

Ткаченко В. Н.

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

СПЕЦИФИКА ГИТАРНОГО СТИЛЯ Н. КОШКИНА (НА ПРИМЕРЕ СЮИТЫ «ИГРУШКИ ПРИНЦА»)

УДК [78.071.1:787.61]:78.03(470)

Ткаченко В. Н. Специфика гитарного стиля Н. Кошкина (на примере сюиты «Игрушки Принца»). Статья посвящена специфике гитарного стиля Н. Кошкина в исполнительско-композиторском аспекте. Творчество Н. Кошкина как объект музыковедческих исследований обычно характеризуется без углубления в специфику индивидуального стиля. Цель данной статьи — выявление специфики стиля Н. Кошкина на примере сюиты «Игрушки Принца». Методика исследования основана на анализе характерных особенностей гитарного стиля Н. Кошкина путем выявления и систематизации гитарных лейтприемов, составляющих основу композиции и драматургии цикла. Изучение стиля гитариста в аспекте взаимодействия закономерностей мышления композитора и исполнителя создает перспективу внедрения результатов в области музыковедения и исполнительства. Результаты исследования обнаруживают оригинальный опыт претворения Н. Кошкиным гитарных приемов — носителей программно-драматургических функций. Исполнительское начало, специфика гитарного звукообразования приобретает статус ведущего конструктивно-выразительного средства и основы авторского стиля.

Ключевые слова: гитарный стиль, специфика гитарного стиля, гитарная фактура, лейтприемы гитарного письма и техники.

Ткаченко В. М. Специфіка гітарного стилю М. Кошкіна (на прикладі сюїти «Іграшки Принца»). Стаття присвячена специфіці гітарного стилю М. Кошкіна у виконавсько-композиторському аспекті. Творчість М. Кошкіна як об'єкт музикознавчих досліджень зазвичай характеризується без заглиблення у специфіку індивідуального стилю. Мета цієї статті — виявлення специфіки стилю М. Кошкіна на прикладі сюїти «Іграшки Принца». Методика дослідження заснована на аналізі характерних особливостей гітарного стилю М. Кошкіна шляхом виявлення та систематизації гітарних лейтприймів, що складають основу композиції і драматургії циклу. Вивчення стилю гітариста в аспекті взаємодії закономірностей мислення композитора і виконавця створює перспективу впровадження результатів у галузі музикознавства та виконавства. Результати дослідження виявляють оригінальний досвід втілення М. Кошкиним гітарних прийомів — носіїв програмно-драматургічних функцій. Виконавські витоки, специфіка гитарного звукоутворення набуває статус провідного конструктивно-виразного засобу та основи авторського стилю.

Ключові слова: гітарний стиль, специфіка гітарного стилю, гітарна фактура, лейтприйоми гитарного письма та техніки.

Tkachenko V. Specificity guitar style of N. Koshkin (for example Suite "The Toys Prince"). The article is devoted to specifics of the guitar style of N. Koshkin in the aspect of performing and composing. N. Koshkin's creative approach as an object of musicological research is usually defined without going into the specifics of individual manner. The purpose of the article is to reveal specifics of N. Koshkin's style based on the "Prince's Toys" suites as an instance. The research is based on the analysis of the guitar style of N. Koshkin by identifying and organizing guitar "leit-techniques" that form the basis of the composition and dramatic cycle. The study in the aspect of interaction between the patterns of thinking of composer and performer creates the prospect of implementing the results in the field of musicology and performing art. The results of the study reflect the original experience of N. Koshkin's guitar techniques implementation — bearer of the program and dramatic features. The fundamentals of performing, specific guitar phonation acquire the status of leading structural and expressive means and basis of an author's style.

Keywords: guitar style, specifics of the guitar style, guitar invoice, leit-techniques of the guitar writing.

Постановка проблемы и ее связь с научными или практическими задачами. Творчество Н. Кошкина — композитора, специализирующегося в области гитарной музыки, в последнее время все чаще становится объектом музыковедческих исследований. Вместе с тем, в имеющихся статьях и рецензиях творчество композитора-гитариста характеризуется в общем плане, без углубления в специфику его индивидуального стиля, формируемого на основе претворения стиля избранного им инструмента. При этом и композиторское, и исполнительское творчество Н. Кошкина настолько ярко и самобытно, что, безусловно, в его изучении нуждаются и теоретики, и практики.

Актуальность темы. В статье представлено научное осмысление специфики гитарного стиля Н. Кошкина.

Анализ последних исследований и публикаций. В публикации Ю. Финкельштейн «Никита Кошкин — «Фарфоровая башня», вариации на тему Ш. Рака» [5] была дана краткая характеристика цикла в его образно-смысловом аспекте. Также в диссертационном исследовании А. Жерздева было дано научное осмысление указанного произведения как фактурно-стилевого образа «крупной» формы в гитарной музыке, в котором «<...> по замыслу Н. Кошкина <...> должны были объединиться китайская предметно-символическая и мифологическая тематика с европейскими жанрами (марш, вальс, сарабанда, ноктюрн, галоп, токката), что в комплексе дало возможность репрезентовать гитару в качестве «интерпретатора» разных фактур, генетически связанных с этими жанрами» [1: 13].

Целью данной статьи является выявление специфики гитарного стиля Н. Кошкина на примере этапного для творчества композитора произведения — сюиты «Игрушки Принца».

