

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»<sup>1</sup>. В то же время творческое кредо удерживало композитора от сочинения проходных, сюсюминутных 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,

---

<sup>1</sup> 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»<sup>2</sup>. Таким образом, Вторая соната – самое позднее сочинение А.И. Кусякова, написанное для балалайки.

---

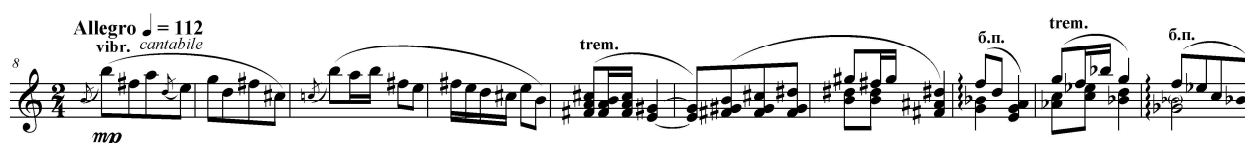
<sup>2</sup> А. Данилов: «Мы ещё не доросли до его музыки...» Интервью с Е. Показанник // Анатолий Кусяков: времена жизни. Сб. статей и материалов. Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В.Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2008. С. 45.



## Методико-исполнительский 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* ♩  $\approx 112$ ), то он кажется чрезмерно подвижным и не позволяет исполнить мелкие длительности с характерной для *cantabile* весомостью; очевидно, для этого раздела более органичен темп ♩  $\approx 90$ , 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 разрабочное 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.

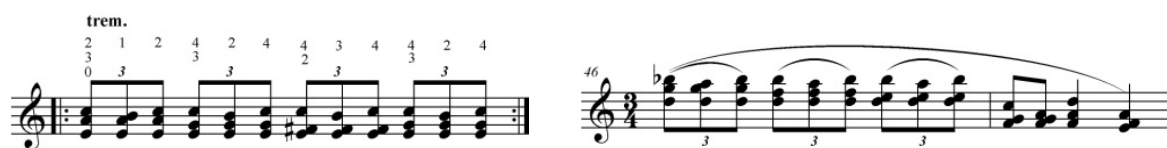
В 38 такте допустимо сыграть триоли на тремоло (вместо двойных ударов – у автора) для достижения бо́льшей плавности замедления.

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 разворачиванию 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 приходим 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.

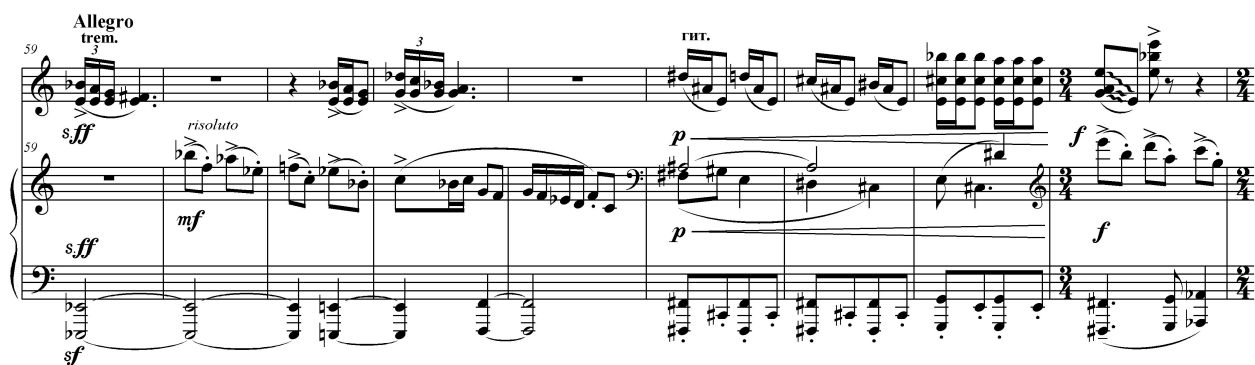
При подборе аппликатуры в побочной партии следует руководствоваться общим принципом соединения трёхзвучных аккордов: «Желательно сохранять за каждой струной один и тот же палец или предварительно освобождать пальцы для перехода с одной струны на другую, чтобы избежать перекрестных движений»<sup>3</sup>.

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

<sup>3</sup> М. Сенчуков. Об аппликатуры 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.

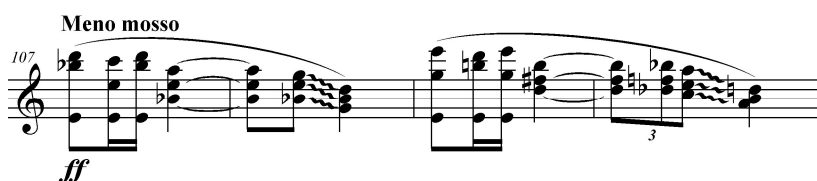
Например, волна развития, подхватывающая партию фортепиано с 69 такта, отличается от аналогичного места далее (с 77 такта) – в первом случае сохраняется жесткость предыдущего раздела, а во втором проявляется игровое начало, скерцозность (в том числе за счет полиритмии). Сдвиг в эту сферу позволит ярче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

84-96 такты содержат две волны оstinatного 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 *tr* 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»<sup>4</sup>.

Следует найти наиболее удобную аппликатуру в 111-112 тактах; в переходе на трёхзвучный аккорд с интервала следует избегать переkreщивания 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.

<sup>4</sup> 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.

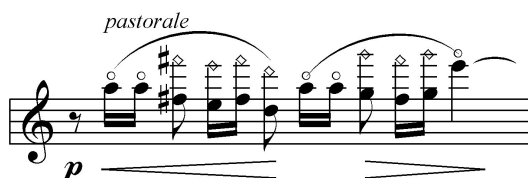
В 126 такте у фортепиано снова появляется «пограничный» материал-предвестник (будущая главная тема 3 части).


