

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

На правах рукописи

Мелихов Илья Александрович

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ АНСАМБЛЯ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
Н. ЖИВКОВИЧА**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент Агишева Ю. И.

Москва — 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|------------|
| ВВЕДЕНИЕ | 3 |
| Глава 1. Ансамбль ударных инструментов: основные этапы | 21 |
| § 1.1. Некоторые тенденции развития ударных инструментов в XX веке | 21 |
| 1.1.1. Факторы развития ударных в академической музыке..... | 22 |
| 1.1.2. Расширение инструментальной базы..... | 29 |
| § 1.2. Произведения для ансамбля в истории исполнительства на ударных инструментах | 39 |
| 1.2.1. Композиторское творчество и формирование национальных исполнительских школ..... | 39 |
| 1.2.2. Художественное своеобразие ансамблевых сочинений для ударных..... | 53 |
| Глава 2. Ансамблевое творчество Н. Живковича: идеи и реализация | 81 |
| § 2.1. Круг образов | 81 |
| 2.1.1. Национальный колорит..... | 82 |
| 2.1.2. Картины природы..... | 885 |
| 2.1.3. Психологические состояния и эмоции..... | 94 |
| 2.1.4. Духовное содержание..... | 97 |
| 2.1.5. Образность непрограммных произведений..... | 99 |
| § 2.2. Подходы к ритму | 104 |
| 2.2.1. Четкая метрическая организация..... | 105 |
| 2.2.2. Свободная ритмическая организация..... | 116 |
| § 2.3. Композиционные особенности и средства выразительности | 129 |
| 2.3.1. Структура..... | 129 |
| 2.3.2. Звуковысотная организация..... | 138 |
| 2.3.3. Фактура..... | 146 |
| Глава 3. Инструментарий и исполнительские приемы в ансамблевых сочинениях Н. Живковича | 163 |
| § 3.1. Инструментальные составы | 163 |
| 3.1.1. Секстет и квинтет..... | 164 |
| 3.1.2. Квартеты..... | 170 |
| 3.1.3. Трио и дуэт..... | 182 |
| § 3.2. Вопросы исполнительства | 189 |
| 3.2.1. Штрихи, приемы, палочки..... | 189 |
| 3.2.2. Технические, исполнительские и ансамблевые аспекты..... | 202 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 216 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ | 220 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ А. Н. Живкович: исполнитель, композитор, педагог. Очерк | 241 |
| Исполнительское творчество..... | 243 |
| Композиторское творчество..... | 247 |
| Педагогическая деятельность..... | 255 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Каталог произведений Н. Живковича | 259 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ В. Каталог произведений из репертуара кафедры ударных инструментов РАМ им. Гнесиных за период 1997–2024 гг. | 265 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ Г. Интервью с Н. Живковичем | 269 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ Д. Фрагменты партитуры сочинения «Предзвук» (Urklang) | 277 |

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Радикальные изменения в музыкальном искусстве в начале XX столетия привели к стремительному возрастанию роли ударных инструментов. Расширяя инструментарий, обогащая тембровую палитру и переосмысливая трактовку и функции ударных, композиторы начали воплощать в музыке новое художественное содержание и формулировать иные творческие задачи. Особый интерес к таким параметрам музыкального языка, как тембр и ритм, способствовал расширению группы ударных инструментов и появлению новых сочинений в творчестве Д. Д. Шостаковича, Э. Вареза, А. Ролдана, Г. Кауэлла, Дж. Кейджа, К. Чавеза и многих других.

Феномен возникновения концертного репертуара для ансамбля ударных инструментов в XX веке и его последующее бурное развитие представляет собой исключительное явление, во многом определившее облик современного музыкального искусства. Среди авторов, обращавшихся к созданию камерной музыки для ударных, немало композиторов, для которых сочинительство является основным направлением творческой деятельности: А. Жоливе, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, К. Роуз, Дж. Псатас, В. П. Артемов, С. А. Губайдулина, В. И. Мартынов. Одним из значимых моментов в истории формирования концертного репертуара для ансамбля ударных инструментов является тесная взаимосвязь между композиторским творчеством и исполнительской практикой.

В конце XX – первой четверти XXI века значительную (а часто — основную) часть репертуара для ансамбля ударных и соло составляют произведения музыкантов-практиков, концертирующих перкуссионистов, которые пишут непосредственно для своего инструмента и нередко являются лучшими исполнителями собственных сочинений. В их числе Дж. Бек, К. Абе, Э. Сежурне, Н. Розауро, Э. Сайрон, Т. Годжер, М. Буррит, Н. Пападор, Дж. Кошински и многие другие. В этом ряду особое место занимает имя Небойши Йована Живковича (род. 1962). Творческая деятельность сербского музыканта ознаменовала собой расцвет

симбиоза «композитор-перкуссионист» и заставила мировую музыкальную общественность по-новому взглянуть на музыку для ударных инструментов.

По мнению авторитетного журнала *BBC-Music Magazine*, популяризация Живковичем ударных как концертных инструментов совершила знаковый поворот в развитии репертуара и вывела его на новый уровень концертного академического исполнительства: «Его новаторские произведения для мариимбы и перкуссии установили новые стандарты исполнения, а увлекательные и энергичные выступления повлияли на поколения мариимбистов» (2000)¹. Живкович является сегодня одним из самых исполняемых композиторов, пишущих для ударных (согласно данным официального сайта Живковича, с 2008 по 2012 год его произведения исполнялись 336 раз, а по словам композитора они звучали более 500 раз ежегодно за 2024 год), а Гарвардский музыкальный словарь упоминает его в числе выдающихся сербских музыкантов².

Сочинения для ансамбля ударных Живковича демонстрируют основные тенденции развития ансамблевого исполнительства на ударных в XX и XXI вв., а также представляют немало авторских находок в этой области и фактически являются «новой классикой» для современных исполнителей-перкуссионистов по всему миру, в том числе в России.

Вместе с тем в музыкальном искусстве наблюдается **противоречие** между все возрастающей ролью музыки для ансамбля ударных в исполнительской практике и отсутствием в отечественном музыкознании исследований, связанных с этапами ее развития, типологией, изучением репертуара. Исследование произведений Живковича для ансамбля ударных инструментов позволит расширить представления о направлении в целом, а также выявить основные составляющие авторского стиля одного из самых востребованных композиторов-перкуссионистов современности. Обращением к данной проблеме и обусловлена актуальность избранной темы.

¹ Reviews & Concert Critics [Electronic resource] / Zivkovic.com. — URL: <https://zivkovic.de/reviews-concert-critics/> (дата обращения: 20.03.2021).

² The Harvard Dictionary of Music. Fourth Edition. 2003.

Цель исследования — изучение сочинений Живковича для ансамбля ударных инструментов в совокупности художественно-эстетических, композиционных и исполнительских аспектов.

Поставленная цель определила следующие **задачи**:

- выявить общие тенденции, этапы становления и развития ударных инструментов в XX веке;
- выделить характерные черты в области ансамблевой музыки для ударных в творчестве композиторов XX – первой четверти XXI столетий;
- рассмотреть инструментальные составы произведений для ударных Живковича;
- проанализировать образные средства рассматриваемых сочинений.
- определить художественно-эстетические, композиционные, исполнительские особенности ансамблей ударных Живковича;
- осветить место сочинений Живковича в истории ансамблевого исполнительства на ударных и в развитии концертного репертуара.

Объект исследования — музыка для ансамбля ударных инструментов в творчестве Н. Живковича, **предмет** исследования — стилевые и исполнительские особенности ансамблевых сочинений композитора.

Материалом исследования стали девять опусов для ансамбля ударных Живковича, созданные в период с 1988 по 2019 годы: секстет «Между днем и ночью» (1988), «Квинтет для пяти солистов» (1989), квартет «Неспокойные души» (1992), «Трио для одного» (1995-99), квартет «Скорбная песнь и танец варваров» (2002), дуэт «Секс на кухне» (2009), квартет «Так-Нара» (2009), квартет «Ураган Сэнди» (2013), квартет *Credo in Unum Deum* (2019). Данные опусы композитора обладают ярко выраженным индивидуальным решением, проявляющимся в художественном содержании, композиционном и исполнительском уровнях.

Кроме того, в исследовании были проанализированы сочинения для ударных других композиторов, получивших наибольшее распространение в исполнительской практике, с целью сравнения их с избранными для анализа опусами Живковича и понимания контекста рассматриваемого явления.

Ограничение материала. В данном исследовании рассмотрены произведения Живковича, написанные специально для ансамбля ударных. В корпус материалов исследования не вошли сочинения, являющиеся переложениями опусов для других составов. В их числе «Восточная фантазия» (*Oriental Fantasy*) для дуэта маримб и ударных) — переложение произведения «Сказки из центра Земли» (*Tales from the Center of the Earth*) для солиста-перкуSSIONИСТА и духового ансамбля); «Ультиматум 2» (*Ultimatum 2*) для двух маримб, являющийся версией сочинения «Ультиматум 1» (*Ultimatum 1*) для маримбы-соло. Сочинение «Внутреннее молчание» (*Das Innere des Schweigens*) оказалось театральным проектом, который, по словам композитора, был показан на сцене лишь единожды. Сочинение «Предзвук» (*Urklang*) — продукт творческой лаборатории Живковича, который можно назвать экспериментальным поиском — также не вошло в корпус анализируемых нами произведений. Тем не менее, в тексте исследования мы приводим выдержки из интервью с композитором, где он делится концепцией этого сочинения.

Положения, выносимые на защиту:

1. Формирование ансамбля ударных инструментов происходило в русле тенденций, характерных для эволюции группы ударных в оркестровой музыке. К ним относятся интеграция национальных инструментов в международную музыкальную практику, изобретение новых инструментов и материалов, наделение ударных инструментов новыми содержательными функциями.
2. В истории формирования и развития музыки для ансамбля ударных инструментов можно выделить три периода. Первый, ранний этап (1930-40-е годы), связан главным образом с американской музыкой и развитием группы шумовых инструментов. Во второй период (1950-60-е годы) репертуар уже активно развивается и в европейской музыке. Подлинный расцвет ансамбля ударных начинается в 1970-е годы и продолжается в настоящее время (третий период). Качественные изменения в развитии во многом связаны с широким использованием звуковысотных ударных, новациями в технологической сфере

изготовления инструментов, возрастанию исполнительского мастерства, обращением к созданию ансамблевой музыки самих исполнителей-ударников.

3. Сочинения для ансамбля ударных Живковича представляют собой органичную часть крупного мирового процесса развития исполнительства на ударных инструментах и, то же время, являются самобытным явлением современного репертуара. Они основаны на гармоничном сочетании современных техник, разнородных тематических, ритмических, фактурных элементов, композиционных приемов, что свидетельствует о многомерности, многоплановости и полипараметровости музыкального языка композитора.
4. Ансамбли для ударных Живковича обнаруживают влияние ладозвукорядных и ритмических особенностей народной культуры балканского региона. Показательными для стиля Живковича являются унисоны, которые часто охватывают партии всех участников ансамбля, широко применяются остигатные ритмы, приемы «составного ритма», ритмического и метрического ускорения, квази-свободного метра, «метрических модуляций», «метрического модуля» и др.
5. Своеобразие и новаторство творческого стиля Живковича заключается в сочетании тембрального разнообразия, технических сложностей и специфической экспрессии, которая достигается за счет театральности исполнения его ансамблей ударных. Композитор экспериментирует способами звукоизвлечения, исполнительскими приемами, некоторые из которых впервые были введены автором в исполнительскую практику.
6. Аккумулировав уже существующие традиции, Живкович устанавливает новые стандарты исполнительского мастерства, проявляющегося многоаспектно. Таким образом, творчество композитора в сфере ансамблевой музыки становится важной вехой в истории исполнительства на ударных инструментах.

Методология и методы исследования. Исследование выполнено с опорой на методологический комплекс, разработанный в отечественном и зарубежном музыкознании.

Специфика музыки для ансамбля ударных инструментов, формировавшейся в тесной связи с историческими, культурными и исполнительскими процессами XX–XXI веков, обусловила обращение к *историко-контекстному подходу*, в рамках которого были выявлены предпосылки, условия и особенности становления ансамбля ударных инструментов, а также современные тенденции его развития, сформировавшие необходимое контекстуальное поле для анализа произведений Н. Живковича.

Сопоставление ансамблевых сочинений Живковича с произведениями других композиторов второй половины XX — начала XXI века определило использование *компаративного метода*, направленного на выявление общих и индивидуальных черт композиторского мышления в области ансамблевой музыки для ударных инструментов.

При анализе ансамблевых сочинений Живковича и других авторов за основу был взят *метод структурно-функционального анализа*, применение которого обусловлено многоуровневой организацией музыкальной ткани произведений для ударных ансамблей. Данный метод позволил рассмотреть взаимосвязь композиционных приёмов, ритмических структур, фактурных и тембровых решений, а также выявить их функциональную роль в формировании драматургии и образного содержания произведений.

Немаловажными для исследования стали аналитические подходы, разработанные в трудах, посвящённых отдельным параметрам музыкального языка. При рассмотрении вопросов музыкальной формы и композиционного мышления использованы положения, представленные в работах Т. С. Кюрегян³ и А. С. Соколова⁴, а также в коллективном труде *«Теория современной композиции»* под редакцией В. С. Ценовой⁵. Анализ ритмических и временных процессов опирается на исследования Т. В. Цареградской⁶, посвящённые проблемам ритма, времени и музыкального жеста в современной композиции. Фактурные и

³ Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.

⁴ Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. М., 2007.

⁵ Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2007.

⁶ Цареградская Т. В. Время и ритм в музыке второй половины XX в.: О. Мессиа́н, П. Буле́з, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис: дис. ... д-ра иск. М., 2002; Ее же. Музыкальный жест в пространстве современной композиции М., 2018.

текстурные аспекты музыкальной ткани рассматриваются с учётом концепций, разработанных Т. Н. Красниковой⁷ и В. Н. Холоповой⁸. При анализе гармонической организации и стилистических особенностей современной музыки использованы положения, изложенные в трудах Н. С. Гуляницкой⁹.

Ряд аспектов диссертационного исследования обусловил обращение к работам зарубежных авторов, посвящённым истории становления ударного исполнительства, а также анализу его современных тенденций и проблем развития. В частности, методологически значимыми стали исследования Дж. Ламберта¹⁰, в которых рассматриваются проблемы интерпретации и исполнительской реализации произведений для ударных второй половины XX века, а также работа Т. Петермана¹¹, основанная на аналитическом разборе ансамблевых сочинений К. Чавеса с позиций структуры, инструментального состава и исполнительской логики. Обращение к данным исследованиям позволило расширить контекст анализа и сопоставить отечественные и зарубежные подходы к изучению ансамблевой музыки для ударных инструментов.

Степень разработанности темы исследования. Развитие ударных в музыке XX века освещают монографии Г. П. Дмитриева¹², А. Н. Панайотова¹³, Э. В. Денисова¹⁴, Е. Ф. Андреевой¹⁵, И. М. Шабуневой¹⁶. Авторы приводят классификацию инструментов и уделяют внимание специфике звукоизвлечения и применения ударных инструментов в произведениях для симфонического оркестра.

Вопросы исполнительской практики на ударных инструментах в музыкальном искусстве XX века нашли отражение в работах отечественных

⁷ Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века: дис. ... д-ра иск. М., 2008.

⁸ Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. 2-е изд. СПб., 2010; Её же. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд. СПб., 2001.

⁹ Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М., 2014

¹⁰ Lambert J. W. Multiple percussion performance problems as illustrated in five different works composed by Stockhausen, Smith Brindle, Colgrass, Dahl, and Kraft between 1959 and 1967. PhD thesis. The University of Oklahoma, 1983.

¹¹ Peterman T. J. An examination of two sextets of Carlos Chaves: Toccata for percussion instruments and Tambuco for six percussion players. DMA thesis. Denton, 1986.

¹² Дмитриев Г. П. Ударные инструменты. Трактровка и современное состояние. 2-е изд. М., 1991.

¹³ Панайотов А. Н. Ударные инструменты в современных оркестрах. М., 1973.

¹⁴ Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре: монография. М., 1982.

¹⁵ Андреева Е. Ф. Ударные инструменты современного симфонического оркестра. Киев, 1990.

¹⁶ Шабунева И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. СПб., 2017.

учёных-исполнителей. Кандидатская диссертация В. Л. Филатова «К проблеме использования ударных инструментов в советской музыкальной культуре 60–80-х годов»¹⁷ представляет собой одно из первых исследований в отечественной музыкальной науке, осуществлённых исполнителем-практиком, и посвящена рассмотрению способов функционального применения, художественной выразительности и конструктивного построения партий ударных инструментов в сочинениях советских композиторов данного периода.

В кандидатской диссертации А. Н. Рало «Некоторые аспекты теории исполнительства на звуковысотных ударных инструментах»¹⁸ предпринимается одна из первых попыток системного теоретического анализа специфики исполнительского процесса на звуковысотных ударных инструментах. В работе, с привлечением междисциплинарных данных акустики, физиологии и биофизики, рассматриваются особенности звукоизвлечения, двигательные аспекты игры и механические составляющие исполнительской техники.

В диссертационном исследовании А. А. Рало «Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибратоне»¹⁹ рассматриваются исторические этапы становления сольного репертуара для звуковысотных ударных инструментов, а также изменения исполнительских приёмов и художественных задач, что позволяет проследить закономерности развития сольного исполнительства в XX веке.

В работе В. Г. Бурды²⁰ «Теория и методика профессионального обучения студентов-исполнителей художественному интонированию на ударных инструментах» представлен обобщённый анализ педагогической деятельности автора и отражён спектр актуальных вопросов, связанных с современным состоянием профессионального обучения.

¹⁷ Филатов В. Л. Художественно-выразительные и конструктивные особенности ударного инструментария на современном этапе. М., 1991.

¹⁸ Рало, А. Н. Некоторые аспекты теории исполнительства на звуковысотных ударных инструментах: автореф. дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 1996.

¹⁹ Рало А. А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибратоне.: дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2016.

²⁰ Бурдь В. Г. Теория и методика профессионального обучения студентов-исполнителей художественному интонированию на ударных инструментах: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Краснодар, 2005.

Особенности применения ударных инструментов в различных оркестровых и ансамблевых контекстах исследуются в диссертации С. Б. Шамова²¹ «Выразительные и формообразующие функции ударных инструментов в музыке русского драматического театра рубежа XIX–XX веков (на примере спектаклей МХТ 1900-1910 гг.)».

В кандидатской диссертации Г. В. Соколова «Эволюция ударной установки (структура и исполнительство)»²² анализируются процессы формирования и развития ударной установки, ее конструктивные и исполнительские особенности, а также особенности функционирования в музыкальной культуре XX века.

Монография М. И. Пекарского²³ направлена на исследование принципов и систематизации правил нотной записи для ударных инструментов.

Стоит отметить, что в отечественной научной литературе за последние пять лет появилось две монографии, посвящённые истории исполнительства на ударных инструментах. Это коллективный труд авторов Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова²⁴, в котором исследуются вопросы истории оркестровой практики ударных, а также исполнительское искусство на клавишных ударных (ксилофоне, маримбе) и ударной установке. В 2025 году вышла в свет монография М. М. Путкова²⁵, рассматривающая вопросы исполнительского искусства на ударных в период от Средневековья до классицизма.

В то же время в зарубежном музыкознании еще в 1960-е годы появились подобные труды, которые стали фундаментом современных исследований и представили собой довольно значительный корпус знаний в этом научном

²¹ Шамова С. Б. Выразительные и формообразующие функции ударных инструментов в музыке русского драматического театра рубежа XIX–XX веков (на примере спектаклей МХТ 1900-1910 гг.): автореф. дис. ... канд. иск. М., 2010.

²² Соколов Г. В. Эволюция ударной установки (структура и исполнительство): автореф. дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2010.

²³ Пекарский, М. И. Нотация мультиперкуссии. М., 2014.

²⁴ История исполнительства на ударных инструментах: коллективная монография / В. А. Леонов, А. А. Рало, А. Н. Рало, Г. В. Соколов. Ростов-на-Дону, 2021.

²⁵ Путков М. М. История исполнительства на ударных инструментах. От Средневековья до Классицизма. М., 2025.

сегменте. Прежде всего стоит сказать о работе «Руководство по ударным. Практика и техника» немецких ученых К. Пайнкофера и Ф. Таннигеля²⁶.

В изучении истории ударных инструментов в зарубежном музыковедении можно выделить несколько направлений. Первое включает музыковедческие работы, посвященные истории развития, эволюции и разновидности ударных инструментов. Самыми масштабными исследованиями в этой сфере по праву считаются труды «Ударные инструменты и их история» Дж. Блэйдса²⁷, совместная монография Дж. Блэйдса и Дж. Монтегю²⁸, «Энциклопедия ударных инструментов» Дж. Бека²⁹, «Литавры и ударные» Дж. Монтегю³⁰, в которых подробно освещается история развития ударных инструментов и исполнительского искусства. Отдельного внимания заслуживает каталог изданий по ударным инструментам «Аннотированная библиография» Д. Байзека³¹. В этих работах накоплен весьма обширный исторический материал, создающий основу для исследований самого разного рода.

Развитие этнических ударных инструментов на американском континенте представлено в фундаментальном исследовании-монографии Дж. Говарда «Ударные в Америках»³². Труд Т. Д. Россинга «Наука об ударных инструментах»³³ посвящен акустическим особенностям ударных инструментов.

Второе направление составляют труды, посвящённые исполнительским проблемам и особенностям звукоизвлечения на различных видах ударных инструментов. К ним относятся исследования, рассматривающие развитие репертуара, педагогики и исполнительства на ударных. Наиболее основательными работами такого рода считаются «Биография, история, педагогика и философия в музыке для ударных (исследования в истории и интерпретации музыки)» Г.

²⁶ Peinkofer K., Tannigel F. Handbuch des Schlagzeugs. Praxis und Technik. Mainz, 1969.

²⁷ Blades J. Percussion instruments and their history. London, 1970.

²⁸ Blades J., Montagu J. Early Percussion Instruments: From the Middle Ages to the Baroque. Oxford, 1976.

²⁹ Beck J.H. Encyclopedia of Percussion. Second edition. New York, 1995.

³⁰ Montagu J. Timpani and Percussion. New Haven, 2002.

³¹ Bajzek D. Percussion: an annotated bibliography with special emphasis on contemporary notation and performance. N. J. & London, 1988.

³² Howard J. H. Drums in the Americas. New York, 1967.

³³ Rossing T. Science of Percussion Instruments (Popular Science). Singapore, 2000.

Ларрика³⁴ и «Кембриджский справочник ударных» Р. Хартенберга³⁵. Значительный вклад в разработку методических подходов к обучению игре на ударных инструментах внёс Г. Кук «Методика преподавания ударных инструментов»³⁶. Две монографии Т. Сауи³⁷, а также диссертации С. Харриса³⁸, К. Конклин³⁹, Д. Бессингера⁴⁰ и С. Айса⁴¹, содержат немало полезных сведений о современном концертном репертуаре музыки для ударных.

Вопросы современного композиторского творчества и проблемы нотации для мультиперкуссии исследуются в диссертациях Б. Чарльза⁴², А. Смит⁴³, монографии С. Шика «Искусство перкуSSIONИСТА: одна кровать, разные сны»⁴⁴. Особый интерес представляют работы, описывающие современные тенденции в музыке для ударных инструментов XX века: «Искусный шум: литература для ударных в XX в. (Музыка в американской жизни)» Т. Сауи⁴⁵ и «Современная ударная революция: Путешествие прогрессивного артиста» К. Льюиса и Г. Агилара⁴⁶. В диссертациях Е. Олфорда⁴⁷ и Р. Келлер⁴⁸ уделяется большое внимание использованию ударных в оркестровой музыке второй половины XX века.

Для формирования контекстуального поля исследования весьма существенным стал пласт научной литературы, посвященный панораме формирования ансамбля ударных инструментов как самостоятельного явления.

³⁴ *Larrick G.* Bibliography, History, Pedagogy and Philosophy in Music and Percussion (Studies in the History & Interpretation of Music) New York, 1999.

³⁵ *Hartenberger R.* The Cambridge Companion to Percussion. Cambridge, 2016.

³⁶ *Cook G.* Teaching Percussion. New York, 1988.

³⁷ *Siwe T.* Percussion Ensemble and Solo Literature. Champaign, 1993; Его же. Percussion Solo Literature. Champaign, 1995.

³⁸ *Harris S. H.* Identification and analyses of selected large percussion ensemble works composed between 1970-2000. PhD thesis. University of Oklahoma, 2003.

³⁹ *Conklin C. M.* An annotated catalog of published marimba concertos in the United States from 1940-2000. PhD thesis. University of Oklahoma, 2004.

⁴⁰ *Bessinger D.* A catalog of works for marimba soloist with percussion ensemble composed between 1959 and 2008 with analysis of selected works. PhD thesis. University of Oklahoma, 2009.

⁴¹ *Ice S.* The percussion quartet: a chronological listing and performance guide of six selected works. PhD thesis. University of Oklahoma, 2012.

⁴² *Charles B. A.* Multi-percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum. PhD thesis. University of Miami, 2014.

⁴³ *Smith A. G.* An examination of notation in selected repertoire for multiple percussion. PhD thesis. The Ohio State University, 2005.

⁴⁴ *Schick S.* The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams. First edition. New York, 2006.

⁴⁵ *Siwe T.* Artful Noise: Percussion Literature in the Twentieth Century (Music in American Life). Illinois, 2020.

⁴⁶ *Lewis K., Aguilar G.* The Modern Percussion Revolution: Journeys of the Progressive Artist. New York, 2014.

⁴⁷ *Alford E. E.* Identification of percussion performance techniques in the standard orchestral percussion repertoire. PhD thesis. The University of Oklahoma, 1983.

⁴⁸ *Keller R. E.* Compositional and Orcestrational Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960-2009. PhD thesis. Northwestern University, 2013.

Значительный интерес представляют исследования, раскрывающие подробности его зарождения и развития (диссертации Л. Ванландингама⁴⁹, Б. Робертса⁵⁰, Д. Холла⁵¹, У. Паркера⁵², Л. Девениш⁵³, Х. Натт⁵⁴, и др.). В трактате об ударных Г. Питерса⁵⁵ освещаются важные вопросы, связанные с предпосылками к формированию ансамбля, развитием техники игры, расширением репертуара, методическими разработками. Ценный корпус источников составляют труды о творчестве композиторов, чьи произведения для ансамбля ударных инструментов вошли в золотой исполнительский репертуар (в числе авторов работ — М. Уайт⁵⁶, Дж. Крейкрафт⁵⁷, Дж. Мур⁵⁸).

В музыковедческой литературе крайне мало специальных исследований, посвящённых композиторам-ударникам и анализу их творчества, особенно в отечественной традиции. В этом контексте закономерно, что произведения Небойши Живковича до сих пор не стали предметом специального аналитического освещения в российском музыкознании. В свободном доступе имеется ряд интервью с музыкантом, опубликованных в специализированных русскоязычных журналах, арт-сайтах и новостных порталах. Среди немногочисленных русскоязычных источников о музыканте — статья Е. М. Рябого⁵⁹ в журнале *Back Beat*, посвященном ударным инструментам. Это, по существу, интервью с Живковичем, главные темы которого — балканское происхождение музыканта, а

⁴⁹ Vanlandingham L. D. The Percussion Ensemble: 1930-1945. PhD thesis. Florida State University, 1971.

⁵⁰ Roberts B. E. The emergence and development of mallet ensemble literature in the United States: 1894-2001, with analyses of selected works: PhD thesis. The University of Oklahoma, 2003

⁵¹ Hall J. R. Development of the percussion ensemble through the contributions of the Latin American composers: Amadeus Roldan, José Andrévol, Carlos Chávez and Alberto Ginastera. PhD thesis. Ohio State University, 2008.

⁵² Parker W. B. The History and Development of the Percussion Orchestra. Florida State University. PhD thesis. Florida State University, 2010.

⁵³ Devenish L. ...And Now for the Noise Contemporary Percussion in Australia, 1970-2000. PhD thesis. University of Western Australia School of Music, 2015.

⁵⁴ Nutt, H. J. The Collegiate percussion ensemble: Institutional and gendered practices in the American academy. PhD thesis. Florida State University, 2020.

⁵⁵ Peters G. The drummer: Man. A treatise on percussion. Wilmette, 1975.

⁵⁶ White M. Percussion scoring and orchestration in the wind and percussion ensemble literature of Jared Spears and David Gillingam. PhD thesis. University of North Texas, 2001.

⁵⁷ Craycraft J. L. William Russell's Percussion Ensemble Music, 1931-1940. PhD thesis. University of Cincinnati, 2010.

⁵⁸ Moore III J. A historical and theoretical look at the percussion ensemble work «October Mountain» by Alan Hovhaness. PhD thesis. University of South Carolina, 2014.

⁵⁹ Рябой Е. М. Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия // Back Beat. М., 2009. № 5. С. 10–16.

также его педагогическая и исполнительская деятельность. Статья О. С. Шароновой⁶⁰ представляет краткий творческий портрет композитора.

Среди отечественных исследований музыкальной культуры Балканского региона стоит отметить труды Е. И. Гординой «Музыкальная культура Сербии, Хорватии, Словении: Очерки» и «Балканские лакуны музыкальной историографии»⁶¹.

Деятельность Живковича становится предметом рассмотрения в зарубежных периодических изданиях — важных источниках информации для настоящего исследования. Большая часть изученных нами статей (шесть из восьми) представлена в одном из самых авторитетных американских журналов, посвященных искусству игры на ударных инструментах — *Percussive Notes*, а также в изданиях *Percusscene* и *New Sound International Journal of Music*. Среди публикаций — несколько интервью (авторы Дж. Ламберт⁶², Т. Джонс⁶³), где размышляя о состоянии современной музыкальной культуры, Живкович формулирует свои художественные позиции и творческие приоритеты, одновременно освещая отдельные биографические моменты и специфику процесса сочинения музыки. Подобный материал способствует выявлению эстетических установок композитора и прояснению идейной основы его сочинений. В своей статье «Новые и старые произведения для маримбы из Европы»⁶⁴ Живкович анализирует собственные сочинения, написанные в разные периоды жизни.

Публикация Дж. Гранта «“Сказки из центра Земли”. Интервью с Бенджамином Тодом»⁶⁵ повествует о тонкостях создания одноименного сочинения и его исполнительской интерпретации. Статьи А. Шоу «Небойша Живкович “Неспокойные души”»⁶⁶ и Б. Тода «Неспокойные души: разговор с

⁶⁰ Шаронова О. С. Творческий портрет Небойши Живковича: материалы Межд. науч.-практ. конф. // Актуальные проблемы музыкально исполнительского искусства. История и современность. Казань, 2007. С. 331–336.

⁶¹ Гордина Е. И. Балканские лакуны музыкальной историографии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки. М., 2012. С. 94–108; Ее же. Музыкальная культура Сербии, Хорватии, Словении: очерки. М., 2008.

⁶² Lambert J. Interviews with Two German Percussionists: Heinz von Moisy and Nebojsa Zivkovic, Tubingen, Germany, November 1990 // *Percussive Notes*. 1991. № 4 (29). P. 16–22.

⁶³ Jones T. Nebojsa Zivkovic // *Percusscene*. 2013. № 8. P. 102–105.

⁶⁴ Zivkovic N. J. New and 'Old' Works for Marimba from Europe // *Percussive Notes*. 2009. № 47 (4). P. 43.

⁶⁵ Grant J. L. Tales from the Center of the Earth. An interview with Benjamin Toth // *Percussive Notes*. 2006. № 2 (44). P. 48–53.

⁶⁶ Shaw A. Nebojsa Jovan Zivkovic 'Uneven Soul' // *Percussive Notes*. 2002. № 5 (40). P. 42–43.

Небойшей Живковичем»⁶⁷ посвящены влиянию балканского генома на творчество композитора.

В дополнение упомянем статьи И. Проданов, дающие критическую оценку таким сочинениям Живковича, как Концерт для маримбы с оркестром № 2 и «Замок сумасшедшего короля»⁶⁸.

Ряд зарубежных авторов обращаются к отдельным аспектам творческого наследия Живковича. Однако ансамблевые сочинения композитора для ударных инструментов до сих пор не подвергались изучению как целостное явление. Исполнительским проблемам некоторых произведений Живковича для маримбы, вибратона и малого барабана посвящены работы Дж. Д. Уэбстера⁶⁹, Э. К. Диз⁷⁰, К. Сцимекки⁷¹, Дж. Донована⁷² и Д. Тирадо⁷³. Ракурс диссертации Дж. Л. Гранта⁷⁴ обращен к эволюции композиторского мышления Живковича на примере его двух сочинений: Концерт для маримбы с оркестром № 1 и «Сказки из центра земли» для маримбы-соло и духового ансамбля. Диссертационное исследование Г. К. Бич «Интерпретация произведений для ударных-соло ор. 21 и ор. 24 Небойши Йована Живковича»⁷⁵ содержит рекомендации по исполнению сочинений «Ультиматум 2» для маримбы-соло и «В общем говоря, это ничто иное как ритм» для мультиперкуссии-соло. Важным источником для настоящего исследования стала диссертация С. Лангсама⁷⁶, посвященная сочинениям «Секс на кухне» и «Магма». Автор проводит подробный музыкальный анализ произведений, затрагивая

⁶⁷ *Toth B. Uneven Souls: A conversation with Nebojsa Jovan Zivkovic // Percussive Notes. 1997. № 6 (35). P. 47–49.*

⁶⁸ *Prodanov I. Nebojsa Jovan Zivkovic: Concerto for Marimba and Orchestra, No. 2, Op. 25 // New Sound: International Journal of Music. 1998. P. 83–97; Ее же. Prodanov, I. The Castle of the Mad King. Composition of Nebojsa Jovan Zivkovic at PASIC '98 New Music/Research Day // Percussive Notes. 1998. № 5 (36). P. 66.*

⁶⁹ *Webster J. J. Performing the keyboard percussion works of Nebojsa Jovan Zivkovic. BD thesis. Edith Cowan University, 2008.*

⁷⁰ *Dease E. C. An examination of selected works for percussion. MD thesis. Kansas State University, 2010.*

⁷¹ *Scimecca C. A Summary and Reflection of the Percussion Repertoire for my Senior Recital. MD thesis. The College of Wooster. 2015.*

⁷² *Donovan J. M. A Study of the Works From My Little Island: MD thesis. Manhattan: Kansas State University, 2017.*

⁷³ *Tirado J. An analytical study of percussion literature influenced by eastern musical practice. MD thesis. The University of Texas, 2015.*

⁷⁴ *Grant J. L. Comparative Analysis of Representative Marimba Works by Nebojsa Jo Van Zivkovic. Phd thesis. University of Southern Mississippi, 2009.*

⁷⁵ *Beach G. K. An interpretive study of percussion solos opus 21&24 by Nebojsa Jovan Zivkovic. PhD thesis. Ball State University, 2013.*

⁷⁶ *Langsam S. An Analytical Study and Performance Practice Guide for Percussion Works Opus 35 and Opus 37 by Nebojsa Jovan Živković. PhD thesis. The University of Oklahoma, 2021.*

проблемы аппликатуры, расстановки перкуссионных сетов, решения технических и художественных исполнительских задач.

Терминологический аппарат. В исследовании использованы термины «жанр ансамбль ударных инструментов» и «мультиперкуссия», которые требуют специальных комментариев.

Отдельную терминологическую проблему на сегодняшний день представляет употребление термина «жанр» по отношению к ансамблю ударных инструментов. На Западе в ряде научных исследований данный сегмент музыки для ударных инструментов обозначается термином *percussion ensemble genre* («жанр ансамбля ударных»). Так, американский исследователь Стивен Фултон отмечает, что «... с 1930-х годов сочинения для ансамблей ударных инструментов превратились в важный жанр в западной музыкальной литературе»⁷⁷. В отечественной научной литературе понятие «жанр ансамбля ударных инструментов» не сформировалось как устойчивый термин. В рамках настоящего исследования данное словосочетание будет использоваться ограниченно — преимущественно в тех случаях, когда необходимо обозначить рассматриваемую сферу как обладающую самостоятельной траекторией художественного и исторического развития. Мы не ставим целью закрепление нового термина в музыкознании, а прибегаем к его использованию по аналогии с понятийной системой западных исследований.

Другим термином, использованным в настоящем исследовании, является «найденный объект» — понятие, уже укоренившееся в современной музыковедческой терминологии. Оно широко применяется как в зарубежной, так и в отечественной научной литературе, посвящённой новейшим художественным практикам. «Найденным объектом» называют предмет, изначально не использовавшийся как музыкальный инструмент, но включённый в звуковую ткань

⁷⁷ *Fulton S. L. Hearing History: Musical Borrowing in the Percussion Ensemble Works, Duo Chopinesque and Chameleon Music: PhD thesis. University of North Texas, 1999. P. 3.*

произведения ради достижения определённого тембрового или ритмического эффекта. Как отмечает Карисса Соареш, магистр музыки Университета Западной Австралии, «термин *found objects* происходит из изобразительного искусства и обозначает созданные человеком или природные предметы, переосмысленные и использованные в художественном контексте»⁷⁸. При этом, по выражению Луиса Биттенкура, артиста-исследователя, профессора Коимбрского университета и Высшей художественной школы Порту, эти предметы «наделены определённым звуковым потенциалом»⁷⁹.

В контексте данного научного исследования использовался термин «мультиперкуссия» для обозначения актуального явления в исполнительской практике — составного и видоизменяющегося ударного инструмента. Играющий на мультиперкуссии музыкант одновременно воспроизводит множество звуков на нескольких ударных инструментах, объединенных в один сет.

Научная новизна диссертации заключается в самом материале исследования. Впервые в отечественном музыкознании выявляется и вводится в научный обиход корпус сочинений Живковича для ансамбля ударных инструментов. На основе его анализа автор предлагает собственную классификацию типов фактуры и концепцию тембральной фактуры как формообразующего фактора. Феномен появления и развития ансамбля ударных инструментов до настоящего времени не становился предметом специального изучения в отечественном музыкознании.

Кроме того, диссертация вводит в научный оборот ценные сведения, накопленные опытом изучения ударных инструментов зарубежным музыкознанием, в опоре на обширный корпус англоязычных материалов.

Теоретическая значимость. Работа открывает ряд малоизвестных исторических источников, позволяющих по-новому взглянуть на формирование и развитие музыки для ансамбля ударных инструментов. Существенным

⁷⁸ Soares C. M. Found Objects in Percussion Ensembles: Practical Considerations for Performers. University of Western Australia, 2024. P. 8.

⁷⁹ Bittencourt L. Percussion and instrumentality: exploring the performance of unusual instruments and sound sources // Hidden Archives, Hidden Practices: Debates about Music-Making. Edited by Mónica Cambel, Rui Marques, and Sheila Nunes. Universidade de Aveiro, 2020. P. 310.
URL: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/28865/3/Hidden%20archives%20Hidden%20practices.pdf> (accessed: 15.10.2025).

теоретическим аспектом стало обобщение процессов становления камерной музыки для ударных, а также формирование путей для дальнейшего изучения творчества композиторов-перкуSSIONистов второй половины XX – первой четверти XXI века.

Материалы диссертации могут использоваться в научных работах по инструментоведению, истории и теории исполнительства на ударных инструментах, теории композиции. Исследование может служить научно-теоретической основой при написании дипломных и диссертационных работ, связанных с данной темой.

Практическая значимость. Полученные знания могут быть применены в процессе обучения игре на ударных инструментах и в концертно-исполнительской практике, в лекционных курсах для студентов и аспирантов музыкальных вузов.

Степень достоверности и апробация результатов. Степень достоверности результатов исследования определяется опорой на нотные источники, рукописи и опубликованные высказывания композитора о своем творчестве, материалы бесед и интервью, в том числе проведенные автором диссертации, а также на фундаментальные научные исследования.

Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедрах музыкальной журналистики и теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных. Материалы работы стали основой докладов на международных научных конференциях. В их числе: «Театр ударных Небойши Живковича» на международной конференции «Исследования молодых музыковедов» (РАМ им. Гнесиных, 29.03.2019); «Ансамбль ударных инструментов в XX веке: Вопросы репертуара» на международной научно-практической конференции «Исполнительские техники игры на духовых и ударных инструментах: опыт и практика» (РГГУ имени Косыгина, 27.03.2021); «Небойша Живкович: композитор-перкуSSIONист в современном музыкальном искусстве» на международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы современного исполнительства на духовых и ударных инструментах» (РГГУ им. Косыгина, 24.10.2021); «Современные тенденции в формировании репертуара для ансамбля

ударных инструментов: опыт России и Запада» на международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры» (РАМ имени Гнесиных, 27.11.2024).

Результаты исследования были опубликованы в семи изданиях, три из которых включены в список рецензируемых научных изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией. Одна из публикаций написана и издана на английском языке.

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, трех глав, разделенных на параграфы, Заключения, Списка литературы, содержащего 223 источника на русском и иностранных языках, и Приложений.

В первой главе выделены факторы развития ударных инструментов в академической музыке, особенности расширения группы ударных инструментов, представлены этапы становления и развития музыки для ансамбля ударных. Также представлен общий контекст ансамблей для ударных в творчестве композиторов XX – первой четверти XXI столетия. Вторая глава содержит аналитические очерки по ансамблевым произведениям для ударных Живковича. Отдельно рассматриваются образный строй и драматургия его сочинений, ритмические особенности, структура, ладозвукорядная и фактурно-тембровая организация. Третья глава освещает работу Живковича в области инструментария и исполнительских приемов в его ансамблевых сочинениях для ударных. Материал сопровождается отсылками к общим тенденциям в данной области. В Приложениях представлены очерк о Живковиче, каталог сочинений композитора, перечень произведений из репертуара кафедры ударных инструментов РАМ имени Гнесиных за последние 29 лет, интервью с композитором, а также нотные примеры.

Глава 1. Ансамбль ударных инструментов: основные этапы⁸⁰

§ 1.1. Некоторые тенденции развития ударных инструментов в XX веке

Стремительное развитие ударных инструментов и осмысление их как самостоятельного выразительного средства происходят в XX столетии. Попытка проследить и обозначить этапы эволюции ударных инструментов в контексте мировой музыкальной культуры предпринята И. М. Шабуновой в издании «Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре». Исследователь выделяет пять фаз «в освоении шумовых звучаний»⁸¹:

- 1-я фаза (1900–1910-е гг.) – период «музыкального радикализма», связан с итальянским футуризмом или французским брюттизмом, обозначен культивированием шумовых звучаний, их эмансипацией;
- 2-я фаза (1920–1930-е гг.) характеризуется отказом от непродуктивных радикальных экспериментов, расширением группы ударных инструментов, превращением ее в самостоятельную оркестровую группу;
- 3-я фаза (1940–50-е гг.) отмечена особым интересом композиторов к инструментарию неевропейских культур;
- 4-я фаза (1960–1970-е гг.) связана с «изобретательным освоением шумовых фонем в рамках сонористики», открытием композиторами широких возможностей ударных инструментов;
- 5-я фаза (1980–90-е гг.) характеризуется более экономным и мотивированным использованием ударных инструментов.

Данная периодизация демонстрирует основные изменения в области применения ударных инструментов в оркестровой музыке. Однако Шабунова не рассматривает особенности введения в оркестровую практику звуковысотных

⁸⁰ При написании главы использовался материал статей: *Мелихов И. А.* «Квинтет для пяти солистов» Небойши Живковича: традиция и эксперимент // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 211–232. https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-64-69_1; *Мелихов И. А.* Театральная эпатажность Небойши Живковича для дуэта ударных // *Saryn art and science journal*. 2020. № 4 (29). С. 18–28. <https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-64-69>

⁸¹ *Шабунова И. М.* Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. СПб., 2017. С. 204–207.

ударных инструментов. Кроме того, автор указывает, что в 1980–90-е годы происходит формирование ансамблевого исполнительства на ударных инструментах и накопление оригинального репертуара⁸², что верно только для отечественной музыки: в США и некоторых странах Европы ансамбль ударных инструментов сформировался значительно раньше. Данные вопросы будут рассмотрены ниже.

Таким образом, предложенная И. М. Шабуновой периодизация служит в настоящем исследовании методологической основой для рассмотрения процессов становления и эволюции ударных инструментов в XX веке. Принимая её концепцию, мы далее сосредоточим внимание на тех факторах, которые предопределили развитие ударных инструментов в академической музыке и впоследствии подготовили почву для формирования ансамблевого исполнительства.

1.1.1. Факторы развития ударных в академической музыке

В западноевропейской академической традиции ударные инструменты начали активно использоваться лишь в XIX веке. До этого времени их применение ограничивалось, главным образом, литаврами, которые выполняли преимущественно ритмо-гармоническую и колористическую функции. Интеграция других ударных инструментов в музыкальную практику была обусловлена влиянием турецких военных оркестров и постепенным знакомством европейских композиторов с восточной инструментальной культурой. Доцент университета Пойнт (США) Натаниел Гуорек отмечает: «Период барокко расширил группу ударных, включив в нее множество турецких инструментов, таких как малый барабан, большой барабан, тарелки и треугольник. Увеличенную группу ударных можно увидеть в Военной симфонии Й. Гайдна № 100, увертюре В. А. Моцарта к «Похищению из Серая» и Девятой симфонии Л. ван Бетховена»⁸³.

⁸² Там же. С. 207.

⁸³ *Gworek N. A Study of Percussion Pedagogical Texts and a Percussion Primer. PhD thesis. University of Connecticut, 2017. P. 1.*

Однако подобные примеры были скорее исключением. По наблюдению А. Карса, употребление большого барабана, тарелок и треугольника в Военной симфонии Гайдна было совершенно исключительным фактом, если вообще не единственным в то время⁸⁴.

Одновременно с возрастающей ролью ударных инструментов некоторые композиторы XIX века, в том числе, например, Г. Берлиоз, стали детально указывать в нотах оркестровых произведений способы и манеру игры на ударных, а также то, какими палочками следует исполнять те или иные музыкальные фрагменты. «Эти предписания постепенно освобождали ударные от ограничений, присущих их традиционной роли аккомпанемента, динамической и ритмической поддержки»⁸⁵, — считает американская перкуссионистка и исследователь Алисса Смит. Однако композиторы еще не мыслили ударные инструменты в качестве отдельной группы симфонического оркестра.

Одним из факторов развития ударных инструментов и выявления их самостоятельного значения в XX столетии стал футуризм. Манифест Филиппо Томмазо Маринетти⁸⁶ «Футуризм» (*Le Futurisme*), опубликованный в 1909 году, ознаменовал появление этого художественного направления. Футуристы предлагали «альтернативный стиль жизни» в изобразительном искусстве, литературе, философии и музыке, где «сентиментальность, традиционные взгляды на искусство, язык, мораль и академические знания были отвергнуты, в то время как скорость, технологии и насилие были провозглашены как значения освобождения от прошлого и как тропа к будущему»⁸⁷, — заключает Марк Рэдис, профессор колледжа Итака (США). Исследователь Джон Уайт полагает, что эти идеи возникли благодаря желанию Маринетти «отказаться от искусства прошлого и праздновать изменения, оригинальность и инновации в культуре и обществе»⁸⁸.

⁸⁴ Карс А. История оркестровки. М., 1990. С. 21.

⁸⁵ Smith A. G. An examination of notation in selected repertoire for multiple percussion. PhD thesis. The Ohio State University, 2005. P. 4.

⁸⁶ Филиппо Томмазо Маринетти (Filippo Tommaso Marinetti, 1876–1944) — итальянский и французский писатель, поэт.

⁸⁷ Radice M. A. Futurismo: Its Origins, Context, Repertory, and Influence // *The Musical Quarterly*. 1989. Vol. 7. № 1. P. 1–2.

⁸⁸ White J. J. Futurism: literature // *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/Futurism/Literature> (дата обращения 08.11.2020).

В музыке идеи футуризма нашли обоснование весьма быстро. В «Манифесте футуристических музыкантов» (1910) Балиллы Прателлы⁸⁹ отвергались композиторы, симфонии, издатели, «прозябающие школы, консерватории и академии, [которые. — И. М.] увековечивают традиционализм и борются с любыми попытками расширить музыкальное пространство»⁹⁰. Взамен Прателла призывал поддерживать и возвеличивать в музыке все то, что представлялось оригинальным и революционным.

В этот период использование в академической музыке ударных инструментов вышло на новый уровень развития. «Подавление футуризмом мелодий и мелодических инструментов шло в ногу с фокусировкой на ритм, представленный в многочисленных тембрах, в том числе через возможности ударных», — заключает профессор университета Бэйлора (США) доктор Ларри Ванландингам⁹¹.

Появившийся следом трактат итальянского художника Луиджи Руссоло «Искусство шума» (*The Art of Noise*, 1913) был адресован Балилле Прателле. Руссоло высказал идею о том, что шум может быть музыкой, и что композиторы и музыканты слишком часто стеснены рамками традиций. Он полагал, что основными идеями футуристической музыки должно быть смягчение границ, установленных традиционной тональностью, и бойкотирование всех общепринятых инструментов, мелодий, гармоний и ритмов. Также Руссоло предлагал заменить традиционную гармонию, мелодию, инструменты и ритм шумом, который отражает звуки повседневной жизни⁹².

В 1916 году музыкальный критик Николас Гетти описывал деятельность футуристов следующим образом: «На первый взгляд, их творчество представляет собой нечто большее, чем просто исследования музыкальных шумов. Вероятно, их внутренняя логика заключается в том, что они не адаптируют свои идеи к музыкальным инструментам, а ищут способы достижения более привлекательных эффектов посредством специально сконструированных ими же машин»⁹³. Одним

⁸⁹ Франческо Балилла Прателла (Francesco Balilla Pratella, 1880–1955) — итальянский композитор и музыковед.

⁹⁰ *Pratella B. Manifesto dei Musicisti Futuristi*. Milan, 1910. P. 3.

⁹¹ *Vanlandingham L. D. The Percussion Ensemble: 1930-1945: PhD thesis*. Florida State University, 1971. P. 3.

⁹² *Russolo L. L'arte dei rumori*. Milan, 1916. P. 2.

⁹³ *Gatty N. C. Futurism: A series of Negatives // The Musical Quarterly*. 1916. II. P. 12

из примеров специально сконструированного инструмента стал «Интонарумори»⁹⁴ Руссоло, представлявший собой набор труб, коробок и рычагов, который должен был звучать так же мрачно, как выглядел (рис. 1).

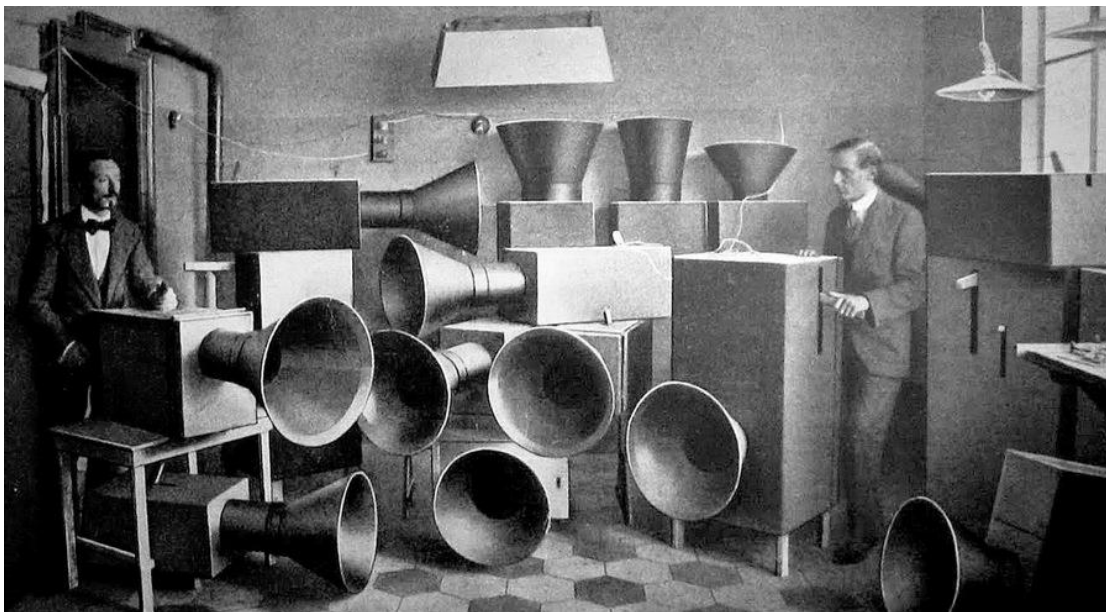


Рисунок 1. Интонарумори

Руссоло также создал шумовой оркестр, поделив его на группы по аналогии с симфоническим оркестром (струнные, духовые и ударные). Однако инструменты в группах у Руссоло объединялись согласно типам звуков, которые они воспроизводили. К тому же каждый инструмент изготавливался в трех размерах, чтобы охватить различный диапазон высотности и громкости.

Шесть секций оркестра Руссоло характеризовались следующим образом:

1. Гроыхания, хлопки, дорожные звуки, всплески, гудение.
2. Свист, храп, фырканье.
3. Шепот, мурлыканье, бурчание, бормотание, рычание, журчание.
4. Скрежет, скрип, хруст, жужжание, звон, шарканье.
5. Шумы, производимые стуком по металлу, дереву, коже, камням, глине.
6. Голоса животных и людей (крики, визги, стоны, вой, причитания, смех, хрип, плач).

В 1931 году советский изобретатель Лев Термен сконструировал ритмикон. Идея его создания была подсказана Термену авангардистом Генри Кауэллом,

⁹⁴ *Intonarumori* — (итал.) шумовой орган.

сочинившим для ритмикона несколько композиций⁹⁵. В диссертации, посвященной русскому авангарду начала XX века, А. М. Гостева упоминает ритмикон в контексте ритмических экспериментов и разработок передовых композиторов того времени: «“Машина” позволяла преобразовывать ноты в ритм, а также наоборот — ритмический рисунок в ноты»⁹⁶. Ритмикон часто называли самой первой в мире драм-машиной (*drum machine* — англ.).



Рисунок 2. Ритмикон

Хотя футуристическое музыкальное движение (в том виде, как его представлял Руссоло), не получило дальнейшего развития, одним из его результатов стало изменение некоторых параметров музыкального языка. Шабунова относит к ним подрывание значения фиксированной высоты звука, необходимой для мелодико-гармонической организации; освобождение звучания от традиционных в тембровом отношении музыкальных инструментов; подчинение сочетания шумовых фонем «новым закономерностям их регламентации в пространстве и во времени»⁹⁷. Кроме того, футуристическое творчество привнесло значительные концептуальные изменения в музыку и вдохновило других композиторов на использование индустриальных звуков и звуков повседневной жизни в своих сочинениях. В результате футуристическое

⁹⁵ Напр. *Rythmica* (1931).

⁹⁶ Гостева А. М. Русский авангард начала XX века: некоторые музыкально-эстетические тенденции и принципы: дис. ... канд. иск. М., 2017. С. 97.

⁹⁷ Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. СПб., 2017. С. 204.

направление привело к созданию нового типа музыки, прославляющего шум машин.

Этот новый вид музыки, часто называемый «музыкой машин», открыл простор для экспериментов с применением ударных и других нетрадиционных способов создания шума. Правда, пока что эксперименты проводились в рамках сочинений, сохранявших традиционную музыкальную форму, тональную систему, ритмическую организацию и привычные способы их взаимодействия.

Одним из проявлений влияния манифеста «Искусство шума» на музыкальную культуру стало сочинение «Механический балет» (*Ballet Mécanique*, 1924) Джорджа Антейла, созданное через десять лет после публикации манифеста. Композитор использовал индустриальные звуки, о которых писали Маринетти и Руссоло, в сочетании с классическими ударными инструментами и фортепиано, написав произведение, которое стало яркой иллюстрацией новой «эры машин».

«В 1920-е годы машина — главный художественный фетиш, заводской цех — самое желанное театральное пространство»⁹⁸, — пишет Б. А. Королек. Отечественное театральное искусство также «шло в ногу» с новейшими тенденциями в музыкальном мире. В этой связи можно упомянуть спектакль С. М. Эзейнштейна «Противогазы» (1924), шедший на Московском газовом заводе; «Стальной скок» (1926) С. С. Прокофьева в антрепризе С. П. Дягилева; оркестровый эпизод «Завод. Музыка машин» (1928) А. В. Мосолова, который был частью неосуществленного балета «Сталь» и оперу В. М. Дешевова «Лед и сталь» (1930) со вторым актом «Металлургический завод».

Подчеркивая воздействие, которое футуризм оказал на композицию и использование ударных, следует заметить, что термин «футуризм» часто неправильно истолковывался в музыкальной периодике начала XX столетия. «Этот термин стал почти клише, описывающим любой тип музыки, который был сложным или открывал новый стиль, как, например, музыка Арнольда Шенберга»⁹⁹, — замечает профессор Вашингтонского университета Родни Пейтон.

⁹⁸ Королек Б. Болт. 1931. URL: <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shostakovich111/bolt/> (дата обращения: 27.07.2021).

⁹⁹ Payton R. J. The Music of Futurism: Concerts and Polemics // The Musical Quarterly. 1976. Vol. 62. № 1. P. 26.

Истинное же футуристическое движение и стиль в музыке происходят от Маринетти и композиторов, преимущественно итальянских, которые писали в футуристическом стиле, описанном в «Искусстве шума».

Из вышесказанного можно заключить, что индустриальный бум начала XX века и сопровождавшие бурную деятельность человечества звуки оказали весомое влияние на концепцию музыки того времени. Это влияние отчасти выражалось с помощью новых или нетрадиционных инструментов. Композиторы-авангардисты в поиске иного звучания уже привычных инструментов создавали новый тренд на волне всеобщего развития машиностроения. Доцент университета Хардинга доктор Уэсли Паркер пишет: «Звуки индустриального бума в начале XX века под влиянием инновационного типа музыки, нагруженной новыми неклассическими инструментами, могли производить индустриальный ландшафт. Этот тип музыки, часто называемый “музыкой машин”, был экспериментальным в использовании ударных в нетрадиционном смысле, но еще в традиционных пределах музыкальных элементов и формы»¹⁰⁰.

Вполне естественно, что именно ударные инструменты оказались способны нести на себе новую смысловую и тембральную нагрузку, недоступную другим инструментам симфонического оркестра, что привело к расширению группы ударных и к ее более интенсивному использованию в составе симфонического оркестра, а в дальнейшем и вне его.

Как подчёркивает Георгий Дмитриев, «в 1920–1930-е годы появляется ряд произведений, в которых ударные инструменты выступают в новом значении. <...> Ударные (в том числе и с неопределенной высотой звучания) выступают здесь как *полноправные, имеющие самостоятельное значение, носители музыкального склада*. [курсив мой. — И. М.] <...> Принципиально новым в применении ударных является их трактовка как самостоятельно действующей группы, то есть как *полноценных носителей оркестровой* [курсив мой. — И. М.] фактуры вплоть до того, что весь музыкальный склад может быть воплощен в их тембрах»¹⁰¹.

¹⁰⁰ Parker W. B. The History and Development of the Percussion Orchestra. PhD thesis. Florida State University, 2010. P. 4-6.

¹⁰¹ Дмитриев Г. П. Ударные инструменты. Трактовка и современное состояние. 2-е изд. М., 1991. С. 13.

Приведённая цитата демонстрирует становление ударных как самостоятельной и выразительной группы инструментов.

«Решающий шаг в отношении к группе ударных сделали И. Ф. Стравинский и Б. Барток. В их творчестве мы впервые встречаем трактовку ударных как группы равноправной со всеми остальными группами оркестра»¹⁰², — отмечает Эдисон Денисов. Партии ударных инструментов в симфонических полотнах начала XX века к тому же сильно усложнились.

Например, Стравинский в своих сочинениях «Петрушка» (1911), «Весна Священная» (1913) и «Свадебка» (1923) использовал разнообразные ритмические структуры, многочисленную полиметрию и полиритмию, во многом опираясь на выразительные возможности группы ударных. Композитор демонстрировал глубокие знания специфики ударных инструментов. «Стравинский мог купить ударный инструмент и выучиться на нем играть для того, чтобы узнать, как наиболее эффективно его использовать»¹⁰³, — пишет исследователь Роберт Бридж. Другие видные композиторы первой половины XX века — А. Шёнберг, М. Равель, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, П. Хиндемит и др. — также постепенно расширяли присутствие и повышали значимость ударных в своих сочинениях.

Подводя некоторые итоги музыкальной жизни начала XX века, отметим, что именно футуристические идеи, индустриальный бум и экспериментальные поиски композиторов сыграли основную роль в создании предпосылок к появлению оригинальной музыки для ударных инструментов.

1.1.2. Расширение инструментальной базы

Творческие поиски композиторов начала XX столетия привели к тому, что именно в ударных инструментах был замечен значительный потенциал с точки зрения разнообразия тембров. Группа ударных постоянно расширялась, ее состав

¹⁰² Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре: монография. М., 1982. С. 20.

¹⁰³ Bridge R. L'Histoire du Soldat (The Soldier's Tale): A Brief Historical Overview. URL: <https://web.archive.org/web/20090622001542/http://myhome.sunyocc.edu/~bridger/papers/lhistpaper.htm> (дата обращения: 10.11.2020).

индивидуализировался как в оркестровой, так и в ансамблевой музыке. Эти изменения происходили главным образом за счет следующих факторов: усовершенствования уже существующих инструментов и изобретения новых, внедрения инструментов из мировых музыкальных культур и найденных объектов. Важную роль в процессе эволюции ансамбля ударных сыграло увеличение инструментария, связанное с техническим прогрессом. Ключевым аспектом стала деятельность различных фирм-изготовителей¹⁰⁴.

Как отмечает исследователь А. А. Рало: «начиная с XIX века, прослеживается характерная тенденция к модернизации ударных инструментов, получивших свое применение в оркестровой и ансамблевой практике, а также и к изобретению совершенно новых конструкций»¹⁰⁵. Ее наблюдение иллюстрирует общий процесс эволюции инструментального состава ударного ансамбля. Значительным конструктивным усовершенствованиям подверглись литавры. В их производстве стали использоваться различные сплавы и инновационные инженерные решения. Большую роль сыграло увеличение диапазона уже существующих клавишных ударных. Рало указывает на то, что известные солисты совместно с крупнейшими фирмами-производителями ударных инструментов пытались расширить диапазон инструментов, идя по пути увеличения размеров ксилофона и маримбы. Технические эксперименты привели к появлению бас-ксилофона, ксилоримбы, октаримбы, контрабас-маримбы, а также к созданию совершенно новых мелодических инструментов: вибратона, кроталей¹⁰⁶, колоколов, пластинчатых колоколов¹⁰⁷, гонгофона¹⁰⁸, хроматических ков-белов¹⁰⁹, литофона¹¹⁰.

В середине 1950-х годов американский перкуссионист Ремо Белли (1927–2016) начал экспериментировать с материалом под названием майлар (*maylar*), разработанным для ВВС США промышленной компанией *DuPont*. В результате

¹⁰⁴ Первые крупнейшие фирмы по производству ударных инструментов – *Ludwig, Majestic, Leedy, Deagan, Musser, Premier, Bergerault, Yamaha*.

¹⁰⁵ Рало А. А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибратоне. С. 141

¹⁰⁶ Разновидность античных тарелочек, настроенных в хроматическую гамму, диапазоном до двух октав.

¹⁰⁷ Набор настроенных металлических пластин, изготовленных из специального сплава.

¹⁰⁸ Набор настроенных азиатских гонгов диапазоном до 4-х октав.

¹⁰⁹ Набор швейцарских коровьих колоколов, настроенных в хроматическую гамму, диапазоном до двух октав.

¹¹⁰ Мелодический ударный инструмент, изготовленный из каменных пород.

своих экспериментов Ремо Белли получил синтетическую влагостойкую мембрану для барабанов, которую он зарегистрировал под торговой маркой *Weatherking* и основал фирму, которая впоследствии стала крупнейшей в мире компанией по производству барабанных мембран. Правда, по мнению доцента университета Морхед (США) Бена Кантрелла, существуют сомнения в инновационном первенстве компании *Remo*, так как другая американская компания *Evans* примерно в это же время также наладила производство пластиковых мембран¹¹¹. Почетный профессор университета штата Иллинойс Томас Сауи пишет: «Пластиковая мембрана оказалась дешевле в производстве, более долговечна и менее подвержена изменениям климатических условий. К 80-м годам пластиковые мембраны практически полностью заменили традиционные мембраны из телячьей кожи на литаврах, том-томах, больших и малых барабанах»¹¹². Это нововведение частично коснулось даже этнической перкуссии: бонги, конги, джембе и др.

С развитием промышленности стало возможным применение и других инновационных материалов в производстве ударных инструментов. Так, клавиши ксилофона и маримбы, предназначенные для образовательных учреждений, могли изготавливаться из более дешевых синтетических материалов: келона и акусталона (разновидности пластмассы) с целью повышения износостойкости в процессе эксплуатации. Промышленный пластик стал применяться для производства инструментов, изготавливавшихся ранее из натуральных материалов: китайских коробочек, гуиро и тамбурина. Также был изобретен ряд новых инструментов, таких как флексатон, рото-томы, тимбалес, бар чаймс, вибраслэп, громовая труба (*thunder tube*) и многие др.