Изложение основных материалов исследования. По отношению к стилю Н. Кошкина как композитора-гитариста, по его собственным словам, «целенаправленно (...) посвятившим свое творчество музыке для гитары» [3: 28], можно воспользоваться методикой фортепианно-исполнительского анализа, предложенной в свое время А. Корто по отношению к К. Дебюсси и М. Равелю [4: 153]. Эта методика включает

четыре пункта, которые в экстраполяции на гитарный стиль Н. Кошкина выглядят следующим образом: 1) «язык» — тонально-гармоническая система с элементами расширенного лада и приемами модальной техники; 2) «инструментальное осуществление» — полное использование инструментальных ресурсов шестиструнной классической гитары, внедрение целого ряда авторских приемов гитарного письма и исполнительства, ставших именными «кошкинскими»; 3) «тематический выбор» — программная музыка, в которой действуют преимущественно обобщающие типы программ, хотя и представленных через яркую словесную расшифровку самим автором; 4) «испытанные влияния» — широкий спектр интонационно-стилевых источников, начиная от К. Дебюсси и заканчивая выделяемым самим Н. Кошкиным «русским стилем» в лице П. Чайковского, И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича (об этом композитор говорит в упомянутом интервью [3: 30]).

Н. Кошкин-композитор руководствовался в создании современного русского гитарного репертуара первоначально именно исполнительскими задачами: «Роль исполнителя необыкновенно высока», «в какое-то время я находился в несколько привилегированном положении, потому что сам исполнял свои произведения, но тут был такой момент... Не все, что я сочинил, я был в состоянии исполнить, то есть идеи приходят, воплощаются, а потом выясняется, что эта идея перекрывает мой технический уровень исполнения на порядок и что здесь нужен просто виртуоз, коим я никогда не был» [3: 34]. Образ инструмента у Н. Кошкина неотделим от образа исполнителя, которым гипотетически, даже если он сам и не играет свое сочинение, является автор. Исполнительское начало органично входит в текст композиции, является у композитора не второстепенной, а первоочередной, центральной по значению стороной музыкальной образности. В упоминавшемся выше интервью Н. Кошкин говорит достаточно подробно о причинах, побудивших его целенаправленно стать на путь гитарного творчества. Характеризуя ситуацию, сложившуюся в русской гитарной музыке в 70-е гг. XX в., он отмечает: «В то время у нас практически ничего не было. То есть был, конечно, Иванов-Крамской, но и на этом все. Современная музыка для гитары почти не была представлена» [3: 28]. В создании современного русского гитарного репертуара Н. Кошкин руководствуется практикой мировой гитарной музыки, выделяя в ней две ведущие тенденции, но рассматривая их при этом в критическом плане. Об этом речь идет в предисловии к японскому изданию цикла «Игрушки Принца». Отмечая, что современная музыка, исполняемая на классической гитаре, разнообразна и сложна, Н. Кошкин выделяет группу произведений, подвергшихся, по его

словом, «болезни 20-го века» — «<...> растущей пропасти между музыкальным содержанием и основной массой слушателей» [8: 4].

В качестве панацеи от этой «болезни» композитор видит музыку прошлого: «Различные подходы к поиску форм и экспериментов должны быть направлены на расширение палитры композитора, что позволит ему ярко и убедительно воплотить содержание. В этом смысле полезно обратить взор на прошлые эпохи. Особенно показательной, на мой взгляд, является музыка барокко, успешно и гармонично соединившая разные формы, сложность содержания и высокий уровень исполнительского мастерства музыканта. В музыке этой эпохи отводится особая роль музыкальной форме в программных композициях, особенно тех, которые включают в себя программы сюжетного типа (*programs with a story*). Форма здесь не только должна следовать логике развития сюжета, но и логике музыки. Я столкнулся с такой задачей, работая над сюитой «Игрушки Принца». Концепция этой композиции явилась мне в связи с моим особым интересом к расширению палитры гитарного звука при исследовании новых возможностей инструмента» [8: 4]. В качестве второй, негативно оцениваемой им тенденции, Н. Кошкин выделяет чрезмерное увлечение «упрощенчеством» в современной музыке для классической гитары, выдаваемом часто за «демократизацию»: «Этот подход можно назвать “псевдодемократическим”; для того, чтобы завоевать симпатии большинства слушателей, они (гитарные композиторы. — В. Т.) стремятся к максимальному упрощению музыкального языка, формы, мелодии и гармонического развития. Поступая таким образом, они избегают совершенствования музыкального материала» [8: 4]. Подобная позиция позволяет «завоевать популярность», но «за счет утраты художественной цели», что «не оправдывает подобный метод», тем более, что гитара «опускается до уровня развлекательного инструмента», в результате чего «снижение художественного качества» ведет к «уменьшению значимости гитары как сольного инструмента» [8: 4].

Здесь, действительно, необходима «золотая середина», примером чему может быть «классическая музыка», а также стили современного письма, которые, сохраняя связь со слушательской традицией и используя адекватный ей жанрово-стилевой материал, отличаются одновременно оригинальностью как в области формы (этому способствует программный компонент), так и мастерским использованием «со знанием дела» ресурсов и возможностей инструмента, в данном случае, гитары. Таким гитарным стилем, имеющим к тому же свое национальное «лицо» (у Н. Кошкина при этом «русское — это не обязательно русское народное» [3: 29]), и представляется стиль гитарной музыки композитора.

Образом претворения «специфического» и «оригинального» стиля Н. Кошкина является получивший широкую известность в современном гитарном мире цикл «Игрушки Принца», созданный композитором в период с 1974 по 1980 гг. В этом произведении автор, по его собственным словам, попытался «избежать влияния абстрактной самоцели», создав композицию «ради конечного результата», ради чего понадобилась модель «многочастной (*multimovement*) сюиты, оснащенной литературной программой» [3: 29]. Концепция цикла, первоначально состоявшего из пяти характеристических программных картин-зарисовок, потребовала создания дополнительной обобщающей шестой финальной части, в которой все предыдущие номера предстают в единстве. Финал, представляющий собой «сюиту в сюите», по-особому драматургически значим и сообщает циклу черты сквозного развития.

