

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

А. Давлетшин

ВТОРАЯ СОНАТА ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ И ФОРТЕПИАНО А. КУСЯКОВА: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

A. Davletshin

THE SECOND SONATA FOR BALALAİKA AND PIANO BY A. KUSYAKOV: TOWARDS THE PROBLEM OF PERFORMING REALIZATION

Автором рассматривается персональный вклад А. Кусякова в пополнение современного репертуара для балалайки. Освещаются бесспорные художественные достоинства Второй сонаты, до сих пор ожидающей публикации. Характеризуются некоторые проблемы исполнительского редактирования и интерпретации Второй сонаты.

Ключевые слова: А. Кусяков, Вторая соната для балалайки и фортепиано, исполнительское редактирование, интерпретация.

The author considers the personal contribution by A. Kusyakov to enrichment of the contemporary balalaika repertoire. Indisputable artistic qualities of The Second sonata which waits for publication yet are delighted in the article. Some problems of performing editorship and interpretation of The Second sonata are characterized.

Key words: A. Kusyakov, The Second sonata for balalaika and piano, performing editorship, interpretation.

Произведения А. Кусякова, завоевавшие всеобщее признание у музыкантов-профессионалов и ценителей народно-инструментального искусства, занимают одно из центральных мест в концертно-академическом репертуаре современного балалаечника. Донской композитор стремится трактовать инструмент по-новому, сочиняя для него так, «как пишется». А. Кусяков не подчеркивает народное происхождение балалайки, не идет на компромиссы с мало-подготовленной аудиторией, избегающей «сложного» в музыкальных предпочтениях, не прибегает к целенаправленной эксплуатации фольклорной стилистики (что свойственно подавляющему большинству его коллег – авторов оригинальных произведений для данного инструмента). Одновременно с этим, А. Кусяков тонко чувствует специфику балалайки, тяготеет к полномасштабному использованию ее выразительных и технических возможностей, внимательно относится к фактору исполнительского удобства.

Концерт для балалайки с оркестром и три сонаты для балалайки и фортепиано,

созданные донским композитором, являются ценнейшим вкладом в развитие отечественного народно-инструментального искусства. Так, Концерт для балалайки, завершенный в 1997 году, характеризуется исследователями с позиции «...духовно-философского отображения коллизий... относящихся к различным сторонам бытия человека» [6, 417, 420]. По мнению А. Бурякова – первого исполнителя Концерта, «в галерее образов этого сочинения проявляется портрет самого композитора – размышляющего, тонко чувствующего, воспринимающего мир сквозь призму контрастов современной цивилизации» [1, 201]. Отсюда проистекает и новаторская трактовка выразительного потенциала солирующего инструмента, который предстает на протяжении Концерта в различных ипостасях: «...это скорбь, суровая печаль и драматизм, конфликтность, мучительная исповедь и изысканная утонченность глубоко личного высказывания...» [1, 232].

Сонатам А. Кусякова для балалайки принадлежит особая роль в истории данного жанра. С одной стороны, эти сочинения неразрывно связаны с традициями камерно-

ансамблевого исполнительства, с другой стороны, – обозначают новые пути в художественном развитии инструмента, в претворении закономерностей сонатного мышления. Указанный процесс характеризуется, прежде всего, многогранным воздействием концертности: в сонатах А. Кусякова балалайке отводится роль солирующего инструмента (трактуемого в академическом плане), чьим «диалогам» с фортепиано присущи драматический размах и виртуозный блеск. Главное же заключается в принципиальном равенстве участников инструментального дуэта, совместными усилиями воссоздающих масштабную авторскую концепцию.

