

Буряков А.

Научный руководитель:
профессор А.С. Данилов

Консультант:
профессор А. И. Кусяков

**Выразительные особенности музыки и исполнительская интерпретация
Концерта для балалайки, струнных, ударных и фортепиано Анатолия
Кусякова**

В настоящее время для балалайки написано сравнительно большое число произведений крупной формы – сонат, сюит, концертов. Тем не менее, лишь некоторые из них являются образцами высокого творческого профессионализма композиторов не только в данном жанре, но и в отечественной музыкальной культуре в целом.

Поиски новых художественных образов, выражающих мироощущение нашего времени, средств их интонационного воплощения в музыке побудили современных авторов к созданию сочинений, способных по-новому раскрыть специфику инструмента. Безусловно, с расширением образной сферы современной музыки возрастает потребность композиторов к нахождению новых элементов музыкальной выразительности, в том числе к серийной технике, политональным, сонорным эффектам, которые в интерпретации на балалайке приобретают особый колорит.

Существенные изменения в репертуаре для балалайки за последние годы связаны также и с заметным повышением исполнительского уровня ведущих музыкантов-профессионалов, с их поисками в сфере ранее не применявшихся средств выразительности, в особенности в области фактуры.

Творческое сотрудничество двух талантливых мастеров – композитора А. Кусякова и исполнителя А. Данилова – послужило почвой для создания 1-й, 2-й и 3-й сонат для балалайки и концерта для балалайки, струнных, ударных и фортепиано, который, несомненно, представляет новое слово в музыкальном репертуаре. Автор исполнительской редакции концерта Александр Данилов является автором большого числа произведений для балалайки и фортепиано, исполнительских редакций и первым исполнителем многих оригинальных

сочинений. Усилиям этого выдающегося исполнителя, общественного деятеля мы обязаны проявлению интереса к балалайке талантливых композиторов, в том числе, Анатолия Кусякова.

Введение балалайки в симфонический состав оркестра в качестве солирующего инструмента оказалось не только художественно оправданным, способствующим раскрытию художественного замысла композитора, но и дало возможность подчеркнуть национальные черты этого современного сочинения.

Концерт для балалайки, струнных, ударных и фортепиано впервые прозвучал в г. Ростове-на-Дону в большом зале областной филармонии 12 мая 1998 года в исполнении камерного оркестра под управлением Ю. Машина. Партию балалайки исполнил лауреат Всероссийского и международных конкурсов А. Буряков. Слушатели Тамбова и Саратова имели возможность познакомиться с музыкой концерта в 2001 г. в исполнении лауреата международных конкурсов А. Горбачева. Существует также вариант переложения концерта для домры, который прозвучал в 2003 г. в Германии в исполнении автора переложения лауреата всероссийского конкурса М. Савченко, известного не только в России, но и за рубежом.

Творчество выдающегося современного композитора Анатолия Кусякова получило заслуженное признание у знатоков и любителей музыки как в России, так и за ее пределами. Он является автором большого числа произведений, разнообразных по своему инструментальному составу, художественным решениям. Обратившись в начале 90-х гг. к сочинению концерта для балалайки, струнных, ударных и фортепиано, А. Кусяков был уже автором нескольких концертов, в том числе, концерта-симфонии (1972), концерта для струнного оркестра и литавр (1974). Особенно очевидна стилевая преемственность с концертом для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов (1997).

Отличительными особенностями его музыки является яркая образность и неповторимость индивидуального стиля. Из галереи образов концерта выявляется портрет самого композитора – размышляющего, тонко чувствующего, воспринимающего мир сквозь призму контрастов современной цивилизации. Драматургия произведений А. Кусякова отражает жизненные события и явления – от природных катастроф и общественных потрясений до тончайших движений человеческой души. Он запечатлевает психологические состояния отчужденности и, вместе с тем, внутренней собранности, духовного напряжения. Детальная

звукоизобразительность, тонкое ощущение малейших нюансов перемежаются у него со сложным рядом ассоциативных настроений, состояний, образов.

Неоспоримо, что поиски новых звуковых красок, тембральной характеристики непосредственно вытекают из его стремления к созданию новой образной выразительности. В музыке концерта А. Кусякова в неповторимом индивидуальном преломлении отразилось дыхание современной жизни с его лирико-эпическими, драматическими, даже апокалиптическими коллизиями, поиском смысла жизни, гармонии с окружающим миром.

В музыке концерта прослеживается не столько рациональное восприятие, осознание мира, сколько интуитивное постижение его конфликтов. Ассоциативные образы-настроения с их субъективной эмоциональной окрашенностью обладают свойствами глубокого обобщения жизненных явлений.

В лице композитора А. Кусякова мы наблюдаем интереснейший феномен взаимодействия новаторских исканий в музыкальном искусстве, в то же время опирающихся на сложившиеся нормы музыкального мышления. Он также стремится сохранить в своем творчестве и национальную специфику.

В концерте автор использует камерный оркестр. Такой состав необходим, по мнению композитора, в том числе, для подчеркивания темброво-динамических возможностей солирующей балалайки. Солирующий инструмент оказывается в благоприятном звуковом и тембровом окружении: в частности, жесткая по своей природе специфика щипка балалайки на фоне струнно-смычковых и ударных проявляется особенно рельефно. Применение группы ударных инструментов, включающей четыре литавры, там-там, ксилофон, колокольчики, колокола, вибрафон и маримбу, мотивировано общим экспрессивным строем произведения, привносит в оркестровую ткань концерта особый колорит и существенно обогащает тембровое содержание партитуры.

Помимо применения ударных инструментов, интересным является также использование в партитуре сонористических эффектов, в частности, у фортепиано (кластеры). В отдельных фрагментах партитуры композитор не стремится к явной сонористике, но благодаря политональному наложению голосов, часто образующих диссонансирующие мелодические пласты, достигает как бы сонористических эффектов.

Для оркестровой фактуры произведения характерно использование типичных ее разновидностей: монодической, гомофонно-гармонической и полифонической.

Несмотря на камерный состав, плотная оркестровая фактура динамически мощных фрагментов *tutti* сочетается с прозрачными, акварельными эпизодами концерта. Тонкая изысканность тембровых бликов в оркестровой ткани, исполняемых *pp* и *p*, подчеркивает контраст по отношению к экспрессивно-напряженным разделам концерта.

Варьирование фактуры, изменчивость ритмического рисунка, переменность метра, применение полиритмии в различных оркестровых группах составляют звуковую и выразительную среду музыки концерта А. Кусякова, отмеченную художественной интуицией и духом новаторства.

Тематизм концерта формируется из различных и сходных по образному строю тем, в том числе с использованием свойственной современной симфонической музыке додекафонной (серийной) техники письма, сонористических эффектов, а также не характерного для нее материала (джаз, частушка). Мелодика концерта зачастую отличается отсутствием квадратности. Инструментальное начало в тематизме концерта проявляется в сочетании скачкообразной, чисто инструментальной мелодики в партии солирующего инструмента с мелодическими оборотами у струнных. Темы у балалайки и оркестровых партиях зачастую излагаются в предельно широком мелодическом диапазоне с характерной интерваликой – большая секунда, малая септима, тритон. Темы перемещаются из одной группы инструментов в другую, видоизменяются с помощью варьирования ритмического рисунка. В отдельных фрагментах партитуры концерта автор осуществляет как бы своеобразную передачу жанрово-интонационной природы солирующей балалайки в фактуру симфонического оркестра.