Для понимания драматургии сюиты уместно охарактеризовать авторскую программу, которая в русском издании («Советский композитор», 1982 г.) была опущена, но восстановлена в полном объеме в авторском предисловии на английском языке к японскому изданию 1983 г. Поэтому здесь и далее все ссылки на произведение будут даваться по полному текстовому варианту японского издания, а также имеющейся в нашем распоряжении факсимильной копии оригинальной авторской рукописи, подаренной композитором своему другу В. Доценко — первому украинскому исполнителю музыки Н. Кошкина (на III Всероссийском конкурсе исполнителей на народных инструментах (г. Тула, 1986 г.) В. Доценко был награжден специальным дипломом за лучшее исполнение обязательного произведения Н. Кошкина — «Ашер-Вальс»).

Сюита «Игрушки Принца» посвящена автором выдающемуся чешскому гитаристу В. Микулке, которого в упомянутом выше предисловии Н. Кошкин характеризует как «вдохновителя» окончания сюиты. Литературный сюжет сюиты выглядит следующим образом: I часть — «Принц капризничает» — он «пытается развлечь себя, играя в игрушки, но они безжизненны»; Принц подумал: «Как было бы замечательно, если бы они были живы»; он «капризно бросает их на пол» и «в этот момент происходит чудо: игрушки вдруг оживают и вырастают до огромных размеров»; они «начинают дразнить Принца и завлекают его поиграть с ними» [8: 5]. II, III, IV и V части — «портреты» оживших игрушек — «Заводная обезьяна», «Кукла с закрывающимися глазами», «Игра в солдатики», «Карета». «Портреты» сочетаются с реакцией принца на действия игрушек — вначале «он весел, он смеется и радуется»; «в момент наивысшего веселья внезапно появляется фея»; «очарованный Принц не может отвести от нее глаз» [8: 5]. Начинается финальная часть сюиты — «Большой кукольный

танец» (тема с вариациями): тема — «Принц». *Lento rubato* («Фея приближается к стене и в ней неожиданно появляется дверь» [8: 5]); Вар. I «Вальс» — «Заводная обезьяна». *Vivo* («Фея открывает дверь, и все игрушки исчезают в ней одна за одной» [8: 5]); Вар. II «Галоп» — «Карета». *Presto*; Вар. III «Хабанера» — «Кукла». *Moderato*; Вар. IV «Марш» — «Солдатики». *Allegretto*. Далее следует «Финал» — *Andante. Andantino* («Принц следует за ними (игрушками. — В. Т.). Дверь медленно закрывается за ним, и он исчезает, как будто его никогда и не было» [5: 5]).

Программный замысел сюиты во многом условен и даже символичен. Помимо «предварительной», «осведомляющей» функции в программе «Игрушек Принца» существуют внутренние глубинные смыслы, раскрываемые на интрмузыкальном уровне. «Игрушки Принца» демонстрируют особый тип «полипараметровости» программного сюитного принципа, разрабатываемого Н. Кошкиным в гитарных композициях. Суть этого принципа, впервые претворенного в данном сочинении, а затем и в «Фарфоровой башне», заключается в многослойной символике музыкальных образов, направленных от внешней предметности к внутренней обобщенности на уровне жанрово-стилевого комплекса и в итоге — философской концептуальности. Сюитный принцип контраста частей содержит два плана жанровости — предметно-изобразительную характеристичность («портреты» — Принца, Феи и игрушек) и жанрово-стилевой (типологической). Особенно это отчетливо показано в вариациях VI части «Большой кукольный танец», где сохранены программные подзаголовки частей, прозвучавших ранее, но добавлены обобщающие жанровые «имена» — «вальс», «галоп», «хабанера», «марш».

Говоря об индивидуальной трактовке программности в «Игрушках Принца», Н. Кошкин отмечает принцип цельности цикла, где за каждым «героем» («действующим лицом») закреплены соответствующие «образные характеристики» и «эффекты» [6: 7]. Образный контраст как атрибут сюитного цикла сочетается с единой интонационной основой тематизма, идущего от начальной «темы Принца» (I ч. «Принц капризничает»), а в «Вариациях» (VI ч.) — от модификаций этой же темы, решенной в более цельном мелодизированном виде. Главное же в стилистике, форме и драматургии «Игрушек Принца», выступающее в создаваемом музыкально-инструментальном сказочно-иллюзорном действе как главный «герой» — это сама гитара со всеми ее «спецеффектами», сосредоточенными на создании соответствующих образов. Поэтому при анализе «Игрушек Принца» основное внимание мы уделяем гитарной специфике в претворении многослойной программности произведения через фактурно-артикуляционные средства,

типовые и особые, в том числе и предлагаемые Н. Кошкиным приемы игры, выполняющие в содержательном комплексе данного произведения едва ли не ведущую роль. Именно через них раскрывается не просто программный образ, не просто жанр, а весь спектр гитарного претворения тех жанровых и стилевых моделей, на которые ориентируется композитор, которые он избирает в качестве логической основы для уже собственно гитарного претворения.

Главное для исполнителя в «Игрушках Принца» — «добиться интеграции технических и колористических эффектов в музыкальном выражении» [6: 7]. Для этого композитору необходимо было «эстетическое оправдание», поиск «художественных причин», позволяющих «включить очень широкий спектр эффектов (гитарных — В. Т.), как стандартных, так и недавно изобретенных» [6: 7]. Стержнем для организации этих эффектов в форме для композитора явилась программа. Как говорит сам композитор, программа возникла после названия, которое концентрировало в себе замысел создать нечто наподобие поющих и танцующих игрушек у М. Равеля в «*L'Enfant et les sortilèges*». Как отмечает далее автор аннотации к диску «Кошкин играет Кошкина», игрушки у Н. Кошкина являются «более демоническими» из-за того, что изначально кажутся «более невинными» [6: 8]. Это означает, что не только колористическими и техническими эффектами богата гитарная композиция Н. Кошкина, а что в ней раскрывается и более глубокий философский подтекст, передающийся через «набор» соответствующих инструментальных приемов.