Следует отметить, что к середине 1970-х годов, когда А. Кусяков начал работать над Первой сонатой, в этом жанре уже был создан ряд оригинальных сочинений. Так, в 1948–1951 годах выдающийся русский композитор старшего поколения А. Гречанинов сочинил трехчастную Сонату для балалайки и фортепиано (E-dur, op. 199). Начальное Allegro этого цикла увидело свет в 1961 году (редактор – Н. Лукавихин), а сорок лет спустя, в 2000 году, состоялась публикация всей Сонаты, отредактированной А. Даниловым. В дальнейшем получили известность и другие сонаты: И. Попелки (1949), В. Белецкого и Н. Розановой (1962), Н. Пузеля (1966), Н. Берестова (1971). Как правило, в упомянутых циклах выдерживается классическая (трех- или четырехчастная) структура с традиционными функциями частей (единственным исключением является одночастная Соната Н. Пузеля). Образный строй названных сонат в целом характеризуется уравновешенностью, объективностью высказывания, преобладанием позитивных эмоций. В драматургии нет острых конфликтов и столкновений, здесь преобладают контрасты дополняющего типа (между основными разделами, сопоставляемыми эпизодами и др.). Тематизму присуща ярко выраженная фольклорная «окраска», в процессе развития доминируют вариационные методы и приемы интонационно-ритмического обновления материала. Музыкальный язык названных сонат ориентируется на классико-романтические нормы: исследователи отмечают ясность и логическую предсказуемость ладотональных и гармонических смен, упорядоченность синтаксических членений, главенство регулярной метрики и т. д. (см.: [5, 81–82]).

А. Кусяков изначально стремился к преодолению сложившихся композиторских стереотипов, к нешаблонной интерпретации камерно-ансамблевого жанра. Речь шла, в частности,

о применении современных музыкально-языковых средств, об индивидуализированной трактовке сонатного цикла (количества частей, их драматургических функций, способов сопряжения и др.), о многообразии подходов к интонационно-тематическому развитию (с учетом основополагающих достижений симфонизма XX века). Все это предопределило новаторский характер произведений А. Кусякова в рассматриваемом жанре. Созданные им три сонаты для балалайки и фортепиано предъявляют качественно иные, по сравнению с вышеупомянутыми сочинениями 1940–1970-х годов, требования к исполнителям. Наряду с виртуозным техническим мастерством, глубиной образно-драматургического мышления, сбалансированностью эмоциональной и интеллектуальной сторон интерпретации, здесь подразумевается активный поиск в плане обогащения выразительных возможностей инструмента. Вместе с тем, неповторимость композиционных решений, характерная для сонат А. Кусякова, предопределяет ощутимые затруднения исполнителей в организации «звуковой формы».

Воплощение столь масштабных и сложных замыслов А. Кусякова оказалось возможным благодаря многолетнему содружеству с выдающимся музыкантом-интерпретатором, виртуозом-балалаечником, народным артистом России А. Даниловым. Предпосылкой для формирования этого творческого союза явилось обоюдное стремление широко мыслящих музыкантов к созданию подлинно современного концертного репертуара для балалайки в русле академических традиций. Вот почему интерес А. Кусякова к художественным поискам и новаторским экспериментам в музыке для народных инструментов находил всемерную поддержку у А. Данилова. Задумав оригинальное произведение для балалайки, автор уже на раннем этапе композиторской работы считал необходимым регулярно консультироваться с будущим исполнителем. В свою очередь, А. Данилов активно содействовал реализации масштабных замыслов А. Кусякова, добиваясь точного и ясного их запечатления в нотном тексте, а затем – адекватного звукового воплощения. Таким образом, новая музыка рождалась в процессе интенсивного «диалога», и не случайно А. Кусяков отмечал, что созданием этих сочинений он обязан именно знакомству и сотрудничеству с А. Даниловым [3, 18].

