

УДК 78.072.2

«КВИНТЕТ ДЛЯ ПЯТИ СОЛИСТОВ» НЕБОЙШИ ЖИВКОВИЧА: ТРАДИЦИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТ

*Мелихов И. А.*¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, д. 30 / 36, Москва, 121069, Россия.

Статья посвящена некоторым аспектам творчества сербского композитора-перкуSSIONИСТА Небойши Живковича. На примере сочинения «Квintет для пяти солистов» рассмотрены новаторские приемы игры на маримбе, дан общий взгляд на специфику написания музыки для ударных инструментов не только Живковичем, но и другими композиторами в историческом и стилистическом срезе. Методология исследования включает в себя исторический, аналитический и сравнительный методы.

Ключевые слова: Живкович, композиция, ударные инструменты, маримба, ансамбль, средства выразительности, принципы формообразования.

“QUINTET FOR FIVE SOLOISTS” BY NEBOJSA ZIVKOVIC: TRADITION AND EXPERIMENT

*Melikhov I. A.*¹

¹ Russian's Gnessin Academy of Music, 30/36 Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation.

The article tells about some aspects of the creative work of Serbian composer-percussionist Nebojsa Zivkovic. On the example of his work “Quintet for five soloist” innovatory methods of playing on the marimba used by composer are considered. The article gives a common point of view on the specific of creation music especially for percussions compared with the other composers. Historical view is also used in the paper. Methods of research include historical, analytic and comparative ones.

Keywords: Zivkovic, composition, percussion instruments, marimba, ensemble methods of expression, principles of forming.

«Квинтет, как и большинство других моих работ, был написан, в основном, ночью. И вот как это начинается — в темной ночной атмосфере, в низком регистре бас-маримбы...»

Небойша Живкович¹

Современных композиторов, сочиняющих музыку для ударных инструментов, можно разделить на две условные группы. В первую входят авторы, для которых сочинительство является единственным направлением творческой деятельности: они пишут не только для ударных инструментов, но и для разных составов исполнителей. К другой группе относятся активно концертирующие композиторы-исполнители собственных сочинений. Разница в подходе к написанию произведений состоит в степени погруженности того или иного автора в мир музыкальных инструментов, знании их специфических свойств, тембровых возможностей, принципов звукоизвлечения, конструктивных особенностей. При написании музыки для ударных инструментов композиторская техника нередко развивается параллельно с развитием исполнительской техники. С этой точки зрения сочинения композиторов-ударников имеют как ряд преимуществ, так и недостатков: доскональное знание инструмента, его природы и возможностей не всегда помогает преодолеть дилетантизм в композиторском ремесле. С другой стороны, композиторы-«неударники» нацелены не столько на демонстрацию технических особенностей ударных инструментов в том или ином сочинении, сколько на решение иных музыкальных задач.

Сербский композитор Небойша Йован Живкович — пример музыканта, в одинаковой степени профессионально владеющего мастерством исполнителя и композитора².

Музыковед Ира Проданов пишет: «Полистилистическое творчество Живковича, как результат постмодерна, приводит к музыке без правил (поведения. — И. М.). В его произведениях вы можете услышать влияния различных стилей, включая романтизм, импрессионизм, экспрессионизм и радикальный авангард музыки середины XX века, не говоря уже о влечении Живковича к народной музыке, его балканского генома. Согласно Живковичу, честность

¹ В аннотации, предворяющей партитуру квинтета, Живкович дает краткую программу сочинения [1, с. 3].

² Живкович учился игре на ударных в Белграде, после чего продолжил обучение в Гейдельберге, Штутгарте, где также изучал и композицию.

является приоритетом в его творческом процессе. Это может объяснить, почему его произведения — всегда такие знакомые, такие близкие каждому слуху (и душе) — эмоционально заряжают, неважно, написаны ли они в певучей тональности или в “грубой” атональности» [2, р. 66].

Сегодня список произведений Живковича включает в себя около 114 сочинений. Помимо произведений для ударных, композитором написаны произведения для скрипки, виолончели, валторны, фортепиано и вокала. Для ансамбля ударных инструментов создано 12 сочинений: 2 секстета, квинтет, 4 квартета, 2 трио, 3 дуэта, и 12 опусов для смешанных составов (5 дуэтов, 2 квартета, 2 квинтета, 3 произведения для больших ансамблей).

«Квинтет для пяти солистов (Для пяти маримб и перкуссии)», ор. 18 занимает особое место среди ансамблевых произведений для ударных Живковича. Это сочинение было написано в 1989 году для Штутгартского ансамбля ударных инструментов под руководством Клауса Тресселта — педагога Живковича в Высшей школе музыки в Штутгарте³. Для своего времени «Квинтет для пяти солистов» был во многих смыслах новаторским, бросающим вызов не только исполнителям, но и техническим возможностям самих инструментов, в частности маримб. Для исполнения этого сочинения требовалось пять маримб, включая пятиоктавную. Этот инструмент с невиданным доселе диапазоном (от с до с 4) был сконструирован в 1984 году корпорацией Yamaha в сотрудничестве со всемирно известной исполнительницей на маримбе и композитором Кейко Абе. Н. А. Пономарёв в статье «Современные методы игры на маримбе» отмечает: «В настоящее время маримба в силу целого ряда факторов является одним из самых перспективных и быстро развивающихся сольных инструментов в музыкальном мире. Одним из этих факторов является современная высокотехнологичная методика игры на этом инструменте» [3, с. 210].

До Живковича к камерному составу с большим количеством маримб обращался только Стив Райх (Steve Reich) в сочинении “Six marimbas” (1986), являющимся авторским переложением знаменитой композиции “Six pianos” (1973).

В контексте разговора о произведениях с четырьмя маримбами стоит упомянуть: “Suite for Keyboard Percussion” (1979) композитора Уэсли Слейтера (J. Westley Slater), “Portico” (1980) Томаса Годжера (Thomas Gauger), “Two Movements for Mallets II” (1981) Уильяма Стейнопта (William J. Steinohrt), “Crown of Thorns” (1982) Дэвида Маслянка (David Maslanka), “Duo

³ Этот коллектив был основан в 1982 году профессором К. Тресселтом и существует до сих пор. В его состав входят наиболее подготовленные студенты и выпускники класса ударных инструментов.