Игрушки в цикле Н. Кошкина — «гитарные игрушки». Данная метафора означает точное нахождение композитором-гитаристом комплекса приемов, характеризующий не только внешний облик каждой «игрушки», а также самого Принца в его внешних состояниях, но и внутреннюю связь событий, организованных в цельной драматургии произведения с его своеобразной, типично кошкинской игровой логикой. Уже в первой части экспонируемый образ («Принца, который капризничает»), снабжен целым рядом атрибутивных средств и приемов игры. Сама интонационная лексика здесь соответствует слову «капризный»: это — параллельные диссонансы, в том числе жестко звучащие ноты в тт. 3–4 десятизактово́й начальной темы; частые смены фактуры в рамках небольших построений; скользкие глissанди при связывании интервальных скачков; постепенно уплотняющаяся масса голосов (от одного — к четырем голосам в кадансе темы); тональные блуждания в рамках хроматического лада с центральным элементом в виде квартсептаккорда с нижним тритоном (т. 10). Характеризуя Принца через монодийно-гармоническую фактуру гетерофонного типа (тема), а затем через угловатый гомофонный марш (развитие темы), композитор

в конце лаконичной первой части демонстрирует комплекс гитарных приемов, прочно связанных в сюите с образом главного героя. Это, в частности, перкуссионные арпеджио на всех шести струнах, исполняемые пальцем «*i*» по струнам за нижним порожком (тт. 28–33). Следующий 34-й такт — «обобщающее» нисходящее глissандо по трем струнам, заканчивающееся ударом пальцем «*p*» по верхней деке. В коде (*Largo*, тт. 36–40) показаны основные ритмо-тематические обороты темы Принца в затухающем, как бы исчезающем звучании.

Часть II «Заводная обезьяна» (*Animato*, четыре четверти, в середине — две четверти, простая трехчастная форма с развивающим виртуозно-каденционным средним разделом) содержит новые, свойственные этому образу технико-колористические гитарные эффекты, составляющие в цикле, как и «эффекты Принца», лейтприемы. В их числе — хлопанье по струнам и постукивание пальцами по корпусу гитары, имитирующее «угловатые движения игрушечной обезьяны, которая имеет жуткий замысел: месть принцу, который обижал ее» [6: 8]. Это показано уже в начальном лейтприеме, который композитор расшифровывает следующим образом: «положив ладонь правой руки на 6-ю струну так, чтобы невозможно было извлечь какую-нибудь конкретную ноту, исполнять восьмые ноты пальцем «*p*», оттягивая струну от грифа настолько, чтобы она затем с силой шелкала, ударяясь о гриф; прием близкий к *pizz. ala Bartoc*, но без определенного звучания нот, т. е. чисто шумовой» [8: 10] (тт. 1–6).

В *Piu mosso* (средний раздел) господствует гитарная токатность в многообразных вариантах изложения — сначала одноголосном, затем (с т. 15) — двухголосном. С т. 19 двухголосие становится контрастно-полифоническим, точнее — вариантно-полифоническим: в голосах проводится одна и та же тематическая фигура, но в верхнем голосе — триолями шестнадцатых, а в нижнем — как тематический рельеф с размашистыми ходами на нону вниз, что характеризует угловато-агрессивный образ заводной игрушки. В переходе к репризе звучит нисходящая гамма в диапазоне уменьшенной септимеры, которая исполняется приемом *tambourin*, но в особой кошкинской трактовке — «не около подставки, а над розеткой, так чтобы струна ударялась по грифу» (тт. 56–57).

В репризе представлена первоначальная тема-ритм Обезьяны, но в массивных и «агрессивных» дублировках квартсептаккордами с характерными синкопированными «оттяжками», заменяющими здесь первоначальные форшлагги уменьшенных октав (первый вариант темы). Трехзвучная «лента» звучит на фоне лейтприема безвысотного остинато в моноритме восьмых, который сохраняются до конца репризы. Изложение

темы фактурно-фразировочно разуплотняется (Г. Игнатченко [2]), как бы сжимается до одного звука «ля» (*pizz. ala Bartoc* на открытой 5-й струне). Впервые этим звуком тема прерывается в т. 65, а в следующем четырехтакте от темы остается только один такт, завершаемый консонансом условной тоники «ля-мажор», выдерживаемой на фоне пиццикато и «стука» восьмыми в общем фоне (в игрушке как бы заканчивается завод). В конце части следует кода, где тематический материал представлен в новых лейтприемах. По функции данная кода — каденция-связка к следующей части. Изложение в ней построено на так называемом теппинге. Этот прием используется обычно на электрогитаре и представляет собой постукивание (восходящая лига) по струнам на грифе пальцами левой и правой руки (его использует и Л. Брауэр в «Кубинском пейзаже с колокольчиками»). В тт. 74–75 (авторская ремарка *Lunga ad Libitum*) Н. Кошкин использует теппинг на 4-й и 6-й струнах, трактуя его в качестве алеаторики: «<...> правая рука действует аналогично левой. Играть пальцами «i», «m» на грифе на указанном ладу. Продолжительность этого фрагмента по желанию. При исполнении *rall.* допускаются различные ритмические изменения, по желанию исполнителя» [6: 15].

Часть III «Кукла с закрывающимися глазами» (*Adagio*, шесть восьмых, затем четыре четверти) — по словам самого Н. Кошкина, «самая мистическая из шести частей». Это — «индийская кукла, подобие красивой молодой женщины». Восточный колорит проявляется не только в ладовости с нисходящими и восходящими полутоновыми переливами, в вариантном обыгрывании монодического устоя, в данном случае, четко выраженным тоническим звуком «ля», но и в специальных эффектах — лейтприемах, связанных с характеристикой данного образа в гитарном воплощении.