Три сонаты для балалайки и фортепиано с достаточной полнотой запечатлевают характерные особенности авторского стиля. Вместе с тем, каждая соната отличается яркой

индивидуальностью композиционного решения. Избегая повторений, А. Кусяков предлагает различные варианты структурной организации: Первая соната – двухчастная, Вторая соната – трехчастная, Третья – одночастная. При этом, однако, в каждой сонате выдерживается линия сквозного развития, чему способствуют гибко претворяемые монотематические принципы, «размыкание» границ отдельных частей, исполняемых аттасса, наличие связок-переходов и т. д. Отмеченный процесс достигает максимального выражения в Третьей сонате, где на основе свободно трактованной сонатной формы складывается композиция поэчного типа.

Как отмечают современные исследователи, особая роль в драматургии сонат А. Кусякова принадлежит каденциям. Упомянутый раздел, заимствованный автором из концертного жанра, – «...полноценный этап становления музыкальной формы, принимающий активное участие в образном развитии, несущий значительную смысловую нагрузку» при сохранении общей сольно-виртуозной направленности [5, 87]. Внедряя каденционные построения в партии обоих участников ансамбля – балалайки и фортепиано, А. Кусяков наглядно демонстрирует равноправие указанных инструментов, трактуемых в «концертирующем» духе.

Сценическая «биография» сонат А. Кусякова складывалась по-разному. Первая соната, завершенная в 1978 году, очень скоро завоевала широкое признание благодаря вдохновенной интерпретации А. Данилова. Исполнитель осуществил запись этого сочинения на грампластинку («Мелодия», 1979, в дуэте с О. Барсовым), подготовил сонату к изданию, увидевшему свет в 1982 году («Советский композитор»). Следует упомянуть и высокоталантливые трактовки Первой сонаты, принадлежащие В. Зажигину, Ш. Амирову.

Третья соната, законченная в 1985 году, также довольно быстро утвердилась в концертном репертуаре. Этому способствовало замечательное исполнительское прочтение А. Данилова и О. Барсова, неоднократно включавших Сонату в программы своих концертов и записавших на грампластинку («Мелодия», 1988). Издание Третьей сонаты в редакции А. Данилова было выпущено в 1987 году («Советский композитор»). К настоящему времени приобрели известность и другие интерпретации данного произведения (В. Зажигин, А. Буряков).

Напротив, судьба Второй сонаты оказалась чрезвычайно сложной и по-своему драматичной, ее путь к исполнителям затянулся на долгие годы. Работу над упомянутым сочинением А. Кусяков начал после успешной премьеры

Первой сонаты. Согласно свидетельству А. Данилова, инициатором создания следующего сонатного цикла выступил именно он: «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... Рассчитана она была на исполнение на любом инструменте... кроме балалайки» [2, 45].

Поняв это, композитор прервал сочинение и отложил практически заверченный сонатный цикл «до лучших времен». Много лет спустя, на рубеже XXI века, у А. Кусякова сформировался новый творческий замысел, который получил название Второй сонаты для балалайки и фортепиано: «...это совершенно другой материал, совершенно другая музыка – очень лиричная, в современной гармонической „упаковке“ и, как во всех сочинениях Анатолия Ивановича, с философским созерцанием мира „с высоты неба“», – отмечает А. Данилов [2, 46].

«Новую» Вторую сонату, завершенную автором в 2000 году, представил музыкальной общественности талантливый донской балалаечник, воспитанник А. Данилова, лауреат международных и всероссийских конкурсов Алексей Буряков. В ансамбле с Е. Горбенко им были впервые исполнены все три сонаты А. Кусякова – концертная программа прозвучала в Малом зале Ростовской консерватории в январе 2001 года. Вторая соната вызвала большой интерес у музыкантов-профессионалов и всех ценителей творчества А. Кусякова.

Вместе с тем, высказывались и критические замечания. Речь шла, прежде всего, о более тесной сопряженности сольной партии с общей концепцией сонатного цикла. По-видимому, сам автор также был не вполне удовлетворен услышанным, поскольку первоначальная редакция Сонаты не была опубликована. Сохранившаяся переписка между А. Кусяковым и А. Даниловым позволяет заключить, что на протяжении ряда лет (вплоть до 2005 года) композитор работал над второй редакцией данного сочинения. Ее премьера состоялась весной 2011 года в Ростове-на-Дону, в рамках I Открытого конкурса на лучшее исполнение музыки ростовских композиторов. Вторая соната А. Кусякова, представленная автором этих строк в дуэте с Н. Морозовой, была отмечена первой премией.