Chopinesque” (1985) Майкла Геннагина (Michael Hennagin)⁴.

Главным отличием «Квинтета...» Живковича является его необычный музыкальный язык, который сложно назвать мелодическим. Маримба зачастую мыслится Живковичем как деревянный идиофон, то есть незвуковысотный ударный инструмент. Также «Квинтет...» отличает количество способов звукоизвлечения на маримбе, частично впервые использованные в мировой музыкальной практике.

Джефферсон Лавелль в диссертации «Сравнительный анализ характерных сочинений для маримбы Небойши Живковича» утверждает, что «...Живкович использует по-новому композиторские техники. У него есть способность транскрибировать свои “импровизации” сразу на инструмент, в данном случае на маримбу, что многим другим композиторам, в свою очередь не являющихся перкуSSIONистами, просто не дано» [4, p. 73].

Состав исполнителей «Квинтета...»:

- маримба – первая партия (4 октавы), 2 тарелки China, треугольник, металлическая труба, 2 кротали (фа#, соль), малый барабан;
- маримба – вторая партия (4 и 1/3 октавы), бубен, 2 деревянных барабана, 2 кротали (ре ; до), гонг (китайский, маленький);
- маримба – третья партия (4 и 1/2 октавы), 2 деревянных барабана (сопрано), бубен, 2 тома (сопрано и бас, 10”+15”);
- маримба – четвертая партия (4 и 1/2 октавы), лог-драм, 2 кротали (ми; си), там-там (ø ≈ 60 см), 2 гонга (китайских);
- маримба-бас – пятая партия (5 октав), большой барабан (тенор), подвесная тарелка, цепь.

В целом произведение представляет собой жанр, подобный концерту для ансамбля ударных инструментов, в котором каждый из исполнителей — солист. В этом заключается основная трудность «сюжета»: встает вопрос о возможности соединения в ансамблевом звучании уникальных личностей?

Инструментовка «Квинтета...» является довольно сложной для исполнения, «эксцентричной» (характеристика Живковича), т. е. экстремальной в техническом плане: «Эта музыка, на самом деле, “про” солиста, поэтому название — “Квинтет для пяти солистов”» [1, p. 3].

Основная цель композитора — совместить пять разных характеров (солистов) в одной довольно большой и энергичной пьесе — достигается раз-

⁴ Все эти сочинения были написаны в рамках проектного задания Университета Оклахомы (OUPP — Oklahoma University Percussion Press), призванного побудить современных композиторов писать мелодичные произведения для нового жанра — «оркестра ударных» больших (от восьми человек) составов. Основную нагрузку в этих произведениях брали на себя клавишные ударные (маримба, ксилофон, вибрафон, колокольчики и кротали), имитирующие группы струнных инструментов симфонического оркестра.

личными способами, например, путем совмещения пяти разных темпов во вступлении, отношения между которыми исчисляются временными математическими пропорциями.

Техника исполнения играет в этом сочинении не последнюю роль. Вдумчивая и скрупулезная работа музыкантов над партитурой и ее интерпретацией крайне важна на этапе подготовки произведения к концертному исполнению. Практически в каждой цифре есть элементы, требующие детального обсуждения исполнителями.

Обратимся к форме произведения. На первый взгляд оно имеет хаотичную структуру, насыщенную различными композиционными приемами. Частая смена темпа, метра, динамики, фактурных сочетаний, ритмической пульсации, дифференцированность в подчеркивании тембровых красок каждого инструмента, разделение исполнителей на различные ансамблевые группы — все это образует довольно сложную фактурную нотопись квинтета. Аналитический процесс усложняется тем, что метрическая сторона пьесы не всегда организована тактами: иногда она переходит в свободное ритмическое движение. Вместе с тем драматургическая фабула пьесы прослушивается довольно отчетливо, обнаруживая в пьесе построение, состоящее из нескольких фрагментов, каждый из которых, в свою очередь, имеет определенную семантику. Фрагменты отделены друг от друга остановками, паузами, длиннотами, различными звуковыми эффектами. Пропорции фрагментов не равномерны по объему и динамике. При определении музыкальной формы надо учитывать взаимодействие различных параметров музыкальной ткани: тематизма, мелодики, ритмики, фактуры, метрики, тембра, темпа. Последнее свойство заслуживает особого внимания, так как достаточно подробно обозначается в ремарках Живковича. Каждый фрагмент содержательно обособлен, однако находится в тесной смысловой связи с предыдущим и последующим фрагментами. Частичная повторность фрагментов на различных этапах развития композиции позволяет предположить, что в линии сквозного развития образуются контуры своеобразной трехчастной репризной формы. Вместе с тем музыкальная форма многопланова и неоднозначна в трактовке: в зависимости от ракурса рассмотрения постоянно возникают различные версии композиционной структуры.

Рассмотрим далее содержание квинтета более подробно.

Фрагмент А (от начала до ц. 5).

Квинтет начинается с таинственных ударов пятой басовой маримбы в нюансе *pp* и, в соответствии с указанием автора, исполняется *ma un poco libero* (немного свободно). Сольная фраза пятой маримбы превращается в повторяющийся до конца раздела паттерн. Тонущий вязкий звук и тембр басовой маримбы, широкие, но мягкие скачки в низком регистре создают ощущение

«размытой» звучности. Для усиления эффекта таинственности композитор рекомендует использовать мягкие палки. На этот паттерн первого солиста (пятая маримба) накладывается фраза следующего исполнителя (третья маримба), в свою очередь, переходящая во второй паттерн. Вслед за первыми солистами в игру вступает третий участник ансамбля (первая маримба, ц. 1). Происходит постепенное накопление голосов, создающее зыбкий звуковой фон статического характера. В ц. 2 фактурную вертикаль аналогично дополняет вторая маримба, а в ц. третья и четвертая маримбы. В ц. 4 все пятеро исполнителей соединяются в красочном полифоническом контрапункте, в котором партия четвертной маримбы получает преимущество сольного проведения своей мелодической фразы (см.: прим. 1).

