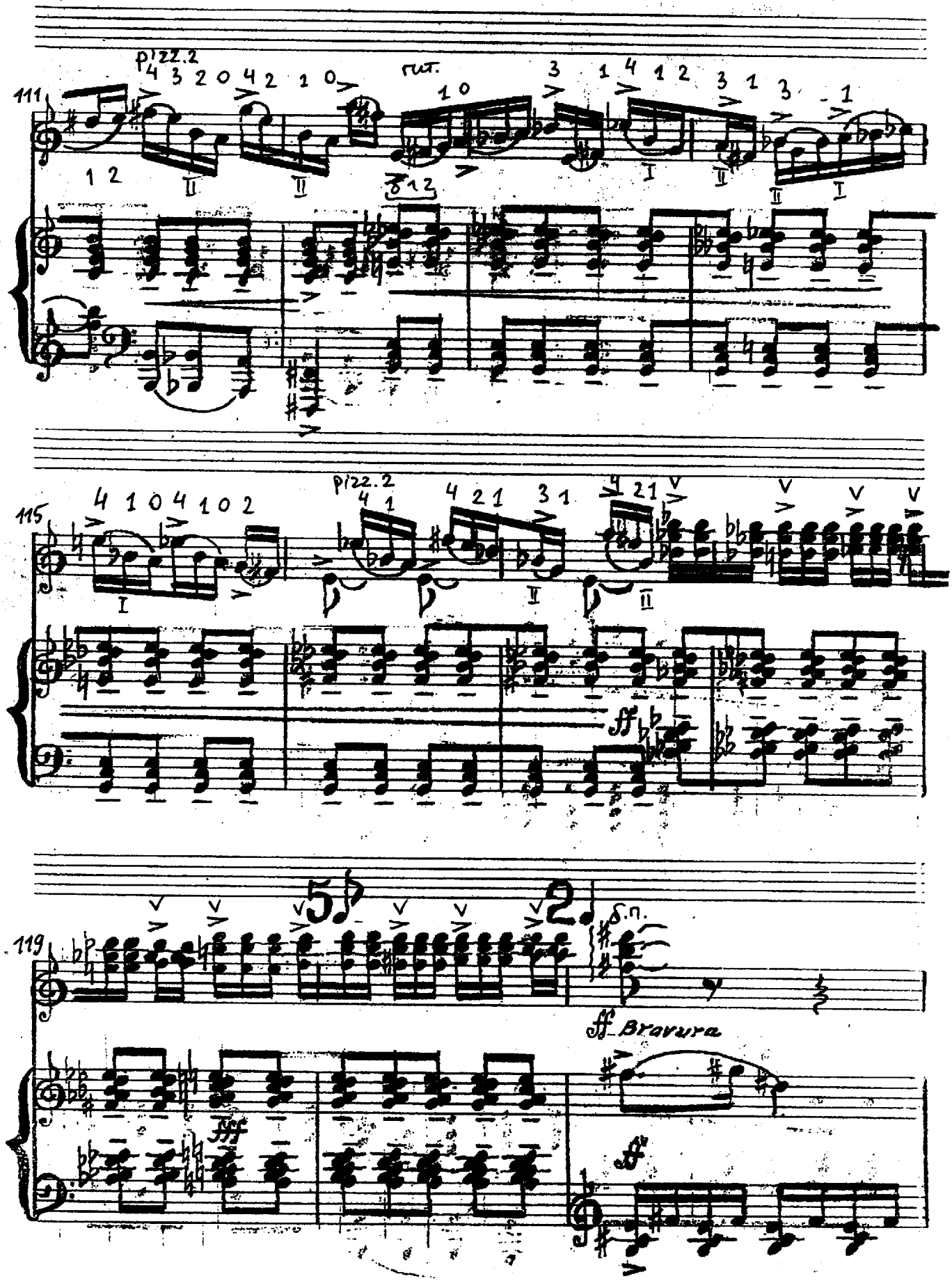

rall. 5
poco a poco cresc.
poco a poco
cresc.