В обеих авторских редакциях выдерживается трехчастная структура цикла. Сохранены и важнейшие особенности композиции: сквозное развитие, стремление к разомкнутости I и II частей, чередование волнообразных нарастаний и спадов, устремленных к масштабным кульминационным построениям. Не претерпели радикальных метаморфоз драматургические функции II части (*Adagio molto*) и финала.

Так, *Adagio* отводится роль лирического центра Сонаты, воплощающего сокровенные чувства и размышления автора. Это своего рода «романтическое интермеццо», обрамляемое динамичными *allegri*. Развернутый драматический финал приобретает значение концепционного итога освещаемого сонатного цикла благодаря опоре на тематизм предыдущих частей, прежде всего – появлению в репризе-коде жизнеутверждающего, распевно-гимнического варианта побочной темы начального *Allegro*.

Упомянутая I часть, в отличие от *Adagio* и финала, претерпевает существенные изменения. Вариант 2000 года пронизан каденционностью: характер изложения очень свободный, структурные очертания разомкнуты, господствует фантазийное начало, лирико-драматическое развертывание «не укладывается» в рамки сонатной формы. Второй авторской версии свойственна более строгая композиционная упорядоченность рассматриваемой части, написанной в сонатной форме с небольшим вступлением, масштабной каденцией, заменяющей репризу, и лаконичной кодой связующего типа – переходом ко II части. Таким образом, черты фантазийности, сохраняемые в *Allegro*, обретают более ясное, «классическое» воплощение.

II часть в раннем варианте отличается большей протяженностью и масштабностью развития. Это в особенности характерно для развивающей середины и репризы, где длительное восхождение к главной кульминации сменяется столь же длительным угасанием. Сохраняя в общих чертах отмеченную динамику нагнетания и спада, *Adagio* во второй редакции предстает более кратким, изложение отличается собранностью и устремленностью к финалу. Указанная тенденция объясняется стремлением композитора добиться максимального единства цикла, подчеркнутой спаянности его частей.

Ощутимые различия прослеживаются и в двух авторских вариантах финальной части. К примеру, на протяжении первой редакции финала тематический контраст представляется более сглаженным: и в главной, и

в побочной партиях доминируют виртуозное начало, многогранно трактуемая токатность. Интонации главной темы фактически пронизывают всю заключительную часть, появляясь и в эпизоде рондо-сонатной формы (после изложения нового материала), и в коде.

Напротив, заключительное *Allegro* во второй редакции продолжает линию драматического противостояния, связанную с I частью. Этому способствует и весьма ощутимый контраст основных разделов (композитором написана другая побочная партия и значительно сокращены фрагменты с участием главной). Вместе с тем, значительно расширена реминисценция побочной темы из I части. Данной теме отводится роль образно-смыслового итога не только финала, но и всего цикла.

Изменения, произошедшие во всех частях Сонаты, повлекли за собой естественную корректировку сольной партии. Заострение образной конфликтности в целом привело к расширению диапазона используемых выразительных средств и технических приемов.

Во второй редакции художественный «арсенал» инструмента трактуется более гибко и многопланово. Здесь наблюдается стремление к максимально тесной связи различных типов фактурного изложения сольной партии с общим драматургическим развитием. Изобретательно комбинируя различные штрихи и приемы исполнения, композитор добивается впечатляющей рельефности воссоздаваемой эмоциональной динамики финала.