В ранний период развития ансамбля ударных инструментов композиторы значительно обогатили тембровый диапазон академической музыки, используя новые звуки, которые могли быть исполнены и извлечены только ударными. Этот период заметно повлиял на творчество последующих композиторов и способствовал развитию музыки для ударных.

¹¹¹ *Cantrell B.* Drum set as a solo artform: Developing the percussionist through solo performance. PhD thesis. The University of North Carolina, 2020. P. 8.

¹¹² *Sive T.* Artful Noise: Percussion Literature in the Twentieth Century (Music in American Life). Illinois, 2020. P. 73.

С одной стороны, в первых сочинениях большая роль отводилась инструментам, заимствованным из латиноамериканской, азиатской, африканской музыкальных традиций. Так, Генри Кауэлл использовал гонги и индийские «рисовые чаши» — ялатаранг (*jalatarang*). Джон Кейдж и Лу Харрисон вводили в составы необычные шумовые инструменты восточной, американо-индейской и южноафриканской музыки. Например, в цикле из трех «Конструкций» Кейдж задействовал китайские тепмле-блоки, ослиную челюсть, морскую раковину, львиный рык, темпонатцтли, маракасы, клавесы, бонги и другие экзотические предметы. На протяжении XX века роль интеграции элементов разных культур в ансамблевой музыке для ударных только возрастает. На эту тенденцию еще в 1930-е годы указал Кауэлл: «Будущий прогресс в творческой музыке для композиторов западного мира неизбежно должен идти в сторону исследования и интеграции элементов, взятых из более чем одной мировых культур»¹¹³. Сходную мысль высказывал американский публицист и музыкальный критик К. Роберт Шварц, который считал, что «современный язык ударных обязан не меньше внеевропейским традициям, чем западной классической музыке»¹¹⁴.

С другой стороны, композиторы, пресытившись тембрами уже существующих инструментов, стали прибегать к любым окружающим их предметам в поисках новых звучаний. Еще в 1930 году Кауэлл заметил, что «в современной музыке почти повсеместно используются материалы, ранее считавшиеся непригодными для использования в музыке, а теперь активно применяемые, особенно в области ударных»¹¹⁵. Новые звуки и шумовые эффекты стали восприниматься композиторами как одни из самых прогрессивных частей современной музыкальной культуры. Любой предмет немедленно причислялся к ударным, если он издавал хоть какой-нибудь звук при ударе по нему или при ином воздействии. Подобная тенденция привела к тому, что эта группа инструментов наполнялась предметами, которые попадались на глаза композиторам-экспериментаторам: ударникам поручалось рвать газеты и картон, бить стекло и

¹¹³ Cowell H. Current Chronicle // Musical Quarterly. 1948. 34(3). P. 412.

¹¹⁴ Schwatz K. R. Minimalists (20th Century Composers). London, 2008. P. 9.

¹¹⁵ Cowell H. New Musical Resources. Second edition. New York, 1969. P. 25

глиняные горшки (иногда стучать в пустое ведро или даже в литавру без кожи), играть смычком на пиле, нажимать автомобильные клаксоны, погружать гонг в воду и так далее до бесконечности, задействуя все эти звуки в том числе и в симфонических произведениях.

Звучание всевозможных инструментов и обычных предметов — железных банок, различных самозвучащих деталей от автомобиля (например, тормозных барабанов или пружин подвески), этнических мембранофонов (бонгов, конгов, джембе) и идиофонов (маракасы, гуиро, клавиес, темпле-блоки и др.) — позволяло композиторам создавать совершенно новую музыкальную ткань с использованием найденных объектов.

Эксперименты с инструментарием в период с 1930 по 1945 годы на примере американской школы были тщательно исследованы Ларри Ванландингамом, который выявил три пути развития ансамблей ударных инструментов: 1) построенных на стандартных инструментах, входящих в состав симфонического оркестра; 2) включающих преимущественно этническую перкуссию; 3) сочетающих найденные ударные и инструменты из любой выше указанной группы¹¹⁶. В дальнейшем в американской и европейской музыке данные тенденции стали размываться, что было обусловлено большой индивидуализацией стиля каждого композитора.

Еще одна тенденция, связанная с качественными изменениями в инструментальном составе ансамбля ударных, заключается в популяризации их мелодического звучания. Этот вектор был задан маримбистом Клэром Омаром Массером¹¹⁷, подхвачен перкуссионистами Гордоном Питерсом¹¹⁸ и Полом Прайсом¹¹⁹ в 1950-е годы, а в 1980-е годы был выведен на новый уровень в связи с усовершенствованием клавишных ударных инструментов.

¹¹⁶ Vanlandingham L. D. The Percussion Ensemble: 1930-1945. P. 87.

¹¹⁷ Клэр Омар Массер (Clair Omar Musser, 1901–1998) — американский маримбист, дирижер, преподаватель.

¹¹⁸ Гордон Питерс (Gordon Peters, 1931–2023) — американский перкуссионист, дирижер, композитор, публицист, преподаватель в *Eastman School of Music* в Рочестере, Нью-Йорк. основатель коллектива *Marimba Masters*.

¹¹⁹ Пол Прайс (Paul Price, 1921–1986) — американский перкуссионист, дирижер, преподаватель в университете шт. Иллинойс, в *Manhattan School of Music*, основатель коллективов *Manhattan Percussion Ensemble* и *Paul Price Percussion Ensemble*

Массер в 1933 году организовал свой первый крупный состоящий исключительно из маримб ансамбль, который выступил на Всемирной выставке в Чикаго перед аудиторией в сто тысяч зрителей. Специально для этого концерта для каждого исполнителя был изготовлен уникальный инструмент, названный в честь выставки — *Century progress model*¹²⁰. В дальнейшем на протяжении двадцати лет Массер организовывал оркестры маримб, в том числе из ста инструментов для европейского турне первого маримбафонового оркестра *IMSO*¹²¹ (1935), ста двадцати пяти в Оклахоме (1941), из ста пятидесяти в Чикаго (1941), а также из двухсот маримб (1949, Чикаго) перед аудиторией в сто одиннадцать тысяч зрителей. В 1950 году на Чикагской ярмарке музыкант продирижировал оркестром из трехсот маримб и хором из ста исполнителей¹²². Паркер указывает на связь деятельности Массера с развитием ансамблей клавишных ударных инструментов и «оркестром ударных» в дальнейшем: «Даже несмотря на то, что первый оркестр был распущен после завершающего тур концерта в Карнеги Холл в 1935 году, влияние этого коллектива на будущую роль клавишных ударных в ансамбле ударных инструментов оказалось весьма значительным»¹²³. Стоит подчеркнуть, что заслуга Массера состояла именно в *мелодизации* образа ударных инструментов, которые слушатели привыкли воспринимать как исключительно шумовые.

Репертуар маримбафоновых оркестров состоял преимущественно из переложений классических произведений. Так, в программе упомянутого выше концерта в Карнеги-холл (1935) звучали произведения Ф. Шопена (Прелюдия *e-moll*), А. Тома (Увертюра к опере «Миньон»), А. Рубинштейна («Каменный остров»), С. Франка (Симфония *d-moll*), Р. Вагнера («Хор пилигримов» из «Тангейзера»), А. Дворжака («Симфония из Нового света») и специально созданное для коллектива «Болеро» Е. Розалеса.

¹²⁰ «Модель столетия прогресса».

¹²¹ Международный симфонический оркестр маримб — *International Marimba Symphony Orchestra*.

¹²² С 1950-х гг. осуществлялись неоднократные попытки воссоздать оркестр маримб. Так, на *PASIC'78* был собран коллектив из 54 студентов колледжей. Одним из главных событий концерта стало появление самого Массера в качестве дирижера и исполнение трех его сочинений. Другой ансамбль, организованный в честь Массера и его оркестра, выступил 28 марта 1998 года на *West Point Percussion Festival* в Нью-Йорке. Коллектив состоял из 164 исполнителей, игравших на 134 инструментах. Массер не смог принять участие в событии из-за плохого самочувствия. Музыкант ушел из жизни 7 ноября 1998 г.

¹²³ *Parker W. B. The History and Development of the Percussion Orchestra*. P. 12.

В свою очередь Гордон Питерс рассматривал игру в составе ансамбля клавишных ударных как возможность знакомства студентов с мировым фондом музыкальной литературы посредством исполнения классических произведений, аранжированных для клавишных (мелодических) ударных. Питерс создал пятьдесят пять транскрипций¹²⁴, а также является автором более ста оригинальных произведений для ансамбля ударных. Его коллега Пол Прайс также старался включать в программы университетских концертов исключительно оригинальные пьесы для ударных, созданные композиторами первой половины XX века, чем, согласно Сауи, «подогревал интерес современных композиторов к своему инструменту»¹²⁵.

Но все же, по мнению Паркера, одной из важнейших фигур в становлении ансамбля ударных на прочные позиции жанра стал Ричард Гипсон, профессор кафедры ударных инструментов университета Оклахомы. Гипсон выдвинул идею «оркестра ударных инструментов»¹²⁶, в котором клавишные (т. е. звуковысотные, мелодические) ударные должны были полностью нести на себе гармоническую, мелодическую и ритмическую нагрузки, как, например, группы струнных и духовых инструментов в симфоническом оркестре. Речь шла о составах, включавших восемь и более исполнителей, которые играли в основном на клавишных ударных инструментах. Таким образом, маримба, ксилофон, колокольчики, колокола и кротали использовались в бóльшем количестве, чем обычно, составляя основу звуковой фактуры в новых сочинениях. Замысел Гипсона заключался в том, что укрупненный и комбинированный ансамбль клавишных и шумовых ударных может создать звучание полноценного оркестра, включающее сольные линии и аккомпанемент. Эта идея стала основой для создания обширного репертуара для «оркестра ударных» с богатой звуковой палитрой.

Отметим, что использование большого числа клавишных инструментов в новых сочинениях ставило целью задействование максимально широкого

¹²⁴ Указано число транскрипций, созданных в период 1954-1958 гг.

¹²⁵ *Siwe T. Artful Noise: Percussion Literature in the Twentieth Century (Music in American Life)*. P. 181.

¹²⁶ Это словосочетание активно используется в исследовании Паркера.

мелодического диапазона. В большинстве оригинальных сочинений для ансамбля ударных периода 1930–1960-х гг. подобная задача отсутствовала, в состав клавишной группы входили один-два инструмента или их не использовали вовсе. Например, в «Ионизации» Э. Вареза (1931) из клавишных в партитуре заявлены только колокольчики, а также рояль, выступающий в роли ударного инструмента. Для сравнения, в одном из самых известных сочинений для оркестра ударных *Portico* Т. Годжера (1980) состав клавишных следующий: четыре маримбы, два вибрана, оркестровые колокольчики, трубчатые колокола, кротали, ксилофон — всего десять инструментов.

Идею оркестра ударных как полнозвучного ансамбля подвергает сомнению Марк Пекарский: «Группе звуковысотных ударных не хватает одного важного качества, выражаемого одним простым словом: плотность. Нет, мы можем предложить не одну маримбу, а пять, не один вибран, а четыре и т. д. Но это будет плотность количественная, а не качественная»¹²⁷. Однако современное развитие репертуара для ансамбля ударных, а также появление концертной пятиоктавной маримбы и четырехоктавного вибрана, идет вразрез с подобными утверждениями.

Сегодня оказывается очевидным новое достижение в области музыки для ударных: гармоничное соединение звуковысотных и шумовых ударных инструментов. При этом количество тех и других в одном ансамблевом составе могло быть различным с перевесом в обе стороны. Широкий тональный диапазон и неповторимость массивного звучания большого количества клавишных ударных, поддерживаемых классическими ударными симфонического оркестра, а также разнообразной перкуссией, создавали прекрасные возможности для композиторов в реализации идей и творческих амбиций в новой музыке для ударных инструментов. Как отмечает Паркер, «развитие оркестра ударных, начавшееся в 1980-х гг., как и оркестра Массера, было качественно иным из-за обширного использования именно клавишных ударных инструментов. Сама идея противостояла более ранней музыке для ансамбля ударных Кейджа, Харрисона,

¹²⁷ Пекарский, М. И. Об ансамбле ударных инструментов // Музыкальные инструменты. М., 2004, лето. С. 37.

Вареца и других композиторов с их "музыкой машин" и "шума как звука"»¹²⁸. Это наблюдение согласуется с высказанными ранее выводами от трансформации ансамбля ударных в 1980-х годах.

Таким образом, расширение инструментальной палитры в музыке для ансамбля ударных происходило за счет интеграции инструментов из различных мировых музыкальных культур посредством введения найденных объектов, изобретения новых инструментов и усовершенствования уже существующих. Эволюция ударных связана, с одной стороны, с развитием группы шумовых инструментов, а с другой стороны, с повышением роли звуковысотных мелодических инструментов. Расширение инструментария стало одним из факторов становления профессионального репертуара для ансамбля ударных инструментов во второй половине XX века.

§ 1.2. Произведения для ансамбля в истории исполнительства на ударных инструментах

1.2.1. Композиторское творчество и формирование национальных композиторских школ.

История ансамбля ударных инструментов уходит своими корнями в доисторические времена, когда барабанный бой играл большую роль в религиозной и светской жизни древних народов разных стран. «В самом широком смысле ансамбль ударных инструментов существовал тысячи лет, как в случае африканской общинной игры на барабанах, яванского и балийского гамелана и в индийской музыкальной культуре»¹²⁹, — пишет Фултон.

В академической музыке произведения для ударных инструментов начали появляться лишь в XX веке. Их репертуар расширился за сравнительно короткий период времени. С момента написания первого сочинения для ансамбля ударных

¹²⁸ *Parker W. B.* The History and Development of the Percussion Orchestra. P. 32.

¹²⁹ *Fulton S. L.* Hearing History: Musical Borrowing in the Percussion Ensemble Works, Duo Chopinesque and Chameleon Music. P. 3.

инструментов прошло меньше ста лет, но уже сейчас количество подобных произведений с трудом поддается точному подсчету. «К концу столетия архив *PAS* [*Percussive Arts Society* — прим. И. М.]¹³⁰ насчитывал более четырнадцати тысячи сочинений для ударных соло и ансамбля ударных инструментов»¹³¹, — утверждает Сауи¹³². В его же справочнике *Siwe Guide to Solo and Percussion Ensemble Literature* (2012) перечисляется 4238 произведений для ансамбля ударных¹³³.

В истории формирования и развития камерной музыки для ансамбля ударных инструментов мы предлагаем следующую периодизацию:

1. Первый период — 1930–40-е гг. (ранний);
2. Второй период — 1950–60-е гг.;
3. Третий период — 1970-е гг. — настоящее время (расцвет).

Самыми первыми творческими экспериментами в создании оригинальных сочинений для ансамбля ударных инструментов считаются опусы кубинского композитора Амадео Ролдана¹³⁴ и советского композитора Дмитрия Шостаковича. Шостакович обратился к шумовым ударным симфонического оркестра в антракте оперы «Нос» (1928), Ролдан же задействовал исключительно (преимущественно этнические) ударные инструменты в 5-й и 6-й «Ритмиках» (*Ritmicas* № 5 & 6, 1930) из одноименной сюиты. К числу первых опытов на пути становления музыки для ансамбля ударных можно также назвать Скерцо из Первой симфонии (1927) Александра Черепнина. В этом скерцо (как и у Шостаковича) задействованы исключительно шумовые ударные, а также деки струнных, по которым исполнители стучат обратной стороной смычка, как по деревянным барабанам. Отметим, что вышеперечисленные сочинения с осторожностью можно отнести к

¹³⁰ *PAS* (*Percussive Arts Society*) — сообщество исполнителей на ударных инструментах. Эта некоммерческая организация основана в 1961 году в США, и насчитывает в настоящее время более 6000 членов. С 1976 года *PAS* организует ежегодную Международную конвенцию сообщества исполнителей на ударных инструментах — *PASIC* (*Percussive Arts Society International Convention*)

¹³¹ *Siwe T.* Artful Noise: Percussion Literature in the Twentieth Century (*Music in American Life*). P. 9.

¹³² Примечателен тот факт, что частная библиотека Сауи составляет более 15000 произведений для ударных инструментов.

¹³³ *Ice S.* The percussion quartet: a chronological listing and performance guide of six selected works. PhD thesis. University of Oklahoma, 2012. P. 4.

¹³⁴ Амадео Ролдан (*Amadeo Roldán*, 1900–1939) — кубинский композитор.

полноценным опусам, так как они являются составными частями более крупных сочинений.

Одно из первых публичных выступлений ансамбля ударных состоялось в 1933 году в Нью-Йорке. Под руководством Н. Л. Слонимского прозвучало первое сочинение для такого состава французско-американского композитора Эдгара Вареза «Ионизация» (*Ionisation*, 1931), написанное для тринадцати исполнителей, которые должны были играть на тридцати девяти инструментах.

Стоит отметить, что до 1950-х годов развитие ансамблей ударных инструментов происходило неравномерно в различных странах. Исключительно важную роль в формировании репертуара в период с 1930 по 1945 год сыграла американская композиторская школа. В числе первых оригинальных ансамблей для ударных отметим сочинения *Ostinato pianissimo* (1934) и *Pulse* (1939) Генри Кауэлла. Его последователь Джон Кейдж создал цикл из трех «Конструкций»: «Первая конструкция в металле» (*First Construction in Metal*, 1939), «Вторая конструкция» (*Second Construction*, 1940) и «Третья конструкция» (*Third Construction*, 1941) для квартета ударных. Среди других произведений Кейджа — «Квартет» (1935), «Воображаемые ландшафты» № 1 и № 2 (*Imaginary Landscapes*, 1941 и 1942), *Amores* (1942), Квартет для двенадцати том-томов (1943).

В ряду композиторов, продолжавших линию Кауэлла и Кейджа, стоят имена Йоханны Бейер¹³⁵, чье творчество было почти забыто и лишь недавно получило признание — «Три движения для ударных» (*Three Movements for Percussion*, 1935), и Уильяма Расселла, написавшего «Чикагские зарисовки» (*Chicago Sketches*, 1940). Расселл, рассуждая о своем желании писать музыку для ударных, указывал на актуальные тенденции времени: «Я сочиняю для ударных из-за доступности обширного набора инструментов и разновидности звуков. Считаю, что каждый исполнитель группы ударных может достичь бóльшего разнообразия тембровых красок и динамики, а также бóльшей ритмической выразительности, чем музыкант

¹³⁵ Йоханна Бейер (Johanna Beyer, 1888–1944) — германо-американский композитор.

любой другой группы оркестра. И, конечно, многие новые и необычные инструменты могут быть добавлены в традиционную группу ударных»¹³⁶.

Значительный вклад в развитие репертуара для ансамбля ударных внес Лу Харрисон: ему принадлежат пьесы *Canticle № 1* (1938), *Canticle № 3* (1941), Фуга для квартета ударных (1942), а также «Двойная музыка» (*Double music*, 1942), написанная совместно с Джоном Кейджем. К знаковым сочинениям для ударных относятся секстет «Токката» (1942) Карлоса Чавеза¹³⁷, «Автокатастрофа» (*Auto Accident*, 1935) для одиннадцати исполнителей Гарольда Дэвидсона, «Прелюдия и фуга для 35 исполнителей» (1933) Хосе Ардевола¹³⁸, секстет «Октябрьская гора» (*October Mountain*, 1942)¹³⁹ Алана Хованесса.

Европейские композиторы реже обращались к музыке для ансамбля ударных. Из наиболее значимых произведений этого периода можно назвать трио «Пепел» (*Cendres*, 1946) французского теоретика и композитора Клода Баллифа и Трио для ударных итальянского композитора Джачинто Шельси (1950).

Во время и после Второй мировой войны наблюдался перерыв в развитии академического репертуара для ансамбля ударных. Хотя сочинения продолжали создаваться с середины 1940-х годов, темп их появления снизился. В США в некоторой степени это было связано с популяризацией военной тематики, военно-маршевых ансамблей и соответствующего репертуара¹⁴⁰, а в послевоенной Европе академическое искусство характеризовалось относительно стабильным, но умеренно ограниченным развитием.

Середина XX века стала своеобразным рубежом в истории музыки, который ознаменовал конец большой культурно-исторической эпохи европейской цивилизации. По мнению Штокхаузена, 1950 год — точка отсчета новой эпохи и культуры. Начиная с этого времени, ансамбль ударных инструментов становится

¹³⁶ Craycraft, J. L. William Russell's Percussion Ensemble Music, 1931-1940. PhD thesis. University of Cincinnati, 2010. P. 4.

¹³⁷ Карлос Чавез (Carlos Chávez, 1879–1978) — мексиканский композитор.

¹³⁸ Хосе Ардевол (Jose Ardevol, 1911–1981) — кубинский композитор.

¹³⁹ Томас Сауи считает «Октябрьскую гору» одним из самых исполняемых сочинений для ансамбля ударных инструментов в XX веке.

¹⁴⁰ В дальнейшем эта тенденция привела к развитию профессиональных маршевых оркестров, равно как и маршевых ансамблей ударных инструментов в школах, колледжах и университетах США.

неотъемлемой частью концертной и творческой деятельности музыкантов-перкуSSIONистов в разных странах.

Стоит отметить, что в середине прошлого столетия ансамбль ударных инструментов только начинал свой путь и не представлял интереса для издательств, не видевших реальной прибыли от публикаций нот для этого состава. Потребность в произведениях для ансамбля ударных была несущественной, что означало низкую посещаемость концертов и мизерный доход от продажи нот¹⁴¹. Несмотря на появление оригинальных произведений для ансамбля ударных, значительную часть репертуара довольно долгое время составляли транскрипции классических произведений от И. С. Баха до К. Дебюсси. В частности, исполнялись аранжировки Массера и Питерса, сделанные последним для ансамбля *Marimba masters*¹⁴².

Однако именно в 1950-е годы репертуар пополнился многими произведениями композиторов европейских стран, которые исполняются музыкантами до сих пор. Это, например, финальная часть сочинения для смешанного ансамбля Луиджи Ноно¹⁴³ *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951), которая представляет собой перкуSSIONный ансамбль (*Ritmica*). Также в числе произведений данного периода — секстет «Пьеса для ансамбля ударных инструментов» (1954) советского композитора Гасана Рзаева, квартет «Четыре хореографических этюда» (1955) французского композитора Мориса Оаны, произведение немецкого композитора Карла Амадея Гартмана «Скерцо для ансамбля ударных» (1956) для десяти исполнителей.

Развитие ансамблевой музыки для ударных инструментов продолжилось и в творчестве представителей американской композиторской школы. К числу произведений, получивших широкую известность на фоне возросшего интереса к

¹⁴¹ Parker W. B. The History and Development of the Percussion Orchestra. P. 18.

¹⁴² Eyer D. The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser). PhD thesis. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1985. P. 164.

¹⁴³ Луиджи Ноно (Luigi Nono, 1924–1990) — итальянский композитор.

ударным, относятся *Symphony for Percussion* (1952) Генри Бранта¹⁴⁴ и *Cantata para América Mágica* (1960) Альберто Хинастеры¹⁴⁵.

В 1970-е годы репертуар ансамблевой музыки для ударных инструментов существенно расширяется за счёт появления произведений, ставших знаковыми в истории этого направления. Среди них — сочинения Яниса Ксенакиса¹⁴⁶ *Pleiades* (1978) и *Persephassa* (1969); Стива Райха¹⁴⁷ : *Drumming* (1970–1971), *Clapping Music* (1972), *Music for Pieces of Wood* (1973), *Nagoya Marimbas* (1994); *Симфония для ударных* (1972) Хосе Серебриера¹⁴⁸; *Ogoun Badagris* (1976) и *Ku-Ka-Ilimoku* (1978) Кристофера Роуза¹⁴⁹.

Развитие сферы ансамблей ударных инструментов в 1980-е годы во многом было связано и с новаторскими поисками композиторов Японии. Среди них Тору Такемицу¹⁵⁰ — *Rain Tree* (1981), Минору Мики¹⁵¹ — *Marimba Spirituels* (1983), Кейко Абе¹⁵² — *Conversation in the Forest* (1988).

Отечественные композиторы начали обращаться к музыке для ансамбля ударных в 1970-х годах под воздействием проникновения с Запада новых тенденций и современных композиторских техник. В числе таких композиторов Вячеслав Артемов — «Тотем» (1976), София Губайдулина — «Мистериозо» (1977), «В начале был ритм» (1984), Владимир Мартынов — «Акция» (1978), Николай Корндорф — «Движения» (1981), Вячеслав Улановский — «Концерт для ударных» (1980), Альфред Шнитке — «Жизнеописание» (1982), Ефрем Подгайц — «Ричеркар» (1985), Эдисон Денисов — «Рождение ритма» (1994).

С 1970-х годов в развитии репертуара для ансамбля ударных инструментов начали прослеживаться две линии. Помимо произведений композиторов, обращавшихся к ударным, специфическую репертуарную нишу стали заполнять

¹⁴⁴ Генри Брант (Henry Brant, 1913–2008) — американский композитор.

¹⁴⁵ Альберто Хинастера (Alberto Ginastera, 1916–2021) — аргентинский композитор.

¹⁴⁶ Янис Ксенакис (Yannis Xenakis, 1922–2001) — французский архитектор и композитор греческого происхождения.

¹⁴⁷ Стив Райх (Steve Reich, род. 1936) — американский композитор.

¹⁴⁸ Хосе Серебриер (Jose Serebrier, род. 1938) — уругвайский композитор.

¹⁴⁹ Кристофер Роуз (Christopher Rouse, 1949–2019) — американский композитор.

¹⁵⁰ Тору Такемицу (Toru Takemitsu, 1930–1996) — японский композитор.

¹⁵¹ Минору Мики (Minoru Miki, 1930–2011) — японский композитор.

¹⁵² Кейко Абе (Keiko Abe, род. 1937) — японская перкуссионистка, композитор, профессор *Toho Gakuin School of Music* в Токио.

сочинения, написанные ударниками. Концептуальные опусы профессиональных композиторов значительно обогащали золотой фонд сочинений для ударных, параллельно создавая прекрасную базу для роста исполнительского мастерства. В первых сочинениях ударников, стремившихся к композиторской деятельности, часто превалировал технический аспект, присущий специфике исполнительского мышления. Однако композиционная техника исполнителей сильно уступала уровню профессиональных авторов, в том числе по глубине идей и смысловой концепции. Важно отметить, что со временем, по мере роста композиторского мастерства музыкантов-исполнителей, техническая и художественная составляющая произведений смогли удачно сочетаться. Выдающиеся перкуссионисты часто создавали произведения не менее яркие и интересные, чем написанные профессиональными композиторами.

Первые композиторские опыты известных перкуссионистов относятся к 1950-м годам, однако они были скорее редкостью, чем закономерностью. В их числе произведения Майкла Колграсса (*Three brothers*, 1951) и Пола Прайса («Инвенция для четырех перкуссионистов», 1949). Начиная с 1970-х годов сочинения, созданные самими исполнителями, стали появляться более часто. Среди них выделяются «Рапсодия для ударных» (1970) и *Jazz Variants* (1971) Джона Бека¹⁵³, «Увертюра в ударных» (1971) и *4/4 For Four* (1972) Энтони Сайрона¹⁵⁴, *Puzzles* (1977) Мишеля Калса¹⁵⁵. Многие произведения становились средством самореализации творческих амбиций и решения педагогических задач, где учебно-методическая функция выходила на первый план. Естественно предположить, что в этих сочинениях зачастую отсутствовала изощрённая композиторская техника, утончённость форм, глубина художественного замысла и разнообразие звуковой палитры — особенно в сравнении с произведениями профессиональных композиторов.

¹⁵³ Джон Бек (John Beck, род. 1933) — американский перкуссионист, композитор, исследователь, профессор Eastman Music school (Нью-Йорк).

¹⁵⁴ Энтони Сайрон (Anthony Cirone, род. 1941) — американский перкуссионист, композитор, профессор университета Сан-Хосе (Калифорния)

¹⁵⁵ Мишель Калс (Michel Cals, род. 1939) — французский перкуссионист, композитор, профессор Парижской консерватории.

В то же время нельзя не отметить важное достоинство этих работ: ударники-композиторы, в отличие от авторов, воспринимающих ударные «со стороны», демонстрировали глубокое понимание инструментария, органично использовали технические приёмы и звукоизвлечение, что делало их сочинения более функциональными с методической точки зрения. Эти произведения часто становились незаменимыми в процессе профессионального обучения. Важно подчеркнуть, что и тогда, и сегодня основную массу исполнителей музыки для ударных составляют учащиеся колледжей, университетов и их преподаватели.

Хотя по уровню композиционной сложности и художественному содержанию такие сочинения уступали произведениям академических композиторов, со временем они обрели собственное лицо и заняли прочное место в репертуаре, а порой даже превосходили по популярности произведения профессиональных авторов.

В 1980-е годы репертуар для ансамбля ударных инструментов обогатился оригинальными произведениями, созданными выдающимися исполнителями. Среди наиболее ярких сочинений стоит выделить *Portico* Томаса Годжера¹⁵⁶ (1980), «Картины Болгарии» Добри Палиева¹⁵⁷ (1980), *Conversation in the Forest* Кейко Абе (1988), *Kalei* Жака Делеклюза¹⁵⁸ (1989), Концерт для литавр и ансамбля ударных Джона Бека (1984), *Stoichiea* Джеймса Вуда¹⁵⁹ (1988).

Известные отечественные исполнители-ударники также стали пробовать себя в композиторском амплуа в рассматриваемый период. В их числе Владимир Штейман¹⁶⁰ — «Марш-квартет» (1975), Дмитрий Лукьянов¹⁶¹ — «Россыпь

¹⁵⁶ Томас Годжер (Thomas Gauger, род. 1935) — американский перкуссионист, композитор, преподаватель Бостонского университета.

¹⁵⁷ Добри Палиев (Dobri Paliev, 1928–1997) — болгарский перкуссионист, композитор, профессор Софийской Академии музыки.

¹⁵⁸ Жак Делеклюз (Jacques Delecluse, 1933–2015) — французский перкуссионист, пианист, композитор, профессор Парижской консерватории.

¹⁵⁹ Джеймс Вуд (James Wood, род. 1953) — британский перкуссионист, композитор, дирижер.

¹⁶⁰ Владимир Штейман (1909–1981) — солист ГАБТ СССР, доцент РАМ им. Гнесиных, участник знаменитого дуэта ксилофонистов с супругой Т. Д. Егоровой.

¹⁶¹ Дмитрий Лукьянов (род. 1950) — литаврист оркестра МГАФ, литаврист РНО п/у М. В. Плетнева, профессор РАМ им. Гнесиных.

рудиментов» (1980), «Эскиз и fuga» (1983), «Диалоги» (1985); Виктор Гришин¹⁶² — «Импульс» (1974), «Караван» (1977), «Русь Великая» (1980).

В конце XX века выделяется плеяда профессиональных перкуссионистов с композиторским образованием. Важно отметить, что некоторые из них позиционировали себя как музицирующие на ударных композиторы. В их числе Небойша Живкович, Ней Розауро¹⁶³, Фрэнк Найтс¹⁶⁴, Майкл Буррит¹⁶⁵, Эммануэль Сежурне¹⁶⁶, Жан Жоффруа¹⁶⁷ и др.

Их сочинения стали образцом эффектного сочетания разнообразных композиторских и исполнительских техник, а также многоплановых фактурных, тематических, ритмических и композиционных решений. Одной из характерных черт этих сочинений можно назвать присущий им «драйв», привлекающий зрительскую аудиторию. В ряде музыковедческих исследований данный термин используется для обозначения особого энергетического импульса и комплекса ощущений, возникающих у слушателей в процессе восприятия музыки.¹⁶⁸

Некоторая парадоксальность состоит в том, что при техническом усложнении исполнительских партий новые произведения стали более увлекательными, доступными для восприятия и интересными как для исполнителей, так и для слушателей. Новое поколение композиторов-перкуссионистов¹⁶⁹ активно работает в сфере поиска концепций, создания

¹⁶² Виктор Гришин (1950–2016) — солист ГАБТ СССР, профессор МГК им. П. И. Чайковского.

¹⁶³ Ней Розауро (Ney Rosauro, род. 1952) — бразильский перкуссионист, композитор, профессор университета Майами.

¹⁶⁴ Фрэнк Найтс (Frank Nuys, род. 1957) — бельгийский перкуссионист, композитор, преподаватель консерватории г. Гент.

¹⁶⁵ Майкл Буррит (Michael Burrit, род. 1962) — американский перкуссионист, композитор, профессор Eastman School of Music, г. Нью-Йорк.

¹⁶⁶ Эммануэль Сежурне (Emmanuel Sejourne, род. 1961) — французский перкуссионист, композитор, профессор Страсбургской консерватории.

¹⁶⁷ Жан Жоффруа (Jean Geoffroy, род. 1960) — французский перкуссионист, композитор, профессор Лионской консерватории.

¹⁶⁸ См.: *Smith, K. 'A Science of Tonal Love'? Drive and desire in twentieth-century harmony: the erotics of Scriabin // Music Analysis. 2010. Vol 29. № 1–3. P. 234–263.*

¹⁶⁹ В их числе: Минас Борбудакис (Minas Borbudakis), Николас Пападор (Nicholas Papador), Кейси Кангелоси (Casey Cangelosi), Натан Дотрей (Natan Daughtry), Кэмерон Синклер (Cameron Sinclair), Джон Псатас (John Psatas), Эрки-Свен Туур (Erkki-Sven Tuur), Эрик Родис (Eric Rodis), Оуэн Кондон (Owen Condon), Дидье Бенетти (Didier Benetti), Пер Андреассон (Per Andreasson), Альберт Маринов (Albert Marinov), Аурель Холло (Aurel Hollo), Джон Троуэр (John Thrower), Энди Акихо (Andy Akiho), Майкл Доэрти (Michael Daugherty), Кристофер Дин (Christopher Deane), Дэйв Холл (Dave Hall), Дэвид Скидмор (David Skidmore), Роберт Хорнштейн (Robert Hornstein), Том Хасенпflug (Thom Hasenpflug), Джен Кошински (Gene Koshinski), Джозеф Перейра (Joseph Pereira), Иван Тревино (Ivan Trevino), композиторское сообщество Living Room Music.

уникальных звучаний и составных тембров, применения сложнейших ритмов, использования электроники, а также изобретения новых инструментов.

В начале XXI века сочинения для ударных заняли прочное место в концертном репертуаре. Анализ программы концертов класса ударных инструментов Академии имени Гнесиных за почти тридцать лет (с 1997 по 2025 год) наглядно показывает высокую востребованность произведений, созданных композиторами с исполнительским опытом. Из 144 сочинений, прозвучавших за этот период, 99 принадлежат именно таким авторам, что более чем в два раза превышает количество произведений «традиционных» композиторов (45)¹⁷⁰. Эти данные свидетельствуют о ведущей роли композиторов-исполнителей в формировании и развитии современного репертуара для ударных инструментов.

Развитие ансамбля ударных с середины XX века связано также с двумя факторами: появлением профессиональных коллективов и расширением сферы обучения, включившей камерный ансамбль в программы музыкальных колледжей и университетов. Многие ансамбли при этом создавались на базе учебных заведений, что демонстрирует связь концертной практики с системой музыкального образования.

Доктор Хейли Натт, член комитета научных исследований *PAS (Percussive Art Society)*, описывает эту ситуацию следующим образом: «Развитие перкуссии отдельно от оркестровой практики ограничивалось узким кругом энтузиастов. Музыка для ударных еще не получила коммерческой поддержки, а ансамбль ударных инструментов полностью отсутствовал в высших учебных заведениях [как дисциплина. — И. М.]; перкуSSIONИСТЫ в университетах были сфокусированы исключительно на оркестровом репертуаре и не имели возможности изучать сольные или камерные произведения для ударных»¹⁷¹. Натт подчеркивает, что без единой организации профессиональных композиторов и исполнителей на ударных инструментах осмысленный и единый подход к развитию ансамбля ударных был практически невозможен.

¹⁷⁰ См. Приложение В.

¹⁷¹ Nutt, H. J. The Collegiate percussion ensemble: Institutional and gendered practices in the American academy. PhD thesis. Florida State University, 2020. P. 73.

Впервые дисциплина «ансамбль ударных инструментов» была введена в образовательную программу учебных заведений Питерсом и Прайсом. Прайс осуществил свой замысел в университете штата Иллинойс в 1950 году. «Его главная идея заключалась в том, что ансамбль ударных имеет такую же ценность, как и камерный ансамбль в других специальностях»¹⁷², — комментирует Сауи. Оба преподавателя активно разрабатывали теоретическую базу новой учебной дисциплины и организовывали концерты музыки для ударных инструментов. Но что важнее, Прайс активно агитировал композиторов сочинять новые произведения, гарантируя им публикацию в созданных им издательствах *Music for Publishing* и *The Paul Price Music Publishing*, и таким образом оказался причастен к появлению многочисленных премьер. Одним из первых музыкантов, откликнувшихся на призыв Прайса сочинять музыку для ударных, оказался его молодой студент Майкл Колграсс¹⁷³, написавший произведение «Три брата» (*Three Brothers*, 1951) для девяти исполнителей.

Автор трактата о ударных инструментах Питерс также был уверен в ярком будущем ансамбля ударных. В своем труде он описывает обстоятельства, повлиявшие, по его мнению, на бурное развитие жанра: «1) осознание обществом возможностей звукозаписи, благодаря преимуществам новейшей и высокоточной стереотехники; 2) ощущение того, что ударные инструменты — единственная неизведанная область инструментальной музыки; 3) возрастающее внимание к музыке для ударных из-за темпов и шума современности, <...> хотя некоторые критики современной музыки утверждают, что этот возобновленный интерес к ритму и ударным инструментам — просто естественный циклический возврат. Я чувствую, что, в дополнение к вышесказанным причинам, здесь задействован фактор естественного исторического развития»¹⁷⁴. В учебных целях Питерсом и Прайсом также были созданы первые ансамблевые коллективы: *Eastman Marimba*

¹⁷² Siwe T. *Artful Noise: Percussion Literature in the Twentieth Century (Music in American Life)*. P. 181.

¹⁷³ Майкл Колграсс (Michael Colgrass, 1932–2019) – американский и канадский композитор.

¹⁷⁴ Peters G. *The drummer: Man. A treatise on percussion*. Wilmette, 1975. P. 212.

*Masters*¹⁷⁵ и *Paul Price Percussion Ensemble*, ставшие широко известными в последствии.

Вскоре и другие учебные заведения США последовали по пути Прайса и Питерса, увидев реальные возможности развития образовательного процесса и пользу для своих студентов благодаря углублению сферы обучения игре на ударных в сторону камерного ансамбля.

Важным фактором в становлении и популяризации ансамблевого исполнительства стала деятельность *PAS* — международного сообщества исполнителей на ударных инструментах, основанного в 1961 году в США. Организация сыграла ключевую роль в развитии профессионального образования, стандартизации учебных программ и распространении репертуара для ансамбля ударных. Ежегодные конвенции *PASIC* (*Percussive Arts Society International Convention*) объединяли ведущих исполнителей, педагогов и композиторов, а также изготовителей инструментов способствуя обмену опытом и появлению новых сочинений.

При этом в школах Северной Америки, Европы, России и других регионов, за редким исключением, отсутствовало параллельное движение, что объясняется более интенсивным развитием репертуара для ансамблей ударных инструментов в США, где формирование академической традиции сопровождалось активным созданием новых произведений и учебных материалов. К примеру, австралийская перкуссионистка и исследователь Луиз Девениш отмечает, что «до 1970 года в Австралии существовало крайне ограниченное понимание современных практик игры на ударных, развивавшихся в Северной Америке и Европе с 1930-х годов, и географическая изоляция страны способствовала задержке внедрения этих инноваций»¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Первые участники *Marimba Masters* впоследствии стали востребованными исполнителями и педагогами. Гордон Питерс — литаврист Чикагского симфонического оркестра; Джон Бек — литаврист филармонического оркестра г. Рочестер, композитор; Стенли Леонард (Stanley Leonard) — литаврист Питсбургского симфонического оркестра, композитор; Митчелл Питерс (Mitchell Peters) — литаврист симфонического оркестра филармонии Лос-Анджелеса, композитор.

¹⁷⁶ *Devenish L. ...And Now for the Noise Contemporary Percussion in Australia, 1970-2000. PhD thesis. University of Western Australia School of Music, 2015. P. 16.*

В Европе значительный вклад в формирование профессиональной образовательной среды для ударных внёс немецкий педагог и композитор Зигфрид Финк¹⁷⁷, возглавлявший с 1973 по 1993 год студию перкуссии (*Studio für Perkussion*) при Высшей школе музыки в Вюрцбурге. Под его руководством была выстроена комплексная образовательная программа, включающая ансамблевую практику, что стало важным шагом в переходе от традиционной оркестровой подготовки к специализированному академическому обучению игре в ансамбле ударных инструментов. В 1977 году под председательством Финка была разработана учебная программа *Curriculum Percussion Instruments* для «Союза немецких музыкальных школ» (*Verband deutscher Musikschulen*), открывшая возможность создания специализированных отделений ударных инструментов, включая ансамблевую подготовку. Благодаря его деятельности Вюрцбург стал одним из ведущих европейских центров обучения игре на ударных, куда съезжались студенты из разных стран.¹⁷⁸

К настоящему моменту дисциплина «ансамбль ударных инструментов» присутствует в большинстве колледжей и университетов США, а также во многих музыкальных учебных заведениях Европы и Азии. Этот факт подтверждается данными проектов и образовательных программ, публикуемых на сайтах *PAS*¹⁷⁹, и ведущих музыкальных учебных заведений, таких как Джульярдская школа (Нью-Йорк)¹⁸⁰, Штутгартская высшая школа музыки и исполнительского искусства¹⁸¹, Парижская консерватория¹⁸², Королевский колледж музыки (Лондон)¹⁸³, Токийский университет искусств¹⁸⁴, Академия музыки и исполнительских искусств имени Яначека (Чехия)¹⁸⁵, Мельбурнский университет¹⁸⁶.

¹⁷⁷ Зигфрид Финк (Siegfried Fink, 1928–2006).

¹⁷⁸ *Giesecke M. A.* PAS Hall of Fame: Siegfried Fink. URL: <https://pas.org/siegfried-fink/> (дата обращения: 11.11.2025).

¹⁷⁹ <https://pas.org/pasic/individual-ensemble/>

¹⁸⁰ <https://www.juilliard.edu/music/instruments/percussion>

¹⁸¹ <https://www.hmdk-stuttgart.de/en/course/bachelor-music-percussion>

¹⁸² <https://www.conservatoiredeparis.fr/en/curriculum/percussion>

¹⁸³ <https://www.rcm.ac.uk/percussion>

¹⁸⁴ <https://www.geidai.ac.jp/english/music/instrumental-music#WindandPercussion>

¹⁸⁵ <https://en.hf.jamu.cz/studies/departments/percussion-department/>

¹⁸⁶ <https://handbook.unimelb.edu.au/2025/subjects/musi20211>

Что же касается ансамблевых коллективов ударников, то, в отличие от США, в других странах они зачастую формировались как концертные образования, не имея прямой институциональной связи с учебными заведениями. Так, во Франции развитие ансамблевого исполнительства на ударных происходило почти одновременно с американским. Примерно в то же время, когда *PAS* формировала международные образовательные стандарты, в Страсбурге в 1962 году был создан первый профессиональный ансамбль ударных инструментов — *Les Percussions de Strasbourg*, организованный группой из шести перкуссионистов. Его влияние на историю камерной музыки для ударных инструментов трудно переоценить. К настоящему времени коллектив исполнил свыше 250 произведений композиторов XX–XXI веков, среди которых: И. Ф. Стравинский, Э. Варез, Дж. Кейдж, Я. Ксенакис, Э. В. Денисов, М. Кабелач, М. Оана, Л. Ноно, Э. Нуничш, Ж. Апергис, Ж. Гризе, М. Жаррель, М. Маталон, А. Букурешлев и др.

Позже в различных странах были образованы такие крупные коллективы, как *Nexus* (Канада, 1971), *Synergy Percussion* (Австралия, 1974), *Polyrhythmia* (Болгария, 1976), *Amadinda* (Венгрия, 1984) и др.

В СССР первыми коллективами ударников, которые занимались концертной деятельностью, были Ансамбль ударных инструментов ГАБТ СССР (1960-е годы) и Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского (1976). Характеризуя второй коллектив, исследователь В. Маврина пишет, что М. Пекарский «искал не просто исполнителей, а тех молодых людей, которые способны творить на сцене, реализуя не только технические навыки, но и вкладывая свою неповторимую личность в процесс совместного исполнения. Одним из отличительных признаков игры на ударных является наличие элементов театрализации. По признанию самого Пекарского, в годы юношества он мечтал об актерской карьере, что, несомненно, способствовало возникновению его творческого коллектива. В то время пишется большое количество произведений для ударных инструментов, включая такие жанры, как соната и концерт. Именно этот факт придавал уверенность в том, что

пробуждающийся интерес к музыке для ударных не просто мимолетная акция, а развивающаяся новая музыкальная волна»¹⁸⁷.

В российской (советской) образовательной системе отдельного подразделения ударных инструментов не существовало до 2014 года, а класс ударных входил в состав отделения (кафедры) духовых и ударных инструментов. В связи с этим, дисциплина камерный ансамбль, входящая в учебные программы отделения, теоретически подразумевала участие в них только духовых инструментов либо духовых и ударных инструментов (например, брасс квинтет). Таким образом, ансамблевая музыка именно для ударных исполнялась в рамках учебной программы дисциплины по специальности.

Ситуация значительно изменилась в современной России. В 1997 году в Московской консерватории на факультете исторического и современного исполнительского искусства был открыт класс «Ансамбль ударных инструментов» под руководством Марка Пекарского. В 2014 году произошло ключевое событие — в Российской академии музыки имени Гнесиных была создана первая и на данный момент единственная в России кафедра ударных инструментов, возглавляемая заслуженным артистом РФ, профессором Дмитрием Лукьяновым.

Соответствующие учебные дисциплины были переориентированы на игру на ударных инструментах, в том числе, и «ансамбль» как отдельный предмет в учебной программе кафедры ударных инструментов. Выпускниками академии был создан коллектив *Percarus Duo* (Владимир Терехов, Михаил Путков), для которого современные композиторы пишут сочинения на заказ. Среди них – Анна Стоянова (Клепова) (Российская академия музыки имени Гнесиных), Андрей Гобелков (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского), Андрей Семёнов, Валерия Кухта (Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой), Анна Кузьмина (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова). В рамках деятельности кафедры проходят различные мероприятия, направленные на популяризацию ансамблевого исполнительства на

¹⁸⁷ Маврина В. Реализация творческого потенциала студентов в ансамбле Марка Пекарского // Исследования молодых музыковедов. РАМ им. Гнесиных. М., 2016. С. 62.

ударных: мастер-классы, концерты, творческие встречи с выдающимися исполнителями и преподавателями (К. Абе, Н. Живкович, К. Тресселт, Т. Мильков, Д. Грасси).

Развитие отечественной исполнительской школы и рост числа профессиональных ударников привели к формированию организаций, поддерживающих ансамблевое исполнительство на ударных инструментах. В России в настоящее время действует Ассоциация духовых оркестров и исполнителей на духовых и ударных инструментах «Духовое общество имени Валерия Халилова», которая проводит мероприятия, поддерживающие ансамблевое исполнительство на ударных инструментах. Региональное общественное объединение «Санкт-Петербургское сообщество преподавателей и исполнителей на ударных инструментах» организует концерты, конкурсы, летние академии, мастер-классы. Проведение ежегодных международных конкурсов-фестивалей «Ударная волна» (*Drum Wave*) и *Drumtime* в России выявляет актуальность развития исполнительского мастерства музыкантов-ударников.

Итак, первый (ранний) этап формирования ансамблевой музыки для ударных инструментов связан преимущественно с американской школой. Во второй период данное направление активно развивается в европейской музыкальной культуре. Подлинный расцвет камерной музыки для ударных начинается с 1970-х годов и продолжается по настоящее время. Этот этап характеризуется качественными изменениями, во многом обусловленными обращением к сочинению музыки самими исполнителями-ударниками, а также появлением специализированных исполнительских коллективов. Введение дисциплины «ансамбль ударных» в образовательные программы свидетельствует о высокой значимости данного направления для формирования профессионального мастерства ударников и обоснованности его автономного существования в рамках академической музыкальной практики. Отличительной чертой всех периодов является постоянное стремление композиторов исследовать новые выразительные, структурные и исполнительские возможности ансамблей ударных инструментов.

1.2.2. Художественное своеобразие ансамблевых сочинений для ударных

Каждый этап формирования и развития ансамблевой музыки для ударных инструментов обладает своими характерными особенностями — в инструментальном составе, способах звукоизвлечения, исполнительских приёмах, ритмике и фактуре. Рассмотрение наиболее показательных сочинений позволяет проследить эволюцию основных принципов и художественных подходов, определивших развитие данного жанра.

Первый период

К числу сочинений для ансамблей ударных инструментов периода 1930–1940-х годов относятся произведения композиторов различных национальных школ: А. Ролдана, Э. Вареза, Л. Харрисона, Д. Кейджа, К. Чавеза, А. Хованесса. С момента становления области музыки для ансамбля ударных композиторы обращаются к сочетанию традиционной перкуссии, включающей инструменты, исторически входящие в группу ударных европейского симфонического оркестра (литавры, малый и большой барабан, тарелки, треугольник и др.) и нетрадиционные ударные инструменты. В составе последней группы — этнические инструменты (джембе, конги, рисовые чаши, гуиро, ялатаранг и др.), а также найденные объекты (металлические пластины, трубы, деревянные блоки, тормозные диски, рессоры, сирены и пр.).

При этом степень включения в ансамблевый состав нетрадиционной перкуссии может быть различной и связана с индивидуальными предпочтениями авторов. Отличительной чертой «Ритмик» (*Ritmicas*, 1930) Ролдана является обильное использование афро-кубинской перкуссии (гуиро, бонги, конги и др.), впервые задействованной в камерной академической музыке. Варез в «Ионизации» использует ассоциированные с его музыкой сирены и большое количество оркестровой перкуссии (большой барабан, малый барабан, колокольчики, там-там, фруста, кастаньеты, литавры, треугольник, ксилофон, тарелки и др.). В сочинениях

Кейджа и Харрисона наблюдается тенденция удаления от использования стандартных ударных в сторону найденных инструментов. Композиторы вводят в инструментарий железные банки, рессоры, тормозные диски, радиоприборы, электроусилители, а из экзотических инструментов обращаются к азиатским чашам и гонгам. Ховханесс ограничивается традиционной и латиноамериканской перкуссией, а Чавез задействует также индейские ударные инструменты. Например, в «Токкате» Чавеза используются малый, теноровый и басовый барабаны, ксилофон, колокольчики, литавры, малый и большой гонги, маракас, индейские барабаны разных размеров, клавес.

Стоит отметить, что уже с самого начала формирования камерной музыки для ансамбля ударных применялась мультиперкуссия — комплексный и постоянно трансформирующийся ударный инструмент. Это новое с точки зрения исполнительской практики явление подразумевало, что множество звуков на нескольких ударных инструментах могут быть одновременно воспроизведены одним исполнителем ¹⁸⁸. И. Ф. Стравинский считается первым в мире композитором, использовавшим мультиперкуSSIONный сет в сочинении «История солдата» (1918).

Паркер указывает, что к середине 1940-х годов сочинения, написанные для ансамбля ударных инструментов, обычно следовали двум различным моделям: «В первой — оркестровой модели — чаще всего использовался один инструмент для каждого исполнителя, как в подавляющем большинстве симфонических произведений. В другой — мультиперкуSSIONной модели — исполнителям приходилось играть на множестве инструментов: мультиперкуSSIONной установке» ¹⁸⁹. К первой модели можно причислить «Ионизацию» Э. Вареза, *Ostinato pianissimo* Г. Кауэлла и «Токкату» К. Чавеза, «Автокатастрофу» Й. Бейер, «Октябрьские горы» А. Ховханнеса; со второй моделью соотносятся «Двойная музыка» и «3-я конструкция» Дж. Кейджа, *Three Dance Movements* У. Рассела, *Canticle № 1* и *Canticle № 3* Лу Харрисона.

¹⁸⁸ Набор инструментов, входящих в мультиперкуSSIONный сет, к примеру, может быть таким: большой и малый барабаны, тарелка, треугольник, гонг и т.д. Однако выбор зависит исключительно от композиторского замысла.

¹⁸⁹ Parker W. B. The History and Development of the Percussion Orchestra. P. 8.

Мы можем попытаться объяснить использование композиторами той или иной модели, к примеру, их творческими предпочтениями, однако выбор этих моделей нередко был обусловлен иными причинами. Дело в том, что в состав ранних партитур для ансамбля ударных не всегда включались мультиперкусионные сетки, потому что первыми исполнителями музыки для ансамбля ударных зачастую были непрофессиональные ударники.

Ограниченность репертуара для мультиперкуссии в этот период в какой-то мере обуславливало ее редкое использование в сочинениях для ансамбля ударных. Австралийская перкуссионистка и исследователь Луиз Девениш объясняет причину недостатка репертуара для мультиперкуссии предположением, что именно композиторы были движущим фактором создания оригинальных сочинений для ударных. Владение мультиперкуссией требовало профессионального навыка игры на ударных, а профессиональные ударники, нацеленные на получение работы в оркестрах, не горели желанием играть эту современную и непонятную им музыку.

Например, расцвет жанра ансамбля ударных в Северной Америке был связан с мотивацией композиторов, а не перкуссионистов. Профессор университета Сан-Диего Стивен Шик подчеркивает: «Многие ударные произведения Кейджа, Харрисона и Коуэлла 1930-х и 1940-х годов были лишены какого-либо технически продвинутого материала, такого как барабанная дробь или рудиментарная техника, которые оказались бы трудными для неподготовленного исполнителя — и любые инструменталисты могли добиться успеха на ударных инструментах»¹⁹⁰. В данном ключе репертуар для ансамбля ударных довольно долго развивался как своего рода элитарное искусство, недоступное для понимания широким кругом исполнителей и слушателей. Девениш отмечает, что «Джон Кейдж сформировывал ансамбли [ударных инструментов. — И. М.] и обучал инструменталистов игре на ударных в своих сочинениях. <...> В состав ансамблей Кейджа входили друзья композитора, танцоры, актеры или музыканты. Тот факт, что перкуссионисты-любители первоначально исполняли ранние ударные произведения Кейджа, не был

¹⁹⁰ *Schick S. The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams. First edition. New York, 2006. P. 66.*

необычным, поскольку в то время имелось мало возможностей для формального обучения игре на ударных»¹⁹¹.

Тем не менее, две модели, описанные Паркером, используются до сих пор. В меньших по составу сочинениях для ансамбля ударных превалирует мультиперкуссионная модель, тогда как в бóльших составах композиторы могут позволить исполнителю играть на одном инструменте, например, в сочинениях для «оркестра ударных»¹⁹².

В целом ансамбли 1930–40-х годов характеризуются небольшими составами инструментов. Композиторы чаще всего поручали каждому исполнителю только один или два инструмента. Описание инструментов и исполнительских деталей в партитурах ансамблей встречаются очень редко. Такие комментарии имеются в «Токкате» Чавеза, «Ионизации» Вареза. В других же партитурах подобные сведения отсутствуют, как в «Воображаемом ландшафте № 3» (1942) Кейджа, *Canticle № 3* (1942) Харрисона.

Для достижения различного звучания ударных инструментов в ансамблях 1930-1940-х годов композиторы экспериментируют в области продолжительности звукоизвлечения и обращения к разным исполнительским приемам. Ванландингам подчеркивает, что мембранофоны (малый барабан, бонги) и деревянные идиофоны (коробочка, темпе-блоки, ксилофон) чаще используются композиторами *secco*, в результате чего достигается «короткое» звучание, тогда как металлические идиофоны (там-там, треугольник, колокольчики) — *sostenuto* и, соответственно, «продолжительное» звучание¹⁹³. По его мнению, в «Ритмиках» Ролдана доминирует природное, фольклорное звукоизвлечение *secco* на афро-кубинской перкуссии. Тремоло в сочинениях Вареза, Ховханесса и Чавеза на традиционных инструментах (литавры, большой барабан, тарелка), является вариантом *sostenuto*, но как прием игры тремоло полностью игнорируется Кейджем и Харрисоном. Исследователь акцентирует внимание на имитации Варезом электронного

¹⁹¹ Devenish L. ...And Now for the Noise Contemporary Percussion in Australia, 1970-2000. P. 12.

¹⁹² Parker W. B. The History and Development of the Percussion Orchestra.

¹⁹³ Vanlandingham L. D. The Percussion Ensemble: 1930-1945. P. 88-89.

звучания посредством традиционных инструментов и сирен, в то время как Кейдж непосредственно прибегает к электронным звукам.

Аналитический срез музыкальных компонентов в сочинениях для ансамбля ударных 1930–40-х годов демонстрирует доминирование ритма и тембра, однако фактура развита довольно скупо. Мелодия и гармония чаще всего остаются за пределами интересов композиторов, обращающихся к ансамблям ударных. Среди исключений — «Октябрьские горы» (1942) Ховханесса. В произведениях Харрисона и Кейджа применяется мелодическое интонирование на сетах «шумовых» инструментов одного тембра, но разной высоты.

В партитурах использовалась преимущественно традиционная нотация. Сложные метроритмические построения, в том числе метрически-сдвигающиеся паттерны, в ранних ансамблях для ударных композиторы также фиксировали с помощью традиционной нотации.

Второй период

С середины XX века в оформлении партитур для ансамблей ударных инструментов на равных основах начинают применяться как модифицированная традиционная нотация, так и различные формы графической записи. Особое место занимают эксперименты К. Штокхаузена, чьи инновационные подходы существенно опередили своё время. Согласно оценке профессора Университета Камерон (США) Джеймса Ламберта, графическая партитура *Zyklus № 9* (1959) (рис. 3), снабжённая детальными авторскими указаниями, представляет собой образец «универсальной партитуры»¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Lambert J. W. Multiple percussion performance problems as illustrated in five different works composed by Stockhausen, Smith Brindle, Colgrass, Dahl, and Kraft between 1959 and 1967. PhD thesis. The University of Oklahoma, 1983.

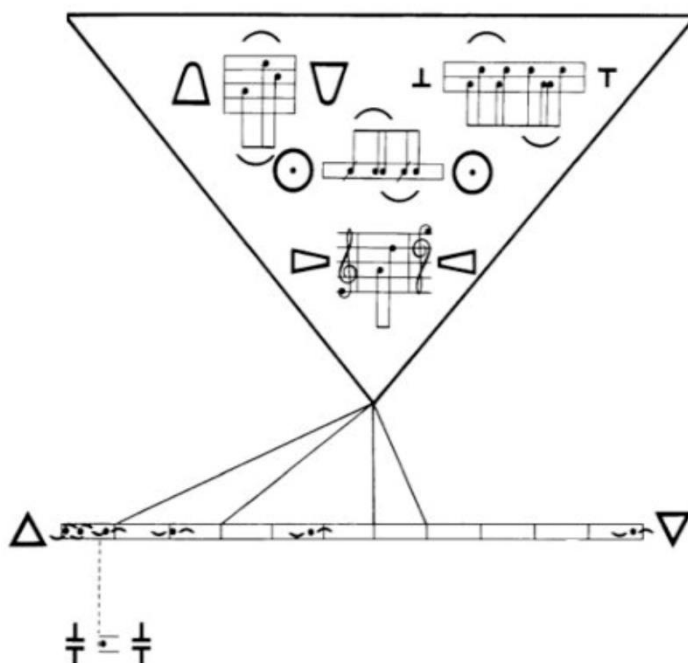


Рисунок 3. Фрагмент партитуры *Zyklus* К. Штокхаузена

Реджинальд Бриндл в *Orion M. 42* использует комбинацию графических изображений инструментов и словесных терминов (рис. 4).

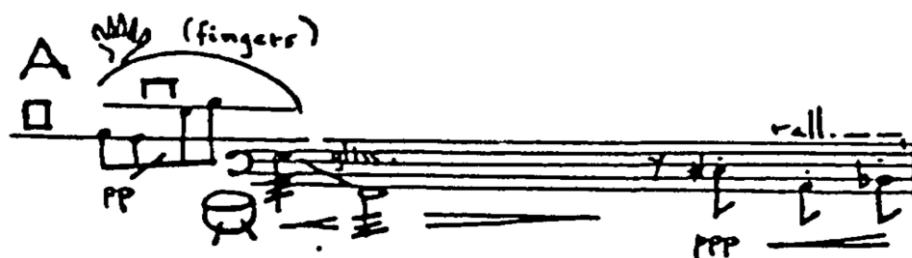


Рисунок 4. Фрагмент партитуры *Orion M. 42* Р. Бриндла

В 1950–60-е годы композиторы Уильям Крафт, Ингольф Дал, Майкл Колграсс придерживаются традиционной нотации. Колграсс, однако, модифицирует нотацию в сочинении *Vantasy Variations* для графической передачи ритмических модуляций, а для партии барабанов, настроенных звуковысотно, композитор использует альтерный ключ (рис. 5).

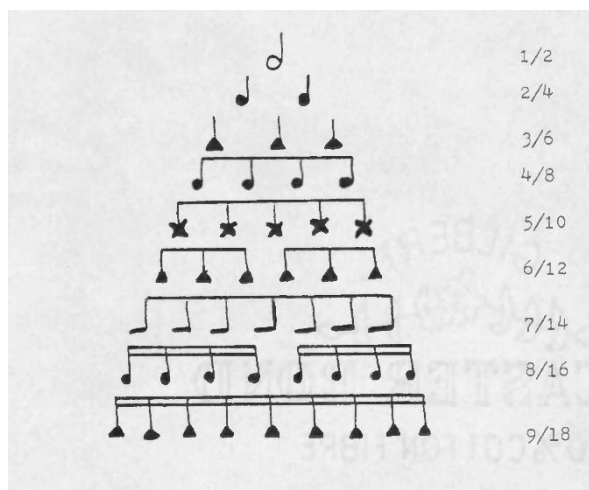


Рисунок 5. Ритмическая модификация нотации в *Vantasy Variations*

М. Колграсса

Тем не менее эксперименты композиторов с нотацией не привели к выработке универсального метода, что обусловило распространение практики индивидуализированной записи — как в пределах авторского почерка, так и в каждом конкретном произведении.

Выбор палочек и зачастую приемов игры и звукоизвлечения в написанных до 1970-х годов ансамблях ударных композиторы оставляли открытыми. Подразумевалось, что сами исполнители должны решать эту проблему. Лишь немногие композиторы давали конкретные указания. Так, для партитур Крафта и Дала характерны оригинальные иллюстрации палочек и приемов игры, размещенные в нотном тексте.

По мере развития репертуара для ансамбля ударных композиторы все чаще начинали предписывать одному исполнителю игру на нескольких инструментах, и эта тенденция в конечном счете привела к повышению роли мультиперкуссии как отдельного «составного» инструмента. При этом первые мультиперкуSSIONНЫЕ сетЫ включали небольшое количество инструментов. В качестве примера обратимся к трио «Зарисовки» (*Drawings*, 1961) композитора Сиднея Ходкинсона. В первой части произведения задействованы только деревянные ударные (I партия — кастаньеты, деревянные коробочки, II партия — деревянные палочки, claves, большой барабан (игра по обручу), III партия — ксилофон, деревянный стол, во

второй части — металлические (I — три треугольника, II — три тарелки, гонг, III — колокольчики), в третьей части — мембранофоны (I — высокие барабаны, II — средние барабаны, III — низкие томы). Примечательна тембровая дифференциация материалов, из которых изготовлены инструменты, в трех частях произведения: древесина, металл и мембраны.

Возрастание роли мультиперкуссии в музыке для ударных инструментов отчётливо прослеживается на примере секстетов «Токката» и «Тамбуко» Карлоса Чавеса, которые, как отмечает исследователь Тимоти Петерман, вписываются в общие тенденции, характерные для композиторов его времени¹⁹⁵. «Токката», написанная в 1942 году, предназначена для шести исполнителей, каждому из которых поручалось от двух до шести инструментов. При этом в отдельных частях композитор предписывал сосредоточиться преимущественно на одном инструменте. В 1964 году Чавес вновь обращается к ансамблю в том же составе, однако в «Тамбуко» использует иные принципы: партии написаны для перкуSSIONНЫХ сетов, каждый из которых включает от шести до десяти инструментов. Подобно «Зарисовкам» Ходкинсона, произведения Чавеса «Токката» и «Тамбуко» демонстрируют использование тембровых свойств ударных инструментов в качестве формообразующего фактора — приёма, ставшего отличительной чертой репертуара для перкуSSIONНОГО ансамбля.