The musical score is for a quintet of five soloists, starting with a tempo of 44. The score is written for five marimbas (I, II, III, IV, V) and includes various musical notations such as dynamics (pp, mp, rit.), articulation (Mar.), and tempo changes (III = 55, I = 69, (♩ = 44)). The score is divided into measures by double bar lines and includes a 'rit.' marking.

Прим. 1. Квнтет для пяти солистов. Начало

В аннотации к квартету начало произведения описано так: «После вступления каждого исполнителя одного за другим в среднем и нижнем регистре они некоторое время остаются вместе в созерцательном пианиссимо, пока не произойдет первый “прорыв” одного из игроков. Это проявление тенденции “солиста”» [1, р. 3].

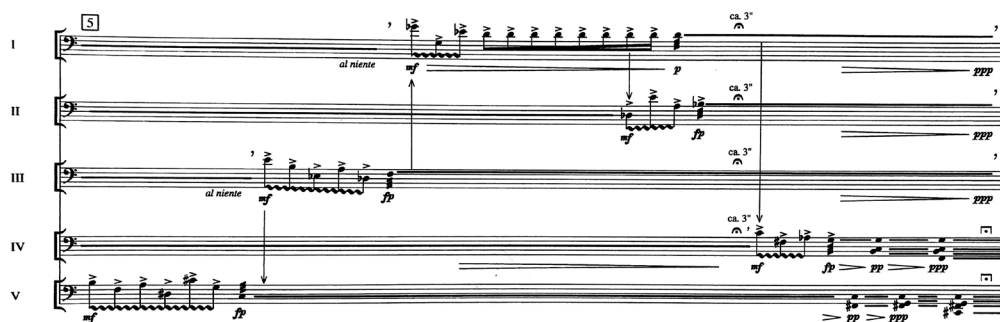
Вероятно, в данном фрагменте Живкович хотел создать сонорическую

атмосферу ночного времени⁵. Ритмический рисунок мелодических линий каждого из пяти исполнителей идентичен; определить какую-либо мелодию на слух невозможно. Кроме этого, для каждой партии маримбы выставлен свой темп:

- четверть для пятой маримбы = 44 уд. / мин.;
- четверть для третьей маримбы = 55 уд. / мин.;
- четверть для первой маримбы = 69 уд. / мин.;
- четверть для второй маримбы = 89 уд. / мин.;
- четверть для четвертой маримбы = 107 уд. / мин.

Партии насыщены сложными ритмами и синкопами; ощущение метра просто «размывается» из-за разных темпов у исполнителей (такты не обозначены). Так происходит до тех пор, пока все пять паттернов не сливаются в едином звучании, которое длится 20 сек. и растворяется при нюансе *pppp* в едва слышном кластере *morendo*. Звуки, составляющие кластер, избраны не случайно (далее из этих звуков будут рождаться другие тематические построения пьесы).

В ц. 5 происходит перестройка образного содержания пьесы. Здесь — и завершение фрагмента **A**, и начало фрагмента **B** с момента разделения движения на такты (условной ц. 5а). Всплески мини-фраз маримб приводят к тремоло на той же ноте, с которой начинается паттерн, но на октаву выше. В результате выстраивается очень красивое созвучие C-F-G-B-D, дополняемое диссонансами четвертой и пятой маримб (см.: прим. 2).



Прим. 2. Завершение фрагмента А (ц. 5)

Начало фрагмента **B** композитор сопроводил ремаркой: «Quasi 2/4, четверть = 60». Это значит, что на данном этапе развития музыкального материала всем пяти исполнителям устанавливается единый темп и единый метр. Фрагмент **B** (ц. 5а–7) демонстрирует возможности ансамблевых объединений солистов. Сначала происходит разделение на малые (трио и дуэт) груп-

⁵ В своей аннотации композитор сообщает: «И вот как это начинается — в темной ночной атмосфере, в низком регистре бас-маримбы» [1, р. 3].

*) Tutti sempre pp ma poco a poco rizzato e decrescendo pppp, quasi morendo.

Прим. 3. Разделение на трио и дуэт

Пулсом фрагмента является перемещение игровой зоны пластин из центра в область шнура, а далее — глиссандо в тремоло. В ц. 6 окончательно устанавливается звуковой баланс между двумя группами исполнителей (см.: прим. 3а).

Прим. 3 а. Темы 1–8 (ц. 6)

Ансамблевый эпизод 3+2 (трио + дуэт) сменяется эпизодом (ц. 7), в котором функциональное соотношение участников в ансамбле меняется: первая, вторая и третья маримбы продолжают обмен репликами; четвертая маримба держит самостоятельный гармонический фон; пятая маримба ведет выразительную тему соло (3+1+1).

Звуки темы, ранее входившие в состав кластера (см.: прим. 2 — завершение фрагмента А), здесь излагаются последовательно; составляют единую мелодическую линию. Каждый звук усилен дублировкой в 4 октавы; исполняется двумя руками (см.: прим. 4).

Звукоряд этой темы весьма специфичен: если расположить ноты в прямой последовательности от первого звука вверх, то получится почти полная додекафонная серия: G $\flat$; G; A $\flat$; A; B; C; D $\flat$; D; E $\flat$; E. Недостающие до полной серии звуки F и H «добираются» в партии четвертой маримбы. Это говорит

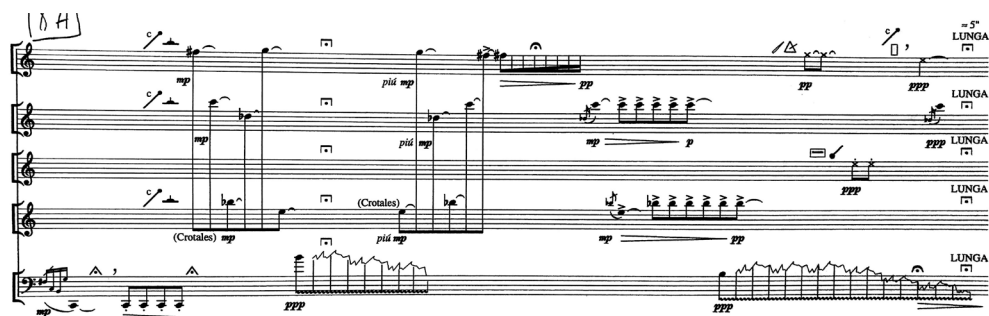


Прим. 4. Главная тема (ц. 7)

о том, что тематическое содержание квартета основывается на разных формах воспроизведения одного и того же звукового состава (в одних случаях в виде созвучий и кластеров, в других — в виде темы-серии).

