



С. Г. ТОСИН

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 781.1

ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОЕ КОЛОКОЛЬНОЕ МНОГОГОЛОСИЕ РУССКОЙ ТРАДИЦИИ: МУЗЫКАЛЬНО-ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВОНОВ Трёхголосного типа

В ходе исследований жанровой системы русского колокольного звона (РКЗ) были выявлены три основных вида православно-уставных звонов: благовест, перезвон и собственно звон¹. Первый предстает исключительно горизонтальным изложением материала монотонного остинатного характера (мерными ударами в один из крупнейших колоколов звонницы). Второй характеризуется наличием горизонтали (последовательного перебора всех колоколов звонничного звукоряда) и вертикали (заключительного аккорда). Последний же, собственно звон, отразил результат становления в РКЗ нового для него фактурного принципа, интегрирующего и вертикаль, и горизонталь, – принципа *полифункционального колокольного многоголосия*. С этого момента, по нашему мнению, православный звон обрёл исчерпывающую технологическую базу для осуществления полноценного музыкально-художественного процесса.

Обозначенный принцип колокольного многоголосия в фактурном и темброво-ритмическом отношениях характеризуется несколькими функциональными пластами. Одной из широко распространённых его разновидностей является собственно звон трёхголосного типа. Анализ его фактурных компонентов полезен, во-первых, для понимания целесообразности традиционного разделения колокольного арсенала звонницы-инструмента на три группы (больших, средних и малых колоколов), а во-вторых, для закладки музыкально-теоретических основ под дальнейшие исследования, связанные с другими типами полифункционального колокольного многоголосия.

Рассматривая трёхсоставную фактуру собственно звона, следует выделить:

- 1) основу – «низкий» остинатный темброритм больших колоколов;
- 2) ведущий ритмоинтонационный пласт – средние колокола, заполняющие своим звучанием середину тембровысотного пространства;
- 3) ритмико-кolorистическое сопровождение «верхов» – звонкие малые колокола.

При этом укажем на принцип фактурного выстраивания звона, где каждая группа колоколов, регистрово расположенная выше другой, ритмически более подвижна (пример № 1).

Пример № 1 Звон Новодевичьего монастыря
в Москве, фрагмент (запись А. Ярешко)²

Приведённый пример наглядно иллюстрирует сказанное: здесь каждая вышестоящая партия колоколов в два раза активнее нижестоящей. Остановимся на этом моменте подробно и рассмотрим сегменты фактуры (колокольные группы) в отдельности.

Начнём с басовой партии. На то, что бас является основой собственно звона, указывают все авторитетные исследователи РКЗ: С. Рыбаков [3, с. 70], А. Покровский [2, с. 219], К. Сараджев [5, с. 64–65] и др. Дело в том, что темпоритм всего звона находится в полной власти амплитудных качаний языка большого колокола. Если относительно лёгкими языками менее крупных колоколов можно управлять достаточно гибко ритмически, то языки-тяжеловесы исключают такую возможность. Поэтому в нижнем голосе устанавливается ритмическое остинато, которое в силу большого диаметра инструмента представлено медленными ударами (половинными или целыми длительностями). Таким образом, большие колокола в звоне выполняют естественную роль басового метронома, под который подстраивается движение других голосов. Это типичная ситуация при звоне во все колокола, которая вполне однозначно отражена в примере № 1.

Второй партитурный «ярус» звона представлен группой средних колоколов. Обычно их ритм в 2–3 раза активнее басового и, в отличие от последнего, характеризуется разновысотной последовательностью. Достаточно широко распространён приём равнодлительного перебора колоколов, в частности – четвертными длительностями (в нотной записи средние колокола расположены на верхней строке и выделены штилями вниз) (пример № 2).



Пример № 2

Ростовский Малый трезвон,
фрагмент (запись С. Мальцева)³

Как видим, здесь партия средних колоколов представлена однократной попевкой, из регулярного повторения которой складывается линия голоса. В указанном приёме – постоянной ротации одной и той же краткой попевки – усматривается глубокая связь с музыкальной архаикой.