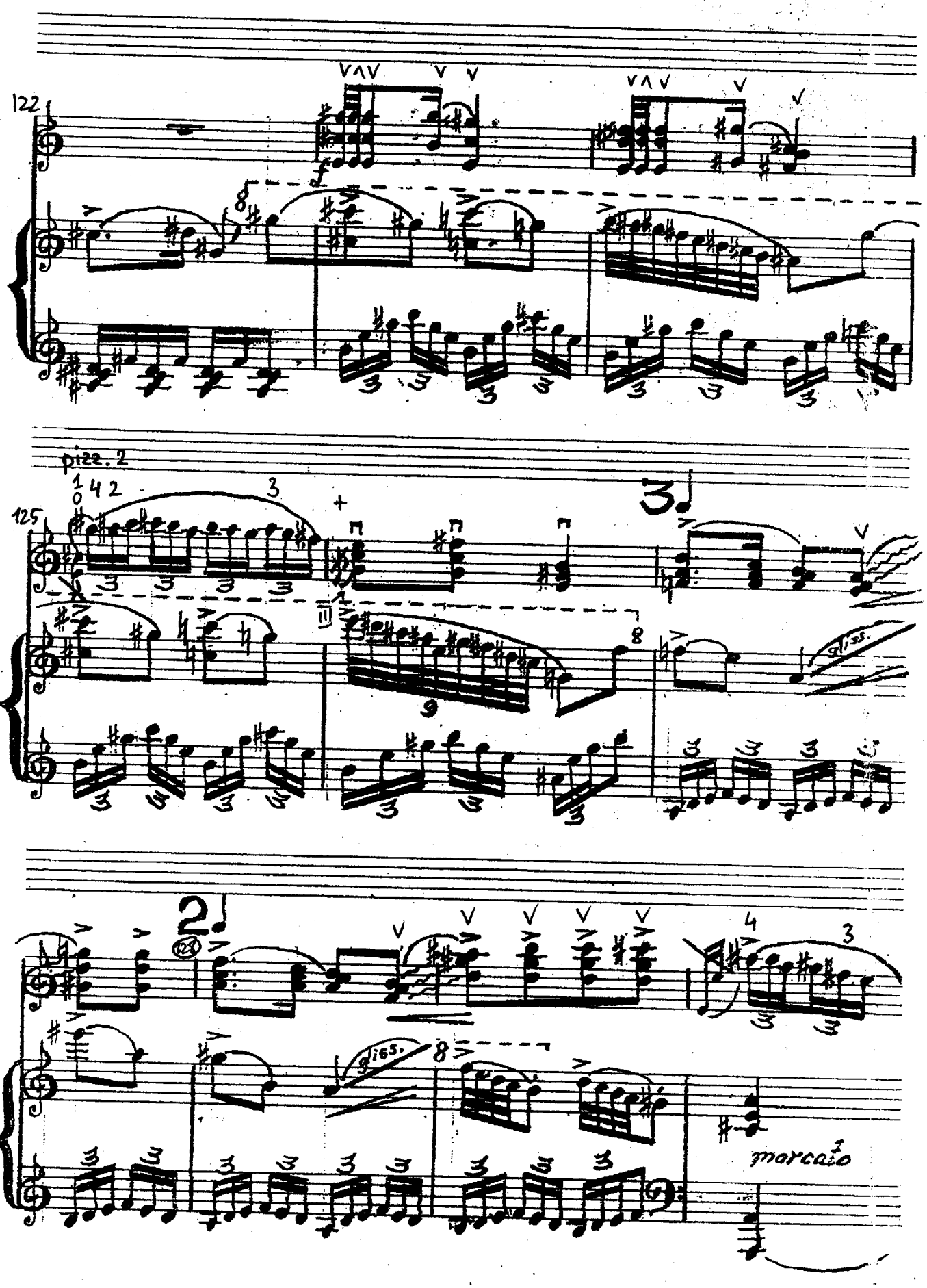

2
3
pizz.2
72
f
Bravura
ff
2
f
76