Необходимо подчеркнуть также степень значения этического содержания музыки концерта. Свое понимание высокой духовности музыкального искусства, его социального смысла композитор выразил с большой художественной убедительностью и опорой на национальные традиции.

Форма концерта трактуется композитором как итог сложных интонационных процессов; его музыка проникнута единством, внутренней целостностью и, в первую очередь, отличается большим интересом автора к тембровому началу, потенциал которого возрастает благодаря использованию оригинального оркестрового состава, в особенности усилению группы ударных инструментов.

Важное формообразующее значение в концерте принадлежит начальной тематической ячейке вступления – императивному, жесткому лейтмотиву (*feroce, ff*)

в партии струнной группы и фортепиано. Нисходящий триольный лейтмотив переходит в напряженное аккордовое зависание виолончелей и контрабасов. На этом фоне, словно расходящиеся круги на воде, звучит ответ (*p*) ударных, поочередно проводимый – от среднего к верхнему регистру – таинственным вибратоном, суховатым ксилофоном, истаивающим колокольчиком. Таким образом, во вступлении можно представить два образных начала: яростное, угрожающее, неистовое (лейтмотив *feroce*) и инертное, отрешенное (додекафонный лейтмотив, вибратон). После двухкратного повторения первого лейтмотива и ответа ударных следует стреттное его проведение оркестровым *tutti* (*1 такт до ц. 1*).

Включение в оркестровую партитуру колоколов – значимый композиторский прием. Набатные интонации колоколов, поддерживаемые аккордовой фактурой фортепиано (*ц. 1*), словно тревожно предупреждают о грядущем противостоянии.

Этот эпизод подготовил появление темы у балалайки (*robusto, con tutta, !=80; ц.2*), где происходит своеобразная интерпретация драматургических образов вступления. Триольный тематический элемент приобретает здесь речетативно-волевой характер. Последующие стремительные фигурации тридцатьвторыми в партии балалайки (*3-й такт ц. 2*) подхватываются *glissando* и пассажами струнных в унисон. Вступление завершается динамическим спадом и растворением оркестровой ткани.

Первый экспозиционный раздел начинается с монолога – первой темы у балалайки (*tranquillo, poco rubato, !=44; ц.3*), на втором плане – отрешенно-таинственный аккордовый фон вибратона. Мелодика темы строится на квинто-тритоновой интервальной септовым опеванием – интонациях вопросов и сомнений. Небольшая связующая каденция у солирующей балалайки с пуантилистическими (точечными) вкраплениями флажолетов (*ц. 4*) звучит как своеобразная исповедь с постепенно нарастающей экспрессией (*ц. 5*). Секстольный ход с элементами додекафонной техники (*3-й такт ц. 5*) завершает раздел первой экспозиционной темы и отражает состояние упадка духа, безысходности.

Угрюмо-траурные интонации второй темы экспозиции (*funebre tenebroso, !=44; ц. 6*), строящейся на материале додекафонного лейтмотива вступления, вначале излагаются у балалайки и вслед проводятся канон у фортепиано. Характерно, что проведение темы канон у фортепиано, излагаемое большими септимами, звучит на непрерывной педали. Оркестровый эффект

сочетания фортепиано с диссонирующей педалью и группы ударных (литавр, вибратона, колокольчика) вместе с контрабасами создают настроение настороженности и тревожного ожидания.

Философский подтекст первой темы (*tranquillo, poco rubato*) можно определить как размышление, поиск, а второй (*tenebroso, funebre*) – как утрату веры перед силами зла и хаоса.

В следующем, третьем разделе экспозиции (*energico, sempre con moto, !=60*, а далее *piu mosso, !=72*) автором применено своеобразное сочетание додекафонных мотивов у балалайки с колкими кластерами фортепиано (ц. 7). На фоне секундовых диссонансов струнной группы (ц. 8) балалаечная партия излагается изменяющимся метроритмом с чередованием разнообразных приемов игры.

Данный фрагмент оркестровой партитуры служит связующим переходом к эпизоду *piu mosso* (*!=72, ц.9*), где представленный материал композиционно варьируется. В оркестровой ткани ц. 9 и 10 с помощью насыщения фактуры и ступенчатой динамики экспрессия возрастает. После динамической кульминации первой экспозиции, которая приходится на область первого такта ц. 11, происходит спад динамического напряжения и переход к четвертому, заключительному разделу (*tempo di lento, !=44, ц.12*)

В третьем разделе (*energico, sempre con moto, !=60*, а далее *piu mosso, !=72*) автор применил широкий спектр фактурных находок – разнообразные тембровые, ритмические комбинации (полиритмические пассажи у струнной группы – 3-й и 6-й такты ц. 9), импульсивную динамическую нюансировку. В 1-м, 2-м и 4-м тактах ц. 9 используется прием фактурного насыщения и последовательного присоединения инструментов струнной группы, благодаря чему происходит естественное нарастание динамики. Экспрессия также усиливается соответствующей авторской нюансировкой.

Эти приемы оркестрового развития характеризуют очередной этап драматургического осмысления тем первой экспозиции. Новая волна внутренних философских противоречий, представленных в видоизмененном ракурсе, как бы отступает (ц. 12), состояние печали и отчужденности возвращается вновь: страстное желание обрести душевную гармонию и внутреннее достоинство не приводят к желаемому результату.

В четвертом, завершающем разделе экспозиции (*tempo di lento, tenebroso, funebre, !=44; ц.12*) автором применен прием стереоскопического наложения

первой и второй тем 1 экспозиции. Первая тема проводится у фортепиано, вторая – у балалайки. Происходит драматургическое взаимопроникновение образов: созерцательно-отрешенного и траурно-печального.

После полифонического проведения первых двух тем появляется третья тема 1 экспозиции у балалайки (с 4-й доли 4-го такта ц. 13) –отрешенная, скорбная, строящаяся на нисходящих дуольных, а затем триольных интонациях с интерваликой первой темы.

Структурный анализ 1 экспозиции позволяет вычлнить в ней четыре основных раздела: первый ц.3 –5 (раздел первой темы), второй ц.6 – 8 (раздел второй темы), третий ц.9 – 11 (разработочный) и четвертый ц.12 – 13 (полифоническое изложение первой и второй тем, третья тема на материале первой). В оркестровой драматургии третьего раздела вырисовывается ступенчатое продвижение к главной динамической кульминации экспозиции (область первого такта ц. 11) через две промежуточные вершины (зона 1-й такта ц. 9, затем - 1-го такта ц. 10).

Началом 2 экспозиции служит появление темы частушки, в которой группа первых и вторых скрипок приемом *pizzicato* имитирует минорный балалаечный наигрыш (ц. 14, !=56). На фоне темы частушки появляется первая тема 2 экспозиции лирико-философского характера. Она излагается в партиях струнных: вначале у альты, затем полифонизируется, обрастает подголосками вторых скрипок. Изложение этой темы в процессе развития дополняется поочередными таинственными, фантастичными вкраплениями вибратона, арфы, маримбы, затем ксилофона. Выразительно, проникновенно изложено автором второе проведение этой темы у балалайки приемами *tremolo* и *vibrato* (ц.17). В последующем трансформируясь, она приобретает особую экспрессию благодаря насыщенной полифонической поддержке струнной группы (ц. 18 – 20).