Мелодия звучит на фоне продолжающихся секвенций, составленных из интервалов уменьшенной квинты (увеличенной кварты), малой терции (увеличенной секунды), малой и большой секунд.

Фрагмент С (ц. 8) предполагает очередную перестройку образного содержания пьесы. Исчезает тактовая организация метра. Размеренную фразу пятого солиста прерывает довольно специфическим приемом игры «истеричный взрыв» третьей маримбы на *fff*⁶. На фоне впервые появляющихся незвуковысотных инструментов — треугольника и тамбурина, лог-драма и коробочек — звучат несколько резких «выкриков», после которых в «разговор» вступают кротали, которые в следующем фрагменте будут доминировать (см.: прим. 5).



Прим. 5. Вступление кроталей (ц. 8)

Примечательно, что набор звуков, издаваемых шестью кроталими, составляет сегмент звукоряда вышеупомянутой серии: C; D b; E; F#; G; B. На этих звуках строится основной мотив темы, который будет неоднократно повторяться в следующих разделах сочинения. Звуки кроталей разбросаны между (четвертым, первым и вторым) исполнителями. Пятая маримба между фра-

⁶ В нотах указано: «Зажмите клавишу рукой, чтобы полностью заглушить ее, а затем жестоко бейте по ней палочкой. Ярость!» (“Mit der rechten Hand die Platte festhalten, und sie dann so, völlig gedämpft mit dem Schlägel brutal anschlagen. Wut!” [2, p. 9] (перевод мой. — И. М.).

зами кроталей «разряжает» общую картину хаотичным и легким глиссандо по клавиатуре мягкими палочками. Заканчивается фрагмент еще одним проведением темы-серии у басовой маримбы (на этот раз звучащим зловеще из-за шуршащего тремоло тамбуринов). Неожиданные удары том-тома (*fff* у третьего исполнителя) извещают об окончании фрагмента **С**.

Вначале фрагмента **Д** опять восстанавливается тактовая организация звукового потока, устанавливаются весьма необычные размер (7/16) и темп ($7/16 = 1/4 = 76$). Весь фрагмент **Д** (ц. 9) не имеет цельной структуры, состоит из нескольких построений, разделенных паузами и ферматами. В коротких репликах исполнителей звучат тематические элементы, которые получают развитие в дальнейшем изложении:

- тридцать вторые ноты у второй маримбы;
- удары том-тома у третьей партии;
- подвижные шестнадцатые у четвертой маримбы;
- мотив темы-серии у пятой маримбы.

Каждый из солистов в своих репликах заявляет право на первенство. Эту борьбу композитор поясняет так: «Средняя часть пьесы построена на нескольких попытках отдельных исполнителей “выделиться” среди “солистов”, но они всегда “пойманы” и “возвращены” остальной частью группы» [1, р. 3].

Символично, что к концу фрагмента вновь появляется размер 7/16 (удары том-тома). В ц. 10 после продолжительной паузы у всех участников квинтета тремоло с крещендо и ударом на большом барабане (пятая партия) возвещает о начале следующего фрагмента.

Фрагмент **Е** (ц. 10–18) — самый крупный в квинтете. Можно условно назвать его токкатой.⁷ С шестого такта ц. 10 устанавливается быстрый темп (в соответствии с указанием композитора, восьмая = 152–60), размер (2/8), акцентированный оstinатный ритм (вторая маримба). Музыканты последовательно объединяются в микро-ансамбли (трио и дуэты), образуют фактурные пласты музыкальной ткани. Сначала это только два пласта — вторая маримба вместе с остальными (1+4). В ц. 11 со вступлением первой маримбы (триольное движение) образуется три фактурных пласта: –1+1+3 (см.: прим. 6).

В ц. 12 — иное соотношение фактурных слоев: на фоне оstinатного ритма (у первой маримбы — триоли, у второй — восьмые, у третьей — шестнадцатые), у четвертой и пятой маримб в октавный унисон выразительно звучит тема-серия (уже 4 слоя: 1+1+1+2). На протяжении всего фрагмента тема-серия звучит шесть раз у разных групп исполнителей. Она трансформируется ритмически и интонационно. Но главный мотив всегда остается узнаваемым.

⁷ Токкатой, как известно, называется пьеса, выдержанная в быстром четко ритмованном движении.

The musical score for "The Sound of Silence" is presented in a five-staff format. The first staff (I) is for the piano, featuring a complex melody with many triplets and sixteenth notes. The second staff (II) is for the guitar, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff (III) is for the drums, showing a pattern of snare and tom hits. The fourth staff (IV) is for the bass, playing a simple eighth-note line. The fifth staff (V) is for the cello, playing a simple eighth-note line. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (ff, f), and articulation marks.

Прим. 6. Токката (ц. 11)

Он помещается то в партию четвертой маримбы (ц. 12), то в октавный унисон четвертой и пятой маримб (ц. 13), то в соло третьей маримбы (ц. 14; 15), то в кластеры второй и первой маримб (ц. 16). Фоновая остиная вертикаль также перемещается по разным группам участников. «Обмен голосов местами» сродни коренному приему полифонии — вертикально-подвижному контрапункту, а форма, использующая этот прием, — полифоническим вариациям. Это не просто вариации, а постепенное накопление фактурных слоев, создающее в целом ощущение грандиозной фактурной волны (крещендирующей формы). Высшая точка напряжения наступает в последнем такте ц. 17, когда четыре маримбы сливаются в мощном кластерном унисоне, поддерживаемом громогласным соло большого барабана (пятая маримба): *«fortissimo possibile!!»* («очень громко, как только можно!!») (см.: прим. 7).