В ритмическом плане вторая редакция заключительной части характеризуется ясностью, логической целенаправленностью и упорядоченностью. Последовательно акцентированный контраст образных сфер, с одной стороны, позволяет интерпретатору убедительно выстроить исполнительскую форму целого, а с другой, – не сопровождается возникновением дополнительных технических трудностей. Все смены фактурных рисунков на протяжении финала отличаются продуманностью и удобством для солиста. Технически сложные фрагменты, с применением пассажей, скачков, аккордов, максимально соответствуют возможностям инструмента и не создают физических перегрузок для исполнителя.

Исходя из вышесказанного, можно полагать, что именно вторая редакция рассматриваемой Сонаты более ярко и убедительно воплощает авторский замысел. Каковы же наиболее существенные особенности исполнительского прочтения этой редакции?

В настоящей статье отмечалось, что А. Кусяков весьма позитивно оценивал роль

музыканта-исполнителя в создании оригинального произведения для солирующего инструмента. Поэтому сотрудничество композитора и будущего интерпретатора охватывало самые различные стороны творческого процесса. Исполнитель, не ограничиваясь узкоспециальными проблемами сольной партии, участвовал в обсуждении вопросов композиции, драматургии отдельных частей и произведения в целом, мог даже корректировать фактурное изложение «сопутствующих» партий (в камерно-ансамблевых опусах). Разумеется, все поправки, вносимые солистом, должны были получить одобрение композитора.

В связи с этим возникает непростая ситуация: вправе ли современный исполнитель, самостоятельно редактирующий произведение А. Кусякова, столь же «свободно» подходить к авторскому тексту, как это допускалось при жизни автора? Мнения авторитетных концертующих музыкантов по этому поводу не совпадают. В частности, народный артист России В. Семенов – один из лучших интерпретаторов баянных сочинений А. Кусякова – отмечает: «Признаюсь, что тяга к редактированию, к сотворчеству с Анатолием Ивановичем у меня и поныне очень сильна. Пусть он меня извинит за мои эксперименты, я всегда стараюсь аккуратно вторгаться в его сочинения – все-таки они мне не чужие» [4, 38]. Напротив, А. Данилов является сторонником иного подхода: «...современному композитору надо писать и оригинально, не повторяясь, и удобно технически. Надо познать и „невозможности“ инструмента (что очень важно), и разобраться в его выразительной специфике. А для этого партнер-инструменталист должен объяснять, демонстрировать, что „играемо“, а что нет, что соответствует идее, а что ее дискредитирует... Но все же это несколько не означает и намек на соавторство. Композитор творит форму и содержание Музыки, а редактор лишь „подравнивает“ предreshенное русло для ее течения» [2, 48].

Взвесив приведенные «за» и «против», можно предположить, что роль исполнителя – редактора сочинений А. Кусякова – в наши дни представляется более-менее скромной. Он прежде всего должен сосредоточиться на сольной партии, тогда как изменения и уточнения, вносимые в авторский текст, по преимуществу должны ограничиваться несколькими сферами: речь идет о динамике, фразировке и артикуляции, штрихах, агогике, аппликатуре. Естественно, исходным моментом всех упомянутых изменений и уточнений выступает единый интерпретаторский замысел, целью же

редакторской работы является полное и ясное отражение авторской концепции в нотном тексте.

Обратимся, например, к начальному Allegro – первой части Второй сонаты. Названная часть написана в сонатной форме; драматургия Allegro основывается на сопоставлении и последующем конфликтном столкновении двух образных сфер, связанных с темами главной и побочной партий. Исходя из этого, исполнителю следует уже на стадии разучивания определить местонахождение кульминаций, добиваясь особой рельефности звучания упомянутых зон и предшествующих нагнетаний. В экспозиции нужно уделить особое внимание побочной партии, добиваясь ее подчеркнутого контрастирования главной партии. Названный контраст наглядно запечатлевается авторскими ремарками: Allegro, *cantabile* (главная партия) – *Meno mosso, molto tranquillo* (побочная). Первоначальная активность, подвижность несколько внешнего плана уступает место эмоциональной отрешенности, глубокой сосредоточенности. Весьма желательным установить оптимальное темповое соотношение между главной и побочной партиями: если Allegro предполагает скоростные ориентиры в пределах М.М. = 80–85, то *Meno mosso* допустимо исполнять медленнее (М.М. = 60–65). При этом дальнейшее ускорение движения (*con moto* в ц. 5) приобретает явно оттеняющий характер, и далее в ц. 6 восстанавливается прежний темп указанного раздела.