1) «Токката»: I ч. — мембранофоны, II ч. — металлические и деревянные, III ч. — мембранофоны, деревянные, металлические;

2) «Тамбуко»: I ч. — деревянные и металлические, II ч. — металлические, III ч. — мембранофоны.

В «Тамбуко» Чавес осуществляет более детальную дифференциацию ударных инструментов по сравнению с «Токкатой». Прежде всего, прослеживается разделение на пять тембровых групп: металлические, деревянные, трещотки, скрепки и мембранофоны. Кроме того, относительная звуковысотность внутри этих групп становится важным аспектом композиционного построения¹⁹⁶. Среди

¹⁹⁵ *Peterman T. J. An examination of two sextets of Carlos Chaves: Toccata for percussion instruments and Tambuco for six percussion players. DMA thesis. Denton, 1986. P. 64-65.*

¹⁹⁶ *Ibid. P. 39.*

инструментов широко представлены не только классическая, но и экзотическая перкуссия (глиняная погремушка, водяная тыква¹⁹⁷), присутствуют найденные объекты (наждачная бумага). Во-вторых, Чавес указывает точные размеры ряда инструментов — барабанов, том-томов, гонгов, клавесов, гуиро и других. Этот подход свидетельствует о стремлении к расширению тембровой палитры ударного ансамбля и к более тонкой дифференциации звучания.

Показательно, что эти сочинения относятся к различным этапам формирования ансамблевой музыки для ударных инструментов, что находит отражение в различиях организации музыкального материала и выразительно проявляется в их фактуре.

«Токката» представлена более стандартными решениями как в области формы (трехчастная структура), так и развития тематизма. Основные ритмические мотивы подвергаются вариантному развитию, трансформациям: Чавез часто меняет метрический акцент, смещая начальную долю мотива. Как и другие композиторы, пишущие для ударных инструментов, Чавез применяет разнообразные композиторские техники. В первой части «Токкаты» он использует технику гокета и пуантилизма, задействуя различные инструменты и несколько исполнителей. Фактуру третьей части определяют гемиолы, приемы наложения размеров (полиметрия), функционирующие в различных пластах ритмические паттерны, а форма построена вокруг центрального маршевого эпизода.

В «Тамбуко» Чавез отказывается от традиционной организации материала, практически не прибегая к повторению элементов. В связи с этим Петерманом был предложен анализ содержания сочинения в виде диаграмм, демонстрирующих, что сочинение строится из «звуковых секций» или «событий», каждое из которых отличается от последующих секций с точки зрения основных элементов музыкального языка (мелодия, гармония, тембр, доминирующий ритм, фактура)¹⁹⁸. На первый план выходят смены тембра, фактуры, ритма. Фактура «Тамбуко»

¹⁹⁷ *Water Gourd* (англ. дословно «водяная тыква» — пер. И. М.) — этнический инструмент, представляющий собой полую тыкву со срезанной верхней частью и погруженную в таз с водой нижней частью вверх. Воздушное пространство между внутренней частью тыквы и водой создаёт специфический акустический эффект. На инструменте играют палочками с мягкой головкой или ладонями.

¹⁹⁸ *Ibid*, pp. 40–41.

варьируется от очень разряженной до плотных «звуковых стен»¹⁹⁹. Создание тембро-фактурного напряжения и разрядки дополняется ритмическим разнообразием. Мелодические мотивы представлены в виде «разбросанных и угловатых контрапунктов», их роль, как и гармонии, второстепенна, что проявляется лишь в вертикальном совпадении мелодических линий²⁰⁰. Важными исполнительскими средствами в «Тамбуко» являются тремоло и двойные удары (удары двумя руками одновременно), что позволяет Чавезу создать общую динамизацию музыки.

Композиторы периода 1950–60-х годов все чаще обращаются к ансамблевым составам с большим количеством инструментов. Помимо «Тамбуко» Чавеза ярким примером является «Кантата магической Америке» (*Cantata Para America Magica*, 1960) Альберто Хинастеры для шестнадцати исполнителей и сопрано. Ударникам поручаются мультиперкуссионные сеты, реже — один инструмент. Внушительное разнообразие «Кантаты...» представлено пятьдесят тремя инструментами, включая традиционные (литавры, тарелки, большой барабан, треугольник, ксилофон, маримба и др.) и нетрадиционные ударные. Хинастера широко использует этнические инструменты (реко-реко, чокало, систрум, барабаны разных размеров и др.), среди которых представлены мексиканские, африканские инструменты, национальная индейская перкуссия, принадлежащая, по данным профессора университета Сент-Томас (США) Мэттью Джорджа к «доколумбовской» эпохе²⁰¹.

Ударные инструменты, входящие в состав «Кантаты...», можно классифицировать, по мнению Джорджа, по материалу изготовления на мембранофоны, металлические, деревянные, каменные²⁰². Кроме того, произведение включает челесту и два фортепиано, которые имеют ударную трактовку. Обращение к этническим инструментам в «Кантате магической Америке» связано с программным замыслом: композитор стремится отразить

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid. P. 38.

²⁰¹ George M. J. An examination of performance aspects of two major works for percussion ensemble: Toccata by Carlos Chaves and Cantata para America magica by Alberto Ginastera. DMA thesis. Denton, 1991. P. 43.

²⁰² Ibid. P. 41.

взгляд современного человека на историю доколумбовской Америки с момента зарождения ее цивилизаций до гибели от рук завоевателей.

Ритм и тембр являются в многочастной «Кантате...» Хинастеры главными средствами музыкальной выразительности. Сложный музыкальный язык произведения базируется на серийной технике, которая охватывает не только области мелодии и гармонии, но и сферы ритма, тембра, динамики и фактуры. Композитор также использует алеаторику, полиритмию, сложные ритмические построения и ускорения, «иррациональные значения» и «аметрические эффекты» в инструментальных голосах. В партии вокала используются различные техники: *Sprechstimme*, микрохроматика и речевые декламации, зачастую «голос выступает в роли дополнительного ударного инструмента»²⁰³. Одним из главных художественных приемов в «Кантате...» является изменение плотности фактуры, а также игра тембров, связанная с литературным повествованием.

Третий период

Современный период развития ансамбля ударных инструментов, как уже упоминалось, начинается в 1970-е годы и представляет новый подход к этому направлению. Композиторы-ударники продолжают культивировать экзотическую перкуссию, постоянно вводя новые инструменты в ансамблевые составы, уделяют больше внимания найденным объектам. Как правило, в ансамблевой музыке все партии предназначаются для мультиперкуссионных сетов, иногда к ним добавляется солист. Становится нормой введение композиторами в партитуры подробных ремарок, что решает проблему расшифровки нотной записи исполнителями-ударниками.

Композиторы обращаются к различным ансамблевым составам. Например, перкуссионный квартет *Sweet Swaff* (1998) французского композитора Николаса Мартинсова включает только шумовые ударные: тарелки разных размеров, кротали без определённого тона, бонги, ковбеллы, треугольник, там-там,

²⁰³ Ibid. P. 42.

вибраслэп, маракасы, малый барабан и др. Другие ансамбли ударных демонстрируют составы, включающие разные группы ударных инструментов. Так, в перкуссионное трио *Kalei* (1989) французского композитора Жака Делеклюза входят мембранофоны (литавры, большой барабан, басовые барабаны, том-томы, бонги), идиофоны (тарелки, деревянная коробочка, темпле-блоки, там-там, деревянный бар чаймс), клавишные (вибрафон, маримба, кротали).

У Небойши Живковича разнообразие групп ударных инструментов ярко проявляется в «Трио для одного» (1995–1999), где каждый раздел сочинения акцентирует определённую звуковую палитру. В крайних частях используются преимущественно шумовые мембранофоны и идиофоны (большой барабан, малые барабаны, бонги, гонги, том-томы), создающие мощную ритмическую фактуру. В центральной части внимание сосредоточено на металлических идиофонах: звучат кротали, вибрафон, тарелка, бар чаймс, обеспечивающие более прозрачное, окрашенное звучание.

С конца 1960-х годов начинает интенсивно формироваться оригинальный репертуар для клавишных ударных инструментов. Одним из наиболее ярких сочинений в этой области является квинтет *Gainsborough* Томаса Годжера (1965/1974). Характерно, что звучание маримб и вибрафона композитор удачно сочетает с литаврами, которым отводится отдельная партия. В рамках трехчастной композиции раскрываются различные образные сферы и жанры. Бодрый танец первой части (*Moderato*) строится на диалоге между двумя маримбами (I и II партии), а литавры (IV партия) и шумовые ударные (III партия — малый барабан, гонг; V партия — большой барабан, парные и подвесная тарелки) создают необходимый фон и ритмическую основу. В медленной второй части (*Slow, hesitant*) меланхоличное настроение образуют металлические инструменты — вибрафон и маримба, оркестровые колокола, треугольник, бар чаймс, гонг. Выделяется джазовый речитатив-диалог между вибрафоном и маримбой. Быстрое, активное движение финала (*Presto*) основано на чередовании разножанровых эпизодов. Состав ансамбля здесь такой же, как в первой части, с сольными репликами выступают разные инструменты.

В этом контексте заслуживают внимания и произведения Живковича, обращённые к клавишным ударным инструментам. Композитор активно разрабатывает их выразительный и технический потенциал, в особенности — маримбы. Среди наиболее значимых сочинений в этой области — «Квинтет для пяти солистов» (1989), в котором пять маримб взаимодействуют с шумовыми ударными на равных правах, а также «Ультиматум 2» (1994–1995) для дуэта маримб, отличающееся виртуозной фактурой и ярко выраженной концертностью.

Для составов с двумя и тремя маримбами написано несколько сотен сочинений. А вот обращение к большему количеству маримб является довольно редким явлением. Например, около 1980 года появляются составы с четырьмя маримбами в следующих произведениях: *Suite for Keyboard Percussion* (1979) Уэсли Слейтера, *Portico* (1980) Томаса Годжера, *Two Movements for Mallets II* (1981) Уильяма Стейнорта, *Duo Chopinesque* (1985) Майкла Геннагина. К камерным составам с пятью маримбами обращаются Блэйк Уилкинс — *Twilight Offering Music* (1987), *Compendium* (1993), Дэвид Маслянка — *Crown of Thorns*²⁰⁴ (1982). Стив Райх использует состав с шестью маримбами в сочинении *Six marimbas* (1986), ставшим авторским переложением композиции *Six pianos* (1973). Тенденция к включению нескольких маримб в ансамбли ударных сохраняется и в дальнейшем²⁰⁵. Стоит подчеркнуть, что в XXI столетии четыре маримбы — уже не редкость для ансамбля ударных²⁰⁶, однако к пяти или шести инструментам композиторы обращаются не столь часто.

Одним из самых востребованных составов на современном этапе развития камерной музыки для ударных является ансамбль с солирующей маримбой. Профессор Юго-Западного университета Оклахомы (США) доктор Дэвид

²⁰⁴ Все семь вышеперечисленных сочинений 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» (подробнее в параграфе 1.1.2) Основную нагрузку в этих произведениях брали на себя клавишные ударные: маримба, ксилофон, вибрафон, колокольчики и кротали.

²⁰⁵ Для четырех маримб в 1980-90-е годы были написаны: *Chameleon Music* Дэна Уелчера (1987), *The Phantom Dances* Майкла Геннагина (1989), *Circadian Rhythms* Каролин Бремер (1996), *The Palace of Nine Perfections* Эрика Эвайзена (1997) и др.

²⁰⁶ В начале XXI века для четырех маримб были созданы: *Vespertine Formations* Кристофера Дина (2003), *Scenes from the Woods* Брайана Блюма (2011), «Маримба квартет» (2003), *Fandango 13* (2013) Майкла Буррита, *Gotan* Эммануэля Сежурне (2016) и мн. др.

Бессингер приводит каталог произведений для солирующей маримбы с сопровождением ансамбля ударных, написанных между 1959 и 2008 годами²⁰⁷. Каталог включает 112 сочинений. В числе авторов — самые видные фигуры современности в области и композиции и исполнительства на ударных: Ней Розауро, Кейко Абе, Небойша Живкович, Роберт Келли, Паул Биссель, Майкл Барритт, Джэк Дженни, Дэниэл МакКартни, Акира Нишимура, Гордон Стоут и др. Так, Живкович использует маримбу соло в двух опусах: «Неспокойные души» (1992) и «Скорбная песнь и танец варваров» (2002).

Большой популярностью пользуется сочинение *Marimba Spiritual* (1983) японского автора Минуру Мики для маримбы и перкуссионного ансамбля. Произведение создавалось с 1983 года до начала 1984 года с учётом острого периода голода и массового недоедания в Африке, происходившего в это время. Композиция построена органично: первая её половина представляет собой статичный реквием, а вторая часть — живое возрождение²⁰⁸. Отличительной особенностью этого произведения является использование традиционных японских инструментов без фиксированной высоты звучания: для них композитор указывает только регистр и материал конструкции. Соло маримбы чередуется с фразами перкуссионного трио, которое сначала включает звенящие металлические ударные в высоком, среднем и низком регистрах для одной из трех партий соответственно, а затем деревянные ударные в высоком, среднем и низком регистрах. В случае отсутствия традиционных японских инструментов (указанных далее в скобках) Мики предлагает западноевропейские ударные: для I партии — два ковбелла (*atarigane*), два тимбалес (*daibyoshi*), для II партии — том-том и малый барабан (*shime-daiko*), для III партии — литавры или барабаны в низком и среднем регистрах (*o-daiko*), малый барабан, на котором играют щетками (погремушка *sasara*). К смене тембров и фактуры Мики обращается редко. Разнообразие звучания ансамбля достигается за счет ритмического взаимодействия маримбы с перкуссионным трио. В партиях участников трио используются

²⁰⁷ Bessinger D. A catalog of works for marimba soloist with percussion ensemble composed between 1959 and 2008 with analysis of selected works. PhD thesis. University of Oklahoma, 2009. P. 21-30.

²⁰⁸ Miki M. *Marimba spiritual*. Score. Tokyo, 1989. P. 2.

канонические имитации, ритмические остинато, на которые накладываются разнообразные мотивы маримбы. Второй раздел содержит перкуссионный эпизод, в котором каждому музыканту по очереди дается указание к сольной импровизации в течении восьми тактов на фоне ритмического остинато. Довольно продолжительное произведение *Marimba Spiritual* (15 минут) отличается сменой умеренного темпа на быстрый, с энергичным звучанием.

Красочное произведение *Aurora Borealis* («Северное сияние», 1997) Джона Троуэра для маримбы и мультиперкуссионного трио ориентировано на широкого слушателя. Композитор был вдохновлен природным явлением — северным сиянием, которое можно наблюдать в темное время суток в странах Северного полушария. Яркой находкой Троуэра стало использование в *Aurora Borealis* мелодического свиста: с цифры *G* партитуры указано, что все три исполнителя должны дублировать свистом нисходящую мелодию в унисон с вибратоном. Забегая вперед, отметим, что художественный свист в будущем использовал Живкович в Квартете «Так-Нара» (2009).

Три части произведения имеют названия. Первая часть *Starry night* («Звездная ночь») начинается с небольшого вступления, в котором, представляя картину мерцания звезд, один за другим вводятся инструменты: вибратон, металлический бар чаймс, гонг, тарелки, литавры. Музыкальные особенности темы у маримбы и нестандартное сочетание инструментов создают необычное звучание, которое можно обозначить как поп-джазовый грув. Композитор указывает: «Положите маленькую тарелку на том-том (с мембраной с двух сторон). Мембрана должна быть полностью расслаблена, до состояния брызжания. Эффект должен имитировать плотный “попсовый” малый барабан с протяженной атакой, как в песнях рок-групп или электронных ударных установках»²⁰⁹. Для создания колоритного фона подключаются и другие инструменты: чоколо, темплеблоки, кротали, наковальня, бонго, большой барабан и др. Медленная вторая часть *Light waves* («Светлые волны») выдержана в романтическом, балладном духе, тема у маримбы соло носит импровизационный характер, подключение перкуссии создает

²⁰⁹ *Thrower J. Aurora Borealis for marimba and percussion ensemble. Score. Oslo, 1997. P. 3.*

динамические волны. Третья часть *Aurora's dance* («Танец Авроры») открывается игривой танцевальной темой, за которой следуют импровизационные вариации основного ритмико-гармонического паттерна. В отличие от предыдущих частей, на первый план здесь выходят не мелодические линии, а ритм.

Среди самых значительных современных композиций для маримбы и перкуссионного ансамбля — *The Wave* («Волна», 2000) Кейко Абе. Общий экспрессивный эмоциональный тонус задается мембранофонами и шумовыми ударными. Для партий III и IV К. Абе использует одинаковый набор инструментов: литавры, два больших барабана (разных размеров), клавиес, слит драм, трубчатые колокола, там-тамы (разных размеров), подвесная тарелка, трещетка (для партии III). В партиях I и II также есть одинаковые для каждого исполнителя инструменты — клавиес, темпле-блоки, подвесная тарелка, колокольчики, и различные, среди которых бонги, конги, том-томы, ковбелл, хлыст, бинзасара (народная японская ручная трещетка), стеклянный бар чаймс.

Если в большинстве ансамблевых произведений для маримбы композиторы подчеркивают мелодическое начало, то Абе в композиции *The Wave* выводит на первый план ритм. Ритмически контрастные, с частой сменой ритмов партии участников ансамбля чередуются с синхронными и оstinатными фрагментами. К концу произведения ведущее значение отводится ровной ритмической пульсации (восьмыми, триолями) с динамическими нарастаниями. Важную выразительную роль в крайних разделах сочинения играют энергичные ритмизованные крики в партиях участников квартета. Драматургия сочинения выстраивается по принципу крещендирующих волн, последняя из которых достигает наивысшего всплеска экспрессии и драйва.

Отдельную группу ансамблевой литературы для ударных представляют составы с литаврами, чье введение часто оказывается связано с темами войны или разрушения в сюжете. В перкуссионном квартете *Ku-Ka-Iimoku* (1978) Кристофера Роуза используется четыре литавры, солирующие фрагменты которых органично вписываются в общее звучание ансамбля. Роуз включает в ансамбль другие мембранофоны и шумовые инструменты — том-томы, малые барабаны, бонги,

конги, тимбалес, бубамы, слит-драмы, клавиес, деревянные коробочки, ковбелл, темпле-блоки, подвесные тарелки (в т. ч. тарелку *China*), там-там, гонги, фрусту, а также найденные объекты — деревянную доску, металлическую пластину. Особенности состава ансамбля с включением литавр обусловлены программным замыслом квартета. Название произведения отсылает к гавайской мифологии, в которой самым важным из богов является Ку, занимающий положение, подобное Зевсу в греческой мифологии или Одину в скандинавских легендах. Ку проявляется в нескольких ипостасях, и в композиции *Ku-Ka-Ilimoku* он представляет в облике бога войны. Поэтому исполнение перкуссионного ансамбля должно быть представлено как стремительный, дикий танец войны. Подобное настроение угадывается и в композиции Пападора *Summons* (2002) для литавр-соло и перкуссионного ансамбля, название которой можно перевести как «Вызов». Как указано в аннотации к сочинению, литавры (солист), являющиеся инициатором музыкального материала, на протяжении практически всей одночастной композиции бросают вызов ансамблю остальных инструментов (коллективу)²¹⁰. Композитор предлагает расположение музыкантов на сцене, согласно которому солирующий литаврист должен находиться в центре «звуковой среды». Полукругом располагаются семь участников ансамбля, включающего шумовые мембранофоны, металлические и деревянные инструменты (среди которых малый барабан, бонги, тарелки, деревянные коробочки, темпле-блоки, клавиесы, кротали, фруста (*slapstick*), том-томы, там-там, тимбалес, гонг, треугольник, бар чаймс), мелодические ударные (вибрафон, ксилофон, маримба, колокола), а также найденные объекты — два разного тона тормозных барабана от автомобиля и подвешенная рессора от грузовика.

Литавры задействованы в квартетах Живковича *Credo in Unum Deum* (2018) и Майкла Барритта *The Doomsday Machine* («Машина Судного дня», 2000), названного в честь одной из серий американского медиапроекта *Star Track* («Звездный путь»). Машина Судного дня в сериале была способна уничтожать целые планеты. Композитор задумал сочинение как захватывающую визуально и

²¹⁰ Papador N. *Summons*. Score. New York, 2012. P. 2.

аудиально работу, которая включает множество деревянных, металлических и мембранофонных тембров для создания энергичного, взрывного танца. Среди двадцати пяти разновидностей инструментов отсутствуют клавишные, вся композиция построена на главенстве ритма. Непрерывный поток разнообразных ритмов строится на единовременном контрасте партий. Организующим началом выступает их периодическое объединение на основе унисонного звучания и остинато.

Композиторы довольно редко включают в произведения ударную установку. Ее использовали Хосе Серебриер в Симфонии для ударных (1972), Зигфрид Финк в *Vibracussion* (1974), Небойша Живкович в «Между днем и ночью» (1988), Ней Розауро в Концерте для вибратона и ансамбля ударных инструментов (1995), Эррки-Свен Туур в «*Motus II*» (1999). По заказу Ричарда Гипсона, создателя проекта *Ochlahoma University Percussion Press (OUPP)*, композитором Джоном Бекком был написан Концерт для ударной установки в 1979 году. Две ударные установки входят в состав секстета «Разговор барабанов» (1983) Гюнтера Кизера.

Следует отметить, что инструментальный состав дуэтов для ударных инструментов отличается значительным разнообразием. В числе наиболее известных произведений для мультиперкуссионного дуэта можно назвать *Gyro* (2009) Томера Ярив, *Eight on 3 and Nine on 2* («Восемь на три и девять на два», 2007) Роберта Марино, *La festa per due* («Праздник для двоих», 1999) Николаса Мартинсова, *As one* («Как один», 2007) Джена Кошински, *Sex in the kitchen* («Секс на кухне», 2009) Небойши Живковича, *Cohesion* («Сплоченность», 2012) Мэта Мура.

Среди дуэтов для мультиперкуссионистов выделяются сочинения, основанные на идее синхронности и сыгранности, которая проявляется как в музыкальной части, так и визуальной. Дуэт *Specchio* («Зеркало», 2003) итальянского композитора Луиджи Маринаро написан для двух идентичных перкуссионных сетов, включающих три тома, два ковбелла, две литавры и один общий большой барабан. В дуэте *As one* («Как один») американца Джена Кошински

между исполнителями делятся большой барабан и маримба, помимо которых у каждого исполнителя имеется свой набор инструментов.

Дуэты *La festa per due* («Фестиваль для двоих») Николаса Мартинсова (Франция) и *Cohesion* («Сплоченность») Мэта Мура (США) исполняются на отдельных сетах. Если крайние части произведения Мартинсова написаны для мультиперкуссионных сетов, то во второй части задействованы только клавиесы. Выбор инструментов представляет интересное решение для демонстрации концепции сыгранности. У Мура различный состав сетов из шумовых ударных включает большой барабан у каждого исполнителя. Идея сплоченности достигается музыкальными средствами — унисонными фразами у участников дуэта, которые пронизывают все сочинение.

Отталкиваясь от идей американских композиторов 1930–40-х годов в использовании найденных объектов, современные композиторы продолжают экспериментировать в этой области. Ней Розауро ввел в произведение *Mitos Brasileiros* («Бразильские мифы», 1992) для квартета ударных одну сковороду и консервные банки. Кухонная утварь представлена в дуэте «Секс на кухне» Живковича и в сочинении Джона Псатаса *One study, one summary* («Один эскиз, один итог», 2005) для мультиперкуссии-соло и аудиозаписи, жестяные банки в квартете *Tin play* (2008) Пера Андреассона²¹¹. В сочинениях используются и другие найденные объекты: это тормозные барабаны у Алана Кеоуна в *Apotheosis* (2014), автомобильная рессора у Пападора в *Summons* и у Дейва Холла в *Tilted Spheres* («Наклонные сферы», 2015), гитара и полое бревно в *Jose/ beFORe John 5* (2012) Ауреля Холло, молоток-игрушка в «Россыпи рудиментов» (1980) Дмитрия Лукьянова, гудящая гофрированная труба в *Trances* (2006) Франка Найтса, морская раковина в *Song and Dance* («Песня и танец», 2009) Джена Кошински. Живковичем в «Между днем и ночью» используется стеклянная бутылка с камнями, а в «Квинтете для пяти солистов» — металлическая цепь. Здесь можно говорить о степени новизны авторских решений современных композиторов. Так, ярким

²¹¹ Одним из первых, кто использовал жестяные банки, является Джон Кейдж «Третья конструкция» (*Third Construction*, 1941) для квартета ударных, где используются два сета по пять жестяных банок в каждом, на которых исполняется ритмическая канва в течение всего произведения.

моментом сочинения *Sweet Swaff* Мартинсова становится каденция на найденном объекте: композитор указывает в партитуре «довольно мощный и острый металлический инструмент без определённой высоты»²¹². А в окончании композиции *Summons* Николас Пападор предписывает участнику ансамбля положить музыкальную шкатулку на литавру.

Имеется ряд случаев включения в партитуру ансамблей ударных аудиозаписи. В сочинении Тома Хатчисона *Multiphonix* (1976) для трио ударных прописана партия фонограммы, предполагающая наличие четвертого исполнителя, отвечающего за нее, как в *Credo in Us* (1942) Джона Кейджа и «Урагане Сэнди» (2013/2014) Живковича. Среди других сочинений стоит выделить «Эхо за вечностью» Джека Дженни (*Echoes Beyond the Foreve*, 1983), «Движущийся Воздух» Нигеля Вестлейка (*Moving Air*, 1989) и *Mobiles and Loops* (1969) Джеймса Фулкерсона. В этих сочинениях для квартета ударных композиторы используют аудиозапись в роли постоянного сопровождающего материала на протяжении всей пьесы — как самостоятельный голос либо в качестве пульсирующего элемента.

Современные композиторы-ударники, посвящённые в тонкости звучания различных инструментов, выписывают в партитурах выбор палочек, смену инструментов (передвижение музыкантов от одного инструмента к другому), необходимые приемы звукоизвлечения. Так, в ансамблях Д. Гиллингэма *Stained Glass* («Витражи», 1991), *Paschal Dances* («Пасхальные танцы», 1994), включающих несколько маримб, другие клавишные инструменты, мультиперкуссионные сеты, а также фортепиано, до мельчайших деталей учтены тонкости исполнения технически сложной партитуры. Композитором рассчитаны временные интервалы для смены инструментов, дал четкие указания относительно традиционных приёмов игры, выбора палочек и реализации особых эффектов: погружения кроталей и гонга в воду, а также извлечения звука из фрикционных бокалов с водой.

Важной частью ансамблевой музыки для ударных становится разделение общего инструментального состава на более мелкие ансамбли. Независимый и

²¹² *Martynciow N. Sweet swaff. Score. Clermont-Ferrand, 1998. P. 2.*

интегрированный подходы к аранжировке ансамблевых составов ударных, оригинальные фактурные и композиционные приемы можно увидеть во многих произведениях. Например, у Живковича в секстете «Между днем и ночью» дуэт барабанных установок проивостоит квартету остальных участников.

Рассмотрим данные особенности на примере сочинений Дэвида Гиллингэма (*Stained Glass, Paschal Dances*) и Джарета Спирса (*Clintonian Sketch, 1987; Caprice Diabolique, 1989; Windstone Suite, 1992*), в которых создается широкая вариабельность инструментальных комбинаций во многом благодаря контрастным тембральным подгруппам (клавишные — шумовые; металлические — деревянные — мембраны; интонирующие шумовые — неинтонирующие шумовые). Так, излагаемый одной подгруппой начальный материал в дальнейшем развивается всеми другими группами. При этом Гиллингэм для таких вступлений использует клавишные ударные, тогда как Спирс предпочитает шумовые. В ансамблевых составах этих композиторов клавишных ударных инструментов больше, чем шумовых, на них возлагается большая функциональная нагрузка. Ритмические диалоги или имитации между клавишными и шумовыми инструментами (Спирс) и внутри клавишной группы (Гиллингэм) нередко направляют драматургическое развитие в быстрых частях произведений. Другим элементом развития в быстрых частях является остинато, нередко состоящее из двух одновременных паттернов. Гиллингэм также использует остинато в медленных частях для достижения текстурного «фантастического» эффекта, создающего мистический характер. Оркестровка остинато у Спирса в большинстве случаев задействует ансамбль целиком, тогда как Гиллингэм предпочитает остинато только у клавишных ударных, то есть в сочетании одинаковых тембров.

Демаркация разделов реализуется в сочинениях Спирса и Гиллингэма с помощью крещендирующего тремоло на шумовых ударных для добавления интенсивности в кратких динамических подъемах. Также используются аккорды клавишных и тембры нетрадиционных инструментов. Эфирная текстура клавишных ударных, их тембральные сочетания показывают стремление Гиллингэма к колористическим эффектам в оркестровке ударных. Профессор Юго-

Восточного университета Оклахомы доктор Марк Уайт пишет, что композитор использует технику *Klangfarbenmelodie*²¹³ в медленных частях²¹⁴. Сольные фразы шумовых ударных используются для связи между разделами. Они же несут функцию создания ритмической сетки перед вступлением мелодической линии в быстрых частях. Гиллингэм для этой же цели, как и в быстрых, так и в медленных частях использует и клавишные ударные.

В сочинениях М. Спирса и Д. Гиллингэма ритм играет определяющую роль, выступая основой тематического развития. У Спирса он функционирует как структурирующий элемент, формирующий мелодические линии, диалоги и остинатные построения. У Гиллингэма ритмические формулы служат фундаментом, обеспечивающим разнообразие и единство музыкальной ткани.

В ансамблях ударных Спирса основная нагрузка ложится на шумовые ударные инструменты, тогда как у Гиллингэма ведущую роль в экспозиции мотивов играют клавишные ударные инструменты. В обоих случаях ритм и тембровое разнообразие ударных становятся важнейшими факторами мотивного развития и формообразования. Смешанные размеры создают «аддитивный эффект», подчёркиваемый активизацией группы *шумовых ударных*. Полиритмия и гемиолы вносят дополнительное напряжение и усложняют взаимодействие между инструментальными группами, усиливая динамику ансамбля.

Фактура в сочинениях Гиллингэма и Спирса тесно связана с тембром и ритмом. Постепенное дробление ритмических фигур в сочетании с напластованием тембров дают напряжение, возникающее на границах разделов или в финалах сочинений. Манипуляции с фактурой также важны для создания элемента неожиданности в конце быстрых частей. Спирс использует шумовые ударные для создания фактурного напряжения и соло колоколов перед моментом внезапного обрыва звучания. Гиллингэм делает ставку на клавишные ударные с солирующим большим барабаном.

²¹³ *Klangfarbenmelodie* (нем.) — музыкальная техника, в которой происходит разделение мелодической линии между различными инструментами.

²¹⁴ *White M.* Percussion scoring and orchestration in the wind and percussion ensemble literature of Jared Spears and David Gillingam. PhD thesis. University of North Texas, 2001. P. 62.

В ансамблевой музыке для ударных каждый из композиторов, безусловно, реализует индивидуальные черты, присущие его стилю. Вместе с тем, можно отметить ряд общих особенностей, которые в разной мере присутствуют в сочинениях сегодняшних авторов. По сравнению с предыдущими этапами развития ансамблевой музыки для ударных, современные композиторы значительно расширяют фактурные возможности, тесно связывая их с тембровой палитрой. В области ритма можно отметить постоянное балансирование на грани разнородного, контрастного и единого, синхронного. Выбор в пользу того или другого чаще всего обуславливается авторским замыслом. Значительную выразительную нагрузку берет на себя прием остинато или синхронное исполнение музыкального фрагмента несколькими участниками ансамбля. Так, крупный фрагмент остинато имеется в середине развернутой пьесы *Sweet Swaff* Мартинсова. Одновременно на протяжении этой композиции развитие достигается за счет передачи ритмических мотивов между инструментами, дифференциации партий средствами полиритмии.

Ритмическая свобода в ансамблевой музыке для ударных инструментов проявляется разнообразно. Одним из ярких примеров является использование неметризованных фрагментов, в которых отсутствует чёткое деление на такты. Такие фрагменты встречаются в произведении Жака Делеклюза *Kalei*, где они обрамляют композицию и предшествуют заключительному разделу, написанному в сквозной одночастной форме. В произведениях Мики и Троуера импровизационные эпизоды исполняются в жёстком метре, в то время как у Розауро присутствует свободная импровизация. Оба подхода также характерны для сочинений Небойши Живковича. Смена метра, ритмического рисунка или ритмической единицы движения становится одним из приемов развития, динамизации. Интересные приемы метрических модуляций встречаются внутри пьесы *Cohesion* Мура. Композитор использует идентичные по протяженности во времени размеры $3/4$ и $12/8$. Двенадцать шестнадцатых ($3/4$) оказываются равны двенадцати восьмым ($12/8$). Игра времени заключается в группировке на три и четыре доли соответственно. Если в первом разделе сочинения данные фрагменты

протяженные, то в заключительном эпизоде эта смена происходит каждые два такта. Отдельным случаем является переход с размера 12/8 на размер 4/4, который ускоряет восьмые до шестнадцатых длительностей, хотя темп долей остается прежним.

На современном этапе развития репертуара для ансамбля ударных инструментов композиторы чаще всего обращаются к одночастным сквозным формам. Выбор в пользу циклического строения чаще всего продиктован программным замыслом, как, например, в произведении *Aurora Borealis* Джона Троруэра. Композиторы редко прибегают к элементам повторности в области формообразования. Одновременно характерно обрамление композиций на основе каких-либо ярких элементов. В произведениях *The Wave* К. Абе и «Между днем и ночью» Н. Живковича таким элементом становится новаторское введение криков в партиях перкуссионистов. Наряду со стиранием границ между разделами можно отметить и специальную их маркировку. В той же композиции *The Wave* К. Абе подчеркивает переход к заключительному разделу формы приемом исполнения ритмических фигур участниками квартета с помощью хлопков в ладоши, что привлекает особое внимание зрителей.

Главной отличительной особенностью современных ансамблей ударных становится наличие в произведениях определенной концепции. Для искусства постмодерна в целом характерна концептуальность, что не могло не отразиться на сочинениях для ансамбля ударных, которые возникли как реакция на новые, передовые тенденции времени. Композиторы находятся не просто в поиске оригинального тембрового состава и музыкального решения, а стремятся передать определенную идею. Приведенные выше примеры ансамблей ударных инструментов, содержащие «визуально-музыкальные» образы, являются проявлением концептуализма.

Важная черта концептуального музыкального искусства — ориентация произведений именно на живое исполнение. Современные сочинения для ансамбля ударных инструментов имеют немало импровизационных фрагментов, часто предполагают ритмически свободное исполнение, а включение элементов

театральности превращает их в синтетическое действо, воспринимаемое визуально. Всё это требует интеграции исполняемых произведений в пространства концертных площадок.

Одним из элементов концептуального искусства является интертекстуальность — отсылка к ранее созданным шедеврам прошлого²¹⁵. Обращение к цитированию, аллюзиям стало основой для оригинальных идей в ансамблях ударных с включением фортепиано в *Duo Chopinesque* (1988) Майкла Геннагина и *Chameleon Music* (1986) Дэна Уэлчера. Геннагин использует цитату из Прелюдии *e-moll* Op. 28 № 4 Ф. Шопена, а Уэлчер — цитаты из четырех фортепианных сонат В. А. Моцарта (К. 280, К. 281, К. 330 и К. 332). Оригинальный материал *Duo Chopinesque* опирается на ритмические мотивы и тембральные краски. Материал прелюдии подается в оригинальной тональности и в полном объеме, за исключением трех нот, в фрагментарной манере. Эти цитаты либо интегрированы в оригинальную музыку, либо отдалены от остального материала. При использовании Геннагиным заимствованного материала появляется четкая модель перехода от разделения к интеграции и обратно к разделению. Также присутствует выверенная картина организации и важности ритмических мотивов. Так, окончание композиции построено на чередовании динамически угасающих цитат и интенсивно развивающихся фраз оригинального текста. Внутренняя дуалистическая борьба завершается, по мнению Фултона, победой музыки прошлого, и даже некой насмешкой над «новой музыкой». Исследователь приводит слова композитора, описывающего свой подход как «двойственность творческого импульса»²¹⁶: понимание этой двойственности метафорично и проявляется в оппозициях классика и романтика, Инь и Янь, интеллектуальное и эмоциональное.

Программное сочинение *Chameleon Music* основано на рассказе Трумена Капоте «Музыка для хамелеонов». Композитор цитирует фрагменты сонат Моцарта, применяя технику коллажа. Уэлчер позволяет себе изменять оригинальную тональность заимствований для получения гладких и бесшовных

²¹⁵ Горбенко А. А. Музыкальный аспект концептуального искусства // Артикульт. 2016. С. 56.

²¹⁶ Fulton S. L. Hearing History: Musical Borrowing in the Percussion Ensemble Works, Duo Chopinesque and Chameleon Music. P. 74.

переходов как между ними, так и в сочетании с оригинальной музыкой. Однако композитор не меняет ритм и диапазон заимствований. Если в *Duo Chopinesque* микроэлементы цитат как бы разбросаны в оригинальном тексте, видоизменены ритмически и подаются в различных регистрах для интеграции внутри звукового полотна, то у Уэлчера основная часть заимствований не интегрирована в оригинальный материал. Продолжительные по времени заимствования в большей степени интегрированы в друг друга. Оригинальные элементы и мотивы произведения составляют яркие в тембровом плане фрагменты, которые не сливаются с общим звучанием.

Отметим, что произведения Небойши Живковича для ансамбля ударных также в полной мере соотносятся с вышеуказанными принципами концептуальности. Каждое сочинение композитора характеризуется продуманной идеей с зачастую символическим подтекстом, сквозной драматургией, театральными элементами, выразительными тембровыми контрастами. Концептуальный подход составляет основу художественного мышления Живковича, что придаёт его произведениям особую выразительность и сценическую привлекательность. Более подробный анализ концептуальных особенностей его творчества будет представлен во второй главе настоящего исследования

Таким образом, с момента своего возникновения область музыки для ансамбля для ударных непрерывно эволюционировала. В современных ансамблях установился уникальный сет для каждого произведения, композиторы продолжали находить новые сочетания инструментов, пополняя их за счет экзотической перкуссии и найденных объектов. Интенсивное развитие получили ансамбли с участием клавишных инструментов, в частности, составы для солирующей маримбы и ударных, в качестве сольного инструмента могли выступать литавры. Размеры и материалы, из которых были сделаны инструменты, значительно отличались: их устанавливали и прописывали композиторы в партитурах. В ансамблях композиторов разных стран выделились общие черты и характерные методы, при этом у каждого из них присутствовали собственные принципы

подхода к организации ритма, фактуры. Сочетание общих подходов наряду с авторскими концепциями определило отличительный облик каждого ансамблевого сочинения.

Подведем некоторые итоги.

В начале XX века деятельность футуристов, шумовой оркестр Луиджи Руссоло, а также опусы Шостаковича и представителей американской композиторской школы — Ролдана, Антейла, Кауэлла, Кейджа, Харрисона, Бейер и других — ознаменовали собой новый вектор в развитии музыкального искусства, заложив прогрессивные музыкальные концепции авангарда, которые привели к развитию музыки для ударных инструментов.

Музыка для ансамбля ударных инструментов формировалась в русле общих тенденций, характерных для эволюции группы ударных инструментов в оркестровой музыке, однако имела и отличительные особенности. Первые ансамблевые сочинения для ударных часто представляли собой экспериментальные поиски композиторов-реформаторов, и именно их деятельность была признана первоочередной движущей силой в развитии репертуара для нового вида инструментальной музыки. Важным фактором, повлиявшим на трансформацию музыки для ударных, стала интеграция национальных инструментов и традиций из мировых культур в международную музыкальную практику, равно как и технический прогресс, повлиявший на изобретение новых инструментов и материалов.

Во второй половине XX столетия репертуар для ансамбля ударных инструментов стал динамично расширяться. Исполнители и преподаватели стремились к тому, чтобы ниша камерной музыки наполнилась оригинальными сочинениями для ансамбля ударных. Композиторская техника нередко развивалась параллельно с эволюцией исполнительской техники. Творческая деятельность новых профессиональных коллективов (*Les Percussion des Strassbourg*, *Eastman Marimba Masters* и др.) повлияла на активность композиторского сообщества и, что примечательно, привела к их совместному сотрудничеству. Большую роль сыграли появление дисциплины «ансамбль ударных инструментов» в образовательных

программах учебных заведений США, деятельность *PAS*, различных конкурсных проектов.

Примерно с третьей четверти XX века в развитии репертуара для ансамбля ударных инструментов нами были выделены две линии. Помимо композиторов, звуковые эксперименты и поиски которых создали в свое время прекрасную базу для роста исполнительского мастерства, специфическую репертуарную нишу стали заполнять сочинения, написанные перкуссионистами. Необычайный рост исполнительской школы привел к тому, что профессиональные ударники почувствовали потребность творческой самореализации в создании музыки для ударных. В их числе Абе, Бек, Живкович, Сежурне. Самые амбициозные перкуссионисты начали получать профессиональное композиторское образование. Большим плюсом в их подходе к написанию произведений для ударных было знание специфических свойств, тембровых возможностей, принципов звукоизвлечения, конструктивных особенностей ударных. К несомненным достоинствам работ композиторов-перкуссионистов можно отнести зрелищность и «драйв», присущие произведениям последних лет. Это привлекло значительный интерес неискушенной аудитории к разнообразным пьесам для ударных на концертных площадках по всему миру, в итоге отчасти потеснив произведения профессиональных композиторов на концертной сцене в XXI веке. В настоящее время произведения композиторов-перкуссионистов образуют основу современного репертуара для ансамбля ударных и соло, достигшего впечатляющего уровня развития и находящегося в стадии дальнейшего расширения художественных, технологических и междисциплинарных возможностей.

Глава 2. Ансамблевое творчество Н. Живковича: идеи и реализация²¹⁷

§ 2.1. Круг образов

Для современного музыкального искусства характерна концептуальность, подчинение индивидуальному авторскому замыслу. Эта тенденция прослеживается и в музыке для ансамблей ударных инструментов Н. Живковича: в аннотациях композитор формулирует художественные ориентиры, в высказываниях раскрывает авторский замысел, а особенности создания отдельных сочинений позволяют судить о его композиторском методе.

Характерным примером стал процесс написания Живковичем дуэта «Секс на кухне». Буквально за несколько дней до мировой премьеры еще не было написано ни одной страницы, хотя замысел и структура сочинения уже полностью сложились в воображении/мыслях композитора. Из интервью с *Tiópali Duo* мы узнаем интересные подробности, во многом объясняющие возбужденное настроение дуэта.

Садясь в самолет, направляющийся на Канары, композитор держал в голове только *замысел*, а в руках — листок бумаги и карандаш. Ровно через пять часов он вышел из самолета и отдал этот единственный исписанный листок двум испанским перкуссионистам, которые должны были исполнять сочинение через десять дней на Международном музыкальном фестивале Канарских островов. Каждый день Живкович писал по 1–2 страницы нового текста, в то время как ударники учили

²¹⁷ При написании главы использовался материал статей: Мелихов И. А. Балканская душа Небойши Живковича // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных / ред. Кирнарская Д. К. 2020. № 3 (34). С. 107–121. <https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-64-69>; Мелихов И. А. Ритм природы в музыке Небойши Живковича: ТАК-NARA для квартета ударных инструментов соч. 36 (2009) // Музыка и время. 2020. № 11. М. С. 25–36; Мелихов И. А. Квинтет для пяти солистов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 211–232. https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-64-69_1; Мелихов И. А. Театральная эпатажность Небойши Живковича для дуэта ударных // Saryn art and science journal. 2020. № 4 (29). С. 18–28. <https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-64-69>; Мелихов, И. А. Театр ударных Небойши Живковича // Исследования молодых музыковедов. Сборник статей по материалам XII Международной научной конференции 28–29 марта 2019 года / ред. Т. И. Науменко. М., 2019. С. 326–341.

новую музыку, вплоть до самого выступления. И они успели всё выучить!²¹⁸ На данную историю можно взглянуть и с другой стороны. Показательно, что замысел дуэта у Живковича был уже полностью сформирован, осталось лишь зафиксировать его в нотном тексте, что сделать за десять дней для профессионального композитора не составило труда.

Большая часть ансамблевых произведений для ударных имеет у Живковича название, что указывает на программность, которая представлена как в обобщенном виде («Неспокойные души», «Скорбная песнь и танец варваров», *Credo in Unum Deum*, «Секс на кухне»), так и в более детализированном («Так-Нара», «Между днем и ночью», «Ураган Сэнди»).

В ансамблях для ударных Живковича можно выделить следующие художественные образы:

- национальный колорит;
- картины природы (ландшафт, природные стихии, образы времени суток);
- психологические состояния и эмоции;
- духовное (религиозное) содержание;
- образность непрограммных произведений, связанная с объединением нескольких исполнителей в единый творческий организм.

2.1.1. Национальный колорит

Творчество Живковича пронизано атмосферой народной культуры балканского региона. Именно он вдохновил композитора на создание сочинений, прочно вошедших в репертуар перкуссионистов всего мира. В их числе сочинения для симфонического оркестра: *Südslawenie* (1980); камерные сочинения: *Macedonia* (1980), *Valse Serbe* (1985); произведения для маримбы-соло: *Homo Balcanicus*, *Prokleti Koreni*, *Bulgarian Etude* (все из сборника *Funny Mallets II*, 1989/99), *Iliash* (1996); концерт для мультиперкуссии и духового ансамбля «Сказки из центра Земли» (2003).

²¹⁸ *Langsam S. An Analytical Study and Performance Practice Guide for Percussion Works Opus 35 and Opus 37 by Nebojša Jovan Živković. P. 98–103.*

Народная музыка стран Балканского полуострова демонстрирует уникальный синтез национальных, исторических и географических факторов. Характер балканских народов, отличающийся устойчивостью и стремлением к независимости, во многом формировался под влиянием ландшафта региона: горы способствовали развитию замкнутых и самодостаточных сообществ, море открывало возможности для культурного обмена, а равнины становились пространством контактов и противостояний различных этнических групп. Эти особенности нашли отражение в самобытной музыкальной культуре, неразрывно связанной с повседневной жизнью населения. В то же время, несмотря на тесное взаимопроникновение культур разных этнических групп, каждая из народностей сохранила свою идентичность, характерные черты своих музыкальных традиций.

В «Энциклопедии мировой музыки» под редакцией профессора Калифорнийского университета Лос-Анджелеса Тимоти Райса говорится, что этот регион поражает многообразием национальностей, языков, религий, ландшафтов и музыкальных стилей. Несмотря на все различия, множество общих нитей связывают музыкальную жизнь Балкан. «Календарные обряды и обряды жизненного цикла, особенно свадьбы, все еще полны музыкальной жизни. В селах поются мелодии в узком диапазоне, часто используются сложные размеры, необычные для других частей Европы. Во всех балканских странах важную роль играют цыгане как профессиональные музыканты»²¹⁹.

На музыкальный стиль композитора, по его собственным словам, оказала влияние народная «сакральная» музыка, ставшая его своеобразным «личным наследием» и органичной частью его музыкального языка. Живкович характеризует свои культурные истоки как «...удачу с одной стороны, так и большое неудобство — с другой»²²⁰, поскольку ему непросто избавиться от балканского влияния, которое явно проявляется в определённых мелодических структурах, гармонии, ритмике и выборе инструментального состава. Данный внутренний конфликт весьма интересен, так как, отвечая на вопрос о том, какие

²¹⁹ Rice T. Garland Encyclopedia of World Music: Europe. vol. 8. Routledge, 2000. P. 279–280.

²²⁰ Toth B. Uneven Souls: A conversation with Nebojsa Jovan Zivkovic // Percussive Notes. 1997. № 6 (35). P. 48–49.

личности повлияли на формирование его музыкального вкуса, мышления и восприятия, Живкович признаётся в своей привязанности к музыке Густава Малера и Дмитрия Шостаковича, а также современных композиторов — Карла Хартманна и Бернда Алоиса Циммермана

В ряду сольных сочинений с программными замыслами, идущими от народной балканской культуры, располагаются ансамбли «Неспокойные души» и «Скорбная песнь и танец варваров».

По словам композитора, образность произведения «Неспокойные души» выражается в нечетных метрах и неровных «грувах» из южнославянского региона Балкан, в основном Сербии, Северной Македонии и Болгарии. Ритмы в этих пьесах базируются на сложных размерах, таких как 7/8, 9/8, 11/8, 13/8, 5/4, 11/4.

Опираясь на эти метрические структуры, композитор фокусирует внимание на ментальной составляющей: «оно [слово *Uneven*²²¹. — И. М.] отражает неровный, импульсивный и сердечный характер людей из этого региона»²²². Живкович много рассуждает о характере славянских народов и их «неспокойных» душах, свободных от любых «строгих правил», ультиматумов или упорядоченных, однообразных законов поведения. Фактически он демонстрирует образ «той самой славянской души, ее неуравновешенный, “антидогматичный” стиль жизни»²²³.

Исполнительская манера, свойственная произведениям для ударных Живковича, во многом связана с ощущением «балканского грува». «Я вырос с балканским грувом, <...> грув — он “живой”. Его невозможно “забить” в компьютер. Тогда ты получишь азбуку Морзе. Очень важно в этих нечетных ритмах то, куда ты помещаешь группу из трех восьмых, и насколько “грязно” ты ее играешь. Это не классический метрономный пульс, а своего рода внутренний свинг. Такие вещи объяснить невозможно. Как это играть? А бог его знает. Надо почувствовать. Надо пойти на новогодний праздник 1979 года в ресторан с пьяными цыганами и послушать», — отмечает Живкович²²⁴.

²²¹ В английском языке слово *Uneven* имеет несколько значений с различными лингвистическими оттенками, такими как «неспокойный», «неровный», «неуравновешенный» либо «нечетный».

²²² *Shaw A. Nebojsa Jovan Zivkovic 'Uneven Souls'*. P. 42.

²²³ *Zivkovic N. J. Uneven Souls. Score. Vienna, 1992. P. 3.*

²²⁴ *Рябой Е. М.* Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия. С. 15.

Под грувом (англ. *Groove*) понимается ритмическое ощущение в музыке («качели»), создаваемое игрой музыкантов-барабанщиков, гитаристов и клавишников. Это определение часто используется при описании музыки, которая заставляет двигаться, танцевать — «грувить». Музыковеды считают, что понятие грув — это «ритмический слой» или «интуитивное чувство» заикленного движения, которое возникает при звучании тщательно выверенных и действующих совместно ритмов, что сразу вызывает легкое притоптывание со стороны слушателей.²²⁵ Особым грувом проникнуты не только сочинения Живковича, имеющие прямые отсылки к балканской программности, но и вся его музыка.

«Неспокойные души» стали первым сочинением Живковича для ансамбля ударных, в котором ярко проявился его характерный творческий стиль. Композитор достигает выразительного эффекта через использование переменных размеров, вокальных партий, турецкой дарабуки, завуалированности метра, ставших его творческой визитной карточкой. Национальный колорит, характерный не только для «Неспокойных душ», но и для таких произведений, как «Скорбная песнь и танец варваров», «Сказки из центра Земли», *Homo Balcanicus*, *Prokleti Koreni u Iliash*, раскрывается через применение акцентированных рисунков, сложных ритмических структур и специфической ладогармонии, что подчеркивает личностный подход Живковича к музыке для ударных.

2.1.2. Картины природы

Природные явления служат одним из источников образности в творчестве Живковича. Композитора привлекают масштабные картины стихий, в которых отражаются мощь, красота и непредсказуемость природы. Эти идеи получили развитие в ряде произведений, где природная стихия становится как метафорой человеческих переживаний, так и самостоятельным художественным образом.

²²⁵ Whittall, G. Groove // Grove Music Online..
 URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508> (дата обращения: 20.04.2021).

Изображение катастрофы глобального, планетарного масштаба представлено в квартете «Так-Нара». Процесс создания сочинения Живкович описывает следующим образом: «Когда летом 2009 года я начал делать наброски и аккумулировать различные идеи о возможных структурных концепциях, у меня уже было несколько написанных страниц этой пьесы. Название “Такнара” стало крайне важной составляющей в процессе сочинения. Узнав, что это слово было старинным названием острова Тенерифе, я изучил все доступные ресурсы о Канарских островах, а также об их геологической истории, включая извержения вулкана, приведшие к появлению островов. Вдобавок к этому я ознакомился с интересными “мифами”, вдохновившими мой композиторский процесс, например, о том, что Канарские острова — остатки затонувшей Атлантиды»²²⁶.

Премьера произведения состоялась в 2008 году: его исполнил ансамбль ударных Высшей национальной школы музыки города Тенерифе *Tak-Nara*, название которого, по-видимому, отражало региональную идентичность коллектива.

Вслед за композитором мы уделим некоторое внимание истории островов, их географическим особенностям, так как это важно для понимания смысловой фабулы квартета. Как упоминалось выше, Такнара — древнее название острова Тенерифе, самого крупного из Канарских островов, находящихся в 125 км от северо-западного побережья африканского континента²²⁷. История возникновения Канарских островов окутана тайнами и домыслами, точное происхождение архипелага не установлено. Различные теории, с помощью которых ученые пытались объяснить их появление, можно объединить в две группы. Согласно одной гипотезе, изначально Канары были частью континентов: современных (Африки) или исчезнувших. В другой гипотезе высказывается предположение о

²²⁶ Zivkovic N. J. *Tak-Nara*. Score. Vienna, 2010. P. 2.

²²⁷ Всего этих островов семь и каждый имеет свое название: Тенерифе, Эль-Йерро, Ла-Пальма, Лансароте, Гран-Канария, Фуэртевентура и Гомеро, не считая нескольких маленьких островов.

том, что Канарские острова поднялись из глубин океана и не зависели от соседних континентов²²⁸.

Коренное население Канарских островов — гуанчи. Слово «гуанчи» означает «дети вулкана», и в древних легендах можно встретить упоминания о том, что люди племени вышли из недр огнедышащей горы Тенерифе — самого высокого вулкана Канарских островов.

Гуанчи преимущественно были высокими блондинами с голубыми глазами, что необычно для коренного населения региона и привлекает внимание исследователей-антропологов. Считается, что они произошли от исчезнувшей расы, которую называют мехтоидной; носители данной расы населяли север Африки до начала неолита и были ассимилированы или уничтожены носителями средиземноморской расы. Добрый, но непокорный народ, воевавший более 130 лет с испанцами, в итоге был практически истреблен и продан в рабство. Оставшиеся в живых гуанчи приняли христианство и смешались с испанцами. Родной язык аборигенов со временем был утерян, но осталось кое-что, до сих пор вызывающее изумление: язык свиста — одно из удивительных явлений на планете. Уникальные ландшафты Канарских островов, легенды о их происхождении и самобытная культура гуанчи вдохновили Живковича на создание музыкального произведения, посвящённого архипелагу²²⁹.

Само название «Такнара» трансформировалось в ритмический мотив во II части произведения — «так-на-ра». Именно поэтому название сочинения пишется через дефис, в отличие от слитного написания названия архипелага. Во избежание путаницы отметим: «Такнара» — название острова; *Tak-Nara* («Так-Нара») —

²²⁸ Некоторые легенды и гипотезы указывают на то, что Канарские острова — часть мифической Атлантиды, древнего континента, ушедшего под воду из-за гнева богов, невзлюбивших атлантов за их военную агрессивность. Эти гипотезы основываются на знаменитых «Диалогах» Платона («Тимей» и «Критий»), созданных в IV в. до н. э. Тщательное изучение письменных источников вкупе с новейшими геологическими экспедициями не раз приводило исследователей к заключению, что Атлантидой мог быть один из островов Средиземноморья. Однако некоторые научные теории указывают на то, что Канары появились в результате движения тектонических плит: Южно-Американской и Африканской, так как пробы грунта, взятые на восточном побережье островов, крайне различны по составу с африканскими и схожи с южноамериканскими. Другие современные теории пытаются объяснить происхождение Канарских островов поднятием их из глубин океана, возникшего по некоторым научным данным в результате подводных вулканических извержений. Эти идеи высказывали в XIX в. наиболее известные ученые-геологи того времени: Чарльз Лайель, Карл Фритч и Кристиан Леопольд фон Бух.

²²⁹ *Green L. G. Islands Time Forgot. London, 1962. P. 172–183.*

название сочинения и коллектива; 3) «так-на-ра» — фонетическое разделение слова, приведенное в аннотации к сочинению.

Произведение «Так-Нара» стало своего рода «ударным» приношением всему архипелагу Канарских островов и непосредственно острову Тенерифе. Все используемые в композиции тембры подчинены единому замыслу: нарисовать в воображении зрителей картину природы. Композитор поясняет в аннотации: «После громогласного вступления, рисующего землетрясение и хаотичное затопление Атлантиды в море, я хотел изобразить спокойную и глубокую атмосферу океана, используя низкие, глубокие звуки маримбы и оушен драма в контрасте с металлическими и стеклянными инструментами. Я хотел показать картину безбрежного океана, отражающего лунный свет»²³⁰. С одной стороны, Живкович предлагает в аннотации детализированную программу сочинения. В то же время автор подчеркивает, что программность может только направлять внимание слушателя, но не является определяющей: «Я желал бы, чтобы эта музыка была хорошо и с наслаждением принята исполнителями и публикой без какой-либо программности или “своей истории”, потому что только так, по моему мнению, может существовать музыка»²³¹.

Представляется обоснованным предположение, что замысел композитора основывался на осознании того, что барабаны — одни из древнейших музыкальных инструментов, сопровождающих человечество на протяжении всей его истории. Природа ритма заложена в самом биологическом пульсе планеты, а ударные инструменты, вместе с самим ритмом, становятся равными составляющими вселенского бытия. Живкович смело берется за воплощение этих идей, сочета их с собственным мировосприятием.

Эту концепцию ритма, пронизывающего историю цивилизации, можно пояснить словами Л. В. Шапошниковой: «Эволюция, идущая по магистральному пути синтеза, имеет свой особый механизм, который отражает ритмы Вселенной, диктуемые Космическим Магнитом. Ритмы эти волнообразные: вверх — вниз,

²³⁰ Ibid.

²³¹ Ibid.

процветание — упадок, объединение — разъединение»²³². Эти движения нашли отражение в художественном замысле *Tak-Nara*: композитор изображает гибель древней цивилизации (Атлантиды) и появление новой (Канарские острова, гуанчи). Осознавая природный потенциал ударных инструментов, Живкович насыщает сочинение барабанными переключками, в которых угадываются эхо стихийных катастроф и символический взгляд на циклы гибели и возрождения цивилизаций.

Таким образом, *Tak-Nara* — не стилизация природной катастрофы или первобытного общества на вулканическом клочке земли в океане, а интерпретация мифологического цикла реинкарнации и обновления. Как пишет Л. В. Шапошникова: «В любом историческом процессе звучал ритм эволюции и различались ее гигантские волны. Переселения народов несли в себе этот ритм, а стихийная сила, двигавшая ими, была космична и заключала в себе импульс планетарного энергетического обмена»²³³. Этот «ритм эволюции» находит свое отражение в звучании барабанов, делая их проводниками одновременно природной стихии и исторического времени.

Звуковой ландшафт новой цивилизации создается Живковичем за счет введения в партитуру художественного свиста²³⁴, стилизованного под свистовой язык *силбо гомеро*²³⁵. Живкович использует свист в разделе Медитация (пример 1). Понимая, что свист создает дополнительные задачи для исполнителей, Живкович дает пояснения в партитуре: «Высота тона — рекомендуемая.

²³² Шапошникова Л. В. Наука и живая этика // Космическая эволюция в свете культурного наследия Рерихов. Сборник докладов. М., 2011. С. 111.

²³³ Шапошникова Л. В. Веления космоса. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=200942&p=8> (дата обращения: 10.07.2020).

²³⁴ Необычный исполнительский прием не является уникальным, но все же встречается крайне редко в музыке для ударных. К примеру, только Троруер использовал мелодический свист в упоминавшемся ранее произведении *Aurora borealis*.

²³⁵ Силбо гомеро (*silbo gomero*) – свистящий язык на острове Гомера (Канарские острова), который содержит в словаре около 4000 слов и служит для передачи информации между людьми. Этот язык служил для коренного населения своего рода беспроводной связью на расстояниях до нескольких километров и был адаптирован под испанский язык после завоевания архипелага испанцами. В 1957 году французский исследователь Андре Класс описал этот феномен следующим образом: «Местные жители прижимают кончик языка к губам и в то же время пытаются артикулировать слова, как при нормальной речи. Они могут вполне ясно высвистеть все, что говорят по-испански» Classe A. Phonetics of the Silbo Gomero // Archivium Linguisticum. IX.1. Mansell, 1957. P. 50. Правительство острова, опасаясь за исчезновение этого культурного наследия, включило язык силбо гомеро в обязательную школьную программу. В настоящее время ему обучаются около 3000 детей, «и поэтому удивительно, что даже сегодня любой гомеровец предпочитает не штурмовать ущелья, не кричать, надрывая глотку в надежде заглушить ревущие потоки, и не звонить по телефону — этому предмету роскоши XX века на острове, — а объясняться с помощью языка свиста», полагает Геннадий Босов (Босов Г. Силбо Гомера и другие. М., 1985. С. 69).

Интонация должна быть неточной. Старайтесь симитировать свистовой язык «Гомеро». Исполнители могут дополнять свист, но не слишком — сохраняйте простоту структуры и звуков»²³⁶.

The image shows a musical score for a percussion ensemble. It consists of four staves labeled I, II, III, and IV. Staff I is for Whistle, with a dynamic marking of *f* and a tempo of *seccando*. Staff II is for Marimba, with a dynamic marking of *p* and a tempo of *sempre tremolo, ma sonoro. Misterioso, profondo...*. Staff III is for Glass Chimes, with a dynamic marking of *mf* and a tempo of *l.v.*. Staff IV is for Thunder Sheet, with a dynamic marking of *p* and a tempo of *(shake it permanently)*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A time signature of 7/8 is indicated at the top right. The score is marked with a '1' in a circle, indicating a first ending or a specific section.

Пример 1. «Так-Нара». Медитация и свист «Гомеро», ц. F

Первобытные образы встречались в творчестве композитора и до создания *Tak-Nara*. Например, в III части «Трио для одного», которое, по его собственному описанию, представляет совершенство дикости древнего ритуального культа. Стоит также выделить неоднократное обращение композитора к образу вулкана и стихийных бедствий²³⁷. II часть того же «Трио для одного» не что иное как «райский остров тишины между двумя вулканами», т. е. между I и III частями²³⁸.

Эти ранние эксперименты с первобытной символикой и природными силами нашли продолжение в следующем сочинении композитора. Природная катастрофа вдохновила композитора написание «Урагана Сэнди». Живкович вновь обратился к близкой ему по духу теме природы и стихии. Главным компонентом авторского замысла, раскрывающим содержание произведения совокупностью самостоятельно развивающихся контекстуальных линий, стало реальное стихийное бедствие²³⁹. Одночастное произведение в сквозной форме построено

²³⁶ Zivkovic N. J. *Tak-Nara*. P. 9.

²³⁷ В 2010 г. Живкович создает сочинение с «вулканическим» названием *Magma* («Магма») для маримбы-соло.

²³⁸ Zivkovic N. J. *Trio per Uno*. Score. Vienna, 1999. P. 3.

²³⁹ В ноябре 2012 Живкович направлялся на концерт в рамках *PASIC 2012*. В это же время на юго-восточное побережье Северной Америки обрушился гигантский ураган «Сэнди». Рейс композитора, к счастью, благополучно совершил посадку, но коллектив *Tak-Nara percussion group*, аккомпанировавший ему, оказался заблокированным в

так, что мощный поток раскатистых и хлестких ритмов, подобно урагану, непоколебимо поглощает звуковое пространство вокруг себя. Произведение наполнено образами неукротимой стихии, яркими вспышками молний, громогласными звуками барабанов и какофонией беспорядочных разрушений, оставляемых бурей.

В своих сочинениях Живкович, как и многие композиторы, чутко реагирует на события реального мира, стремясь передать их художественную сущность через музыку. В сочинение «Ураган Сэнди» Живкович вводит широкий спектр реалистично подобранных средств и исполнительских приемов, соответствующих стихийному, разрушительному образу. Основная идея сочинения — «энергичная барабанность»²⁴⁰, тихо появляющаяся, как будто бы издалека, и бурно развивающаяся в разнообразных унисонах и пассажах. Наглядное отождествление стихии урагана с тембром барабана отражено в иллюстрации, помещенной на титуле нотного издания сочинения (рис. 6).