Завершает репризу эпизод, в котором угадываются черты свирельного наигрыша (в партии фортепиано); он сковывает движение и создаёт впечатление завроженности, 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 переключаются, 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:



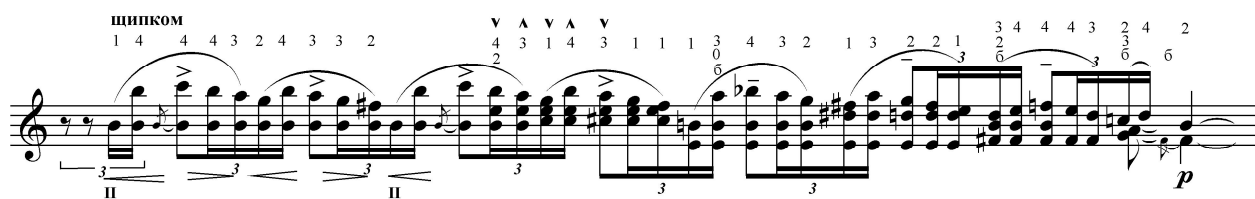
Очевидно, автор имел в виду следующее:



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:



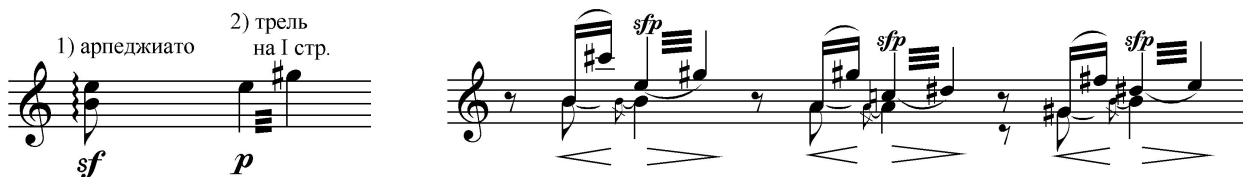
Четвертая реплика сходна с третьей, но оstinатный ритм другой ♪♪ и состоит она из двух волн развития. Здесь широкую для левой руки секунду ля – си-бемоль можно исполнять, взяв си-бемоль на второй и третьей струнах, а ля – на первой открытой струне. Для параллельного квартового движения в верхних голосах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



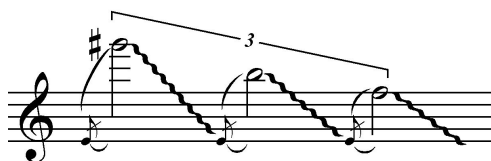
Флажолеты в конце второй фразы, как и ранее, берутся октавой выше написанного.

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, предвещающий 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 осязаемое 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.

$\frac{a}{4T + 4T}$	$\frac{b}{4T + 4T}$	$\frac{a_1}{4T + 4T}$	$\frac{b_1}{4T + 4T}$	$\frac{R}{7T}$	$\frac{\text{св. ч.}}{7T}$	$\frac{a_2}{3T + 3T}$	$\frac{\text{coda}}{14T}$
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. ( $T \rightarrow D_{(H)} = S \rightarrow T$ ). 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.

**Adagio dolente** ♩. = 32  
*cantabile e mesto, sotto voce*

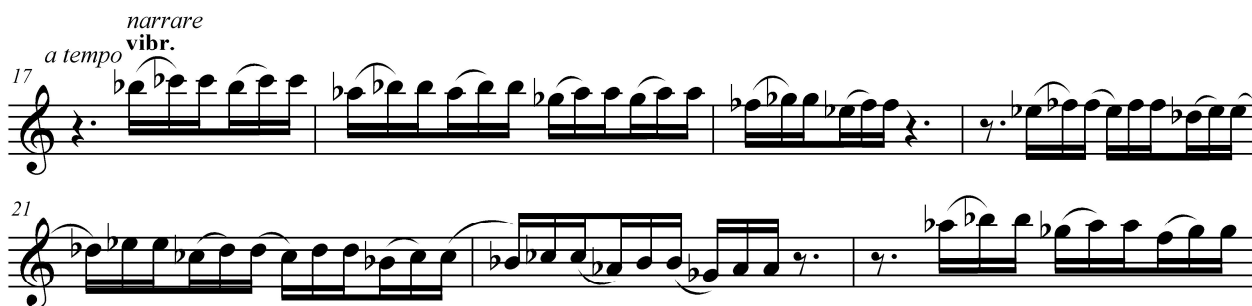
The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The first system contains measures 1 through 8. Above the notes, fingerings are indicated: 2/6, 1/6, 2/6, 1/6, 3/6, 2/6, 1/6, 2/6. A 'Sul E' marking is present under the first measure. The second system begins at measure 9. It includes a 'con moto' marking above measure 10 and a 'poco a poco cresc.' marking below measure 11. Further fingerings are shown: 4/2, 1/3, 2/3, 2/3, 4/3, and a 'rit.' marking at the end. The score uses various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

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 стоны усиливает эмоциональную напряженность. Во втором проведении темы он прозвучит в партии солиста. С этого момента начинается постепенная ритмическая диминуция и уплотнение фактуры.

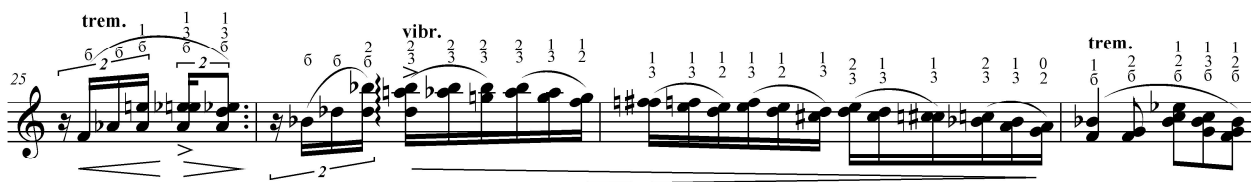
Последние два такта темы (15-16) излагаются аккордами; вышеуказанная аппликатура способствует максимально плавному их соединению.

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.