Новым этапом драматургического развития в I части является разработка, на протяжении которой происходит конфликтное столкновение основных тем, порождаемое образной трансформацией главной партии. Она звучит решительно и жестко, в ходе развития приобретает все большую агрессивность, о чем свидетельствуют авторские ремарки – *risoluto* (решительно), *feroce* (дико, свирепо) и др. Преображается и побочная партия – она становится взволнованной, насыщается декламационно-протестующими интонациями. Основной исполнительской проблемой в данном разделе является сохранение темпоритмического единства. В связи с этим композиторские темповые предписания – *poco allargando* (ц. 9), *poco sostenuto* (ц. 11), *meno mosso, ritenuto* (ц. 12) – должны выполняться весьма осторожно, без преувеличений, нарушающих сквозную устремленность к кульминации в ц. 13. С отмеченной устремленностью необходимо соотнести общее нарастание, создаваемое рядом волнообразных подъемов и спадов. Значимость упомянутой кульминации позволяет

исполнителю несколько усилить предписываемую автором динамическую градацию, направляя *crescendo* к итоговому *ff* с дальнейшим переходом на *mf* (в рукописи Сонаты значатся *f* и *p* соответственно). Благодаря этому достигаются надлежащая естественность и убедительность эмоциональной подготовки заключительного раздела Allegro – совместной каденции балалайки и фортепиано.

Названная каденция играет важную роль в драматургии Сонаты, подытоживая предшествующее развитие и предвосхищая его итоговую фазу (III часть). Показательно, что основные темы Allegro здесь не появляются. Каденция открывается просветленным, возвышенным звучанием новой темы пасторального характера. Данный эпизод излагается флажолетами и требует от исполнителя интонационной и динамической гибкости, особой рельефности фразировки. Драматургическое своеобразие каденции предопределяется неоднократным сопоставлением упомянутой пасторальной темы и затаенно-мрачных, настороженных, даже угрожающих мотивов (аккордовые и кластерные последования в партии фортепиано). Заостряя намеченный контраст, желательно добиваться подчеркнутой целеустремленности, волевой упругости, чему призваны содействовать, в частности, гитарный прием и характерная артикуляция (сочетание legato на шестнадцатых и staccato на восьмых нотах), темповое и динамическое нагнетание.

Завершающий тон каденции (*ais*¹) служит естественным переходом к средней части Сонаты. «Воздушная» звучность как бы рождается из тишины, замирает на несколько мгновений... Глубокий, наполненный обертонами октавный бас в партии фортепиано (ц. 15) становится импульсом к дальнейшему движению. Главная тема Adagio dolente неразрывно связана с традициями романтических элегий. Отсюда произрастают и особая задушевность, доверительность авторского высказывания, и господствующее настроение – сдержанная грусть, оттеняемая скорбными переживаниями и патетической декламацией. Эмоциональной многогранностью Adagio предопределяются интерпретаторские проблемы артикуляционно-фразировочного плана.

Главная тема, исполняемая солистом на струне *e*, требует очень ровного, сбалансированного, мягкого звучания *tremolo*, единой мелодической линии на протяжении каждого четырехтактного построения. Снятия звуков на грани фраз должны быть «экономными» и точными в темпоритмическом отношении, подобно легкому, быстрому вдоху у вокалистов.

Шестнадцатые в развивающей середине (ц. 17 и далее) интонируются как бы «говорком», речитируя (авторские ремарки – *narrare, vibrato*), чему способствует несколько «утяжеленное» (*tenuto*) исполнение первой ноты каждой секстолы.