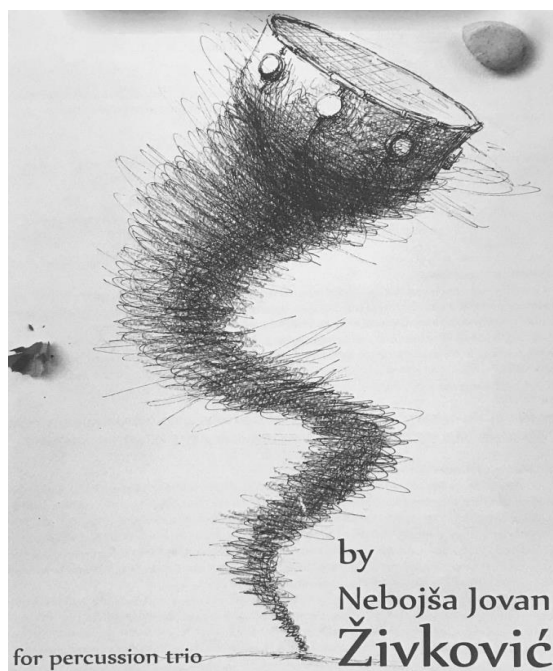


Рисунок 6. Титульный лист издания «Ураган Сэнди»

аэропорту Мадрида: все авиаперелеты в США были отменены. Живковичу пришлось исполнить на концерте несколько сольных сочинений, а основные крупные произведения были исключены из программы концерта. После выступления музыкант дал обещание, что он вернется в следующем году с новым произведением об урагане «Сэнди». «Никакой ураган не может остановить перкуSSIONИстов!» — заявил композитор (Zivkovic N. J. Sandy the Hurricane. P. 2). Премьерное исполнение сочинения «Сэнди» состоялось в 2013 г. в Индианаполисе (США) на концерте «Небойша Живкович & Так-Нара: Вспоминая “Сэнди”».

²⁴⁰ Zivkovic N. J. Sandy the Hurricane. Score. Vienna. 2014. P. 2.

Композитор передает нарастающую скорость тропического циклона при помощи темпа и динамики, а разрушительную силу урагана подчеркивает специфическими тембрами: металлическим скрежетом и грохочущими звуками. Композитор выражает чувство бесконтрольной тревоги и страха, охватывающего человека при встрече со стихийным бедствием, используя дополнительные звуковые эффекты — завывание ветра, сигналы сирены. Важность фактора времени, необходимого для успешного спасения, подчеркивается заявленной композитором длительностью звучания как каждого раздела, так и сочинения в целом.

Программность секстета «Между днем и ночью» обусловлена его названием и заключается в отображении пограничных состояний природы между светлым и темным временем суток. Программный замысел произведения раскрывается по мере развертывания трехчастной формы произведения, его концепция раскрывается посредством партии светового освещения и словесных выкриков, а также с помощью инструментальных тембров и приемов. Сценический свет полностью выключается два раза: в начале и в конце сочинения.

Начинается композиция при включенном свете: сцену окутывают шуршащие звуки, которые создаются шумовыми эффектами с использованием наждачной бумаги, бутылки с мелкими камнями, гуиро, маракаса, щёток на малом барабане. На 14-й секунде шуршание прерывается третьим исполнителем, который вскрикивает *GECE!*²⁴¹, что в переводе с турецкого означает «ночь», и ударяет в большой барабан в нюансе *sfffz*, при этом свет на сцене полностью выключается. С 20-й секунды яркость освещения постепенно начинает увеличиваться вплоть до II части, достигая 60% от полной мощности.

Второй раз возглас *GECE!!* звучит уже у всех исполнителей, разграничивая II и III части произведения. В момент вскрика общая звуковая масса обрывается

²⁴¹ Из личной беседы с композитором нам удалось узнать, что появление турецкого слова было связано с первым составом исполнителей произведения. Как уже упоминалось, произведение писалось для учеников Живковича: один из них был турком по национальности. Композитор признался, что это был один из его любимых учеников. Именно ему он хотел поручить особую партию. Так возникла идея произнесения слова «ночь» на турецком и сольных ударов в большой барабан (интервью с Н. Й. Живковичем от 20.11.2020 г. (см. Приложение Г.)).

мощным аккордом, за которым следует эпизод шёпота. Композитор использует шипящие и фрикативные звуки (*KH, Sch, F, H, Ps, Ma* и др.), а слово *GECE* произносится шепотом, создавая эффект таинственного звучания и усиливая контраст тембров. В заключительном эпизоде III части исполнители, следуя указанию автора в аннотации, «сходят с ума». Вновь возникает шумовая атмосфера, которая на этот раз создается за счет криков, возгласов исполнителей, быстрых беспорядочных реплик барабанов и том-томов на фоне максимального *crescendo*, тремоло тарелок и литавр. Какофония обрывается внезапным погружением зала в темноту, криком четвертого исполнителя *GECE!!!* и его ударом в большой барабан. После окончания генеральной паузы раздаётся удар в колокол и зажигается сценический свет.

Первая часть, сумрачная и наполненная шуршащими и сверкающими звукоцветовыми переливами, олицетворяет ночь: её атмосферу создают литавры, перестукивания деревяшек, каденции вибратона и ксилофона, а сложные ритмические пульсации подчеркивают неопределённость движения музыкальных слоёв, усиленную сценическим освещением. Вторая часть — яркий солнечный день с колокольным звоном и энергичным ритмом. Третья часть исполняется при полном свете: в начале звучат шуршащие звуки, а финальный удар большого барабана вновь погружает сцену во тьму, создавая ощущение наступления ночи. При этом на сцене используется минимальная иллюминация, ограниченная естественными источниками света, что усиливает восприятие звуковых эффектов. Использование подобного приёма не ново для инструментальных произведений различных музыкальных жанров, однако в репертуаре для ансамбля ударных оно встречается довольно редко (например, в произведении *Echoes Beyond the Forever* [«Эхо за пределами вечности»], 1983, *Jack Jenny*, (Джек Дженни) для квартета ударных и аудиозаписи²⁴²).

²⁴² Произведение *Echoes Beyond the Forever* должно исполняться в помещении без света, с иллюминацией, достаточной лишь для безопасного перемещения исполнителей между позициями.

2.1.3. Психологические состояния и эмоции

Произведение, написанное в кратчайшие сроки под рабочим названием *Incubus*²⁴³, в итоге получило более прямолинейное и до некоторой степени провокационное заглавие — «Секс на кухне». Дизайн нотного издания также не оставляет шанса двусмысленно трактовать название сочинения (рис. 7). Композитор поясняет в аннотации, что для титула он выбрал английский язык, ставший современным эквивалентом универсальной в прошлом латыни: «Английские термины используются в настоящее время в самых различных ситуациях: от обычной беседы за ужином до разговоров в высших академических кругах»²⁴⁴.



Рисунок 7. Титул сочинения «Секс на кухне»

Художественное воплощение страсти и эмоционального накала сближает дуэт «Секс на кухне» с квинтетом «Так-Нара» с той разницей, что «Так-Нара» рисует катастрофу глобального, почти космического масштаба, а «Секс на кухне» воплощает бурю эмоций двух людей и их микрокосмос. По словам Живковича, эти два ансамбля — его самые любимые сочинения. Произведения были созданы в 2009 году и исполнены в рамках Международного музыкального фестиваля острова Тенерифе. Композиция «Секс на кухне» была написана по заказу

²⁴³ Инкуб (от лат. *incubare* — «лежать на») — демон, принимающий мужской или женский облик и вызывающий ночной кошмар или вступающий в половую связь с человеком; с точки зрения ученой демонологии — имитирующий половую связь (Махов А. Е. *Hostis ANtiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря.* М.: Intrada, 2013. С. 208).

²⁴⁴ *Zivkovic N. J. Sex in the kitchen. Score. Vienna, 2010. P. 2.*

фестиваля, а «Так-Нара» — по заказу концертного зала *Auditorio de Tenerife* (Канарские острова, Испания).

Программное название сочинения «Секс на кухне» подсказывает зрителю, что музыка воплощает яркие, экспрессивные образы. Крикливые, резкие, озлобленные фразы солистов рисуют аудитории картину ссоры и любовного примирения в закрытом помещении, забитом посудой, где любое неосторожное движение приводит к падению предметов. Американский исследователь и перкуссионист Кристофер Сцимекка считает погружение в музыкальный материал ключевой составляющей при исполнении сочинений композитора, так как «очень важно представлять в голове подобные истории и сцены во время концертного выступления. <...> Это помогает музыканту по-настоящему объединиться с произведением и дает зрителям превосходный шанс постигнуть смысл сочинения глубже²⁴⁵.

Обращаясь в аннотации к исполнителям, Живкович в своей привычной импульсивной манере излагает: «Одержимость, страсть, гнев и возбуждение, вероятно, могут быть самым точным описанием содержания пьесы, в особенности, благодаря схожести и двусмысленности вышеупомянутых эмоций. Вдобавок они часто и внезапно трансформируются от одного к другому. Произведение не требует дополнительных комментариев, так как эмоции, вдохновившие его, нельзя передать словами. Я бы хотел, чтобы и слушатели, и исполнители смогли насладиться ритмической энергией и страстью музыки»²⁴⁶.

В нашем исследовании не ставится задача изучения психологии поведения влюбленных пар в стрессовых ситуациях, но упомянуть об определенных характерных особенностях все-таки стоит. Некоторые партнеры могут поделиться воспоминаниями о сладостных объятиях, следующих за словесными перепалками с битьем посуды и крушением мебели. Иногда любовный порыв, высвобожденный наружу, сносит ураганным вихрем все, что встречает на своем пути: графины, кастрюли, чашки и прочую посуду, подчас просто не замечая разрушений.

²⁴⁵ Scimecca C. A Summary and Reflection of the Percussion Repertoire for my Senior Recital. MD thesis. The College of Wooster, 2015. P. 23

²⁴⁶ Zivkovic N. J. Sex in the kitchen. P. 2.

Ярким примером может послужить сцена из американского фильма «Мистер и миссис Смит» (реж. Даг Лайман, 2005 г.). Когда семейной паре шпионов (в исполнении Анджелины Джоли и Бреда Питта) поручают убить друг друга, разражается кухонный скандал, практически домашняя война, и звуковая какофония наполняет дом звенящими громыханиями.

Лангсам констатирует, что в композиции «встречается несколько фрагментов, где звуки и действия можно воспринимать и сравнивать с опытом, который может возникнуть во время секса. Следуя названию сочинения, Живкович не уклоняется от создания музыкального произведения, позволяющего слушателю использовать воображение и проследить за развитием [драматургии. — И. М.] через вояж страсти, волнения, тонкости, напряжения и расслабления»²⁴⁷.

Из аннотации становится ясно, что участники ансамбля пытаются добиться согласия во взаимоотношениях, а их спор проявляется посредством различных деталей, в том числе «пинка» столика, стоящего в середине сцены и уставленного посудой. Живкович описывает эту мизансцену в партитуре: «На сцене стоит маленький столик с лежащими на нем различными металлическими кухонными аксессуарами. Ударник смахивает их одним быстрым и сильным движением так, что они все падают на пол сцены, и столик остается абсолютно чистым. Исполнять это или нет, должны решить сами музыканты»²⁴⁸. Это действие добавляет, с одной стороны, беспорядок в и без того кажущийся хаотичным танец двух обезумевших от чувств партнеров, а с другой, каким-то непостижимым образом вносит разрядку в эмоциональное и напряженное действо. Партнеры, словно постигнув общий смысл происходящего, а может быть, и достигнув определенной цели, берут тайм-аут в схватке.

Итак, не только традиционные для программных сочинений образы природы и фольклорные истоки могут стать импульсом для композиторской мысли, но и психологические и эмоциональные состояния, а также духовные и религиозные мотивы, которые будут рассмотрены в следующем разделе.

²⁴⁷ *Langsam S.* An Analytical Study and Performance Practice Guide for Percussion Works Opus 35 and Opus 37 by Nebojša Jovan Živković. P. 33.

²⁴⁸ *Živković N. J.* Sex in the kitchen. P. 10.

2.1.4. Духовное содержание

Первые слова католической молитвы *Credo in Unum Deum* — «Верую во единого Бога» — легли в основу замысла и стали названием квартета для ударных Живковича. История создания произведения обладает важной подоплекой. Процесс написания *Credo in Unum Deum* был непростым: композитор, получив заказ на сочинение, изначально озаглавил его *Hot Blood Frozen* («Заледеневшая горячая кровь» — пер. И. М.). Однако работа не спорилась из-за гудящих литавр, не сочетающихся с остальными ударными. Живкович вспоминал: «Две недели ничего не получалось. <...> В одну из ночей <...> я просто понял, что должен поменять название. Никакой тут «заледеневшей горячей крови» нет. <...> Мне нужен Бог, который поможет мне закончить пьесу. И появилось название композиции — *Credo in Unum Deum*. И это ощущение ритма последних тактов дало мне такую энергию и мощь: Во имя Отца, Сына и Святого духа я закончу это произведение!!! И я закончил его в 7 дней. Невероятно!!! Три недели ничего не получалось, а тут я очень быстро стал писать. Я так быстро не писал еще никогда»²⁴⁹.

Заложенное в сочинении художественно-метафорическое содержание указывает на стремление автора отразить две противоположные образные сферы: духовное и земное. Экспозиция каждого из образов представлена сначала по отдельности, а в конце происходит единение двух противоположностей, указывающее компромисс между ними.

Христианская символика ярко обозначена во вступлении, которое начинается эффектным троекратным ударом, имитирующим мощный колокольный звон посредством сочетания одних лишь металлических инструментов — медных чаш, кротали, зил бел и бар чаймса. Композитор выделяет эти удары не только своеобразной тембровой палитрой, но и регламентированием их продолжительности (символическая троекратность проявляется и здесь), а

²⁴⁹ Интервью с Н. Й. Живковичем от 20.11.2020 г. (см. Приложение Г).

также дает каждому удару конкретное название. Первый — *Father* («Отец») — 12 секунд, второй — *Son* («Сын») — 9 секунд, третий *Spirit* («Святой Дух») — 6 секунд.

Дополнительно, Живкович описывает момент завершения сочинения, который совпал с сербской православной пасхой, что придавала событию особое эмоциональное и духовное значение: «Я закончил работу над сочинением в субботу ночью 27 апреля. Я вышел на улицу, посмотрел на часы и понял, что наступила сербская православная Пасха. Я немного испугался, это было очень странно. Как будто кто-то позвал меня домой»²⁵⁰. Этот эпизод можно рассматривать как проявление духовного контекста произведения отражающего глубоко личное переживания композитора в момент творческого акта.

Рассуждая о содержательной стороне сочинения, можно предположить, что помимо показа взаимодействия духовной и земной образных сфер, в квартете раскрывается и другая, очень важная смысловая линия. Обнаруживается удивительное соответствие названия и событийного ряда музыкального текста: в каждой части сочинения постулат *Credo in Unum Deum* обретает все большую уверенность и твердость, утверждая веру в Бога как основу всего сущего. Олицетворением этого движения к религиозной истине становится оstinатный ритм у литавр. Возникнув как бы издалека, робко, он растет и крепнет с каждым тактом композиции. Пройдя сложный путь испытаний и сомнений, оstinатный ритм проникает во все исполнительские партии ансамбля и приводит к победоносному триумфальному звучанию единого унисонного движения, утверждающему высший догмат христианской веры.

Новаторство замысла поражает. Взяв за смысловую основу первую фразу из *Credo in Unum Deum* — песнопения ординария католической мессы — композитор силами только ударных инструментов сумел передать величие и непоколебимость духовной силы.

²⁵⁰ Там же.

2.1.5. Образность непрограммных произведений

Образно-выразительные идеи легли в основу таких произведений для ансамбля ударных инструментов Живковича, как «Квинтет для пяти солистов» и «Трио для одного». В аннотации, предваряющей партитуру «Квинтета для пяти солистов», композитор дает намек на замысел сочинения. «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...»²⁵¹, — пишет Живкович.

В основе замысла «Квинтета для пяти солистов» — объединение пяти индивидуальных характеров (солистов) в рамках одного масштабного и энергичного произведения. Этот синтез достигается, в частности, посредством сочетания во вступлении пяти различных темпов, соотношения между которыми определяются с помощью математически выверенных временных пропорций. В аннотации к квинтету 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”»²⁵². На протяжении первого раздела произведения, написанного в трёхчастной форме, различные ансамблевые составы (дуэт, трио) вступают последовательно с солирующими партиями каждого инструмента, создавая взаимодействие между коллективным звучанием и индивидуальным исполнительским материалом.

В среднем разделе 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»²⁵³. Своеобразие драматургии заключается в том, что оставшиеся не догоняют, а

²⁵¹ *Zivkovic N. J. Quintetto per cinque solisti. Score. Vienna, 2003. P. 2.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

возвращают солистов, вырвавшихся из ансамбля обратно в коллектив, т. е. не дают выделяться. Это основная идея данного раздела: ансамбль, в котором некоторые участники периодически пытаются выйти на первый план, но им это не удается. Квнтет представляет собой единое целое, в котором все линии взаимодействуют сообща, поддерживая друг друга.

В коде все исполнители соединяются в безудержной «скачке». Прием максимального использования в коде всех средств выразительности вполне соответствует концепции квинтета, 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»²⁵⁴.

Говоря о музыкальном содержании «Квнтета...», можно отметить его образную множественность, включающую как созерцательность, так и агрессивность. Агрессия, часто спонтанная, достигает своего апогея в конце сочинения, когда два солиста принимают выразительные позы — один в движении броска, другой в поклоне. Это невольно вызывает вопрос: какой эмоциональный смысл скрыт в жестах — протест, отторжение или что-то иное? Ответ композитор предлагает искать слушателям. При этом следует отметить, что хотя определённая «агрессивность» присуща природе ударных инструментов, их звучание может быть грациозным, мечтательным, тёплым, мягким и воздушным.

Мизансцена, в которой один исполнитель выходит на авансцену и бросает цепь на пол, а второй, стоя на одном колене, ударяет тарелками о пол, создаёт неожиданный визуальный эффект, усиливая драматическое впечатление произведения. В этом музыкальном жесте виден концептуальный подход композитора. Подобная практика завершения произведения напоминает описанную в диссертации А. С. Пановой, посвящённой концептуализму: она анализирует окончание пьесы Мартынова «Войдите», где дирижёр в завершающем шестом проведении поворачивается к аудитории и произносит слово «Войдите!», что «одновременно завершает сочинение в его привычной трактовке и открывает в новом пространстве, осуществляя работу с восприятием материала на

²⁵⁴ Ibid.

подсознательном уровне»²⁵⁵. Подобное сравнение помогает понять концептуальное значение завершающего жеста в «Квинтете...», хотя сам композитор использует его в ином контексте.

Близкую по смыслу концепцию имеет и «Трио для одного» (*Trio per Uno*), созданное в 1995–99 годы и впервые целиком исполненное в 1999 году на Музыкальном фестивале в Шлезвиг-Гольштейне (Германия). Изначально была написана только одна часть для том-томов и малого барабана, ставшая впоследствии финалом. В интервью сербскому музыковеду и профессору Университета города Нови-Сад Ире Проданов Живкович признался, что, услышав превосходное исполнение пьесы коллективом *Penumbra* (Миннеаполис, США), он решил расширить ее до трехчастного опуса.

Основная идея сочинения — объединение трех исполнителей в единый музыкальный инструмент, «творческий организм». Уже в самом названии заложена необычная идея: мышление участников ансамбля во временном, динамическом и инструментальном смыслах должно быть максимально идентичным. В I части произведения музыканты стоят вокруг одного большого барабана, установленного горизонтально, каждый с парой бонгов и столиком, на котором находятся два гонга (рис. 8). Использование общего барабана, лежащего в горизонтальной позиции в центре ансамбля, подчеркивает идею названия сочинения «Трио для одного». Музыканты делят между собой большой барабан, играя по нему либо одновременно, либо каждый в свое время. Именно особая задача игры на одном инструменте создает интересный эффект строгого унисона и захватывающего визуального шоу во время концерта. Важно отметить, что в случае исполнения на трех разных инструментах неизбежными были бы проблемы в сочетании тембров инструментов. Сцимекка, рассуждая об образной сфере, отмечает ритуальный дух сочинения. Исследователь представляет, что исполнители могут быть участниками «обрядов древнего племени, вызывающими могущественного бога»²⁵⁶.

²⁵⁵ Панова А. С. Московский музыкальный концептуализм 1980–1990-х годов.: дис. ... канд. иск. М., 2020.

²⁵⁶ Scimacca C. A Summary and Reflection of the Percussion Repertoire for my Senior Recital. MD thesis. The College of Wooster, 2015. P. 22.



Рисунок 8. «Трио для одного». Расположение инструментов в I части

Вот что пишет сам автор в аннотации к произведению: «Крайние части несколько похожи по манере и визуальности, они как будто представляют совершенство дикости древнего ритуального культа. <...> Требование одинаковых инструментов в I и III частях создает интересный эффект строгого унисона <...> и блистательное визуальное зрелище во время публичного выступления. Музыка здесь выражает принцип: “три тела — одна душа”»²⁵⁷.

Исключительная яркость и сценичность «Трио для одного» стала основанием для осуществления полноценной театральной постановки. В 2013 году в Парижском оперном театре Гарнье состоялась премьера балета, поставленного на музыку *Trio per Uno* хореографом Себастьяном Берто²⁵⁸. Балет имеет подзаголовок «Между светом и тенью». Три партии распределены между двумя танцорами и одной танцовщицей (рис. 9).

²⁵⁷ Bertaud S. Trio per Uno. URL:<http://sebastienbertaud.com/portfolios/trio-per-uno/> (дата обращения: 08.03.2019).

²⁵⁸ Род. в 1982 г. Хореограф-резидент Парижской оперной хореографической академии. В 2019 году Себастьян представил свое творение «Белая Ночь» на музыку Филипа Гласса с костюмами от *Christian Dior* по заказу Балета Римской оперы.



Рисунок 9. Балет «Трио для одного»

Постановщик так описал свой замысел: «Столкнувшись с развитием трех частей партитуры и яркостью интерпретации трех перкуссионистов, я захотел противопоставить трех танцоров моего поколения с современной жесткостью и, в то же время, с элегантностью и классической утонченностью. В процессе работы над постановкой чуткий диалог между музыкантами и танцорами, а также поиски различных смысловых глубин сформировали хореографическую конструкцию, которую я мыслю как приглашение “увидеть музыку и услышать танец”»²⁵⁹.

«Три части, три группы инструментов, три музыканта и три танцора. Первая часть — неистовая. Танцоры (мужчины) танцуют друг с другом, выражают свои движения и роли в борьбе, заканчивая зеркальным примирением. Вторая часть, более приятная и светлая, привносит безмятежность в мир жестокости. Сольный танец прелестной девушки в начале переходит в совместное трио с обоими партнерами. В финальной части танцоры и музыка становятся “дико” ударными», — так описана постановка в издании *The Lodge Aymeric*²⁶⁰.

Тот факт, что на музыку «Трио для одного» был поставлен балет, указывает на то, что заложенная в произведении Живковича концепция, включающая

²⁵⁹ Bertaud S. Trio per Uno. URL: <http://sebastienbertaud.com/portfolios/trio-per-uno/> (дата обращения: 08.03.2019).

²⁶⁰ Par C. Jeunes Chorégraphes de l’Opéra : tambours et trompettes. URL: <https://lesballetonautep.com/2013/06/18/jeunes-choreographes-de-lopera-tambours-et-trompettes/> (accessed: 08.03.2019).

театральные элементы, оказалась созвучна другим творческим личностям. Живкович словно возвращается к истокам ударных, их ритуальной природе и аутентичности. Звуковая сторона сочинений от этого только выигрывает и получает невероятную энергетику.

Все ансамблевые сочинения Живковича для ударных отличаются яркой программностью и концептуальностью, что проявляется в комментариях и ремарках самого композитора. Сюжеты и образы произведений создают полярные контрасты — стихийные бедствия, психологические конфликты, отношение к Богу — и насыщены свежими идеями, которые композитор не боится выносить на суд публики, обращаясь как к современным событиям, так и к мифологическим и религиозным темам.

§ 2.2. Подходы к ритму


В ансамблевых композициях Живковича выделяются два подхода к ритмической организации: четкая метрическая структура и более свободное построение ритма.

Ясность метроритмических структур достигается разными средствами. Композитор выдерживает единый размер и темп на протяжении длительного раздела формы, прибегает к ритмической пульсации. Ритмическую четкость обеспечивают не только привычные простые и сложные размеры, композитор нередко использует составные размеры, ярким выразительным средством является переменный размер с регулярной повторностью («Так-Нара», «Трио для одного»), ритмическое остинато («Между днем и ночью», «Так-Нара», *Credo in Unum Deum*, «Ураган Сэнди»), ритмический унисон («Скорбная песнь и танец варваров», «Трио для одного»), ритмический контрапункт («Трио для одного»).

2.2.1 Четкая метрическая организация

Например, вторая часть композиции «Так-Нара» основана на размере $15/4=4/4+5/4+6/4$. В сочинении «Скорбная песнь и танец варваров» ритмически ломаная канва перкуссии изложена в размере $11/4=5/4+6/4$. Зажигательный ритм аккомпанемента с пульсирующими синкопированными акцентами звучит у трио перкуссионистов. Сама тема Варварского танца излагается у маримбы (ц. 9–15), в ее основе — ритмическая повторность групп шестнадцатых и восьмых (пример 2).

Пример 2. «Скорбная песнь и танец варваров». Ц. 10. Тема варварского танца, соло маримбы

Отчетливость метроритмических структур во второй части произведения «Так-Нара» создается лейтритмом «ТАК-НА-РА», который базируется на простом ритмическом мотиве. Ритмическая фигура  (фонетическое ТАК-НА-РА) вводится в партитуру уже в заключении первой части (раздел IV), предвосхищая ее главный лейтритм. На развитии этой фигуры, подкрепляемой фразами тарелок, строится материал вступления (раздел V, ц. Н). В разделе токкаты лейтритм воплощается в ритмизованном крике на слове ТАКНАРА, помимо которого композитор использует еще несколько слогов, как совместно с ударами барабанов, так и отдельно: короткие ТА, ТАК, и протяженные О ___ Я ___ ТАК! и Я ___ ХА! (пример 3).

Часто основную функцию ритмической организации материала в произведениях Живковича берет на себя остинато. Композитор демонстрирует широту подходов в применении данного метода. Во II части ансамбля «Между днем и ночью» (размер 4/4 в разделах А, С, размер 5/4 в разделе В; метрономный темп 138 ударов в минуту) упругий, жесткий характер музыки задается партиями ударных установок, остинатный ритм которых представляет основу в стиле рок (пример 5). Ударные держат характерный роковый рисунок, который сохраняется практически на протяжении всей второй части.



Пример 5. «Между днем и ночью». Начало второй части, тт. 1–8

В произведении «Так-Нара» (ц. М, N, P) крашеры исполняют постоянную ритмическую сетку, на фоне которой развивается главный сольный материал (пример 6). Эта фоновая остинатная вертикаль практически непрерывно (кроме ц. О и 2-х тактов в ц. P) передается по разным группам ансамбля: 1-я и 4-я партии, 2-я и 3-я партии либо все 4 партии одновременно.

Пример 6. «Так-Нара». Остинато крашеров, ц. N, тт. 4–7

Ритмическое остинато в «Так-Наре» к концу II части постепенно охватывает все больше исполнительских партий и приходит к унисону. В коде (раздел VII, ц. R) практически весь материал исполняется в унисон. Virtuозная кода производит

как в визуальном, так и в акустическом аспектах завораживающий эффект: музыканты совершают синхронные действия, завершая произведение общим возгласом ТАК-НА-РА!

Интересно проследить схожий принцип постепенного проникновения остинато во все ансамблевые партии в сочинении *Credo in Unum Deum*. Впервые остинатный ритмический рисунок появляется во втором разделе **В** (ц. 4) в партии третьего и четвертого исполнителей (вибрафон и литавры). В его основе — ритмические фигуры, начинающиеся с шестнадцатых и завершающиеся одной восьмой (пример 7). Данный рисунок впоследствии станет основным ритмическим стержнем всей композиции.

Credo In Unum Deum 5

29 **4** ♩=90/♩=180

I mp

II p (chimes) low to high

III p (L.H.)

IV p (R.H.)

p ("pochen" half way to center, but still resonant timp. sound)

Пример 7. *Credo in Unum Deum*. Начало В. Остинатный ритм, ц. 4

На дальнейшем развитии остинатного ритма строится третий раздел **С** (ц. 8–12), который в ц. 8 представлен в укрупненном варианте с последующим дроблением в ц. 9 (примеры 8 и 9). Ритмическое дробление осуществляется в партии каждого из исполнителей. Звучание музыки — нечто животное, земное, где большое внимание уделяется шумовой ударной группе. В ц. 9 композитор указывает характер музыки: «*low, earthy*» (англ. — «тихо, по-земному». — Пер. И. М.).

8

$\text{♩} = 180$ ($\text{♩} = 360$) Not faster than 180!

17" (cymb.) subito

18" 16" 17" 18"

26" 23" 29"

ff *mf* *mf* *mf*

(♯) "ghostnote"

Пример 8. *Credo in Unum Deum*. Начало С, ц. 8

9

Credo In Unum Deum 11

81

sfz *mp low, earthy...*

sfz *mp low, earthy...*

sfz *mp low, earthy...*

26" ✓ 26" ✓

32" *(f)mp low, earthy...*

Leather heads or bamboo butts

Пример 9. *Credo in Unum Deum*. Раздел С, ц. 9. Дробление оstinатного ритма, унисонное звучание, появление металлического звука из первого раздела А

Оstinатный ритм постепенно охватывает все партии исполнителей, объединяя их в общем мощном динамическом звучании (раздел С, тт. 127–130) (пример 10) с последующим фактурным разряжением в финальных тактах (тт. 133–135).

127 Tutti unis.

ff *ff* *ff* *ff*

Пример 10. *Credo in Unum Deum*. Кульминация С, ц. 12, тт. 3–6

Таким образом, остигатный ритм в *Credo in Unum Deum* сначала проявляется у четвертого исполнителя, затем постепенно охватывает весь ансамбль, достигая кульминации в разделе С. Такой постепенный накопительный процесс с последующим разряжением обеспечивает конструктивную связанность сквозной безрепризной формы произведения. Прием объединения партий ансамбля на основе остигато, приводящий к всеобщему унисону, становится для Живковича характерным.

Остигатный ритм в произведении «Ураган Сэнди» связывается Живковичем с важным конструктивным элементом, который композитор обозначает *stampede-like rhyth*²⁶¹ (англ. «ритм панического бегства». — Пер. И. М.). Данный тематический элемент присутствует в различных разделах сочинения и представляет собой фигуру из восьмой и двух шестнадцатых. Его появление в девятом такте произведения сразу устанавливает четкий ритм и темп. Стоит отметить, что эта ритмическая фигура — один из лейтритмов в творчестве Шостаковича, оказавшего влияние на музыкальный язык Живковича²⁶². «Ритм панического бегства» доминирует на протяжении всего первого вступительного раздела, где общее динамическое нарастание вступления сообщает зрителю о приближающейся волне урагана. Так, в ц. А быстрый ритм звучит у 2-го и 3-го исполнителей на фоне аудиозаписи (4 сирены, полицейские сигналы и шум ветра), и также резких вспышек тарелок, усиливающих напряженный эмоциональный контекст ситуации (пример 11).

²⁶¹ Zivkovic N. J. Sandy the Hurricane. P. 2.

²⁶² Jones T. Nebojsa Zivkovic // Percusscene. 2013. № 8. P. 104.

A

33" 2nd Siren - - - - - 44" 3rd Siren - - - - - ca. 50"

mallets 4x

Rep. 8x

Perc II: enter softly in 4th repetition *p e sempre crescendo*

8x drum sticks 4x

p e pochissimo cresc. *sempre crescendo* *mp*

8x 4x

mp *sempre crescendo*

Пример

11. «Ураган Сэнди». «Ритм панического бегства», Вступление.

Второй элемент этого произведения — тема «Урагана Сэнди» — также узнается за счет ритма. Упругий мотив представляет собой сочетание четырех шестнадцатых и двух восьмых нот. Лейтмотив «Сэнди», дважды кратко обозначившись в ц. В и С, проявляется в ц. Е и господствует на протяжении всего второго раздела. Особенно выпукло тема «Сэнди» звучит в ц. К за счет унисона трех исполнителей, которые играют в нюансе *fortissimo* (пример 12).

К

fff

fff

Пример 12. «Ураган Сэнди». Тема «Сэнди», ц. К.

Энергичные унисоны становятся излюбленным приемом композитора, характеризующим его стиль. Построенное на унисонном звучании развернутое соло перкуссионного трио (ц. 16–19) становится самостоятельным разделом формы во второй части произведения «Скорбная песнь и танец варваров» (пример 13). За счет унисонного звучания в быстром темпе и яркой акцентировки музыка имеет крайне импульсивный характер, создается своего рода музыкальная «вакханалия», которая усиливается мощным *crescendo* и ударами там-тама в партии солиста.

Живкович описывает этот раздел как «взбалмошную и захватывающую интерлюдия»²⁶³. Авторское указание *Furioso, ma sempre danzante* подчеркивает танцевальный характер музыки.

Пример 13. «Скорбная песнь и танец варваров». Соло ударных, ц. 16, тт. 7–21.

В унисон играется бóльшая часть материала в крайних частях «Трио для одного». Одинаковый набор инструментов, отсутствие ведущей партии и побочных голосов также уравнивают роли ансамблистов. Это точно выражает принцип данного сочинения, определенный самим Живковичем как «три тела — одна душа». Среди разнообразия конструктивных элементов отметим в первой части (раздел **A1**) остинато большого барабана, на фоне которого звучат яркие вспышки гонгов, переплетающихся с акцентированными ударами бонгов (пример 14). В результате создается взрывной и бурлящий характер звуковой картины. Сцимекка описывает этот раздел как «симфонию металлического хаоса»²⁶⁴.

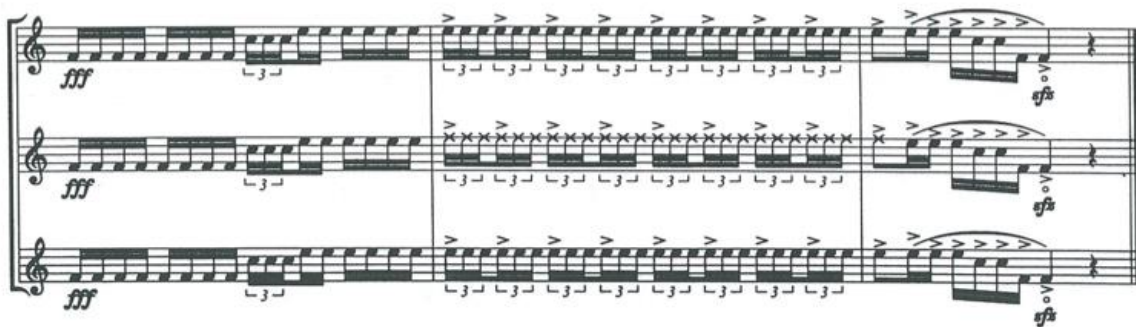
²⁶³ Zivkovic N. J. *Lamento e Danza Barbara*. Score. Vienna, 2003. P. 3.

²⁶⁴ Scimecca C. *A Summary and Reflection of the Percussion Repertoire for my Senior Recital*. MD thesis. The College of Wooster, 2015. P. 23



Пример 14. «Трио для одного». I часть. Фразы гонгов, ц. 14, тт. 5–7

Эффектно воспринимается унисонное движение остигатного ритма, которое завершается совместным ударом в центр большого барабана всех трех исполнителей, что ставит яркую точку в общем музыкальном развитии первой части (пример 15).



Пример 15. «Трио для одного». I часть. Финальные такты, ц. 15

В «Трио для одного» превалирует техника разделения единой тематической линии между тремя исполнителями в различных комбинациях по принципу «ритмического контрапункта». Термин «ритмический контрапункт» трактуется перкуссионистом и исследователем Джоном Донованом как способ организации музыкального материала, при реализации которого «ритмы отдельных голосов взаимодействуют или сочетаются друг с другом, создавая составную ритмическую мелодию»²⁶⁵. Донован акцентирует внимание на идее «составного ритма», использованного Живковичем в качестве одного из главных музыкальных элементов в первой части. Композитор выбирает несколько голосов для создания

²⁶⁵ Donovan J. M. A Study of the Works From My Little Island: MD thesis. Kansas State University, 2017. P. 21.

разных ритмических линий, развития мотивов и напряжения в определенных разделах части. Например, в т. 11 исполнители «жонглируют» тридцать вторыми, а в т. 12 «обмениваются» шестнадцатыми и восьмыми длительностями в т. 12 (пример 16).

The image shows a musical score for four parts: Percussion 1, Percussion 2, Percussion 3, and Composite. The score is in 9/8 time and consists of two measures. The first measure shows a complex rhythmic pattern with accents. The second measure shows a similar pattern with dynamic markings like 'p' and 'f'.

Пример 16. «Трио для одного». I часть. Составной ритм, 2 т. до ц. 2

Три верхние строки соответствуют партиям исполнителей и сохраняются без изменений в последующих примерах. Нижняя строка, добавленная Донованом, показывает «составной ритм» композитора и в дальнейшем включается для наглядности общего звучащего рисунка. Более сложную организацию «ритмического контрапункта» можно отметить в тактах 1–4 цифры 5. Изначально каждый исполнитель играет одну и ту же линию в унисон. Живкович постепенно смещает поочередно партии исполнителей на одну шестнадцатую ноту, создавая сложный ритмический рисунок и используя элемент композиционной техники, который встречается у Стива Райха²⁶⁶. При сохранении динамического нюанса *piano* меняющийся «составной ритм» — это единственный динамичный элемент, подводящий к кульминации первой части (пример 17).

²⁶⁶ В сочинении Стива Райха *Drumming* (1971) применен принцип смещения ритмического паттерна на одну шестнадцатую длительность как основополагающий и формообразующий элемент.

The image shows a musical score for percussion instruments. It consists of four staves: Percussion 1, Percussion 2, Percussion 3, and Composite 2/3. The time signature is 12/8. The Percussion 1-3 staves are in treble clef and feature dense, complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and accents. The Composite 2/3 staff is in bass clef and features a simpler, more rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Пример 17. «Трио для одного». I часть. Составной ритм, ц. 5

Прием «ритмического контрапункта» способствует в «Трио для одного» ритмическому насыщению материала, ритмическому варьированию. Так, в кульминационном фрагменте (тт. 37–45) раздела А движение шестнадцатых нот замещается на секстольное (пример 18). При этом весь фрагмент изложен в унисон. Возвращение к первоначальному движению шестнадцатыми длительностями происходит после *crescendo* к нюансу *fff*.

The image shows a musical score for percussion instruments. It consists of three staves: Percussion 1, Perc. (4), and Perc. (7). The time signature is 4/4. The Percussion 1 staff starts with a *mf* dynamic and features a rhythmic pattern of sixteenth notes with accents. The Perc. (4) and Perc. (7) staves also feature similar rhythmic patterns. The score includes a *crescendo* leading to a *fff* dynamic. There are also some markings like '6' and '6' above the notes, possibly indicating a sixteenth note value.

Пример 18. «Трио для одного». I часть. Кульминация А, тт. 37–45

Ансамблевый унисон совмещается с приемом метрической модуляции. За несколько тактов до раздела А1 акценты на каждую третью шестнадцатую длительность в темпе 99 уд / мин трансформируются в тактовые доли в ц. 12, что

равняется 132 уд / мин. Однако новое триольное движение заменяется шестнадцатыми длительностями уже во втором такте ц. 12 (пример 19).

Пример 19. «Трио для одного». I часть. Начало А1, ц. 12

Донован отмечает, что I часть «Трио для одного» с множеством экспрессивных пассажей в унисон, контрапунктическими и «составными» ритмами часто исполняется как самостоятельная пьеса и является одним из наиболее популярных произведений камерного репертуара для ударных. В III части трио используются сходные средства в области метроритма.

2.2.2 Свободная ритмическая организация

Средствами свободной метроритмической организации выступают полиметрия, переменный размер, отсутствие размера и какой-либо ритмической повторности, прихотливая акцентировка, импровизационность. Яркие образцы свободной ритмической организации присутствуют в сочинениях *Credo in Unum Deum*, «Неспокойные души», «Секс на кухне», «Трио для одного», «Между днем и ночью», «Ураган Сэнди» и др.

Переменность метра, полиритмия в партиях инструментов являются распространенными средствами выразительности, однако и здесь у Живковича можно отметить свои стилевые особенности. В первой части произведения *Credo in Unum Deum* наиболее динамичное сопоставление четных и нечетных размеров

происходит в узловых моментах музыкальной формы. Эта «перебивка» метра наблюдается в нескольких случаях:

- при переходе от Вступления к разделу **A** (тт. 4–6, размер 8/4, 6/4, 4/4);
- при переходе от раздела **A** к разделу **B** (тт. 21–29, размер 7/4, 5/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4);
- в кульминационной зоне раздела **C** (тт. 92–93, размер 8/4, 7/4; тт. 102–105, размер 8/4, 5/4, 6/4; тт. 113–116, размер 4/4, 5/4, 6/4);
- при переходе к заключительному разделу **D** (тт. 124–127, размер 8/4, 5/4, 7/4).

Неоднократная перемена метра, влияющая на положение сильной доли в такте, подчеркивает движение к общей кульминации в разделе **C** сочинения *Credo in Unum Deum*, где разгорается борьба-диалог между солистом (литавры) и группой остальных исполнителей (бонги, том-томы и тарелки). Особенно явно эта напряженность ощущается в тех фрагментах, где четный и нечетный размеры чередуются через короткий промежуток времени. До ц. 11 в течение 6 тактов указан размер 6/4, после этого на 1 такт устанавливается размер 4/4, буквально в следующем такте — 5/4, а через два такта возвращается размер 6/4. Интересно, что на фоне нестабильной метрической основы в соло литавр звучит стабильная ритмическая фигура. Преодоление контрастов — характерная черта музыкального языка Живковича.

Использование в каждом такте нового размера также вводится Живковичем фрагментарно для создания определенных эффектов. На протяжении вступительного раздела (цц. 1–2) сочинения «Неспокойные души» у перкуссионного трио практически отсутствует повторение одного размера, а в тт. 35–50 выстраивается следующее их чередование: 7/8, 3/4, 4/4, 5/8, 8/8, 7/8, 8/8, 4/4, 5/4, 4/4, 11/8 (пример 20). Создается динамически насыщенная музыка, вызывающая, по словам Лангсама, «чувство возбуждения и тревоги»²⁶⁷, так как возможности распознать и уловить метр у слушателя попросту нет.

²⁶⁷ Langsam S. An Analytical Study and Performance Practice Guide for Percussion Works Opus 35 and Opus 37 by Nebojša Jovan Živković. P. 23.

The image displays three systems of musical notation for three staves, labeled I, II, and III. The first system shows a complex rhythmic pattern with various time signatures (3/4, 9/8, 4/4, 3/4) and dynamic markings like *sfz* and *ff*. The second system continues the pattern with a circled '2' above the first staff. The third system features more intricate rhythmic figures, including quintuplets and sextuplets, with dynamic markings *sfz* and *ff*.

Пример 20. «Неспокойные души». Вступление, тт. 35–50

На переменном метре построена вся вторая часть сочинения «Секс на кухне». Это вариации на метрический четырехтактный модуль « $3/4+9/8+3/4+11/8$ ». Такой метр впервые использован в окончании первой части, где внезапно был введен двутакт « $3/4+9/8$ ». Вариации на метрический модуль во второй части изначально представляют собой простые ритмические фразы, состоящие из четвертей и восьмых нот. Однако постепенно ритм усложняется за счет включения триолей, секстолей, группы из четырех шестнадцатых и др. Материал в партиях участников дуэта идентичен.

Большого выразительного эффекта Живкович достигает использованием метрономного, ритмического ускорения и даже метрического *accelerando*. В дуэте «Секс на кухне» вводятся все эти приемы, и последний из них, использованный

перед кодой сочинения, создает эффект ускорения до предельных скоростей (пример 21).

Пример 21. «Секс на кухне». Метрическое ускорение, тт. 126–131

На своеобразии метроритмических средств выразительности во второй части «Неспокойных душ» указывает авторская ремарка²⁶⁸: Живкович в аннотации характеризует музыку как «неуравновешенную и свободную от строгих правил»²⁶⁹. Колоритный балканский «драйв» придает музыке нечетный размер 13/8 (пример 22). Акценты внутри тактов на разные сильные и слабые доли создают эффект отсутствия «квадратности» размера. Лишь сценические движения музыкантов могут дать зрителям ощущение какого-либо метра, но Живкович предупреждает: «Не позволяйте публике почувствовать пульс и темп!». Можно предположить, что композитор хочет, чтобы публика безуспешно «ловила» ритмический пульс как можно дольше²⁷⁰. Нечетные размеры (например, 13/8) непросты для восприятия без подготовки, особенно для тех, кто не искушен в современной музыке или не родился на Балканах. Живкович еще больше усиливает специфику метра крайне «скупым содержанием» сильных и слабых долей в начальных тактах второй части, а также очень быстрым темпом раздела: четверть равна 168 уд/мин.

²⁶⁸ Ibid. P. 23.

²⁶⁹ Zivkovic N. J. Uneven Souls. P. 3.

²⁷⁰ В 2008 году во время совместного концерта со студентами РАМ им. Гнесиных перед исполнением второй части «Неспокойных душ» Живкович объяснил собравшимся в переполненном Рахманиновском зале Московской консерватории зрителям в каком размере будет играть его следующее сочинение.

19) *Perfetto in tempo, sempre molto energico!* (♩=168)
(6+3+4)

Пример 22. «Неспокойные души». Финал, ц. 19.

В I части композиции «Неспокойные души» Лангсам обращает внимание на «политемповый» прием, создающий «неровный саунд»²⁷¹ в трех хоровых рефренах. Партии солиста и хора обозначены в темпе четверть = 102 уд / мин, в то время как четверть в партиях перкуссионистов равна 153 уд / мин. Политемпоральность как композиционная техника использовалась многими композиторами, такими как Чарльз Айвз, Эллиот Картер и Брайан Фёрнихоу, хотя они чаще всего создавали две отдельные и независимые музыкальные ситуации, происходящие одновременно. Живкович же мастерски использует соотношение четвертной триоли в более медленном темпе и четвертной ноты более быстрого темпа, чтобы связать эти две линии вместе (пример 23).

| | | |
|------------------------|---|------------------------|
| $\frac{4}{4}$ in ♩=102 | = | $\frac{6}{4}$ in ♩=153 |
| | = | |

Пример 23. «Неспокойные души». Сочетание темпов в рефрене

²⁷¹ Langsam S. An Analytical Study and Performance Practice Guide for Percussion Works Opus 35 and Opus 37 by Nebojša Jovan Živković. P. 26.

Лангсам, идентифицируя взаимосвязь между темпами, подчеркивает, что она «создает ощущение макростабильности и разъединения на микроуровне»²⁷². Связь наглядно проявляется в линиях тактов, совпадающих у разных партий: на каждые восемь восьмых нот в более медленном темпе приходится двенадцать восьмых нот в более быстром темпе (пример 24). Живкович еще больше усугубляет метрический дискомфорт, используя переменные размеры. Лангсам выделяет аспекты «неспокойности» или «неровности» в различных их проявлениях, что, по его мнению, отражает авторский замысел, заложенный в названии произведения, — «Неспокойные души».

⑧ *Tempo II* ♩=102

M *f*

Voci ♩=102 *f* A A A simile

I ♩=153 8-schlitztrommel *sfz* *p* *mf*

II ♩=153 4-schlitztrommel *sfz* *p* *f*

III ♩=153 6-schlitztrommel *sfz* *p* *mf*

Пример 24. «Неспокойные души». 2-й хоровой эпизод, ц. 8, мт. 3–4

Сложная метроритмическая организация характерна для «Квинтета для пяти солистов» и композиции «Секс на кухне». Метрическая сторона этих ансамблей не всегда организована тактами. На требуемую композитором исполнительскую манеру в «Квинтете для пяти солистов» указывает авторская ремарка *ta ut raso libero* (немного свободно). Отсутствие деления на такты в разделе *A* этого сочинения усложняется индивидуализацией ритмических рисунков мелодических

²⁷² Langsam S. An Analytical Study and Performance Practice Guide for Percussion Works Opus 35 and Opus 37 by Nebojša Jovan Živković. P. 27.

линий каждой из пяти партий маримб, которые насыщены сложными ритмами и синкопами. 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.

В результате ощущение метра просто «размывается» из-за разных темпов у исполнителей, индивидуальности ритмических рисунков и отсутствия тактов.

В композиции «Секс на кухне» вся I часть исполняется в квазисвободном метре, что рождает эффект спонтанности, лишь изредка в партитуру вводятся одиночные деления на такты с указанием размера, иногда Живкович разделяет условные такты пунктиром. Краткие эпизоды внутри части определяются появлением размеров или их исчезновением (авторские ремарки “*quasi 4/4*” или “*sensa misura*”). Темп, указанный автором, также довольно подвижен: 128–132 уд/мин. Встречаются эпизоды (раздел **В**), требующие импровизационной манеры исполнения: авторское указание *liberamente* (ит. — свободно) позволяет музыкантам почувствовать творческое пространство для самовыражения и актерской игры, имитировать ритмические фразы друг друга, создавая тем самым собственное ощущение пространства между группами нот (пример 25). Лишь в нескольких моментах раздела **В** Живкович просит участников дуэта играть ритмические фигуры, строго соблюдая темп.

① Rub super-ball on a drum head

EME 1021

Пример 25. «Секс на кухне». Раздел В, мт. 44-50

Ритмическое своеобразие ансамблей Живковича заключается и во введении импровизационных фрагментов в таких сочинениях как «Неспокойные души», *Credo in Unum Deum*, «Трио для одного», «Между днем и ночью», «Ураган Сэнди». В композиции «Неспокойные души» импровизации перкуссионистов используются в обеих частях. Временная свобода достигается в каденционном разделе I части следующими средствами: при отсутствии общего темпа и метра Живкович выписывает паттерны для каждой партии и сопровождает текст подробными указаниями относительно их соотношения (пример 26):

«А: Исполнители 2 + 3 начинают играть вместе с маримбой и продолжают повторять паттерн в неизменном темпе вплоть до вступления ксилофона. Когда вы услышите сигнал (последняя высокая нота До ксилофона), играйте паттерн в последний раз и переходите к ц. 19.

В: Исполнитель 1 начинает играть, когда паттерн «А» звучит во второй раз. Играйте (импровизируйте) в течение пяти повторов «А», затем переходите к ксилофону (т. е. ксилофон начинает играть, когда звучит 7-е повторение «А»). С этого момента вы лидер, и ансамбль ждет вашего сигнала.

С: Маримба импровизирует в совершенно свободной манере, наподобие предложенной. Не играйте слишком громко и оставайтесь в низком регистре. Когда

вы услышите сигнал, сыграйте паттерн еще один раз, закончив его тремоло на низкой ноте До»²⁷³.

Пример 26. «Неспокойные души». Каденционный фрагмент, ц. 18.

Импровизационный эпизод в композиции *Credo in Unum Deum* создает яркий контраст с ритмическими остинато окружающих его разделов. Композитор заключает повторяющийся ритмический паттерн в репризные скобки, позволяя музыкантам варьировать его (2-я и 3-я партии) либо импровизировать в схожем стиле (1-я партия) (пример 27).

Пример 27. *Credo in Unum Deum*. Импровизационный раздел, ц. 12, м. 7–8

Обратную ситуацию, когда импровизационные части окружают ритмически организованную музыку, можно наблюдать в композиции «Между днем и ночью». Сами импровизации поражают своим многообразием. Например, музыкальная

²⁷³ Zivkovic N. J. *Uneven Souls*. P. 22.

ткань, сотканная по принципу алеаторики, усложняется в конце первой части импровизациями в свободной манере исполнителей на ударных установках в ц. Д (пример 28). В середине I части есть каденционный эпизод литавр (4-я партия): шумные реплики литавриста, достаточно резкие и отрывистые, контрастны фоновым импровизациям остальных исполнителей на различных деревянных объектах. Композитор так и указывает в партитуре: «Импровизируйте на деревянных объектах, пультах, деревянных частях и т. д.»²⁷⁴. А начало III части построено на речитативных фразах ксилофона и вибратона, раздающихся на фоне звенящих импровизационных паттернов колокольчиков и колоколов, которые постепенно усиливаются и резко обрываются (пример 29). В заключительном эпизоде произведения можно отметить хаотичную фактурную организацию, где большая роль отводится шумовому эффекту.

Пример 28. «Между днем и ночью». Конец I части, таймкод 03:40 — 04:00.

Пример 29. Между днем и ночью. Начало III части, первые 30 сек.

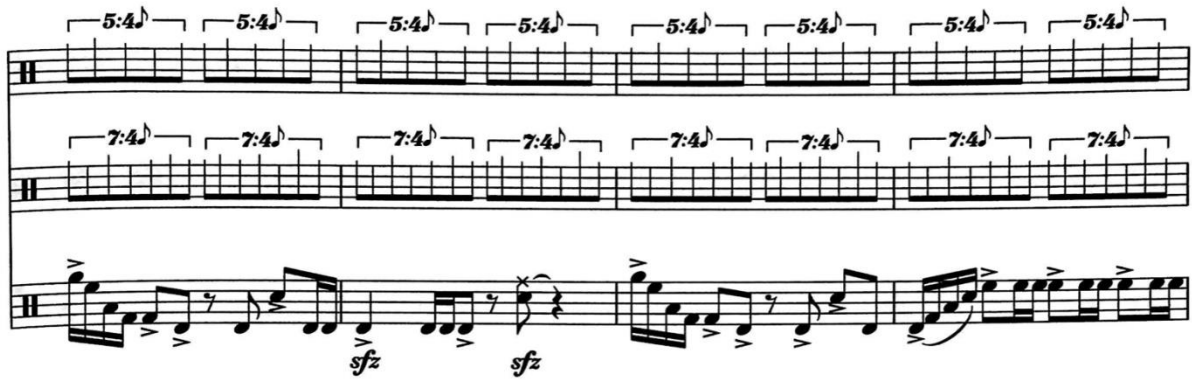
²⁷⁴ Zivkovic N. J. Zwischen Tag und Nacht. Score. Vienna, 1988. P. 15.

Опора на разные конструктивные элементы приводит у Живковича к выделению нескольких пластов звучания, дифференциация которых достигается средствами метроритма. Живкович довольно часто прибегает к единовременному соединению ритмического оstinato и импровизационного материала. В I части «Трио для одного» (середина раздела **B**) на повторяющийся грув накладывается материал импровизаций и «пружинистых» по характеру фраз-унисонов, которые музыканты играют по очереди. Живкович дает следующую ремарку: «Импровизируйте, <...> но не забывайте про паузы»²⁷⁵.

В композиции «Ураган Сэнди» в 1-й и 2-й партиях тембрами кухонной перкуссии достаточно достоверно имитируются звуки производимых ураганом разрушений. Основу этих фрагментов составляют металлические паттерны: повторяющиеся такты, исполняемые одновременно двумя ударниками. Они полиритмичны и носят до некоторой степени импровизационно-сонористический характер. Полиритмическая сетка паттернов выдерживается в пределах тактовых черт. Композитор использует септоли, квинтоли, шестнадцатые длительности, а также произвольную звуковысотность на кухонной перкуссии (пример 30). Здесь можно говорить о противостоянии этого звучания третьей партии, которой поручается оstinato или соло во многих эпизодах сочинения, например, в ц. J, когда на фоне металлических инструментов звучит тема «Сэнди» (пример 31).

Пример 30. «Ураган Сэнди». Металлический паттерн, ц. D, тт. 3-5.

²⁷⁵ Zivkovic N. J. Trio per Uno. P. 9.



Пример 31. «Ураган Сэнди». Тема «Сэнди» на фоне металлического паттерна ц.
J, мт. 5–8

Также в ансамблевых произведениях Живковича можно отметить и стандартное разделение фактуры на солирующую мелодическую линию и сопровождение, которое организовано средствами ритма. Во II части «Трио для одного» партии сопровождения построены на мерном пульсе восьмых, а мерцающие звуки солиста не имеют точных длительностей: композитор словно разрешает музыканту управлять ритмикой мелодии, где при сохранении метрической пятидольности количество нот в тактах колеблется от одной до пяти (пример 32). Кроме того, отдельный пласт звучания во второй части трио составляют свободные (вне ритма) звуки дождя, тарелок, кроталей.



Пример 32. «Трио для одного». II часть. Тема кроталей ц. 16

Одной из характерных особенностей произведений для ударных инструментов, написанных современными композиторами, является введение в партитуру нестандартных ритмических обозначений. Рало, рассматривая вопросы нетрадиционной нотной записи, пишет: «Исполнитель каждый раз должен

распознать систему обозначений и пиктограмм, применяемых в произведении, которое он исполняет»²⁷⁶. Живкович помимо стандартных ритмических обозначений использует и нестандартные уже в первом ансамбле для ударных «Между днем и ночью». В крайних частях сочинения имеются следующие обозначения: удерживать тон (тремоло), очень быстро, ускоряя, замедляя, свободный ритм, быстро импровизировать по любым нотам (рис. 10). В последующих сочинениях Живкович также при необходимости вводил дополнительные ритмические обозначения.

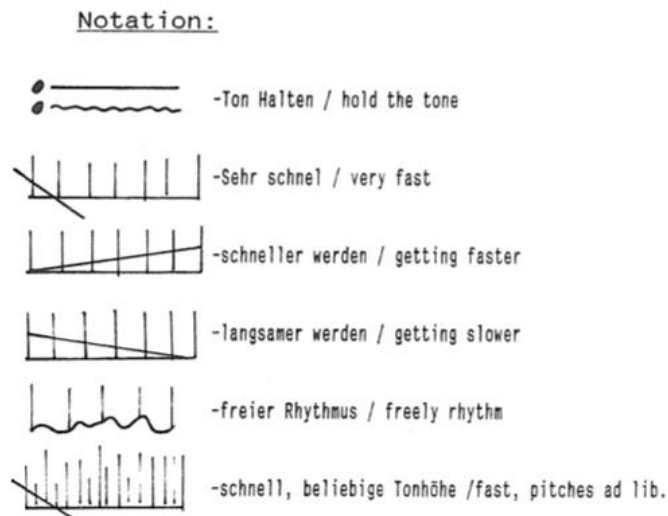


Рисунок 10. «Между днем и ночью». Дополнительные ритмические обозначения

Таким образом, Живкович, с одной стороны, обращается в ансамблевых сочинениях для ударных к средствам, применяемым другими композиторами. С другой — достигает в этой области широкого разнообразия, находя приемы, которые стали отличительными особенностями его композиторского стиля. Почти все произведения композитора построены на контрасте четкой метроритмической структуры и свободной организации.

Также четкость достигается посредством использования характерного для Живковича приема: объединения партий ансамбля на основе остинато, приводящего ко всеобщему унисону. При помощи энергичных унисонов, как связанных с остинатностью, так и без нее, композитор достигает большой

²⁷⁶ Рало А. А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибратоне. С. 167.

экспрессии выражения, сплоченности между исполнителями. Например, в унисон играет большая часть материала в крайних частях «Трио для одного», что связано с образной идеей сочинения. Ритмическая изобретательность композитора выражается в использовании техники разделения единой тематической линии между исполнителями по принципу «ритмического контрапункта», во введении «метрической модуляции».

Относительно свободная метроритмическая организация достигается использованием переменного метра, квазисвободного метра, отсутствием деления на такты, введением метрического ускорения и *accelerando*. Ритмическому насыщению материала и варьированию способствуют сложные нечетные ритмические фигуры, включающие соотношения триолей, квинтолей, секстолей, септолей и других длительностей, частая смена ритмов, подчеркнутая прихотливой акцентировкой. Строгое подчинение определенному темпу сочетается у Живковича с фрагментарным использованием импровизационной манеры исполнения, встречаются такие необычные приемы, как политемпоральная техника. Стабильные ритмические фигуры сочетаются с импровизационностью, метрической нестабильностью, в чем усматривается характерная черта творческого мышления Живковича — декларация контрастов и их преодоление.

§ 2.3. Композиционные особенности и средства выразительности

2.3.1. Структура

Выстраивая формы ансамблевых произведений, Живкович опирается на образы и идеи, включающие противоположные настроения или быстро сменяющиеся состояния. Реализация этих контрастов и разнообразия развития требует контрастно-составной структуры как на уровне целой формы, так и внутри отдельных разделов.

Среди ансамблевых сочинений Живковича деление на самостоятельные части, разграниченные заключительными тактовыми чертами, имеет только «Трио

для одного». Трехчастная структура с крайними быстрыми, энергичными частями и средней медленной лирической частью напоминает форму концерта. В начале каждой из частей Живкович указывает характер исполнения: I — *Meccanico* (механистично), II — *Contemplativo* (созерцательно), III — *Molto energico* (очень энергично). Живкович противопоставляет барабаны в крайних частях произведения металлическим ударным в средней части, продолжая традиции тембрального формообразования, представленные в «Токкате» Чавеза и «Зарисовках» Ходкинсона.

Трехчастность характерна и для I и II частей, которые написаны в простой трехчастной репризной форме. Драматургия формы I части развивается в крещендирующей динамике с некоторым провалом в середине и продолжительным разделом *fortissimo* в конце. При помощи сравнительно малого количества выразительных средств и в пределах короткого временного отрезка композитору удается создать драматургически выстроенную композицию, которая часто успешно исполняется и как самостоятельное произведение. II часть «Трио для одного» дополнена кодой (таб. 1). Финал произведения тяготеет к сквозной одночастности.

Таблица 1. Музыкальная форма I и II частей «Трио для одного»

| | | | | |
|-----------------|----------------|---------------|---------------|-------|
| I часть | A | B | A1 | |
| | начало — ц. 7 | ц. 7 — ц. 11 | ц. 12 — конец | |
| II часть | A | B | A1 | Кода |
| | начало — ц. 18 | ц. 19 — ц. 21 | ц. 22 — ц. 23 | ц. 24 |

Остальные ансамблевые произведения Живковича имеют одночастную структуру. Контрасты между разделами сочинений достигаются обращением к различным современным композиторским техникам, выведением ритмического или мелодического начала на первый план, сопоставлением тональности и атональности и других средств музыкальной выразительности, опорой каждого

раздела на свой тематизм. За счет тембровых средств и смены фактуры нередко обособляются разделы или выстраивается драматургия сочинений.

Двухчастную форму с соотношением частей по темповому контрасту «медленно – быстро» имеют сочинения «Так-Нара», «Скорбная песнь и танец варваров». В «Так-Наре» части строятся из ряда разделов и имеют сквозное строение (таб. 2). Композиционную структуру I части можно охарактеризовать как форму фактурной волны, т. е., по терминологическому определению В. Н. Холоповой, — крещендирующе-диминуирующая фактурная форма²⁷⁷. Очень громкое начало спускается к умеренной середине. Динамичное вступление сильно контрастирует с прозрачной серединой, переходящей, в свою очередь, в кристальное начало медитации. Медитация же, начиная свой путь от *p*, разрастается до нюанса *ff* в заключительном разделе, который по мере развития уплотняется по фактуре, усиливая динамику к концу всей I части. Вся II часть, наоборот, преимущественно громкая по динамике и написана в едином подвижном темпе. Подобная композиционная форма сочинения гармонично уравнивает временной, динамический и эмоциональный баланс соотношения частей.

Таблица 2. Музыкальная форма «Так-Нары»

| I часть | | | | II часть | | |
|------------|------------|-----------------|------------|------------|---------|-------|
| I | II | III | IV | V | VI | VII |
| Вступление | Tranquillo | Sensa misura | Заключение | Вступление | Токката | Кода |
| Начало — A | B — D | E — F | G | H — I | J — Q | R — U |

Части произведения «Скорбная песнь и танец варваров» имеют разные образы и характеры: *Lamento* (Скорбная песнь) и *Danza Barbara* (Варварский танец). Такая структура напоминает двухчастный цикл по типу «Прелюдия (Тема) и вариации» (таб. 3). Начало «Скорбной песни» создает атмосферу таинственности,

²⁷⁷ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд. СПб., 2001. С. 472.

хрупкости, наиболее показательным для данного образа является тембр маримбы. Драматургия I части выстраивается с волнообразно нарастающим напряжением. Мощный «шторм» резко обрывается генеральной паузой, которой заканчивается первая часть. Эмоциональный тонус II части задает большой барабан, который буквально взрывает длинную паузу громopodobными пушечными ударами. Подвижная часть олицетворяет вакханалию энергичного варварского танца, который композитор наделяет следующими эпитетами: «варварский, дикий и грубый»²⁷⁸. Музыка создает кардинально противоположный характер, она излучает первобытную, практически животную агрессию. Тембр большого барабана отделяет части друг от друга.

