

29. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919-1939 (матеріали, зібрані С.Наріжним до частини другої). – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1999 – 272 с.
30. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
31. Рудницький А. Про музику і музик. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1980. – 336 с.
32. Витвицький В. За океаном: Збірник статей / Ред.-упоряд. Ю.Ясіновський. – Львів, 1996.
33. Наша сцена. Художня самодіяльність українських поселенців у Канаді / Упоряд. Петро Кравчук. – Торонто, Канада: Кобзар, 1981. – 492 с.
34. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. Навч. посіб. – К.: Ред. журн. "Укр. світ", 2002. – 440 с.
35. Карась Г. Хорове мистецтво української діаспори // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя / Матеріали міжнародної наукової конференції, Івано-Франківськ, 10-12 лист. 1992. – Львів, 1996. – С.152-157.
36. Булат Т. Українська музична культура діаспори // Українознавство: стан, проблеми, перспективи розвитку / Матеріали першої міжнародної конференції "Роль вищих навчальних закладів (інституцій) у розвитку українознавства. – К.: Київський університет, 1993 – С.126-128.
37. Історія української еміграції: Навч. посібник / за ред. Б.Д.Лановика. – К.: Вища шк., 1997
38. Міттенвальд (1946-1951): 3 нагоди 50-ліття Таборів Українських Біженців в Міттенвальді, Німеччина / Ред.: П.Рогатинський та ін. – Воррен–Мічиган, 2001. – 753 с.
39. Мединський С. Дивізійними стежками (спогади). – Торонто, 1991. – 185 с.
40. Верига В. Під сонцем Італії. – Торонто–Нью-Йорк–Париж–Сідней, 1984. – 253 с.

Ganna Karas

MAIN STAGES OF UKRAINIAN DIASPORA'S MUSICAL DEVELOPMENT

The article includes periodical development of west diaspora musical culture (and XIX – XX centuries) in a context of emmigration flow according to the following directions: creative (composers), executive, educational and musical sciences.

Богдан Кіндратюк

ДЗВОНИ Й ДЗВОНІННЯ НА РУСІ В НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ

Німецька гуманітарна наука має доволі розвинуту славістику, де пріоритети, безумовно, належать філологічним дисциплінам. У бюлетені, який видає Славістична асоціація, добре віддзеркалено сучасний стан німецької славістики. З його матеріалів, як і загалом славістичних публікацій, видно, що музикологія тут представлена найменше. Лише в останнє десятиліття німецька гуманістика серйозніше зацікавилася слов'янською музикою,

¹ Ano E. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung // Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas. – Wisbaden: Steiner, 1977. – S. 77-159. Автор висловлює сердечну подяку Юрію Ясіновському за привернення уваги до цього й інших досліджень

зокрема, русько-українською. У Майнці (Німеччина) започатковано регулярні наукові конференції німецьких і слов'янських музикознавців, матеріали яких друкуються в спеціально заснованому збірнику (вийшло 8 томів).

До щасливого винятку належить і збірник "Musica Slavica. Beitrage zur Musikgeschichte Osteuropas" (*Музика слов'ян. Внески до історії музики Східної Європи*) [1]. Серед його авторів є також українці – Онисія Шреєр-Ткаченко, Ніна Герасимова-Персидська, Аристиде Вірста, Мирослав Антонович. На жаль, публікації збірника ще не стали предметом зацікавлення українських музикознавців. Нашу ж увагу тут привернула розгорнута стаття про російську культуру дзвонарського мистецтва естонського емігранта професора Ельмара Арро². Це перша поважна розвідка про неї після 1917 р.

У дослідженні Е.Арро³ системно обґрунтовується значення била, дзвона й дзвонін для розвою російської культури. Водночас характеристика її традиції дзвонарського мистецтва викликає запитання щодо подібного розвитку в Україні, сприяє кращому баченню перспектив пошуків у цьому аспекті музичної україністики. Адже студії, що з'являються нині у нас, є аналогією висвітлення або російських дзвонарських звичаїв [2], або західних [3], і після публікацій владики Григорія Лакоти [4] й Павла Жолтовського [5] справа далеко не просунулася. Тому виникає запитання: невже Україна не виробляла власних візій цього мистецтва й споживала тільки чужі?