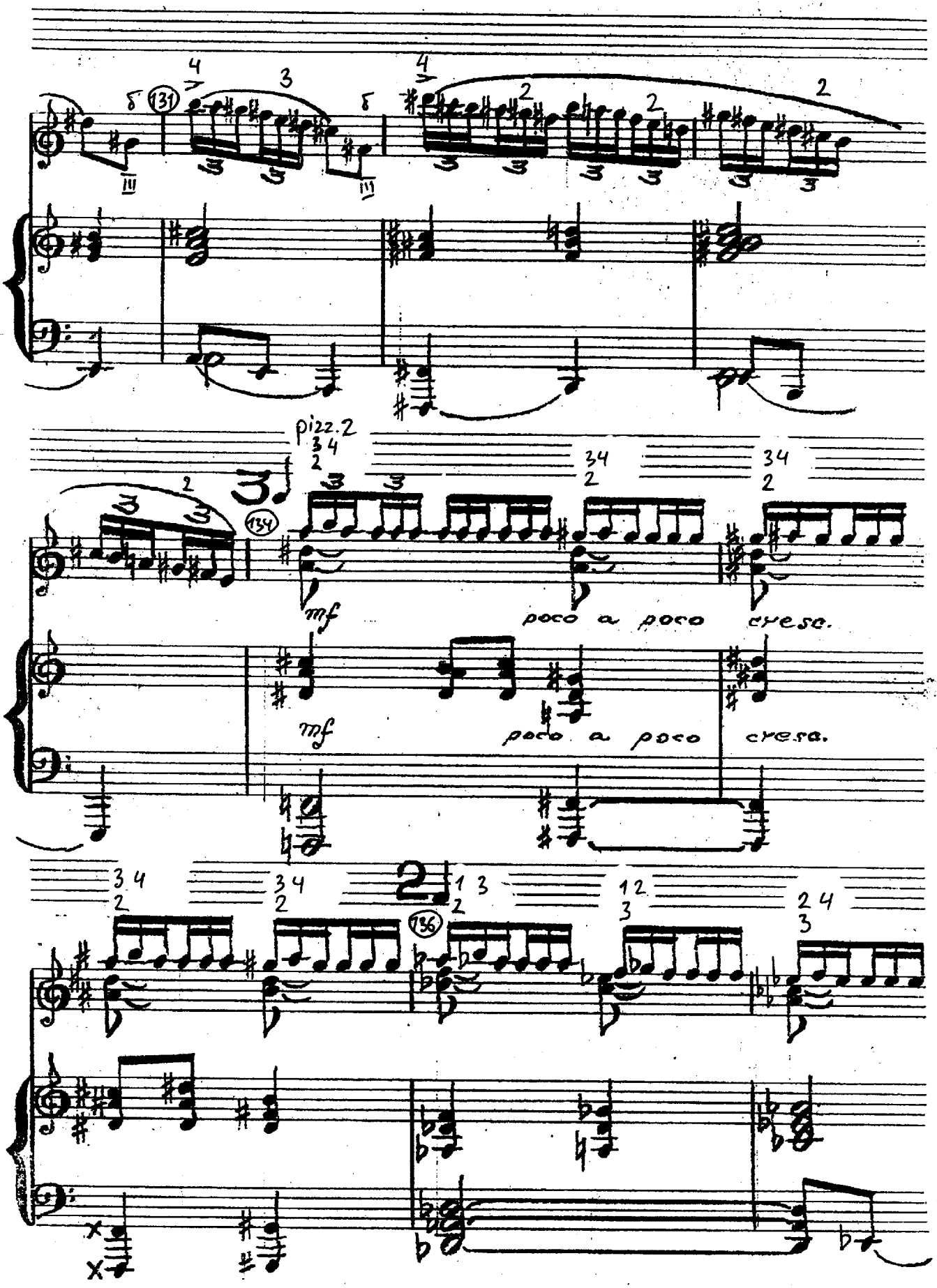

80
gliss
gliss
3
3
83
2
gliss
2
84
pizz. 2
2
4
4
3
p
p