*Таблица 3. Музыкальная форма композиции
«Скорбная песнь и Танец варваров»*

| | | | | | | | |
|----------|----|----|----|-----------------|----|---|----|
| I часть | | | | | | | |
| A | A1 | B | B1 | | | | |
| II часть | | | | | | | |
| C | C1 | A2 | C1 | соло ударных | A3 | B | B1 |

Двухчастную форму имеет также дуэт «Секс на кухне» (таб. 4). В этом произведении контраст между частями достигается за счет метроритма: в первой части представлен квазисвободный метр, а вторая часть имеет четкую метрическую организацию. На протяжении всего сочинения выделяются четыре контрастных раздела, что указывает на черты контрастно-составной формы. Первая часть состоит из двух разделов — подвижного (A) и свободного (B). Вторая часть характеризуется вариационным сквозным развитием, здесь можно выделить разделы C и D, где последний является эмоциональной и виртуозной кодой. По

²⁷⁸ Zivkovic N. J. Lamento e Danza Barbara. P. 3.

сравнению с другими разделами в разделе **В** фактура сильно разряжена, что обусловлено тихими нюансами и выводом на первый план новых тембров (винного стакана, гуиро и стонущего тома).

Таблица 4. «Секс на кухне». Схема музыкальной формы

| | | | |
|---------|---|----------|----------|
| I часть | | II часть | |
| A | B | C | D (Coda) |

К трехчастной форме Живкович обратился в композиции «Между днем и ночью», в качестве формы второго плана данную структуру можно усмотреть в «Квинтете для пяти солистов».

Крайние разделы трехчастной контрастно-составной формы сочинения «Между днем и ночью» построены по принципу алеаторики. В них преобладает импровизационность, которая, однако, предполагает соблюдение тайминга. II часть кардинально отличается от них по характеру, технике композиционного письма и фактуре. На смену атональности I части приходит тональная структура и четкая метроритмическая организация. Фактура же II части базируется на рок-ритме ударных установок и звенящей атмосфере металлических ударных. Крайние части наполнены шорохами и репликами шумовых ударных. Отличительной особенностью произведения является строгий хронометраж (таб. 5). В III части формы по указанию композитора в партитуре каждая строка занимает временной интервал, равный примерно тридцати секундам. Строки в партитуре делятся на две неравные части, но одно остается неизменным — в сумме они должны составлять 30 секунд.

Таблица 5. Форма и хронометраж секстета «Между днем и ночью»

| | | | |
|--------------------|----------|--------------------|----------|
| Часть | A | B | C |
| Хронометраж | 4 минуты | 3 минуты 10 секунд | 3 минуты |

Драматургия «Квинтета для пяти солистов» реализуется в композиционной структуре, состоящей из ряда разделов, каждый из которых наделен определенной семантикой. Пропорции разделов неравномерны по объему и динамике, при этом имеют строгий хронометраж. Композиция сочинения многопланова, неоднородна, а составляющие ее разделы неоднозначны. Последовательность фрагментов композиции выглядит следующим образом (таб. 6).

Таблица 6. Форма и хронометраж разделов «Квинтета для пяти солистов»

| Разделы | A | B | C | D | E | F | A1C1 | B1 | D1 | (E1) |
|----------------|------------|--------|--------|------|------------|-----------|------------|-------|-------|-------|
| Характеристика | Канон | 2+3+T | Связка | 7/16 | Токката | медленная | сокр. | сокр. | сокр. | кода |
| Цифры | 1- 5a | 5a — 7 | 8 | 9 | 10-18 | 19-22 | 23-24 | 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 |
| Всего | 355 секунд | | | | 326 секунд | | 268 секунд | | | |
| Часть | I | | | | II | | III | | | |

Разделы формы отделены друг от друга остановками, паузами, длиннотами, различными звуковыми и тембровыми эффектами и сменой фактуры. Приведем наиболее показательные примеры. Окончание фрагмента С маркируется неожиданными ударами том-тома на *fff* у третьего исполнителя. О начале фрагмента E возвещает тремоло с *crescendo* и ударом на большом барабане (пятая партия) после продолжительной паузы у всех участников квинтета (ц. 10). Раздел

Е отделяется от **Ф** следующим приемом: после мощного кластерного унисона у четырех маримб, поддерживаемого соло большого барабана (пятая маримба), происходит неожиданный срыв, который приводит к полному провалу звучности, затянувшейся остановке (“*G.P. senza misura*” — «Генеральная пауза без меры»). Окончание раздела **Ф** подчеркнуто общим подъемом динамики до *ffff*, и внезапный обрыв звучания создает «звучащую паузу» длительностью 1-2 секунды.

Каждый раздел формы содержательно обособлен, однако находится в тесной смысловой связи с предыдущим и последующим фрагментами. В трактовке формы с опорой на тематическое содержание разделов на первый план выдвигается версия о наличии в «Квинтете...» своеобразной трехчастной репризной формы со сквозным развитием. Срединный фрагмент **Е** обособлен и по тематизму, и по ритмике, и по типу изложения (токатата с крещендирующей фактурной волной). В рамках трехчастности фрагмент **Ф** можно трактовать как переходный (предрепризный), т. е. не имеющий самостоятельного значения, а последующие за ним разделы с частичной повторностью фрагментов (**A1**, **C1**, **B1**, **D 1**) — как репризу.

В качестве дополнительного аргумента в пользу трехчастной формы может рассматриваться хронотоп временной длительности каждого фрагмента. Время звучания начального блока фрагментов **A**; **B**; **C**; **D** составляет 355 секунд, репризного блока **A1**; **C1**; **B1**; **D1** (**E1** — кода) — 268 секунд. Срединный блок, включающий токатату (**Е**) и предвестник репризы (**Ф**), звучит в течение 326 секунд. Такое соотношение вполне уравнивает все крупные разделы формы.

Вероятно, Живкович, создавая «Квинтет для пяти солистов», 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...».

Форму произведения «Неспокойные души» можно определить как концентрическую. Центром становится каденционный фрагмент в середине сочинения (таб. 7). В I части произведения сольные эпизоды маримбы чередуются

с тремя хоровыми разделами, партия хора вводится и в другие разделы, за счет чего привносятся черты рондо и вариаций.

Таблица 7. Музыкальная форма «Неспокойных душ»

| | | | | |
|------------|---------|--------------------------|----------|------|
| Вступление | I часть | Каденционная середина | II часть | Кода |
|------------|---------|--------------------------|----------|------|

Чередование контрастных разделов со сквозным развитием в рамках одночастной структуры стало основой произведений *Credo in Unum Deum* и «Ураган Сэнди».

Музыкальная форма *Credo in Unum Deum* представляет собой безрепризную сквозную форму со вступлением и кодой²⁷⁹. Границы разделов определяются сменой тембров, регистров, фактуры. В таблице ниже показана последовательность разделов, их тактовая и временная протяженность, инструментовка каждого раздела (таб. 8).

Таблица 8. *Credo in Unum Deum*. Схема музыкальной формы сочинения

| Разделы | Вст. | A | B | C | D |
|--------------------|--|--|--|---|---|
| Такты | 1–3 тт. | 4–28 тт. | 29–72 тт. | 72–133 тт. | 133–161 тт. |
| Хронометраж | 27 сек. | 3 мин. | 2 мин. | 4 мин. | 2 мин. |
| Инструменты | Тибетские чаши, зил бел, бар чаймс, кротали. | Литавры, вибрафон, бар чаймс, гонг, пластины, тибетские чаши, зил бел, кротали, kutu-wara, тарелка со смычком. | Литавры, вибрафон, бонги, том-томы, тарелки, тибетские чаши, зил бел, бар чаймс, гонг. | Литавры, бонги, том-томы, тарелки, зил бел. | Литавры, вибрафон, большой барабан, бонги, том-томы, тарелки, зил бел, гонг, бар чаймс. |

²⁷⁹ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. С. 481.

Согласно логике избранной формы, на первый план в произведении выходят, с одной стороны, непрерывность звучания, а с другой — постоянное обновление музыкального материала, которое достигается сопоставлением темповых и метрических контрастов, сменой построений с различной ритмической организацией звуков. Конструктивная связанность этой формы достигается посредством подчинения всех сторон музыкальной ткани планомерному динамическому нарастанию, тембровому обогащению, стремлению к установлению единого стабильного метроритмического пульса. Немаловажную роль в этом поступательном процессе, согласно замыслу, выполняют литавры.

Форма сочинения «Ураган Сэнди» трактуется как сквозная остинато-вариационная²⁸⁰. Основу композиции составляют четыре контрастных раздела примерно равной продолжительности (таб. 9). Формообразующими факторами становятся три тематических элемента: «ритм панического бегства», тема «Урагана Сэнди» и «металлический» паттерн. Их экспозиция и развитие в контексте музыкальной ткани определяют композиционную логику. Композитор использует сквозное развитие материала, наложение фактурно-тембровых пластов и взаимодействие символических тем-элементов, на которых построена музыкальная ткань.

Таблица 9. Музыкальная форма «Урагана Сэнди»

| Раздел | A | B | C | D (кода) |
|-------------|------------|---------|---------|-----------|
| Цифры | Начало – D | E – L | L – Q | Q – конец |
| Хронометраж | 1' 55'' | 1' 38'' | 1' 11'' | 1' 22'' |

Таким образом, создавая ансамблевые произведения для ударных, Живкович отталкивался от прихотливой логики собственных музыкальных идей. Используя в произведениях двух- и трехчастную форму, композитор, как правило, обращается к контрастно-составному принципу построения, сквозному развитию, избегает репризности, и любой тематический повтор преподносит в варьированном виде. К

²⁸⁰ Там же. С. 435.

циклическому построению музыкального произведения Живкович прибегает только в «Трио для одного», другие произведения связаны с одночастными замыслами. В целом, подход Живковича к структуре сочинений отражает как традиции, сформировавшиеся в ранний период развития ансамблевой музыки для ударных, так и ключевые современные тенденции.

2.3.2. Звуковысотная организация

Своеобразие ладозвукорядной основы некоторых ансамблевых произведений Живковича базируется на определенных интервальных соотношениях, идущих от балканской народной музыки. Они не становятся главным маркером культуры балканского региона, но используются Живковичем для усиления характерности звучания музыки. Малые секунды, малые терции и увеличенные кварты составляют бóльшую часть гармонических структур в сочинениях Живковича как в мелодических линиях, так и в аккордовых созвучиях в качестве исходного материала. В работе Гранта приводится сравнение характерных интервалов мелодики балканской музыки с наиболее часто используемыми Живковичем интервалами. Исследователь подчеркивает, что благодаря балканскому происхождению композитора эти интервалы становятся органичной составляющей гармонических структур его сочинений²⁸¹.

Яркими примерами использования специфических ладов, имеющих косвенное отношение к балканской музыке, являются партии для маримбы в композициях «Неспокойные души» и «Скорбная песнь и Танец варваров». Тема маримбы в «Неспокойных душах» построена на характерных для музыки Живковича интервалах: *F-Gb-A-Bb-C-Eb* (пример 33). Часто сопровождением к теме становятся гармонические педали. Так, в завершении сочинения продолжительная каденция солирующей маримбы звучит на фоне педали *C* в партиях хора, кротали и тремоло у темпле-блока и том-тома.

²⁸¹ Grant J. L. Comparative Analysis of Representative Marimba Works by Nebojsa Jo Van Zivkovic. P. 10.

Пример 33. «Неспокойные души». Лейт-тема маримбы, ц. 3, мт. 1–3

В произведении «Скорбная песнь и танец варваров» основу трехзвучного мотива темы «плача» («скорбная песнь»), порученной солирующей маримбе, составляют интонации нисходящей секунды и восходящей уменьшенной терции. Все проведения темы объединяет органнй контрапункт на звуке *H* настроенного тайского гонга, звучащего совместно с тремоло маримбы в низком регистре и создающего таинственный тембр во вступлении произведения (пример 34).

Пример 34. «Скорбная песнь и танец варваров». Вступление. Тема «плача», мт. 1–4

Характерной особенностью развития тематизма у Живковича (при сохранении звукорядной основы) являются мелодико-интонационные, ритмические, гармонические и динамические изменения, а также введение новой тембровой окраски и даже образной трансформации. Новый ритмико-интонационный вариант темы «плача» представлен в ц. 6, он начинается с нисходящей малой секунды, однако на этот раз интервал дается в виде форшлага, что обостряет интонацию (пример 35).

The image shows a musical score for Example 35, titled «Скорбная песнь и танец варваров». The score is in 4/4 time and consists of four staves. The top staff is the piano part, featuring a melodic line with triplets and a 3:2 ratio. The second staff is the percussion part, including a snare drum (Bck.), a tom (Tam), and a low tom (L.v.), with dynamics ranging from *mp* to *f*. The third staff is the woodwind part, featuring a woodwind instrument (Holzinst. (wood)) and a trumpet (tr.), with dynamics ranging from *mf* to *f*. The bottom staff is the bass line, with dynamics ranging from *mf* to *f*.

Пример 35. «Скорбная песнь и танец варваров». Тема «плача», в, ц. 6

Отметим также сопоставление чистой и увеличенной кварты, восходящее движение в объеме малой терции. В третьем разделе второй части (*Lamento*) тема «плача» звучит у солиста на *fortissimo*, и тема обретает иной — жизнеутверждающий, наполненный первобытной силой могучих варваров — характер (пример 36).

The image shows a musical score for Example 36, titled «Скорбная песнь и танец варваров». The score is in 4/4 time and consists of four staves. The top staff is the piano part, featuring a melodic line with a tremolo effect (*trem. sempre*) and dynamics ranging from *ff possibile* to *f*. The second staff is the percussion part, including a snare drum (Toms + Bongos), with dynamics ranging from *sub. p* to *f*. The third staff is the woodwind part, with dynamics ranging from *sub. p* to *f*. The bottom staff is the bass line, with dynamics ranging from *sub. p* to *f*.

Пример 36. «Скорбная песнь и танец варваров». Тема «плача» в 3-м разделе II части, ц. 22.

Хоровая партия в «Неспокойных душах» опирается либо на тональную систему (*B-dur* в I части), либо на модальную основу балканской музыки²⁸².

²⁸² Мелодический материал партии хора Живкович заимствовал из своего же произведения «Что видишь» (*Šta Vidiš*, 1990), написанного для маримбы, баритона и мужского хора.

Изложение партии хора в виде монодии, введение в нее приема *glissando* (в ходах на секунды, квинты), указывает на народную певческую традицию. Описывая характер пения в «Неспокойных душах», Живкович подчёркивает необходимость напористого, исполненного патриотического подъёма звучания: «Петь необходимо естественным, грубым голосом “на полную мощь”, это придаст правильный дух этой необычной музыке»²⁸³.

Интервал малой секунды является интонационным истоком ладозвукорядной основы сочинения *Credo in Unum Deum*. Во вступлении произведения каждый аккорд, имитирующий колокольный звон, основан на малосекундовой интонации *cis-d* с последующим ее развитием. I часть (А) продолжает трансформации секундового мотива из вступления, представляя его в ритмическом дроблении. Мелодическая линия литавр расширяется постепенно, обыгрывая интервалы секунды, а затем терции, чистой квинты, увеличенной кварты. Центральное место в данной части занимает партия вибратона (3-й исполнитель): мелодия изложена волнообразно, также с постепенным интервальным расширением и сокращением (пример 37).

Пример 37. *Credo in Unum Deum*. Соло вибратона в I части, цц. 2-3

Композитор нередко выстраивает музыкальную ткань всего произведения или какого-либо раздела на звукорядах. В III части композиции «Между днем и

²⁸³ Zivkovic N. J. Uneven Souls. P. 3.

ночью» у солирующих инструментов ксилофона и вибратона все фразы основаны на звукоряде *A, B, D, Es, F, Fis, As*.

Тематизм «Квинтета для пяти солистов» основывается на разных формах воспроизведения одного и того же звукового состава, который в одних случаях дается в виде созвучий и кластеров, в других — в виде темы, что приводит к органичному соединению различных пластов музыкальной ткани.

Уже в разделе А в момент, когда паттерны всех пяти партий мариб сливаются в едином звучании в ц. 4, образуется кластер, из элементов которого далее будут рождаться другие тематические построения. Основная тема произведения формируется в ц. 7: она выстраивается в единую мелодическую линию у пятой мариб, причем каждая нота усилена дублировкой в четыре октавы и исполняется двумя руками (пример 38). Звукоряд этой темы весьма специфичен: если расположить ноты в прямой последовательности от первого тона вверх, то получится почти полный хроматический звукоряд: *G b ; G ; A b ; A ; B ; C ; D b ; D ; E b ; E*. Недостающие до полного звукоряда ноты *F* и *H* «добираются» в партии четвертой мариб. Мелодия звучит на фоне продолжающихся секвенций, составленных из интервалов уменьшенной квинты (увеличенной кварты), малой терции (увеличенной секунды), малой и большой секунд.



Пример 38. «Квинтет для пяти солистов». Главная тема, ц. 7

На сегменте звукоряда основаны реплики шести кроталей в разделе С. На звукоряде *C ; D b ; E ; F # ; G ; B* строится основной мотив темы кроталей, он неоднократно повторяется в следующих разделах сочинения. Пары кроталей разбросаны между исполнителями — четвертым, первым и вторым.

Тема трансформируется интонационно и ритмически (в разделе E), но главный мотив всегда остается узнаваемым. 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). Квазицитата темы в ритмическом увеличении появляется также в разделе F: мелодия звучит у басовой маримбы в диалоге с третьим исполнителем на бубне и том-тоне на фоне перезванивающихся кроталей (пример 39). Возникает органичное соединение различных тематических пластов предыдущих фрагментов произведения. В ходе развития материала перезвон кроталей успокаивается, а маримбы, по указанию автора, наоборот, переходят в *crescendo*.

Пример 39. «Квintет для пяти солистов». Соло кроталей, цц. 21–22

Принцип постепенного формирования темы можно наблюдать и в сочинении «Так-Нара». Первоначальным появлением «темы волны» в первой части сочинения можно считать «спрятанные» звуки мелодии в фактурном орнаменте у басовой маримбы в разделе II (цифра B). Здесь тема как бы «зарождается и прорастает» в верхних звуках фонового орнамента у исполнителя первой партии. С цифры C на этот фон налагается тематическое ядро темы в аккордовом изложении у вибратона. В основе тематизма — хроматическое движение от трезвучия *C-dur*, уже в первых фразах охватываются все двенадцать ступеней хроматического звукоряда. В цифре

D «тема волны» у вибратона звучит таинственно, сказочно, но уже абсолютно определенно (пример 40).

Пример 40. «Так-Нара», ц. D

Как и в других ансамблевых сочинениях, «тема волны» подвергается тембровому и вариационному развитию. Так, в цифре **E** тема передается солирующей маримбе и получает вариационно-полифоническое развитие. Нисходящая мелодия льется на фоне паттерна у металлических клавишных ударных — колокольчиков, кротали, вибратона (пример 41).

Пример 41. «Так-Нара». Металлический паттерн и соло маримбы, ц. E

Обращается Живкович и к натуральным диатоническим ладам. Тональность *As-dur* устанавливается с первых тактов II части в «Трио для одного», где у вибрана на каждую сильную долю звучит тоника. Мелодические фразы у кроталей представляют мажор гармонического вида, а позже миксолидийский, ионийский звукоряды. Выбрав определенный лад, Живкович не стремится наполнить фактуру, а наоборот, обыгрывает одни и те же звуки, перемежая их бриллиантовыми колыханиями стеклянных колокольчиков.

В миксолидийском ладу от ноты *f* звучит один из контрастных разделов второй части сочинения «Между днем и ночью» (цифра В). Поочередно солируют вибратон, ксилофон, колокольчики. А главная тема этого раздела, бравурная и помпезная, звучит у трубчатых колоколов. В противовес подвижному аккомпанементу клавишных инструментов и ударных движение темы — неторопливое, но в то же время бодрое по характеру. Тема колоколов состоит из четырех предложений, заканчивающихся неизменной тоникой *F*, за исключением первого предложения с остановкой на доминанте (пример 42).

Пример 42. «Между днем и ночью». Тема трубчатых колоколов, II часть, тт.

23–35

Таким образом, балканское звучание типично для сочинений Живковича с маримбой в составе: «Неспокойные души» и «Скорбная песнь...». Отметим, что наиболее ярко балканское влияние в области звукоряда проявилось в сочинениях *Iliash*, *Homo balcanicus*, *Ultimatum I u II*, «Сказки из центра Земли» и др. С другой стороны, ладозвукорядная основа других ансамблевых произведений Живковича базируется на определенных диссонантных звуковых комплексах, которые могут

разворачиваться как по горизонтали, так и соединяться в вертикальные кластеры. Это способствует органичному синтезу различных тематических пластов.

Мелодический материал, как правило, поручается звуковысотным ударным — маримбе, вибрафону, колокольчикам, кроталям, колоколам. Он излагается на фоне педалей, тремолирующих созвучий, повторяющихся паттернов, подвергается вариантному развитию. Уникальным примером в музыке для ударных является имитация свистового языка *сильбо гомеро*, основанная на неточном интонировании.

2.3.3. Фактура

Живкович использует несколько характерных типов фактуры, чередование которых часто совпадает с границами разделов формы и маркирует их смену.

Выстраивание музыкальной ткани на основе поочередного вступления голосов либо последовательных реплик участников ансамбля наиболее ярко продемонстрировано в композициях «Между днем и ночью», «Квинтет для пяти солистов». При этом опора в сочинениях на разные техники и средства музыкальной выразительности приводят к различным результатам. В «Квинтете для пяти солистов» музыкальная ткань раздела **A** (от начала до ц. 5) основана на постепенном накоплении голосов от соло пятой маримбы к игре всех пяти исполнителей. Сольная фраза пятой маримбы превращается в повторяющийся до конца раздела паттерн. На этот паттерн 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). В ц. 2 фактурную вертикаль аналогично дополняет вторая маримба, а в ц. 3 — четвертая маримба. Образуется красочный полифонический контрапункт (пример 43), и в туттийном звучании партия четвертой маримбы получает преимущество сольного проведения своей мелодической фразы. На аналогичном полифоническом контрапункте построена реприза квинтета (раздел **A1**, ц. 23) и фрагмент **F** (ц. 19–22), в котором можно усмотреть аллюзию на репризу.

Пример 43. «Квинтет для пяти солистов». Вступление и 1-й такт ц. 1

В крайних разделах композиции «Между днем и ночью» использованы приемы алеаторики, предполагающей, как известно, «неполную фиксацию музыкального текста, относительно свободно реализуемого или даже “досочиняемого” в процессе исполнения»²⁸⁴. Живкович прибегает к так называемой «мобильной ткани»²⁸⁵, элементу «ограниченной алеаторики», согласно описанию «классического варианта». Он «представляет собой напластование однородных или разнородных фактурных фигур, которые повторяются энное число раз без особой координации по вертикали на протяжении так или иначе ограниченного отрезка времени»²⁸⁶.

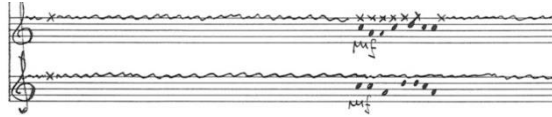
В сочинении «Между днем и ночью» в условиях отсутствия метра организующим моментом для последовательного вступления паттернов ксилофона, колокольчиков, вибратона и других инструментов выступает хронометраж. В тех местах, где последовательность вступления ударных

²⁸⁴ Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. М., 2007. С. 412.

²⁸⁵ Там же.

²⁸⁶ Там же. С. 413.

инструментов должна быть строго соблюдена, композитор использует графические стрелки в партитуре. Другим организующим фактором для исполнителей является введение унисонных фраз. Живкович вставляет в I части две практически унисонные фразы: совместную реплику ударных установок (1'25", пример 44) и пассаж коробочек и темпле-блоков (3'05", пример 45).



Пример 44. «Между днем и ночью». Фраза ударных установок, 1 мин. 25 сек.

Musical score for Example 45, showing a complex rhythmic pattern for percussion instruments. The score consists of four staves, with the top two labeled 'Tb1.' and 'Wb1.'. The notation is highly complex, featuring numerous rhythmic marks, including vertical lines and 'x' symbols, indicating specific rhythmic events. The dynamic marking 'mf' is present below the staves.

Пример 45. «Между днем и ночью». Фраза коробочек и темпле-блоков, 3 мин. 5 сек.

Мышление горизонтальными линиями с последовательным выведением на первый план реплик разных участников ансамбля проявляется и в других ансамблевых сочинениях Живковича. В I части сочинения «Секс на кухне» попеременные реплики участников дуэта создают ощущение музыкального «беспорядка», хаоса. С самых первых тактов раздела А на слушателя буквально обваливается грохот звуков, резких акцентов и вспышек. Сочинение начинается с удара хлыста *sf* с последующим резким ниспадающим форшлагом по барабанам и совместным ударом в тарелки (пример 46).

SEX IN THE KITCHEN
dedicated to Tuupali Diiio

Ossewivo e brutale (♩=128–32) Nebojša Jovan ŽIVKOVIĆ (2009)

ca. 3" 2" ① ②

Frustra *ff* *sfz p* *ff* *sfz p* *mp crescendo*

(Cymb. ca. 10"–12") *ff*

ca. 4" ③ ④

sfz mp *sfz mp* *sfz* *sfz mp* *ff* *molto pesante* *f* *p* *ff*

Cassa *mp* *crescendo* *ff*

Пример 46. «Секс на кухне». Вступление, т. 1.

Композитор подчеркивает характер игры пометками в партитуре: *ossewivo e brutale* — навязчиво и грубо. Музыканты начинают обмениваться звучными репликами. Этот своего рода крикливый диалог, когда один хочет перекричать другого, выражает ритмическую энергию и страсть музыки. В звуковом потоке выделяются сольные фразы ударников, которые практически всегда звучат в сопровождении тремоло партнера, а организующим моментом, как и в произведении «Между днем и ночью», служит синхронное, унисонное звучание участников дуэта. Музыкальный «беспорядок», обрушивающийся на аудиторию с первых звуков произведения, впервые выстраивается в непродолжительный унисон уже на первой странице партитуры, в такте с размером $\frac{3}{4}$ (пример 47).

(♩=126–32) ▼ = Rim Shot

② ③ ④

sfz mp *ff* *sfz p!* *p*

▼ = Rim Shot

sfz mp *ff* *sfz p!* *p*

Пример 47. «Секс на кухне». Первый унисон, тт. 2–5.

Второй «синхронный эпизод» начинается после удара хлыста в середине раздела А с указания «quasi 4/4» (пример 48). Здесь Живкович использует интересный прием игры в унисон. Во многих фрагментах I части отсутствует деление на такты, и в них при игре в унисон движение ритма и мелодики пребывает в отработанном и индивидуальном ощущении времени, естественно, под четким контролем музыкантов. (Отметим, что сочинение вообще изобилует довольно объемными фрагментами синхронной игры перкуссионистов.)

Пример 48. «Секс на кухне». Синхронный эпизод, тт. 13–15

Благодаря разнообразию фактуры показываются постоянные смены характера взаимодействия между участниками дуэта, которые уподобляются спору, примирительному диалогу или совместному танцу. По мере развития музыки синхронные фразы начинают играть все большее значение. Так, первая половина раздела С II части построена на чередовании синхронных фраз исполнителей и их вариаций, исполняемых на том-томах и «кухонных» объектах. Эти фразы, обрастая акцентами тарелок, становятся все более насыщенными и подвижными. Унисонные фразы повторяются по три раза (пример 49). За ними следуют сольные эпизоды солистов — вариации на метрический модуль. Преимущественно унисонное звучание сохраняется в коде, символически возвещая о слиянии двух близких душ (и тел).

Пример 49. «Секс на кухне». Метрический модуль, тт. 51–66

В ансамблевых сочинениях Живковича значительная роль принадлежит фактуре, основанной на мелодически и ритмически гомогенном движении всех голосов. Такой приём охватывает отдельные эпизоды, нередко обозначает границы разделов и подчёркивает завершение произведения. Объединение партий в унисонное движение — характерная особенность стиля Живковича, особенно ярко проявляющаяся в кульминационных моментах. Подобный принцип реализуется и в произведении «Так-Нара»: композиция развивается через постепенное сближение голосов — от гомофонно-гармонической фактуры с выделенной мелодической линией, через объединение партий на основе оstinato сопровождения, к полному синхронному звучанию. Постепенно эта согласованность охватывает все слои фактуры, и в коде материал исполняется практически в полном унисоне, формируя единое звучание, которое производит впечатляющий эффект как в акустическом, так и в визуальном восприятии.

Фактурная организация трио «Ураган Сэнди» развивается в двух направлениях — в объединении разных тембров и разных тематических элементов. До С Живкович не смешивает звуки кухонной перкуссии и мембранофонов в партиях исполнителей, а в N и P впервые совмещает эти инструменты в единый сет

(пример 50). Этим фрагментам предшествуют продолжительные линии *crescendo*, подчеркивая кульминацию сочинения.

Пример 50. «Ураган Сэнди». Кульминация сочинения, цифра P

Отметим также, что рассмотренные выше (см. §2.2) фрагменты «металлического» звучания появляются пять раз на протяжении сочинения, выполняя важную конструктивную роль. Мы можем зафиксировать определенную линию развития их продолжительности в течении пьесы (таб. 10).

| Цифры | D | H | J | Q-R | R | U |
|-------------------|---------|---------|-----------|----------|----------|----------|
| Количество тактов | 4 такта | 4 такта | 10 тактов | 8 тактов | 6 тактов | 6 тактов |

Таблица 10. «Ураган Сэнди». Линия развития металлических паттернов

Начиная с ц. S, все партии в сочинении «Ураган Сэнди» играют практически в унисон до конца (пример 51). Исключение составляет последнее появление металлического паттерна в седьмом такте ц. U. В заключительных тактах тема «бега» изображает постепенный уход урагана. Начиная с ц. V, она уходит на спад, периодически взрываясь темой Сэнди, тремя репликами которой

завершается сочинение. Установление унисонной фактуры в конце произведения окончательно утверждает идею победы природной стихии над человеком.



Пример 51. «Ураган Сэнди». Тема Сэнди в унисон, ц. Т

Типичной для ансамблевых составов является диалогическая фактура. Во II части композиции «Между днем и ночью» композитор делит секстет на 2 группы — 1, 2, 3, 4 партии и 5, 6 партии, противопоставляя их друг другу, что позволяет ввести диалогическую фактуру. На реплики партий ударных установок звучат ответы ансамбля. Одна из таких ответных фраз вводится дважды (пример 52).



*Пример 52. «Между днем и ночью». Ответная реплика ансамбля
II часть, тт. 9–10*

Также в композиции используется приём имитации: он проявляется между разными инструментами в виде переключек и может присутствовать в отдельных партиях в качестве тембровой имитации. В кульминационном моменте II части «Между днём и ночью» та же группа музыкантов воспроизводит ранее звучавшую фразу высоким громким голосом: «Some soga», после чего та же фраза сразу дублируется на ударных инструментах в исходном виде (пример 53).

Самый крупный раздел в квинтете (раздел Е; ц. 10–18), который можно условно назвать токкатой²⁸⁷, целиком построен на последовательном объединении музыкантов в микроансамбли (трио и дуэты). Они образуют самостоятельные 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 (пример 55).

Пример 55. «Квинтет для пяти солистов». Токката, ц. 11, мт. 3–10

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). Затем и тема-серия, и фоновая оstinатная вертикаль перемещаются по разным группам участников ансамбля. «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!!»). Совместные аккорды четырех исполнителей поддерживаются

²⁸⁷ Токкатой, как известно, называется пьеса, выдержанная в быстром четко-ритмованном движении.

«зависшей» на «французской лиге» тарелкой. Данный прием помогает фактурной волне достичь максимальной динамической вершины на *ffff*.

Распределение исполнителей по микроансамблям в течение токкаты представлено в таблице 11.

Таблица 11. 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 |

В следующем разделе квинтета (раздел **F**) также появляется эпизод, в котором фактура основана на микроансамблях. Однако солирующую позицию на этот раз занимают кротали (ц. 21–22), что несколько неожиданно по отношению к установившейся до этого момента последовательности изложения. Живкович поясняет: «В итоге дуэт и трио устанавливают связи между участниками ансамбля (например, мелодия в кроталях фактически выполняется тремя исполнителями, что также дает хороший эффект панорамы в живом исполнении)»²⁸⁸. В репризе квинтета микроансамбль маримб в ансамблевом соотношении 2+2+1 наиболее рельефно представлен в разделе **B1** (ц. 25): на фоне кластерных созвучий первой и второй партий и паттернов третьей и четвертой маримб звучат тематические отрывки басовой маримбы и удары большого барабана.

Благодаря сменам мини-дуэтов крашеров внутри сочинения «Так-Нара» Живкович создает эффект непрекращающегося аккомпанемента. В результате фоновая остиная вертикаль крашеров звучит практически непрерывно (кроме ц.

²⁸⁸ Zivkovic N. J. Quintetto per cinque solisti. P. 2.

О и 2-х тактов в ц. Р), путешествуя по разным группам ансамбля: 1-я и 4-я партии, 2-я и 3-я партии либо все 4 партии одновременно (таб. 12).

Таблица 12. «Так-Нара». Соотношение фактурного параметра остинато крашеров

| Цифры | М | N | N | N | О | Р | Р | Р | Р | Р | Р | Q | Q | Q |
|------------|-----|-----|-----|------|-----|---|---|-----|---|---|-----|-----|---|---|
| такты | все | 1-3 | 4-6 | 6-10 | все | 1 | 2 | 3-4 | 5 | 6 | 7-8 | 1-2 | 3 | 4 |
| 1-я партия | – | – | • | – | – | • | – | – | • | • | • | – | • | • |
| 2-я партия | • | • | – | • | – | • | • | – | • | – | • | • | • | – |
| 3-я партия | • | • | – | • | – | • | • | – | • | – | • | • | • | – |
| 4-я партия | – | – | • | – | – | • | – | – | • | • | • | – | • | • |

Важной находкой Живковича становится наличие линий, связывающих последовательные элементы единых фраз, разделенных между разными партиями. Данный прием был введен уже в первом ансамбле для ударных «Между днем и ночью», а позже нашел применение в других сочинениях, в частности, в «Квинтете для пяти солистов». Например, в III части сочинения «Между днем и ночью» Живкович дает определенные указания в виде импровизированных сигналов, отмечая только их протяженность (она увеличивается с каждой новой группой сигналов, которыми исполнители должны поочередно обмениваться). Четыре группы сигналов звучат на педалируемой низкой литавре *Es* (пример 56). А в «Квинтете для пяти солистов» звуки темы кроталей, равно как и краткие фразы, всегда распределяются между несколькими исполнителями.

1) Eine Signalartige Figur spielen, jeweils in angegebener Länge
Play Fill, in "signal" character, in indicated length.

Пример 56. «Между днем и ночью». III часть. Группы сигналов

В ансамблевых сочинениях для ударных Живковича встречается опора на традиционный гомофонно-гармонический тип фактуры. Однако композитор не поручает тему одному инструменту на длительное время, а прибегает к тембровому варьированию, что обеспечивает постоянное изменение звукового образа. Например, в сочинении «Скорбная песнь и танец варваров» экспозиция «темы плача» строится на проведении мелодии у солиста — маримбы, а перкуссионное трио несет фоновую, сопровождающую функцию. Однако уже при втором появлении темы солист и ансамбль на время меняются местами, в чем заключается элемент тембрового варьирования. В ц. 2 «тема плача» излагается с ритмическими изменениями в партиях колокольчиков, кроталей и вибратона. Во II части «тема плача» изначально звучит у металлических клавишных, а в финале части тема возвращается к маримбе.

Отдельный пласт звучания в партитуре композиции «Ураган Сэнди» образует аудиозапись. Композитор использует её в качестве фоновой составляющей, что обогащает музыкальное содержание пьесы, поскольку запись содержит «довольно свободные звуки и шумы, состоящие из торнадо-сирен, ветра и шума дождя»²⁸⁹. Время появления различных шумов на аудиозаписи чётко указано в партитуре, что обязывает исполнителей точно соблюдать хронометраж²⁹⁰ для достижения композиционного замысла. «Ураган Сэнди» начинается с

²⁸⁹ Zivkovic N. J. Sandy the Hurricane. P. 2.

²⁹⁰ Примерная длительность звучания записи в начале сочинения – 1 минута 38 секунд.

включения аудиозаписи: первые восемь тактов звучит только шум ветра, а в девятом такте вступает исполнитель третьей партии с «ритмом панического бегства», сопровождаемым звуками грома. Другие участники трио подключаются поочередно, постепенно беря на себя инициативу в создании образа урагана.

Фактура у Живковича зачастую тесно связана с тембровой палитрой: в произведениях выстраиваются определенные фактурно-тембровые пласты звучания, возникает контрапункт фактурных слоев. Так, в сочинении «Так-Нара» на тему «волны» у вибратона или маримбы накладываются различные орнаменты у басовой маримбы, у металлических клавишных ударных. Такое мышление дифференцированной вертикалью можно отметить и в произведении «Ураган Сэнди», когда в заключительном разделе **D** (ц. R) объединяются три тематических элемента — тема «панического бега», темы «Сэнди» и металлический паттерн. Выстраивание музыкальной ткани на основе горизонтальных линий с последовательным введением разных тембров было отмечено выше в композиции «Между днем и ночью».

Таким образом, в ансамблях для ударных Живкович гибко сочетает гомофонно-гармоническую фактуру, диалогическую фактуру, полифонические приемы, мыслит горизонтальными линиями с последовательными репликами ударников, использует внутри ансамблей для четырех, пяти, шести участников группы дуэтов, трио. К интересным приемам Живковича стоит отнести наличие мелодических линий, в основе которых — элементы единых фраз, разделенных между разными партиями. Все это обеспечивает создание подвижной, постоянно меняющейся, «живой» музыкальной ткани. Но наиболее показательными для стиля Живковича являются унисоны, которые часто охватывают партии всех участников ансамбля, поглощают в процессе драматургического развития другие варианты организации музыкальной ткани. При этом в каждом конкретном произведении средствами унисонной фактуры решаются разные художественные задачи, обусловленные композиторскими замыслами.

Подводя итоги параграфа и оценивая в целом особенности музыкального языка произведений для ансамбля ударных Н. Живковича, следует отметить гармоничное сочетание современных техник с разнородными тематическими, ритмическими и фактурными элементами, а также разнообразными композиционными приёмами, что в совокупности выявляет многомерность, многоплановость и полипараметровость его авторского стиля.

Живкович отдаёт предпочтение одночастным сквозным контрастно-составным структурам, руководствуясь индивидуальной авторской концепцией и собственным выбором средств выражения художественной мысли.

Характеризуя творчество композитора, Ира Проданов пишет о полистилистике. «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, — отмечает Проданов, — согласно Живковичу, честность — приоритет 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»²⁹¹.

Вместе с тем, в этой музыке без правил обнаруживаются черты стиля, которые составляют уникальный облик творчества композитора. Его сочинения привлекают внимание слушателей своим драйвом, который нередко ассоциируется с первобытной архаикой. Многие ритмы и другие элементы музыкальной ткани в полной мере раскрывают саму природу звука ударных инструментов. Музыка Живковича погружает аудиторию в атмосферу глубинных эмоций и инстинктов, акцентируя мощь и выразительность ударных.

²⁹¹ *Prodanov I. The Castle of the Mad King. Composition of Nebojsa Jovan Zivkovic at PASIC '98 New Music/Research Day // Percussive Notes. 1998. № 5 (36). P. 66.*

Большое значение для музыкального языка Живковича оказала зажигательная ритмика и мелодика народной культуры балканского региона. Следуя актуальной тенденции интеграции национальных элементов в музыку для ударных инструментов, композитор предлагает свежие, динамичные решения, которые реализуются в использовании переменных размеров и акцентированных ритмических рисунков, исполняемых на турецкой дарабуке. Эти ритмы, по словам композитора, были заимствованы из музыкальной традиции южнославянского региона Балкан и стали характерной особенностью его творчества.

В то же время ладозвукорядная основа мелодических произведений Живковича базируется на интервальных соотношениях, которые не становятся полным отражением ладовых особенностей балканской народной музыки, а используются Живковичем для усиления характерности звучания.

Среди наиболее предпочтительных средств выразительности, используемых Живковичем в области ритма, можно отметить широкое применение моторных оstinатных ритмов, приемов «составного ритма», ритмического ускорения, сложных нечетных ритмических фигур, включающие соотношения триолей, квинтолей, секстолей, септолей и других ритмических делений, частая смена ритмов, подчеркнутая экспрессивной акцентировкой. Все это способствует ритмическому насыщению материала. Ритмико-организующей функцией обладают и голосовые выкрики. Характерной чертой становится использование переменного метра, введение квазисвободного метра, «метрических модуляций», «метрического модуля», метрического ускорения и *accelerando*. Строгое подчинение определенному темпу сочетается у Живковича с фрагментарным использованием импровизационной манеры исполнения, имеются такие необычные приемы как политемпоральная техника.

В области фактуры наиболее характерной чертой стиля Живковича являются унисоны, которые часто охватывают партии всех участников ансамбля и в процессе драматургического развития поглощают другие варианты. Фактура в его произведениях тесно связана с тембровой палитрой, что позволяет выстраивать различные фактурно-тембровые пласты звучания, смена которых зачастую

выполняет формообразующую функцию, разграничивая различные разделы композиций («Трио для одного»). Кроме того, композитор использует приёмы наложения фактурно-тембровых пластов и обращается к полифоническим средствам, включая контрапункт. Отметим также сопоставление сонорных «фоновых» красок и «волн» (*Credo*, «Так-Нара»), неожиданных «провалов» звучности, крещендирующую инструментовку, подчеркивание тембровых качеств каждого инструмента. Живкович также гибко использует гомофонно-гармоническую фактуру (с солирующей маримбой и ансамблем ударных в качестве аккомпанемента в «Неспокойных душах» и «Скорбной песне...»), вводит внутри крупных ансамблей подгруппы («Квинтет...»).

Драматургия ансамблевых сочинений для ударных выстраивается у Живковича на одновременном сочетании противоречий и их преодолении, на сопоставлении и взаимопроникновении различных элементов музыкальной ткани и выразительных средств. Каждое новое сочинение композитора свидетельствует о постоянных поисках композитора новых оригинальных тем и концепций, демонстрирует его стремление к созданию нестандартных решений в области ладозвукорядной организации, темпа и метроритма, тембра, фактуры. Включение сценических элементов, особое внимание к динамическим нюансам и тонкостям звукоизвлечения усиливают художественную, эмоционально-образную составляющую музыки Живковича.

Глава 3. Инструментарий и исполнительские приемы в ансамблевых сочинениях Н Живковича²⁹²

§ 3.1. Инструментальные составы

В числе ансамблевых произведений Живковича присутствуют сочинения с различным количеством исполнителей (дуэт, трио, квартет, квинтет, секстет) и инструментальным составом. Стоит отметить, что классификация произведений по инструментальным составам отсутствует у автора и была предложена нами исходя из количества музыкантов.

В соответствии с классификацией данный параграф включает три раздела. В первом будут проанализированы инструментальные составы для большого количества исполнителей, которые к тому же являются самыми ранними сочинениями композитора: секстет «Между днем и ночью» (*Zwischen Tag und Nacht*, 1988) и Квинтет для пяти солистов (*Quintetto per cinque solisti*, 1989). Второй раздел посвящен квартетам, два из которых написаны для солиста (маримбы) и трио ударных: «Неспокойные души» (*Uneven Souls*, 1992) и «Скорбная песнь и танец варваров» (*Lamento e Danza Barbara*, 2002); а также «Так-Нара» (*Tak-Nara*, 2009) и «Верую в бога единого» (*Credo in Unum Deum*, 2019). В третьем разделе будут рассмотрены малые составы: «Трио для одного» (*Trio per Uno*, 1995–99), трио «Ураган Сэнди» (*Sandy the Hurricane*, 2013) и дуэт «Секс на кухне» (*Sex at the Kitchen*, 2009).

²⁹² При написании главы использовался материал статей: Мелихов И. А. Балканская душа Небойши Живковича // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных / ред. Кирнарская Д. К. 2020. № 3 (34). С. 107–121. <https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-64-69>; Мелихов И. А. Ритм природы в музыке Небойши Живковича: ТАК-НАРА для квартета ударных инструментов соч. 36 (2009) // Музыка и время. 2020. № 11. М. С. 25–36; Мелихов И. А. Квинтет для пяти солистов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 211–232. https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-64-69_1; Мелихов И. А. Театральная эпатажность Небойши Живковича для дуэта ударных // Saryn art and science journal. 2020. № 4 (29). С. 18–28. <https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-64-69>; Мелихов, И. А. Театр ударных Небойши Живковича // Исследования молодых музыковедов. Сборник статей по материалам XII Международной научной конференции 28–29 марта 2019 года / ред. Т. И. Науменко. М., 2019. С. 326–341; Мелихов И. А. Специфика современного исполнительства и становление методики обучения игре на клавишных ударных инструментах // Гнесинская научная школа XXI век / сост. Шеховцова И. П. М., 2012. Вып. 184. С. 200–220.

Время создания сочинений охватывает всю творческую карьеру композитора, что позволяет проследить, как менялось его трактовки различных ансамблевых составов.

3.1.1. Секстет и квинтет

Секстет «Между днем и ночью» был создан Живковичем в 1988 году для ансамбля ударных инструментов музыкальной школы в г. Корнвестхайме (Германия), где композитор в тот период осуществлял педагогическую деятельность и руководил этим коллективом. Благодаря этому сочинение может рассматриваться как имеющее учебное предназначение, но вместе с тем оно представляет интерес и для профессиональных исполнителей современной музыки на ударных.

Драматургическое развитие основано на контрастном взаимодействии образов, которые создаются различными сочетаниями групп инструментов и разными выразительными средствами.

Представим весь состав инструментов сочинения «Между днем и ночью» по партиям:

1-й исполнитель — ксилофон, вибрафон (делится со 2-й партией), 5 темпле-блоков, бонги, тарелка на стойке, металлический бар чаймс²⁹³ (рис. 11), свирель, наждачная бумага.

2-й исполнитель — вибрафон, тарелка на стойке, тимбалес, бамбуковый бар чаймс, гуиро, флексатон, вибраслэп²⁹⁴ (рис. 12).

²⁹³ *Bar chimes* (англ. — досл. «колокола из палочек») — современный инструмент, восходящий к традиционным азиатским ветряным колокольчикам. Бар чаймс был изобретен в 1967 г. Марком Стивенсом и получил широкое применение в теле- и в киноиндустрии. Существуют три разновидности инструмента, сделанных из металла, стекла или бамбука: *metal chimes*, *glass chimes* и *wood chimes* соответственно (Laurence L. Mark tree // *Grove Dictionary of Musical Instruments*. v.3. Oxford University Press, 2014. P. 404).

²⁹⁴ *Vibraslap* (англ.) — усовершенствованный вариант этнического инструмента *jawbone* (англ. — ослиная челюсть) — высушенной ослиной или лошадиной челюсти с боковыми зубами. Вибраслэп представляет собой согнутый стальной прут, на двух концах которого расположены один над другим деревянная коробочка с металлическими зубами и деревянный шар. После удара ладонью по шару вибрация передается по пруту коробочке, создавая характерный трескучий звук. (Дмитриев Г. П. Ударные инструменты. Трактовка и современное состояние. 2-е изд. М., 1991. С. 80). Инструмент был сконструирован Мартином Коэном и запатентован компанией *Latin Percussion* в 1967 году.

3-й исполнитель — концертный большой барабан, 4 том-тома, тамбурин, тарелка на стойке, вибраслэп, колокольчики.

4-й исполнитель — 4 литавры, 2 коробочки, трубчатые колокола, тарелка на стойке, стеклянный бар чаймс, стеклянная бутылка с маленькими камешками.

5-й исполнитель — ударная установка, маракас, свирель.

6-й исполнитель — ударная установка, стеклянный бар чаймс (делится с 4-й партией).



Рисунок 11. Металлический бар-чаймс



Рисунок 12. Вибраслэп

Примечательно, что первое ансамблевое сочинение для ударных Живкович написал для довольно крупного состава, включающего двадцать семь видов инструментов. В партитуре значатся довольно массивные: литавры и ударные установки. Отметим, что литавры композитор в дальнейшем не использовал долгое время, вплоть до создания квартета *Credo in Unum Deum*.

Интересно, что в секстете «Между днем и ночью» Живкович прибегает к инструментальному умножению (данный принцип станет характерным для последующих ансамблевых сочинений). Композитор использует шесть подвесных тарелок и две ударные установки, которые также можно удвоить, добавив двух исполнителей, расширив таким образом состав до октета. Состав установки приближен к стандартам рок-музыки: бас-барабан с педалью, малый барабан, три тома, хай-хет, тарелка. В этом проявляются музыкальные предпочтения автора: «Я был увлечен рок-музыкой — *Led Zeppelin*, *The Who*, Джимми Хендрикс (*Jimmi*

Hendrix), Дженис Джоуплин (*Janis Joplin*), *The Allman Brothers Band*. Особенно мне нравились *Jethro Tull*. И я, конечно же, хотел быть барабанщиком»²⁹⁵.

Согласно примечаниям в партитуре, партии ударных установок (пятый и шестой исполнители) могут быть удвоены, но в этом случае они не должны играть весь материал одновременно, а разделить фразы между собой. В некоторых моментах играет исполнитель 5а, в других — исполнитель 5б. В тех случаях, когда играет исполнитель 5а, исполнитель 5б молчит, и наоборот, за исключением второй части, где они оба должны играть в унисон.

Живкович опирается главным образом на стандартные ударные инструменты, которые к концу 80-х годов композиторы свободно сочетали, не опираясь на какой-либо единый принцип. Добавляет композитор и довольно интересные тембры, которые становятся украшением звуковой палитры, например, стеклянная бутылка с камнями, свирель, наждачная бумага. Помимо них Живкович использует деревянные части инструментов и пюпитров.

Отдельно стоит отметить использование голоса в качестве инструмента или скорее, в качестве тембровой краски: в произведении звучат крики, словесные восклицания и фонетический шепот. Обращение в своем самом раннем сочинении к тембру человеческого голоса найдет у Живковича в дальнейшем широкое применение и даже получит бóльшую (как смысловую, так и выразительную) нагрузку в произведениях «Неспокойные Души», «Трио для одного» и «Так-Нара». Что же касается найденных объектов, то они будут использоваться практически во всех последующих сочинениях композитора.

Этнические инструменты также представлены в сочинении: бонги, маракас, гуиро, вибраслэп и бамбуковый бар чаймс. Стоит подчеркнуть, что бонгам поручаются сольные фразы.

Примечательно введение в секстет «Между днем и ночью» партии светового освещения. На протяжении композиции свет неоднократно выключается, резко или постепенно зажигается. Иными словами, в определенные моменты музыка звучит

²⁹⁵ *Рябой Е. М.* Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия. С. 12.

с неосвещенной сцены. Впоследствии Живкович использует свет в «Урагане Сэнди», но лишь в качестве опционального дополнения к музыке.

Следующее произведение — «Квинтет для пяти солистов» — было создано в 1989 году²⁹⁶. Главной новацией «Квинтета...» оказывается его необычный музыкальный язык, который сложно назвать мелодическим. Произведение тембрально выделяется среди ансамблевых сочинений Живковича, что обусловлено включением маримбы в партию каждого из пяти исполнителей. Позднее маримба в качестве солирующего инструмента в сочетании с другими ударными появится в двух квартетах.

Для своего времени «Квинтет...» был во многих смыслах новаторским произведением, бросающим вызов не только исполнителям, но и техническим возможностям самих инструментов, в частности маримб, так как для этого сочинения требуется *пятиоктавная* маримба. Данный инструмент сконструирован корпорацией *Yamaha* в сотрудничестве с Кейко Абе лишь в 1984 году, однако расширенный диапазон в пять октав (*c-c4*) практически сразу стал концертным стандартом.

Как отметил Н. А. Пономарев, «...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»²⁹⁷. Состав «Квинтета для пяти солистов» обусловлен ориентацией на Штутгартский ансамбль ударных инструментов под руководством профессора Клауса Тресселта — педагога Живковича в Высшей школе музыки в Штутгарте. В этот коллектив, основанный в 1982 году Тресселтом, проходят отбор самые сильные из наиболее талантливых и подготовленных студентов.

Рассмотрим инструментальный состав:

²⁹⁶ До Живковича для пяти маримб были написаны сочинения: *Crown of Thrones* Дэвида Маслянки (1982) и *Twilight Offering Music* Блэйка Уилкинса (1987); для шести маримб — *Six marimbas* (1986) Стива Райха (*Steve Reich*).

²⁹⁷ Пономарев Н. А. Современные методы игры на маримбе // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Вып. 91. М., 2009. С. 210.

1-й исполнитель — маримба (4 октавы), 2 тарелки *China* (рис. 13), треугольник, металлическая труба, 2 кротали (*fis, g*), малый барабан;

2-й исполнитель — маримба (4 и 1/3 октавы), бубен, 2 деревянных барабана, 2 кротали (*des, c*), гонг (китайский, маленький);

3-й исполнитель — маримба (4 и 1/2 октавы), 2 деревянных барабана (сопрано), бубен, 2 тома (сопрано и бас, 10"/15");

4-й исполнитель — маримба (4 и 1/2 октавы), лог-драм, 2 кротали (*e, h*), там-там (диаметр ≈ 60 см.), 2 гонга (китайских);

5-й исполнитель — маримба-бас (5 октав), большой барабан (тенор), подвесная тарелка, цепь.



Рисунок 13. Тарелка China

В «Квинтете...» каждая партия включает, помимо маримбы, другие ударные инструменты, связанные с деревянными и металлическими тембрами. В такой состав маримба вписывается очень органично, так как зачастую мыслится Живковичем как деревянный идиофон, то есть незвуковысотный ударный инструмент.

В целом произведение представляет собой форму, близкую к концерту для ансамбля ударных инструментов, где каждый из исполнителей — солист. В этом заключается основная ансамблевая сложность: встает вопрос о возможности гармоничного соединения пяти отдельных солирующих партий.

Найденные объекты в «Квинтете...» (цепь и металлическая труба) становятся не только дополнением к тембральной фактуре, но создают особый театральный жест, который ставит яркую финальную точку сочинения. Исполнитель пятой партии должен взять в руку металлическую цепь и, выйдя на авансцену, с силой

ударить ею по лежащему на полу листу железа (или там-таму). Другой исполнитель в это время должен встать перед маримбой с двумя тарелками *China* и, присев на колено, ударить ими об пол плашмя.

Необычное использование Живковичем железной цепи и тарелок *China* роднит сочинение с концептуальными экспериментами в музыкальном искусстве второй половины XX века. Неожиданное завершение пьесы, однако, не декларируется как акция со скрытым смыслом. По словам композитора, он специально искал новый звук, в частности, установив, что при ударе металла о металл возникает «особенный» тембр. Для того, чтобы звук был «не очень металлическим», без слишком длинного отзвука, но с форшлагом, лист железа (или там-там) должен лежать на полу, и на него должна упасть именно металлическая цепь. Таким способом удалось получить громкий звук, имитирующий «маршевый шаг»²⁹⁸.

Итак, многообразие инструментального состава в ансамблевой музыке Живковича является важным аспектом его художественного языка. В «Квинтете для пяти солистов» уникальное сочетание маримбы с ударными инструментами создает богатую и многослойную фактуру, внутри которой возникает диалог между исполнителями. В секстете «Между днем и ночью» раскрываются новые грани взаимодействия инструментов, их удвоение (умножение). В обоих сочинениях композитором подчеркнута демонстрируется важность инструментально-тембрового пласта в формировании единого музыкального контекста. Применение нестандартных тембров, таких как найденные объекты (например, железная цепь, камни, железные и деревянные предметы), подчеркивает экспериментальную природу произведений и стремление композитора к поиску новых решений в области звучания.

К характерным чертам ансамблевой музыки для ударных Живковича, которые проявились в данных ранних опусах, отнесем довольно традиционное звучание за счет использования в основном типичных ударных инструментов (установка, барабаны, тарелки и т. д.), сочетание традиционных инструментов с

²⁹⁸ Интервью с Н. Й. Живковичем от 20.11.2020 г. (см. Приложение Г).

этническими и найденными объектами, а также применение голоса и световой партитуры.

В ранних ансамблевых произведениях Живковича формируются принципы, которые мы встретим в его более поздних сочинениях:

1. Сочетание звуковысотных (клавишных) и шумовых в «Квинтете...».
2. Стремление к идентичности сетов в секстете «Между днем и ночью»: две одинаковые ударные установки (или даже четыре, по желанию и возможностям исполнителей).

В последующих сочинениях Живкович продолжает поиски в области инструментального звучания за счет удвоения партий, новых тембровых сочетаний, расширения инструментального состава, включения найденных объектов и других нестандартных тембровых решений.

3.1.2. Квартеты

Живковичу принадлежат четыре квартета, которые были написаны в разные периоды его творчества. Первые два имеют много общего (несмотря на разницу в десять лет), что отражено в инструментальном составе (маримба соло и трио ударных с использованием этнической перкуссии), а также повороту к балканской тематике. В последующих квартетах композитор движется в сторону увеличения количества инструментов, их разнообразия и необычных сочетаний. Отметим, что квартет *Credo* является последним из опубликованных композитором к 2025 году ансамблевых сочинений для ударных.

Квартеты «Неспокойные души» (*Uneven Souls*, 1992) и «Скорбная песнь и танец варваров» (*Lamento e Danza Barbara*, 2002), с одной стороны, продолжают линию расширения ансамблевого состава за счет этнической перкуссии, что обусловлено обращением к народным балканским традициям, а с другой стороны, демонстрируют устойчивый интерес Живковича к тембру маримбы (за 3 года до создания раннего квартета был написан «Квинтет...» для пяти маримб).

В ряду произведений для солирующей маримбы и ансамбля ударных квартет «Неспокойные души» занимает особое место. По данным Бессингера, этот ансамбль является пятым в ряду наиболее исполняемых на ежегодной конвенции *PASIC* — 20 концертов. Первое место по праву принадлежит популярнейшему *Marimba Spirituel* (1983) — 158 концертов.

В интервью профессору университета штата Висконсин Алисон Шоу в журнале *Percussive Notes* Живкович делится некоторыми деталями композиционного процесса. В частности, он называет «Неспокойные души» «балканским ответом» японскому композитору Минуру Мики, создавшему *Marimba Spirituel* для солирующей маримбы и трио ударных²⁹⁹.

Рассмотрим состав инструментов в сочинении «Неспокойные души». Солист играет на маримбе с диапазоном в пять октав. Ударные в партиях ансамбля представлены довольно разнообразно³⁰⁰:

1-й исполнитель — ксилофон, 2 деревянных барабана (на выбор исполнителя), 2 том-тома (8/10” и 15”), малый барабан, там-там, большой бамбуковый бар чаймс, слит-драм³⁰¹, (8 язычков, рис. 14), вибраслэп, подвесная тарелка (15/16”), 4 кротали (*c, c#, f, f#*);

2-й исполнитель — 5 коробочек, бонги, 2 том-тома (13/16”), китайский гонг, малый слит-драм (четыре язычка), 3 тарелки (18/16/14”), там-там, 3 агого³⁰² (рис. 15);

3-й исполнитель — 5 любых деревянных инструментов, бонги, 2 том-тома, большой барабан, средний слит-драм (6 язычков), погремушка из козлиных копыт или ракушек (рис. 16), дарбука.

²⁹⁹ Shaw A. Nebojsa Jovan Zivkovic 'Uneven Souls' // Percussive Notes. 2002. № 5 (40). P. 42.

³⁰⁰ Все размеры диаметров указаны в дюймах (здесь и далее).

³⁰¹ Слит драм – деревянный щелевой барабан. Другое название — *log drum* (англ. дословно – «барабан из бревна» — пер. И. М.). Относительно звуковысотный ударный инструмент родом из индейских племен Южной Америки. Звучащим элементом являются язычки (их количество может составлять от двух до десяти), вырезанные в цельной пустотелой коробке или в по́лом стволе дерева, являющимся резонаторной камерой. Язычки вырезаны таким образом, чтобы их длина и соответственно высота тона отличались друг от друга.

³⁰² Бразильский народный ударный инструмент африканского происхождения. Этот идиофон состоит из двух (иногда трех или четырех) металлических конических колоколов, закрепленных на стальном обруче.



Рисунок 14. Слит-драм



Рисунок 15. Агого



Рисунок 16. Погремушка из козлиных копыт

Всего Живкович использует двадцать пять видов инструментов. Стараясь придать звучанию ансамбля этнический колорит, композитор добавляет экзотические инструменты: дарбуку, бамбуковый бар чаймс, погремушку из козлиных копыт, агого и слит-драмы. Третьему перкуссионисту предписано выполнить самостоятельный поиск найденных объектов, причем композитор прямо указывает на это в партитуре: «Выбери пять экзотических деревянных инструментов или просто *любые* звучащие деревянные предметы, коробки и т. д. Обычные темпле-блоки или деревянные коробочки должны быть *самым последним* выбором» (курсив мой. — Прим. И. М.)³⁰³.

Неожиданно яркий эффект произвела введенная композитором партия хора³⁰⁴, которая символизирует беспокойные, свободные от догматических правил

³⁰³ Zivkovic N. J. Uneven Souls. P. 4.

³⁰⁴ Случаи включения хора в произведения для ансамбля ударных инструментов довольно редки. Наиболее близкий по составу опус — Концерт для солирующей маримбы, ансамбля ударных и хора Джена Кошинского (2010). Среди

Славянские души»³⁰⁵. Воплощая эту идею, композитор обращается к фольклорной традиции как неотъемлемой части быта балканских народностей. Живкович комментирует: «Пение — очень важная часть этого сочинения, так как пение на работе, на поле или дома — важная составляющая каждодневной жизни в большинстве балканских стран»³⁰⁶.

Одна из особенностей квартета «Неспокойные души» состоит в том, что у Живковича партию хора могут исполнять также и ударники³⁰⁷. Композитор поясняет: «В любом случае, в исполнении должен участвовать хор. Но если это невозможно, солист и ударники могут петь сами»³⁰⁸.

Популярность квартета³⁰⁹ послужила толчком к созданию произведения «Скорбная песнь и танец варваров»³¹⁰ с аналогичным инструментальным составом. В беседе с Шоу Живкович признался, что спустя десять лет просто почувствовал необходимость написать еще одно сочинение для похожего ансамбля. Кроме того, он получил заказ от главы кафедры ударных инструментов Бостонской консерватории Пэта Холленбека на пьесу для маримбы и трио ударных, сходную по характеру с «Неспокойными душами».

Сложность заключалась в том, что заказанное сочинение ансамбль перкуSSIONИСТОВ имело почти такой же состав инструментов, что и ранний квартет, и общее звучание новой пьесы могло оказаться очень похожим. «Композитору

ярких примеров — «Движения» (1981) Николая Корндорфа и «Пасхальные танцы» (*Paschal Dances*, 1997) Дэвида Гиллингэма.

К похожему составу исполнителей в свое время обращались Луиджи Ноно, Георгий Свиридов, Гия Канчели и Алексей Ларин. Но в произведениях этих композиторов солирует хор, а ударные либо аккомпанируют, либо играют колористическую роль.

³⁰⁵ Ibid. P. 3.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Живкович — не единственный композитор, поручающий исполнителям самим петь во время игры. Данный прием использовал французский композитор и перкуSSIONИСТ Эммануэль Сежурне в одном из фрагментов «Сюиты» (*Suite*, 2007) для солирующей маримбы и ансамбля ударных.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ В период с 1992 по 2002 год сочинение исполнялось больше ста раз и было записано по крайней мере на трех CD разными коллективами.

³¹⁰ После премьеры на *PASIC* в Колумбусе (США) в 2002 году квартет «Скорбная песнь и танец варваров» стал настолько популярен среди перкуSSIONИСТОВ, что через несколько лет Клаудио Сантанджело (Claudio Santangelo), самый молодой из представителей знаменитой итальянской династии перкуSSIONИСТОВ, представил публике свое сочинение «Вулкан» (*Vulcano*), практически в точности повторяющее состав инструментов, форму и даже в какой-то степени мелодику квартета, и посвятил его Живковичу. Немного раньше «Вулкана» из-под пера Сантанджело появилось сочинение *Fate for three* («Судьба на троих»), также посвященное композитору и наполненное идеями его легендарного «Трио для одного». Поступки еще не достигшего 30-летия музыканта вызвали улыбку на лице мэтра и одновременно показали влияние творчества Живковича на современный мир ударных инструментов.

сложно попробовать сделать что-то другое, используя почти тот же инструментарий. Но преимущество было в том, что многие коллективы могли бы легко исполнить обе пьесы без каких-либо логистических проблем»³¹¹, — рассказывает Живкович³¹².

В аннотации к «Скорбной песне...» композитор поясняет, каким образом ему удалось решить эту дилемму: «Я поставил себе одно условие: ударные инструменты будут те же, что и в "Неспокойных душах", но композиция должна кардинально отличаться по звуковым краскам. По моим ощущениям, задача совершенно нового звучания ансамбля была достигнута благодаря добавлению некоторых металлических инструментов»³¹³.

Рассмотрим, с помощью какого инструментария композитор решил реализовать свои идеи. Тембровая палитра «Скорбной песни...» намного богаче по сравнению с квинтетом «Неспокойные души». Композитор добавил клавишные ударные, а также расширил роль шумовой перкуссии. В партиях перкуSSIONистов появились вибрафон, колокольчики и кротали, а в партии солиста-маримбиста — большой там-там. Перечислим весь состав инструментов:

1-й исполнитель — вибрафон, ластра³¹⁴, там-там, 2 том-тома, бонги, 2 тарелки (16/13"), 2 деревянных том-тома, слит-драм (восьмиязычковый).