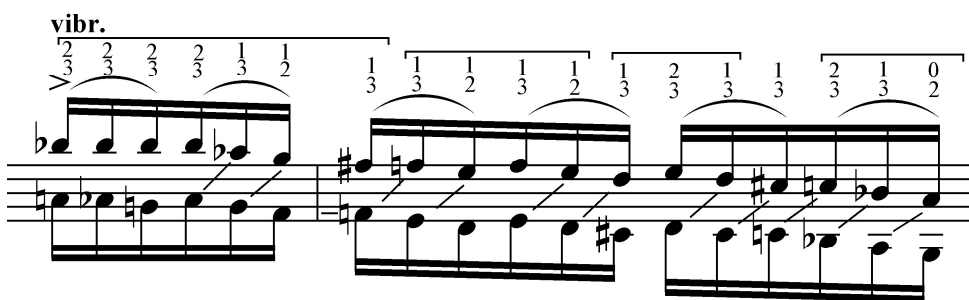


В 25 такте в партии солиста после продолжительного движения триольными шестнадцатыми появляется дуольное движение на тремоло, представляющее собой ритмическую сложность.

Предлагаемая аппликатура достаточно неудобна: увеличенная квинта ля-бемоль – ми-бемоль 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.

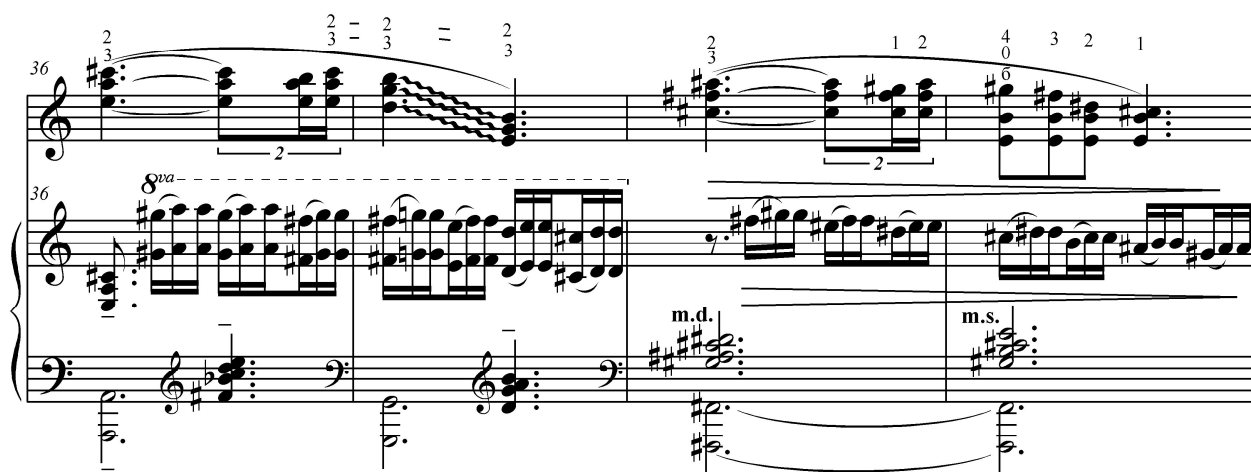
Также следует заметить, что, в 25-28 тактах у солиста – цельная музыкальная фраза; смены приёмов игры не должны нарушать её непрерывность.

Пассажи 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.

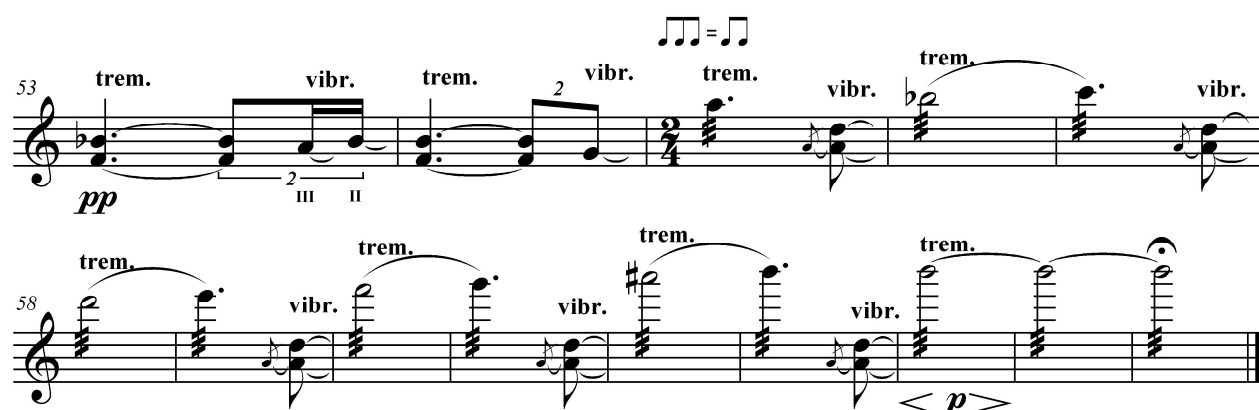


Триольный орнамент в партии фортепиано утяжеляется, теряет ранее присущую ему жалобность, превращаясь в торжествующий, по-листовски яркий речитатив, сопровождаемый колокольными кластерами. Интонационно измененный материал темы у солиста также меняет ладовое наклонение: в мажоре он звучит вдохновенно, 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 репризнокного 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:  $\text{trill} = \text{duo}$ . Дуоли в 54 т. равны восьмым долям в 55 т. (ускорения движения не происходит, как это было бы, если бы восьмая была равна восьмой  $\text{note} = \text{note}$ ).

Кода иллюстрирует увеличение разрыва между пиццикатным и кантиленным элементами; последний, с повышением тесситур, истончается 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 аттасса.

### 3 часть.

Финал сонаты – самая крупная и образно насыщенная часть – максимально контрастна лирической второй части. Кантилена сменяется безостановочной моторностью, индивидуальность – безличностью, глубина – одноплановостью. 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 включает 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.

The image displays a musical score for the third part of a sonata, marked *Allegro*. The score is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system begins with a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The piano part starts with a forte (*ff*) dynamic, featuring a chromatic bass line and accented chords. The second system continues the piano part with a forte (*f*) dynamic, showing more complex rhythmic patterns and chromatic movement. The tempo is marked *Allegro*.