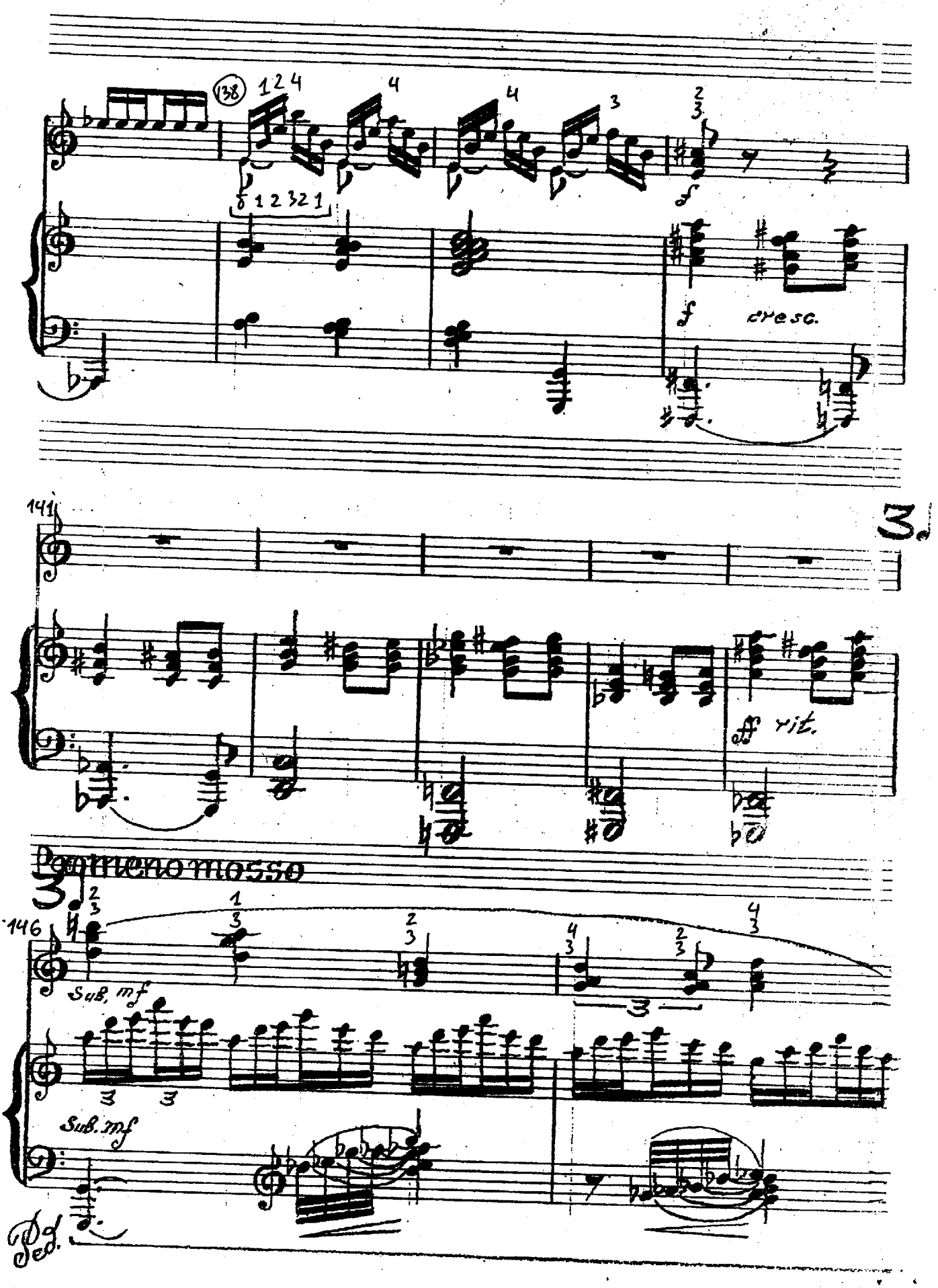

88
гит.
pizz.2
гит.
92
pizz.2
5
5
2
96
б.п.
б.п.
б.п.
гит.