³¹¹ Shaw A. Nebojsa Jovan Zivkovic 'Uneven Souls'. P. 42–43.

³¹² Живкович активно задействует оба сочинения в собственных мастер-классах, исполняя сольную партию. В этих случаях оба произведения исполняются без особых временных затрат на перестановку перкуSSIONных сетов.

³¹³ Zivkovic N. J. Lamento e Danza Barbara. P. 3.

³¹⁴ *Thunder sheet* (англ. — дословно «громовой лист». — Пер. И. М.) — тонкий металлический лист прямоугольной формы, подвешенный на специальную раму или подставку. Колебание инструмента рукой создает имитацию ветровых шумов.

2-й исполнитель — колокольчики, гласс чаймс, рейнстик (шум дождя)³¹⁵ (рис. 17), 2 китайских гонга, тарелка *piggyback*³¹⁶, 3 тарелки (14/16/18”), крашер³¹⁷ (рис. 18), небольшой там-там, 5 коробочек, 2 том-тома, бонги, малый слит-драм.

3-й исполнитель — кротали, тайский настроенный гонг (*h*), большой барабан, 2 том-тома, бонги, 5 деревянных инструментов (предметов), 2 тарелки (14/18”), трещотка-погремушка из козлиных копыт.



Рисунок 17. Рейнстик



Рисунок 18. Крашер

Состав ударных действительно огромен — три ударника играют на двадцати восьми видах инструментов. Важно, что к каждому сету шумовых ударных добавлен мелодический инструмент: колокольчики, вибрафон или кротали. В партитуру также включен этнический инструмент — тайский гонг, настроенный на звук *H*³¹⁸. В I части этот звук станет своего рода органным пунктом. Как и в «Неспокойных душах», исполнителю предписывается самому найти деревянные

³¹⁵ *Rainstick* (англ. — дословно «дождевая палка». — Пер. И. М.) — инструмент, имитирующий шум дождя. Этот этнический инструмент представляет собой полую, закрытую на торцах трубу, традиционно изготовленную из высушенного кактуса или бамбука, и заполненную мелкими камешками, зёрнами или семенами. При наклоне содержимое медленно пересыпается через небольшие препятствия внутри трубки (например, шипы или гвоздики), создавая звук, похожий на шум дождя. Инструмент встречается в Мексике, Центральной Америке и Африке.

³¹⁶ *Piggyback* (англ. — дословно «поросычья спинка». — Пер. И. М.) — способ крепления маленьких тарелок нижней частью вверх. В данном случае Живкович просит использовать изготовленную компанией *Zildjian* тарелку, по дизайну похожую на маленькую тарелку *China*.

³¹⁷ Крашер (от англ. — *Crush* — грохот. — Пер. И. М.) — инструмент, состоящий из небольших 3–4 тонких металлических пластин (7 см х 20 см), лежащих друг на друге и закрепленных на стойке. По крашеру ударяют барабанной палочкой, в результате чего получается отрывистый и грязный звук-скрежет. Иногда для усиления звякающего эффекта в крашер добавляются металлические бубенцы.

³¹⁸ Разновидность гонга, пришедшая в европейскую музыкальную культуру из Азии в первой половине XX века. Настроенные гонги традиционно использовались в тайских гамелан-оркестрах. Современная музыкальная индустрия изготавливает целые хроматические звукоряды в две, три и даже четыре октавы.

объекты: «Выбирайте, мастерите, находите, должен быть разный деревянный звук, но не сочетайте просто темпле-блоки и деревянные коробочки»³¹⁹.

Сравнение состава партий позволяет увидеть, что в обоих квартетах Живкович, как правило, старается дифференцировать распределение инструментов. Несмотря на некоторые удвоения (бонги, томы, тарелки), у каждой партии есть свои особенные, можно сказать основные инструменты (ксилофон, большой барабан, вибрафон, колокольчики). К тому же композитор скрупулезно указывает размеры барабанов и тарелок, так как это имеет значение для разделения тембров и относительной звуковысотности партий.

В своем следующем квартете «Так-Нара» Живкович расширяет экзотический набор этнической и изобразительной перкуссии. Состав партий представлен следующими инструментами:

1-й исполнитель — 4 том-тома (10/12/13/15”), бонги, крашер, 5 деревянных коробочек (от маленького к среднему размеру), малый там-там (можно использовать там-там 2-го исполнителя), 3 тарелки (8/12/16”), пятиоктавная маримба.

2-й исполнитель — 4 том-тома (10/12/14/16”) бонги, крашер, оушен-драм³²⁰ (рис. 19), большой тамбурин на подставке, малый там-там, 3 тарелки (12/15/1”), тарелка *China* 12”, 2 китайских гонга, 5 деревянных коробочек (от маленького к среднему размеру), гласс чаймс, львиный рык³²¹ (рис. 20), колокольчики с педалью.

³¹⁹ Ibid. P. 4.

³²⁰ Оушен-драм (от англ. *Ocean drum* — океанический барабан. — Пер. И. М.) — ударный инструмент из ряда звукоизобразительной перкуссии изготовленный Оливье Мессианом для композиции *Des canyons aux étoiles* (1972). Конструкция оушен драма представляет собой рамный барабан с мембранами с обеих сторон. Внутри инструмента находятся десятки маленьких металлических шариков. Во время вращения инструмента эти шарики перемещаются по мембране, создавая звуковой эффект шума океана. Оушен драм создаёт расслабляющий, успокаивающий эффект и широко используется в музыкальной терапии.

³²¹ Львиный рык (от англ. *Lion's roar* — этнический инструмент, получивший свое название от звука, имитирующего рев льва. Инструмент представляет собой барабан с мембраной из кожи, в центре которой закреплен жильный шнур либо конский волос, предварительно натертый канифолью, по которому исполнитель проводит смоченной в воде тканью.

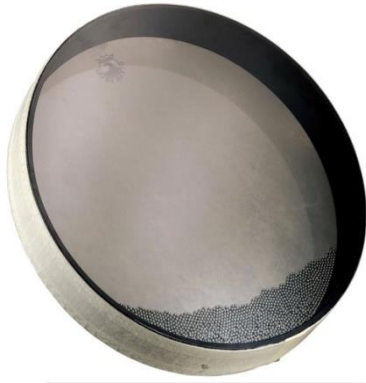


Рисунок 19. Оушен-драм



Рисунок 20. Львиный рык

3-й исполнитель — большой барабан от ударной установки 22", 4 том-тома (12/13/14/16"), бонги, вибраслэп на стойке, крашер, ластра, большой там-там, 2 тарелки (16/18"), слит-драм (6–8 язычков), 5 деревянных коробочек (от среднего к большому размеру), вибрафон.

4-й исполнитель — большой барабан, 4 том-тома (12/14/15/1"), бонги, крашер, 2 тарелки (15/20"), китайский гонг, бар чаймс (*metal chimes*), 5 деревянных объектов (низкий и громкий деревянный звук), громовой барабан (рис. 21)³²², кротали либо колокольчики с педалью в 2 октавы.



Рисунок 21. Громовой барабан

³²² Громовая труба, также громовой барабан (от англ. *Thunder tube* или *Thunder drum*) — современный ударный инструмент, имитирующий звук раскатов грома. Он состоит из трех элементов: кадло (корпус), пластиковая мембрана и длинная тонкая пружина, закрепленная в центре мембраны. Эти три компонента создают уникальный сонористический эффект: низкочастотный и достаточно громкий. Исполнитель может увеличивать и уменьшать интенсивность звука простым вращательным движением кисти.

Партитура квартета с включением экзотической перкуссии подчинена единому художественному замыслу: воплотить программный образ и нарисовать в воображении зрителей картину природы. Так, к звукоизобразительной перкуссии в композиции «Так-Нара» относятся слит-драм, оушен-драм, бар чаймс, гром, львиный рык, гонги, там-там и др.

В I части тембр большого барабана изображает подводное извержение вулкана, действующего глубоко на дне океана, водные толщи которого звучат посредством басовой маримбы. Мерцание лунной дорожки в спокойном океане Живкович воплотил своим излюбленным способом: металлические клавишные ударные колокольчики, кротали и вибрафон играют сверкающий паттерн. Выразительные возможности этнических и современных шумовых ударных, умело использованных автором, создают атмосферу природности и натуралистичности.

В «Так-Наре» уже явно показан характерный для композитора прием идентичных мультиперкуSSIONНЫХ сетов, впервые использованный им в «Трио для одного», которое мы рассмотрим в следующем разделе. Речь идет о сете томов, деревянных коробочек (или темпле-блоков), и тарелках в партии каждого из исполнителей.

Важно, что Живкович указывает строго следовать размерам всех ударных инструментов, обозначенным в партитуре: «Во всех партиях есть маленькие и большие томы, но очевидно, что самый маленький том должен увеличиваться в размере от 1-й партии к 4-й. Выстройте все остальные ударные по тону, насколько это возможно, от "высокого к низкому" от 1-й партии к 4-й соответственно»³²³. Не менее важным оказывается его замечание, что все томы должны быть с двойными мембранами (имеется в виду наличие нижнего резонантного пластика), с длинным протяженным отзвуком, а деревянными объектами (в 4-й партии) могут быть любые крупные деревянные ящики. Композитор запрашивает в партитуре 11 тарелок и 5 гонгов различного диаметра. Причина подробной дифференциации размеров металлических ударных становится понятна благодаря аннотации, где Живкович поясняет, что «сверкающие фразы-вспышки тарелок, разделенные

³²³ Zivkovic N. J. Так-Nara. P. 2.

между всеми исполнителями, обозначают возникновение шести островов и также генезис седьмого (во II части), самого крупного острова архипелага — Тенерифе»³²⁴.

В партитуру квартета «Так-Нара» Живкович привлекает в качестве тембров весьма необычные средства выразительности. Введение во II часть вокала (крика) вызвано желанием композитора «поддержать музыку самым открытым, ясным и интенсивным человеческим инструментом — голосом»³²⁵. Выкрики слова ТАКНАРА вводятся для усиления воинственного характера музыки в боевой по настроению токкате II части. Композитор использует еще несколько слогов, как совместно с ударами барабанов, так и отдельно: короткие ТА, ТАК, и протяженные О-Я-ТАК! и Я-ХА! Особое внимание в партитуре привлекает редко применяемый в академической музыке исполнительский прием — художественный свист, с помощью которого Живкович хочет изобразить девственную цивилизацию островных общин, нетронутую европейскими завоевателями.

В своем последнем на данный момент квартете *Credo in Unum Deum* («Верую во единого Бога») Живкович обращается к необычному инструментарию за счет введения партии литавр и новых этнических инструментов. Отметим, что после раннего секстета «Между днем и ночью» композитор отказался от использования литавр и вернулся к ним только спустя тридцать с лишним лет. Квартет был сочинен по заказу канадского солиста-литавриста Гамбургской государственной оперы Брайана Баркера.

Инструментарий произведения выглядит следующим образом:

1-й исполнитель — 2 медные чаши *Cis* и *D* (японские поющие чаши рин, с приблизительной высотой тона либо добачи), гонг *Ges*, 2 тарелки: сплэш (8") и крэш (16")³²⁶, бонги, два том-тома (15/10").

2-й исполнитель — металлический бар чаймс, вибраслэп, 2 металлических (бронзовых) пластины, 2 тарелки: сплэш (8") и крэш (16") (обе должны быть ниже

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid.

³²⁶ Сплэш, крэш (*splash, crash* — англ.) — разновидности тарелок, отличающихся размером. Сплэш — от 6 до 12 дюймов, крэш — от 14 до 20 дюймов

по тону, чем у 1-го исполнителя), бонги, 2 том-тома, вибрафон (заимствованный у 3-й партии);

3-й исполнитель — кротали *Fis* и *F*, малая куту-уапа *G* («уа-уа» трубка), 2 тарелки: сплэш (8”) и крэш (16”) (обе должны быть ниже по тону, чем у 2-го исполнителя), бонги, 2 том-тома (18/13”), вибрафон, большой барабан.

4-й исполнитель — литавры, зил бел (положенный на мембрану литавры 26”), добачи *Fis* (положенная на мембрану литавры 32”), 2 медные чаши *Cis* и *D* на стойке, тарелка (18”).

Композитор вводит в партитуру сочинения необычные звуковые эффекты с помощью редких металлических инструментов: куту-уапа³²⁷ (рис. 22), и зил бел³²⁸ (рис. 23), медная чаша³²⁹ (рис. 24).



Рисунок 22. Куту-уапа



Рисунок 23. Зил бел

³²⁷ Куту-уапа (*Kutu-wapa* — англ.) представляет собой алюминиевую трубку с отверстием для большого пальца и боковыми прорезами до середины. Куту-уапа обладает фиксированным тоном, в зависимости от размера. Композитор прописывает ноту *G*. После удара по инструменту мягкой резиновой палочкой исполнитель закрывает и открывает отверстие большим пальцем, в результате чего получается эффект «уа-уа», фонетически обозначенный в партитуре как «*wah-wah tube*».

³²⁸ Зил бел (*Zil bel* — англ.) — это разновидность подвесной тарелки, выполненной в виде небольшого купола из очень толстого металла. Название этого инструмента образовано из двух слов: *zil* и *bell*. *Bell* (англ.) переводится как колокол, а *zil* — первый слог названия американской фирмы *Zildjian*, которая специализируется на производстве тарелок.

³²⁹ Медные чаши имеют разные названия в разных культурах: добачи, рин, рисовая чаша, тибетская чаша, японская чаша, поющая чаша и др. Размеры чаш варьируются от нескольких сантиметров до одного метра. Этот инструмент, представляющий собой перевернутый колокол, при ударе деревянной палочкой издаёт резкий и протяженный колокольный звук с вполне определенным тоном. Также существует техника игры трением по кругу специальной колотушкой, создающей монотонное непрерывное гудение. В западной культуре чаши стали известны благодаря композиторскому творчеству Кейджа, Кауэлла, Харрисона и Бейер. Сегодня эти чаши приобрели популярность как атрибут релаксации, терапии и практик самопознания.



Рисунок 24. Медная чаша

Входящие в состав произведения инструменты изначально используются для создания того или иного художественного образа: небесная сфера — это вибрафон, все звенящие, переливающиеся (медные чаши, кротали, зил бел и металлический бар чаймс и др.); земное — это мембранофоны, тарелки. Образы экспонируются отдельно, а затем объединяются в совместном звучании.

Партия литавриста выявляет авторский взгляд на весьма редкую трактовку звучания ансамбля ударных инструментов. Композитор буквально окружает литавры металлическими ударными и использует инструменты одновременно, благодаря чему можно трактовать 4-ю партию как мультиперкусионную. В дополнение Живкович предлагает поместить одну из чаш и зил бел на мембраны куполом вниз, используя корпус литавр в качестве акустического усилителя звука.

Итак, в больших ансамблевых составах Живковича — секстете, квинтете и квартетах — можно отметить следование двум тенденциям. Одна из них указывает на стремление к использованию уникального набора инструментов. При этом каждому из исполнителей поручается сразу несколько инструментов, среди которых, как правило, присутствуют и мелодические, и шумовые. Непременным становится расширение тембровой палитры за счет современной и этнической перкуссии, нестандартных средств — найденных объектов, усложнения звучания за счет наложения ударных.

Другая тенденция заключается в обращении к идентичным сетам или, другими словами, поручении исполнителям одинаковых инструментов, в результате чего новое звучание достигается благодаря работе композитора с другими средствами музыкальной выразительности.

Использование идентичных сетов и приемов звукоизобразительности, характерное для крупных ансамблевых сочинений Живковича, становится основой композиционной структуры малых ансамблей — дуэтов и трио.

3.1.3. Трио и дуэт

К малым ансамблевым сочинениям Живковича относится два трио («Трио для одного» и «Ураган Сэнди») и один дуэт «Секс на кухне». Данные произведения демонстрируют схожий подход Живковича к организации ансамблевого состава инструментов — одинаковые сеты для каждого исполнителя с небольшими отличиями и обилие звукоизобразительных приемов, реализуемых за счет оригинального тембрового состава. В трио большая роль отводится мембранофонам и шумовым идиофонам, а в дуэте композитор использует бытовые предметы в соответствии с программным заголовком.

Живкович предписывает разным частям Трио различные составы инструментов, руководствуясь образным содержанием каждой части. Согласно аннотации к сочинению, части Трио представляют собой образ «райского острова тишины между двумя вулканами»³³⁰. Крайние части («два вулкана») — энергичные, быстрые и неистовые по характеру. Инструментальный состав предполагает в них наличие мембранофонов и шумовых идиофонов. Необходимо отметить, что каждому исполнителю дается одинаковый сет.

I часть:

— бонги, большой барабан, 2 китайских гонга *peacock gong*³³¹.

III часть:

³³⁰ *Zivkovic N. J.* Trio per Uno. P. 3.

³³¹ Буквально — «павлиний гонг» (пер. — И. М.) — разновидность гонга малого размера с загнутыми краями.

— 2 том-тома и малый барабан

Позиции музыкантов в I части расположены вокруг одного большого барабана, установленного горизонтально; каждый исполнитель имеет пару бонгов и столик, на котором находятся два гонга (см. параграф 2.1.5). Общий барабан в центре ансамбля иллюстрирует концепцию названия «Трио для одного», так как музыканты играют на нем одновременно или поочередно. Этот же принцип инструментальной идентичности Живкович применяет в дуэте «Секс на кухне», трио «Ураган Сэнди», во II части квартета «Так-Нара» и отчасти в квартете *Credo*.

Композитор добавляет крики исполнителей в шумовое пространство мембран III части. Но, в отличие от секстета «Между днем и ночью», где возгласы исполнителей звучат хаотично и лишь единожды организованы в четкую метроритмическую структуру, в Трио Живкович нагружает этот элемент жесткой ритмико-организующей функцией, как и в «Так-Наре». Он использует несколько видов восклицаний: ХА!, Я!, ХО!, ХОО!, ХУ!, длинное А-А-А.

Средняя часть («райский остров») — лирическая и созерцательная. В ней солируют звуковысотные металлические ударные, к которым добавляются также различные шумовые инструменты:

1-й исполнитель — кротали, подвесная тарелка, гласс чаймс, рейнстик;

2-й и 3-й исполнитель — вибрафон.

Живкович поручает музыкантам играть одновременно на одном вибрафоне, используя позиционный прием³³². Помимо решения ансамблевой задачи идеального ритмического совпадения по вертикали и обострённого «чувства локтя», музыканты реализуют и сценическое действие, организованное в двух «точках». С одной стороны — монотонное и ритмичное позвякивание вибрафона, с другой — свободные (вне ритма) звуки «дождя» (рейнстик), тарелок, чаймса и кроталей. Такое распределение инструментов на сцене усиливает эффект контраста между стабильным ритмическим пульсом и «растворённой» звуковой стихией.

³³² В аннотации присутствует комментарий о возможности исполнения на двух инструментах при наличии второго вибрафона и при желании самих исполнителей.

Создание характерной шумовой палитры для изображения катаклизма в трио «Ураган Сэнди» потребовало подбора соответствующего состава инструментов, перекликающегося с составом «Трио для одного».

1-й исполнитель — большой барабан с педалью (*kick drum*³³³), 2 том-тома (15/12”), малый барабан (12/13”), бонги, 3 тарелки: крэш (16/18”) и сплэш (8”), китайский гонг, 3 плоские сковороды.

2-й исполнитель — большой барабан с педалью (*kick drum*), 2 том-тома (15/13”), малый барабан (12/13”), бонги, 2 тарелки: крэш (16”) и сплэш (8”), китайский гонг, 3 плоские сковороды.

3-й исполнитель — большой очень низкий том-том (18–20”) или большой барабан (24–28”, небольшого размера, не слишком гулкий), 2 том-тома (16/13”), малый барабан, бонги, 2 тарелки: крэш (16–15”) и сплэш (8–10”).

В партитуре заявлено три перкуссионных сета со стандартными ударными инструментами, за исключением кухонных сковородок у 1-го и 2-го исполнителей. Их сеты практически идентичны, отличаются только включением дополнительной тарелки. Также в их партии прописан *kick drum*, а в 3-й партии — оркестровый большой барабан.

Живкович очень реалистично рисует картину природной катастрофы с помощью довольно мощного инструментального состава, способного создать оглушающий эффект. Вдобавок для усиления экспрессии в «Урагане Сэнди» прописан аудиотрек, представляющий собой комплекс природных и городских звуковых эффектов. Живкович добавляет «полевые записи»³³⁴ в начале и в конце произведения, прописывает необходимость наличия ассистента, который должен следить за партитурой и запускать/останавливать аудиотрек во время концертного

³³³ *Kick drum* (англ.) — дословно «барабан для пинка» (перевод — И. М.). Американский вариант названия большого барабана с педалью от ударной установки.

³³⁴ Филд-рекординг (от англ. — *field recording*) — полевые записи. Запись звуков естественной и созданной человеком окружающей среды.

исполнения. Однако композитор не исключает исполнения пьесы без аудиозаписи³³⁵ при отсутствии такой возможности³³⁶.

Примечательно, что Живкович приветствует добавление некоторых сценических световых эффектов (при исполнении с аудиозаписью) в концертное исполнение, если «сцена оснащена соответствующим оборудованием»³³⁷.

Итак, в трио Живкович использует идентичные сеты и голос как во II части «Так-Нары», аудиозапись и световые эффекты как в секстете «Между днем и ночью».

Дуэт как жанр занимает заметное место в современном репертуаре перкуссионистов. Совместная игра на незвуковысотных ударных строится как диалектика: ударные могут «разговаривать», «спорить», «двигаться» и даже «драться» между собой. Столкновение двух исполнителей с разнообразным набором инструментов представляет собой художественный эксперимент с большим потенциалом. Практически все произведения для дуэта или мультиперкуссионного сета используют уникальные сочетания инструментов, поэтому встретить одинаковые наборы в разных сочинениях почти невозможно. Стремление композиторов к оригинальности стимулирует поиск новых звуковых и тембровых комбинаций, а мультиперкуссионные сеты предоставляют для этого широкие возможности.

Живкович создал лишь одно произведение для дуэта перкуссионистов — «Секс на кухне» (*Sex in the Kitchen*). Композиция отличается компактным, но насыщенным инструментальным составом и демонстрирует характерную для автора концепцию идентичности исполнительских партий, ранее реализованную в «Трио для одного» (*Trio per Uno*). В партитуре предусмотрены два практически одинаковых перкуссионных сета, каждый из которых включает три найденных

³³⁵ В этом случае произведение начинается с такта номер 9.

³³⁶ Стоит отметить, что Живкович использовал аудиозапись в сочинениях для мультиперкуссии соло: «СТРАХ: СТРАН» (1987) и «Косвенный ущерб» (2003). В целом, современные композиторы часто используют аудиозапись в произведениях для ансамбля ударных. В числе известных стоит упомянуть *Credo in Us* (1949) Джона Кейджа, *Multiphonix* (1976) Тома Хатчисона, *Koolish Zein* (2019) Джона Псатаса. Прописанная в партитуре первых двух сочинений партия фонограммы требует наличие четвертого исполнителя-оператора, отвечающего за запуск и остановку аудиотрека.

³³⁷ *Zivkovic N. J. Sandy the Hurricane*. P. 2.

объекта из кухонной утвари и хлыст наряду со стандартными ударными инструментами. Оба исполнителя используют аналогичные наборы, за исключением гуиро в партии первого и винного бокала во втором. Такой подход подчёркивает стремление композитора к созданию симметричных и сбалансированных звуковых структур.

МультиперкуSSIONные сеты включают в себя следующие инструменты:

- 3 металлических кухонных объекта на выбор исполнителя (противень для запекания, кастрюли, сковородки и т. д.);
- 2 тарелки (большая 18", маленькая 8–10");
- маленький китайский гонг;
- фруста³³⁸ (рис. 25) (или хлыст);
- гуиро³³⁹ (рис. 26), закрепленное на подставке (1-й исп.);
- большой и хорошо звучащий винный бокал (2-й исп.);
- большой барабан (20") с педалью;
- 2 том-тома (10"/15–16") с продолжительным отзвуком и очень различной разницей в высоте;
- бонги;
- малый барабан (10–12"), настроенный высоко.

³³⁸ Хлопушка (бич) (итал. *frusta*, буквально «хлыст») состоит из двух деревянных дощечек, соединенных между собой, с одной стороны. Разводя свободные концы дощечек, исполнитель затем резко ударяет их друг о друга. Получающийся громкий звук напоминает удар хлыста или пистолетный выстрел. Иоганн Штраус применял фрусту в польках «Охота» и «Гром и молния» (Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре. С. 23).

³³⁹ Гуиро (*guiro* — испан.) — народный ударный инструмент латиноамериканского происхождения, традиционно изготавливавшийся из высушенной тыквы. Инструмент представляет собой резонатор, на одной из сторон которого делается ряд зарубок, насечек. По этим зарубкам проводят тонкой деревянной палочкой. Этим инструментом в составе симфонического оркестра впервые воспользовался И. Ф. Стравинский в балете «Весна священная» (Там же).



Рисунок 25. Фруста



Рисунок 26. Гуиро

Состав дуэта «Секс на кухне» Живковича отличается яркими и свежими идеями: использованием кухонной утвари³⁴⁰, винного бокала и хлыста³⁴¹ в качестве инструментария.

Дуэт «Секс на кухне» Живковича изобилует не только тембральными находками, но и элементами театральности (швыряние предметов со стола, использование хлыста), которые выражают эпатажность творческих устремлений композитора.

Образная сфера сочинения крайне ярка. Апогей ссоры — это «пинок» столика, стоящего в середине сцены и уставленного посудой, звон стеклянного бокала, стоны *super ball*, возможно, означающие наступившее краткое «перемирие-согласие». Использование хлыста (впервые в академической музыке для ударных) добавляет исполнению театральности³⁴². Иными словами композитор позволяет исполнителям раскрыться как актерам — выражать эмоции, использовать сценическую игру.

³⁴⁰ Из композиторов, кто ранее использовал кухонную утварь, стоит отметить Нея Розауро в квартете *Mitos Brazileros* (Бразильские мифы, 1992) и Джона Псатаса в сочинении *One study, one summary* («Один эскиз, один итог», 2005) для мультиперкуссии-соло и аудиозаписи. Интересен пример сковородкофона Э. Денисова в сочинении «Пароход плывет мимо пристани...» для баяна, фортепиано и ансамбля ударных (1986).

³⁴¹ В случае отсутствия хлыста используется фруста.

³⁴² Известен случай, когда ученицы Живковича, студентки Венской консерватории, вышли исполнять «Секс на кухне» с хлыстом в черных обтягивающих латексных костюмах. Кстати, вопрос о гендерной составляющей дуэта не затрагивается композитором, так как профессиональный ударник в первую очередь — специалист и артист, а уже потом мужчина или женщина.

Эпатажность и театральность, заложенные в дуэте, представляют собой неотъемлемые элементы экспериментального и перформативного характера современного искусства, ярко проявляясь в данном произведении.

Таким образом, основным принципом формирования инструментального состава трио и дуэта у Живковича становится поручение исполнителям практически идентичных или полностью одинаковых перкуссионных сетов, что позволило выделить произведения для данных составов в одну группу («Трио для одного», «Ураган Сэнди», «Секс на кухне»). В этих произведениях Живкович расширил состав инструментов за счет кухонной перкуссии (сковородки, кастрюли и др.), таких нестандартных найденных объектов как хлыст, палочки для суши, винный бокал, фрикционный шарик. Композитор также задействовал аудиозапись в «Урагане Сэнди», поддерживая идею сочетания акустических инструментов и электроники, начатую Кейджем. Эти средства не использовались Живковичем в больших ансамблевых составах.

При этом в данных ансамблях присутствуют уже знакомые по предыдущим произведениям приемы: привлечение сценического освещения («Ураган Сэнди»), введение в партитуру человеческого голоса (выкрики в «Трио для одного»), использование этнических инструментов и найденных объектов наряду с традиционными ударными.

Подводя итоги параграфа, можно заключить, что, следуя актуальным тенденциям в области ансамблевой музыки для ударных инструментов, Живкович вместе с тем вносит много новых оригинальных решений в развитие инструментальных составов и задает определенные творческие ориентиры. Вполне закономерно, что западные перкуссионисты используют широкий спектр инструментов, заимствованных из различных культур, подчёркивая тем самым, что каждый ансамбль ударных обладает уникальным инструментальным составом. Девениш приводит рассуждения австралийского перкуссиониста и композитора Яна Клеворта (*Ian Cleworth*) о том, что один из аспектов пути развития перкуссии сводится к чистым и простым источникам звука и «к их объединению, а не совершенствованию техник исполнения или совершенствованию дизайна

небольшого количества инструментов, как это произошло со струнными инструментами, конструкция которых существенно не менялась за сотни лет»³⁴³. У Живковича все ансамбли для ударных (от дуэта до секстета) отличаются ненормативными составами инструментов, что отвечает общей тенденции современного репертуара для ударных.

На протяжении всего творческого пути Живкович, помимо традиционных ударных, вовлекает в ансамбли эксклюзивные инструменты: это современная, этническая и найденная перкуссии, в том числе медные чаши, куту-уапа, громовой барабан, оушен драм, зил бел, львиный рык, фруста, гуиро, кухонная утварь и др. Тембровые решения композитора подчинены художественному замыслу: воплотить заданную программу, образ и содержание сочинения.

Эволюция подхода к тембровым решениям Живковича прослеживается в стремлении композитора к более дифференцированному ансамблевому составу. Так, композитор со временем отказывается от ударной установки в пользу использования отдельных ее элементов, расширяет диапазон шумовых сетов, что, в частности, подчеркивается указанием размеров инструментов.

Живкович активно применяет современные техники и средства выразительности, вводя такие средства, как хоровое пение, голосовые выкрики с ритмико-организующей функцией, шепот, фонетические восклицания, подражающие звукам ударных и несущие вербальный смысл, художественный свист *силъбо гомеро*, аудиозаписи и световые эффекты.

§ 3.2. Вопросы исполнительства

3.2.1. Штрихи, приемы, палочки

Интенция многих современных композиторов — быть оригинальными — часто становится причиной композиторских поисков в создании уникальных

³⁴³ *Devenish L. ...And Now for the Noise Contemporary Percussion in Australia, 1970-2000. P. 145.*

звуковых и тембральных сочетаний, что находит свое воплощение в области музыки для ударных. Рало подчеркивает, что вторая половина XX века — это «уникальный период в истории музыки, когда [было. — И. М.] создано огромное количество произведений, написанных для ударных, где получили свое развитие и использовались новые инструментальные композиторские техники, требующие поиска соответствующих способов игры, исполнительских приемов и новых средств выразительности»³⁴⁴. Новаии в области звукоизвлечения и исполнительских приемов стали одним из важнейших явлений в произведениях для ансамбля ударных Небойши Живковича.

Характер звукоизвлечения и тембр при игре на ударных инструментах во многом определяется выбором палочек, и ударники-исполнители второй половины XX века активно экспериментируют в этом направлении. Живкович уделяет внимание видам палочек во всех своих произведениях для ансамбля ударных, проставляя конкретные их обозначения в партитуре каждого произведения. Однако и в этой области композитор постоянно находит новые решения. В секстете «Между днем и ночью» Живкович обозначает в партитуре одиннадцать видов палочек, которые обусловлены принадлежностью для того или иного инструмента. В качестве палочек используются даже вязальные спицы или такие необычные приемы, как игра держакoм³⁴⁵ (рис. 27).

³⁴⁴ Рало А. А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибратоне. С. 169–170.

³⁴⁵ Игра обратной стороной палочки для ксилофона, вибратона или маримбы.












| <u>Mallets/Schlegel:</u> | Палочки: |
|--|------------------------------------|
|  - Kl.Tr.* Sticks | 1) для малого барабана |
|  - Vibraphon | 2) для вибратона |
|  - Xylophon | 3) для ксилофона |
|  - Paukenschl. * timpani sticks | 4) для литавр |
|  - Gr.Tr. * bass drum mallet | 5) для большого барабана |
|  - Tam-tam | 6) колотушка для там-тама |
|  - Rgl. Hammer * tub.bells hammer | 7) молоток для трубчатых колоколов |
|  - Triangelstab * Triangel beater | 8) смычок для треугольника |
|  - Stricknadel * knitting nails | 9) вязальные спицы |
|  - mit dem Stiel* with the end of the stick | 10) обратный конец палочки |
|  - Besen * brushes | 11) щетки |

Рисунок 27. «Между днем и ночью». Обозначения видов палочек в партитуре

В партитурах последующих произведений Живкович вводит более детализированные способы звукоизвлечения. Так, в квартете «Неспокойные души» примечательны такие прописанные определения и материал видов палочек, как жесткие вибратоновые палочки, металлические палочки для кроталей, резиновые палочки и игра контрабасовым смычком (рис. 28).











| | |
|---|---------------------------------------|
|  - Xylophonschl. (holz) / Xyloph. mallets | 1) ксилофоновые палочки |
|  - Harte Vibraphonschl. / Vibraphone mallets (hard) | 2) жесткие вибратоновые палочки |
|  - Gr. Tr. Schlägel / Bass drum beater | 3) колотушка для большого барабана |
|  - Metallschlägel (Crotales) / Metalmallets for crotales | 4) металлические палочки для кроталей |
|  - mit dem Stiel / with the end of the mallet | 5) игра держакон |
|  - Kl. Tr. Stücke / Snare drum sticks | 6) палочки для малого барабана |
|  - Gummischlägel / Rubbermallets | 7) резиновые палочки |
|  - Tam-tam Schlägel / Tam-tam mallet | 8) колотушка для там-тама |
|  - Kontrabaßbogen / doublebass bow | 9) контрабасовый смычок |
|  - mit dem Kopf / with the head | 10) игра головкой палочки |

Рисунок 28. «Неспокойные души». Обозначения видов палочек в партитуре

Для исполнения произведения «Скорбная песнь и танец варваров» композитор привлекает вибратоновые палочки трёх видов жесткости, палочки с пластиковой, металлической (бронзовой) и деревянной головкой, руты наряду с игрой рукой (рис. 29). Разнообразие штрихов в «Так-Наре» побудило композитора прописать в партитуре в дополнение к типам палочек (вибратоновые, литавровые, для там-тама, большого барабана и т. д.) указание не только жесткости (мягкие, средние, жесткие, очень жесткие), но их размера и даже веса.














| | | |
|---|--|---|
|  | - Bass drum + gong mallet. $\varnothing \approx 8 - 10 \text{ cm}$, not too big | 1) Колотушка от большого барабана либо от гонга (диаметр 8–10 см) |
|  | - Vibra mallet ( = soft  = medium  = hard) | 2) Вибратоновые палочки (3 вида жесткости) |
|  | - Wooden head (H = Holzkopf, leicht) | 3) Палочки с деревянной головкой |
|  | - Little brass heads (M = metal) | 4) Металлические (бронзовые) палочки |
|  | - Hard plastic heads (Plastikkopf) | 5) Пластиковые палочки |
|  | - Timbale sticks | 6) Литавровые палочки |
|  | - Drum stick (TR = Trommel) | 7) Барабанные палочки |
|  | - Play with shaft | 8) Игра держак |
|  | - with hand | 9) Игра рукой |
|  | - Rutes, hot rods | 10) Руты (не железные) |

Рисунок 29. «Скорбная песнь и танец варваров». Обозначения видов палочек в партитуре

Особого внимания заслуживает применение палочек различной жесткости на маримбе. В исследовании профессора университета Огайо Рени Келлер, посвященном современным композиторским трендам в перкуссии, указано, что композитор Бернанд Рандс (*Bernard Rands*) в сочинении *...Body and Shadow...* (1988) просит маримбиста использовать экстремально жесткие пластиковые палочки от ксилофона³⁴⁶. Живкович в «Квинтете для пяти солистов» указывает 10

³⁴⁶ Keller R. E. Compositional and Orcestrational Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960-2009. PhD thesis. Northwestern University, 2013. P. 92.

(!) степеней жесткости палочек, включая игру держакom на маримбе (рис. 30). В области жесткости палочек еще дальше заходит, пожалуй, только Брайан Фёрнихоу (*Brian Ferneyhough*) в произведении *Plötzlichkeit* (2005), указывая исполнителю играть на маримбе палочками от треугольника и от малого барабана.

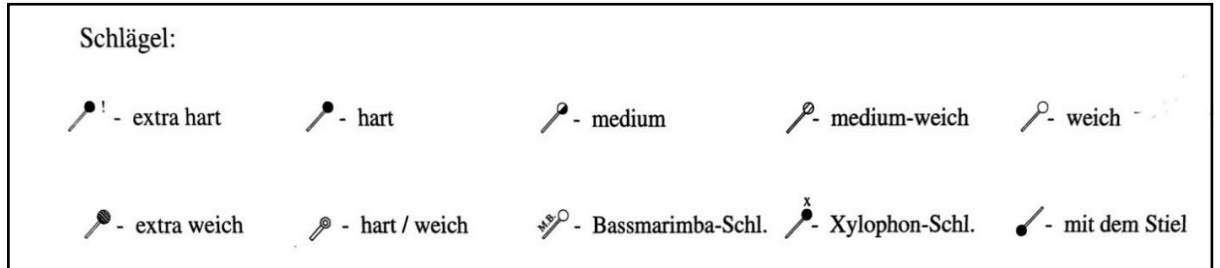
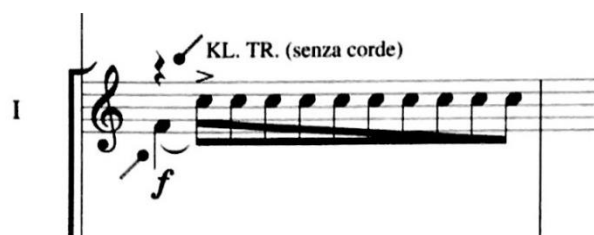


Рисунок 30. «Квинтет для пяти солистов». Обозначения жесткости палочек в партитуре³⁴⁷

Живкович, как и другие композиторы, пишущие для ударных инструментов, достигает определенного звука и звуковых эффектов при использовании палочек, предназначенных для игры на ином инструменте. Выделим такие способы звукоизвлечения в произведениях Живковича. В «Неспокойных душах» композитор предписывает исполнять удар по большому том-тому ксилофоновой палочкой, а последующие от удара замедляющиеся шестнадцатые — держакom этой же палочки по малому барабану без струн. Это звучание, подобное удару с многократным отзвуком, имитирует эхо, которое можно услышать в горном ущелье или пещере (пример 57).



Пример 57. «Неспокойные души». Ц. 5, т. 10

³⁴⁷ Характеристики палочек, изображенных на рисунке: очень жесткие, жесткие, средние, средне-мягкие, мягкие, очень мягкие, мягко-жесткие, палочки для бас-маримбы, палочки для ксилофона, держак.

В сочинении «Так-Нара» композитор указывает, что на деревянных коробочках следует играть очень жесткими вибратоновыми палочками. Целью здесь он ставит достижение деревянного звука, а не звука резины или нитяной обмотки палочек. В связи с этим Живкович предлагает также вариант исполнения всей партии барабанными палочками вместо вибратоновых.

В композициях «Скорбная песнь и танец варваров», «Так-Нара» Живкович сравнивает звучание металлических клавишных — колокольчиков, кроталей и вибратона — со «сверкающей мелодией звезд»³⁴⁸, с мерцанием лунной дорожки. Возникновение кристально ясного и металлического звука при игре на указанных инструментах достигается благодаря резкой атаке жесткими либо очень жесткими палочками (пластиковыми или металлическими).

Такой прием форсированного звукоизвлечения также представлен и в произведении «Трио для одного». Во II части Живкович предписывает играть на кроталях палочками с медными головками, а на вибратоне — экстра-жесткими (ксилофовыми) палочками. При этом в аннотации к сочинению композитор сравнивает это с «райским островом тишины». Можно предположить, что получаемый тембр металлических ударных окажется отнюдь не «райским» и не тихим, так как сами по себе громкие инструменты еще больше форсируются атакой жестких аксессуаров. Но именно такой звук и нужен композитору для воплощения сверкающего океана, кристально чистого воздуха и безмятежного, планетарного масштаба покоя. Это произведение написано для большой сцены, где звук «летит» в пространстве, и резкая атака сглаживается, смягчаясь в общем звуковом потоке. Остается лишь нечто похожее на хрустальный перезвон или капель.

Акустическая особенность металлических ударных состоит в том, что звук не может угаснуть немедленно, поэтому при непрерывной игре создается постоянная обертоновая аура. Тембры вибратона и кроталей, одновременно и артикулированные, и объемные, образуют характерную «звонящую» металлическую атмосферу. Самое примечательное, что Живковичу удается добиться столь плотной звуковой палитры небольшим по составу ансамблем.

³⁴⁸ *Zivkovic N. J. Lamento e Danza Barbara. P. 2.*

Подчеркнем, что нестандартное применение жестких палочек на вибратоне — один из новаторских приемов трактовки звукоизвлечения на клавишных ударных у Живковича.

Во II части произведения «Секс на кухне» Живкович предлагает интересный прием тембрального *crescendo* за счет постепенного изменения штриха атаки. Если первые две фразы исполнители тихо играют на инструментах палочками для суши, то уже в первой вариации они поочередно перехватывают палочки с фетровыми головками, позволяя ударным инструментам звучать более гулко. Во второй вариации и до самого конца сочинения ударники начинают играть барабанными палочками, то есть с максимально плотным звуком.

Одним из необычных приемов является применение *Super ball* (супершар (англ.), рис. 31)³⁴⁹. Это приспособление представляет собой палочку с резиновым шариком на конце, используемое перкуссионистом для создания протяжного звука на различных поверхностях практически любого ударного инструмента, имеющего плоскость (там-там, большой барабана, том-том и др.). Посредством фрикции создается необычный акустический эффект, который меняется в зависимости от величины шарика, типа инструмента и техники игры. Звучание посредством *Super ball* может трансформироваться и видоизменяться по мере интенсивности движения и давления на палочку исполнителем. Этот способ звукоизвлечения широко применяется в современной музыке³⁵⁰. У Живковича включение этого гудения и стопа в «Секс на кухне» и «Так-Нару» с помощью фрикционного шарика вносит момент импровизационности.

³⁴⁹ В профессиональной русскоязычной среде – «фрикционный шарик».

³⁵⁰ К примеру, в сочинении *River Teeth* (2023) Кристофер Данделес (Christopher Dandales), как и Живкович, использует фрикции *Super ball* на том-томе.



Рисунок 31. Фрикционный шарик (*Super ball*)

Следует отметить штриховое разнообразие в партии литавр в произведении *Credo in Unum Deum*, которая характеризуется высокой степенью детализации в контексте игровых приемов и выбора палочек. Учитывая, что данная композиция была создана по заказу литавриста, Живкович намеренно обогатил произведение виртуозными пассажами и сложными, но эффектными техниками, бросившими вызов мастерству музыканта, одновременно предоставляя возможность продемонстрировать свой исполнительский талант.

Партия литавр изобилует многочисленными перестройками и *glissando* во время игры, требуя от исполнителя тщательной проработки нотного текста. В примере ниже приведен фрагмент партитуры с обозначениями приемов игры на литаврах (пример 58).

Expl.:

Lowest note Highest note Prallen N. 1 CM from the rim R.S. Butt E

Move pedals on two drums in contrary motion (Rebound) Normal Stroke Rim shot Head Edge of the bowl w. Gliss. downwards

Пример 58. *Credo in Unum Deum*. Обозначения для партии литавр³⁵¹

³⁵¹ Среди прочих, стоит отметить прием № 6 — *Rim*. Одним из первых этот штрих был использован американским композитором Эллиотом Картером (Elliott Carter, 1908–2012) в сюите «Восемь пьес для литавр соло» (1950/1966).

Приведем расшифровку приемов из таблицы:

1. Двойные волнообразные линии: непрерывное движение педалями одной или двух литавр.
2. Нижний треугольник — самая низкая нота (по факту спущенная мембрана).
3. Верхний треугольник — самая высокая нота (по факту мембрана натянута до упора).
4. *Prallen (Rebound)* — прижимной удар с отдробками.
5. N — обычный удар.
6. Удар по мембране в одном сантиметре от обруча. Добавляет характерный шелкающий призыв к тембру литавры. Знак полукруга графически изображает обруч литавры.
7. R. S. — *Rim shot* (Рим шот). Это словосочетание в дословном переводе с английского языка означает выстрел по обручу (пер. — И. М.). Одновременный удар палочкой по мембране и обручу. Очень громкий акцент.
8. *Butt* — игра обратной стороной литавровой палочки
9. *Head* — игра головкой палочки.
10. E — игра по краю чаши, лежащей на мембране литавры с резким *glissando* вниз.

В начальном, медленно-созерцательном разделе сочинения композитор использует преимущественно палочки с мягкой головкой, дающие круглый теплый звук и четкий, определенный тон. Классическое звукоизвлечение головкой палочки (*head*), вкупе с мягкими головками создает басовую основу вибратоном гармониям. В быстром разделе *Credo*, стремясь приблизить звук литавр к тембру бонгов и том-томов, Живкович переворачивает палочку в ведущей руке (*butt*) и нагружает партию жесткими и резко-акцентированными ударами из техники игры на малом барабане: *Rim shot, Rebound*. С середины быстрого раздела и до конца сочинения партия литавр играется жесткими палочками с кожаными головками либо обратной стороной палочек с рукоятками из бамбука. Несмотря на наличие

звуковысотных характеристик, Живкович иногда трактует инструмент как мембранофон с неопределенной высотой звучания.

Живкович использует литавры в сочетании с игрой на металлических ударных, которые буквально окружают инструмент. Благодаря одновременной игре на литаврах и металлических идиофонах мы можем трактовать 4-ю партию в *Credo in Unum Deum* как мультиперкусионную. Необычность звучания достигается особым совмещением инструментов, которое прежде не встречалось в музыке для ударных. Во вступлении *Credo in Unum Deum* композитор прибегает к очень выразительному приему, который будет использован им на протяжении почти всего сочинения. Одну медную чашу и зил бел композитор кладет на мембраны литавр для того, чтобы корпус литавры служил резонатором при ударе по инструментам. Затем он предписывает литавристу глиссандировать педалями вверх и вниз. Это поразительно изменяет отзвук чаши и зил бел. Стоит подчеркнуть, что в *Credo* партия играется на литаврах и металлических инструментах одновременно, что встречается в музыке для ударных крайне редко³⁵².

В «Квинтете для пяти солистов» Живкович трактует маримбу в основном как незвуковысотный идиофон и помещает на второй план мелодические и гармонические элементы, выводя в авангард саму природу звука инструмента с помощью оригинальных способов звукоизвлечения, некоторые из которых были впервые использованы в мировой музыкальной практике. В этом сочинении композитор применяет новые звуковые идеи сообразно возможностям инструмента, используя следующие приемы:

- быстрое *glissando* по клавишам мариобы вверх и вниз в пределах диапазона, указанного линией (пример 59);
- игра по клавише в месте, где проходит веревка;
- игра по зажатой рукой клавише;
- *glissando* одновременно двумя палочками;

³⁵² Некоторые современные композиторы также используют мембрану литавры для достижения звукоизобразительного эффекта. Например, в сочинении для мультиперкуссии соло *Wild Garden* (2004) немецкий композитор Экхард Копецки (Eckhard Kopetski) сочетает педальное *glissando* с игрой по лежащей на литавре чаше контрабасовым смычком. Пападор в *Summons* пошел еще дальше, последовательно применяя на мембране перевернутую тарелку, треугольник и музыкальную шкатулку.

- *glissando* одновременно четырьмя палочками;
- *glissando* в тремоло;
- четырехтоновый кластер;
- *glissando* кластерами в тремоло.

Рассмотрим самые яркие из приемов более подробно на конкретных примерах из «Квинтета...».



Пример 59. «Квинтет для пяти солистов». Способ изображения быстрого *glissando* в пределах указанного диапазона

Прием игры по клавише в том месте, где проходит шнур, оказывается необычным способом «засурдинивания» любого клавишного ударного инструмента — маримбы, ксилофона, вибратона. Саму пластину можно разделить на несколько зон: три игровые и две «мертвые» зоны (рис. 32). «Мертвой» зоной становится то место, где в пластине просверлено отверстие; через него продевается веревка, на которой пластина и висит. При ударе в эту зону пластина не вибрирует должным образом, в результате чего звук получается глухой и неясный³⁵³. Игра в «мертвой» зоне сейчас довольно распространена, но в 1989 году, когда Живкович создавал «Квинтет для пяти солистов», сама эта идея была новаторской³⁵⁴.

³⁵³ Мелихов И. А. Специфика современного исполнительства и становление методики обучения игре на клавишных ударных инструментах. С. 214

³⁵⁴ Американский композитор и перкуссионист Брюс Хамилтон (Bruce Hamilton) использовал мертвую зону в концертной пьесе для вибратона и аудиозаписи *Interzones* (1996). Вслед за ним, французский композитор Бруно Мантовани (Bruno Mantovani) в сочинении для маримбы-соло *Moi Jew* (1999) использовал переходный прием, когда исполнитель смещает зону удара во время игры из центра пластины к «мертвой зоне» и наоборот. Что касается ансамблевых сочинений, то прием игры в мертвую зону использовал Сежурне в Концерте для вибратона и ансамбля ударных (2002).

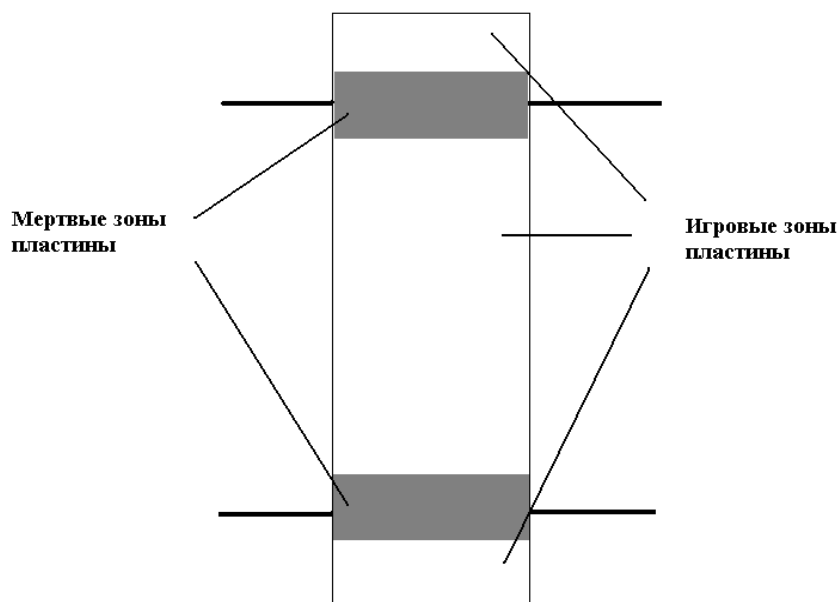


Рисунок 32. Схема расположения игровых и «мертвых» зон на маримбе

Применяемая в ц. 8 «Квинтета...» игра по зажатой рукой клавише вообще не имеет аналогов в сочинениях для ударных инструментов. Лишенное вибрации тело инструмента от прикосновений жесткими палочками издает резкий и неприятный звук³⁵⁵.

Использование *glissando* часто применяется в оркестровой практике в партиях ударных. Келлер приводит список оркестровых сочинений, в которых, начиная с 1960 года, композиторы использовали этот прием. Среди самых значимых — произведения Бернштейна, Берио, Мессиаана, Корильяно, Шнитке и Щедрина³⁵⁶. Однако Живкович впервые применяет на маримбе *glissando* четырехзвучными аккордами³⁵⁷ и кластерами в тремоло в ц. 17 «Квинтета...». Стоит отметить выразительность этого приема, обладающего своеобразным «компьютерным» звучанием.

Прием тремоло иногда трактуется Живковичем разными способами. К примеру, в I части произведения «Секс на кухне» композитор предлагает два вида

³⁵⁵ В сочинении Живковича для маримбы-соло *Homo Balcanicus* (2014–2015) исполнитель должен прижаться к клавиатуре телом, создавая таким образом схожий эффект. Позже такой же прием был использован в дуэте для маримбы и малого барабана *RenFRO* (2019) американских композиторов и перкуссионистов Пола Ренника (Paul Rennick) и Марка Форда (Mark Ford).

³⁵⁶ Отметим, что *glissando* появилось гораздо раньше. И. Ф. Стравинский мастерски применил этот эффект в балетах «Петрушка» (Русский танец, вторая редакция 1948 г.) и «Жар-птица» (Танец Кашея, третья редакция 1945 г.).

³⁵⁷ До Живковича простое *glissando* четырьмя палочками использовал О. Мессиаан в сочинении «Каньоны к звездам» (1970–1974).

тремоло: одиночными ударами, отмеченные в партитуре символом «S», и двойными ударами без специального обозначения, но имеющие помету «очень сжатые и быстрые двойные удары»³⁵⁸. В «Трио для одного» композитор использует тремоло, которое исполняется на подвесной тарелке железными смычками от треугольника, несколько форсируя тем самым звукоизвлечение.

В творчестве Живковича обнаруживаются и другие новаторские приёмы игры на ударных инструментах. Так, в «Квинтете для пяти солистов» композитор использует экстравагантные жесты, такие как удар тарелками об пол или бросок цепи на там-там. Кроме того, он применяет две тарелки China в качестве парных оркестровых тарелок, что также представляет собой нестандартный приём. Плоскость соприкосновения выгнутых краев «китайских» тарелок намного больше, чем у обычного оркестрового инструмента, и при игре ими друг об друга звук получается такой, как если бы это были две железные крышки от мусорных баков. Для получения необычных эффектов композитор использует не просто удар тарелок друг об друга, а *dead stroke*³⁵⁹ в ц. 9; также используется *glissando* тарелками и, наконец, удар ими об пол.

Glissando, использованное Живковичем с помощью *China*, мало чем отличается от *glissando* на парных тарелках. Однако, сам по себе этот прием «шипящего» звукоизвлечения крайне редко встречается в академической музыке. По крайней мере, зафиксировать его нам удалось только в симфонической поэме «Жизнь героя» (1897–1898) Рихарда Штрауса. Однако, в оркестровой практике дирижеры, обладающие знанием особенностей звукоизвлечения на тарелках, зачастую самостоятельно просят исполнителей использовать этот специфический прием в определенных музыкальных фрагментах, даже если это не прописано в партитуре. Перкуссионист и публицист Деннис Кáле (Dennis Kahle) одним из

³⁵⁸ «Очень сжатые и быстрые двойные удары» — «Open, but tight and fast double-stroke roll[s]» (перевод с англ.— И. М.).

³⁵⁹ *Dead stroke* (англ. — мертвый удар). Разновидность звукоизвлечения на ударных, означающая удар с прижимом, таким образом, исключаящий лишние вибрации тела инструмента.

первых методически описал этот прием был в статье «Техника игры на тарелках и гонге» (1974)³⁶⁰.

3.2.2. Технические, исполнительские и ансамблевые аспекты

Рассматривая вопросы исполнительства, можно отметить высокую техническую сложность партий перкуссионистов, особенно в поздних сочинениях Живковича. Так, в произведении «Скорбная песнь и танец варваров» партии ударных технически более трудны по сравнению с партиями аналогичного ансамблевого состава в «Неспокойных душах», причём как в медленной, так и в быстрой частях. Во II быстрой части на трио ударных ложится значительная физическая нагрузка: перкуссионисты исполняют разнообразные ритмы в переменных размерах практически без пауз на протяжении всей части. Сам композитор отмечает важность физической подготовки для исполнения своих произведений: «От природы я хорошо владею собственным телом. К тому же я с детства занимался спортом. У меня синий пояс по каратэ и оранжевый по дзюдо. Надо любить своё тело и заботиться о нём»³⁶¹.

Вполне возможно, что повышение технической сложности может быть непосредственно связано с ростом исполнительского мастерства самого композитора за десятилетний период с 1992 по 2002 годы. Живкович как концертирующий исполнитель развивал технику игры, что выразилось в повышении технической сложности партии ударных в его сочинениях. В этом аспекте явно прослеживается эволюция творчества Живковича и как исполнителя, и как композитора.

Что же касается сольной партии маримбы в обоих сочинениях, то важно подчеркнуть, что ладозвукорядная основа музыки Живковича серьезно облегчает

³⁶⁰ Также этот прием описан учебно-методическом пособии для военных оркестров США «Техника игры на ударных инструментах» (2018): «Поместите край одной тарелки (обычно это тарелка в ведущей руке) на внутреннюю поверхность другой тарелки. Проведите ведущей тарелкой от края до края неподвижной тарелки с характерным скрежетом» (Percussion Techniques. Headquarters, Department of the Army. URL: <https://atiam.train.army.mil/catalog/dashboard> (дата обращения: 20.04.2019)).

³⁶¹ *Рябой Е. М.* Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия. С. 14.

виртуозное исполнение пассажей. Мелодическая основа композиций «Неспокойные души» и «Скорбная песнь и танец варваров» Живковича, основанная на интервалах малой секунды, малой терции, увеличенной квинты, играет значительную роль в технически-идиоматическом аспекте. Доктор Джефферсон Грант отмечает: «Подобные интервальные отношения, а также “гаммы”, присутствующие и в других произведениях Живковича, создают идиоматическое преимущество для исполнителей на маримбе. Альтерированные подобным образом пассажи позволяют исполнителю избежать лишних движений кистей рук, давая возможность маримбисту использовать стабильную аппликатурную диспозицию: левая рука на нижней клавиатуре, а правая рука – на верхней, тем самым обеспечивая бóльшую простоту и точность в быстрых пассажах»³⁶².

Напомним, что такой подход, учитывающий специфику исполнительства, весьма характерен для композиторов-ударников, досконально знающих инструменты, их технические возможности.

Обязательным условием выполнения художественных задач Живкович считает полное погружение исполнителей в музыкальный материал. Его произведения представляют собой синтез музыки и перформанса, требующий от музыкантов не только виртуозного владения сложными партиями, но и высокого уровня артистизма, эмоциональной вовлеченности и энергичности. Исполнители должны не просто воспроизводить написанный текст, но и актерски интерпретировать музыку, создавая мощный эмоциональный эффект, который характерен для всех сочинений Живковича и оставляет неизгладимое впечатление на аудиторию.

В число важных умений исполнителей ансамблевых произведений Живковича входит импровизация. Композитор подчеркивает важность пространства для творчества, часто «давая исполнителю основную ритмическую канву с указанием импровизировать “в подобной манере” ...»³⁶³.

³⁶² Grant J. L. Comparative Analysis of Representative Marimba Works by Nebojsa Jo Van Zivkovic. Phd thesis. University of Southern Mississippi, 2009. P. 12.

³⁶³ Рябой Е. М. Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия. С. 13.

В сочинениях «Неспокойные души», «Трио для одного», «Ураган Сэнди» Живкович позволяет перкуссионистам импровизировать на конкретном инструменте в заданном ритме (пример 60), а иногда даже просто играть свободные импровизации «...осознавая, что это может в значительной мере освободить исполнителя и сделать мою музыку ярче»³⁶⁴ (пример 61).

The image shows a musical score for three percussion parts, labeled I, II, and III. Part I is written on a treble clef staff with a series of rhythmic notes and rests, with arrows above indicating the direction of the notes. Part II is written on a treble clef staff with a series of rhythmic notes and rests, with arrows above indicating the direction of the notes. Part III is written on a treble clef staff with a series of rhythmic notes and rests. The score includes the instruction: "Schlitztrommel, improvisierte Tonhöhe / Split drum, improvise free pitches".

Пример 60. «Неспокойные души». Импровизация в заданном ритме. Ц. 21, мт. 5–6

The image shows a musical score for three percussion parts, labeled I, II, and III. Part I is written on a treble clef staff with a series of rhythmic notes and rests, with arrows above indicating the direction of the notes. Part II is written on a treble clef staff with a series of rhythmic notes and rests, with arrows above indicating the direction of the notes. Part III is written on a treble clef staff with the instruction: "SOLO AD LIBITUM". The score includes the instruction: "(w.dr) sffz (mp)".

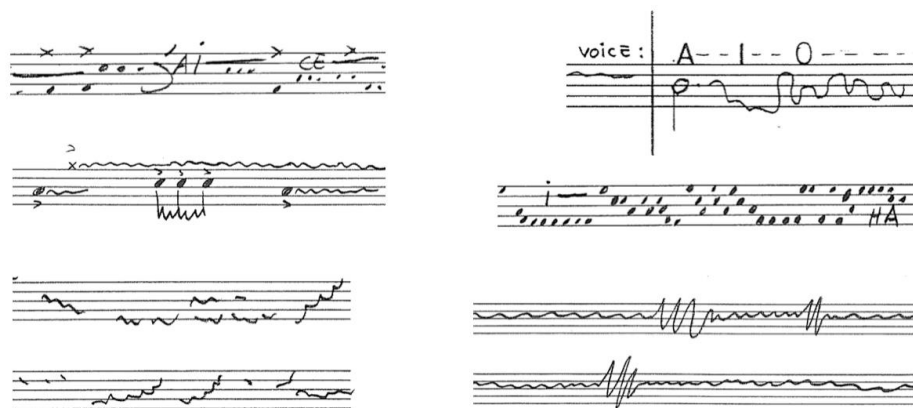
Пример 61. «Неспокойные души». Свободная импровизация. Ц. 25, мт. 9–10

«Расширение исполнительской техники и композиционных стилей привело к нововведениям в нотной записи. А так как стандартизированного метода записи звуков ударных попросту не существовало, композиторы могли свободно обозначать определенные ритмы, инструменты и способы исполнения по своему желанию»³⁶⁵, — указывает Натт. Живкович уже в первом ансамблевом сочинении для ударных «Между днем и ночью» предлагает интересные приемы графической нотации, в которых отмечает звуки, их интонационное направление, интенсивность, а также динамические оттенки. Данные приемы нотной записи позволяют исполнителям осуществлять довольно свободную интерпретацию с

³⁶⁴ Там же.

³⁶⁵ Nutt H. J. From Piano to percussion: Vivian Fine, Zita Carno, and Gitta Steiner compose for Paul Price and the newly emerging percussion ensemble. MD thesis. Florida State University, 2017. P. 12.

долей импровизационности, так как графическое восприятие подобного текста очень индивидуально и зависит от темперамента, физико-моторных и даже зрительных качеств исполнителя. Ниже представлены некоторые из линий звукоизображения (пример 62).



Пример 62. «Между днем и ночью». Графические линии звукоизображения

В процессе работы над сочинениями Живковича исполнителям рекомендуется детально проанализировать партитуру с целью отслеживания своего положения в общем музыкальном движении, акцентируя особое внимание на ансамблевой согласованности, достижение которой затрудняется рядом моментов. Приведем наиболее показательные из них.

В крайних частях композиции «Между днем и ночью» перед ударниками стоит задача своего рода ежесекундной передачи разного музыкального материала друг другу: в ноты эти связки указаны графическими стрелками (пример 63).

ZWISCHEN TAG UND NACHT
für percussion sextett

Nebojša Jovan Živković
(1988)

Пример 63. «Между днем и ночью». Вступление, первые 20 секунд

Подобные моменты можно отметить в I и II частях произведения «Так-Нара», где фразы-вспышки тарелок (каждая состоит из 8–9 быстрых нот) поделены между музыкантами по 1–2 нотам, что составляет технически сложную исполнительскую задачу (пример 64).

The image shows a musical score for percussion instruments in the piece 'Tak-Nara'. It consists of four staves labeled I, II, III, and IV. Staff I is for Marimba, with the instruction 'Marimba, sempre tremolo e legato + piano.' and 'add F#!'. Staff II is for Tam, with 'L.v.' and 'f' markings. Staff III is for Large Tam, with 'L.v.', 'f', and 'HST' markings. Staff IV is for Chimes and Thunder tube, with 'Chimes', 'Thunder tube f', '(whistle)', and 'Vibra slap mounted' markings. The score includes various dynamic markings such as *sfz*, *mf*, *f*, and *pp*, and performance instructions like 'p < mf' and 'p < f < f < f'. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ and a key signature of G major are also present.

Пример 64. «Так-Нара». Графическое изображение приема «Вспышки тарелок»

Схожие примеры есть и в других сочинениях. Так, в «Трио для одного» композитор применяет технику постепенного наложения голосов для рельефного *crescendo*, а ритмические мотивы часто делятся между исполнителями по одной ноте (пример 65). Чтобы сыграть такие фрагменты технически безукоризненно, требуется исключительная сыгранность и слаженность музыкантов.

The image shows a musical score for three vocal parts, labeled I, I, and II. The score is in 2/4 time and features a *crescendo* of notes. The lyrics are 'HO!' and 'HOO' followed by 'JA!!' and 'JA!'. Dynamic markings include *sfz* and *mp*. The score is numbered 26 in a box at the top left.