Излагаемая гетерофонно в дублировках «упорядоченными диссонансами септим» тема (тт. 1–8) мерцает красками ладовых средств в виде подключения к основному центру звуков ступеней разной окраски, например, «фа» и «фа-диез», «ля» и «ля-бемоль». В условиях специфики струнного инструмента, которому доступна и неравномерная температура, реально образуются энгармонизмы ладо-попевок, например, «ля-бемоль» — «соль» и «соль-диез» — «ля» (в заключительном кадансе это показано наглядно в одноголосии, которое остается от гетерофонной темы — тт. 77–78). С т. 9 начинается второй показ темы «Куклы», вариантно развивающий материал первого с подключением особых тембральных эффектов — лейтприемов, проясняющих программный смысл данного образа. Здесь использованы: 1) глиссандо, получаемое «ногтем пальца правой руки по канители 6-й струны», напоминающее вибрирующее звучание индийского

ситара, колеблющееся внутри полутоновой зоны; 2) «удар пальцем «р» по подставке» (эффект индийского барабана табла); 3) «удар ногтем пальца «i» по подставке» (эффект щелчка, используемый и в «Хвале танцу» Л. Брауэра).

Заключительный раздел формы «Куклы» знаменуется введением нового лейтприема, характеризующего этот персонаж. Вступающее с т. 56 оstinато на тоническом «ля» исполняется по указанию композитора следующим образом: шестую струну следует «<...> сдвинуть «1» пальцем левой руки, не прерывая прижимать им струну, с V-го лада за гриф так, чтобы получился дребезжащий и долгий звук, по интонации близкий к «В» или к «Н»» [8: 19]. Возникающий «плывущий» нетемперированный звук близок индийскому ситар — инструменту, широко применяемому при исполнении раг, на что и ориентировался композитор в импровизациях-медитациях, характеризующих загадочный образ восточной куклы. В репризном разделе в верхнем голосе триоли даны четвертями в развернутой мелодически рельефной теме, нижний же голос постоянно воспроизводит триольный «ситарный» фон восьмыми на одном звуке, исполняемом на двух струнах (тт. 56–73).

В коде (с т. 74) обобщены все фактурно-тематические комплексы и приемы, использовавшиеся ранее. Особенность коды — фрагментарность, частая смена форм изложения — от имитационных переключек (тт. 74–77, 81–84), прерываемых сначала триольным оstinато (т. 80), а затем аккордами, переходящими в оstinато (тт. 85–88). В исполнении оstinато чередуются приемы *tambourin* и удар пальца «р» по подставке. Для коды «Куклы» характерна флажолетная звучность; используются как натуральные, так и искусственные флажолеты, как в одноголосии, так и в аккордах.

Часть IV «Игра в солдатiki» (*Marciale*, четыре четверти, главная тоника «ре») — яркий и эффектный номер, отличающийся особой динамикой развития, основанного преимущественно на гитарных спецэффектах. Сам композитор мыслит эту часть как процесс «оживания игрушек», называя это «эффектом развития». Это показано целым комплексом приемов, первая группа которых (первые 9 тактов) характеризует «игрушечных солдатиков», а вторая группа — (с т. 9 и далее), — процесс их «оживания». Первый лейтприем представляет собой имитацию звучания игрушечного барабана с натянутыми на нем струнами, звучащими в кварту. Это эффект называется *tamburo militare*, а достигается он путем игры на двух перекрученных струнах, которые прижимаются пальцем «i» левой руки в месте перекручивания и дают своеобразный дребезжащий, несколько приглушенный звук, идущий как бы издалека. С т. 9 вступает «труба», имитируемая на гитаре (авторские ремарки —

naturale, tromba, sul ponticello, loco ff, lontano, sul tasto; naturale здесь означает переход к обычному способу игры — вначале возле подставки, а затем над розеткой).

Изложение темы приводит к сменяющему ее алеаторическому эпизоду, где показана разнообразная гитарная колористика, как с фиксированной звуковысотностью, так и без нее. Начинается эпизод с быстрого глissандо *ad libitum* (т. 36), особенностью которого является то, что после нисходящего движения пальцев левой руки следует такое же быстрое восходящее с последующим повторением этой комбинации для достижения неустойчивого, как бы плывущего звучания (сначала — от сексты «ми-бемоль — до», затем от септимы «ми — ре»). Далее следует «соло левой руки», содержащее арпеджиато *sforzando* на всех шести открытых струнах и постукивание пальцем «р» правой руки по подставке остинатными восьмыми. Автор в ремарке отмечает, что «аккорды исполняются указательным пальцем левой руки от 6-й струны к 1-й», а «количество аккордов и синкопы можно изменять по желанию» [8: 26].

С т. 42 звучит соло левой руки, к которой подключается и правая, причем, как и ранее в данном эпизоде, каждая из партий содержит свой лейтприем. В левой руке использован уже встречавшийся в сюите прием теппинга в остинатном повторе восьмыми септимы «до — си-бемоль», а в правой представлены синкопированные созвучия, которые исполняются «ногтем пальца «i» по струнам за верхним порожком» (т. 43–44, 47–48). В аннотации к диску «Кошкин играет Кошкина» по этому поводу сказано: «гитарист должен играть экстенсивное соло левой рукой, в то время как правая рука проходит над левой, образуя диалог между стуком барабанов и звоном колоколов» [6: 8–9]. С т. 45 образный лейтприем, характеризующий «игру в солдатиках», меняется: игрушки как бы сражаются между собой, что выражено гитарно как чередование ударов по подставке двух видов: ногтем пальца «i» и пальцем «р» левой руки. В правой руке теппинг смещается звуковысотной, а его септимы вступают в переключку с постукиваниями по подставке пальцами левой руки. С т. 51 (*naturale*) в развитие включается новый лейтприем — разгеадо, используемый в двух разновидностях. В первом случае (т. 51–54) аккорд в ритмоформуле «четыре шестнадцатых — восьмая» исполняется пальцем «i» поочередно вверх-вниз по четырем струнам. Второй вариант приёма (т. 56–57) — «веерное разгеадо», исполняемое движением поочередно четырех пальцев («z», «a», «m», «i») вниз «на 3, 4, 5 и 6 струнах, закрыв их пальцами левой руки, не прижимая к грифу» [7: 26].