Анализируемый тип фактурного изложения собственно звона не ограничивается микроструктурными ротационными формами движения в партии средних колоколов. Более сложный в ритмоинтонационном плане голос наблюдается в примере № 1, где он складывается из комбинации разнородных звуков – от половинных до восьмых. В такого рода звонах обнаруживается отсутствие повторов, по крайней мере, на близком, тактовом расстоянии, за счёт относительной продолжительности (в 2–4 такта) построений. Как известно из дореволюционных источников, в отдельных случаях такие построения перерастали в некое подобие мелодии, а иногда выходили на уровень музыкального цитирования либо вполне осознанной мелодической импровизации. Однако это, как мы понимаем, уже итог достаточно длительной эволюции искусства РКЗ, представлявшей медленный диффузно-адаптационный процесс, который выражался, согласно введённому нами условному понятию, в «мелодизации» звона⁴.

Результаты этого процесса отражены в работе С. Смоленского «О колокольном звоне в России», где имеется возможность ознакомиться с достаточно поздней трактовкой звона, которую можно охарактеризовать как ритмомелодическую. Её отличительной чертой стало эпизодическое введение в партию средних колоколов развёрнутых мелодических построений. В той же работе показаны композиционно ещё более сложные разновидности ритмомелодического звона – вернее всего, позднейшие. «Мне случалось наблюдать у талантливых звонарей... разработку тем... – отмечает С. Смоленский. – Однажды мне случилось услышать в “разработке” звона неожиданно введённое контрапунктическое “увеличение” темы (Augmentation), не говоря уже о частичном её использовании...» [4, с. 201].

Итак, во втором «ярусе» партитуры собственно звона, рассматриваемого нами с позиции трёхсоставной фактуры, где «середина» берёт на себя ведущую ритмоинтонационную функцию, следует выделить три типа звуковой реализации музыкального материала. Условно обозначим их следующим образом:

1) *архаичный*, где имеет место регулярная ротация одной кратковременной попевки;

2) *продолженный*, в основе которого лежат хотя и тоже достаточно древние по происхождению, но относи-

тельно продолжительные (до нескольких тактов) музыкальные фразы;

3) *мелодизированный*, возникший сравнительно поздно и характеризующийся развёрнутыми мелодическими построениями.

Первый и второй типы, как показывает анализ партитур дореволюционных звонов, вполне самостоятельны и потому функционируют самостоятельно. Последний, мелодизированный, если верить С. Смоленскому, обычно сопрягается с другими, не являясь постоянной составляющей звона.

Верхний «ярус» звонной партитуры представлен партией малых (завонных) колоколов, часто именуемой трелью. Напомним, что эта партия является ритмико-колористическим элементом собственно звона. Однако её традиционная трактовка неоднозначна. Для полной ясности подвергнем анализу ряд образцов, причём они не обязательно связаны с трёхголосной фактурой, которая рассматривается в настоящей статье. Такой подход мотивирован тем, что зазвонная партия достаточно самостоятельна и не всегда зависит от количества полифонических «пластов» колокольной партитуры.

Обычно для реализации трели необходимо от двух до четырёх зазвонных колоколов. Тем не менее известны образцы звонов, где её роль выполняет всего лишь один колокол. В предлагаемом ниже примере № 3 он (при естественной монотонии) ритмически пародирует трель посредством выстраивания ровной линии 32-ми длительностями.

Пример № 3 Трезвон ц. Иоанна Златоуста в
Астрахани, фрагмент (запись А. Ярешко)⁵

Другой пример использования в трели одного колокола встречается у С. Рыбакова, записавшего исполнение звона А. Смагиным (пример № 4). Звонарь здесь отходит от ритмического дробления звука на мелкие длительности и, непосредственно взаимодействуя с переборами средних колоколов, предлагает синкопированные репетиции малого.