Восходящие пронзительные реплики-вопросы, проводимые *ff* поочередно у первых и вторых скрипок на фоне нисходящего серийного хода ксилофона (1-й такт ц.21), поддерживаются *tremolo* литавр. Раздел первой темы 2 экспозиции завершается *molto ritenuto* и *diminuendo*.

Музыка второй темы 2 экспозиции (*tempo di lento*, !=44, ц.22), исполненная внутреннего благородства, сдержанной экспрессии, звучит у первых скрипок и альтов. На фоне лирического строя темы напоминает о себе и, вместе с тем, аккомпанирует ей основной лейтмотив вступления концерта (*feroce*) у фортепиано.

Второе проведение этой же темы в *ц. 23* у солирующей балалайки приемом *tremolo* приобретает особую эмоциональную утонченность. Данный эффект усиливается благодаря прозрачности сочетания тембров солирующего инструмента и арфы. Партия арфы звучит в духе характерного романсового аккомпанемента и изложена арпеджированной фактурой с опорными октавами в нижнем регистре.

Третье проведение этой темы (*appassionato, ♩=64; ц.24*) во втором разделе является кульминационным и проводится всей струнной группой. Благодаря варьированию фактуры в партии балалайки (глиссандируемые аккорды, пассажные фигурации с переменным ритмом), тема приобретает патетически-взволнованный характер.

В связующем эпизоде *ц. 26* призывные реплики, поочередно проводимые в оркестровых группах, перекликаются с лейтмотивом вступления (*feroce*) у фортепиано. Создается ощущение взволнованности, тревожной напряженности. Оркестровая фактура в *ц. 26* постепенно растворяется, начинается переход к третьему разделу 2 экспозиции (*tempo di lento ♩=48; ц.27*), где вновь звучит первая тема 2 экспозиции. В отличие от лирико-философского характера первоначального проведения этой темы у альты, здесь она исполняется исключительно первыми и вторыми скрипками и приобретает более напряженную эмоциональную окраску, мужественный, даже несколько героический оттенок.

Благостно-умиротворяющее аккордовое соло вибратона (*pacatamente, ц.28*) сопровождается поступенным восходящим движением арфы по ступеням фригийского ми минора (с добавлением фа-диеза), которое символизирует восхождение, освобождение, возвышение духовного начала над страстями бытия.

В результате анализа структуры и формообразования вступления и двух больших экспозиционных разделов концерта можно сделать следующие выводы. Самостоятельность тематического материала первого экспозиционного раздела, а также зеркальность повторения в репризе концерта тем второго экспозиционного раздела позволяют разграничить очертания двух самостоятельных экспозиций. Первая экспозиция состоит из четырех разделов с динамической кульминацией в третьем и смысловой – в четвертом: раздел первой темы (*tranquillo, poco rubato, ц. 3 – 5*), раздел второй темы (*tenebroso funebre, ♩=44, ц. 6*), третий – кульминационный (*energico, sempre con moto, ♩=60*), а далее (*piu mosso, ♩=72, ц. 7 – 11*) и четвертый (*tempo di lento, tenebroso funebre, ц. 12 – 13*).

Вторая экспозиция состоит из трех разделов с динамической кульминацией во втором (ц. 25) и смысловой – в третьем (ц. 28): раздел первой темы (ц. 14 – 21), раздел второй темы – кульминационный (*poco patetico, con anima, ц. 22 – 26*) и третий (репризное проведение первой темы, третья тема у вибратона, *pacatamente, ц. 27 – 28*).

На основе ритмической ячейки строится начальный раздел разработки (*allegro, impetuoso con spirito*). Энергичная, нервная тема с обилием акцентов и синкоп проводится вначале у струнных (ц. 29), затем у балалайки (ц. 31). Благодаря варьированию ритмического рисунка в партии солирующего инструмента тема приобретает остроту, напористость. Прихотливый ритм, калейдоскопическая игра приемов в партии балалайки (срыв большим пальцем левой руки в бурдонирующих репетициях на 3-й струне, бряцание в сочетании с гитарным приемом), замысловатые комбинации аккордов создают впечатление звучания некоего экзотического инструмента.

После стремительных восходящих *glissando*, триольных пассажей у струнных в связующем проигрыше (1-й такт ц. 32) происходит разрежение оркестровой фактуры, и появляется вторая тема разработки (второй раздел, *l'istesso tempo, con espressivo, 2-й такт ц. 32*) в партии солиста. Тревожная, взволнованная тема звучит на фоне фантастического, таинственного аккомпанемента арфы, виолончелей и контрабасов.

Третий раздел разработки в ритме джаза (*ben ritmico, quasi jazz band, ц. 35*) с тембровыми сопоставлениями фортепиано, там-тама, вибратона, маримбы, ксилофона, тарелок на фоне струнной группы подготавливает вступление темы у солирующего инструмента, звучащей в стиле свободных джазовых импровизаций со свойственным им прихотливым пунктирным, синкопированным ритмом и мелодикой. Звучание балалайки напоминает характерное звучание банджо. В момент появления темы у солирующего инструмента (ц. 38) фактура оркестрового аккомпанемента предельно облегчена: в первом и втором тактах в струнной группе включены лишь виолончели и контрабасы, а в третьем такте добавляется только аккомпанемент первых, вторых скрипок и альтов *pizzicato*. Такая прозрачная оркестровка способствует выгодному в динамическом отношении сочетанию партии солирующей балалайки и симфонического оркестра.

Фрагмент включения соло колоколов завершает третий раздел разработки и служит связующим переходом к четвертому – теме повествовательно-эпического

характера (*molto espressivo*, 2-й такт *ц. 41*) у балалайки. Мелодика темы строится на материале третьей темы 1 экспозиции, а также содержит триольные элементы темы вступления.

Своеобразной репризой внутри разработки является изложение первой темы (пятый раздел, *ц. 44*) и второй темы разработки (шестой раздел, *5 тактов до ц. 47*) на малую секунду выше. В реприжном проведении первой темы (по сравнению с первоначальным в *ц. 31*) несколько изменена оркестровка благодаря дополнению тембровых переключек балалайки и ударных (*ц. 45*, 1-й, 2-й такты и т.д.). Интонации темы у балалайки прерываются короткими ответами ксилофона и литавр.

В отличие от первоначального изложения второй темы разработки в *ц. 32*, в репризе следует вначале оркестровое, а затем – проведение солирующим инструментом.

Образно-эмоциональной кульминацией всего концерта является седьмой раздел разработки – оркестровое *tutti* (*appassionato*, $\text{!}=64$, *ц. 48*), где вторая тема 2 экспозиции звучит вначале у вторых скрипок и виолончелей с подголосками первых скрипок (*ц. 48*), затем, во втором ее проведении (*ц. 49*), – у первых скрипок и фортепиано, а в третьем (*ц. 50*) – только у первых скрипок.