Достигнутая кульминация сменяется своеобразным преддыктом к динамизированной сокращенной репризе (т. 58–66), где роль предвещающей формулы играет не ладогармонический,

а темброво-колористический устой — лейтприем, представленный уже знакомым *tamburo militare* на перекрученных 5-й и 6-й струнах (ремарка *lunga ad libitum* передает эффект барабанной дроби, применяемый в военных ритуалах в моментах наивысшего напряжения ситуации). Это тихое (*pp*) звучание «барабанчика» не снимает напряжение, а как бы длит его, усугубляет, что подтверждается вступлением сигнала «трубы» (от т. 59), возвещающего об окончании условного сказочного сражения. Реприза (*Tempo I (Marciale)*) до предела сокращена. В ней сжато показаны основные фактурно-тематические элементы *Allegro*, прерываемое квинтноаккордами *Andante* (см. соответственно тт. 67–69 и 70). Фрагменты темы *Allegro* проводятся последовательно на разных парах струн: сначала на 1-й и 2-й (тт. 67–69) с глissандирующим «срывом» в конце, затем терциями на 2-й и 3-й струнах (т. 71) (эти струны так и строятся — на терцию), наконец, на 4-й и 5-й струнах (т. 72) снова квинтами. Заключительное *Vivo* (т. 74) дано в *pizz. ala Bartok* с «точкой» на безвысотном ударе пальцем «р» по верхней деке.

Часть V «Карета» (*Allegro*, четыре четверти) по программному замыслу композитора обозначает «побег Принца», напуганного ожившими «взбунтовавшимися» игрушками. Вся музыка части построена на едином сквозном «эффекте развития» (Н. Кошкин), заключающемся в фактурно-тембровой динамике. Начальный двутакт — отголосок темы Принца (авторская ремарка — *resoluto*), прозвучавшей в первой части и появляющейся периодически в других частях. Затем следует «тема кареты» (тт. 3–6), жанрово построенная на ритме гавота с остинатным басом на тонике «ре» восьмыми (в японском издании здесь дана авторская ремарка *metalico, sul pont., non dim., con ilarito*). Это остинато перешло сюда из «барабанчика» в «Солдатиках», что объединяет обе части в микроцикл внутри цикла (сохранена даже тональность «ре»). В теме использован лидийский лад, что придает ей несколько агрессивный характер из-за тритона. Далее следует второе проведение «темы кареты» (условный средний раздел трехчастной формы части), смещенное на квинту вниз в тональность «соль» (от т. 22), которое прерывается разработкой. Возникают и специальные гитарные эффекты, в частности, разгеадо в виде резкого скольжения пальцем «р» по четырем нижним открытым струнам на sforцандо, сопровождающее движение к местной кульминации (тт. 35–36; кульминация — т. 37, где достигается предельный звук гитарного диапазона — «ля» второй октавы по реальному звучанию). Раздел *Piu mosso* — интонационно наглядная иллюстрация музыкальных событий, происходящих в пьесе: «<...> лошади начинают скакать с такой яростью, что они отрываются от кареты, оставив Принца в затруднительном положении» (из авторской программы [6: 9]).

В начале *Piu mosso* дана каденция на «теме Принца» (тт. 38–42), после которой следует воспроизведение «ритма скачки», но уже с определенным «сбоем». Это показано сочетанием приемов: разгеадо на сильную долю, удара пальцем «*i*» по подставке, «тамбурина» по басовым струнам пальцем «*p*».

Данный комплекс периодически прерывается вторжением элементов темы «растерянного Принца», что в итоге приводит к репризе формы части, данной в моноритмических вертикалях восьмьюми, тематически основанных на соединении начальных оборотов «темы Принца» и «темы скачки» (с конца т. 54 по т. 62). В японском издании и в авторском исполнении здесь использовано интенсивное *accelerando* (этим словом обозначен и сам данный раздел) с *agitato*, вторгающееся в заключительное *Presto* (кода). Заканчивается эта пьеса, как и предыдущие, воспроизведением эффекта «исчезновения-удаления», на этот раз безвысотным, чисто звукоподражательным. Согласно авторскому нотному указанию, здесь следует «<...> имитировать стук копыт лошади. Исполнять ногтями пальцев «*a*», «*m*», «*i*» по обечайке в направлении, указанном стрелкой. Продолжительность фрагмента — по желанию исполнителя» [6: 32].

Заключительный VI номер сюиты, названный композитором «Большой кукольный танец», был создан как обобщение и дополнение к написанным ранее пяти частям. В «Кукольном танце» осуществляется своеобразная сборка материала пяти частей-пьес, которые в принципе самостоятельны, могут существовать как отдельные произведения, что и наблюдается часто в исполнительской практике. Финальная «сюита в сюите» представляет собой тему с вариациями — один из титульных жанров гитарной музыки, если вспомнить ее истоки и практику гитарного музицирования, возрожденную к началу XX века (веховое произведение здесь — «Венецианский карнавал» Ф. Тарреги). В гитарном варианте претворения вариации имеют тенденцию сближения с сюитой, что обусловлено особенностями гитарной стилистики и техники, в которых контрасты в приемах игры должны оттеняться жанровостью, необходимой для преодоления некоторой монотонностью звучания инструмента. Именно к этой цели стремится Н. Кошкин, вводя в качестве заключительной части «Игрушек Принца» тему с вариациями, трактуя при этом вариации как жанры. В данной сюите принципы сюитности и вариационности представлены как бы раздельно: сюита — в пяти начальных частях, вариации — в итоговой шестой части. Композитор предпосылает «Большому кукольному танцу» следующую расшифровку по разделам вариационного цикла: Тема — «Принц». *Lento rubato*; *I Var.* Вальс — «Заводная обезьяна». *Vivo*; *II Var.* Галоп — «Карета». *Presto*; *III Var.* Хабанера —

«Кукла». *Moderato*; *IV. Var.* Марш — Солдатики. *Allegretto*; Финал — *Andante. Andantino*.