Узявши за епіграф до своїх студій слова Бориса Асаф'єва про дзвоніння як один із найвиразніших проявів музичного підґрунтя й дзвін як могутній і таємничий вісник цих основ, що мав у житті людства важливе значення, Е.Арро, ґрунтуючись на дослідженнях кінця XIX – початку XX ст., подає концепцію історії давньоруської дзвонівної музики. Стаття має 12 підтем: 1. Било. 2. Давньоруські дзвони. 3. Техніка дзвоніння. 4. Музика дзвонів. 5. До історії розвитку музики дзвонів. 6. Мистецтво виготовлення дзвонів. 7. Дзвони та церковний спів. 8. Дзвони й народна музика. 9. Секуляризація дзвонів. 10. Дзвоніння й національна звукова школа: мелодичний стиль. 11. Гармонія та ритміка музики дзвонів. 12. Прикінцевий огляд.

Подаючи західному читачеві цілісну інформацію про давньоруське дзвонарське мистецтво, Е.Арро бачив своє завдання у приверненні уваги до проблеми її актуальності не тільки для російських колег, адже вона – один із найособливіших чинників східноєвропейської історії культури й музичного

² Термін *altrussische*, яким послуговується Е. Арро, не є зовсім точним перекладом *давньоруський* (рос. *древнерусский*), що стосується радше руського етноніму, тоді як власне *російський* поняття досить пізнє і почало вживатися в Росії у XVIII ст. Стаття Е. Арро торкається матеріалу як власне руського, так і пізніше російського. То ж стосовно XI–XVII ст., коли йдеться радше про Київські землі та їх культурний спадок, уживається термін *руський*, пізніше – *російський*.

³ Автор висловлює ширшу вдячність Олександру Позднякову і Ярославі Грач за допомогу в перекладі статті

мистецтва. Дзвоніння вплинуло на мораль, звичаї та залишило глибокий слід у східномузичному фольклорі; сприяло розвитку церковного співу, зокрема було не лише підґрунтям розвою його багатоголосся, а й допомагало формуванню т. зв. національних шкіл звука в Білорусії, Росії, Україні [6, с. 77].

Огляд історії дзвонів у Східній Європі автор починає з би́ла, яке відоме ще з дохристиянської доби, що стало основою пізнішого дзвонарського музикування і його розмаїтих форм.

У другому розділі йдеться про швидке розповсюдження після прийняття християнства у Київській Русі в церковному культі східних слов'ян разом із би́лами дзвона. Існування разом із дзвонами бил як язичницьких ритуальних атрибутів пояснюється високою вартістю дзвонів. Рівноправне побутування не тільки від початків християнізації, а впродовж подальшого часу зручного й дешевого би́ла мало особливе значення при постійних війнах, пожежах тощо. Водночас співжиття би́ла й дзвона дозволило останньому з часом стати популярним народним інструментом.

Із твердження про симбіоз би́ла і дзвона для перших століть давньоруської Церкви Е.Арро робить декілька цікавих висновків. По-перше, у порівнянні із дзвоном би́ло було набагато ефективнішим інструментом, що пояснюється його тривалим використанням; по-друге, уставна *музика клепань*, як називав її вже Степан Смоленський, могла переноситися з би́ла на дзвін. Адже щоб віддзвонити найпростіший музичний мотив (не тільки ритмічний), потрібно принаймні два різні дзвони, і тільки при трьох або чотирьох можлива передача дещо досконаліших побудов. Тепер уже потребувалося більше дорогих дзвонів для того, що раніше музично виконували на одному простому билі. Трьома різними за величиною би́лами вдавалося відтворити не тільки діатонічну, а й навіть хроматичну музичну побудову, що простягалася на декілька октав, для чого потрібно було б п'ять узгоджених дзвонів. Нове церковне дзвоніння будувалося на старій основі. Це підтверджується й тим, що серед давньоруських дзвонів відомі без'язикі. У їхньому використанні вбачаються прямі місцеві впливи техніки гри на билі. На підтвердження Е.Арро приводить варіант етимології слова *колокол*, назва якого могла походити від російського словосполучення *кол-о-кол*, тобто удари палиці до палиці [6, с. 87].

У третьому розділі спершу йдеться про передумови дзвонного музикування, при цьому порівнюються західний і східний контрастні способи підвішування дзвона й технічні прийоми самого дзвоніння. На відміну від Заходу, де дзвін нерухомо закріплюється на осі й за допомогою важеля його розхитують, тоді корпус б'є в язик, а не навпаки, православні вибудовують милозвучніше дзвоніння передусім тому, що дзвін із часом стали підвішувати вільно. Завдяки цьому ніщо не приглушує його вібрування. Розхитуючи язик за допомогою прикріпленого до його нижнього кінця шнура, краще диференціюються удари, регулюється не тільки їхня сила, м'якість чи різкість. Це – умова

виконання найрізноманітніших ритмічних побудов. Водночас розхитування язика давало можливість використовувати дуже великі дзвони. Особливість полягає також у тому, що одна людина вміла використовувати багато дзвонів, створювати безперервну поліфонію звуків. При цьому вони часто підпадали під ритмічні удари найбільшого дзвона – *большака*.

Характеризуючи в четвертому розділі давню музику дзвонів, Е.Арро порівнює дію, яку справляє імпровізаторське мистецтво звука своєю красою й естетичністю, з неповторною ефектністю індонезійського гонгового оркестру. Часом очевидцем було важко передати свої враження від голосів сотні дзвонів Новгороду чи іншого міста Росії; їхнє дзвоніння порівнюється зі звучанням симфонії всіх симфоній, як *космічні звуки сфер небесних купалів** [6, с.92].

Давньоросійська дзвонова музика переважно імпровізаційна, у більшості випадків вона не записувалася. Більше того, має сприйматися не як явище церковної чи професійної музики, а “ми швидше маємо справу з фольклором, для якого культове облямування є тільки зовнішньою формою екзистенції” [6, с.92]. Розуміння дзвонарства як народного фольклорного жанру підтверджується практикою усної передачі цього мистецтва, а також пов’язаної із цим імпровізації при виконанні творів тощо.

З початків християнства на Русі під час богослужінь співи часом супроводжувалися легким дзвонінням (навіть було зафіксоване за допомогою невм). Саме тоді з’являється більше можливостей такого нотування дзвонів. Прослідковуючи подальше письмове відтворення дзвонової музики, Е.Арро передусім звертається до творів Сергія Рибаківа, в яких відтворено декілька її церковних мотивів. У цих партитурах кожен дзвін має свою лінію, позначається ритм, без визначення висоти звука використання при записі дзвонів звичайної нотної системи дещо незручне, оскільки у звучанні дзвона не можна визначити якийсь конкретний звук, а тільки певні його межі. Можливо, тому дзвоною музикою, окрім невеликого кола дослідників, ніхто не цікавився. Тільки з другої половини XVIII ст. її починають занотовувати. Переживши свій період розквіту, вона так і не була докладно записана, хоч деякі колекціонери, фольклористи намагалися її відтворювати. Знанням ентузіастом, який доклав зусилля, щоб професійно й за суттю відтворити тодішню дзвонову музику, був С.Смоленський. Він уперше офіційно застосував термін *музика дзвонів*, порівнював це звучання з органом. Описи гри на них і її сприйняття надібуються також у творах російської, української художньої літератури.

У вдосконаленні цієї музики велика роль належить грі віртуозів-дзвонарів. У статті відзначаються ті, що не просто майстерно виконували вироблені типи різних дзвонів як градіційні форми, а в їх зміст вкладали натхнення, творили певні мелодії, вели й розробляли теми, тобто використовували оркестрові ефекти, зокрема різні прийоми переходу від однієї до другої чи мотиви в різних варіаціях (найартистичніше звучання, як правило, можна було почути в монастирях, ченці-дзвонарі найчастіше використовували багато оригінального у фігураціях і ритмічних прийомах). Розрізняючи у творчості дзвонарів малі й великі форми, відзначається, що перші запозичувалися, а другі були своєрідним мистецьким полем діяльності. Це уможливлювало створення справжніх дзвонарських концертів як форми музичного твору. Хоч талановиті дзвонарі часто послуговувалися традиційними композиціями своїх попередників,

* *Музика сфер (гармонія сфер)* – за Піфагором – звучання семи планет, які рухаються в небесному просторі (напевно, відповідно до семи основних ступенів діатонічного звукоряду; смертні її не можуть почути)

але в ході гри вставляли імпровізації – підгрунття розвою музики дзвонів. Окрім виконання традиційних форм на свята чи будні, розрізнялися специфічні типи звучань, такі, як *закличне, швидке, зустрічне, святкове* та ін.