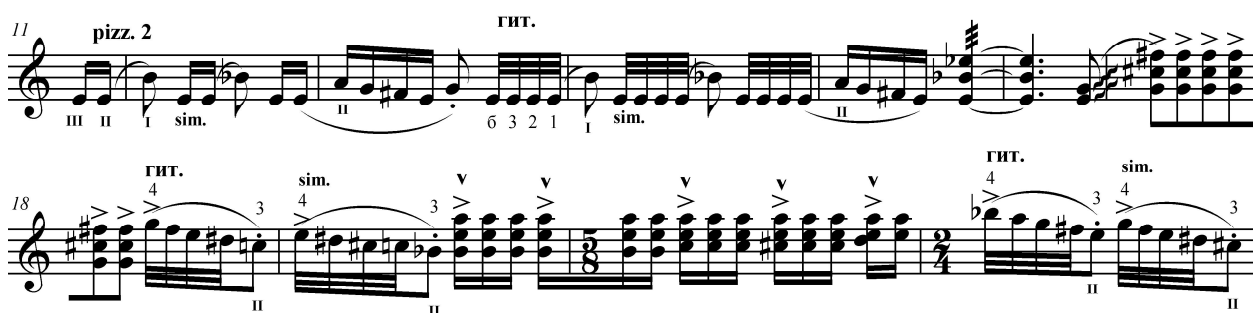


Все эти элементы в преображенном виде сохраняются во втором проведении темы – в этот раз в партии солиста.

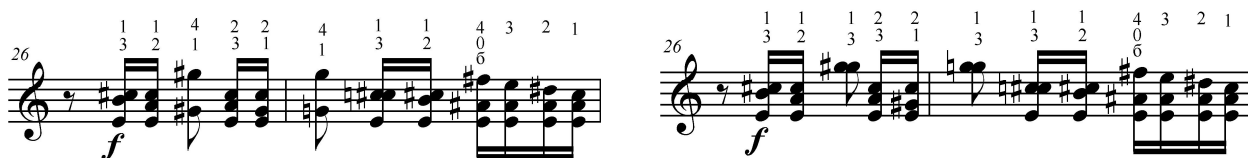
Первая фраза исполняется двойным пиццикато (хроматический ход *си - си-бемоль* берется на первой струне), вторая – гитарным приёмом.

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. Оstinатный 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:



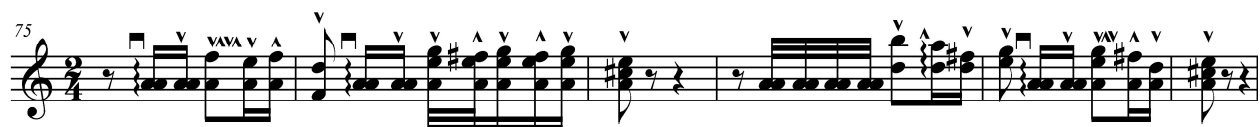
Второе проведение побочной темы проходит в контрапункте с главной темой (в партии фортепиано). Квинтовый флажолет от *ми-бемоля* (звук *си-бемоль*) рекомендуется исполнить нижеприведенной аппликатурой, которая позволяет не менять позицию:



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).

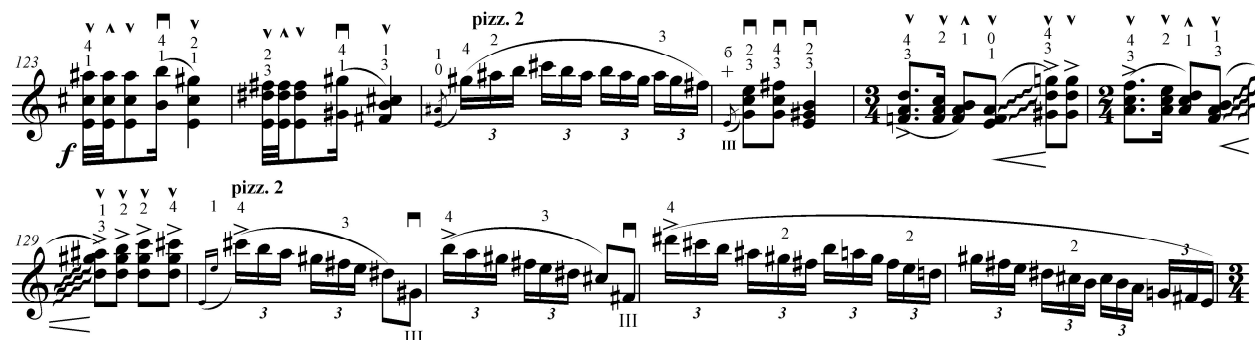
Чередование двойного пиццикато и гитарного приёма должно происходить незаметно для слушателя. Полная аппликатура эпизода приведена ниже:

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.

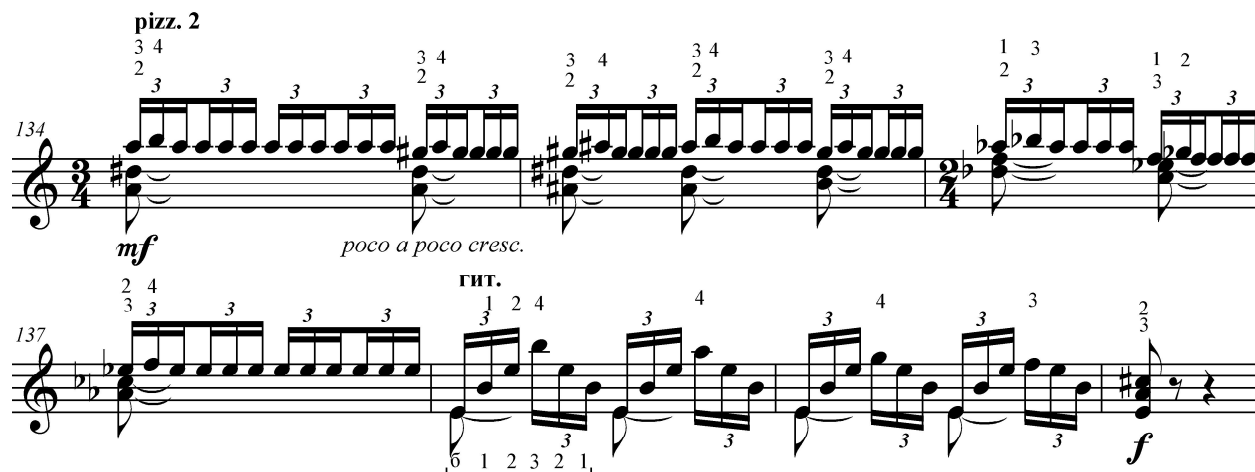
Репризное проведение побочной темы (121 такт) приобретает злой мажорный блеск и жесткость атаки.