Тема Принца дана в монофоническом изложении и свободной нетактированной метрике (*Lento rubato*, расширенный доминантовый лад с устоем «си», образующим благодаря переходу *attacca* преддыкт к первой вариации с ее ведущей тоникой «ми»). Тема исполняется подчеркнуто свободно, причем ее образный характер сам композитор определяет как «меланхолию»: Принц устал, он становится наблюдателем и участником «Большого танца», построенного как калейдоскоп образов игрушек, которые окружают Принца; их лейттемы (лейтприемы) чередуются с постоянным присутствием в вариациях фрагментов-реминисценций темы главного героя.

Первая вариация — «Обезьяна» (Вальс, три четверти, *Vivo meccanicamente*). Здесь дана прямая цитата лейтприема из второй пьесы, а образно материал преобразован в духе гротескного вальса. Иллюзорность звучания темы подчеркивается комплексом гитарных средств, среди которых главный — подобие *pizz. ala Bartoc*, исполняемое на приглушенной правой рукой 6-ой струне с характерным острым форшлагом (тт. 1–8 первой вариации). Следующее за этим развитие (середина трехчастной формы) дает синтез мелодического элемента из «темы обезьяны» с «темой Принца», показанных в типично вальсовой мелодике верхнего пласта изложения на фоне выдержанных басов (от т. 9 до репризы, начинающейся с т. 79). Первая вариация прямо продолжает тему, лишь жанрово модифицируя ее интонационный облик. Цитаты лейтприема из «Обезьяны» не нарушают общей логики мелодического одноголосия, вытекающего из фактуры темы и развиваемого на этой же основе в «вальсе» (характерно, что формула вальсового ритма так и не появляется, а композитор предпочитает органые пункты, не нарушающие принципа мелодического развертывания в верхнем пласте фактуры). Реприза в первой вариации очень краткая и содержит обобщение двух совмещавшихся в ней образов — «Принца» и «Обезьяны», что показано в соответствующих лейтприемах: «Обезьяна» — уже описанным выше комплексом, близким *pizz. ala Bartoc* (тт. 79–83); «Принц» — перенесением лейтприемов из «Обезьяны» на материал его темы как исходной для вариационного цикла (тт. 84–87). В заключительном такте появляется прием № 2 из «Обезьяны» — «соло левой руки» — резкое вздергивание пальцем «*l*» всех 6-ти струн (см. тт. 7, 79 номера «Заводная обезьяна»). Такая трактовка лейтприемов — отличительная особенность вариационного гитарного метода Н. Кошкина: все цитаты из предыдущих частей в «Большом кукольном танце» — иллюзорны; ведь танцующие и марширующие игрушки — лишь плод воображения Принца; да и сам этот образ сказочен и фантастичен; он исчезнет

вместе с игрушками в *glissando Grave* «Танца», «как будто бы его никогда и не было» [6: 9].

Вторая вариация — «Карета» (Галоп *Presto*, две четверти, расширенный лад с устоем «ля») — продолжение совместного развития «темы Принца» и лейтприемов из прозвучавшей ранее части сюиты. Вариация состоит из двух фактурных ячеек, первая из которых одногласна и связана с «темой Принца», вторая — многогласна (параллельные нон- и септаккорды) и связана с «Каретой» (см. соответственно тт. 1–2 и 3–4 второй вариации). В ритме галопа далее проносятся квинтдецимы, исполняемые приемом «теппинг», причем «мелкие ноты, помеченные “х”», следует «исполнять только пальцами левой руки, с силой опуская их на струны» [7: 39] (тт. 8–17).

Третья вариация (Хабанера («Кукла»), *Moderato*, четыре четверти, тональность «ми минор») — существенное преобразование двух интонационных источников — «темы Принца» и «темы Куклы». Этому способствуют как тематические элементы (третон в мелодии, дробное строение по двутактам, пунктиры и синкопы, призванные придать мелодии капризный облик), так и звучавший ранее лейтприем из III части. Получаемый в результате «ногтевого» глissандо звук открытой 6-й струны напоминает скрежет, что придает образу «куклы» в «Хабанере» несколько злоедейский, «мистический» (Н. Кошкин) характер. Следующий этап развития в данной вариации связан с переходом к лапидарным дублировкам — октавным (с т. 24) и секстовым (с т. 32). Между изложенной в них темой помещены: прием *tambourin*, встречавшийся ранее в III части на трехструнном удвоении звука «ля»; ритмичные постукивания ногтями пальцев левой руки по подставке, преобразующие возникшую в т. 16 формулу аккомпанемента хабанеры с начальной триолой шестнадцатыми в безвысотном варианте (сочетание этих приемов в III части давало другой эффект — имитацию индийского барабанчика таблы).