Пример 65. «Трио для одного». III часть. ц. 26

Другой момент ансамблевой согласованности связан с игрой в унисон. Во II части «Так-Нары» большой объем музыкального материала содержит унисонную фактуру между партнерами, исполнять которую необходимо в быстром либо в очень быстром движении – 120–126 уд/мин (пример 66). Следовательно, любая, даже незначительная ритмическая неточность, может быть замечена слушателем. Такие музыкальные фрагменты становятся творческим испытанием даже для технически подготовленного ударника.

Пример 66. «Так-Нара». Фрагмент унисонной игры во II части (два такта до ц. T и два такта после ц. T)

Ансамблевые задачи тесно связаны с раскрытием художественных образов. Например, малейшая ансамблевая неточность в изложении темы *Lamento* в начале I части композиции «Скорбная песнь и Танец варваров» может разрушить хрупкую атмосферу таинственности (пример 67). Не менее важным является и соблюдение

динамического баланса во II части между маримбой (солистом) и грохочущими барабанами (ансамблем).

Пример 67. «Скорбная песнь и танец варваров», ц. 2

Многие современные композиторы достигают новых пространственно-звуковых решений благодаря особому расположению музыкантов на сцене. Поиски в этом направлении можно отметить и у Живковича. Ввиду многочисленности инструментального состава в произведении «Между днем и ночью» предполагается наличие дирижера (отсутствующего, впрочем, в последующих сочинениях) и указано рекомендуемое расположение исполнителей на сцене в партитуре (рис. 33). А в «Трио для одного» композитор предлагает сценическую расстановку сразу трех частей (рис. 34).

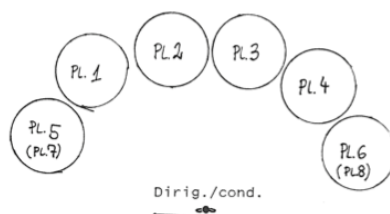


Рисунок 33. «Между днем и ночью». Расположение исполнителей на сцене

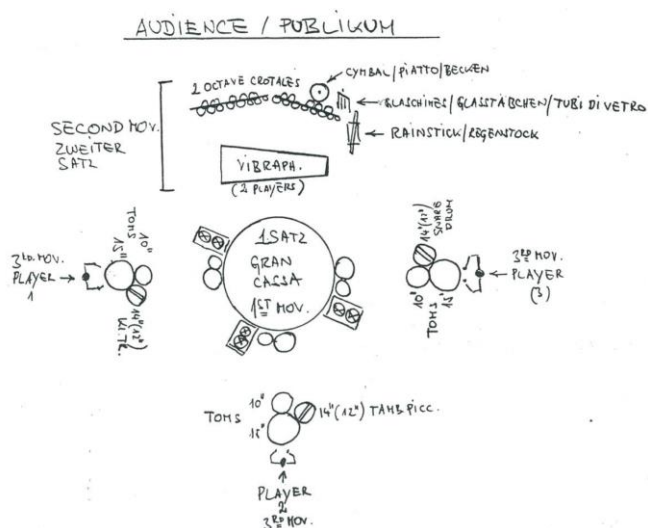


Рисунок 34. «Трио для одного». Расположение исполнителей на сцене

В композиции «Ураган Сэнди» также прописано расположение музыкантов: третий исполнитель стоит лицом к аудитории, а справа и слева от него располагаются первый и второй, образуя полукруг и стоя лицом друг к другу (или, если представить их вид сверху, — замкнутую фигуру, в центре которой находится весь состав ударных). Вероятно, этой расстановкой автор хотел добиться движения звуковых волн по кругу (рис. 35).

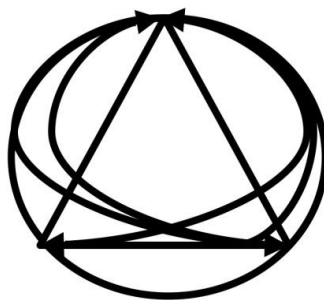


Рисунок 35. «Ураган Сэнди». Графическое обозначение звуковых потоков

Игра на ударных инструментах всегда непосредственно связана с физическим действием на сцене, а визуальный ряд составляет одну из главных особенностей исполнительства на ударных. В «Трио для одного» этот аспект демонстрируется еще более выпукло, составляя одну из главных особенностей сочинения. Например, перед самой кодой в III ч. Трио автор дает указания к импровизации, в которой, согласно ремарке, музыканты буквально должны

становиться дикими, много кричать и бегать вокруг инструментов³⁶⁶. В некоторых произведениях Живковича музыканты не только кричат, но свистят и шипят³⁶⁷.

Написанный в относительно поздний период творчества квартет «Ураган Сэнди» несет в себе элементы концертного шоу, согласуясь с принципами перформанса в современном искусстве. Концентрация грохота, агрессивно звучащего со сцены, призвана держать зрителей в напряжении в течение всего произведения. Перед последней фразой Живкович запрещает музыкантам двигаться для усиления визуального эффекта, что, несомненно, добавляет театральности в концертное исполнение (пример 68).

The image shows a musical score for three staves, likely representing different instruments in a quartet. The score is written in 4/4 time and consists of three measures. The first measure is in 4/4 time, the second in 3/4 time, and the third in 4/4 time. Each staff begins with a dynamic marking of *fff* (fortissimo). The notation features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with accents and slurs. Above the third measure of each staff, the instruction "don't move!" is written, indicating a performance instruction for the musicians. The score ends with a double bar line.

Пример 68. «Ураган Сэнди». Последние такты сочинения. Цифра W, тт. 5–7

Во время исполнения «Трио для одного» создается действие, напоминающее ритуал. Большая часть материала играется в унисон, и при исполнении музыки должна достигаться абсолютная ритмическая и динамическая точность. Однотипные движения музыкантов придают особое «трансовое» восприятие всей пьесы. *Mechanico*, указанное автором в начале, подчеркивает эту особенность. Яркий зрелищный эффект создается в моменты, когда на мгновение унисонная мелодия расщепляется между тремя партиями (пример 69).

³⁶⁶ Zivkovic N. J. Trio per Uno. P. 3.

³⁶⁷ Вербальные приемы в современных произведениях для ударных, в принципе, становятся очень ярким средством выражения, как например в сочинениях: *The Wave* Кейко Абе, *Marimba Spiritual* Минору Мики, *Biksa* Тома Хасенпфлага (Thom Hasenpflug) и др. Поэтому вполне естественно, что и Живкович использует этот прием в своем арсенале.

Пример 69. «Трио для одного». I часть. Составной ритм в ц. 9

Как правило, публика реагирует на исполнение «Трио для одного» очень воодушевленно. Приведем высказывание одного из слушателей, опубликованное на интернет-портале «ФорумКлассика»: «Трое как один! Это какая-то шестирукая гидра с потрясающим чувством ритма, координацией и драйвом. Это даже не синхронность, а коллективная медитация, экстатическое восхождение с всполохами причудливо-четких акцентов»³⁶⁸.

Ударник у Живковича — не просто музыкант. Он должен быть еще и актером, играющим на музыкальном инструменте и чувствующим своих партнеров по сцене, согласованность и продуманность в действиях, с которыми завораживают зрителей.

Дуэт «Секс на кухне» представляет целую театральную сцену. В его партитуре присутствует много разноплановости и эпатажности, совместных ускорений и передач ритмических линий, экспрессивных выплесков эмоций. Адьонкт-профессор университета Оклахомы Стюарт Лангсам подчеркивает, что «Живкович призывает музыкантов погрузиться в музыку, чтобы играть свободно и выразительно. Несмотря на то, что это агрессивное и мощное музыкальное произведение, в нем есть фрагменты, в которых исполнители могут

³⁶⁸ Плетневский фестиваль. Камерные составы с духовыми инструментами без дирижера. URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=88738> (дата обращения 02.02.2019).

продемонстрировать технику совместно с музыкальностью»³⁶⁹. При этом на всем протяжении сочинения сохраняется страстный, одержимый характер, который держит слушателей и зрителей в напряжении, заставляя с интересом следить за всеми движениями музыкантов.

Движения исполнителей на ударных — неотъемлемая часть их сценического образа. Так, в устной беседе с автором, профессор РАМ имени Гнесиных, заведующий кафедрой ударных инструментов Дмитрий Лукьянов заметил, что залогом виртуозной и музыкальной игры на мультиперкуссии является *отточенность* всех движений, связанных с *переходом* между различными инструментами. Лукьянов трактует виртуозность на мультиперкуссии как тщательно отрепетированную быстроту. Иными словами, быстрота — это непрерывная последовательность медленных движений.

В свою очередь, профессор факультета ударных инструментов Калифорнийского университета Кэрин Эрвин расценивает игру на любых ударных и, в частности, на мультиперкуссии как искусство танца³⁷⁰. В статье «Хореография в исполнении музыки для мультиперкуссии» она делает акцент на важности логичной постановки удара, расслаблении после него и «арки» (отскок или замах для следующего удара в виде движения дуги/арки) и считает, что запланированные движения — это сущность прекрасной хореографии³⁷¹.

Ансамблевые сочинения Живковича, особенно перкуSSIONные дуэты и трио, предназначены не только для прослушивания, но и для просмотра. В интервью журналу *Back Beat* Живкович признается: «Для меня движение — очень важная составляющая исполнительства»³⁷². Композитор считает, что игра на ударных —

³⁶⁹ *Langsam S.* An Analytical Study and Performance Practice Guide for Percussion Works Opus 35 and Opus 37 by Nebojša Jovan Živković. PhD thesis. The University of Oklahoma, 2021. P. 46–47.

³⁷⁰ Говоря о концепции «танца» во время игры на ударных, стоит упомянуть сочинение Николая Корндорфа «Танец в металле в честь Джона Кейджа» (1986), в партитуре которого имеются особые знаки: повороты и движения музыканта. «Действительно, в определенные фазы исполнения перкуSSIONист, который двигается как бы по коридору (справа и слева от него находятся инструменты), делает повороты всем корпусом — налево, направо, полный поворот, поворот», — пишет Ольга Берак. — «...таким образом, исполнение на ударных действительно превращается в настоящий танец» (Берак О. Л. Музыкальное приношение в контексте эпохи // Музыкальная наука в едином культурном пространстве. URL: <http://gnesinstudy.ru/?p=238> (дата обращения: 20.07.2020)).

³⁷¹ *Ervin K.* Choreography in Multiple Percussion Playing // *The Instrumentalist*. 1978. Vol. 32, № 8. P. 97.

³⁷² *Рябой Е. М.* Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия. С. 14.

это всегда танец исполнителя, тонкая хореография с инструментом, актерское действие, неотделимое от процесса музицирования.

Такой подход отражает характерную для современного композиторского процесса ориентацию на тесное сотрудничество с исполнителями и учет их индивидуальности³⁷³. Для творческого процесса Живковича сотрудничество с исполнителями также играет большую роль. В частности, с такими коллективами, как Штутгартский ансамбль ударных инструментов, *Tak-Nara percussion group*³⁷⁴ и *Tuópalí Duo*³⁷⁵. Для первого коллектива был написан «Квинтет для пяти солистов», премьера которого состоялась на конвенции *PASIC* в 1989 году. Второй коллектив исполнил премьеру сочинения «Так-Нара», написанного по заказу именно для него, а в дальнейшем активно сотрудничал с композитором в ряде совместных концертов, в том числе в Университете города Нови-Сад на родине композитора в 2013 году.

Третий коллектив, исполнивший премьеру «Секса на кухне», тесно сотрудничает с Живковичем с 2002 года. В 2004 г. *Tuópalí Duo* совместно с композитором записали CD «Метизация», а с 2006 года дуэт является постоянным участником «Международных летних академий для маримбы и ударных», проводимых Живковичем в Академии музыки в Нойвиде (Германия). Доверить премьеру Живкович мог только настоящим профессионалам и энтузиастам, взявшим на себя риск за несколько дней выучить и исполнить произведение, требующее высокого уровня мастерства. Лангсам описывает «Секс на кухне» как

³⁷³ Эта черта находит параллели в истории музыки, где творческие тандемы, такие как Бенджамин Бриттен и английский перкуссионист и исследователь Джеймс Блейдс (1901–1999), становились источником вдохновения и двигателем развития исполнительского искусства. По заказу для *Les Percussion de Strasbourg* сочиняли Оливье Мессиа́н, Карлхайнц Штокхаузен, Андре Жоливе и Янис Ксенакис. В репертуаре *Nexus* — сочинения таких композиторов, как Стив Райх, Филипп Гласс, Ла Монте Янг, Терри Райли. Для «Ансамбля ударных инструментов Марка Пекарского» писали сочинения Губайдулина и Денисов, Суслин, Шнитке, Мартынов, Кнайфель, Вустин, Раскатов и др.

³⁷⁴ Ансамбль *Tak-Nara percussion group* начал формироваться в 1992 году в Высшей школе музыки г. Тенерифе, а в 2008 году предстал перед публикой как сплоченный коллектив, состоящий из 4-х перкуссионистов: Верóника Кахигао, Маурисио Лосето, Даниель Марин и Карлос Кастаньеда. Первый выпущенный коллективом диск был удостоен Национальной премии правительства Испании в 2011 году. Ансамбль также занял 2-е место и завоевал приз зрительских симпатий на международном конкурсе *Universal Marimba Competition* в Бельгии. В феврале 2012 года *Tak-Nara percussion group* получил 2-ю премию на фестивале *Premio de Musica Maria Oran* в номинации камерная музыка.

³⁷⁵ Испанский дуэт *Tuópalí Duo* был основан в 2000 г. перкуссионистами Пако Диазом и Чарли Ляшером с целью популяризации репертуара для ударных инструментов. Коллектив является победителем Регионального конкурса Канарских островов

«творческий и требующий напряжения, но многообещающий мультиперкуссионный дуэт»³⁷⁶. По его словам, перкуссионисты, решившие выучить и исполнить это произведение, должны хорошо разбираться в сложных ритмических фигурах, иметь высокий уровень ловкости игрового аппарата, обеспечивающий стабильное прикосновение и красивое звучание на различных инструментах, а также развитый музыкальный слух, позволяющий регулировать баланс и скорость исполнения в реальном времени для достижения ансамблевой сплоченности.

Подводя итоги параграфа, можно сделать вывод о том, что музыкальный материал произведений Живковича для ансамбля ударных одновременно ставит перед исполнителями многочисленные трудности и открывает возможности для демонстрации мастерства. Особое внимание композитор уделяет разновидностям палочек и способам звукоизвлечения, многие из которых вводятся в исполнительскую практику впервые. Сравнивая эти приёмы с тем, что используется в произведениях других авторов, можно убедиться в новаторском подходе Живковича к исполнительским средствам игры на ударных инструментах, который расширяет границы возможностей ансамбля и обогащает современный музыкальный язык.

Композитор использует большое количество видов палочек, обращая пристальное внимание перкуссионистов на жесткость, размеры и материалы, из которых они сделаны. Среди ярких приемов — нестандартное применение жестких (деревянных и пластиковых) палочек на вибратоне. Живкович впервые вводит на маримбе *glissando* четырехзвучными аккордами и кластерами в тремоло, игру по зажатой рукой клавише. Многообразие звуковых эффектов при игре на литаврах композитор достигает за счет различных штрихов-ударов, зонирования мембран и активного использования педалей. Интересна одновременная игра на литаврах и на металлических инструментах, когда композитор трактует корпус литавр в качестве резонатора при ударе по тибетской чаше и зил бел, расположенных на мембране. Стоит также вспомнить такие театральные приемы, как удар тарелками об пол или

³⁷⁶ *Langsam S. An Analytical Study and Performance Practice Guide for Percussion Works Opus 35 and Opus 37 by Nebojša Jovan Živković. P. 46–47.*

бросок цепи на там-там, игру необычными предметами: стеклянной бутылкой с камнями, хлыстом.

Исполнительская сторона ансамблей Живковича характеризуется большой ролью импровизационности, синхронности, ансамблевой слаженности, баланса партнеров-ансамблистов. Произведения Живковича обладают повышенным уровнем сложности, так как от музыкантов требуются *физическая выносливость, техническая гибкость, высокая степень исполнительского мастерства и скорость мышления, мобильность, готовность к экспериментам и освоению нового материала*. Дополнительную исполнительскую сложность представляет *интонирование на шумовых ударных*, необходимое для выражения идей и образной сферы в сочинениях композитора. Можно сказать, что в достижении этих качеств кроется творческое испытание музыкантов на профессионализм.

Вместе с тем, эпатажность и театральность, выступая в роли средств привлечения зрителя и будучи неотъемлемыми аспектами экспериментального перформанса современного искусства, органично интегрируются в произведения Живковича. Игра на ударных при исполнении произведений композитора требует определенной *пластики, совершения движений, близких к танцевальным*, а также особого *артистизма и драйва*. Музыка Живковича несет в себе идеи перформанса, реализация которых позволяет достичь поразительного эффекта, неизменно оказываемого на публику. Исследователи творчества Живковича сходятся во мнении, что глубокое погружение музыкантов в материал является обязательным условием свободной и выразительной игры при исполнении его сочинений. При этом определенный парадокс его музыки заключается в том, что перкуссионист должен демонстрировать публике непростые технически, но «простые» для восприятия вещи.

Вышеперечисленные приемы были описаны в контексте их применения современниками Живковича, композиторами, чье творчество входит в концертный академический репертуар для ударных. Однако, именно в сочетании тембрального разнообразия, технических сложностей и специфической экспрессии кроется уникальность и новаторство авторского стиля Живковича.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ансамбли ударных инструментов, оформившиеся как самостоятельная форма камерного музицирования в XX–XXI веках, стали одним из ярких явлений современной музыкальной культуры.

Возникнув в 1930-е годы на волне интереса композиторов к ударным инструментам, ансамбль ударных непрерывно эволюционировал. Первый период формирования репертуара (1930–40-е годы) связан с расширением традиционной перкуссии за счет интеграции национальных инструментов в международную музыкальную практику, опытов в области найденных объектов, изобретения новых инструментов и материалов с наделением ударных новыми содержательными функциями. Поиски в области ритма и тембра приводят во втором периоде развития ансамбля ударных инструментов (1950–60-е годы) к расширению исполнительских составов, к повышению роли мультиперкуссии как отдельного «составного» инструмента, к бóльшему вниманию композиторов к звукоизвлечению и исполнительским приемам. Переломным моментом, приведшим к подлинному расцвету ансамбля ударных, стало раскрытие широких возможностей «оркестра ударных», обращение самих исполнителей к созданию репертуара (третий период, с 1970-х годов).

В настоящее время сочинения для ансамбля ударных инструментов известны не только в узких кругах музыкантов-перкуSSIONистов, но и широкой публике. Этот факт свидетельствует о том, что область музыки для ансамбля ударных вобрала в себя актуальные тенденции музыкального искусства в целом: технологические инновации (использование цифровых технологий и мультимедиа), импровизацию (интерес к импровизационным элементам в композиции), кросс-культурные влияния, интеграцию музыки с театром и визуальными искусствами, включение элементов шоу.

Небойша Живкович по-своему уникальная фигура в истории перкуSSIONного искусства. Он стал одним из композиторов-исполнителей, оказавших значительное влияние на сферу ансамблевой музыки для ударных. Его деятельность как солиста

и композитора способствовала повышению уровня академического исполнительства на ударных на рубеже XX–XXI веков.

Музыка для ансамбля ударных Небойши Живковича обладает исключительной оригинальностью, обусловленной его особым личностным восприятием ударных инструментов. Композитор создает необычные, но гармоничные союзы мелодических (клавишных) ударных с шумовыми (мембранофонами и идиофонами), демонстрирующие глубокое понимание природы инструментов. Это позволяет ему успешно воплощать многообразие фактурных решений, присущее его стилю, а также полностью раскрыть специфические особенности современной ансамблевой музыки для ударных.

В их числе — концептуальность, расширение инструментария и арсенала новаторских приемов звукоизвлечения, введение новых решений в области метроритмической, ладовой и фактурно-тембровой организации.

В образной сфере ансамблей ударных композитора декларируется множество оригинальных идей. Они затрагивают как актуальные вопросы сегодняшнего дня, так и религиозные темы (*Credo in Unum Deum*), отражают психологические состояния и эмоции («Секс на кухне»), природные явления («Ураган Сэнди», «Так-Нара»), представляют идею объединения нескольких исполнителей в единый творческий организм («Трио для одного», «Квинтет для пяти солистов»).

Отталкиваясь от общей тенденции современного репертуара для ансамбля ударных, Живкович продолжает культивировать ненормативные составы инструментов. Тембры традиционных и этнических ударных, найденных инструментов (цепь, хлыст, кастрюли и др.) оказываются в ансамблях Живковича подчинены художественному концептуальному замыслу. При этом композитор очень деликатно обращается с разнообразными тембральными красками. Введение в партитуру таких необычных средств, как художественный свист («Так-Нара»), хоровое пение («Неспокойные души»), голосовые выкрики («Так-Нара», «Трио для одного»), аудиозапись («Ураган Сэнди»), световые эффекты («Между днем и ночью»), отражает тенденции привлечения современных техник и интеграции элементов мировых культур в музыку для ударных.

В композиторском стиле Живковича отмечается сбалансированное сочетание современных композиторских техник и балканской культурной традиции, проявляющееся в активном использовании характерного «балканского грува», который сочетает нечетные размеры, ритмическую энергетику, а также специфические мелодические и ладозвукорядные модели. Балканская культура, известная своим многообразием и музыкальными традициями, придает его музыке особую колоритность и эмоциональную насыщенность.

Ансамбли Живковича пронизаны элементами перформанса — одного из наиболее примечательных проявлений современного творчества, обладающее такими характеристиками, как эпатаж и театральность. Исполнение его произведений требует от перкуссионистов специфической пластичности, выполнения движений, напоминающих танцевальные, а также артистизма высокого уровня. Некоторые из найденных Живковичем исполнительских приемов и выразительных средств были подхвачены и продолжены другими современными композиторами в области камерной музыки для ансамбля ударных инструментов (например, Клаудио Сантанджело). Как подчеркивает Ира Проданов, многие из произведений Живковича «в настоящий момент сформировали часть мирового стандарта репертуара перкуссионистов всего мира», и «некоторые из его сочинений требуют высокообразованных и в высшей степени подготовленных исполнителей»³⁷⁷.

Небойша Живкович не просто создает музыку — он мастерски формирует эмоциональные ландшафты, насыщенные особой энергетикой и выразительными жестами, резонирующие с человеческими переживаниями и чувствами. Его динамичные и многогранные произведения способны привлечь внимание слушателей с разнообразными вкусами. Каждый концерт, включающий его сочинения, — это уникальный опыт, отражающий сердцебиение жизни и пробуждающий глубокие эмоции. Музыка Живковича, насыщенная стилями и

³⁷⁷ Prodanov, I. The Castle of the Mad King. Composition of Nebojsa Jovan Zivkovic at PASIC '98 New Music/Research Day. P. 66.

сюжетами, заставляет аудиторию дышать и чувствовать, создавая незабываемые моменты, которые остаются в памяти надолго.

Живкович, находясь на острие развития камерной музыки для ударных, постоянно экспериментирует и расширяет диапазон своих стилевых возможностей. Увлеченность композитора ударными инструментами порождает новые художественные концепции и способствует дальнейшему развитию и совершенствованию исполнительства на ударных — как в рамках ансамблевых составов, так и в контексте академической музыкальной культуры в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Андреева, Е. Ф.* Ударные инструменты современного симфонического оркестра / Е. Ф. Андреева. – Киев : Музычна Украина, 1990. — 77 с.
2. *Берак, О. Л.* Музыкальное приношение в контексте эпохи [Электронный ресурс] / О. Л. Берак // Музыкальная наука в едином культурном пространстве — URL: <http://gnesinstudy.ru/?p=238> (дата обращения: 20.07.2020).
3. *Берлиоз, Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Г. Берлиоз. – М. : Музыка, 1977. — 520 с.
4. *Босов, Г.* Сильбо Гомера и другие / Г. Босов. — М. : ДЛ, 1985. — 320 с.
5. Бурдь В. Г. Теория и методика профессионального обучения студентов-исполнителей художественному интонированию на ударных инструментах : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. / Бурдь Виктор Геннадиевич. – Краснодар, 2005. – 23 с.
6. *Витачек, Ф. Е.* Очерки по искусству оркестровки XIX века. Историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова / Ф. Е. Витачек. — М. : Музыка, 1979. — 151 с.
7. *Глинка, М. И.* Заметки об инструментовке / М. И. Глинка. — СПб. : Музгиз, 1937. — 35 с.
8. *Горбенко, А. А.* Музыкальный аспект концептуального искусства / А. А. Горбенко // Артикульт. — 2016. — 2 (22). — С. 55–59.
9. *Гордина, Е. И.* Балканские лакуны музыкальной историографии / Е. И. Гордина // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки : статьи, исследования, воспоминания. — М. : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2012. — С. 94–108.
10. *Гордина, Е. И.* Музыкальная культура Сербии, Хорватии, Словении : очерки / Е. И. Гордина. — М. : Музыка, 2008. — 288 с.

11. *Гостева, А. М.* Русский авангард начала XX века : некоторые музыкально-эстетические тенденции и принципы : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Гостева Анна Михайловна. — М., 2017. — 290 с.
12. *Гуляницкая, Н. С.* Музыкальная композиция : модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) / Н.С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2014. — 368 с.
13. *Гусева А. Н.* Русский колокол как музыкальный феномен : автореферат дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Гусева Анна Николаевна. — М., 2011. — 41 с.
14. *Денисов, Э. В.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. — М. : Советский композитор, 1986. — 208 с.
15. *Денисов, Э. В.* Ударные инструменты в современном оркестре : монография / Э. Денисов. — М. : Советский композитор, 1982. — 255 с.
16. *Дмитриев, Г. П.* Ударные инструменты. Трактовка и современное состояние / Г. П. Дмитриев — 2-е изд. — М. : Советский композитор, 1991. — 145 с.
17. *Должанский, А.* Краткий музыкальный словарь / А. Должанский. — Л. : Музыка, 1964. — 518 с.
18. *Евсеев, Ю. Ю.* Гонги в музыкальной культуре : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Евсеев Юрий Юрьевич — Магнитогорск, 2008. — 21 с.
19. *Закс, К.* Современные оркестровые музыкальные инструменты / К. Закс. — пер. с нем. Т. А. Гликман. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1932. — 88 с.
20. *Закс, К., Хорнбостель, Э.* Систематика музыкальных инструментов / К. Закс, Э. Хорнбостель // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. — Ч. 1. — 1987. — С. 229–260.
21. *Карс, А.* История оркестровки : монография / А. Карс. — М. : Музыка, 1990. — 302 с.

22. *Королек, Б.* Болт. 1931 [Электронный ресурс] // *Mariinsky.ru* — URL: <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shostakovich111/bolt/> (дата обращения: 27.07.2021).
23. *Красникова, Т. Н.* Фактура в музыке XX века : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна. — М., 2008. — 547 с.
24. *Купинский К. М.* Школа игры на ударных инструментах / К. М. Купинский. — 2-е изд. — М. : Музгиз, 1957. — 214 с.
25. *Купинский, К. М.* Школа игры на ксилофоне / К. М. Купинский. — М. : Музгиз, 1952. — 209 с.
26. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков / Т.С. Кюрегян. — М. : ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.
27. История исполнительства на ударных инструментах : коллективная монография / В. А. Леонов, А. А. Рало, А. Н. Рало, Г. В. Соколов ; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. — 325 с.
28. Лев Термен – Изобретение драм-машинки и секвенсора [Электронный ресурс] // *Cuntroll.ru* — URL: <https://web.archive.org/web/20161115024837/http://cuntroll.ru/article13> (дата обращения: 26.04.2021).
29. *Лукьянов, Д. М.* Основы обучения игре четырьмя палками на клавишных ударных инструментах / Д. М. Лукьянов // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах : сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / отв. ред. и сост. И. Ф. Пушечников, Н. В. Волков. — Вып. 103. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1990. — С. 123–142.
30. *Лукьянов, Д. М.* Физиологический аспект двигательной полиритмии при игре на ударных инструментах // История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах : тез. докл. / сост. В. М. Гузий, В. А. Леонов — Ростов-на-Дону : РИО АОЗТ «Цветная печать», 1997. — С. 72–75.

31. *Лукьянов, Д. М.* Формирование навыков двигательной полиритмии при обучении игре на ударных инструментах (экспериментальное исследование) : депон. рукопись / Д. М. Лукьянов. — М. : РГБ., 1986.
32. *Маврина, В.* Реализация творческого потенциала студентов в ансамбле Марка Пекарского / В. Маврина // Исследования молодых музыковедов : сб. статей. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2016. — С. 62–67.
33. *Махов, А. Е.* Hostis Antiquus : категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря / А. Е. Махов. — М. : Intrada, 2013. — 416 с.
34. Международный фестиваль исполнителей на ударных инструментах в Новосибирске. Интервью с Небойшей Живковичем [Электронный ресурс] // Vn.ru. — URL: <https://vn.ru/news-32810/> (дата обращения: 28.04.2021).
35. *Мелихов, И. А.* Балканская душа Небойши Живковича / И. А. Мелихов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2020. — № 3 (34). — С. 107–121.
36. *Мелихов, И. А.* Квинтет для пяти солистов / И. А. Мелихов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2020. — № 3 (68). — С. 211–232.
37. *Мелихов, И. А.* Ритм природы в музыке Небойши Живковича: TAK-NARA для квартета ударных инструментов соч. 36 (2009) / И. А. Мелихов // Музыка и время. — 2020. — №. 11. — С. 25–36.
38. *Мелихов, И. А.* Специфика современного исполнительства и становление методики обучения игре на клавишных ударных инструментах / И. А. Мелихов // Гнесинская научная школа XXI век / сост. Шеховцова И. П. — М., 2012. — Вып. 184. — С. 200–220.
39. *Мелихов, И. А.* Театральная эпатажность Небойши Живковича для дуэта ударных / И. А. Мелихов // Saryn art and science journal. — 2020. — №. 4 (29). — С. 18–28.
40. *Мелихов, И. А.* Театр ударных Небойши Живковича / И. А. Мелихов // Исследования молодых музыковедов : сборник статей по материалам XII

- Международной научной конференции 28–29 марта 2019 года / ред. Т. И. Науменко. — М., 2019. — С. 326–341
41. *Михайленко, А. Г.* Какая маримба лучше? / А. Г. Михайленко // Музыкальные инструменты. — 2006. — № 11. — С. 36–40.
 42. *Михайленко, А. Г.* Современная книга о маримбе / А. Г. Михайленко. — Новосибирск : [б. и.], 2006. — 256 с.
 43. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. — Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
 44. *Панайотов, А. Н.* Ударные инструменты в современных оркестрах / А. Н. Панайотов. — М. : Советский композитор, 1973. — 182 с.
 45. *Панова, А. С.* Московский музыкальный концептуализм 1980–1990-х годов. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Панова Анна Сергеевна . — М., 2020. — 188 с.
 46. *Пантелеева, Ю. Н.* Поэтика стиля Николая Корндорфа. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Пантелеева Юлия Николаевна. М., 2004. — 223 с.
 47. *Пекарский, М. И.* Об ансамбле ударных инструментов / М. И. Пекарский // Музыкальные инструменты. — 2004, лето. — С. 32–37.
 48. *Пекарский, М. И.* Жизнь и любовь барабанного организма / М. И. Пекарский. — М. : Сам Полиграфист, 2014. — 320 с.
 49. *Пекарский, М. И.* Музыка для ударных инструментов / М. И. Пекарский. — М. : Советская музыка, 1983. — 108 с.
 50. *Пекарский, М. И.* Нотация мультиперкуссии / М. И. Пекарский. — М. : Композитор. — 2014. — 54 с.
 51. *Пекарский, М. И.* Старик ксилофон / М. И. Пекарский // Музыкальные инструменты. — 2004, лето. — С. 30–35.
 52. *Пекарский, М. И.* Старик ксилофон /окончание/ / М. И. Пекарский // Музыкальные инструменты. — 2004, осень. — С. 28–30.
 53. *Платон, А.* Избранные диалоги / А. Платон. — пер. Ф. Золотаревская. — М. : АСТ, 2006. — 6 с.

54. Плетневский фестиваль. Камерные составы с духовыми инструментами без дирижера [Электронный сообщение на форуме] // Forumklassica.ru. — URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=88738> (дата обращения 2.02.2019).
55. *Пономарев, Н. А.* Современные методы игры на маримбе / Н. А. Пономарев // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — Вып. 91. — С. 210–213.
56. *Путков, М. М.* История исполнительства на ударных инструментах. От Средневековья до Классицизма / М. М. Путков. — М. : Сам Полиграфист, 2025. — 156 с.
57. *Рало, А. А.* «Золотой век» ксилофона в США (исторический аспект) / А. А. Рало // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 6–1 (56). — С. 163–166.
58. *Рало, А. А.* Европейский ксилофон: эволюция и исполнительство / А. А. Рало // Проблемы музыкальной науки. — 2015. — № 2 (19). — С. 121–126.
59. *Рало, А. А.* Механические компоненты исполнительского процесса при игре на вибрафоне / А. А. Рало // Вестник Томского государственного университета. — 2015. — № 392. — С. 93–98.
60. *Рало, А. А.* Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибрафоне : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рало Анна Алексеевна. — Ростов на Дону, 2016. — 361 с.
61. *Рало, А. А., Рало А. Н.* К вопросу развития четырехпалочной техники игры на звуковысотных ударных инструментах : сборник научных трудов / А. А. Рало, А. Н. Рало // Духовые и ударные инструменты: История. Теория. Практика. — 2012. — Вып. 2. — С. 152–166.
62. *Рало, А. Н.* Некоторые аспекты теории исполнительства на звуковысотных ударных инструментах : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рало Алексей Николаевич. — Ростов-на-Дону, 1996. — 21 с.

63. *Рало, А. Н.* Основные принципы игры на вибрафоне / А. Н. Рало // Вопросы методики обучения игры на духовых и ударных инструментах. — 1992. — Вып. 3. — С. 11–35.
64. *Рало, А. Н.* Роль ударных инструментов в формировании и драматургии музыкального произведения : тезисы докладов Международной научной конференции / А. Н. Рало // История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах. — 1997. — С. 81–83.
65. *Рало, А. Н.* Теоретические основы игры на звуковысотных ударных инструментах : монография / А. Н. Рало. — Астрахань : Изд-во Астраханской гос. консерватории, 2002. — 125 с.
66. *Рало, А. Н.* Формирование функций ударных инструментов в оркестровой музыке : учебно-методическое пособие / А. Н. Рало. — Одесса, 2008. — 102 с.
67. *Римский-Корсаков, Н. А.* Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений : учебное пособие. Том 1 / Н. А. Римский-Корсаков. — отв. ред. М. Штейнберг. — М. : Планета Музыки, 2020. — 128 с.
68. *Рогаль-Левицкий, Д. Р.* Современный оркестр. Том 2 / Д. Р. Рогаль-Левицкий. — М. : Музгиз, 1953. — 448 с.
69. *Рябой, Е. М.* Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия / Е. М. Рябой // Back Beat. — М. : Печатный двор Граффити-И, 2009 г. — № 5. — С. 10–16.
70. *Соколов, А. С.* Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества / А. С. Соколов. — М. : Композитор, 2007. — 272 с.
71. *Соколов, Г. В.* Эволюция ударной установки (структура и исполнительство) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Соколов Григорий Владимирович. — Ростов-на-Дону, 2010. — 20 с.
72. *Сохор, А.* Эстетическая природа жанра в музыке : монография / А. Сохор. — М. : Музыка, 1968. — 102 с.

73. Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. — М. : Музыка. — 2007. — 624 с.
74. *Филатов, В. Л.* К проблеме интерпретации ударных в «Кармен-сюите» Бизе-Щедрина / В. Л. Филатов. — М. : Московская Консерватория, 1989. — 39 с.
75. *Филатов, В. Л.* К проблеме использования ударных инструментов в советской музыкальной культуре 60-80 годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Филатов Владимир Лорикович. — Киев, 1991. — 18 с.
76. *Филатов, В. Л.* Художественно-выразительные и конструктивные особенности ударного инструментария на современном этапе — / В. Л. Филатов. — М., 1991. — 30 с.
77. *Холопова, В. Н.* Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. — 2-е изд. — СПб.: Лань, 2010. — 366 с.
78. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : Учебное пособие / В. Н. Холопова. — 2-е изд. — СПб. : Лань, 2001. — 485 с.
79. *Цареградская, Т. В.* Время и ритм в музыке второй половины XX в.: О. Мессиа́н, П. Буле́з, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Цареградская Татьяна Владимировна. — М., 2002. — 359 с.
80. *Цареградская, Т. В.* Время и ритм в музыке Оливье Мессиа́на / Т. В. Цареградская. — М. : Классика—XXI, 2002. — 376 с.
81. *Цареградская, Т. В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции / Т. В. Цареградская. — М. : Композитор, 2018. — 364 с.
82. *Шабунова, И. М.* Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре : учеб. пособие / И. М. Шабунова. — СПб. : Лань, 2017. — 261 с.
83. *Шамов, С. Б.* Выразительные и формообразующие функции ударных инструментов в музыке русского драматического театра рубежа XIX–XX веков (на примере спектаклей МХТ 1900-1910 гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Шамов Сергей Борисович. — М., 2010. 23 с.

84. *Шапошникова, Л. В.* Веления космоса [Электронный ресурс] / Л. В. Шапошникова. — URL: <https://www.litmir.me/br/?b=200942&p=8> (дата обращения: 10.07.2020).
85. *Шапошникова, Л. В.* Наука и живая этика / Л. В. Шапошникова // Космическая эволюция в свете культурного наследия Рерихов. — Сборник докладов. — М. : Мастер-Банк, 2011. — С. 110–122.
86. *Шаронова, О. С.* Творческий портрет Небойши Живковича : материалы Межд. науч.-практ. конф. / О. С. Шаронова // Актуальные проблемы музыкально исполнительского искусства. История и современность. — Казань, 2007. — С. 331–336.
87. *Штейман, В. П.* Жизнь, отданная любимой профессии (К. М. Купинский) / В. П. Штейман // Музыкальное исполнительство. — 1979. — Вып. 10. — С. 194 – 200.
88. *Щербаков, Ю. В.* Музыкальное произведение в контексте теории жанра / Ю. В. Щербаков // Альманах современной науки и образования. — 2015. — № 11 (101). — С. 123–125.
89. *Adorno, T. W.* Ästhetische Theorie / T. W. Adorno. — Suhrkamp, 2003. — 544 p.
90. *Alford, E. E.* Identification of percussion performance techniques in the standard orchestral percussion repertoire : PhD thesis / E. E. Alford. — Norman : The University of Oklahoma, 1983. — 620 p.
91. *Altmire, M. D.* Time Travel : Musical Metrics in Elliott Carter’s Eight Pieces for Four Timpani : PhD thesis / M. D. Altmire. — Los Angeles : University of California, 2013. — 80 p.
92. *Aube, M. G.* Women in percussion : The emergence of women as professional percussionists in the United States, 1930 — present : PhD thesis / M. G. Aube. — University of Iowa, 2011. — 131 p.
93. *Bajzek, D.* Percussion: an annotated bibliography with special emphasis on contemporary notation and performance / D. Bajzek. — N. J. & London : The Scarecrow Press, 1988. — 185 p.

94. *Beach, G. K.* An interpretive study of percussion solos opus 21&24 by Nebojsa Jovan Zivkovic : PhD thesis / G. K. Beach. — Indiana : Ball State University, 2013. — 77 p.
95. *Beck, J. H.* Encyclopedia of Percussion / J. H. Beck. — New York : Garland publishing, 1995. — 436 p.
96. *Bertaud, S.* Trio per Uno. [Electronic resource] / S. Bertaud. — URL:<http://sebastienbertaud.com/portfolios/trio-per-uno/> (accessed: 08.03.2019).
97. *Bessinger, D. K.* A catalog of works for marimba soloist with percussion ensemble composed between 1959 and 2008 with analysis of selected works : PhD thesis / D. K. Bessinger. — Norman : The University of Oklahoma, 2009. — 226 p.
98. *Bittencourt, L.* Percussion and instrumentality : exploring the performance of unusual instruments and sound sources / L. Bittencourt // Hidden Archives, Hidden Practices : Debates about Music-Making. Edited by Mónica Cambel, Rui Marques, and Sheila Nunes. — Universidade de Aveiro : UA Editora, 2020. P. 309–336. — URL:
<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/28865/3/Hidden%20archives%20Hidden%20practices.pdf> (accessed: 15.10.2025).
99. *Blades, J.* Percussion instruments and their history / J. Blades. — London : Faber & Faber Ltd, 1970. — 509 p.
100. *Blades, J., Montagu, J.* Early Percussion Instruments: From the Middle Ages to the Baroque / J. Blades, J. Montagu. — Oxford University Press, 1976. — 77 p.
101. *Brennan, A. F.* An investigation of the relationship between wind and percussion scoring in selected twentieth-century wind ensemble literature: Interpretive options for the conductor : PhD thesis / A. F. Brennan. — Norman : The University of Oklahoma, 2000. — 176 p.
102. *Bridge, R.* L'Histoire du Soldat (The Soldier's Tale) : A Brief Historical Overview. [Electronic resource] / R. Bridge. — URL:
<https://web.archive.org/web/20090622001542/http://myhome.sunyocc.edu/~bridger/papers/lhistpaper.htm> (accessed: 10.11.2020).

103. *Cage, J.* Silence : lectures and writings [Electronic resource] / J. Cage. — URL: <https://dn720309.ca.archive.org/0/items/silencelecturesw1961cage/silencelecturesw1961cage.pdf> (accessed: 23.03.2020).
104. *Campbell, P. S.* The lion's roar : Chinese luogu percussion ensembles / P. S. Campbell. — Danbury, CT : World Music Press, 1997. — 68 p.
105. *Cantrell, B.* Drum set as a solo artform: Developing the percussionist through solo performance : PhD thesis / B. Cantrell. — Greensboro : The University of North Carolina, 2020. — 54 p.
106. *Charles, B. A.* Multi-percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum : PhD thesis / B. A. Charles. — Coral Gables, Florida : University of Miami, 2014. — 82 p.
107. *Classe, A.* Phonetics of the Silbo Gomero / A. Classe // Archivium Linguisticum — IX.1. Mansell, 1957. — P. 44–61.
108. *Conklin, C. M.* An annotated catalog of published marimba concertos in the United States from 1940–2000 : PhD thesis / C. M. Conklin. — Norman : The University of Oklahoma, 2004. — 117 p.
109. *Cook, G.* Teaching Percussion / G. Cook. — New York : Schirmer Books, 1988. — 512 p.
110. *Cowell, H.* Current Chronicle / H. Cowel. // Musical Quarterly. — 1948. — 34(3). — P. 410–415.
111. *Cowell, H.* New Musical Resources / H. Cowell. — Second edition. — New York : Something Else Press, 1969. — 158 p.
112. *Craycraft, J. L.* William Russell's Percussion Ensemble Music, 1931-1940 : PhD thesis / J. L. Craycraft. — Ohio : University of Cincinnati, 2010. — 196 p.
113. *Daehlin, V.* Clair Omar Musser / V. Daehlin // Percussive Notes. — 1999, April. — № 2 (37) — P. 6–17.
114. *Dahlhaus, C.* Schoenberg and the New Music : Essays / C. Dahlhaus. — Cambridge : Cambridge University Press, 1989. — 316 p.
115. *Dease, E. C.* An examination of selected works for percussion. : MD thesis / E. C. Dease. — Manhattan : Kansas State University, 2010. — 95 p.

116. *Devenish, L.* ... And Now for the Noise Contemporary Percussion in Australia, 1970-2000 : PhD thesis / L. Devenish. — Australia : University of Western Australia School of Music, 2015. — 247 p.
117. *Donovan, J. M.* A Study of the Works From My Little Island : MD thesis / J. M. Donovan. — Manhattan : Kansas State University, 2017. — 61 p.
118. *Dubrow H.* Genre / H. Dubrow. — London, New York : Methuen, 1982. — 133 p.
119. *Drege, L. M.* The University of Oklahoma Percussion Ensemble Commissioning Series and Percussion Press, 1978-1999 : An examination of its history : PhD thesis / L. M. Drege. — Norman : The University of Oklahoma, 2000. — 100 p.
120. *Ervin, K.* Choreography in Multiple Percussion Playing / K. Ervin // The Instrumentalist. — 1978, March. — Vol. 32, № 8. — P. 97.
121. *Eyler, D. P.* Clair Omar Musser and His Contributions to the Marimba / D. P. Eyler // Percussive Notes. — 1990, December. — № 2 (28) — P. 62–63.
122. *Eyler, D. P.* Largest Marimba Orchestra Ever Organized Under Clair Omar Musser / D. P. Eyler // Percussive Notes. — 1991, August. — № 6 (29). — P. 39–42.
123. *Eyler, D. P.* The Truth About the King George Marimba as Used in the International Marimba Symphony Orchestra / D. P. Eyler // Percussive Notes. — 1990, December. — №2 (28) — P. 47–51.
124. *Eyler, D. P.* The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser) : PhD thesis / D. P. Eyler. — Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1985. — 271 p.
125. *Ford, M.* Finding a Balance, Programming for Percussion Ensemble / M. Ford // Percussive Notes. — 1992. — № 6 (30). — P. 34–35.
126. *Ford, M.* Review of Concerto per Marimbafono e Orchestra by Nebojsa Jovan Zivkovic / M. Ford // Percussive Notes. — 1992, December. — № 2 (31). — P. 102–103.
127. *Fulton, S. L.* Hearing History : Musical Borrowing in the Percussion Ensemble Works, Duo Chopinesque and Chameleon Music : PhD thesis / S. L. Fulton. — University of North Texas, 1999. — 108 p.

128. *Gatty, N. C.* Futurism : A series of Negatives / N. C. Gatty // The Musical Quarterly. — 1916. — II. — P. 9–12.
129. *George, M. J.* An examination of performance aspects of two major works for percussion ensemble : Toccata by Carlos Chaves and Cantata para America magica by Alberto Ginastera. DMA thesis. — Denton, 1991. — 102 p.
130. *Grant, J. L.* Comparative Analysis of Representative Marimba Works by Nebojsa Jo Van Zivkovic : PhD thesis / J. L. Grant. — The University of Southern Mississippi, 2009. — 74 p.
131. *Grant, J. L.* Tales from the Center of the Earth. An interview with Benjamin Toth / J. L. Grant // Percussive Notes. — 2006, April. — № 2 (44). — P. 48–53.
132. *Green, L. G.* Islands Time Forgot / L. G. Green. — London. Putnam & Company Limited, 1962. — 269 p.
133. *Gronemeier, D. W.* Advanced marimba techniques : An analyza with musical approaches to performance problems in West Side Suite : PhD thesis / D. W. Gronemeier. — The University of Arizona, 1991. — 109 p.
134. *Gworek, N.* A Study of Percussion Pedagogical Texts and a Percussion Primer : PhD thesis / N. Gworek. — University of Connecticut, 2017. — 97 p.
135. *Hall, J. R.* Development of the percussion ensemble though the contributions of the Latin American composers : Amadeus Roldan, José Andrévol, Carlos Chávez and Alberto Ginastera : PhD thesis / J. R. Hall. — Ohio State University, 2008. — 102 p.
136. *Hanks, W.* Discourse Genres in a Theory of Practice / W. Hanks // American Ethnologist. — 1987. — vol. 14. — no.4. — P. 668–692.
137. *Harris, S. H.* Identification and analyses of selected large percussion ensemble works composed between 1970-2000 : PhD thesis / S. H. Harris. — Norman : University of Oklahoma, 2003. — 207 p.
138. *Hartenberger, R.* The Cambridge Companion to Percussion / R. Hartenberger. — Cambridge University Press, 2016. — 310 p.
139. *Hillbrick, J.* A profile of the perception of instrumental ensemble directors in the states of Illinois, Missouri, and Wisconsin regarding the percussion techniques

- class : PhD thesis / J. R. Hillbrick. — Norman : The University of Oklahoma, 1999. — 178 p.
140. *Holland, J.* Agogo [Electronic resource] / J. Holland // Grove Music Online. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051479> (accessed: 15.01.2020)
141. *Holmgren, M.* Clair Omar Musser and the Marimba Symphony Orchestra / M. Holmgren // Percussive Notes. — 1978, Spring/Summer. — № 16 (3). — P. 20–21.
142. *Howard, J. H.* Drums in the Americas / J. H. Howard. — New York. Oak Publications, 1967. — 320 p.
143. *Jackson, H. J.* An instructional method for individual or group development of spare drummers : PhD thesis / H. J. Jackson. — Norman : The University of Oklahoma, 1968. — 135 p.
144. *Jonh H. Beck (1933–)* [Electronic resource] / Pytheas Center for Contemporary music. — URL: http://www.pytheasmusic.org/beck_john.html (accessed: 22.11.2020).
145. *Jones, T.* Nebojsa Zivkovic / T. Jones // Percusscene. — 2013. — № 8. — P. 102–105.
146. *Ice, S.* The percussion quartet : a chronological listing and performance guide of six selected works : PhD thesis / S. P. Ice. — Norman : The University of Oklahoma, 2012. — 202 p.
147. *Kahle, D.* Cymbal and Gong Techniques / D. Kahle // The Instrumentalist. — 1974. — vol. 28. — №10. — P. 34–35.
148. *Keezer, R.* A Study of Selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century. / R. Keezer // Percussionist. — 1970, October. — Vol. VIII. — No. 1. — P. 11–15.
149. *Keller, R. E.* Compositional and Orcestrational Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960-2009 : PhD thesis / R. E. Keller. — Northwestern University, 2013. — 361 p.

150. *Kotche, G.* Do-It-Yourself Percussion. Modified brushes, superball mallets and friction sticks [Electronic resource] / G. Kotche // Modern Drummer. — URL: https://www.glennkotche.com/wp-content/uploads/2018/12/moderndrummer3_07sm.pdf (accessed 02.09.2020).
151. *Lambert, J.* Interviews with Two German Percussionists : Heinz von Moisy and Nebojsa Zivkovic, Tübingen, Germany, November 1990 / J. Lambert // Percussive Notes. — 1991. — № 4 (29). — P. 16–22.
152. *Lambert, J. W.* Multiple percussion performance problems as illustrated in five different works composed by Stockhausen, Smith Brindle, Colgrass, Dahl, and Kraft between 1959 and 1967 : PhD thesis / J. W. Lambert. — The University of Oklahoma, 1983. — 94 p.
153. *Langsam, S.* An Analytical Study and Performance Practice Guide for Percussion Works Opus 35 and Opus 37 by Nebojša Jovan Živković : PhD thesis / S. E. Langsam. — Norman : The University of Oklahoma, 2021. — 103 p.
154. *Larrick, G.* Bibliography, History, Pedagogy and Philosophy in Music and Percussion (Studies in the History & Interpretation of Music) / G. Larrick. — Lewiston, New York : Edwin Mellen Press, 1999. — 166 p.
155. *Laurence, L.* Mark tree [bar chimes] / L. Laurence // Grove Dictionary of Musical Instruments. — Oxford University Press. — v.3. — ed. 2014. — P. 404
156. *Lewis, K., Aguilar, G.* The Modern Percussion Revolution: Journeys of the Progressive Artist. / K. Lewis, G. Aguilar. — New York : Routledge, 2014. — 320 p.
157. *Ludwig, W. F.* The Making of a Drum Company : The Autobiography of William F. Ludwig II / W. F. Ludwig. — Michigan : Rebeats Publications, 2001. — 128 p.
158. *Martynciow, N.* Sweet swaff. Score / N. Martynciow. — Clermont-Ferrand : Alfonse production, 1998. — 14 p.
159. *Melikhov, I. A.* Percussion theatre of Nebojsa Zivkovic / I. A. Melikhov // Saryn art and science journal. — 2021. — № 1 (30). — P. 6–14.
160. *Miki, M.* Marimba Spirituel. Score / M. Miki. — Tokyo : Ongaku No Tomo Sha Corp., 1989. — 40 p.

161. *Montagu, J.* Timpani and Percussion / J. Montagu. — New Haven, CT : Yale University Press, 2002. — 320 p.
162. *Moore III, J.* A historical and theoretical look at the percussion ensemble work «October Mountain» by Alan Hovhaness : PhD thesis / J. W. Moore III. — University of South Carolina, 2014. — 72 p.
163. *Moyer, I.* An Analysis of Selected Percussion Ensemble Arrangements : PhD thesis / I. Moyer. — Norman : The University of Oklahoma, 2010. — 197 p.
164. *Narciso, A.* The use of foley in live theatre as demonstrated through theatre UCF's production of shipwrecked : PhD thesis [Electronic resource] / A. Narciso // Etd.fcla.edu. — URL: http://etd.fcla.edu/CF/CFH0004544/Narciso_Anthony_J_201405_BFA.pdf (accessed: 20.07.2020).
165. *Nutt, H. J.* From Piano to percussion: Vivian Fine, Zita Carno, and Gitta Steiner compose for Paul Price and the newly emerging percussion ensemble : MD thesis / H. J. Nutt. — Florida State University, 2017. — 138 p.
166. *Nutt, H. J.* The Collegiate percussion ensemble : Institutional and gendered practices in the American academy. PhD thesis / H. J. Nutt. — Florida State University, 2020. — 249 p.
167. *Papador, N.* Summons. Score / N. Papador. — New York : Bachovich Music Publications, 2012. — 45 p.
168. *Par, C.* Jeunes Chorégraphes de l'Opéra : tambours et trompettes [Electronic resource] / C. Par. — URL: <https://lesballetonautep.com/2013/06/18/jeunes-choregraphes-de-lopera-tambours-et-trompettes/> (accessed: 08.03.2019).
169. *Parker, W. B.* The History and Development of the Percussion Orchestra. PhD thesis / W. B. Parker. — Florida State University, 2010. — 95 p.
170. *Giesecke, M. A.* PAS Hall of Fame : Siegfried Fink [Electronic resource] / M. A. Giesecke. — URL: <https://pas.org/siegfried-fink/> (accessed 11.11.2025).
171. Paul Price collection, ca. 1947–1983 [Electronic resource] — URL: <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/04/price-collection-for-publication.pdf> (accessed: 24.12.2025).

172. *Payton, R. J.* The Music of Futurism: Concerts and Polemics / R. J. Payton // The Musical Quarterly. — 1976, January. — Vol. 62. — № 1. — P. 25–45.
173. *Peinkofer, K., Tannigel, F.* Handbuch des Schlagzeugs. Praxis und Technik / K. Peinkofer, F. Tannigel. — Mainz : B. Schott's Söhne, 1969. 233 s.
174. Percussion Techniques [Electronic resource] / Headquarters, Department of the Army. — URL: <https://atiam.train.army.mil/catalog/dashboard> (accessed: 20.04.2019).
175. Percussive Arts Society. About PAS [Electronic resource] — URL: <https://www.pas.org/about/about-pas> (accessed: 08.10.2020).
176. *Peterman, T. J.* An examination of two sextets of Carlos Chaves : Toccata for percussion instruments and Tambuco for six percussion players. DMA thesis / T. J. Peterman. — Denton, 1986. — 71 p.
177. *Peters, G.* The drummer : Man. A treatise on percussion / G. Peters. — Illinois. Wilmette : Kemper-Peters publication, 1975. — 356 p.
178. *Pratella, B.* Manifesto dei Musicisti Futuristi / B. Pratella. — Milan : Direzione del Movimento Futurista, 1910. — 4 p.
179. *Prodanov, I.* Nebojsa Jovan Zivkovic : Concerto for Marimba and Orchestra, No. 2, Op. 25 / I. Prodanov // New Sound : International Journal of Music. — 1998. — № 11. — P. 83–97.
180. *Prodanov, I.* The Castle of the Mad King. Composition of Nebojsa Jovan Zivkovic at PASIC '98 New Music/Research Day / I. Prodanov // Percussive Notes. — 1998, October. — № 5 (36). — P. 66.
181. *Radice, M. A.* Futurismo : Its Origins, Context, Repertory, and Influence / M. A. Radice // The Musical Quarterly. — 1989. — vol. 7. — № 1. — P. 1–17.
182. *Reeder, J. M.* Non-traditional instruments in a traditional role: three works for percussion ensemble since 1960 : MD thesis / M. J. Reeder. — The University of Arizona, 1980. — 86 p.
183. Reviews & Concert Critics [Electronic resource] / Zivkovic.com. — URL: <https://zivkovic.de/reviews-concert-critics/> (accessed: 20.03.2021).

184. *Rice, T.* Garland Encyclopedia of World Music : Europe / T. Rice. — vol. 8. — Routledge, 2000. — 900 p.
185. *Roberts, B. E.* The emergence and development of mallet ensemble literature in the United States: 1894--2001, with analyses of selected works : PhD thesis / B. E. Roberts. — Norman : The University of Oklahoma, 2003. — 450 p.
186. *Robertson, T. A.* Examination of the evolution of multi-percussion : MD thesis / T. A. Robertson. — Western Australian Academy of Performing Arts : Edith Cowan University, 2020. — 67 p.
187. *Rogers, L.* Percussive Arts Society International Headquarters and Museum : The formative years in Lawton, Oklahoma, 1989-1995 : PhD thesis / L. L. Rogers. — Norman : The University of Oklahoma, 1999. — 92 p.
188. *Rosen, M.* A Survey of Compositions Written for the Percussion Ensemble / M. Rosen // Percussionist. — 1967. — № 3. — P. 137–143.
189. *Rossing, T.* Science of Percussion Instruments (Popular Science) / T. Rossing. — Singapore. World Scientific Publishing Company, 2000. — 222 p.
190. *Russolo, L.* L'arte dei rumori / L. Russolo. — Milan : Direzione del Movimento Futurista, 1916. — 93 p.
191. *Sachs, K., Dahlhaus, C.* Counterpoint [Electronic resource] / K. Sachs, C. Dahlhaus // Grove Music Online. — URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690> (accessed 11.01.2021).
192. *Samson, J.* (2007). Genre. [Electronic resource] / J. Samson // Grove Music Online. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040599> (accessed 11.02.2021).
193. *Schick, S.* The Percussionist's Art : Same Bed, Different Dreams / S. Steven. — Second edition. — New York : University of Rochester Press, 2017. — 272 p.
194. *Schwartz, K. R.* Minimalists (20th Century Composers) / K. R. Schwartz. — London : Phaedon Press, 2008. — 240 p.

195. *Scimecca, C.* A Summary and Reflection of the Percussion Repertoire for my Senior Recital : MD thesis / C. Scimecca. — The College of Wooster, 2015. — 35 p.
196. *Shaw, A.* Nebojsa Jovan Zivkovic 'Uneven Souls ' / A. Shaw // Percussive Notes. — 2002, October. — № 5 (40). — P. 42–43.
197. *Siwe, T.* Artful Noise : Percussion Literature in the Twentieth Century (Music in American Life) / T. Siwe. — University of Illinois Press, 2020. — 248 p.
198. *Siwe, T.* Percussion Ensemble and Solo Literature / T. Siwe. — Champaign, IL : Media Pr, 1993. — 611 p.
199. *Siwe, T.* Percussion Solo Literature / T. Siwe. — Champaign, IL : Media Pr, 1995. — 519 p.
200. *Smith, A. G.* An examination of notation in selected repertoire for multiple percussion : PhD thesis / Alyssa Gretchen Smith. — The Ohio State University, 2005. — 107 p.
201. *Smith, D.* A guide to composing works for voice and marimba intended for a single performer : PhD thesis / D. Smith. — University of Arizona, 2011. — 83 p.
202. *Smith, K.* 'A Science of Tonal Love'? Drive and desire in twentieth-century harmony : the erotics of Scriabin / K. Smith // Music Analysis. — 2010. — Vol 29, № 1–3. — P. 234–263.
203. *Soares, C. M.* Found Objects in Percussion Ensembles : Practical Considerations for Performers : MD Thesis / C. M. Soares. — University of Western Australia, 2024. — 71 p.
204. The Harvard Dictionary of Music. — Fourth Edition. — Belknap Press : An Imprint of Harvard University Press, 2003. — 1008 p.
205. *Thrower, J.* Aurora Borealis for marimba and percussion ensemble. Score / J. Thrower. — Oslo : Norsk Musicforlag, 1997. — 14 p.
206. *Tirado, J.* An analytical study of percussion literature influenced by eastern musical practice : MD thesis / J. Tirado. — San Antonio : The University of Texas, 2015. — 51 p.

207. *Toth, B.* Uneven Souls : A conversation with Nebojsa Jovan Zivkovic / B. Toth // Percussive Notes. — 1997, December. — № 6 (35). — P. 47–49.
208. Tuopali duo [Electronic resource] / Adams-music.com. — URL: https://www.adams-music.com/en/artists/adams_percussion/tuopali-duo (accessed: 26.08.2020).
209. *Vanlandingham, L. D.* The Percussion Ensemble : 1930-1945 : PhD thesis / L. D. Vanlandingham. — Florida State University, 1971. — 107 p.
210. *Webster, J. J.* Performing the keyboard percussion works of Nebojsa Jovan Zivkovic : BD thesis / J. J. Webster. — Edith Cowan University, 2008. — 51 p.
211. *White, E. W.* Stravinsky the Composer and His Works / E. W. White. — Second edition. — Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1985. — 656 p.
212. *White, J. J.* Futurism : literature [Electronic resource] / J. J. White // Encyclopædia Britannica. — URL: <https://www.britannica.com/art/Futurism/Literature> (accessed: 08.11.2020).
213. *White, M.* Percussion scoring and orchestration in the wind and percussion ensemble literature of Jared Spears and David Gillingam : PhD thesis / M. White. — University of North Texas, 2001. — 119 p.
214. *Whittall, G.* Groove [Electronic resource] / G. Whittall // Grove Music Online. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508> (accessed: 20.04.2021).
215. *Zivkovic, N. J.* Lamento e Danza Barbara. Score / N. J. Zivkovic. — Vienna : Edition Musica Europea. — No. 1017. — 2003. — 20 p.
216. *Zivkovic, N. J.* New and 'Old' Works for Marimba from Europe / N. J. Zivkovic // Percussive Notes. — 2009, August-September. — № 47 (4). — P. 43.
217. *Zivkovic, N. J.* Quintetto per cinque solisti. Score / N. J. Zivkovic. — Vienna : Edition Musica Europea. — No. 1005. — 2003. — 24 p.
218. *Zivkovic, N. J.* Sandy the Hurricane. Score / N. J. Zivkovic. — Vienna : Edition Musica Europea. — No. 1024. — 2014. — 17 p.

219. *Zivkovic, N. J.* Sex in the kitchen. Score / N. J. Zivkovic. — Vienna : Edition Musica Europea. — No. 1021. — 2010. — 15 p.
220. *Zivkovic, N. J.* Так-Nara. Score / N. J. Zivkovic. — Vienna : Edition Musica Europea. — No. 1020. — 2010. — P. 22.
221. *Zivkovic, N. J.* Trio per Uno. Score / N. J. Zivkovic. — Vienna : Edition Musica Europea. — No.1013. — 1999. — 26 p.
222. *Zivkovic, N. J.* Uneven Souls. Score / N. J. Zivkovic. — Vienna : Edition Musica Europea. —No. 1004. — 1992. — 30 p.
223. *Zivkovic, N. J.* Zwischen Tag und Nacht. Score / N. J. Zivkovic. — Vienna : Edition Musica Europea. — No. 1003. — 1988. — 17 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ А. Н. Живкович: исполнитель, композитор, педагог. Очерк

Успех и популярность музыки Живковича объясняется ее ярким индивидуальным стилем. На вопрос о том, как можно охарактеризовать его творчество, композитор отвечает, что исполнение его сочинений кем-либо всегда привносит в них новое содержание. Он подчеркивает, что в его музыке есть характер и что его музыка — это религия: «Не пытайся понять ее, а пытайся [в нее — И. М.] поверить — то есть полюбить ее. Более того, надо поверить в музыку, услышать ее, чтобы понять»³⁷⁸.

Живкович полагает, что первичное значение при восприятии музыкального искусства имеют личные чувства, после которых можно анализировать музыку, чтобы узнать, что нас так сильно «трогает» в ней. Он описывает свое вдохновение во время выступления как «коммуникацию с публикой <...> ты ударяешь по мариамбе <...> волны звука летят через воздух в зал. Публика что-то чувствует внутри себя и посылает это в ответ <...> это потрясающее ощущение»³⁷⁹.

Небойша Йован Живкович родился в 1962 году в городе Сремска Митровица (Югославия). Он получил довольно основательное образование. В расписании занятий его музыкальной гимназии имелось тринадцать предметов, из которых одиннадцать были связаны с музыкой. Во время учебы, как и многие сверстники, он увлекался рок-музыкой.