18

L'Espresso
Luciano Berio

trem. gliss.
moltoissimo
trem. gliss.
moltoissimo
trem. gliss.
moltoissimo
trem. gliss.
moltoissimo

molto cresc.
molto decresc.
molto cresc.
molto decresc.
molto cresc.
molto decresc.
molto cresc.
molto decresc.

molto drammatico
Solo
fortissimo possibile!!

3 a 2 m. u. n. t. p. r. k. o. l.
(coperto colla mano)

Прим. 7. Окончание токкаты и соло большого барабана

Распределение исполнителей по микро-ансамблям в течение токкаты представлено в таблице (см.: табл. 1):

Таблица 1. Соотношение участников фактурного параметра в ц. 10–18

Цифра	Ц. 10 с 6 такта	Ц. 11	Ц. 12	Ц. 13 с 10 такта	Ц. 14	Ц. 14 с 7 такта	Ц. 15	Ц. 16	Ц. 17 с 17 такта	Ц. 18	Ц. 18 с 12 такта
Соло либо мелодия (№ пар- тии)	1,3,4,5	1,2	4,5 Тема 2 раза	1,2 Тема	3,4,5 Тема	1,2	3	1,2 Тема	1,2,3,4 Тема в Унисон		1,2,3,4
Акком- панемент (№ пар- тии)	2	3,4,5	1,2,3	3,4,5	1,2	3,4,5	1,2,4,5	3,4,5		5, Соло Б.Б.	5

Совместные аккорды четырех исполнителей поддерживаются «зависшей» на «французской лиге» тарелкой. Данный прием помогает достичь фактурной волне максимальной динамической вершины на *ffff*. Неожиданный срыв приводит к полному провалу звучности, затянувшейся остановке (“G.P. senza misura” — «Генеральной паузе без меры»), которая отделяет большую обособленную токкату от следующего фрагмента пьесы.

Содержание фрагмента **F** (ц. 19–22) контрастирует с содержанием предыдущего (фрагмента **E**). Устанавливается медленный темп (четверть = 50–52)⁸. Функциональное значение этого фрагмента можно трактовать двояко: это отдых от неимоверного напряжения токкаты; это и переходный эпизод к дальнейшему изложению. Форма фрагмента «рыхлая», состоит из нескольких эпизодов. Опять наступает время, когда маримбы как бы переговариваются между собой: четвертая, первая и вторая маримбы, вступая в той же последовательности, как и в начале пьесы, создают аллюзию репризы. В продолжительном звучании пятой маримбы слышны интонации и мотивы фрагмента **A** (см.: прим. 8). Но это еще не реприза, а только ее предвестник.

Несколько неожиданно по отношению к указанной последовательности изложения появляется эпизод, в котором солирующую позицию занимают кротали (ц. 21–22). Живкович поясняет: «В итоге, дуэт и трио устанавливают связи между участниками ансамбля (например, мелодия в кроталях фактически выполняется тремя игроками, что также дает хороший эффект панорамы в живом исполнении)» [1, р. 3]. На фоне перезванивающихся кроталей вновь появляется квази-цитата темы-серии (в ритмическом увеличении) у басовой

⁸ В ремарке композитора — “Tranquillo, tutti sempre piano” («Спокойно, все всегда тихо») [1, р. 18].

зуя прием комбинаторики, композитор меняет местами последовательность фрагментов: A_1 ; C_1 ; B_1 ; D_1 .

Фрагмент A_1 (ц. 23) возвращает темпы, установленные маримбам в начале пьесы⁹. Однако в репризе паттерны звучат только у третьей и четвертой маримб. Паттерны продолжают звучать и далее, в течение фрагментов C_1 и B_1 .

Фрагмент C_1 (ц. 24) лишь частично воспроизводит экспозиционный материал, ограничиваясь звучанием незвуковысотных инструментов и репликами басовой маримбы.

Фрагмент B_1 (ц. 25) представлен репликами маримб в ансамблевом соотношении 2+2+1: на фоне кластерных созвучий первой и второй партий и паттернов третьей и четвертой маримб звучат тематические отрывки басовой маримбы и удары большого барабана.

Фрагмент D_1 (ц. 26) представлен в наиболее полном виде. Здесь солирует вторая маримба, устанавливается размер 7/16, а точнее, — полиметрическое соотношение партий: « $[7/16=2/8=76]$ ». Удары том-тома шестнадцатыми нотами с акцентами — наиболее яркий эпизод фрагмента. Том-том прорезает музыкальную фактуру как нож (см.: прим. 10).

Прим. 10. Соло Том-тома в репризе

Реплики маримб (ц. 27) приводят к сольной фразе басовой маримбы, обрамляемой мотивами кроталей. Тревожное тремоло большого барабана (от *szfp* до *fff*), нарастающая звучность всех исполнителей, громкие удары том-тома создают ощущение мощного усиления напряженности, свойственного предыктовому изложению. Готовится последний этап музыкальной формы — кода.

Кода (с ц. 28 до конца) является второй фактурной волной, второй кульминацией пьесы. Все пять партий продолжают наращивать звучность до самого конца. Повторно используются приемы крещендирования. Тематиче-

⁹ Реплика композитора: «...(четверть = 55) come prima» [1, p. 20].

ским содержанием начала коды композитор избирает материал фрагмента **Е** (токкаты), который по своей энергетической насыщенности как нельзя лучше подходит для завершающего раздела музыкальной формы. Все исполнители соединяются в безудержной «скачке». В ц. 30 (т. 11) композитор устанавливает темп (четверть = 112!), силу звука (*fff*) и дает ремарку: «ритмично, всегда очень громко». Опираясь на остинатные удары большого барабана, музыканты устраивают «ужаснейший апокалипсис» (слова композитора). Живкович использует весь имеющийся в арсенале инструментарий (гонги, там-там, маримба с ксилофовыми палочками, малый барабан, коробочки, лог-драмс) и сочетания инструментов «на полную громкость»¹⁰. Квнтет ощущает себя как единое целое, в котором все «линии» взаимодействуют сообща, поддерживая друг друга (см.: прим. 11).