На фоне лирико-экспрессивного высказывания темы напоминает о себе колокольный звон, вторгаются грозные интонации триольного лейтмотива вступления (лейтмотив рока, *feroce*) у фортепиано (5-й такт *ц. 49*). Удары колоколов (3-й такт *ц. 50*), восходящие полиритмические пассажи в партии первых скрипок с последующим остигнутым скандированием одного и того же звука в верхней тесситуре позволяют достичь эффекта максимальной экспрессии (*ff*) в разработке и передают ощущение свершающегося глобального конфликта в драматургии всего концерта. Интонации колокольного набата в *ц. 51* звучат как напоминание о масштабности свершившегося противостояния, о борьбе мужественного, героического начала с силами хаоса и подготавливают восьмой раздел – репризное проведение темы вступления концерта (*robusto, con tutta forza, fff, !=80; ц. 52*). Экспрессия и динамизм восьмого, кульминационного раздела разработки (и всего концерта) постепенно угасают. На фоне гула виолончелей и контрабасов в нижнем регистре звучит нисходящий ход вибратона, символизирующий состояние усталости, исхода душевных сил.

Таким образом, разработка концерта разграничивается на восемь разделов:

первый – первая тема разработки, *impetuoso, con spirito*, ц. 29 – 31; второй – вторая тема разработки, *impetuoso, con espressivo*, ц. 32 – 34; третий – *ven ritmico quasi jazz band*, ц. 35 – 40;

четвертый – тема повествовательно-эпического характера, *molto cantabile, con moto animando*, ц. 41 – 43;

пятый – репризное проведение первой темы разработки с изменением тональности, *impetuoso, con spirito*, ц. 44 – 45;

шестой – репризное проведение второй темы разработки, *l'istesso tempo, molto agitato*, ц. 46 – 47;

седьмой – репризное проведение второй темы 2 экспозиции, *appassionato, !=64*; ц. 48 – 51;

кульминационный восьмой – репризное проведение темы вступления, *robusto, con tutta forza*, ц. 52.

Тематизм каденции балалайки-соло (ц.53) композиционно строится на музыкальном материале первой экспозиции (первая тема, додекафонные построения, ц.7) с фрагментарным включением первой темы разработки. Философский подтекст каденции можно охарактеризовать как монолог-исповедь, ее отличает широкая палитра образов, эмоций: это отрешенность и эмоциональная порывистость, робкая, застенчивая мольба и волевое начало, неистовая устремленность и т.д. В основе композиционного построения каденции – принцип диалогичности. Для убедительного осмысления формы каденции ее можно разделить на три раздела. Подробный анализ формы и исполнительская интерпретация каденции будут приведены позже.

Появление 2-й темы второй экспозиции у альтов и виолончелей (ц. 54, *tempo di lento, poco patetico, con anima*) служит началом репризы концерта. Тема проводится на малую секунду выше у струнных в тембровом сопровождении вибратона и фортепиано, а затем, во втором проведении – у балалайки под аккомпанемент арфы. В репризе лирико-экспрессивная тема приобретает некоторые философские черты, и после кульминационной вершины своего развития (*1 такт до ц. 56*) интонации темы внезапно прерываются включением лейтмотивов вступления – триольного (*feroce*) и отрешенного додекафонного (вибратон). Просветленный характер темы вновь сменяется состоянием усталости от внутренней борьбы, безысходности, безнадежности (*tenebroso*). В ц. 56 автором осуществлен повтор первых 4-х тактов вступления с некоторыми фактурными

изменениями (диссонирующий фон тремоло струнных на секундовых интервалах). Проведение лейтмотива *feroce* в *ц. 57* звучит как некий итог, свершившееся печальное предопределение судьбы, символизирующее драматургическую концепцию всего концерта.

Образный строй *tenebroso* передается и 1-й теме второй экспозиции у балалайки (*ц. 58*). Интонации колокольного набата из вступления, проводимые теперь у солирующего инструмента и завершающие проведение темы, утрачивают свое первоначальное тревожно-призывное начало и звучат безвольно, безысходно.

Проведение разработочного материала на основе 2-й темы второй экспозиции (*ц. 60 – 61*), является своеобразной лирической смысловой доминантой всего концерта. На фоне статичного, отрешенного звучания частушки в партии солиста (*ц. 62*) автор использовал характерный сонористический прием – включение фортепианных кластеров (с газетой на струнах). Шумовой эффект сопровождения сменяется флажолетным фоном арфы.

В эпилоге концерта (*ц. 64*), после оркестрового проведения 2-й темы первой экспозиции следуют выразительные, наполненные смысловым подтекстом три заключительные интонации у балалайки – две восходящие, мажоро-минорные с оттенком душевного томления, звучат как стремление к некоему освобождению духовного начала от страстей бытия, и их консонансное разрешение – третья, мажорная, просветленная интонация – как окончательный переход в состояние умиротворенности и философского очищения. Таков краткий обзор формы и драматургии концерта, который позволил нам выявить в структуре сочинения основные разделы, определить и сопоставить тембровые, динамические, смысловые кульминации. Как оказалось, тематизм концерта содержит в себе двенадцать различных по мелодической природе тем и два лейтмотива вступления, проводимых через музыкальную ткань всего концерта. В сочинении просматриваются части, сопоставимые с разделами, присущими форме сонатного аллегро: вступление, два крупных экспозиционных раздела, самостоятельная разработка, каденция, зеркальная реприза и эпилог.

Прежде, чем приступить к конкретным советам, замечаниям, касающимся исполнительской интерпретации партии балалайки, считаем возможным остановиться на некоторых рекомендациях общего порядка, которые автор считает важными.

Для того, чтобы составить наиболее полное представление о стиле, характере произведения, его исполнительских трудностях, к изучению музыки концерта необходимо приступить после ознакомления с творчеством Анатолия Кусякова. Автору данной работы довелось до знакомства с концертом исполнять 1-ю и 3-ю сонаты А. Кусякова для балалайки. Это, безусловно, облегчило путь к трактовке музыкальной образности концерта, овладению его сложным музыкальным языком, типичными инструментальными приемами.

В качестве первоочередных задач исполнителя необходимо также назвать: поиск концепции, необходимого драматургического решения, точного плана исполнения, соответствующих выразительных средств. Детализация исполнения отдельных тем, построений, разделов и т.д. должна соотноситься с ощущением целостности формы произведения. В связи с этим особую роль играет тщательный анализ структуры, нахождение опорных точек – промежуточных и главных кульминаций как каждого из разделов, так и концерта в целом.

К детальному исполнительскому разбору партии балалайки целесообразно приступить после изучения партитуры. Прослушивание музыки в записи, а также проигрывание с фортепиано способствуют созреванию исполнительского плана, концепции произведения, собственного индивидуального стиля.

Работу над шлифовкой партии необходимо всякий раз дополнять поиском различных вариантов интерпретации авторского текста. Д. Ойстрах утверждал: «Надо переиграть все возможные смыслы, надо изучить все варианты, испытать все пути, тогда только на эстраде можно отдаться процессу интерпретации и получить необходимую свободу. Ведь на эстраде я из-за волнения буду шататься, мне нужен широкий протоптанный путь, а не узкая тропинка, на которой я могу упасть» (1, 57).