Порівнюючи Західну й Східну церковні традиції, відзначається, що остання не знала крім дзвонів іншого культово-літургійного інструмента. Вони займали місце органу, й без їх звучання важко уявити Службу Божу. Дзвони виконували заспіви, використовувалися між богослужбовими співами, а також у кінці богослужень. Позахрамове розміщення дзвонів пом'якшувало їхні звуки для парафіян у церкві. "Якщо вже називати орган королем інструментів, то скільки подібного й скільки душевного, – із захопленням відзначає автор, – можна побачити у звучанні східних дзвонів!" [6, с.90].

Музика дзвонів сприймається як гарна, але досить складна. Підгрунттям труднощів її розвитку є залежність від толерантності Церкви (музика дзвонів є її засобом, тому вона часто виходить не такою, якою хотіла б бути, а згідно з культово-літургійними канонами); мистецтвом гри на дзвонах дуже важко опанувати, бо на відміну від інших інструментів дзвони завжди грають відкрито; оскільки їхня музика за цих своєрідних обставин є практично найбільш складним жанром у музиці, то дзвонарство ще не здобуло широкої популярності, зокрема із-за відсутності можливостей повсюдно його вивчати.

Ці обставини спричинювали довгий розквіт руської музики дзвонів. Рушійну силу цього процесу Е.Арро вбачає в суперечності між традиційністю та новаторством. Узвичаєність обумовлюється тим, що дзвін був церковним атрибутом, а нововведення – використанням його як музичного інструмента. Основа цього протиріччя містилася не тільки в конкурентній боротьбі як мистецькій суперечці серед дзвонарів (вона дещо гальмувалася церковними канонами), а й відношенням професіоналів до любителів. Саме з кола останніх, тих, хто не був обтяжений церковними обмеженнями, виходили новаторські імпульси, які теж приносили фольклорні риси у дзвонарство. Запорукою розширення кола аматорів був звичай дозволити бажаючим Пасхального тижня бити у дзвони. Серед тих, хто безпосередньо брав участь у дзвоніннях, були цар Іван IV, його син. Завдяки цьому правителю Стоглавий собор 1551 р. прийняв новий церковний устав і щодо дзвонарства.

Фахова мова дзвонарства розвивалася у двох напрямках: власне термінологія церковної еліти та мова нижчої верстви дзвонарів як народний, фольклорний жаргон. Останній живив, як і в церковному співі, своїми влучними висловами професійну. Називаються сталі професійні назви дзвонів із певними функціями (музично-літургійного виду) в їхньому звучанні: *кампан*, *полієлей*, *тяжеская*, *задзвінний* (ввідний у дзвоніння, відповідник терміну *заспівувач*), *дзвінний* (відповідно до терміна *путь* – провідного основного голосу в триголоссі), *підголосок* (другий голос – колоритно-фігуральний). Сюди відносять загальні назви дзвонів для культових цілей: буденні, недільні, святкові, або полуденні, похоронні, пасхальні та інші. Водночас були й індивідуальні найменування дзвонів. У популярному мовному вжитку для позначення видів звучання 6-8 дзвонів використовувалися назви: *большак* (святковий), *недільний*, *полієлей*, *повседневний*, або будній, альтовий, малий, *задзвінний*, *дискантовий* (той чи інший з останніх, коли їхні типологічні функції сумуються, аби знову роздвоїтися (у сусідніх тонах) чи звучать разом).

Е.Арро не тільки називає деякі найбільш уживані терміни, що стосуються техніки дзвонарства, а й пояснює назви цих типологічних дзвонів

(*перебір, благовіст, тридзвін, красний дзвін, малиновий дзвін та ін.*), передає термінологічні визначення в їх узагальнених значеннях тощо.

Причину просування фольклорної музики дзвонів у порівнянні з церковним уставним співом, а з часом і підпорядкування його своєму впливу вбачають у відносно великій, порівнюючи із Заходом, музичній свободі, притаманній Східній Церкві. Це було на користь дзвонівій музиці, в якій виділяється, як і в церковних розспівах, велика кількість видів дзвонінь (поросійськи *раз-звони*), оскільки їх було все важче регламентувати.

Е.Арро твердить про національну своєрідність російських дзвонінь, а подібність дзвонінь із загальноновживаними назвами (ростовське, Олександроневське, акімовське та ін.) – про їхнє точне виконання ніби за нотами. Припускається, що великі катедральні собори й монастирські храми розвивали власні святкові й буденні стилі, які з часом культивувалися та розроблялися. Звідси проводиться зв'язок з імпровізаційною дзвонівією музикою, адже у *роздзвонах* більше, аніж у розспівах могли утворюватися неканонізовані варіанти тощо.