The image shows a musical score for the coda of measure 30. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with a wavy line above it. The second staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with a wavy line above it. The third staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with a wavy line above it. The fourth staff has a bass clef and contains a series of eighth notes with a wavy line above it. The fifth staff has a bass clef and contains a series of eighth notes with a wavy line above it. There are various dynamic markings and performance instructions throughout the score, including 'China Gong', 'tr. gliss.', 'China Gong', 'Tam l.v.', and '(Tam)'. At the bottom, there is a handwritten note in Russian: 'так громко как никогда' and a German translation: 'so laut wie noch nie'.

Прим. 11. Кода (ц. 30)

Прием максимального использования всех средств выразительности вполне соответствует концепции квнтета, о которой Живкович сообщает в аннотации: «В конце концов побеждает “командный дух” и пять солистов “обретают себя” в энергичной, захватывающей и дикой скачке до самого финала» [1, р. 3].

Финальную точку в сочинении ставит близкий к театральному жест: исполнитель пятой партии должен взять в руку свернутую толстую цепь и, выйдя на авансцену, с размаху ударить ею по лежащему на полу листу железа (или там-таму). При этом другой исполнитель должен встать перед маримбой с двумя тарелками “China” и, присев на колено, ударить ими об пол плашмя.

Для финала пьесы Живкович специально искал новое звучание ударных инструментов в способах звукоизвлечения. Он, в частности, установил,

¹⁰ Нотный текст сопровождается яркими ремарками: «продержаться до конца» (ц. 30, т. 12), *fff* — «назойливо!» (ц. 30, т. 24), *ffff* — «так громко, как никогда» (ц. 30, т. 27).

что «особенный» звук возникает при ударе металла о металл с форшлагом (причем, для того, чтобы звук был «не очень металлическим» (без слишком длинного отзвука), там-там должен лежать на полу, и по нему надо ударять именно металлической цепью). Таким способом композитору удалось получить сильный звук, имитирующий «маршевый шаг».

Анализ музыкальной формы приводит к выводу, что композиционная структура квинтета многопланова, неоднородна, а составляющие ее разделы неоднозначны. Последовательность фрагментов композиции выглядит следующим образом (см.: табл. 2):

Таблица 2. Форма и хронометраж разделов «Квинтета...»

	Канон	2+3+Т	связка	7/16	токатта	медленная	сокр.	сокр.	сокр.	кода
Разделы	А	В	С	Д	Е	F	С1	В1	Д1	(Е1)
Цифры	1- 5а	5а – 7	8	9	10-18	19-22	24	25	26-27	28-30
Минуты	2.21	1.30	1.24	0.40	2.26	3.00	0.28	0.28	0.37	1.43
Секунды	141	90	84	40	146	180	28	28	37	103
	355 сек.				326 сек.		268 сек.			

Музыкальное произведение представляет собой сложный многомерный «живой организм», находящийся в постоянном движении. Модернизации в нем подвержены элементы музыкального языка — тематизм, мелодика, ритмика, тембр, фактура, метр, темп, каждый из которых может стать причиной формообразования.

Помимо элементов музыкального языка, немаловажное значение для формы имеет тип изложения, объединяющий полифонический, сонористический, экспозиционный, предыктовый элементы. Динамические контрасты могут создаваться путем сопоставления сонорных «фоновых» красок и моторных остигатных ритмов, фактурных «волн» и неожиданных «провалов» звучности (например, затянувшаяся «генеральная пауза» в конце токатты). Для современной пьесы важным становится фактор ее протяженности во времени (хронотоп), а также способы развития тематического материала (вариации, системная комбинаторика, контрапунктическая техника письма, полифония пластов). Также нельзя игнорировать экспрессивную, эмоциональную стороны звучания музыки и ее восприятия.

Различные подходы к трактовке музыкальной формы с позиции того или иного параметра выдвигают различные композиционные модели. Оста-

новимся далее на одной из них.

В трактовке формы с опорой на тематическое содержание фрагментов на первый план выдвигается предположение о наличии в квинтете **трех-частной формы**, т. к. срединный фрагмент **Е** обособлен и по тематизму, и по ритмике, и по типу изложения (тооката с крешендирующей фактурной волной). Эта версия лишь укрепитя, если фрагмент **Г** трактовать как *переходный (предрепризный)*, т. е. не имеющего самостоятельного значения.

В качестве дополнительного аргумента в пользу предложенной версии может рассматриваться хронотоп временной длительности каждого фрагмента. Время звучания начального блока фрагментов **А; В; С; D** составляет 355», репризного блока **А¹; С¹; В¹; D¹ (Е¹ кода) — 268». Срединный блок, включающий тоокату (**Е**) и предвестник репризы (**Г**), звучит в течение 326». Такое соотношение вполне уравнивает все крупные разделы формы. Поэтому данная версия может быть принята в качестве наиболее предпочтительной.**

Трактовку музыкальной формы квинтета можно было бы продолжить. К этому располагает многомерность, многоплановость и полипараметровость музыкального языка квинтета. Вероятно, Живкович, создавая это произведение, не ориентировался на какую-либо типичную модель музыкальной формы, а руководствовался своим собственным индивидуальным выбором средств выражения художественной мысли. В результате родилась уникальная, неповторимая, «живая», полная экспрессии музыкальная форма квинтета.

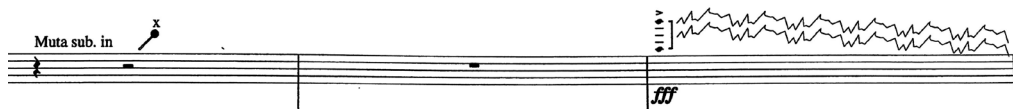
Размышления о музыкальном содержании квинтета хотелось бы дополнить наблюдениями из области исполнительской интерпретации музыки квинтета.

Ансамбль требует совершенной подготовки и знания всех линий развития от каждого исполнителя. В техническом плане музыканты сталкиваются с музыкальным текстом, содержащим большое количество нестандартных идей. Обработке такого материала необходимо посвятить немалую часть репетиционного процесса. Цельность этой композиции, несмотря на многие длинноты и ферматы, не теряется в общем звучании, так как яркие и неожиданные вспышки замещают тихие и вкрадчивые фрагменты.