Общее нагнетание, характерное для образно-эмоционального развития в срединном разделе, устремляется к кульминации в ц. 20. Исходя из этого, можно считать допустимой корректировку авторских динамических ремарок: в ц. 19 (*con moto, poco a poco crescendo*) начальной градацией громкости является *mp*, как бы «подхватывающее» заданный ранее импульс драматического нарастания.

Собственно кульминационной зоне предшествуют ремарки *f* и *crescendo*, что позволяет редактору указать в дальнейшем *ff* – высшую точку напряжения. Особой выразительности кульминации содействуют затактовое *glissando* (с агогическим расширением) и яркое, жизнеутверждающее звучание «провозглашаемого» мажорного аккорда. Последний (трезвучие A-dur) рекомендуется исполнять акцентированно, броском кисти сверху. Дальнейший переход к репризе (ц. 21) и собственно репризный раздел характеризуются «нисходящей» драматургией: постепенным «свертыванием» тематического развития, преобладанием «тихой» динамики (*pp – p*), «замедлением» метрической пульсации (смена размера 6/8 – 2/4). В связи с этим солист должен уделить особое внимание надлежащей целостности исполнительской формы. Речь идет, прежде всего, о сохраняющейся устремленности движения к заключительному звуку *h³*, об эмоциональном «подтексте» звучания, отсутствии «промежуточных» *ritenuti* и т. д. Фактическое расширение представляется допустимым только в границах завершающего четырехтакта (начиная с *glissando*).

В финале цикла (Allegro, форма – рондо-соната) прослеживается развитие драматургической линии I части. Эта преемственность акцентируется на тематическом уровне благодаря ощутимому родству главной партии (рефрена) и темы каденции начального Allegro. Главная партия финала (цц. 25–26) звучит ритмически упруго, напористо, в токкатной манере. Известную техническую сложность для солиста представляют нисходящие тридцатьвторые, которые следует исполнять посредством гитарного либо одинарного *pizzicato*. При этом первая нота каждой группы наделяется «опорной» функцией (*tenuto*) во избежание суетливости и неоправданных ускорений темпа. Побочная тема вначале «преподносится»

интерпретатором мягко и распевно, создавая заметный контраст по отношению к главной партии. Секстоли, исполняемые здесь гитарным приемом, должны звучать легко, воздушно, что создает ощутимые трудности для солиста. Достижению технической стабильности и уверенности в данном эпизоде будет способствовать целенаправленная репетиционная работа с гибким чередованием различных способов исполнения и штриховых вариантов.

Дальнейшее возвращение главной темы (ц. 28–29 – в партии фортепиано, ц. 30 – у солиста) словно таит в себе некую угрозу, «сигнал» о надвигающейся опасности: знакомые интонации искажены, развитие либо «сдерживается» мерной поступью восходящих октавных басов, либо вновь и вновь «обрывается» вторгающимся скерцозным мотивом (ц. 30). Об усиливающейся напряженности эмоциональной «атмосферы» наглядно свидетельствует длительное динамическое нарастание вплоть до ц. 31. Избегая преждевременного достижения кульминационного уровня звучности, интерпретатор может внести определенные коррективы в авторский текст, заменив, к примеру, *f* на *mf* в начале ц. 29.

Долгожданное «провозглашение» первоначального варианта главной темы на грани разработки и репризы (по сути, реминисценция I части) воспринимается двойственно. Сквозь напускную «лихость» размахистых интонаций (авторская ремарка – *bravura*) проступает все более явное предчувствие надвигающейся неотвратимой беды. Оттеня указанную двойственность агогически, солисту рекомендуется несколько расширить начальные обороты соответствующих вступлений в ц. 31 – сыграть их «с отяжкой» и максимально «заострить» восходящие мотивы (ходы на большую сексту и большую нону). Возникающие при этом черты пластической изобразительности (рельефно воссоздаваемый «захватский жест») могут усилить эмоциональное впечатление и углубить образный контраст между экспозицией и центральным «эпизодом нашествия» (ц. 32–34).