Пример № 4 Звон Александровской лавры,
фрагмент (запись С. Рыбакова)⁶

Что касается зазвонного ритма, свойственно собственно звону вообще, то здесь наблюдается

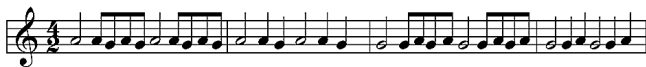
большое разнообразие, особенно когда в звоне участвует не один, а несколько малых колоколов. С увеличением их числа расширяются и потенциальные возможности ритмоинтонационного варьирования. Правда, видимо, в силу разных причин далеко не всегда такие возможности используются. Позволим себе предположить, что в каких-то случаях это происходит от недостатка музыкальной фантазии отдельных звонарей. Другой причиной следует назвать художественную целесообразность. Думается, именно ею мотивировано появление незадействованной линии, складывающейся из восьмых длительностей двузвучной трели, которая расцветивает один из знаменитых ростовских звонов – Акимовский (в примере № 5 приводится только партия зазвонных колоколов).

Пример № 5 Акимовский звон,
фрагмент (запись А. Израилева)⁷



В другом ростовском звоне, Егорьевском, партия тех же колоколов, представленная в примере № 6, ритмоинтонационно значительно богаче.

Пример № 6 Егорьевский звон,
фрагмент (запись А. Израилева)⁸



Ещё интереснее выглядит партия зазвонных колоколов в ростовском Малом трезвоне (пример № 2; ноты, выделенные штилями вверх). Она весьма активна и более разнообразна по использованию ритмических комбинаций.

На примере традиционных звонов всего лишь одной Ростовской звонницы мы видим, насколько по-разному может трактоваться партия трели, состоящей из двух колоколов. Учитывая специфику звонницы как многовариантного инструмента⁹, можно говорить о несомненном многообразии двузвучного зазвона.

Трель, состоящая из трёх звуков, открывает перед звонарём дополнительные музыкально-художественные возможности. Ими также можно пользоваться по-разному. К сожалению, круг старинных образцов с трёхзвучным зазвоном, необходимых для всестороннего анализа, весьма ограничен. Тем не менее имеющиеся фрагменты звонов говорят о различных подходах к трактовке исполнителями такой трели.

Пример № 7 подчёркивает в первую очередь её линейную природу, а также выявляет ритмоинтонационные возможности трёхзвучия.

Пример № 7 Трезвон, фрагмент
(запись А. Кастальского)¹⁰



Поначалу это трель двузвучная (a^2, f^2). Далее в ней происходят количественные и, соответственно, качественные изменения. Введение третьего звука (g^2) воспринимается как звуковысотный вариант двузвучной трели, с одной стороны, а с другой – обогащает её интонационно (и колористически).

Иначе трактована партия трёх малых колоколов в другом звоне (пример № 1). Здесь следует обратить внимание на её фактически аккордовое изложение, возникающее в результате приёма арпеджирования ($e^2 - cis^2 - a^1$). Таким образом, сугубо интонационная сфера проявляется минимально, тогда как собственно колористическая становится ведущей.

Богатый материал по колокольным звонам содержится в рукописях композитора А. Кастальского [1]. Однако они полны графических условностей и отличаются фрагментарностью записи, столь характерной для черновых набросков. Их нотное изложение даётся композитором, как правило, в фактурно суммированном виде, что в немалой степени осложняет задачу определения группировки колоколов той или иной звонницы, фигурирующей в указанной рукописи. С полной уверенностью, в силу этого, можно выделить только один образец звона, где задействована четырёхзвучная трель. В дешифрованном виде, предлагаемом нами на основе знания особенностей звонницы как музыкального инструмента и звонарской специфики, нотный текст данного звона должен выглядеть, как в примере № 8.

Пример № 8 Звон церкви Иоанна Богослова
в Москве, фрагмент



Из него следует, что нижние звуки относятся к средним колоколам, а объём трели составляют ноты fis^2, gis^2, a^2, h^2 . В зазвонной партии преобладает горизонталь, и несмотря на расширенный колокольный состав, она принципиально почти не отличается от зазвонных линейного типа, представленных выше (имеются в виду партии малых колоколов, где начала долей такта пропускаются). Напомним, что в одном из образцов (пример № 7) пропущено начало лишь сильной доли такта, в другом (пример № 4) – начало каждой доли. Не вносит, по большому счёту, ничего кардинально нового и возникающий на последней восьмой такта гармонический интервал терции ($gis^2 - h^2$): это лишь дополнительный колористический «мазок» в звуковой палитре зазвонной горизонтали. В итоге партию малых колоколов в примере № 8 мы



расцениваем как один из возможных, расширенных в звуковысотном плане вариантов двух- или трёхзвучной трели.