Якщо до нас дійшло багато імен творців нового стилю церковного співу, то автори шанованих народом дзвонарських композицій невідомі. Е.Арро пояснює це тим, що церковний спів був професійним видом музики, а музика дзвонів – фольклорним. Вона передавалася в усній традиції; її автори залишалися анонімними. Це – ще один аргумент на користь висновку про те, що дзвонівіа музика, на відміну від сакрального співу, – народне мистецтво.

Використання великих дзвонів привертає увагу до мистецтва їх відливання. Як у техніці гри на дзвонах, що була на Русі видом таємного мистецтва, так і при литті зустрічаємося з таким же явищем. Староруську ливарницьку продукцію Е.Арро порівнює зі староіталійськими спеціально виготовленими скрипками (на противагу звичайним серійним фабричним інструментам), коли інструмент служить не тільки мистецтву гри, а й сам по собі є витвором мистецтва. Відповідно, як говорять про секрети виготовлення скрипок, так само, з погляду на результат звучання, кажуть про таємниці староруського лиття дзвонів. В обох випадках секрет був майже однаковий: благородність, чистота, індивідуальний характер, ніжність. Остання – на першому місці, саме її відчувала російська людина. Вихідною естетичною вимогою була співучість дзвона, його мелодійність. Тому як ще не розгадані всі таємниці виготовлення скрипок, так і при литті дзвонів ідеться тільки про його вагу й матеріал, а сам рецепт останнього, з погляду на результат звучання, тримався в секреті.

Відзначається, що найстарішим центром власної дзвонівіої продукції на Русі вважається давній Київ. Пізніше, у XIV–XV ст. відбувається розквіт лиття дзвонів у Новгороді. Пскові. Тут виникає власна регіональна школа мистецтва лиття, а дзвоніння розвинулося в самостійне мистецьке заняття. Різноманітні дзвоніння, їхнє використання мали, як свідчить, приміром, требник Новгородського катедрального собору св. Софії, чіткі вірші Великі міста

й монастирї створювали, поряд із власними способами літургії, свої стилі дзвоніння. Після зруйнування в XVI ст. Московю Новгород як свого найбільшого конкурента першість перейшла до неї. Явище гігантманії, відповідно до якої централізована Московія намагалася перевершити все, що було до неї, спричинило лиття тут супердзвонів. У церквах столиці були великі ансамблі дзвонів. З урахуванням цього ставиться риторичне питання: яку ж роль вони відігравали в історії російської музики?

У розділі, де йдеться про дзвони й церковний спів, робиться спроба отримати відповідь на поставлене питання. Вона зводиться до того, що старовинна музика дзвонів була носієм раннього руського багатоголосся, яке утвердилося на зламі тисячоліть [6, с.113]. Застосування дзвонів у Східній Церкві показує, що тут використовуються багатотонові, гармонійні дзвоніння, а на Заході, де гармонійно-акордова практика багатоголосності виразно проявилася тільки біля 1600 р., не було музичних концепцій дзвоніння чи дзвонів. Тому Е.Арро констатує, що історично Захід, на противагу Сходу, пішов від поліфонії до гармонії, а останній – навпаки.

У зв'язку із цим привертається увага до факту, що залишався не поміченим місцевими дослідниками понад сто років: уже давньоруська церковна дванадцятитонова система ґрунтувалася на гармонійній основі: чотири трихорди, пов'язані між собою в послідовності домінанта – тоніка – субдомінанта (верх), утворювали чотириквартове коло.

Дослідження історії музики дзвонів, знання її прикладів прояснює феномен строчного співу в ранній формі вокальної церковної багатоголосності XVII ст. Е.Арро припускає, що ця проблема та питання народного багатоголосся, зокрема підголоскової поліфонії, неможливо зрозуміти без детального вивчення специфіки церковних дзвонів [6, с.116] (іншими дослідниками – Євгеном Гіппіусом, Олександром Ярешком – тільки відзначається подібність фактури руських дзвонів із підголосковою поліфонією [7, с.73]). Витоки такого виду двоголосся, яке Е.Арро позначає як *органальна практика*, вбачаються в староарабських табулатурах Аль-Кінді.