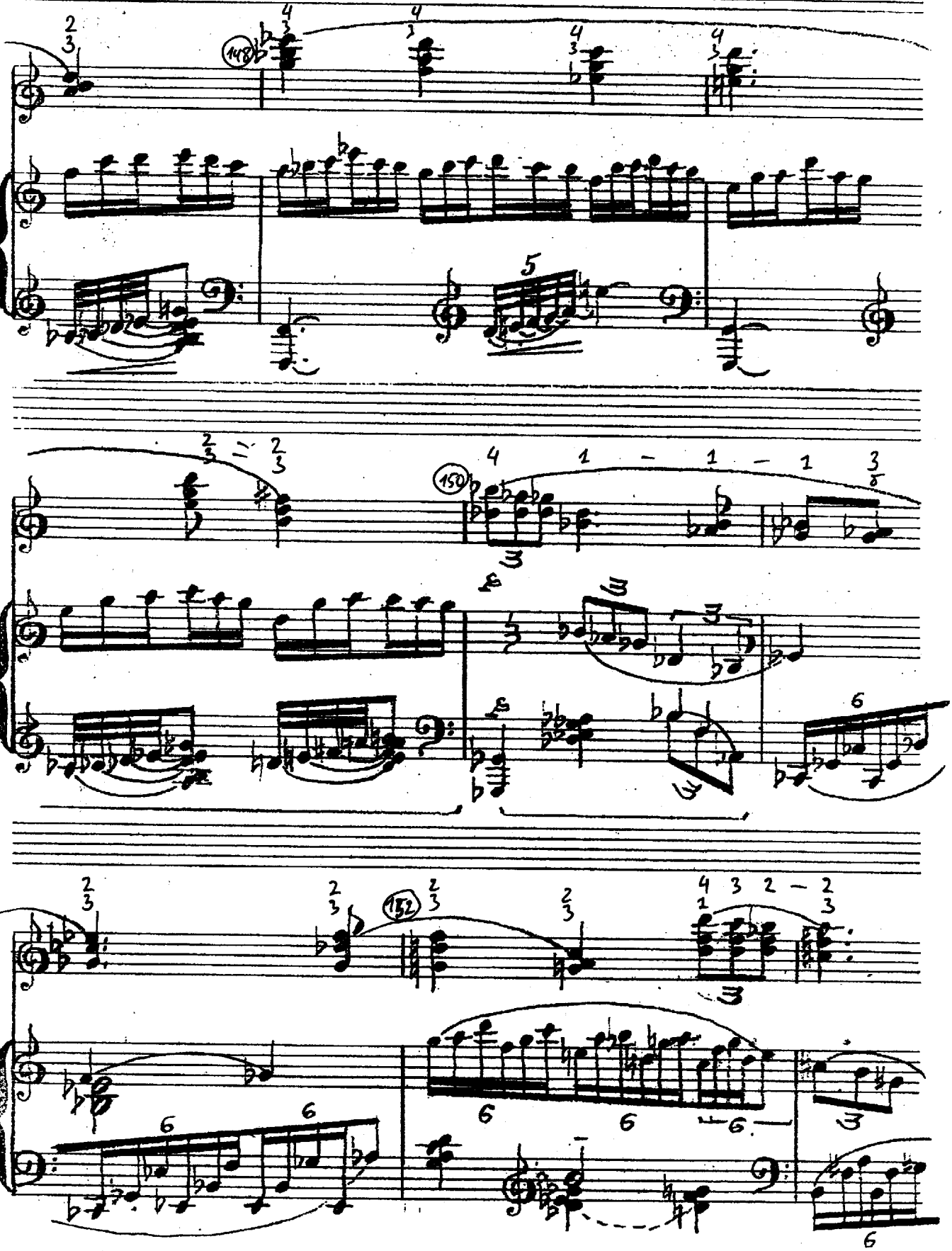

100
104
pizz.2
107
TUT.