В полной мере эти советы могут относиться и к концерту А. Кусякова. Конечно, такая работа требует от исполнителя большой умственной и эмоциональной концентрации, мобилизации ассоциативно-рациональной сферы и исполнительского опыта.

Крайне важен вопрос темповых соотношений разделов концерта. Необходимо придерживаться указаний автора, в этом случае темпы всех частей, разделов будут выстраиваться по форме и объединяться в органичное целое.

Заключительные такты некоторых разделов, благодаря общему замиранию оркестровой ткани, как правило, на одной гармонии (например, *такт 3, ц.3*) или

генеральной паузе (*такты 4, ц.5*) предоставляют солисту некоторую темповую свободу. Однако приемом *rubato* надо пользоваться умело, особенно в каденции, где излишнее увлечение темповой свободой грозит нарушением ее целостности.

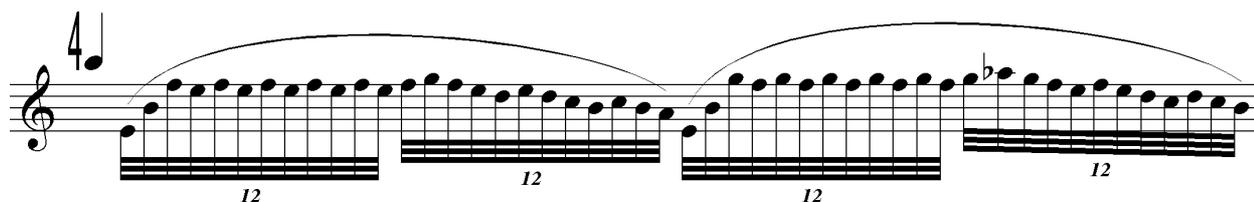
Особенностью фразировки данного концерта является, на наш взгляд, рельефное интонирование каждой фразы, каждого мотива не только в кантилене, но и в подвижных разделах концерта. Это обусловлено особым экспрессивным строем произведения.

В местах повышенной сложности исполнителю необходимо верно определить технические комплексы, аппликатурную группировку. Нарушение синхронности из-за плохой координации движений правой и левой рук, неточность исполнения скачков, зажатость исполнительского аппарата при движении, отсутствие пластичности, недостаточное *legato* при сменах позиций в левой руке и некачественная звукопередача в пассажной технике приводят к увеличению количества «звукового брака», скованности при игре и, следовательно, поверхностному, невыразительному звучанию инструмента.

Для более осмысленного интонирования мотивов и фраз, нахождения в них опорных точек, избегания случайных акцентов при их объединении необходимо структурно выявить границы предложений – законченных смысловых построений. Выявление динамических, смысловых кульминаций, а также умение услышать логику развертывания музыкального предложения в целом способствует адекватному интонационному взаимодействию и более целостному восприятию.

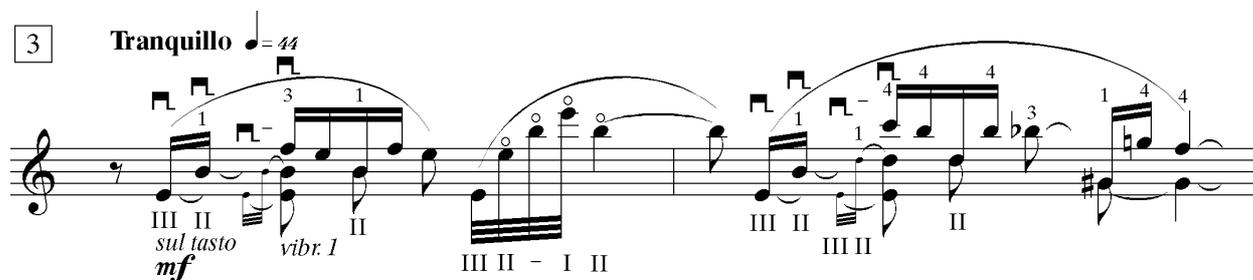
Соответственно, в партии балалайки после колокольного набата оркестрового *tutti* (*3-й такт, ц.1*) во вступлении границами первого предложения являются *1-й – 7-й такты ц.2*. Не теряя ощущения целостности смысловой линии, волевой характер темы вступления необходимо подчеркнуть динамичным акцентированием первой доли триоли (*ц. 2*). Форшлаг из четырех тридцатьвторых гитарным приемом важно исполнить за счет последней доли предыдущего такта. Необходимо стремиться к ритмической целостности этого затактового форшлага с последующим триольным элементом, т.е. к их соединению без временного «люфта». Важный момент также – качественное соединение *legato* второй четвертной доли такта аккорда «ми-си-ми» с триольным ответом в верхней тесситуре «ми-фа бекар-ми», и далее, в следующем такте, аккорда «ре-си-ми» с ответом «ре-фа бекар-ми».

В процессе смыслового объединения музыкального материала вступления при исполнении пассажных фигураций тридцатьвторыми длительностями (4-й такт ц.2) необходимо добиться в быстром темпе синхронности исполнительских движений правой и левой рук. В смысловой группировке 32-х важно сочетать детализированную, выпуклую динамику с качественным акустическим звукосоединением. А. С. Данилов при редактировании этого фрагмента предложил следующий вариант аппликатуры:



Такая аппликатура с подкладыванием третьего пальца к первому при нисходящем движении хороша и обеспечивает качественную звукопередачу в пассажных построениях без дополнительных движений кисти и локтя левой руки при смене позиций.

Начало первой темы первой экспозиции (*tranquillo, poco rubato, ♩=44, ц.3*) в первом такте, ввиду продолжительности оркестровой ферматы, предоставляет солисту-интерпретатору определенную исполнительскую свободу.



Мотивы шестнадцатых исполняются приемом *vibratissimo* агогически свободно, со смысловым стремлением к верхним звукам мотивов. Флажолетные ответы – более спокойно, статично. В последующем речитативном проведении этой темы необходимо динамически разграничить движущийся мелодический голос и его бурдонное сопровождение на третьей струне.

4 ad lib. quasi cadenza

Следующий фрагмент *ц. 5* весьма замысловат как в ритмическом плане, так и в отношении смены разнообразных приемов игры (тремоло, глissандо, бряцание, гитарный прием). Он требует координации действий дирижера и солиста, повышенного внимания к синхронности партии солиста и оркестровой вертикали в момент исполнения.

Автором исполнительской редакции концерта А. Даниловым уместно применен прием *tremolo-glissando (energico, poco rubato, $\text{♩} = 72, \text{ц. 5}$)* в скачках-мотивах с пунктирным ритмом, который динамизирует данный фрагмент, создает ощущение повышенной экспрессии. Для более достоверной передачи образно-эмоциональной окраски и своеобразия колористики данного фрагмента динамическое наполнение *tremolo-glissando* к верхним аккордам необходимо осуществлять путем усиления интенсивности исполнительских движений (в большей степени правой руки).

В додекафонном секстольном элементе (*3-й такт, ц. 5*), завершающем смысловое развитие эпизода, для обеспечения максимальной точности, легкости и синхронности движений рук в исполнении гитарным приемом необходимо стремиться к предельной растяжке пальцев левой руки и при этом упругости и вертикальности положения пальцев при контроле качества *legato*. Это непременно будет способствовать улучшению качества исполнения штриха и созданию непрерывной смысловой линии.