Помимо импровизаций, Живкович экспериментирует в квинтете с техникой звукоизвлечения и применяет новые звуковые идеи сообразно возможностям инструмента, а именно:

- быстрое глиссандо по клавишам маримбы вверх и вниз в пределах диапазона, указанного линией (см.: прим. 12);
- игру по клавише в месте, где проходит веревка;
- прижатие клавиши правой рукой, игра по ней палочкой в левой руке;
- глиссандо одновременно двумя палочками;
- глиссандо одновременно четырьмя палочками;

- глиссандо в тремоло;
- кластер четвертого звука;
- глиссандо кластерами в тремоло.



Прим. 12. Способ изображения быстрого глиссандо в пределах указанного диапазона

Прием игры по клавише в том месте, где проходит шнур, является необычным способом «засурдинивания» любого клавишного ударного инструмента — маримбы, ксилофона, вибрафона. О специфике современного звукоизвлечения на клавишных ударных инструментах мы говорили ранее (например, см.: [5]): «Саму пластину можно разделить на несколько зон: три игровые и две «мертвые» зоны (рис. 1). Мертвая зона — это место, где в пластине просверлено отверстие, через которое продевается веревка, на которой, собственно, пластина и висит. При ударе в эту зону пластина не вибрирует должным образом, и звук получается глухой и неясный. Даже при ударе палочкой в нормальную зону эта часть пластины не вибрирует» [5, с. 214].

Игра в «мертвой» зоне сейчас довольно распространена, но в 1989 году сама идея была новаторской¹¹.

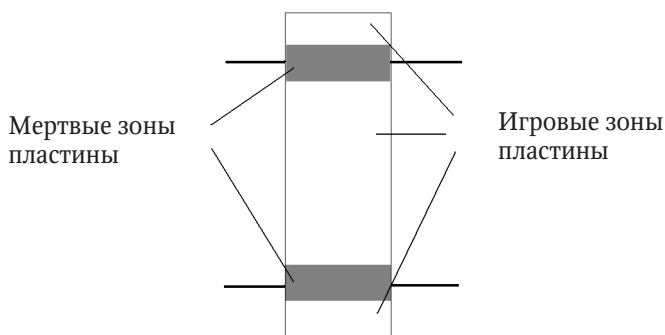


Рис. 1. Схема расположения игровых и «мертвых» зон на маримбе

Игра по зажатой рукой клавише вообще не имеет аналогов в сочинениях для ударных инструментов. Лишенное вибрации тело инструмента от при-

¹¹ Американский композитор-перкуссионист Брюс Хамилтон также применил этот прием в концертной пьесе для вибрафона и аудиозаписи «Interzones» (1996). Вслед за ним, французский композитор Бруно Мантовани в сочинении для маримбы-соло «Moi Jew» (1999) использовал переходный прием, когда исполнитель смещает зону удара по пластине во время исполнения ритмической фигуры из центра к «мертвой зоне» и наоборот.

косновений жесткими палочками резкий и неприятный звук. В одном из последних сочинений Живковича для маримбы-соло «Нолочками издает то Balcanicus» (2014–2015), равно как и в дуэте для маримбы и малого барабана «RenFRO»¹², исполнитель должен прижаться к клавиатуре телом, создавая таким образом схожий эффект.

Использование глissандо, в целом, не является чем-то особенным. В диссертации, посвященной трендам оркестровой перкуссии, Рени Келлер приводит список сочинений, в которых, начиная с 1960 года, композиторы использовали этот прием¹³. Однако Небойша впервые применяет на маримбе глissандо четырехзвучными аккордами в тремоло и глissандо кластерами в тремоло. Глissандо кластерами — очень выразительный эффект, обладающий своеобразным «компьютерным» звучанием.

Необходимо также вспомнить ранее сказанное о применении палочек различной жесткости на маримбе. Так, Рени Кёллер (Renee E. Keller) в монографии пишет: «Бернанд Рандс (Bernard Rands) в своем сочинении “...Body and Shadow...” (1988) просит маримбиста использовать экстремально жесткие пластиковые палочки от ксилофона» [6, с. 92]. Живкович в своих произведениях указывает 9 (!) степеней жесткости палочек, включая игру держакон (см.: рис. 2)¹⁴.

Schlägel:

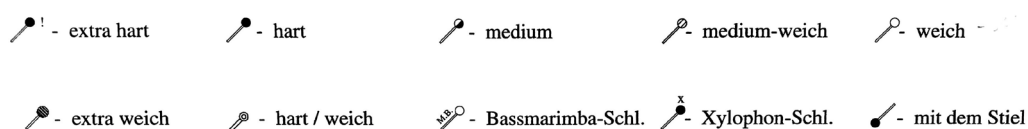


Рис. 2. Обозначения жесткости палочек в партитуре «Квинтета...»¹⁵

¹² Исполнители и композиторы Пол Ренник и Марк Форд (Paul Rennick and Mark Ford), 2019.

¹³ Это были Л. Бернстайн, Л. Берио, О. Мессиян, Д. Корильяно, А. Шнитке, Р. Щедрин. Конечно, глissандо появилось гораздо раньше. И. Стравинский этот эффект мастерски применил в балетах «Петрушка» (Русский танец, вторая редакция 1948 г.) и «Жар-птица» (Танец Кощея, третья редакция 1945 г.). До Живковича глissандо четырьмя палочками использовал О. Мессиян в сочинении «Каньоны к звездам» (1970–1974).

¹⁴ Брайан Фёрнихоу (Brian Ferneyhough) в произведении “Plötzlichkeit” (2005) заходит еще дальше, указывая исполнителю играть на маримбе палочками от треугольника и от малого барабана.

¹⁵ Характеристики палочек, изображенных на рисунке: «очень жесткие», «жесткие», «средние», «средне-мягкие», «мягкие», «очень мягкие», «мягко-жесткие», «палочки для басс-маримбы», «палочки для ксилофона», «держак».

«Квintет для пяти солистов» Небойши Живковича — это сочинение со множеством новых идей. Тембральные поиски на маримбе погружают композитора в глубины сонорики. Мелодические и гармонические элементы Живкович помещает на второй план, выводя в авангард саму природу звука инструмента. Звуковысотная составляющая также оказывается на периферии.

Говоря о музыкальном содержании «Квintета...», можно отметить его образную множественность (включая, созерцательность и агрессивность). Агрессия, часто спонтанная, достигает своего апогея в конце сочинения, когда два солиста застывают в позе броска и поклона. Что это? Жест протеста или отторжения? Ответы на эти вопросы композитор предлагает найти самим слушателям. От себя добавим: хотя состояние агрессии изначально заложено в природе ударных инструментов¹⁶, их звуки могут быть грациозными и мечтательными, теплыми и мягкими, и воздушными... Сочинения Живковича для ударных — уникальное явление, раскрывающее эти инструменты с неожиданных сторон. Живкович ломает стереотипы и сложившиеся представления, и это делает его произведения невероятно популярными и притягательными как для слушателей, так и для исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Zivkovic Nebojsa Jovan. Quintetto per cinque solisti // Edition Musica Europea. 2003. № 1005. P. 3–25.
2. Prodanov Ira. The Castle of the Mad King: Compositions of Nebojsa Jovan Zivkovic at PASIC '98 New Music / Research Day // Percussive Notes 36:5 (October 1998). P. 66.
3. Пономарев Н. А. Современные методы игры на маримбе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 91. С. 210–213.
4. Jefferson Lavelle Grant III. Comparative Analysis of Representative Marimba Works by Nebojsa Jo Van Zivkovic [Электронный ресурс]. URL: <https://aquila.usm.edu/dissertations/1011/> (дата обращения: 28.04.2020).
5. Мелихов И. А. Специфика современного исполнительства и становление методики обучения игре на клавишных ударных инструментах // Гнесинская научная школа — XXI век: сб. трудов 184 (3) / сост. и отв. ред. И. П. Шеховцова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. С. 200–220.
6. Keller Renee E. Compositional and Orchestration Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960–2009 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf> (дата обращения: 28.04.2020).

¹⁶ Основным приемом игры на них является удар.

7. Percussion Techniques [Электронный ресурс]. URL: <https://fas.org/irp/doddir/army/tc1-19-30.pdf> (дата обращения: 28.04.2020).
8. Kahle Dennis. Cymbal and Gong Techniques // The Instrumentalist. Vol. 28. 1974. № 10. P. 34-35.
9. Bajzek Dieter. Percussion: an annotated bibliography with special emphasis on contemporary notation and performance. N. J. & London: The Scarecrow Press, 1988. 185 p.
10. Parker Wesley Brant. The History and Development of the Percussion Orchestra. URL: https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Parker_-_The_History_and_Development_of_the_Percussion_Orchestra.pdf [Электронный ресурс]. (дата обращения: 28.04.2020).
11. Vanlandingham Larry Dean. The Percussion Ensemble: 1930–1945. Vanlandingham, 1971. 214 p.
12. Official Page of Hochschule fur Musik und Darstellende Kunst Stuttgart [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hmdk-stuttgart.de/studios-and-ensembles/ensembles/percussion-ensemble/?L=1> (дата обращения: 24.02.2020).
13. Концерт ансамбля ударных инструментов РАМ им. Гнесиных (26.01.2013) / Видеохостинг YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M8g4Vd513uI> (дата обращения: 13.01.2020).

REFERENCES

1. Zivkovic Nebojsa Jovan. Quintetto per cinque solisti // Edition Musica Europea. 2003. № 1005. P. 3–25.
2. Prodanov Ira. The Castle of the Mad King: Compositions of Nebojsa Jovan Zivkovic at PASIC '98 New Music / Research Day // Percussive Notes 36:5 (October 1998). R. 66.
3. Ponomarev N. A. Sovremennyye metody igry na marimbe // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2009. № 91. S. 210–213.
4. Jefferson Lavelle Grant III. Comparative Analysis of Representative Marimba Works by Nebojsa Jo Van Zivkovic [Электронный ресурс]. URL: <https://aquila.usm.edu/dissertations/1011/> (дата обращения: 28.04.2020).
5. Melixov I. A. Specifika sovremennogo ispolnitel'stva i stanovlenie metodiki obucheniya igre na klavishnyx udarnyx instrumentax // Gnesinskaya nauchnaya shkola – XXI vek: sb. trudov 184 (3) / sost. i otv. red. I. P. Shexovczova. M.: RAM im. Gnesinyx, 2012. S. 200–220.
6. Keller Renee E. Compositional and Orchestration Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960-2009 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf> (дата обращения: 28.04.2020).

7. Percussion Techniques [Электронный ресурс]. URL: <https://fas.org/irp/doddir/army/tc1-19-30.pdf> (дата обращения: 28.04.2020).
8. Kahle Dennis. Cymbal and Gong Techniques // The Instrumentalist. Vol. 28. 1974. № 10. P. 34–35.
9. Bajzek Dieter. Percussion: an annotated bibliography with special emphasis on contemporary notation and performance. N. J. & London: The Scarecrow Press, 1988. 185 p.
10. Parker Wesley Brant. The History and Development of the Percussion Orchestra. URL: https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Parker_-_The_History_and_Development_of_the_Percussion_Orchestra.pdf [Электронный ресурс]. (дата обращения: 28.04.2020).
11. Vanlandingham Larry Dean. The Percussion Ensemble: 1930–1945. Vanlandingham, 1971. 214 p.
12. Official Page of Hochschule fur Musik und Darstellende Kunst Stuttgart [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hmdk-stuttgart.de/studios-and-ensembles/ensembles/percussion-ensemble/?L=1> (дата обращения: 24.02.2020).
13. Koncert ansamblya udarny`x instrumentov RAM im. Gnesiny`x (26.01.2013) / Videoxosting YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M8g4Vd513uI> (дата обращения: 13.01.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мелихов И. А. — доц.; melikhoff@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Melikhov I. A. — Ass. Prof.; melikhoff@list.ru