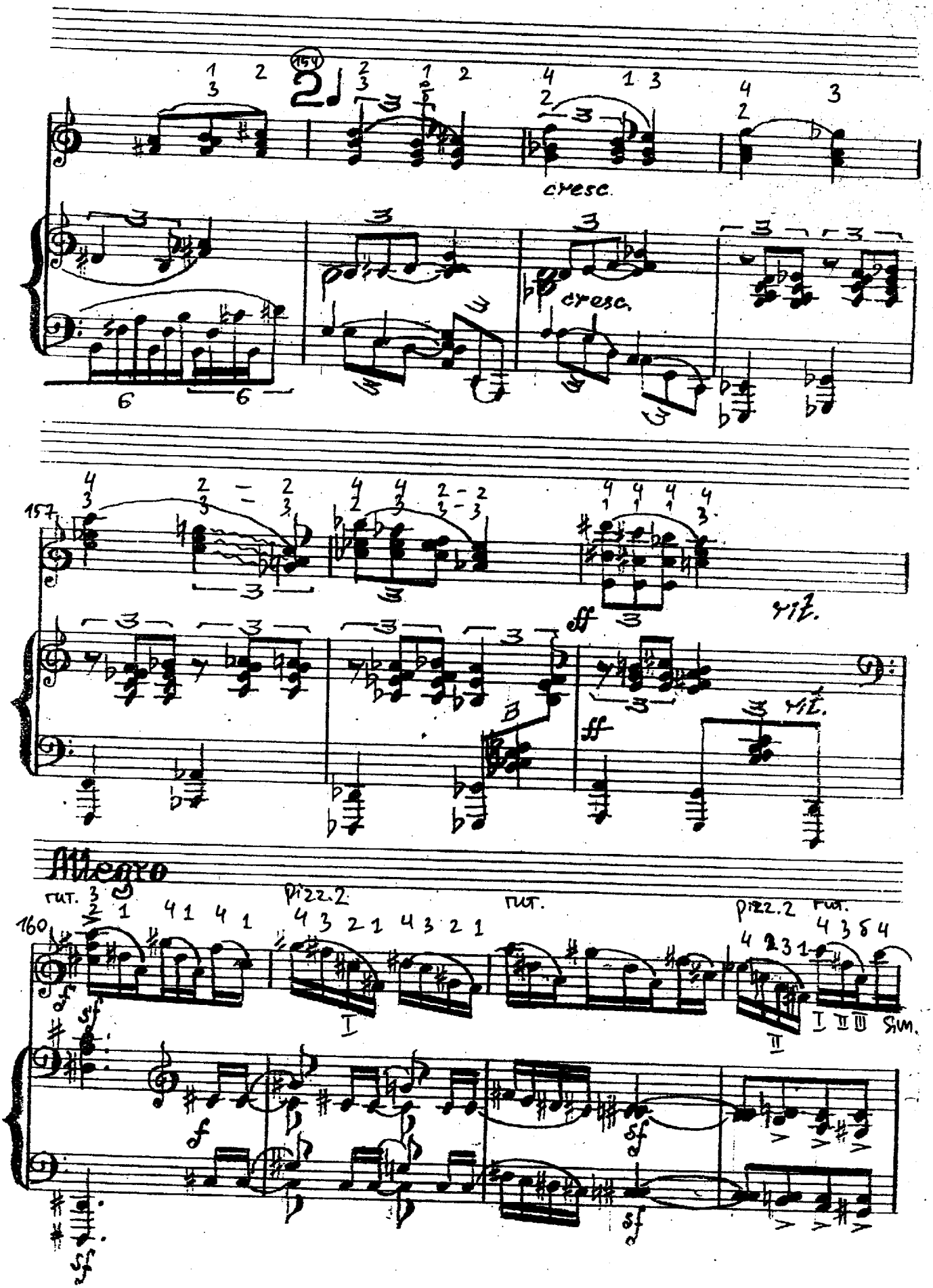

111
pizz.2
rut.
115
pizz.2
119
ff Bravura

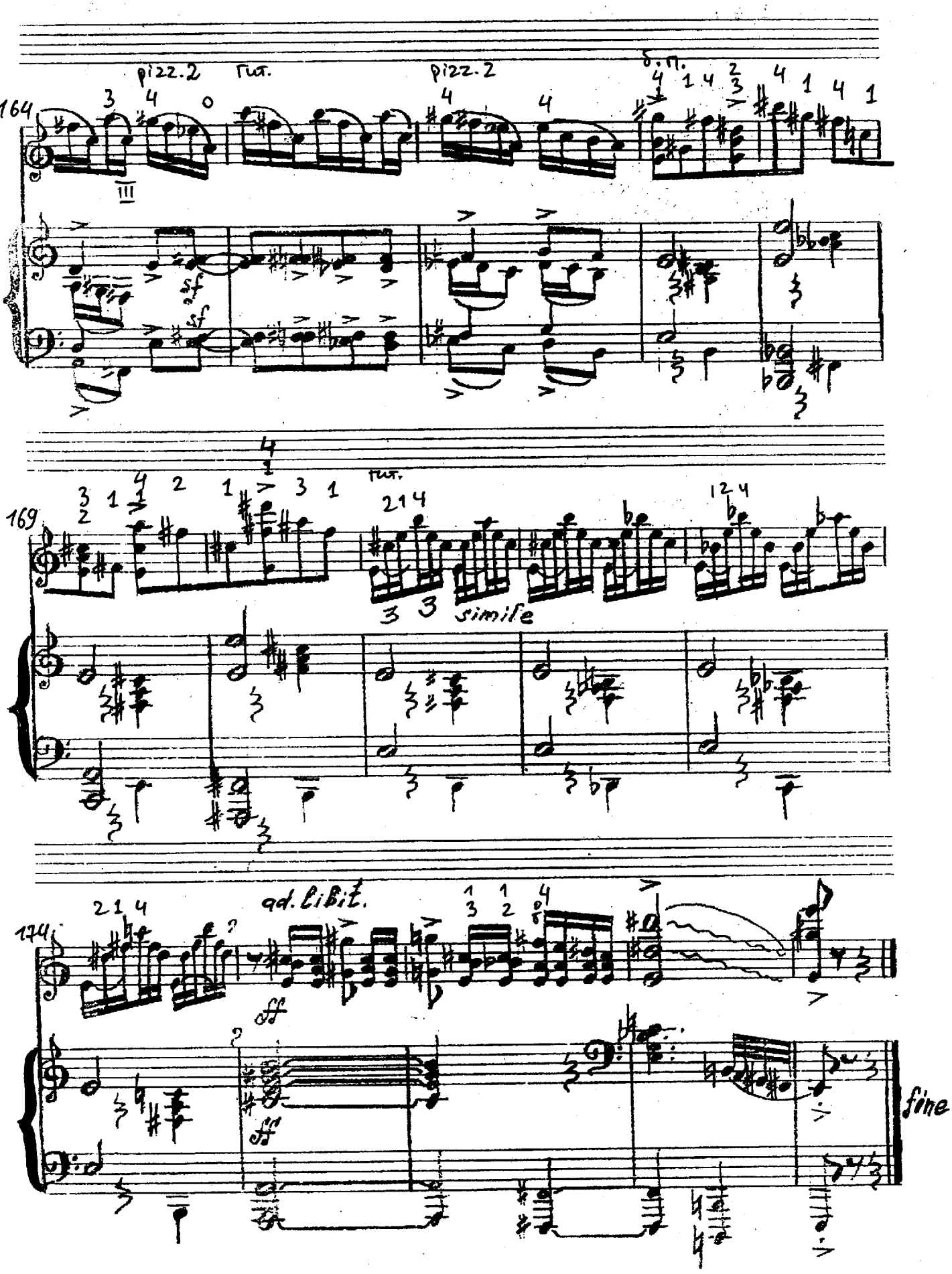

122
pizz. 2
125
marcato


131
pizz.
mf
poco a poco cresc.
134
mf
poco a poco cresc.
136


138
f cresc.
141
3.
ff rit.
Pomeno mosso
146
Sub. mf
Sub. mf
Ped.


148
150
152


154
cresc.
cresc.
157
rit.
rit.
Allegro
160
rit.
pizz.2
rit.
pizz.2
rit.
sim.


164
pizz.2
Tut.
pizz.2
s.p.
sf
sf
169
Tut.
simile
174
ad libit.
ff
ff
fine