В процессе мотивного интонирования 2 темы первой экспозиции (*funebre tenebroso*, ц. 6) форшлаг восьмыми нотами следует исполнять более легкими, пассивными зацепами правой руки по сравнению с основными долями. К примеру, в третьей доле первого такта ц.6 более легким зацепом извлекается звук «фа» на первой струне, а кварта «ми-си» на II и III струнах, соответственно, более активным. Смысловые кульминации во фразах второй темы распределяются соответственно авторским обозначениям.

6

Funebre ♩ = 44 *dolente*

Для создания колористического эффекта А.С. Данилов при редактировании додекафонных мотивов в ц. 7 в первом мотиве предложил оригинальное сочетание приемов щипка большого пальца правой руки в комплексе со срывами в левой. Убедительно звучит также вариант исполнения этого места непрерывной комбинацией гитарного приема $\flat - 1 - 2$ в различной последовательности пальцев правой руки, что во многом позволяет решить проблему ровности интонирования этих мотивов в ритмическом и динамическом плане. Для более четкого метроритмического произношения данных элементов следует лишь слегка обозначить промежуточные акценты на второй и четвертой долях 1-го такта ц. 7, при этом направляя их интонирование к смысловым кульминациям (а это, соответственно, в первом мотиве – звук «ре», во втором – «ми бекар», в третьем – второй такт ц. 7 – аккорд «си бемоль-ми бемоль-ми бекар»).

7

Agitato ♩ = 72

(возможно гит. пр.)

Качество звукоизвлечения и ритмическая четкость исполнения коротких триольных построений во 2, 3, 4 тактах ц. 7 зависят, главным образом, от управляемости вращательными движениями кисти правой руки в приеме *pizzicato*

указательным пальцем. Для обеспечения ровности ударов и при минимуме амплитуды траектория движения кисти должна быть направлена параллельно панцирю инструмента как в данном фрагменте, так и в аналогичных случаях использования этого приема. Также важно стремиться к точности исполнения динамических оттенков на уровне коротких мотивов.

Объединение музыкальной ткани (ц. 8) в единую смысловую линию к ц. 9 представляет некоторую сложность ввиду частой смены исполнительских приемов игры, а также замысловатости ритмического рисунка:

Промежуточная динамическая кульминация в ц. 9 требует яркого озвучивания аккордовой балалаечной фактуры. Хлесткий кистевой бросок при широкой амплитуде движения правой руки в бряцании необходимо сочетать с глубиной погружения правой руки в струны, при этом продлевая звучание опорных звуков.

Для максимальной яркости динамической кульминации первой экспозиции (область ц. 11) в октавно-аккордовой фактуре требуются движения правой руки вдоль панциря инструмента, с тенденцией преобладающего озвучивания первой

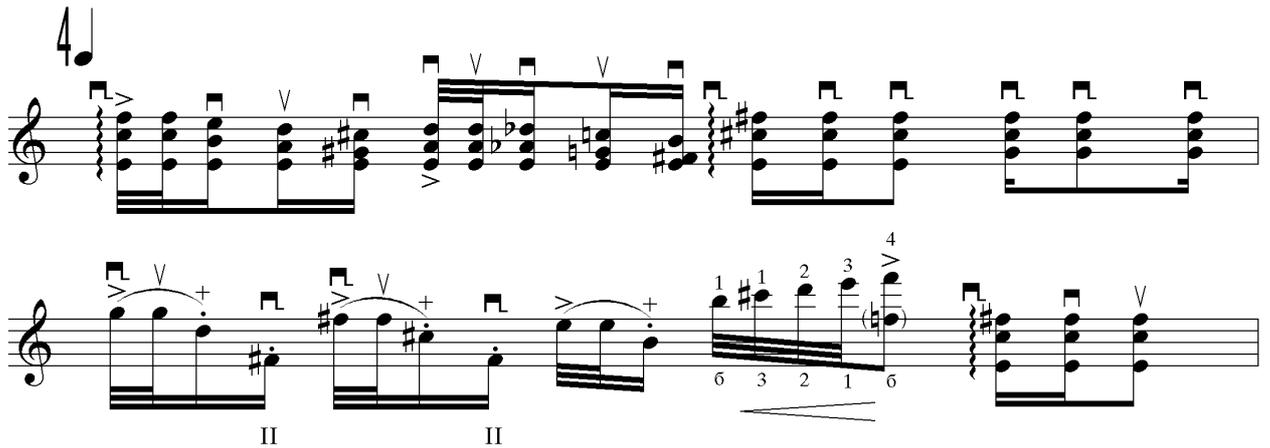
мелодической струны и интенсивным погружением пальцев в струны. Для интонационной взаимосвязи между звуками в широких интервалах необходимо также следить за качеством *legato* при переходах в левой руке.

В процессе интонирования лирико-экспрессивных тем второй экспозиции (ц.17 и ц. 23) и материала их разработки следует добиваться предельной выразительности и гибкой нюансировки.

Лирико-философский характер 1-й темы второй экспозиции (ц. 17) предполагает агогически свободный вариант ее исполнения. При этом следует отметить, что грани *rubato* едва заметны, то есть агогическая свобода исполнения не должна «размывать» ощущение внутренней пульсации.

При исполнении 1 и 2 тем второй экспозиции (ц. 17 и ц. 23) важно соблюдение цезур между фразами; снятия в конце фраз должны быть определенными. Для улучшения качества интонирования тем, нюансировки, соблюдения точной пульсации и равномерности ударов *tremolo* возможно применение ритмизованного *tremolo* (при занятиях).

Учитывая тембровый контраст и проведение этих тем вначале у струнной группы, затем у балалайки, перед исполнителем встает множество художественных задач. Балалайка попадает в тембровое сопоставление со струнно-смычковыми, и в этих условиях необходимо быть особенно взыскательным к



В скерцозных пятидольных элементах (*вторая половина 7-го такта, ц.31*) необходимо добиться артикуляционной точности и единообразия исполнения *legato, staccato*. Некоторые проблемы выигрывания аккордов левой рукой, а также пестрота чередования приемов игры (большой дроби, бряцания, подцепы, гитарного приема) в этом фрагменте могут повлечь за собой некоторое замедление темпа, поэтому внимание исполнителя должно быть сосредоточено на соблюдении точной пульсации и ее совпадении с ритмической основой оркестра. Определенную сложность в озвучивании верхней тесситуры инструмента гитарным приемом с преобладанием первой мелодической струны представляет также исполнение варьированных пятидольных фраз (*9-й такт ц. 31*). Движения правой руки (при ударах большого пальца) должны быть комплексными: небольшой автономный кистевой замах плюс замах предплечья.

По мере нарастания экспрессии первого раздела разработки и приближения к местной динамической кульминации (*окончание такта с размером 11/8*) постепенно увеличивается интенсивность исполнительских движений, в том числе, амплитуда и хлесткость движений кисти правой руки.