Живкович вспоминает: «Думаю, изначально я мало чем отличался от своих сверстников. Я был увлечен рок-музыкой — *Led Zeppelin*, *The Who*, Джимми Хендрикс (Jimmi Hendrix), Дженис Джоплин (Janis Joplin), *The Allman Brothers Band*. Особенно мне нравились *Jethro Tull*. И я, конечно же, хотел быть барабанщиком. Я начал играть эту музыку в “гаражных” ансамблях. Потом пошел в музыкальную школу. Образование в тогдашней Югославии было очень и очень хорошим. Как, впрочем, и в Советском Союзе»³⁸⁰. Композитор делает акцент на том, что в гимназии г. Нови-Сад, равно как в и Белградской консерватории, в то

³⁷⁸ Shaw A. Nebojsa Jovan Zivkovic 'Uneven Souls'. P. 42.

³⁷⁹ Toth B. Uneven Souls: A conversation with Nebojsa Jovan Zivkovic. P. 47.

³⁸⁰ Рябой Е. М. Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия. С.12.

время отсутствовал специализированный класс ударных инструментов, а игру на ударных преподавали вышедшие на пенсию исполнители на медных духовых инструментах. По его словам, основное образование, полученное им, изначально было музыкально-теоретическим.

В 1980 году, в возрасте восемнадцати лет, после окончания гимназии Небойша переехал в Германию, где обучался игре на ударных инструментах, а также теории музыки и композиции у профессора Хермана Шафера (Hermann Shafer) в двух университетах: Гейдельбергском и Мангеймском. В Германии Живкович в первый раз увидел маримбу, так как в учебных заведениях стран соцлагеря подобные инструменты попросту отсутствовали. «Маримб в Сербии, действительно, не было. Но мне посчастливилось немного играть на вибрафоне», — делится Живкович³⁸¹.

В 1982 году 20-летний Живкович познакомился с Биллом Зайном (Bill Zien), концертмейстером группы ударных Гамбургского симфонического оркестра, который продемонстрировал Живковичу «независимую постановку Стивенса»³⁸². Живкович был настолько сильно впечатлен возможностями этой постановки, что твердо решил профессионально овладеть игрой на маримбе.

«Он объяснил и показал “независимую постановку” и неизвестные мне приемы. Так как я до этого момента играл традиционной постановкой, я был абсолютно шокирован. Я уже слышал о ней, но она меня не интересовала... В 1982 году я принял участие в мастер-классе Ли Ховарда Стивенса (Leigh Howard Stevens), проходившем на фабрике ударных инструментов *Kolberg percussion*. После этих двух встреч многое изменилось. Я был вдохновлен изучением “независимой постановки”, проводя дни и ночи, переводя книгу Стивенса. Думаю, эти две личности прямо или косвенно повлияли на мое техническое развитие»³⁸³.

В 1983 году Живкович берет уроки игры на маримбе у всемирно известной маримбистки Кейко Абе (Keiko Abe), создательницы пятиоктавной маримбы и

³⁸¹ Там же.

³⁸² Одна из постановок 4-хпалочной техники игры на маримбе. Наряду с «постановкой Бертона» считается прогрессивной техникой игры, в сравнении с традиционной постановкой и «постановкой Массера».

³⁸³ Lambert J. Interviews with Two German Percussionists: Heinz von Moisy and Nebojsa Zivkovic, Tubingen, Germany, November 1990. P. 21.

плодовитого композитора, написавшего свыше восьмидесяти сочинений для этого инструмента. Во время обучения в университете Живкович пишет сюиту для маримбы «Три фантастические пьесы» и Квintет для деревянных духовых инструментов. Последней ступенью в его профессиональном образовании стало получение степени магистра в Высшей школе музыки г. Штуттгарта по ударным инструментам в классе профессора Клауса Тресселта (Klaus Tresselt) и по классу композиции у профессора Милко Келемена (Milko Kelemen).

Творческая деятельность музыканта после получения разностороннего музыкального образования развивается в настоящее время по трем направлениям:

1. Исполнительство. Небойша Живкович — один из лучших в мире маримбистов и перкуссионистов, выступающий как сольно, так и в сопровождении ведущих оркестров.

2. Композиторское творчество. Как уже было отмечено, Живкович — один из самых исполняемых авторов музыки для ударных. Его произведения, звучавшие более чем в 50 странах мира, заняли прочное место в концертных репертуарах профессиональных ансамблей и солистов. Помимо музыки для ударных, им написаны произведения для симфонического оркестра, камерные и вокальные сочинения.

3. Педагогика. Живкович преподает более тридцати лет и регулярно проводит международные мастер-классы. Кроме того, музыкантом создан обширный методический материал для клавишных ударных инструментов. В настоящее время он занимает должность профессора Венской Консерватории, а также профессора и декана в университете г. Нови-Сад в Сербии.

Исполнительское творчество

После окончания университета Живкович попытался начать карьеру как оркестровый музыкант, но безуспешно. По его словам, руководители коллективов не стремились принимать музыканта из-за статуса иммигранта, хотя уровень его подготовки соответствовал профессиональному. Потерпев ряд неудач, он погрузился в занятия на маримбе и других ударных инструментах и решил построить карьеру сольного музыканта, направив в этом направлении все свои

усилия. Первый сольный концерт Живковича в 2-х отделениях состоялся 7 июня 1984 года.

Виртуозно овладев игрой на маримбе и мультиперкуссии, Живкович постепенно завоевал признание как один из мировых звезд-перкуSSIONИСТОВ. В интервью журналу *Back Beat* он охарактеризовал свою профессию как самую редкую в мире: «Профессия, действительно, очень редкая. Нас всех можно пересчитать по пальцам одной руки. Я имею в виду тех, кто, помимо этой деятельности, не занимается больше ничем. Потому что есть классические перкуSSIONИСТЫ, которые зарабатывают на жизнь игрой в оркестрах или преподаванием, а концерты дают время от времени. Но я занимаюсь только сольной карьерой»³⁸⁴.

Живкович как концертирующий мультиперкуSSIONИСТ и маримбафонист считает, что организация концертов академической музыки для ударных инструментов — довольно проблематичное занятие. Он отмечал: «Проблема [состоит] в том, что я называю “синдромом Ванессы Мэй”. Тебе должно быть <...> двадцать два года, ты должен быть привлекательной восточной женщиной, иметь запоминающееся простое имя, играть на элегантной, желательно прозрачной скрипке... И, может быть, даже сносно играть. Но это — самое последнее условие. Я не соответствую ни одному из перечисленных параметров. Серб средних лет, играющий на ударных? Нонсенс! Никто из тех, кто занимается организацией классических концертов, ничего не знает о мире мультиперкуссии. И если они не знают, как это продать, за тобой должна быть какая-то история. Например, ты сочиняешь музыку только ночью, потому что ты монстр... Или вот Эвелин, которая, как известно, почти полностью глуха. Это хорошая история! И никого не интересует тот факт, что по иронии судьбы Эвелин Гленни еще и феноменальный музыкант! Я, тем не менее, успешно преодолеваю все препоны и очень рад тому положению в музыкальном мире, которого мне удалось достичь. Вот уже двенадцать лет я занимаюсь только сольным исполнением на ударных»³⁸⁵.

³⁸⁴ Рябой Е. М. Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия. С. 14.

³⁸⁵ Там же. С. 15.

Судя по всему, у Живковича это хорошо получается: список коллективов, с которыми выступает музыкант, впечатляет: Штутгартский филармонический оркестр, Мюнхенский симфонический оркестр, Бохумская филармония, Симфонический оркестр Московской филармонии, Симфонический оркестр Ганноверского радио, Симфонический оркестр Билефельдской филармонии, Симфонический оркестр Белградской филармония, Салоникский государственный оркестр, Осакий фестивальный оркестр, Национальный симфонический оркестр Коста-Рики, Симфонический оркестр Литовской государственной филармонии, Симфонический оркестр Литовской государственной филармонии, Симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии.

Отзывы о концертных выступлениях Живковича носят восторженный характер. Экспрессивный, виртуозный, эмоциональный, техничный, непредсказуемый, харизматичный — какими только эпитетами не награждала его мировая пресса. Исследователь О. С. Шаронова подчеркивает, что немаловажной особенностью исполнительского стиля Живковича можно считать потрясающую легкость и свободу³⁸⁶.

Приведем выдержку из рецензии в немецком периодическом издании *Frankfurter Neue Presse* на его сольный концерт, состоявшийся 21 января 2000 года в г. Бад Хомбурге (Германия): «Это был зажигательный и захватывающий вечер в рамках цикла камерной музыки *Konzertpodium Gotisches Haus* с одним из самых известных перкуссионистов. Небойша Йован Живкович с первой и до последней минуты покорял публику своими собственными композициями и оригинальными аранжировками известных шедевров. <...> С невероятной виртуозностью он извлекал причудливые звуки из обычного малого барабана, смешивал их с характерными ритмами и таким образом разворачивал гигантский фейерверк ударных. <...> Тонкую игру Небойши Живковича можно было бы слушать долго. Но даже один из самых красивых и необычных концертных вечеров в *Gotischen Haus*, к сожалению должен был закончиться»³⁸⁷. Стоит отметить, что для

³⁸⁶ Шаронова О. С. Творческий портрет Небойши Живковича. С. 334

³⁸⁷ Zivkovic N. J. Reviews & Concert Critics. URL: <https://zivkovic.de/reviews-concert-critics/> (дата обращения: 20.03.2021).

Живковича были написаны несколько сочинений современными композиторами. К примеру, Марта Пташиньска³⁸⁸ (Matra Ptaszynska) в 1988 году посвятила музыканту сочинение для маримбы-соло *Graffito*, впервые исполненное на Европейском конгрессе ударных инструментов в Германии.

Популярность Живковича способствовала началу сотрудничества с *PASIC*: его первое появление там состоялось в 1989 году в Нэшвилле, когда Штуттгартский ансамбль ударных инструментов исполнил премьеру сочинения «Квинтет для пяти солистов». Уже будучи достаточно известным маримбистом, он дал несколько мастер-классов в университетах Мичигана, Иллинойса и Оберлинской консерватории, завязав контакты с видными представителями перкуссионного сообщества, такими как Майкл Удов (Michael Udow), Томас Сауи (Thomas Siwe) и Майкл Роузен (Michael Rosen). С тех пор Живковича стали регулярно приглашать на Международную конвенцию в качестве исполнителя и преподавателя: в 1993 году (преьера сочинения *Uneven Souls*), в 1998 году (преьера полной версии «Трио для одного»), в 2002 году (преьера сочинения *Lamento e Danza Barbara*), в 2009, 2012 и в 2013 году (преьера сочинений «Так-Нара» и «Ураган Сэнди»).

Став известным солистом-перкуссионистом, Живкович получил немало коммерческих предложений от известных фирм изготовителей ударных инструментов и аксессуаров для них. С 1988 года Живкович — артист компании *Yamaha*. К премьерному исполнению Концерта для маримбы с оркестром № 2 (соч. 1997 г.) автором, в коллаборации с корпорацией *Yamaha*, была усовершенствована маримба серии YM-6000, получившая название YM-6000NJZ. Этот инструмент — единственный в своем роде. Среди других фирм, с которыми Живкович сотрудничал в разное время, следует назвать *ABC-Holland* и *Innovative percussion*, *SchlagKraft* (именные серии палочек для ударных инструментов), *Zildjian* (тарелки), *Meinl* (джембе), *Mapex* (малые барабаны), *Majestic* (том-томы), *Evans* (пластиковые мембраны).

Дискография Живковича насчитывает семь дисков. Среди них *Marimba & Percussion* (1991), *Uneven Souls* (1995), *Concerto pour Marimba et Vibraphone by*

³⁸⁸Марта Пташиньска — польский композитор, перкуссионист и профессор музыки в Чикагском университете.

Darius Milhaud with Austrian Chamber Symphony Orchestra (1995), The Castle of The Mad King (2000), Composer's Portrait (2003), Percussion made in Europe Vol. 1 (2008), 3 concertos + 3 solos. Composer;s Portrait Vol. 2 (2008).

Важно упомянуть созданный Живковичем в 1995 году интернациональный ансамбль ударных *Jovan Percussion Group*. Изначально этот коллектив, собранный под запись диска *Uneven Souls*, состоял из учеников музыканта. Постоянный же состав был сформирован в 1998 году: Небойша Живкович, Бен Тод (Ben Toth, США), Фернандо Меза (Fernando Meza, Коста-Рика) и Крэг Биттерман (Craig Bitterman, Германия). «Пока другие сбрасывают бомбы, мы наводим мосты между народами», — подчеркнул Живкович³⁸⁹.

«Как солисту, причем очень импульсивному, мне было нелегко вписаться в групповой процесс. Но, когда я впервые поработал с Беном Тодом, я очень быстро понял, насколько важно для меня иметь коллег-исполнителей, которые не только отлично действуют, но и хорошо реагируют на все мои внезапные импульсы, даже во время выступления. Бен и Фернандо любят мою музыку; мы любим работать вместе; и с первых же репетиций мы почувствовали, что можем создать и передать публике реальную энергию, играя вместе», — так Живкович говорит о том, как важна сыгранность и взаимопонимание среди музыкантов коллектива³⁹⁰. Вполне естественно, что многих из этих качеств композитор ожидает и от любого коллектива, исполняющего его сочинения.

Композиторское творчество

Композиторское творчество Живковича обладает жанровым многообразием. На сегодняшний день в каталоге сочинений композитора около 130 опусов, среди которых сольные сочинения для фортепиано, контрабаса, виолончели, маримбы, вибратона, литавр, малого барабана, мультиперкуссии, инструментальные концерты для маримбы, мультиперкуссии, валторны, виолончели, музыка для различных камерных составов, вокальные произведения, симфонические поэмы.

³⁸⁹ Shaw A. Nebojsa Jovan Zivkovic 'Uneven Souls'. P. 42.

³⁹⁰ Ibid.

По словам Живковича, в современном мире полистилистического творчества, где разрешены любые эксперименты — смешение стилей, сочетания инструментов, крикливые шоу, — аудитория получает пьесы зачастую низкого художественного качества, «это могут быть и атональные пьесы, лишённые внутреннего содержания, и пьесы, состоящие из простых наборов паттернов в мажорных и минорных последовательностях аккордов, на удивление однообразные и похожие друг на друга как копии»³⁹¹, — композитор отмечает, что и у него есть атональные произведения, но в них он обдумывает каждую ноту и каждый компонент, равно как и концепцию сочинения.

Как уже было отмечено, творчество Живковича включает в себя различные направления — инструментальные сольные и камерные произведения, сочинения для крупных составов, вокальная музыка, театральный проект. Необходимость составить каталог всех сочинений, учитывая, что композитор находится в активной творческой форме, возникла в связи с отсутствием такового на сегодняшний день в полном виде и из-за невозможности решения научной задачи без полного представления о его музыкальном наследии. Творчество композитора мы классифицируем по жанрам и хронологии (см. Приложение Б). Стоит отметить, что музыка Живковича была записана на нескольких десятках CD многими музыкантами и коллективами.

Несмотря на то, что произведения Живковича имеют большой успех, композитор уверяет, что написание музыки для него — это очень болезненный процесс, так как он может сочинять только ночью, оставляя день для сна и отдыха. Например, зимой он практически не видит дневного света. Тем не менее, ему очень нравится процесс сочинения, и он может часами находиться в этом состоянии интенсивного «доставляющего удовольствие возбуждения»³⁹².

«Когда я погружен в сочинение, над которым работаю, оно может продолжаться часами. Я пою, играю на фортепиано, представляю оркестровое

³⁹¹ Jones T. Nebojsa Zivkovic. P. 104.

³⁹² Там же.

звучание, сценически визуализирую определенную часть произведения в своем воображении», — делится композитор³⁹³.

Немаловажен тот факт, что сочинение музыки для ударных — первоочередное направление творчества Живковича, как утверждает сам композитор. Высказывая мысль о том, что в настоящее время многие перкуссионисты сочиняют музыку для маримбы, он, однако, подчеркивает, что хочет именоваться не сочиняющим музыку маримбафонистом, а композитором, играющим на ударных. «Я изучал композицию в большей степени, чем игру на маримбе. Композиторский стиль моих сочинений не ударный, так как влияние на него оказало композиторское образование», — делится музыкант³⁹⁴.

Как профессиональный перкуссионист, он прекрасно знает особенности игры на ударных, что, несомненно, отражается на технической стороне исполнения и качестве звуковых сочетаний в его опусах. Общепринятое мнение о том, что его музыка «хорошо ложится в руки», а игровые движения в ней — естественные, давно не вызывает сомнения³⁹⁵.

Вполне естественно, что подавляющее большинство сочинений композитора написано для ударных инструментов соло — их восемьдесят шесть, среди которых произведения для маримбы, ксилофона, вибратона, малого барабана, мультиперкуссии, литавр и джембе³⁹⁶. Ранний период творчества композитора (1980-е годы) оказался единственным временным отрезком, когда Живкович писал сольные сочинения не для ударных инструментов. Для фортепиано были написаны «Тема и вариации» (1978/79), «Атомные игры» (1984) а также цикл «Четыре необязательные пьесы и одна обязательная пьеса в добавок» (1987). Кроме этого, были созданы «Музыка для виолончели» (1985), «Музыка для скрипки» (1986/87), «Музыка для контрабаса» (1988).

³⁹³ Там же.

³⁹⁴ *Lambert J. Interviews with Two German Percussionists: Heinz von Moisy and Nebojsa Zivkovic, Tübingen, Germany, November 1990. P. 21.*

³⁹⁵ Справедливо будет заметить, что подобные качества, похоже, играют большую роль в коммерческом успехе при продаже печатных нот Живковича. По словам композитора, средства от продажи прав на публикации, а также заказы сочинений составляют основу его жизненного дохода, по сравнению с более ранним периодом жизни, когда он зарабатывал на жизнь концертными выступлениями (Jones T. Nebojsa Zivkovic. P. 104).

Именно в этот период начинается формирование Живковича как композитора, пишущего музыку для ударных. Так как подавляющее большинство его сочинений так или иначе связано с этими инструментами, нам кажется уместным разделить музыку для ударных на несколько направлений:

1. Произведения для ударных соло.
2. Произведения для ансамбля ударных инструментов.
3. Камерные сочинения с ударными инструментами.
4. Произведения для солиста-перкуссиониста в сопровождении симфонического оркестра.

Говоря о первом направлении, следует отметить, что отдельный пласт творчества Живковича составляют сочинения для маримбы соло — всего тридцать сочинений. Две сюиты – «Три фантастические пьесы» (1983) и «Три незабываемые пьесы» (1989/92) – обнаруживают у композитора яркий и мелодичный индивидуальный стиль и представляют собой средний уровень технической сложности. В промежутке между сюитами Живкович создает сочинения, написанные в атональной технике: «Напряженность» (*Tensio*, 1986) и «Волна» (*Fluctus*, 1988), требующие более серьезных технических исполнительских навыков.

В середине 1990-х годов из-под пера композитора вышли два сочинения, ставшие крайне популярными в ударном сообществе: «Ультиматум» (1994–95 гг.) и «Илиаш» (1996 г.). В этих сочинениях Живкович использовал балканскую ритмику и мелодизм. Эти два опуса почти сразу стали включаться в программы престижных международных конкурсов музыкантов-исполнителей, таких как *TROMP*, *ARD*, *Marimba World Competition* и др. Одновременно с «Ультиматумом» Живкович создал другую версию этого сочинения — «Ультиматум 2» для дуэта маримб.

Значимость этого произведения отмечена в научных исследованиях: «Ультиматуму» посвящено две докторские диссертации, написанные американскими специалистами. Например, Габриэл Бич считает, что «среди

множества произведений Живковича эти произведения выделяются как уникальный вклад в репертуар для ударных»³⁹⁷.

В период с 1989 по 1999 год Живкович создает серию сборников *Funny mallets*, состоящую из пятидесяти пяти пьес: восемнадцать пьес для маримбы, двадцать семь пьес для ксилофона и одиннадцать пьес для вибратона. Последним на данный момент сочинением для маримбы-соло стала «Магма» (*Magma*, 2010), написанная в атональном в стиле, схожем с *Fluctus* и *Tensio*. Тяга к маримбе не оставляет Живковича равнодушным на протяжении всего творчества. Он пишет произведения для солирующей маримбы с оркестром и с ансамблем ударных, а также камерные сочинения, которым будет уделено внимание ниже.

К сольным литаврам композитор обратился лишь однажды, написав «Каденцию» для пяти литавр в 1986 году. Для малого барабана также было создано одно концертное сочинение *Pezzo da Concerto* (1987), помимо сборника «10 этюдов для малого барабана» (1990).

Произведения Живковича для мультиперкуссии-соло вызывают особый интерес благодаря программности, концептуальности, импульсивному настроению и расширенному инструментарию. В самом первом сочинении — «СТРАХ: СТРАН» (1987) для мультиперкуссии и аудиопленки — композитор использовал запись голоса Д. Д. Шостаковича.

Следующее произведение с интригующим названием «В общем говоря, это ничто иное как ритм» (*Generally Spoken It's Nothing But Rhythm*, 1990/1999) несет в себе философские мысли о древнем пульсе души, описанные композитором в аннотации к сочинению, также подробно исследуемому Бич.

Сочинение Живковича для мультиперкуссии-соло «Замок сумасшедшего короля» (1998) было впервые исполнено автором и перкуSSIONИСТКОЙ Евелин Гленни в Стокгольме на двух разных концертах, где каждый исполнитель сыграл по части этого огромного двухчастного опуса. Композиция требует развернутой мультиперкуSSIONНОЙ установки, включающей необычные инструменты, такие

³⁹⁷ Beach G. K. An interpretive study of percussion solos opus 21&24 by Nebojsa Jovan Zivkovic. P. 2.

как *Uchiwa-daiko*³⁹⁸ и *Earth plate*³⁹⁹. Музыковед Ира Проданов охарактеризовала это сочинение следующим образом: «Идея произведения состоит в достижении баланса между контролируемым содержанием и импровизацией, достигаемой через смену энергичного и агрессивного, лирического и медитативного начал. Это сочинение с образным названием изображает авторский звуковой замок, за стенами которого слушатель обнаруживает камеру ярости, камеру пыток, комнату радости, комнату тоски, комнату смеха и те комнаты, в которые входить категорически запрещено»⁴⁰⁰. Последним на данный момент сочинением для мультиперкуссии-соло стало *Collateral Damage* («Косвенный ущерб», 2003), исполняемое с аудиозаписью.

Начиная с 1980-х гг., композитор активно экспериментирует с различными инструментальными составами, неизменно включая в них ударные инструменты. Двадцать пять камерных сочинений мы разделяем по составу на две группы: смешанный и моноинструментальный составы. Во вторую группу попали сочинения, написанные исключительно для ударных инструментов:

5. Двенадцать сочинений для смешанных составов: 1 секстет, 5 дуэтов, 2 квартета, 2 квинтета, 2 увеличенных ансамбля.
6. Тринадцать сочинений для ансамбля ударных инструментов: 2 секстета, 1 квинтет, 5 квартетов, 2 трио, 3 дуэта.

Мы подробно будем рассматривать сочинения для ансамбля ударных инструментов в процессе нашего исследования, поэтому ниже речь пойдет об остальных камерных сочинениях композитора.

Интересен тот факт, что Живкович, помимо жанровых («Сербский вальс» (1985) в двух редакциях: для маримбы и фортепиано или для кларнета и фортепиано, «Хорал» (1987) для 13 духовых инструментов и ударных, «Фанфары»

³⁹⁸ *Uchiwa-daiko* (яп. дословно «веерный барабан» — пер. И. М.) — разновидность традиционного японского барабана в форме ракетки. Особенностью инструмента является отсутствие резонансного корпуса и наличие единственной мембраны. По барабану играют одной рукой с помощью палки, держа его за рукоятку другой рукой.

³⁹⁹ *Earth plate* (англ. дословно «земная пластина» — пер. И. М.) — разновидность пластинчатых колоколов неправильной формы. Инструмент изготавливается из медного сплава и обладает высоким резким тоном с продолжительным отзвуком.

⁴⁰⁰ *Prodanov, I. The Castle of the Mad King. Composition of Nebojsa Jovan Zivkovic at PASIC '98 New Music/Research Day. P. 66.*

для брасс-ансамбля и группы ударных, «Дивертисмент» для 2-х труб, тубы, маримбы и литавр (1981), *Quasi una sonata* (2000/2001) для ударных и фортепиано дает сочинениям программные названия («Македония» для маримбы и фортепиано (1980), «ANBA, Танец маленькой черной ведьмы» для маримбы, ксилофона и фортепиано (1981), «Сидя в памяти» (1986) для 3-х флейт и вибратона, *Born to beat wild* («Рожден для дикого ритма», 2001) для трубы и очень большого барабана).

Среди прочих, стоит выделить произведение «Виды воды» (1993/1994) для двух фортепиано и ударных. Живкович обратился к этому составу не случайно, взывая, по его словам, к одному из самых известных камерных сочинений с участием ударных — Сонате Б. Бартока для фортепиано и ударных (1937). Отметим, что всего лишь два камерных сочинения Живковича не имеют в своем составе ударных: «Духовой квинтет» для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота (1983) и сюита *Jenet, family songs* (1990) для флейты, бас-кларнета/саксофона, альты, виолончели, тромбона и чембало.

Вокальная музыка также не ускользнула из внимания композитора, хотя и представлена только двумя произведениями. В 1989 году композитор создает опус «Надо мною небо затворено» для солирующего баса, струнного оркестра женского хора и ударных, а в 1990 году появляется сочинение *Šta Vidiš* («Что видишь» — пер. И. М.) для тенора, маримбы и мужского хора. Мелодический материал последнего Живкович годом позже использовал в произведении для ансамбля ударных «Неспокойные души» (*Uneven Souls*, 1992), в котором партию хора могут петь сами перкуссионисты, при отсутствии хора.

Переходя к крупным составам, стоит отметить, что из девяти оркестровых сочинений восемь написаны Живковичем для солирующего инструмента с оркестром. Единственным опусом композитора для симфонического оркестра стал цикл из двух поэм «Южная Словения» (1980/1981). Весьма интересным нам представляется концерт для валторны с оркестром, появившийся на свет в 2002 году (в финальной редакции – в 2007 году).

Во время учебы в Штутгарте, в возрасте 22-х лет, он создает свое первое крупное сочинение для маримбы: Концерт № 1 для маримбы с оркестром в

1984/1985 гг. После двенадцатилетнего перерыва, во время которого Живкович сочиняет концерт для солирующей виолончели с оркестром (период с 1990 по 1994 год), появляется Концерт для маримбы с оркестром № 2 (1996/1997).

Отдельным пластом творчества композитора стоят его сочинения для мультиперкуссии с оркестром. В интервью журналу *Percussive notes* профессор университета Хартфорд (США) Бен Тод раскрывает особенности творческого процесса композитора, где отмечает, что Живкович «имеет склонность сочинять прямо за инструментом, будь то перкуссия, маримба или фортепиано в одинаково искусной манере»⁴⁰¹ [129, 50]. В 2000 году Живкович создает свой первый концерт для ударных — *Concerto of the Mad Queen* («Концерт сумасшедшей королевы»), посвященный всемирно известной шотландской перкуSSIONистке Евелин Гленни⁴⁰². Этот концерт стал своего рода масштабной трансформацией пьесы для мультиперкуссии-соло «Замок сумасшедшего короля».

В 2002 году Живкович получает заказ от *Hartt Music School* университета Хартфорд (США) на создание сочинения для расширенного духового ансамбля и солирующего ударника. Работа над произведением шла с непосредственным участием первого исполнителя сольной партии Беном Тодом. Премьера сочинения «Сказки из центра Земли» (*Tales from the Center of the Earth*) состоялась в 2003 году.

В 2006 году композитором был создан Концерт № 2 для ударных и симфонического оркестра. В 2013 г. Живкович обращается к жанру двойного концерта — *Obsesiones* («Обязательства») для ударных с симфоническим оркестром. А в 2024 году появляется последнее, на данный момент сочинение — двойной концерт для мультиперкуссии и виолончели с оркестром, исполненное на родине композитора в Белграде.

В заключение обзора композиторского наследия Живковича отметим, что подавляющая часть его камерных сочинений либо написана для ударных, либо имеет в составе инструментов те или иные ударные. К тому же, если рассматривать

⁴⁰¹ Grant J. L. Tales from the Center of the Earth. An interview with Benjamin Toth. P. 50.

⁴⁰² Дама Эвелин Элизабет Энн Гленни (*Evelyn Elizabeth Ann Glennie*; род. в 1965 г.) — перкуSSIONистка и композитор. Обладательница премии Гремми за запись Сонаты для двух фортепиано и ударных Белы Бартока в 1989 г.

камерное творчество композитора в хронологическом порядке, можно увидеть явную тенденцию к переходу от смешанных составов для самых разных инструментов (включая вокал) к музыке преимущественно для ударных. Переходным может показаться сочинение «Сказки из центра Земли», написанное уже в зрелый период творчества для солиста-перкуSSIONИСТА и духового ансамбля. Однако мы относим это сочинение к крупным составам, так как оно скорее представляет собой опус для духового оркестра, где оркестровые партии ударных инструментов довольно разнообразны и насыщены.

Таким образом, камерное творчество Живковича постепенно пришло к сочинениям сугубо для ударных или с солирующими ударными инструментами, которые по словам Лангсама «повлияют на грядущие поколения перкуSSIONИСТОВ», так как «в дополнение к техническим способностям, которыми нужно обладать, чтобы играть его сложные произведения, его музыка побуждает исполнителя играть с огромной страстью и духом»⁴⁰³. Исследователь подчеркивает, что «композиторская изобретательность Живковича направлена на возбуждение у исполнителя самых разнообразных эмоций для общения с аудиторией, и на восприятие этих же эмоций зрителем»⁴⁰⁴.

Педагогическая деятельность

О. С. Шаронова пишет: «Живкович считает педагогическую деятельность особенно важной для передачи живого исполнительского опыта. При этом необходимым условием успешной работы становится непосредственный концертный опыт самого преподавателя. Он отмечает, что все больше молодых специалистов имеют нулевое или же минимальное количество выступлений, что значительно затрудняет процесс обучения»⁴⁰⁵.

В 1989 году Живкович начал обучать детей игре на ударных инструментах. Работая в музыкальной школе г. Корнвестхайм, он осознал, что в Европе существует довольно ограниченное количество педагогических материалов для

⁴⁰³ *Langsam S.* An Analytical Study and Performance Practice Guide for Percussion Works Opus 35 and Opus 37 by Nebojša Jovan Živković. P. 88.

⁴⁰⁴ Там же.

⁴⁰⁵ *Шаронова О. С.* Творческий портрет Небойши Живковича. С. 335.

обучения игре на клавишных инструментах. Этот факт послужил толчком для создания серии сборников пьес для клавишных ударных, принесшей композитору большую популярность. Серия, получившая название «Веселые палочки» (*Funny Mallets* – англ.), состоит из пяти книг: *Funny Marimba 1* (1989–92 гг.), *My First Book for Xylophone and Marimba* (1991 г.) *Funny Vibraphone* (1994 г.), *Funny Xylophone* (1996 г.), *Funny Marimba 2* (1999 г.), в которых есть пятьдесят пять сочинений начального и среднего уровней.

Главная идея *Funny Series*, по словам Живковича, состояла в том, что пьесы должны быть написаны в легких тональностях, быть легкими для понимания, непродолжительными и вызывать у ученика чувство достижения и выполненной работы. «К примеру, вместо того, чтобы заставлять студента заниматься одним произведением в течение целого семестра, над произведением из «Веселой маримбы» можно работать около трех недель, и затем переходить к следующему. Это крайне эффективно для учеников десяти или двенадцати лет. <...> Эта книга также хороша тем, что сочинения можно играть на одном инструменте с четырьмя с половиной октавами вдвоем с учеником. Учитель может играть аккомпанемент в низком регистре четырьмя палочками, а ученик – сольную партию в среднем либо верхнем регистре, что также дает молодому студенту ценный опыт камерного музицирования. Вся опубликованная серия — бестселлеры, ставшие стандартной методикой в странах Европы и США»⁴⁰⁶, — делится Живкович.

В интервью русскому журналу *Back Beat* композитор особо отмечает важность создания этой серии книг: «Можно сказать, что с их помощью мне удалось, что называется, “достучаться до всего мира” — они продаются с успехом везде, от Новосибирска до Лос-Анджелеса и от Аделаиды до Рейкьявика. Я вырос на этюдах Гольденберга — но они сегодня безнадежно устарели. Глупо заставлять начинающего маримбафониста играть тремоло — это самое сложное, что есть на нашем инструменте. А это были первые десять страниц его сборника. Такие этюды невероятно скучны, сложны и бесполезны»⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Webster J. J. Performing the keyboard percussion works of Nebojsa Jovan Zivkovic. P. 5.

⁴⁰⁷ Рябой Е. М. Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия. С. 15.

В произведениях из сборников Живкович применяет широкий спектр различных техник, общепринятых при игре на клавишных ударных инструментах. Среди них: игра октавами, различными интервалами и аккордами, сведение и разведение палочек, форшлаги одной рукой, независимость левой и правой руки, *dead strokes* (англ. «мертвые удары» — пер. И. М.: удар с прижимом), *glissando*, тремоло двумя руками, тремоло одной рукой, тремоло «мандолины», демпфирование педалью, демпфирование палочкой и др. Также в этих пьесах большое внимание уделяется развитию художественной техники, использующей остинато, паттерны, синкопы, полиритмию и свободные ритмы, каденции и т.д. Коммерческий успех *Funny Series* повысил интерес к музыке Живковича, а также стал важным фактором роста популярности сочинений из его концертного репертуара.

В 1996 году из-за нехватки времени Живкович отказался от регулярной педагогической деятельности, став полноценным концертирующим перкуссионистом. Однако он не перестал принимать многочисленные приглашения на мастер-классы в крупнейшие учебные заведения Европы, США, Азии и Австралии, проводя их параллельно с сольными концертами. Вдобавок к этому Живкович занимал должность приглашенного профессора в университетах Миннесоты и Хартфорда в 1996–1997 гг., а с 2003 года в университете г. Нови-Сад.

Возврат Живковича к полноценной педагогической деятельности произошел в 2010 году, когда он принял приглашение на должность профессора в университете г. Нови-Сад, а с 2012 года по настоящее время занимает должность профессора в Венской консерватории.

Одним из самых важных проектов музыканта на сегодняшний день является Международная летняя Академия для маримбы и мультиперкуссии ZISAMP, проводимая с 2000 г. На этих мероприятиях, привлекающих, по словам Гранта, «студентов-маримбистов со всего мира»⁴⁰⁸, Живкович делится своим исполнительским опытом, а также «раскрывает суть своих собственных

⁴⁰⁸ Grant J. L. Comparative Analysis of Representative Marimba Works by Nebojsa Jo Van Zivkovic. P. 1.

произведений, тем самым облегчая ученикам понимание музыки, что, в свою очередь, повышает качество исполнения», по мнению О. Шароновой⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ Шаронова О. С. Творческий портрет Небойши Живковича. С. 335.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Каталог произведений Н. Живковича

| Название произведения на русском | Оригинальное название | Год | Инструментальный состав |
|---|---|-------------|---|
| Большой состав | | | |
| Южная Словения. Две пьесы для оркестра | <i>Südslawenien</i> | 1980/ 81 | Симфонический оркестр |
| Концерт для маримбы с оркестром № 1 | | 1984/ 85 | Маримба-соло, симфонический оркестр |
| Концерт для виолончели с оркестром | | 1990– 94 | Виолончель-соло, симфонический оркестр |
| Концерт для маримбы № 2 | | 1996/ 97 | Маримба-соло, симфонический оркестр |
| Концерт сумасшедшей королевы (Концерт для ударных с оркестром №1) | <i>The Concerto of the Mad Queen</i> | 2000 | Мультиперкуссия-соло, симфонический оркестр |
| Концерт для валторны с оркестром | | 2002 | Валторна-соло, симфонический оркестр |
| Сказки из центра Земли | <i>Tales from the Centre of the Earth</i> | 2003 | Маримба и мультиперкуссия-соло, духовой оркестр |

| | | | |
|--|--|-------------|---|
| Концерт для ударных с оркестром № 2 | | 2005/ 06 | Мультиперкуссия-соло, симфонический оркестр |
| Одержимость (Двойной концерт для ударных с оркестром) | <i>Obsession</i> | 2013 | Мультиперкуссия-соло, симфонический оркестр |
| Двойной концерт для мультиперкуссии и виолончели с оркестром | | 2024 | Мультиперкуссия-соло, виолончель-соло, симфонический оркестр. |
| Камерные сочинения. Смешанный состав | | | |
| Македония | <i>Macedonia</i> | 1980 | Маримба, фортепиано |
| Дивертисмент | <i>Divertimento</i> | 1981 | 2 трубы, туба, маримба, литавры |
| АНБА, Танец маленькой черной ведьмы | <i>Anba, Tanz der kleinen schwarzen Hexe</i> | 1981 | Маримба, ксилофон, фортепиано |
| Квintет для духовых инструментов | | 1983 | Флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот |
| Сербский вальс | <i>Valse Serbe</i> | 1985 | Версия А: для маримбы и фортепиано, версия В: для кларнета и фортепиано |
| Сидя в памяти | <i>In Erinnerungen Schwebend</i> | 1986 | 3 флейты, вибрафон |

| | | | |
|--|-------------------------------------|---------|--|
| Хорал | <i>Corale</i> | 1987 | 13 духовых инструментов и ударные |
| Je net, фамильные песни | <i>Je net, family songs</i> | 1990 | Флейта, бас-кларнет/саксофон, альт, виолончель, тромбон, чембало |
| Виды Воды | <i>Die Arten Des Wassers</i> | 1993/94 | 2 фортепиано и ударные |
| Как бы соната | <i>Quasi una sonata</i> | 2000/01 | Ударные и фортепиано |
| Рожден для дикого ритма | <i>Born to beat wild</i> | 2001 | Труба и большой барабан |
| Фанфара | <i>Fanfare</i> | | Ансамбль медных духовых и ударных инструментов |
| Произведения для ансамбля ударных инструментов | | | |
| Предзвук | <i>Urklang</i> | 1984 | Квартет ударных, аудиопленка |
| Между днем и ночью | <i>Zwischen Tag und Nacht</i> | 1988 | Секстет ударных |
| Внутреннее молчание | <i>Das Innere des Schweigens</i> | 1989 | Секстет ударных, аудиопленка, чтец |
| Квинтет для пяти солистов | <i>Quintette per Cinque Solisti</i> | 1989 | Квинтет ударных |

| | | | |
|---|-----------------------------------|-------------|----------------------------|
| Неспокойные души | <i>Uneven Souls (Stavida II)</i> | 1992 | Маримба-соло, трио ударных |
| Ультиматум 2 | <i>Ultimatum 2</i> | 1994 | Дуэт маримб |
| Трио для одного | <i>Trio per Uno</i> | 1995/ 99 | Трио ударных |
| Скорбная песнь и танец варваров | <i>Lamento e Danza Barbara</i> | 2002 | Маримба-соло, трио ударных |
| Восточная фантазия | <i>Oriental Fantasy</i> | 2004 | Дуэт маримб, ударные |
| Секс на кухне | <i>Sex at the Kitchen</i> | 2009 | Дуэт ударных |
| Так-Нара | <i>Tak-Nara</i> | 2009 | Квартет ударных |
| Ураган Сэнди | <i>Sandy. The Hurricane</i> | 2014 | Трио ударных |
| Верую в Бога Единого | <i>Credo in Unum Deum</i> | 2018 | Квартет ударных |
| Произведения для клавишных ударных соло | | | |
| Три фантастические песни | <i>Drei Phantastische Lieder</i> | 1983 | Маримба |
| Напряжение | <i>Tensio</i> | 1986 | Маримба |
| Волна | <i>Fluctus</i> | 1988 | Маримба |
| Три незабываемые пьесы | <i>Drei Unverbindliche Stücke</i> | 1989/ 92 | Маримба |
| Сборник «Веселая маримба 1» (10 пьес) | <i>Funny Marimba Book 1</i> | 1989/ 92 | Маримба |
| Сборник «Веселая маримба 2» (8 пьес) | <i>Funny Marimba Book 2</i> | 1989/ 99 | Маримба |

| | | | |
|--|---|-------------|-------------------------------|
| Моя первая книга для ксилофона и маримбы (15 пьес) | <i>My First Book for Xylophone and Marimba</i> | 1991 | Ксилофон, маримба |
| Сборник «Веселый вибрафон» (10 пьес) | <i>Funny Vibraphone</i> | 1994 | Вибрафон |
| Мертвая скрипка | <i>Les Violons Morts</i> | 1994 | Маримба |
| Ультиматум 1 | <i>Ultimatum 1</i> | 1994/ 95 | Маримба |
| Веселый ксилофон (12 пьес) | <i>Funny Xylophone</i> | 1996 | Ксилофон |
| Илиаш | <i>Ilijas</i> | 1996 | Маримба |
| Суоминойто | <i>Suomineito</i> | 1999 | Вибрафон |
| Магма | <i>Magma</i> | 2010 | Маримба |
| Произведения для остальных ударных соло | | | |
| Каденция | <i>Cadenza</i> | 1986 | 5 литавр |
| Страх | <i>СТРАХ: STRAH</i> | 1987 | Мультиперкуссия и аудиопленка |
| Концертная пьеса | <i>Pezzo Da Concerto</i> | 1987 | Малый барабан |
| 10 этюдов для малого барабана | <i>Ten Etudes for Snare Drum</i> | 1990 | Малый барабан |
| В общем говоря, это ничего кроме ритма | <i>Generally Spoken It's Nothing But Rhythm</i> | 1990/ 91 | Мультиперкуссия |
| Замок сумасшедшего короля | <i>The Castle of the Mad King</i> | 1998 | Мультиперкуссия |

| | | | |
|--|--|-------------|---|
| Богам ритма | <i>To the Gods of Rhythm</i> | 1994 | Джембе и голос |
| Косвенный ущерб | <i>Collateral Damage</i> | 2003 | Мультиперкуссия и аудиопленка |
| Сочинения для других инструментов соло | | | |
| Тема и Вариации | <i>Thema und Variation</i> | 1978/ 79 | Фортепиано |
| Атомные игры | | 1984 | Фортепиано |
| Музыка для виолончели соло | | 1985 | Виолончель |
| Музыка для скрипки соло | | 1986/ 87 | Виолончель |
| Музыка для контрабаса соло | | 1988 | Контрабас |
| Четыре необязательные пьесы и одна обязательная пьеса вдобавок | <i>Vier Unverbindliche Stücke und Eine Verbindliche Zugabe</i> | 1987 | Фортепиано |
| Хоровые сочинения | | | |
| Надо мною небо затворено | <i>Nada Mnom Je Nebo Zatvoreno</i> | 1989 | Солирующий бас, струнный оркестр, женский хор и ударные |
| Что видишь | <i>Sta Vidis</i> | 1990 | Баритон, маримба и мужской хор |

ПРИЛОЖЕНИЕ В. Каталог произведений из репертуара кафедры ударных инструментов РАМ им. Гнесиных за период 1997–2025 гг.

Композиторы ударники

1. Абе Кейко, «Волна», «Размышления о детских японских песнях», «Ветер в бамбуковой роще», *Wind across Mountains*
2. Андреассон Пер, *Tinplay*
3. Буррит Майкл, *Spero, Doomsday Machine, Fandango 13*
4. Бек Джон, «Концерт для литавр и ансамбля ударных», «Джазовые вариации»
5. Бенетти Дидье, *Percuria, Piazzolino*
6. Берд Ник, *Boom Bar*
7. Блюм Брайан, *Under the influence, Scenes from the Woods*
8. Брострём Тобиас «Второй полет шмеля»
9. Годжер Томас, *Geinsborough, Portico*
10. Голински Томас, *Purity, Flow*
11. Гришин Виктор, «Караван»
12. Делеклюз Жак, *Kalei*
13. Дотрей Натан, *Silent Canyons, The edge of the world*
14. Живкович Небойша, *Trio per Uno, Ultimatum 2, Uneven Souls, Tak-Nara, Lamento e danza Barbara*, «Секс на кухне», «Восточная фантазия», «Между днем и ночью», «Квинтет для пяти солистов»
15. Калс Мишель, *Puzzles*
16. Кангелоси Кейси, «Джаз на сатурне»
17. Като Даики, *Kerberos drums*
18. Кеоун Алан, *Apotheosis*
19. Кондон Оуен, *Fractalia*
20. Кошински Джен, *Dance of the drums, 360, As One*
21. Лет Макс, *Effugonetrom*

22. Лонгшор Терри / Рид Бретт, *Boom*
23. Лукьянов Дмитрий, «Россыпь рудиментов», «Диалоги», «Эскиз и fuga»
24. Маринаро Луиджи, «Зеркало»
25. Марино Роберт *Eight on Three and Nine on Two*
26. Мартинсов Николас, *Sweet Swaff, La festa per due, Imperssions, Sacramento, Pourquoi pas*
27. Марьян Ксаба Золтан, «Музыкальные картины»
28. Мораг Ади, *Octabones*
29. Мур Мэтью, *Cohesion*
30. Найтс Франк, *Low Key Quartet, Trances*
31. Нишихара Таики, *Rush out*
32. Норман Авнер, *Darbuka Percadu*
33. Павасар Рудигер, *Sculpture*
34. Палиев Добри, «Картины Болгарии»
35. Пападор Николас, *Summons*
36. Петри Исаия, *Enchanted colours*
37. Родис Эрик, *Colossus*
38. Розауро Ней, «Концерт для маримбы и ансамбля ударных», «Бразильские Мифы», «Концерт для вибратона и ансамбля ударных»
39. Роуер Нилс *Fiesta Colores*
40. Сайрон Энтони, *Percussionality, Dichotomy, Four for four*
41. Сантанджело Клаудио, *Fate for three*
42. Сежурне Эммануэль, «Концерт для вибратона и ансамбля ударных», «Двойной концерт для маримбы, вибратона и ансамбля ударных», *Departure, Calienta*, «Сюита», *Gotan, Pachisa, Losa*
43. Синклер Кэмерон, *Funk Loops*
44. Снимщиков Ян, *Chase*
45. Тейлор Майкл, *Rhapsody*
46. Томпкинс Джозеф *Trio in rudumental style*

- 47.Тревино Иван, *2300 Degrees, Catching Shadows, 2+1*
- 48.Трютинг Джейсон, *Extremes*
- 49.Укена Тодд, *Funk № 2*
- 50.Финк Зигфрид, *Vibracussion*
- 51.Флойд Чад, *Triptych Boom*
- 52.Хасенпфлаг Том, *Bicksa*
- 53.Хенг Лиу, *Face 2 Face*
- 54.Холл Дейв, *Tilted Spheres, Escape Velocity*
- 55.Холло Аурель, *Jose/ beFORe John 5*
- 56.Шмидт Матиас, *Together*
- 57.Томер Ярив *Gyro*

Композиторы не ударники

- 1.Артемов Вячеслав, «Тотем»
- 2.Блажевич Марцин, *Spontaneous Man*
- 3.Борбудакис Минас, *Dead Strokes*
- 4.Борнефельд Гельмут, *Tutranon*
- 5.Бузовкина Екатерина, «Ключи»
- 6.Варез Эдгар, «Ионизация»
- 7.Гиллингем Дэвид, *Stained Glass, Paschal Dances*
- 8.Гринберг Роберт, *It doesn't mean a thing*
- 9.Гуммель Бертольд, *Fresken 70, «Три сцены»*
- 10.Джоскунсевен Дидем, *Dawn Chorus*
- 11.Ишван Мирослав *Capriccio*
- 12.Кейдж Джон Псатас, *Kyoto, Cloud folk, Koolish Zein (Trimetrical Hub)*
- 13.Кокорас Панайотис, *Paranormal*
- 14.Коппель Андерс, *Toccata*
- 15.Корндорф Николай, «Движения»

16. Ксенакис Янис, *Окно, Pleiades*
17. Лаурелло Майкл, *Spine*
18. Маринов Альберт, *Collage*
19. Мики Минору, *Marimba Spirituel*
20. Нишимура Юки, *The Sky Is The Limit*
21. Оана Морис, «Три Хореографических этюда»
22. Рек Джон, «Душевное беспокойство»
23. Роуз Кристофер, *Kuka-ilimoku*
24. Серебриер Хосе, «Симфония для ударных»
25. Стоянова Анна, «Битва с кланом Тайра»
26. Такемицу Тору, *Rain Tree*
27. Тиннарарат Аччитапол, *Ride*
28. Троуер Джон, *Aurora Borealis*
29. Тулл Фишер, «Сонатина»
30. Туур Эррки-Свен, *Motus 2*
31. Уотт Мартин, «2 картины для вибратона и маримбы»
32. Чавез Карлос, *Toccata*
33. Шабрие Эммануэль, «Фантастическое бурре»
34. Шостакович Дмитрий, Антракт из оперы «Нос»
35. Альфред Шнитке «Жизнеописание»
36. Эвайзен Эрик, «Монолог и Рондо»

ПРИЛОЖЕНИЕ Г. Интервью с Н. Живковичем⁴¹⁰

И. М.: Небойша, расскажите, пожалуйста, каковы история создания и мотивы сочинения *Credo in Unum Deum*.

Н. Ж.: Если посмотреть на рукопись, то можно увидеть, что это писалось с некой «сумасшедшинкой». Часто так бывает, что, обращаясь к рукописной партитуре, манускрипту, ты надеешься распознать именно то, что ты задумал, но глядя в рукопись через два или три года, ты понимаешь, что все в ней настолько нечетко, что сам ничего не можешь разобрать, потому что в манускрипте все очень нечетко, много вещей. Какие ноты? Соль диез или просто соль? Что за чем идет? И т. д. Ты идешь к маримбе или фортепиано, играешь, проверяешь. И видишь, что и так, и по-другому нормально.

Я не люблю, когда во время репетиций, например, моего концерта для маримбы с оркестром ко мне подходят музыканты и начинают задавать вопросы. Что это за ноты? Я сам не знаю. Но когда в оркестре звучат неправильные ноты, я это слышу. Я останавливаю оркестр, и мы вместе ищем правильную интонацию. И все смеются. У тебя был вопрос про *Credo*?

И. М.: Да. Какая была идея?

Н. Ж.: Это было полное сумасшествие. Это был заказ.

Credo было написано для солиста-литавриста Гамбургской Государственной оперы. В феврале 2018 года, когда я находился в Сочи, занимаясь со студентами юношеского оркестра Башмета, мне позвонил канадский литаврист, с которым я не был знаком. Его звали Брайан Баркер и он был очень дружелюбен. Он попросил написать ансамбль для ударных с участием литавр, потому что он сам литаврист. Я бы сам никогда этого не стал делать — писать для ансамбля с литаврами. В итоге мы заключили соглашение с оперой Гамбурга, так что я вскоре должен был начать. Оригинальное название было изначально *Hot Blood Frozen — Вруће крв смрзнута* (серб.) («Заледеневшая горячая кровь» — пер. И. М.). Это было рабочее название. Как ты знаешь, это бывает. Программное название. Для примера, «Так-Нара» —

⁴¹⁰ Беседа с Н. Живковичем, проведенная автором исследования, состоялась 20 ноября 2021 года.

это мистическое имя Тенерифе. И та самая история о том, что Тенерифе был вулканом, Атлантидой. Вот почему там есть бурлящее начало. «Так-Нара» начинается с таким хаосом, когда все погружается под воду. И в глубине моря ты слышишь маримбу — как гулкие толчки подводного вулкана. И еще в этом сочинении возгласы Так-На-Ра!, ритмические крики. Много символизма. И эти семь островов канарского архипелага: Тенерифе, Гран-Канария, Гомеро и другие. Семь пассажей с тарелками, разложенные среди нескольких музыкантов. (Поет). В любом случае я люблю «Так-Нару». Я думаю, что это очень классное произведение. В самом деле, я люблю «Так-Нару» больше всех своих сочинений для ансамбля ударных. Я также думаю, что *Lamento e Danza Barbara* — тоже очень хорошее сочинение. Особенно первая часть.

Вернемся к *Credo*.

Что я хотел выразить? «Горячая кровь» — это славянская кровь, импульсивная натура, дурачество, экстраверты. «Заледеневшая кровь» — мы живем во время политкорректности, сам знаешь. Когда ничего не имеешь права сказать. Что-нибудь скажешь не так, и тебя попросту уберут. Это должно было быть моим артистическим ответом на известные политические события. Как, к примеру, Шостакович и его 5-я симфония. Он написал свою 5-ю симфонию в 1937 году, и это был его ответ Сталину и партийным коммунистическим деятелям. Потому что он был в большом страхе после своей 4-й симфонии и оперы «Леди Макбет Мценского Уезда», после того, как пресса окрестила его сочинения «Сумбур вместо музыки». Это был его артистический ответ критикам. По сравнению с 4-й симфонией, 5-я написана в очень традиционной форме. Горячая кровь — это томы, удары, ритмы и все подобное. Леденящая кровь — металлические инструменты: бар чаймс колокольчики, вибрафон и т. д.

Я безрезультатно старался в течении 2-х недель. Все сочинение писалось ночью в Венской консерватории. Я всегда сочиняю ночью. Каждый день я регулярно ходил в консерваторию, так как у меня есть ключи от классов. В 10 вечера консерватория закрывалась, и я сидел там до 5-ти утра. В первый день я просидел 4 часа — ничего, второй день — опять ничего. 2 недели ничего не получалось. Брайан звонил и

просил ноты, чтобы репетировать, и я чувствовал себя очень подавленным. Ничего не получалось. Одна сплошная ерунда. Наибольшие проблемы мне доставляли литавры. Я не знал, что с ними делать. У литавр — большой звук, гудящий, с длинным отзвуком. Они не сочетались с остальными инструментами по тембру. Я отвечал Брайану, что продолжаю работать. Я не знал его лично, Брайан звонил постоянно, но он был очень вежливым, учтивым и терпеливым.

Я помню, как в одну из ночей долбил ритм на 7/4 (поет ритм), которым заканчивается произведение, по одной литавре различной аппликатурой в течении 2-х часов. Правой, левой, правой и т. д. И в этот самый момент, в этой «сумасшедшей» комнате ночью, я просто понял, что я должен поменять название. Никакой тут «заледеневшей горячей крови» нет. Никто мне не поможет. Мне нужен Бог, который поможет мне закончить пьесу. Знаешь, я не примерный христианин, который часто молится и знает христианские праздники, я обычный человек. Я не молил Бога о помощи, чтобы закончить пьесу, нет. Но в голове у меня прошли эти мысли. И появилось название композиции *Credo in Unum Deum*. И это ощущение ритма последних тактов дало мне такую энергию и мощь: Во имя Отца и Сына и Святого Духа я закончу это произведение!!! И, Илья, дорогой мой, я закончил его в 7 дней. Невероятно!!! 3 недели ничего не получалось, а тут я очень быстро стал писать. Я так быстро не писал еще никогда.

Я немного опаздывал по срокам и закончил работу над сочинением в субботу ночью 27 апреля. Закончив, я вышел на улицу, посмотрел на часы и понял, что наступила Сербская православная Пасха. Я немного испугался, это было очень странно. Как будто кто-то позвал меня домой. Это поразительно и очень странно.

И. М.: В начале партитуры Вы пишете — Отец, Сын, Святой Дух...

Н. Ж.: Да. В самом начале есть три удара: отец, сын и дух. Мне нравится эта комбинация звуков. И потом добавляются литавры. На твой взгляд, видишь ли ты некую схожесть *Credo* с сочинением «Так-Нара»? В их медленных частях. В «Так-Наре» маримба играет повторяющуюся первую долю на низкой *c*, а в *Credo* эту роль выполняет вибрафон с 11 такта. Также вибрафон солирует в середине медленных частей в обоих сочинениях.

И. М.: Да. Я вижу схожесть. В «Так-Наре» в середине медленной части есть похожая мелодия. Я назвал бы ее «мелодией волны». Похожие интонации, но в «Так-Наре» мелодия идет вниз. В *Credo* же мелодия идет вверх. Еще в быстрой части я увидел элементы из «Танца варваров». Похожие ритмы.

Н. Ж.: В быстрой части я скопировал сам себя. Практически везде.

И. М.: Я думаю, это Ваш стиль.

Н. Ж.: Я думаю, мы можем назвать это стилем. Это есть в «Так-Наре». Мне это нравится. Это очень эффективные и энергичные пассажи.

И. М.: Похожие пассажи есть и в «Урагане Сэнди»

Н. Ж.: Точно. Я понимаю. Между прочим, говоря об этом, мы можем назвать это стилем, но с другой стороны — это просто недостаток идей, дорогой мой. Как творчество Брукнера. Люди шутят, что он одну симфонию написал 8 раз. Скучно. Да, может быть, я должен об этом крепко подумать в будущем. Например, в цифре 8 (поет ритм) — это типично для меня.

Очень часто я использую двутактовые ритмические фразы. Например, в «Танце Варваров» $5/4$ и $6/4$ я соединяю вместе, и получается $11/4$ (поет ритм, считает). В «Неспокойных душах» я использую $13/8$ — это тоже два такта (поет).

И. М.: Некоторыми исследователями упоминается среди Ваших опусов сочинение «*Urklang*». Что это за произведение? Исполнялось ли оно когда-либо? Есть ли партитура?

Н. Ж.: Партитура есть. Но это графическая партитура. Нет фотокопии партитуры. Это партитура на картоне. Она очень старая и ее нужно искать. Но она очень хорошо написана. Я расскажу, как она была сочинена.

Эта партитура создана, когда я был студентом, в 21–22 года.

Партитура была нарисована по аудиозаписи. Я заставил комнату инструментами и пригласил туда своих студентов, моих друзей, дав им письменные указания, как что играть, и как я хочу, чтобы это звучало.

И. М.: Какие это были инструменты?

Н. Ж.: В основном деревянные инструменты, трещотки, деревянные томы, темпле-блоки и прочее.

И. М.: Было определенное количество исполнителей?

Н. Ж.: Я точно не помню, потому что это сочинение сочинялось не для определенного ансамбля. Просто несколько человек ходили вокруг инструментов и производили звуки, каждый играл, на чем хотел. У меня был только своего рода сценарий. Например, возьми этот инструмент и играй так-то. Ударь сюда или в другое место. Нот не было. Чистая импровизация. Я сам и дирижировал, и так же играл между жестами, так как не мог говорить – потому что шла аудиозапись. Где ты останавливался, там ты и играл (поет). Я давал различные сигналы: номер 3 или номер 4 – затаенные шорохи в нюансе *pp* или интенсивная игра в нюансе *ff*, на инструменте, который стоял рядом. И так далее. Было очень интересно, это как «направленная импровизация». Когда аудио было готово, я слушал запись, разделяя время на секунды, и рисовал партитуру. Эта партитура полностью графическая.

Тут, например, трещотка (изображает голосом трещотку). Как видишь, я выбрал специальную графику для ее визуального обозначения. Эти линии — бамбуковый бар чаймс. Большие и маленькие точки — это деревянные барабаны. Волны — металлический бар чаймс. Тут кружки, зигзаги, стрелки: гонги, там-там, слит-драм (изображает звук), *glissando* на темпле-блоках (изображает звук), треугольником по краю там-тама (свистит) и т. д. Как и художнику, который нуждается в многообразии цветов и красок, так и мне требуется множество различных барабанных звуков, чтобы создавать мою музыку. Я слушал и рисовал так, как я чувствовал звуки во времени. Деля партитуру на такты. Видишь тут разделы? Это я смотрел на часы. 1 линия — это 20 секунд.

И. М.: Как Вы фиксировали нюансы?

Н. Ж.: Нюансы обозначались размером элементов. Если кружок маленький — это пиано. Если кружок больше — громче. Уменьшающиеся и увеличивающиеся линии — *diminuendo* и *crescendo*. Интересно, что это все было нарисовано на пустой бумаге вручную, даже нотный стан. Закончив партитуру, я хотел на этот фон положить маримбу, но я так и не закончил.

И. М.: А что означает *Urklang*?

Н. Ж.: *Urklang* означает «празвук», самый первый звук.

И. М.: Расскажите, пожалуйста, о сочинении «Между днем и ночью».

Н. Ж.: Это детское сочинение, между прочим. Выглядит, как современная музыка, но оно было написано для детей. И премьеру играли дети.

И. М.: Вы его сами исполняли? Для какого состава оно написано?

Н. Ж.: Я объясню, в чем смысл пьесы. Исполняли его дети, я имею в виду, подростки, которые учились в музыкальной школе, от двенадцати до семнадцати лет. В пьесе три вида нотации. Первая нотация по хронометру. Идет посекундная линия времени: 1, 2, 4, 20, 45 секунд и т. д. И дети должны следить друг за другом. Один играет на колокольчиках, затем вступает другой, услышав фразу третьего, и т. д. Они должны реагировать на реплики друг друга.

И. М.: Исполнители играют по партитуре?

Н. Ж.: Да, партитура должна быть у каждого.

И. М.: Этот принцип напоминает мне «Квинтет для пяти солистов».

Н. Ж.: Да, конечно. Обе пьесы были написаны примерно в одно время, в конце 1980-х. Это был мой третий год преподавания. Все писалось по шаблонам, какие используют архитекторы, без использования компьютерной графики. Первый раздел длится 4 минуты и заканчивается совместным хаосом. И начинается «*rock-n-roll*». И опять двутактовые фразы (смеется), я их всегда использую, не знаю, почему. Но это типичный рок, и солируют две ударные установки. А затем раздел на 5/4 — колокольчики, вибрафон и тема колоколов. Это типичная поп-музыка. Я напоминаю, это было написано для детей, как образовательная пьеса.

И после этого «попсового» раздела начинается третий раздел. Третий вид нотации — полная алеаторика. И тут уже нет хронометража секунд, как в начале. Указаны примерные длительности отрезка. Одна строка длится примерно 30 секунд и делится примерно на 20 и 10 секунд, или на 8 и 22 секунды. И дети учатся, как реагировать друг на друга и импровизировать. Например, сигналы в конце продолжительностью в 1, 2, 3, 4 секунды означают, что ты должен исполнить некий «сигнал» (поет).

А потом они должны кричать как сумасшедшие (кричит). *Tutti molto crescendo possibile!* И слово «Gece». Оно означает «ночь» по-турецки. У меня был один турецкий мальчик в классе. Он очень хорошо играл. Я не знаю, кем он стал сейчас, но он был очень смысленный. Я хотел его как-то выделить и поручил ему специальную партию. Он должен был подойти к большому барабану и ударить в него в нюансе фортиссимо, прокричав: «Ночь!». И сразу выключается свет, и остаются только колокола. На ноте Ля. Это означало: мы в «строе», в камертоне.

И. М.: Впечатляюще.

Н. Ж.: Да. Но едва ли кто-то эту пьесу играл, потому что это все, наверное, ерунда. Но тем студентам, которые исполняли ее, она нравилась.

И. М.: Сколько раз Ваши ученики ее играли?

Н. Ж.: Всего два раза, когда я преподавал в музыкальной школе в Германии. Я не хочу играть ее со студентами в консерватории. Эта пьеса прекрасно подходит для уровня колледжа или, например, ЦМШ в Москве, или под проекты «*Percarus Duo*». Потому что, мой дорогой, если твои студенты сыграют эту пьесу, они узнают, что такое современная музыка. Эта пьеса — современная музыка, абсолютно. И тут же они могут повеселиться, играя на ударной установке. А дальше — еще более современная музыка. Когда они сыграют эти семнадцать страниц, у них будет три разных вида нотации в голове. Они будут себя чувствовать очень уверенно, встретив любой сумасшедший, «новый» материал.

И.М.: То есть, им будет уже все знакомо.

Н. Ж.: Да. Они учатся реагировать, импровизировать, увеличивать и уменьшать интенсивность. Они понимают, что музыка не должна быть написана только в размере 4/4 и т. д.

Еще у меня есть сочинение *Das Innere Des Schweigens*. Оно переводится как «Внутреннее молчание». Но оно исполнялось лишь однажды, потому что это был своего рода проект, интеллектуальный замысел, и он не был издан. В своей работе ты анализируешь только мою музыку для ансамбля ударных инструментов?

И. М.: Да.

Н. Ж.: Еще у меня есть сочинение для ударных и двух фортепиано. Я очень люблю это сочинение, *Die Arten Des Wassers*.

И. М.: Состав как у Бартока.

Н. Ж.: Да, состав тот же.

И. М.: Последний вопрос. Какой был замысел в последнем такте «Квинтета для пяти солистов»? Бросок цепи на там-там и удар тарелками «China» об пол? Это протест против чего-то или просто театральный жест? Я, кстати, бросал цепь, когда мы играли это сочинение в РАМ им. Гнесиных.

Н. Ж.: Ничего из этого. Изначально я искал нужный мне звук. Металл ударяется о металл, с форшлагом, «*grace notes*». И чтобы погасить металлический отзвук, сделать его короче, я положил там-там на пол. Так получился сильный, как «маршевый шаг», звук с форшлагом. Также он может символизировать «окончательный» удар. Как будто ты что-то отбрасываешь назад. Никакой тут «истории» нет.

И. М.: Спасибо вам большое за интервью, Небойша.

ПРИЛОЖЕНИЕ Д. Фрагменты партитуры сочинения «Предзвук» (*Urklang*)