Яростный напор и «дикое» возбуждение (авторская ремарка *feroce* из I части в данном случае представляется вполне уместной), царящие здесь, не только «поглощают» начало репризы – какая-либо цезура на грани этих разделов отсутствует. Очень существенно и «перерождение» побочной темы, открывающей репризу: после «эпизода нашествия»

прежняя «бравурность» утрачивает внешне привлекательный облик и уподобляется образам «торжествующего зла». Подобная трактовка может быть подчеркнута исполнительскими средствами: «демонстративной» преувеличенностью *glissandi* и «вихревых» пассажей, «выколачиванием» повторяющихся танцевальных ритмоформул, заостренностью «маркированных» акцентов и т. п. Последующее развитие в репризе связано с «преодолением трагедии» и «линией контрдействия». Как светлое воспоминание, звучат в ц. 37 распевный мотив из главной партии I части (излагается в увеличении) и «речитативные» интонации среднего раздела *Adagio dolente*. Их появление служит «импульсом» к мощному динамическому нарастанию, которое завершается генеральной кульминацией Сонаты – светлым гимническим «возглашением» побочной темы начального *Allegro* (ц. 39–41, *Poco meno mosso*).

После всех пережитых эмоциональных потрясений, которыми изобилует рассматриваемый цикл, названная тема звучит особенно ярко и жизнеутверждающе. При этом нужно учитывать, что кульминационная зона лишена статики, здесь прослеживаются две динамических «волны» (ц. 39 и 40–41), предполагая необходимость особо тщательного распределения громкостных «ресурсов». Сказанное в полной мере относится к стремительной, виртуозной коде (ц. 42–43, *Allegro*): во избежание монотонности, интерпретатор может осуществить здесь аналогичное «генеральное *crescendo*», завершив его «мини-каденцией» (авторская ремарка – *ad libitum*) на *ff*. Кроме того, желательно уделить внимание и ритмической организации сольной партии: кода изобилует разнообразными фактурными рисунками, сменами трех-, двух- и шестидольных групп, благодаря чему возникают своего рода «переключки» и диалоги с главной темой финала, которая поручена фортепиано.

Освещаемая выше исполнительская редакция Второй сонаты А. Кусякова, неоднократно апробированная автором этих строк в концертной исполнительской практике, запечатлевает прежде всего индивидуальный опыт прочтения данного цикла. Вместе с тем, рассмотрение указанной редакции соотносится с актуальными проблемами исполнительского воплощения инструментальных опусов А. Кусякова, заслуживающими внимания современных музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буряков А. Выразительные особенности музыки и исполнительская интерпретация Концерта для балалайки, фортепиано, струнных и ударных Анатолия Кусякова // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: сб. ст. / отв. ред. Е. В. Показанник. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2005. – Вып. 4. – С. 200–232.
2. Данилов А. «Мы еще не доросли до высоты его музыки...» (беседа с Е. Показанник) // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и матер. / ред.-сост. Е. В. Показанник. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2008. – С. 43–50.
3. Показанник Е. Узоры на стекле, или Неисправимый романтик (интервью с А. Кусяковым) // Народник. – 2005. – № 1. – С. 17–25.
4. Семенов В. «Кусяков – тот, кто диктует моду...» (беседа с Е. Показанник) // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и матер. / ред.-сост. Е. В. Показанник. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2008. – С. 35–40.
5. Усов А. Сонаты для балалайки: История и современность: моногр. – Казань: Новое знание, 2009.
6. Шабунова И. Три сонаты для балалайки и фортепиано, Концерт для балалайки, струнных, ударных и фортепиано: неоромантическая трактовка жанров // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и матер. / ред.-сост. Е. В. Показанник. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2008. – С. 403–422.