Во втором такте *ц.* 32, где вторая тема разработки проводится на второй и третьей струнах в унисон, целесообразно применение аппликатуры, при которой большой палец левой руки постоянно прижимает только третью струну, а вторую струну – поочередно остальные пальцы. Также для избежания излишних призвуков от соприкосновения с первой прикрытой струной необходим небольшой кистевой разворот правой руки в сторону второй и третьей струны.

Особенности интонационной филировки первой фразы заключаются в глissандирующем динамическом наполнении восьмой длительности из-за такта к первой доле, затем следует *diminuendo* на нисходящем движении и цезура перед началом следующей фразы. Экспрессия этой темы требует характерного интонирования, приближающего звучание приема *tremolo* к смычковому *detache*.

В фрагменте с непрерывными триольными построениями (*ц.* 34) следует осуществлять внутритактовые динамические наполнения. Для достижения гибкого

интонирования фраз в целом, а также ровности ударов и максимальной скорости движения пальцев правой руки в гитарном приеме необходимо исключить инстинктивное участие предплечья и свести все движения к сугубо пальцевым¹.

В процессе отработки этого приема для контроля автономности пальцев правой руки А. Горбачев советует ставить 4-й палец на панцирь балалайки. Также имеет большой смысл при занятиях в небыстрых темпах несколько удлинять первый звук каждой триоли и контролировать соединение звуков *legato*. Для этого важно добиваться освобождения, снятия пальца с лада при нажатии другим пальцем на следующий лад. Это подробно освещено А. Даниловым в его статье, опубликованной в сборнике «Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах», вып. 1.

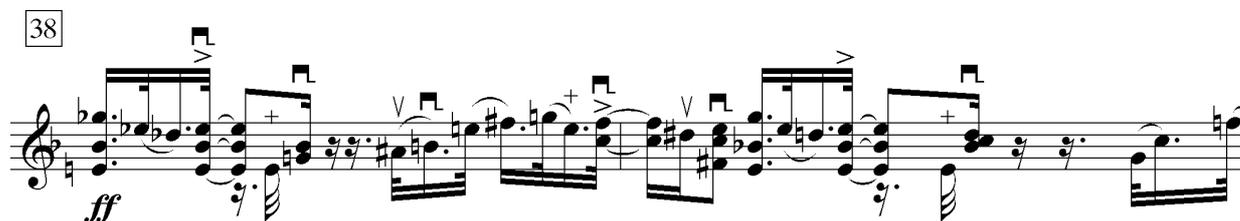
Вышеописанные методы занятий весьма эффективны при работе над триольным эпизодом (3-4 такты ц. 34). При подобной проработке улучшаются качественные возможности гитарного приема: легкость, полетность, наполненность звучания, точность ритмической пульсации; это также сказывается на синхронности рук и певучести в быстрых темпах.



Особенности исполнения хулигански разгульной, бесшабашной по характеру темы в стиле джаз (ц.38) заключаются в точном воспроизведении пунктирного ритмического рисунка, рельефном выделении синкопированных элементов. Штриховое разнообразие продиктовано стилевыми особенностями темы: начальные 5 звуков первого мотива первого предложения играют *legato*, а последний – шестой – *staccato*. При этом основной акцент в первом мотиве приходится на первый аккорд – «соль бемоль-си бемоль-ми», далее – два второстепенных акцента – на аккорд «ми-си бемоль-ми» и секунду «си бемоль-ля

¹ Методы совершенствования техники игры гитарным приемом описаны в работах П. Нечепоренко, А. Данилова, А. Горбачева.

бемоль». Во втором мотиве (вторая половина первого такта *ц.* 38) следует смысловое наполнение к «фа диэзу» (4-я доля этого же такта). Далее фразировка строится аналогично.



Фактура второго предложения с витиевато-блуждающей ритмикой (*ц.* 38) требует акцентировки и синкопированного подчеркивания мелодически опорных нот: «си бемоль», «ля бемоль», «ми бемоль», «соль», «соль бемоль», «фа» в первой фразе; «до», «си», «си бемоль», «ля бемоль», «соль» – во второй. Для достижения необходимого качества интонирования этих элементов в быстрых темпах требуется дифференцированная атака опорных звуков большим пальцем правой руки, а также активное прижатие пальцев левой руки и удлинение временной фазы этих звуков.



Особенности интонирования, способы его технологической реализации в *ц.* 40 – 52 сходны с вышеописанными.

Осмысление музыкальной формы каденции (*ц.* 53) требует выявления разделов, предложений, фраз, мотивов и нахождения адекватных замыслу композитора способов интонирования. Цезуры, паузы, ферматы между предложениями и разделами играют особую драматургическую роль. Музыка каденции строится по принципу диалогичности, это обуславливает некоторую театральность взаимодействия образов каденции, импровизационность исполнения.

Авторская ремарка *ad libitum* и отсутствие тактовых черт в каденции подразумевают ее свободную исполнительскую трактовку. Структурно ее можно разбить на 3 раздела.

При интонировании начальных мотивов в первом предложении со смысловыми опорами на первых звуках трелей необходимо четкое их

произнесение. Важными условиями качественного артикулирования являются временное удержание основного тона «ми», последующее соединение «ми» и «фа» *legato* и при этом вертикальность постановки 2-го и 3-го пальцев левой руки. Таким образом, необходимо избегать преждевременного угасания колебаний струны, характерного для щипковых инструментов. Смысловым завершением первой фразы является мотив из 4-х шестнадцатых (флажолеты), в котором для устранения тембрового и штрихового разнобоя при переходе с первой на вторую струну флажолет «ля» на открытой струне заглушается.

53 Cadenza ad libitum

В третьей, более импульсивной, фразе необходимо создать лесенку из опорных звуков нисходящих пассажей: «си»-«ре»-«фа»-«соль» и осуществить последовательное интонационное движение к ноте «соль» – началу кульминационного хроматического пассажа в первом предложении. Опорные звуки пассажей необходимо обозначить едва заметным их агогическим удержанием. Последняя восьмая в каждой группе снимается мягко *staccato*.

Смысловая кульминация первого предложения оказывается на мордентах «ля–соль–ля» и «соль–фа диез–соль», исполняющихся на второй струне. Соответственно, акцентируются звуки мордентов: первое «ля» и первое «соль», а не наоборот; фоновые голоса в балалаечной фактуре – квинта «ми-си», затем тритон «ми-си бемоль» исполняются более мягким туше правой руки.

Второе предложение первого раздела каденции содержит в себе элементы диалогичности. Две реплики первой фразы контрастируют по метроритмическому строению. Осознание диалогового начала позволяет глубже раскрыть композиторский замысел, образную драматургию. Вторая реплика как бы опровергает первую, это выражается в различии исполнительских решений в

штриховом и динамическом отношении. Например, мотив из тридцатьвторых с авторской ремаркой *piano* можно сыграть легко, *legato*, как бы пробегая его, а триоли – более колкий, контрастный ответ – несколько жестче, более активной атакой правой руки (учитывая авторское обозначение *poco a poco crescendo*).

Во второй фразе смысловой контраст аналогичен. В триольном мотиве для преодоления темповой статичности и органичного входа в третью фразу уместно некоторое *accelerando*.