Таким образом, анализ верхнего «яруса» партитуры собственно звона выявляет два основных типа трели. Один подчёркивает преимущественно её линейную природу, другой базируется на преобладании гармонических последований. В первом случае проявляются ритмоинтонационные возможности звонной партии, в последнем – ритмико-колористические.

Исследование основных сегментов музыкальной формы на примерах вышеприведённых образцов

собственно звона подтверждает тезис, высказанный в начале статьи, о присутствии в полифункциональном колокольном многоголосии трёхсоставной фактуры с разноплановым, дробящимся «поярусно», ритмом. Однако ограничиться констатацией только такого типа колокольно-звонной фактуры, значит отказать церковным звонарям в неистощимой творческой фантазии, а в целом искусству РКЗ – в его очевидном многообразии. Как показывают исследования старинных образцов православного звона, в них встречаются и другие типы музыкальной фактуры, которые только предстоит подвергнуть тщательному анализу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этом см.: Тосин С. Г. Благовест и перезвон: к определению понятий // Сибирский филологический журнал. Новосибирск, 2009. № 1. С. 23–27; Тосин С. Г. «Собственно звон» и его разновидности (к исследованию жанров православно-уставных колокольных звонов) // Музыковедение. 2009. № 8. С. 13–18.

² Приводится по: Ярешко А. С. Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки. М., 1978. Вып. 3. С. 52.

³ Приводится по: Смирнов Д. В., Мальцев С. А. Колокола и колокольные звоны Ростова Великого // Искусство колокольного звона: материалы к курсу по спец. «Духовые и ударные инструменты». М., 1990. С. 218.

⁴ Подробно об этом см.: Тосин С. Г. Русский колокольный звон. Трактровка и современное состояние // Там же. С. 142–146.

⁵ Приводится по: Ярешко А. С. Указ. соч. С. 56.

⁶ Приводится по: Рыбаков С. Г. Церковный звон в России // Музыка колоколов / сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999. С. 194.

⁷ Приводится по: Израилев А. А. Ростовские колокола и звоны // Там же. С. 166.

⁸ Там же. С. 167.

⁹ См.: Тосин С. Г. Архитектоника звонничного звукоряда // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2 (5). С. 67–71.

¹⁰ Приводится по: [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кастальский А. Д. Музыкальные формы различных трезвонов и творчество в этой области // Центральный государственный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 162 Е. Н. Лебедева, № 104.

2. Покровский А. М. О музыкальном значении звонниц // Музыка колоколов / Российский институт истории искусств. СПб., 1999. С. 212–221.

3. Рыбаков С. Г. Церковный звон в России // Колокольные звоны России. М., 1990. С. 10–75.

4. Смоленский С. В. О колокольном звоне в России // Музыка колоколов / Российский институт истории искусств. СПб., 1999. С. 197–211.

5. Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона. М.: Музыка, 1986. 160 с.

REFERENCES

1. Kastalsky A. D. *Musical Forms of Various Rings of Church Bells and Musical Creativity in this Area*. Central State Glinka Museum of Musical Culture (In Russian). Fund 162, E. N. Lebedev, no. 104.

2. Pokrovsky A. M. O muzykal'nom znachenii zvonnic [Concerning the Musical Meaning of Belfries]. *Muzyka kolokolov* [Music of Bells]. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 1999, pp. 212–221.

3. Rybakov S. G. Tserkovnyy zvon v Rossii [Ringing of Church Bells in Russia]. *Kolokol'nye zvony Rossii* [Rings of Bells in Russia]. Moscow, 1990, pp. 10–75.

4. Smolensky S. V. O kolokol'nom zvone v Rossii [About Ringing of Bells in Russia]. *Muzyka kolokolov* [Music of Bells]. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 1999, pp. 197–211.

5. Tsvetaeva A. I., Saradzhev N. K. *Master volshebного звона* [Master of the Magic Bell Ring]. Moscow: Muzyka Press, 1986. 160 p.