Згадка про органум дала привід розглядати в цьому зв'язку також і багатотоновість, принаймні двоголосність, що виникає при грі на билах різної величини (для дзвінкішого й чіткішого звучання використовувалися здебільшого парами). Усе ж їхнє звучання залишалося простим подвоєнням мотивів. Унаслідок цього маємо справу з чимось на зразок інструментального органуму. Під час гри на двох близьких за величиною інструментах припускається наявність квінтового або квартового органуму в простому паралельному русі (*posito vulgaris*). З розповсюдженням дзвонів їхня багатоголосність мала змогу розширитися дискантно.

Відзначивши вплив сакральних форм співу на уставні види дзвоніння, показується, як музика дзвонів у свою чергу впливала на сакральну кантилену. Це дає змогу в розділі *Дзвони й народна музика* привернути увагу до

тісного переплетення їхніх звуків і людських голосів, а також порівняти дзвонову й народну музику, розкрити їхні взаємовпливи. Тому ще раз привертається увага до термінів *голос*, *підголосок*, *співання*, які використовувалися стосовно дзвонів, до їхньої антропоморфізації російським народом, для якого дзвін був не тільки церковним інструментом. Назва *підголосок* – один із фахових виразів, узятий від народу (теж застосовується до вторинних у звучанні дзвонів), а також інші спеціальні народні вислови (*доїти корову* – як позначення спеціального способу дзвоніння, *затравка* тощо) свідчать, що дзвін більше розглядався як загальнонародний, аніж специфічний церковний інструмент.

За приклад орієнтації деяких народних пісень на музику дзвонів береться відома в багатьох варіантах *Дубинушка*. Уже її текст, що ніби закликає до поштовхів, уподібнюється до ударів дзвонів, а маломотивна структура мелодії (*а а в а*) є типовою для їхнього повторюваного звучання. Подібність співу до музики дзвонів, що виникла в народній традиції, простежується також на прикладі фрагмента *Прогулянка* із сюїти для фортепіано Модеста Мусоргського *Картинки з виставки*. Тут свідомо чи інтуїтивно ідентифікується народномелодійне з музикою дзвонів. Матеріалом і моделлю до теми *Прогулянки* стали народні мелодії, ізометрія яких пов'язана із дзвоніннями.

Обмежившись декількома прикладами, як і *де* в народному співі відображена музика дзвонів, Е.Арро зауважує необхідність систематичного огляду російських (додамо: й українських) народних мелодій із погляду їхнього відношення до музики дзвонів (це дало б матеріал для диференційованішої характеристики). Далі на прикладі *Дубинушки* демонструється згортання кварт-квінт звучання дзвонів до терц-кварт у народному співі (приводом цього могла бути пануюча на Сході тетрахордна модальність у будові народної мелодії).

Взаємовплив дзвонової та народної музики торкається питання дії дзвонів на її інструментальну гілку. Приклад – гра на балалайці, гармошці, коли часом видаються прості одноманітні звуки. Ці повторення того самого мотиву не є музичною невиваженістю чи душевною відсталістю, а видом музикування, який ще змалку зі звучання дзвонів закарбовується в пам'ять.

Питання секуляризації дзвонів у Росії пов'язане з проблемою архітектури східних церков, де не могли швидко знайти для цих атрибутів правильного місця. Зодчі не зразу вирішили проблему гармонійної побудови дзвіниць, які б не псували загальне враження від храмів, побудованих у формі хреста. Тому відносно рано перейшли до встановлення дзвонів у повністю окремих спорудах. При цьому дзвін отримав своєрідний статус автономії. На противагу західному розміщенню дзвонів на вежах, російські окремі стіни для дзвонів виражають, на думку Е.Арро, прагнення розміщати їх ближче до землі. Дзвін ставав більш самостійним і ближчим до людей.

У другій половині XVIII ст. у Петербурзі італійські митці Бальдазарі Галуппі й Джузеппе Сарті започаткували використання дзвонів як інструментів оркестру у своїх нових для Росії ораторіях і кантатах. У подальшому, оскільки інструментальна музика вважалася недопустимою в церкві, російські

композитори тільки імітували звучання дзвона як церковного інструмента. Таким шляхом він проникав у церковний хор. У творі *Вечірній дзвін* лунке Бом створює переконливу ілюзію важкого дзвона. Цей зручний спосіб встановився не тільки в партесних концертах, а й у світських кантатах -- уже з часів Петра I дзвін починає виступати як супроводжуючий інструмент у музичних композиціях.

Процес секуляризації дзвонів сприяв влиттю їхньої музики у новоросійську національну звукову школу. В оркестрі не встановлювали незручні дзвони, а використовували їхню музику, яка зливається із загальним звучанням. На цьому підґрунті з'являються чудові оркестрові дзвоніння у фіналах опер, в увертюрах, симфонічних поемах, фортепіанній музиці. Тут дзвонова партія утворювала кульмінаційні моменти.