Триольные реплики первых двух фраз второго предложения заключают в себе элементы скрытой полифонии. Движущиеся мелодические голоса (кварты) должны звучать динамически приоритетно по сравнению с остинатным «ми» на третьей струне. Соответственно, и атака правой руки при звукоизвлечении ведущих голосов должна быть преваляющей.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The first staff begins with a sixteenth-note triplet (6, 3, 2, 1) on strings III and II, marked *p poco a poco cresc.* This is followed by a triplet of eighth notes on string III, marked *ossia:*, and then a series of chords and triplets on strings I, II, and III. The second staff starts with a tremolo-glissando section on strings III and II, marked *pizz.*, followed by a triplet of eighth notes on string III, and then a series of chords and triplets on strings I, II, and III.

В третьей – кульминационной – фразе второго предложения для усиления ее экспрессии необходимо яркое интонирование и динамическое наполнение приема *tremolo-glissando* от интервалов к аккордам. В первом мотиве осуществляется динамическое наполнение аккорда «си-фа диэз-си» и его акцентированное снятие правой рукой подцепом вверх. Далее, почти без временного «люфта» и перерыва смысловой линии следует цепочка речетативных интонаций, в которой нижний голос в интервалах и аккордах, исполняемый на третьей струне и представляющий собой мелодически движущуюся линию, нуждается в ясном озвучивании на фоне верхних голосов.

Для точности выполнения восходящих скачков-перемещений в пятой, додекафонной фразе целесообразно опережающее движение локтя в сторону конечной точки скачка в условиях максимальной растяжки левой руки и контролирования соединения звуков *legato*. При нисходящих перемещениях поможет также слегка опережающее движение запястья левой руки в сторону скачка. Локоть при этом должен быть в свободном, незажатом состоянии.

Тема первого предложения второго раздела (*dolce*), созерцательно-речитативная по своему складу, представляет собой некий уход от драматического начала первого раздела каденции. Это сказывается на ее исполнении в целом и специфичности туше в частности. Интенсивность фразировки, агогика несколько завуалированы, они как бы подразумеваются.

Второе предложение фактурно более насыщено, диалоговое начало в нем по мере развития просматривается все более явно. Нарастание экспрессии требует от исполнителя большей агогической гибкости, особенно в ответах 3-й и 4-й фраз.

Специфика интонирования ответов в четвертой фразе заключается в осмысленном произношении и стремлении к верхним звукам мотивов. В интонациях, завершающих второй раздел, уместно небольшое *ritenuto*.

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 7/8 time signature. It features a melodic line with fingerings III and II, and a bass line with fingerings III and II. A *vibr.* marking is present above the first few notes. The second staff continues the melodic line with fingerings III II and includes a *ritenuto* marking. The third staff shows a dynamic shift from *p* to *f*, with *vibr.* markings and a *mf* dynamic. The fourth staff includes a *mf* dynamic, a *f* dynamic, and a descending sequence of notes (4 3 2 1). The fifth staff concludes with a *p* dynamic and the instruction *poco a poco cresc. e agitato*.

В отличие от второго раздела, где образное взаимодействие лишь намечалось, третий раздел фокусирует в себе драматургический конфликт всей каденции: здесь образы неистовства и отрешенности наполняются новой экспрессией.

Исполнение всей каденции и в особенности заключительного раздела требует масштабного исполнительского мышления. Необходимо не только выстроить длительные динамические пласты – предложения, но и соотносить их между собой. Первое предложение состоит из трех волнообразных фраз-пассажей, исполняемых *poco a poco accelerando*. Второе предложение звучит напряженнее за счет роста динамики и темпового сжатия. После очередной кульминационной точки – «фа»

третьей октавы и аккордово-флажолетного построения, являющегося связкой с третьим заключительным предложением, убедительно прозвучит внезапная цезура.

4 3 2 1 6
f

4 3 2 1 6

3 3 3

rit.
dim.

p 3 2 1
vibr. 1 3 3
vibr. 3 2
vibr. + +
vibr. + +
vibr. + +
vibr. + +
cresc.

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a descending scale with fingerings 4 3 2 1 and 6. The second staff includes a *sim.* (sordini) marking and fingerings 6 2 1. The third staff is marked *ff* and features a long slur. The fourth staff starts with *p cresc.* and ends with *ff*, containing several triplet markings. The fifth staff begins with *f* and includes a *dim. III* marking. The sixth staff is marked *poco a poco rit. e dim.* and ends with *ff vibr. б. n.*. The seventh staff continues the triplet patterns and concludes with *ff* and *vibr. б. n.* markings.

Наивысшая точка, динамическая кульминация всей каденции приходится на созвучие «фа диэз-фа диэз-ми» в третьей фразе. Нисходящие аккорды с секундовыми задержаниями, исполненные *poco a poco allargando e diminuendo*, естественно подготавливают вступление оркестра и начало репризы.

Исполнение каденции требует отточенной пассажной техники: безукоризненного владения приемом игры *pizzicato I*, синхронности исполнительского аппарата, качественного *legato* в обеих руках. Чтобы обеспечить максимальную скорость и ритмическую управляемость, амплитуда движения

правой руки в приеме *pizz.* I должна быть минимальной. Для уменьшения стука о панцирь указательного пальца и ногтевого щелчка траектория движения кисти должна быть направлена параллельно панцирю инструмента с глубоким погружением пальца в струну. Указательный палец при ударе вниз не упирается в панцирь, а скользит вдоль него.

В статичной, механистичной теме частушки в эпилоге концерта (ц. 62) необходимо передать состояние некоторой отстраненности, бесстрастности. Репарка *ironico* (иронично, весело), на наш взгляд, не вполне соответствует его реальному художественно-эмоциональному воплощению.

Главные выводы о значимости музыки концерта А. Кусякова в развитии исполнительства на балалайке можно сформулировать так: произведение вызывает яркий эмоциональный отклик, побуждает к сопереживанию, активизирует духовный мир слушателя. В этом современном сочинении с глубоко национальными чертами автору удалось, благодаря найденной особой тембровой экспрессии, раскрыть возможности балалайки в передаче значительных по содержанию и средствам воплощения, симфонических по своей сути образов.

Солирующая балалайка в концерте поднимается на качественно новый, ранее, казалось, не доступный этому инструменту уровень. Если большинство слушателей в концертных залах привыкли воспринимать балалайку как выразителя определенной образно-эмоциональной сферы, то в концерте А. Кусякова благодаря, в том числе, удачно найденному органичному сочетанию звучания смычковых, фона ударных, кластеров фортепиано и т.д. с солирующей балалайкой мы находим уже принципиально иную образность: это скорбь, печальная суровость и

драматизм, конфликтность, мучительная исповедь и изысканная утонченность глубоко личного высказывания и т.д.

Высоко оценивая новаторское осмысление композитором возможностей балалайки, мы признаем, что в рамках данной работы нам удалось рассмотреть далеко не все грани этого новаторства. Конечно, партия балалайки доступна лишь исполнителю высокого профессионального уровня, а исполнение оркестровой ткани концерта требует от каждого исполнителя-оркестранта, помимо серьезной технической подготовки, еще и развитого процессуального мышления.

1. В. Григорьев. Некоторые черты педагогической системы Д.Ф. Ойстраха // Музыкальное исполнительство и педагогика. – М., 1991.