Полифункциональное колокольное многоголосие русской традиции: музыкально-фактурные особенности звонов трёхголосного типа

Исторически сложились три вида православных звонов: благовест, перезвон и собственно звон. Последний является наиболее сложным и с точки зрения музыкальной фактуры определяется как *полифункциональное колокольное многоголосие*. Оно может быть представлено различным количеством функциональных голосов. В настоящей статье рассматривается собственно звон трёхголосной структуры.

Его фактура складывается из: 1) остиinato больших колоколов; 2) ведущего ритмоинтонационного пласта средних; 3) ритмико-колористического сопровождения «завзона» (малые колокола). При этом каждая группа колоколов, расположенная выше другой, ритмически более подвижна и богаче интонационно. Доказательству данного тезиса и посвящена статья.

Указанные музыкально-фактурные голоса анализируются по отдельности. Отмечается, что басовая партия является основой звона и отличается минимальной подвижностью. В среднем голосе выделяются три типа звуковой реализации музыкального материала: 1) *архаичный*, при регуляр-

ной ротации одной кратковременной попевки (в один такт); 2) *продолженный*, с относительно продолжительными (до нескольких тактов) музыкальными фразами; 3) *мелодизированный*, частично состоящий из развёрнутых мелодических построений.

Верхний голос озвучивается 2–4 колоколами. Их партия самая дробная. Здесь анализируются ритмические и аудиторские особенности зазвона, зависимость его качественных показателей от количества колоколов. Выделяются два основных типа трели: а) линейного характера (ритмоинтонационная сфера); б) с преобладанием гармонических последований (ритмико-колористическая сфера).

В заключение подтверждается тезис о присутствии в полифункциональном колокольном многоголосии трёхчастной фактуры с разноплановым, дробящимся «попарно» ритмом.

Ключевые слова: колокольный звон, собственно звон, зазвон, колокола

The Poly-Functional Bell Polyphony in the Russian Tradition: The Musical Textural Peculiarities of Bell Rings of the Three-Voice Type

Three types of Orthodox Christian bell rings have emerged historically: “blagovest”, “perezvon” and “sobstvenno zvon”. The latter presents the most complex type of bell ringing and from the point of view of musical texture is defined as *poly-functional bell polyphony*. It may be demonstrated by various diverse quantities of functional voices. The present article examines the bell ring of a three-voice structure proper.

Its texture is constructed from: 1) ostinato patterns of large bells; 2) the leading rhythmical-intonational strata of the middle-size bells; 3) the rhythmical-coloristic accompaniment of the “zazvon” (sounded out by small bells). At the same time, each group of bells, situated above the previous, is more mobile rhythmically and rich intonationally. The present article is devoted to proving the given thesis.

The indicated musical textural voices are analyzed separately. It is noted that the bass part is the foundation of the bell ring and is distinguished by minimal mobility. In the middle voice three types of sound realization of the musical material are distinguished:

1) *the archaic*, presenting regular rotation of one short chant motive (in one movement); 2) *the prolonged*, with moderately lengthened musical phrases (by several measures); 3) *melodized*, partially consisting of extended melodic constructions.

The upper voice is sounded by 2 to 4 bells. Their parts are the most fragmented one. Here the rhythmic and auditory features of the “zazvon” are analyzed, as well as the dependence of the quality indicators on the quantity of the bells. Two main types of trills are distinguished: a) those of a linear character (the sphere of rhythm and intonation), b) with a predominance of harmonic progressions (the rhythmic and coloristic sphere).

In conclusion, the thesis is confirmed concerning the presence in the poly-functional bell polyphony of three-part texture with a diverse rhythm, fragmenting “layer after layer.”

Keywords: ringing of church bells, sobstvenno zvon, zazvon, bells

Тосин Сергей Геннадьевич

доктор искусствоведения,
доцент кафедры композиции
E-mail: segeto@mail.ru

Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Sergei G. Tosin

Doctor of Arts,
Associate Professor at the Composition Department
E-mail: segeto@mail.ru

Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 630099 Novosibirsk