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.

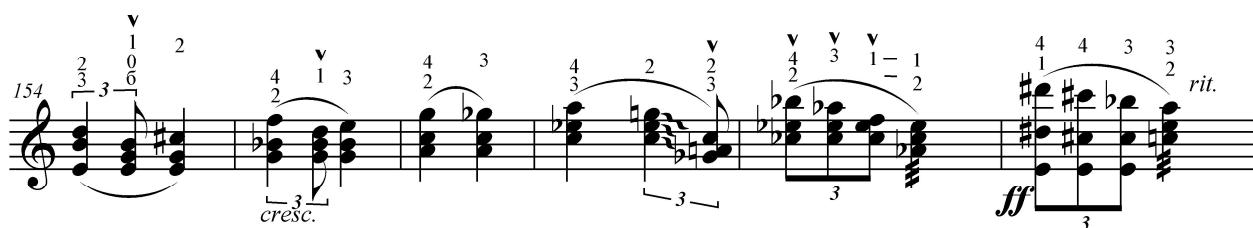
В 138 и 139 тактах – гитарный приём по всем струнам.



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:

**Allegro**

гит. 3 1 4 1 4 1 pizz. 2 4 3 2 1 4 3 2 1 гит. pizz. 2 гит. 4 3 6 4 3 4 0 pizz. 2

160 *sf*

гит. pizz. 2 б.п. 4 1 4 2 3 4 1 4 1 2 1 4 2 1 4 3 1

165

гит. 2 1 4 1 2 4 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

171

гит. 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

175 *f*

3 2 4 2 2 4 1 3 1 2 4 0 3 2 1

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. Кусакон

*Rubato (ad. lib.)* (♩ ≈ 68)

Handwritten musical score for the first system, marked *Rubato (ad. lib.)* (♩ ≈ 68). The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. It contains a melodic line with various ornaments and a fermata. The lower staff begins with a bass clef and contains a supporting line. The system concludes with a *rit.* marking and a final measure.

**Allegro** ♩ ≈ 112

*cantabile*  
*vibr.*

Handwritten musical score for the second system, marked **Allegro** (♩ ≈ 112). The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. It contains a melodic line with various ornaments and a fermata. The lower staff begins with a bass clef and contains a supporting line. The system concludes with a *trem.* marking and a final measure.

Handwritten musical score for guitar, featuring a melody line and a piano accompaniment. The score is divided into systems, with measures numbered 18, 21, 26, and 29.

**System 1 (Measures 18-20):**

- Measure 18: Melody starts with a triplet of eighth notes (1, 3, 4) and a quarter note (V). Fingering: 1, 3, 4. Handwritten: *pizz.2*.
- Measure 19: Melody continues with eighth notes (V, ^, V, ^, V, ^). Fingering: 2, 0, 1. Handwritten: *pizz.2*.
- Measure 20: Melody features a triplet of eighth notes (1, 2, 3) and a quarter note (4). Fingering: 1, 2, 3, 4. Handwritten: *tr4T.*

**System 2 (Measures 21-23):**

- Measure 21: Melody starts with a triplet of eighth notes (3, 3, 3) and a quarter note (V). Fingering: 3, 3, 3. Handwritten: *pizz.2*.
- Measure 22: Melody continues with eighth notes (V, ^, V, ^, V, ^). Fingering: 1, 2, 3. Handwritten: *pizz.2*.
- Measure 23: Melody features a triplet of eighth notes (3, 2, 4) and a quarter note (3). Fingering: 3, 2, 4, 3. Handwritten: *pizz.2*.

**System 3 (Measures 24-26):**

- Measure 24: Melody starts with a triplet of eighth notes (4, 3, 3) and a quarter note (9). Fingering: 4, 3, 3, 9. Handwritten: *pizz.2*.
- Measure 25: Melody continues with eighth notes (1, 4, 3) and a quarter note (1). Fingering: 1, 4, 3, 1. Handwritten: *pizz.2*.
- Measure 26: Melody features a triplet of eighth notes (4, 2, 3) and a quarter note (1). Fingering: 4, 2, 3, 1. Handwritten: *pizz.2*.

**System 4 (Measures 27-29):**

- Measure 27: Melody starts with a triplet of eighth notes (1, 2, 3) and a quarter note (0). Fingering: 1, 2, 3, 0. Handwritten: *pizz.2*.
- Measure 28: Melody continues with eighth notes (4, 3, 2) and a quarter note (2). Fingering: 4, 3, 2, 2. Handwritten: *pizz.2*.
- Measure 29: Melody features a triplet of eighth notes (1, 2, 3) and a quarter note (1). Fingering: 1, 2, 3, 1. Handwritten: *pizz.2*.

The piano accompaniment consists of chords and arpeggios in the left hand, and single notes or chords in the right hand. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *mp*.



2

poco a poco cresc.

mp

mp

poco a.

poco cresc.

33

pizz.

ff

36

poco a poco dim. e rit.

poco a poco dim. e rit.

Meno mosso  
trem. molto tranquillo

39 *ViBr.* *ancora rit.*

(42)

*con moto*

*mf*

*mf*

*Ped.*

49

mf

Ped

52

mf

54

Handwritten musical score for piano and violin, measures 57-68. The score is written on three systems of staves. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

**Measure 57:** Violin: *mf*, *4 Vib. 1*, *4 2*. Piano: *mf*, *4 2*.

**Measure 58:** Violin: *rit.*, *ff*. Piano: *rit.*, *ff*.

**Measure 59:** Violin: *Allegro*, *ff*, *3*. Piano: *ff*, *3*.

**Measure 60:** Violin: *risoluto*, *mf*. Piano: *mf*.

**Measure 61:** Violin: *ff*, *3*. Piano: *ff*, *3*.

**Measure 62:** Violin: *ff*, *3*. Piano: *ff*, *3*.

**Measure 63:** Violin: *ff*, *3*. Piano: *ff*, *3*.

**Measure 64:** Violin: *ff*, *3*. Piano: *ff*, *3*.

**Measure 65:** Violin: *ff*, *3*. Piano: *ff*, *3*.

**Measure 66:** Violin: *ff*, *3*. Piano: *ff*, *3*.

**Measure 67:** Violin: *ff*, *3*. Piano: *ff*, *3*.

**Measure 68:** Violin: *ff*, *3*. Piano: *ff*, *3*.

69

2 1 4 1 3 1 3 1 3 1

V ^ V ^ V ^

4 2 3 1 4 1

4 3

GUT.

V ^ V V ^ V V ^ V ^

1 2 1 3 1 2 4 1 1 3

pizz. 2

77

3 1 4 1 3 5 1 2 2 3 1 2-2 2 1 4 1 4

V ^ V ^ V ^ V ^

*mp* poco a poco cresce.

*mp* poco a poco cresce.

80

V A A V

1 2 3 1 4 2 1 3 2 1 4 3 2 1 2 3

f

8 1 2 5

83

V A V sim.

4 3 2 1 2 3 2 1 2 1 4 2 4 3 2 1

f poco a poco creso.

87

2 3 1 2 3 1 4 2 3 1 4 3 1 4 3

feroce con estro

poco allarg.

f

8 1 2 6

s.m.p e poco

90

2 1 3 1 2 2 2 1 4 3 1

3

*a poco cresc.*

*f*

94

4 3-3 2-2 2

*sub. poco sosten.*

*mp*

98

1 1 2 1 2 2 1 4

*cresc.*

*cresc.*

101

*f*

*V V V*

4 2 3 2 2 3 4 2 1 3 2 4 3

106

*meno mosso*

*ff*

*rit.*

*feroce*

3 2 3 4 3 1 4 2 1 3 2 3 2 3

109

*V V*

4 1 2 3 4 3 4 2 3



111

1 1 2 1 4 2 1 2 1 2 - 2 3

3 3 - 3

3 1

114

*pi22.2*

2 3 1 2 3 1 2 3

2 1 1 2 - 2 3

1 2

*f* *cresc.*

8

116

*pi22.2*

4 1 2 3 = 2 3 = 2 3 4 2 4 3 1 1

*rit.* *f*

8

118

4/3 2/3 = 2/3 1 2

121

*poco a poco cresc.*

*mf*

*poco a poco cresc.*

*mf*

2/3 2/3 = 2/3 4 1 2 3

123

*poco dim. e rit.*

*poco dim. e rit.*

*Vibr*

2/3 1 2 4 3 2 8

126

1 5 2 2J 5 1 5 4

*misterioso*

*poco a*

130

3J 2J

(132) *quasi cadenza ad. 118*

*poco dim. e rit.*

132

*pastorale*

*Vibr.*

*m.s.*

Шифром

Handwritten musical score for the first system. The top staff features a melody with notes and rests, accompanied by fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 2) and a sequence of numbers (14 4 4 3 2 4 3 3 2). The bottom staff contains a bass line with a marking 'm8'.

Handwritten musical score for the second system. The top staff includes a sequence of notes with fingerings (V A V A V) and a complex set of numbers (9 3 1 4 3 1 1 1 3 4 3 2 1 3 2 2 1 3 4 4 4 3 2 4). The bottom staff shows a bass line with a marking '4p'.

Handwritten musical score for the third system. The top staff features a melody with notes and rests, accompanied by fingerings (0, 4, 4, 2, 1, 1) and a sequence of numbers (4 4 3 3 2 2 1 3). The bottom staff shows a bass line with a marking 'Pp'.

Handwritten musical score on three systems, featuring piano and violin parts. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

**System 1:**

- Violin part:  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{0}{8}$ ,  $\frac{0}{8}$  *sim.*
- Piano part: Includes triplets and a *sim.* marking.

**System 2:**

- Violin part: *un. vibr* (unison vibrato),  $\frac{21}{3}$ ,  $\frac{19}{8}$ ,  $\frac{51}{3}$ , *sfp*.
- Piano part: Includes a *p* (piano) dynamic marking.

**System 3:**

- Violin part: *sim.*, *sfp*,  $\frac{1}{1}$ ,  $\frac{1}{1}$ ,  $\frac{1}{1}$ .
- Piano part: Includes a *p* (piano) dynamic marking.

8 1 2 4 2 1 8 1 2 4 3 1

rit. 1 4 4

*mf* *simile* *(quasi compare)*

3 4 2 1 4 3 3 3 4 2 4 1 4 1

*simile*

4 2 4 1 4 1 4 1 4 1 4 2 8 3 2 8 2 3 8

*sim.*

Handwritten musical score for a piano piece. The notation includes a treble and bass staff. Above the treble staff, there are handwritten numbers: 4 3 1, 4 3 1, 4 3, 3 4 2 1, 3 2 1, 3 2 4, 2 1, 4. The piece ends with a double bar line and the number 17.


Handwritten musical score for a piano piece. The notation includes a treble and bass staff. The piece ends with a double bar line and the number 6. There are markings for *trem.* and *pp*.

2

Handwritten musical score for a piano piece. The notation includes a treble and bass staff. The piece is marked *Adagio dolente* and *cantabile e mesto, sotto voce*. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 32$ . The piece ends with a double bar line and the number 6. There are markings for *Sub. E* and *pp*.



First system of musical notation, measures 5 to 8. The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 5-6 and a fingering '5' above measure 5. The bass clef staff provides harmonic accompaniment. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated above the treble staff. The key signature has one flat (B-flat).



Second system of musical notation, measures 9 to 12. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and measure numbers 9, 10, 11, and 12. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).



Third system of musical notation, measures 13 to 16. The treble clef staff includes the instruction *con moto* above measure 13 and *mp poco a poco cresc.* below measure 13. The bass clef staff also includes *mp poco a poco cresc.* below measure 13. The system concludes with a double bar line. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated above the treble staff. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) at measure 15.



16  $\frac{2}{3}$   $\frac{4}{3}$  *rit.* *a-tempo* *Vibr.* *marcato*

17 *a-tempo*

18 *rit.*

19

20

21

22

23

24

Handwritten musical score for guitar, featuring three systems of music. The first system includes measures 25-28 with tremolos and vibratos. The second system includes measures 29-32 with a "con moto" marking and "poco a poco cres." instructions. The third system includes measures 33-35 with a "pizz. 2, 1" marking and further tremolo/vibrato markings. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs, and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

rit. pizz. 1 trem.

2 3 5 1 3 5 0 2 5

34

I II III Sim. II

4- 4 2 2/3 = 2/3 4 2/3 2/3 =

37

2/3 = 2/3 2/3 1 2 4 3 2 1

m.d. m.s.

40

Vibr. *non forte*

*p*

44

2

47

2 4 1 4

II

51

trem. VISO

fz

54 *trem.* 2 *Vibr. trem.* *Vibr. trem.* *Vibr.*

*legato* II I *Sim.*

58 *trem.* *Vibr. trem.* *Vibr.*

62 *trem.* *Vibr. trem.*

*ped.*

## 2. Allegro

The first system of the musical score for '2. Allegro' consists of two staves. The upper staff is a single melodic line in treble clef, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure containing a quarter rest and a half note, followed by two measures of whole rests. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and accents. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score continues the piece. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure containing a quarter rest and a half note, followed by two measures of whole rests. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff, continuing the complex rhythmic pattern from the first system. It includes slurs, accents, and a variety of note values. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score continues the piece. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure containing a quarter rest and a half note, followed by two measures of whole rests. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff, continuing the complex rhythmic pattern from the previous systems. It includes slurs, accents, and a variety of note values. The system concludes with a double bar line.

Pizz. 2 1  
f III II I Sim.

Handwritten musical score, measures 13 to 16. The system includes a treble and bass staff. Measure 13 is marked with a '13' and a 'rut.' annotation. The treble staff contains a sequence of eighth notes and a triplet of eighth notes (labeled '8 3 2 1'). The bass staff contains a sequence of eighth notes and a triplet of eighth notes (labeled '8 3 2 1').

Handwritten musical score, measures 17 to 20. The system includes a treble and bass staff. Measure 17 is marked with a '17'. The treble staff contains a sequence of eighth notes and a triplet of eighth notes (labeled '3'). The bass staff contains a sequence of eighth notes and a triplet of eighth notes (labeled '3').

Handwritten musical score, measures 21 to 24. The system includes a treble and bass staff. Measure 21 is marked with a '21'. The treble staff contains a sequence of eighth notes and a triplet of eighth notes (labeled '3'). The bass staff contains a sequence of eighth notes and a triplet of eighth notes (labeled '3').

This musical score is for a piece on page 26. It consists of a piano accompaniment and a solo line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a key signature of one sharp (F#). The solo line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The score is divided into systems, with measures 24, 26, and 30 marked at the beginning of their respective systems. The solo line includes various fingerings (1-4) and ornaments (marked 'Orna'). The piano part includes a variety of musical notations, including chords, arpeggios, and melodic lines. The score ends with a final measure in the piano part.

24

Orna

26

30



Handwritten musical score for "The Little Boat" by J. S. Zerk. The score is for piano and includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a continuous eighth-note pattern in the left hand and a melody in the right hand. The vocal line has lyrics in French and includes performance instructions like "vibr.", "pizz.", "sim.", and "mf.".

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three staves. The top staff is for the vocal melody, the middle staff is for the piano accompaniment, and the bottom staff is for the guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'vibr. 1, 2'. The score includes a key signature change from one sharp to two sharps (F# and C#) in the middle section. The guitar part features a complex rhythmic pattern in the bottom staff, including triplets and sixteenth notes. The piano part features a melody in the middle staff, including a key signature change from one sharp to two sharps (F# and C#) in the middle section. The vocal part features a melody in the top staff, including a key signature change from one sharp to two sharps (F# and C#) in the middle section. The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score for guitar, measures 42-45. The score is written on three staves. The top staff is a treble clef staff with a 'pizz. 2' marking. The middle staff is a bass clef staff. The bottom staff is a grand staff section. The tempo/mood is marked 'marcato'.

46

pizz. 2  
1 6 1  
1 3- 3  
vibr.  
1 b 1  
2 3 1 b

dim. *f* *p*

*poco a poco cres.*

50

1 3 3  
2 4 1 b  
contabile  
2 5 2 3 = 3

54

pizz. 2  
4 3 2 3 4 3 2  
3 3 4 3 2

The image displays a handwritten musical score on three systems, each consisting of a piano (piano) and violin (violin) part. The score is written on five-line staves.

**System 1:**

- Piano Part:** The right hand (treble clef) begins with a triplet of eighth notes, marked with a '4' and a '3' above it, and a circled '58'. The left hand (bass clef) plays a series of chords and single notes. A 'roll 5' instruction is written near the end of the system.
- Violin Part:** The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, marked with a '3' above it.

**System 2:**

- Piano Part:** The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, marked with a '3' above it. The left hand (bass clef) plays a series of chords and single notes. A 'poco a poco cresc.' instruction is written below the staff.
- Violin Part:** The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, marked with a '3' above it. The left hand (bass clef) plays a series of chords and single notes. A 'poco a poco' instruction is written below the staff.

**System 3:**

- Piano Part:** The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, marked with a '2' above it. The left hand (bass clef) plays a series of chords and single notes. A 'cresc.' instruction is written below the staff.
- Violin Part:** The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, marked with a '3' above it. The left hand (bass clef) plays a series of chords and single notes. A '2' is written above the staff.



First system of musical notation, measures 68-71. The system includes a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets and a 'pizz. 2' marking. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Above the first measure, fingerings 2, 1, 0 are indicated. Above the third measure, a '3' indicates a triplet. Above the final measure, 'pizz. 2' and a '3' are present.



Second system of musical notation, measures 72-75. The system includes a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a 'Bravura' marking and a 'f' dynamic. The bass staff features a more active line with many beamed notes. Above the first measure, a '2' indicates a triplet. Above the final measure, a 'f' dynamic and a 'V' marking are present.



Third system of musical notation, measures 76-79. The system includes a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with many beamed notes and 'V' markings. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Above the first measure, a 'V' marking is present. Above the final measure, a 'V' marking is present.

Handwritten musical score system 1. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and a circled '80' above it. The middle and bottom staves are in bass clef and contain a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The word 'gliss' is written above the middle staff. The system ends with a double bar line and a '3.' marking.

Handwritten musical score system 2. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The middle and bottom staves are in bass clef and contain a complex accompaniment. The word 'gliss' is written above the middle staff. The system is marked with a '3.' at the beginning and a '2.' at the end.

Handwritten musical score system 3. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a circled '82' above it. The middle and bottom staves are in bass clef and contain a complex accompaniment. The word 'pizz. 2' is written above the middle staff. The system is marked with a '2.' at the beginning and a '3' at the end.

88

4 rit. 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

4 pizz. 2 4 1 4

rit. 2 4 1 4

92

3 pizz. 2 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

4 3 1 2 3 4 1 2 3 4

5

96

5 2 + b 4 3 2 1 4 2 3 1 2 3 4

II

5

This page contains a handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of music. Each system includes a treble staff and a bass staff, with various musical notations and fingerings.

**System 1 (Measures 100-104):**

- Measures 100-101:** Treble staff has a circled "100" above the first measure. Fingerings: 1, 4, 4, 1, 4, 2. Bass staff has a circled "100" below the first measure.
- Measures 102-104:** Treble staff has fingerings: 4, 2, 4, 5. Bass staff has a circled "104" below the first measure.

**System 2 (Measures 105-110):**

- Measures 105-106:** Treble staff has fingerings: 4, 1, 5, 2, 3, 4. Bass staff has a circled "105" below the first measure.
- Measures 107-110:** Treble staff has fingerings: 4, 2, 4, 5. Bass staff has a circled "110" below the first measure.

**System 3 (Measures 111-116):**

- Measures 111-112:** Treble staff has fingerings: 3, 3, 4, 2. Bass staff has a circled "111" below the first measure.
- Measures 113-116:** Treble staff has fingerings: 1, 2, 3, 4. Bass staff has a circled "116" below the first measure.

Additional markings include "pizz-2" above measure 108, "TUT." above measure 113, and "I" below measure 114.

111

*pizz. 2*  
4 3 2 0 4 2 1 0

*rit.*  
1 0 3 1 4 1 2 3 1 3 1

115

4 1 0 4 1 0 2

*pizz. 2*  
4 1 4 2 1 3 1

4 2 1 V V V V

119

*ff Bravura*



Handwritten musical score for a piece in G major, measures 122-130. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 122-124) features a treble staff with eighth-note patterns and a piano staff with a complex bass line. The second system (measures 125-127) includes a "pizz. 2" marking and a "3" measure rest. The third system (measures 128-130) shows a "2" measure rest and a "marcato" tempo change. The score is heavily annotated with performance markings such as accents, slurs, and dynamic markings.

First system of the musical score. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and fingerings (4, 3, 4, 2, 2, 2). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 131 and 132 are indicated.

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, including a triplet and a 'pizz. 2' marking. The left hand has a 'mf' marking and the instruction 'poco a poco cresc.' (poco a poco crescendo). Measure numbers 133, 134, and 135 are indicated.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with various fingerings (3 4, 3 4, 2, 1 3, 1 2, 2 4). The left hand includes a 'mf' marking and the instruction 'poco a poco cresc.'. Measure numbers 136, 137, 138, and 139 are indicated.

First system of the musical score. The right hand (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and fingerings: (38) 1 2 4, 4, 4, 3, 2. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. A dynamic marking of *f* and the instruction *cresc.* are present in the lower right of the system.

Second system of the musical score. The right hand (treble clef) has a melodic line with a final measure marked with a large '3'. The left hand (bass clef) continues with harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* and the instruction *rit.* are present in the lower right of the system.

Third system of the musical score, starting with the tempo marking *piu meno mosso*. The right hand (treble clef) features a melodic line with fingerings 2 3, 1 3, 2 3, 4 3, 2 3, and 4 3. A dynamic marking of *Sub. mf* is present. The left hand (bass clef) has a complex accompaniment with triplets and a final measure with a circled chord. A dynamic marking of *Sub. mf* is also present in the lower left of the system.

This page contains three systems of musical notation, each consisting of a single staff and a grand staff (treble and bass clefs). The notation is handwritten and includes various musical symbols, including notes, rests, and chords.

**System 1:** The single staff begins with a circled measure number 148. It contains several chords, some with fingerings (2, 3, 4) and a slur. The grand staff below it features a complex passage with many sixteenth notes in the treble clef and a more rhythmic bass line with some triplets.

**System 2:** The single staff starts with a circled measure number 150. It includes a sequence of notes with fingerings (4, 1, 1, 1, 3) and a final measure with a 3/8 time signature. The grand staff continues the melodic and harmonic development with various note values and slurs.

**System 3:** The single staff begins with a circled measure number 152. It shows a series of chords and notes with fingerings (4, 3, 2, 2, 3). The grand staff concludes the page with a final melodic phrase in the treble clef and a supporting bass line.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, each with a circled number above it: 1, 2, 2, and 3. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, each with a circled number above it: 1, 2, 3, and 3. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, each with a circled number above it: 1, 2, 3, and 3. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, each with a circled number above it: 1, 2, 3, and 3. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, each with a circled number above it: 1, 2, 3, and 3. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.'.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system has a treble clef and a key signature of one flat. The third system has a bass clef and a key signature of one flat. The music features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'vif.' (vivace). There are also handwritten annotations like '157' and 'vif.'.

Ateneo

Handwritten musical score for guitar. The score is written on two systems. The first system consists of a single staff with a melody line, and the second system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a complex bass line. The melody line includes fingerings (1, 4, 1, 4, 1) and a 160 tempo marking. The bass line includes various musical notations, including slurs, ties, and a final measure with a 'Sm.' marking. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody is in the Treble clef, and the accompaniment is in the Bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also handwritten annotations above the staff, including the number "169" at the beginning, and "3 1 4 2 1" above the first measure. The word "rit." is written above the staff, and "3 3 simile" is written below the staff. The score ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the "ad libit." section. The score is written on two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of chords and melodic lines, with some notes marked with a question mark. Above the staff, the tempo marking "ad libit." is written. There are also some handwritten numbers and symbols above the staff, including "2 1 4" and "1 3 2 4". The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords and melodic lines, with some notes marked with a question mark. The score ends with a double bar line and a repeat sign.