Про любов російських композиторів до музики дзвонів та її оркестрові й інструментальні репродукції розповідав ще Б.Асаф'єв у розділі *Про російську природу й російську музику* книги *Музыка моей Родины*, а секуляризація дзвонів знаходить відображення в брошурі С.Рибаківа. Він встановив, що у трьох новаторських напрямках розвитку дзвоніння (мелодичному, гармонічному й ритмічному) вбачаються три складові музики. Вони свідчать, що дзвонарство досягло кульмінаційного моменту свого розвитку й долучилося до професійної музики того часу.

Входження музики дзвонів у національну звукову школу, їхнє злиття Е.Арро спочатку досліджує у сфері мелодійності. Для цього наводяться приклади з мемуарів Михайла Глінки й твору С.Смоленського, які є показовими щодо впливів дзвонів, сприйнятих у дитинстві, на формування музичних нахилів. Прикладом пізнішого апофеозу цього процесу в М.Глінки є фінал опери *Іван Сусанін*. У побудові мелодії заключного хору, яка розвивається за ступенями, вбачається використання дзвонів різної величини.

Іншою особливістю дзвоніння є повторення. Онтогенетично -- один з основних конструктивних принципів, що виразно виступає на початкових стадіях утворення музики. На думку Е.Арро, погляд С.Рибаківа щодо мелодійного звучання як нібито чужого природі староруського дзвонівського стилю є не зовсім правильним, адже здебільшого навіть звучання бил було мелодійним (хоч саме воно розглядається Церквою як невідповідне її канонам).

Разом із конструктивним принципом повторення очевидне значення для музики дзвонів мають секвенції, а також збереження одного головного тону найбільшого дзвона й ритмічна повторюваність цього звука в комбінації з такою ж ступеневою поступальністю.

Прикладом великої кількості варіацій, які можна створити з комбінації перелічених основних елементів, є поема для оркестру *Дзвони* Сергія Рахманінова, що ґрунтується на таких найпростіших клітинках. Для того, щоб не склалося враження, ніби все сказане стосується названого твору, Е.Арро досліджує в цьому аспекті творчість інших російських композиторів. Дзвоніння запозичувалося також вокальною музикою.

Обмежившись за браком місця деякими одиничними прикладами, Е.Арро зауважує, що якби хтось захотів скласти *Тематичний каталог мотивів*

дзвонів у російській музиці, то може розраховувати в кінцевому підсумку на багатотомну працю. Це – передумова для остаточного пізнання найважливіших стильових елементів і національних ознак дзвонової музики.

Свідченням популярності дзвонових мелодій є те, що у Росії в др. пол. XIX ст. отримали розповсюдження портативні механічні дзвоніві пристрої, які у більший чи менший мірі вірогідно відтворювали відомі музичні твори, зокрема дзвоніння. Приблизно у цей же час ці композиції входять не тільки в білоруське, російське й українське мистецтво, а й у звукові школи решти національних меншин Росії (передусім, балто-слов'янських і фіно-угорських).

Окреслюючи гармонійний і ритмічний стилі дзвонової музики, Е.Арро відзначає, що вони відтворюються в інструментальній музиці як одночасно, так і багатоголосно. Удари дзвонів передаються оркестровою чи фортепіанною музикою здебільшого акордами, отже, гармонійно – навіть одиничних дзвонів. При гармонійному дзвонінні, поруч із розвитком мінорної тенденції, залишається питання хроматики. Завдяки гармонійному стилю інструментальної репродукції дзвонової музики, набирає популярності багатство верхніх тонів, що наслідують звучання групи малих дзвонів. При цьому ефективно проявляються в такому повному дзвонінні свобода акордів, їхні випадковості. Гармонійний стиль у відтворенні музики дзвонів національною звуковою школою пов'язується, як правило, з ритмічним. Так само, як у мелодії є мотивна характеристика музики дзвонів, так у ній проявляються певні типові ритмічні особливості (ізометрика, повторення, варіаційна секвенція). Водночас характерними є не тільки певні мелодичні дзвоніві мотиви, а й ритмічні.

Відзначається, що на рубежі XX ст. спостерігається істотне підсилення ритмічного стилю *биття* в російській музиці, у поєднанні з танцювальністю він стає головним. Хоча повторення тону (ізометричні мотиви) і ступеневий розвиток (у композиції) є природними засобами розвитку кожної мелодії, проте у творах, які згадає автор, це чітко вказує на її билодзвонове походження. Дослідникам, як укаже він, залишається відстежити шляхи, які пройшла било- і дзвонова музика в російській звуковій школі й набула там поширення.

Хоча характер дзвоніння в XVII ст. схожий до нинішнього, проте деякі особливості тепер зникли. Це вимагає перегляду джерел, що дозволить частинками зібрати матеріал до історії музики дзвонів. Зокрема її східній гілці, а точніше, як пише Е.Арро, її решткам, загрожує зникнення, адже з найстаршим поколінням щезає особливий музичний фольклор (у 30-х рр. XX ст. автор записав від російських емігрантів кілька сотень мелодій дзвонів їхніх рідних церков; на жаль, у війну матеріал загубився). Оскільки в переважній більшості музика дзвонів нині вже втрачена, треба спробувати на основі творів національної звукової школи точно відтворити колишні оригінальні мотиви.

Насамкінець не тільки наводяться слова С.Смоленського, який на початку XX ст. закликав зважитися на вивчення дзвонової музики, її історії як невичерпної спадщини й особливого виду мистецтва Росії та ще більш блискучого її майбутнього, а й відзначається нинішнє посилення актуальності сказаного. Ще більше, на наш погляд, це стосується українських музикознавців щодо вивчення особливостей національного дзвонарського мистецтва.

1. Musica Slavica. Beitrage zur Musikgeschichte Osteuropas / Herausgegeben von Elmar Arro. Wiesbaden: Steiner, 1977. 446 S
2. Савєга В. Благовєст: Історія колоколов, колокольного лиття, колоколен и колокольної бронзи. Дніпропетровськ: Пороги, 2000. – 460 с

- 3 Чушенко І.-А. Хтось у дзвони тихо б'є... – Львів: Місіонер, 2001 – 80 с
- 4 Лакота Г. Дзвін: Промова з нагоди благословення дзвона (Борин, вересень 1927 р.) // Він же Принагідні науки й промови. – Перемишль, 1935 – С. 111-117
- 5 Жолтовський П. Художнє лиття на Україні в XIV–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1973. – 132 с
- 6 Arro E. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung // Musica Slavica. Beitrage zur Musikgeschichte Osteuropas. – Wisbaden: Steiner, 1977. – S. 77-159.
- 7 Музыка колоколов: Сб. исследований и материалов / Отв. ред. и сост. А. Никаноров. – СПб.: Российский институт истории искусств (Серия "Традиционная инструментальная музыка Европы и Азии". – Вып. 2), 1999. – 272 с.

Bohdan Kindratiuk

BELLS AND RINGING IN RUS IN THE GERMAN LANGUAGE RESEARCH

Review of the main points of the article "Old Rus Music of Bells" by Elmar Arro, which motivate the role of beat, bell and ringing for the development of Russian culture, and contribute to a better vision of prospects for searching in a similar aspect of musical Ukrainian study.

Юрій Волощук

ЛЬВІВСЬКА СКРИПКОВА ШКОЛА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: СПЕЦИФІЧНІ РИСИ І ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

У музикознавстві поняття "школа" використовується досить часто і за визначеннями, які наводить "Українська енциклопедія", має кілька трактувань:

- 1) система освіти, сукупність закладів для навчання;
- 2) набутий досвід;
- 3) напрям у науці, літературі, мистецтві, суспільно-політичній думці, побудований на основі принципів, спільних поглядів, традицій тощо [21].

У даному дослідженні поняття "Львівська скрипкова школа" ми будемо розглядати через призму єдності трьох його аспектів: як систему освіти (освітньо-педагогічна та навчально-методична діяльність викладачів кафедри скрипки Львівської державної музичної академії); набутий досвід (удосконалення методики, оновлення репертуару); мистецький напрям (сталі традиції, територіальна єдність, чисельність представників, високий фаховий рівень виконавців).

Як зазначають автори статті "Львівська фортепіанна школа: традиції та розвиток" Наталія Кашкадамова і Людмила Садова, "поняття школи як певного мистецького напрямку завжди містить і показує сукупність багатьох представників. Як правило, це митці різного масштабу – поряд з видатними музикантами є і менш значні, які або готують появу великих, або ж розвивають їхні ідеї" [12, с.170].