IV вариация (Марш («Солдатики»), *Allegretto*, четыре четверти) — реминисценция соответствующего материала IV части с поправкой на то, что основная тема синтезирует темы «солдатики» и «Принца» (тт. 4–11). С т. 15 начинается средний раздел, где в контрапункте показаны обе темы: «солдатики» в квартках, исполняемых в лейтприеме *tamburo militare*, и модифицированной «темы Принца», помещенной в высокий регистр (тт. 15–28). Далее следует реприза, где соединяются обороты обеих тем в моноритме синкопированного гротескного марша (тт. 29–48). В коде (т. 51–54) готовится переход к следующему «*Andante*» — разделу, завершающему вариацию «Большого кукольного танца». В *Andante* звучит тема Принца в ее исходном варианте, на этот раз четко тактированном, что обусловлено присутствием фона *tamburo militare*

из предыдущих «Солдатики». Завершается *Andante* глissандо на кварте из фона, после чего подряд, чередуясь по тактам, проводятся четыре тематических материала — «Принца», «заводной обезьяны», «кареты», «куклы с закрывающимися глазами» (см. соответственно тт. 22, 23, 24, 25). Тематический материал сюиты окончательно синтезируется в едином интонационном комплексе, что еще раз указывает на монотематический принцип. Заключительное *Andantino* выполняет ту же функцию синтеза, но в области лейтприемов. В образном плане, в связи с логикой сюжета, здесь показано, как «поверженный Принц превращается в одну из игрушек» [7: 40].

Первый раздел *Andantino* основан на сочетании лейтприемов *tambourin* и постукивания пальцами по подставке, взятых из III части сюиты (тт. 1–3). Ритмичная медитация индийской таблы как бы завораживает Принца и его тема, вступающая в флажолетах (с т. 5), подчиняется этому ритму. Окончательное преобразование темы Принца происходит в микрохроматике — Принц «плачет» (с т. 18). Автор указывает: «После извлечения искусственного флажолета из струны, изменять высоту звучания ноты, сдвигая струну пальцем левой руки в направлении басовых струн. Изменение высоты звучания ноты должны примерно соответствовать мелким нотам, выписанным в скобках» [6: 45].

В коде осуществляется окончательная «дегуманизация» образа Принца, что показано с помощью соответствующих лейтприемов, лишенных звуковысотности (сохраняется лишь «скрежет» на остинатном «ля», который также исчезает с т. 37). Для достижения программного эффекта «исчезновения» использованы следующие приемы: 1) игра на перекрученных струнах способом *tamburo militare*, «но так, чтобы струны отстояли друг от друга на некоторое расстояние. При исполнении трели они будут сближаться и получится эффект небольшого глissандо [6: 48]» (тт. 27–28, 33–34, 3 –38, 39–44); 2) «короткое глissандо ногтем пальца «р» по канители струны. Извлекать звук только за счет *gliss.*, т. е. струну пальцем не зашипывать [6: 48]» (тт. 31–32, 35–36); 3) извлечение звука «пальцем «а», закрыв указанную струну пальцем «i» (аналогично исполнению искусственных флажолет). Исполнять на струнах между розеткой и подставкой, в том месте струны, где невозможно извлечь флажолет [6: 49]» (тт. 39–44) (этот прием ранее в сюите не встречался); 4) медленное глissандирование, исполняемое в заключительном *Grave* «ногтем пальца «р» по канители 6-й струны» [6: 49] по всей ее длине «в направлении от нижнего порожка к верхнему» [6: 49] (т. 44). *Grave* исполняется *longa ad libitum*, что означает нерегламентированное исполнительское время (алеаторика).

Выводы. Сюита «Игрушки Принца» показывает оригинальный и смелый опыт претво-

рения Н. Кошкиным гитарных приемов, которые становятся носителями программно-драматургических функций. Исполнительское начало, специфика гитарного звукообразования приобретает статус ведущего конструктивно-выразительного средства, что в высшей степени характерно для стиля Н. Кошкина как ведущего представителя российской ветви новейшей композиторско-исполнительской гитарной школы. К этому следует добавить и еще один немаловажный момент — концертно-визуальную репрезентативность исполнителя, его «жестовую палитру», выполняющую роль не менее существенную, чем собственно звукообразование. Слушатель, следя за мануальными действиями исполнителя, получает дополнительный стимул для восприятия содержательной стороны программного произведения, раскрывающегося своими новыми гранями через театральность.

Перспективы дальнейшего исследования. Изучение композиторского и исполнительского стиля автора гитарной музыки в аспекте взаимодействия закономерностей мышления композитора и исполнителя создает богатые перспективы использования результатов подобных исследований как в сфере теоретического музыковедения (например, в области теории стиля и жанра, исполнительской интерпретации, проблем композиторского творчества, психологии творчества и восприятия и т. д.), так и в сфере музыкальной практики — собственно исполнительства, методики и педагогики, музыкальной критики и культурно-просветительской деятельности.

Литература:

1. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Жерздев Олександр Володимирович; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — 18 с.
2. Игнатченко Г. И. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной горизонтал): метод. рекомендации / [сост. Г. И. Игнатченко]. — Харьков: ХИИ им. И. П. Котляревского, 1984. — 19 с.
3. Илларионов Д. Интервью с композитором и гитаристом Никитой Кошкиным / Д. Илларионов, С. Бойко // Гитаристъ. — 2006. — № 2. — С. 26–38.
4. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи. Материалы. Документы / А. Корто. — М.: Музыка, 1965. — 363 с.
5. Финкельштейн Ю. Никита Кошкин «Фарфорова баяня». Вариации на тему Штепана Рака / Ю. Финкельштейн // Гитаристъ. — 2006. — № 2. — С. 40–41.
6. Kenneth La Fave Koshkin Plays Koshkin [прил. к диску] / Kenneth La Fave // The Princes's Toys. Koshkin Plays Koshkin [sound recording] / Soundset Recordings, LLC. — Arizona, 1998. — 1 эл. опт. диск (CD ROM). — Загл. с этикетки диска, 12 р.
7. Koshkin N. Suite: the Princes's Toys. Andante quasi Passacaglia e Toccata by Nikita Koshkin / N. Koshkin — First edition. — Tokyo, 1983. — 49 p.
8. The Gendai Guitar Co. 2–12–4 Ikebukuro, Toshima-ku, Tokyo, Japan First Edition: September 30th 1983, P. 4–5. -

Рецензент статті: Цурканенко І. В.,
канд. искусствоведения, доцент кафедры
интерпретологии и анализа музыки,
Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского