

РАЗНАВІДНАСЦЬ ЗВОНАВЫХ ІНСТРУМЕНТАЎ І ІХ ВЫКАРЫСТАННЕ ў РУСКАЙ І ЗАРУБЕЖНАЙ МУЗЫЦЫ

В. В. КАВАЛІЎ,

дацэнт кафедры *методыкі музычнага выхавання і дырыжыравання*
Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя Максіма Танка,
 кандыдат педагагічных навук

У еўрапейскім музычным мастацтве існуе шмат інструментаў, якія адносяцца да сямейства званоў. Найбольш вядомыя — гэта куранты, карыльён, аркестравыя званочкі, натуральныя званы і трубчастыя званы.

КУРАНТЫ

Курантамі (ад фр. *courant* — бягучы) называюць вежавы гадзіннік з камплектам настроеных званоў, а таксама вялікі пакаёвы гадзіннік. Асноўны механізм курантаў — гэта драўляны або металічны цыліндр са штыфтамі, што пры вярчэнні дакранаюцца да ручак, тыя ў сваю чаргу пры дапамозе цягі прыводзяць у рух малаткі, якія ўдараюць па звонах. Куранты нельга аднесці да мастацкага звону, паколькі працэс звону ў іх адбываецца без удзелу чалавека. Механізм курантаў уключаецца, адзначаючы званам кожную гадзіну, яе палавіну і чвэрць.

На Русі і Беларусі куранты размяшчаліся на царкоўных і грамадзянскіх збудаваннях (гарадскіх ратушах). У Расіі першыя куранты з наборам званоў, настроеных у дыяпазоне дзюво актаў, былі ўстаноўлены на Спаскай вежы Маскоўскага Крамля ў 1625 г. Чатырохкратны перазвон іх успрымаўся як сімвал, што падзяляе ноч і дзень. З цягам часу колькасць паслядоўных удараў пачала паказваць час, напрыклад, 9 гадзін — 9 удараў. Куранты Петрапаўлаўскай крэпасці (Санкт-Пецярбург) да Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 г. ігралі мелодыю "Калі слаўны Бог" Дз. Бартнянскага, а пасля — "Інтэрнацыянал". У 1960 г. Дз. Шастаковіч напісаў музыку для новасібірскіх курантаў. Найбольш вядомы заходнія куранты — гадзіннік "Біг Бэна" ў Лондане.

КАРЫЛЬЁН

Карыльён (ад фр. *carillon* — трохзвон) — ударны музычны інструмент, які пабудаваны з невялікіх храматычна настроеных званоў (звычайна іх 48). Механізм работы карыльёна такі: праз каленчатыя рычагі да прамых гарызантальных цягнуцца тросы, яны прымацаваны да стальной рамы каля падлогі і на ўзроўні пояса. Карыльянер (званар) сядзіць на лаўцы. Па верхніх рычагах (мануалах) ён ударае кулакамі, а на ніжнія педалі — націскае нагамі. Такім спосабам на звонах выконваюцца шматгалосыя творы.

Карыльён можа быць аднесены да музычных інструментаў, а звон, які на ім выконваецца, да мастацкага. Гэты інструмент вядомы з IX ст. у Галандыі і Бельгіі. З XV ст. распаўсюджваецца па ўсіх заходніх краінах. Як і куранты, яго размяшчалі на гарад-

скіх ратушах, званіцах. У пачатку XVII ст. у Германіі карыльён быў рэканструяваны ў асобы інструмент — "звонавае фартэпіяна", якое было выкарыстана Г. Гендэлем у араторыі "Саул" і Дж. Меерберам у оперы "Афрыканка". З 1922 г. у Бельгіі дзейнічае Каралеўская школа ігры на карыльёне.

У Расіі карыльён пачаў распаўсюджвацца з часоў Пятра I. Самы вядомы карыльён у часы Савецкага Саюза знаходзіўся на вежы гістарычнага музея ў Каўнасе (Літва), куды быў уманціраваны яшчэ ў 1935 г. Карыльён налічвае 35 званоў, адлітых у Бельгіі. Пасля некалькіх гадоў вымушанага маўчання (вайна, барацьба са звонам) ў 1958 г. карыльён загучаў зноў. Не так даўно загучалі карыльёны ў Петрапаўлаўскай крэпасці Санкт-Пецярбурга і ў Міхайлаўскім саборы ў Кіеве.

АРКЕСТРАВЫЯ ЗВАНОЧКІ

Гэта самы маленькі прадстаўнік сямейства званоў, які выкарыстоўваецца ў якасці ўдарнага музычнага інструмента ў сімфанічным аркестры. Інструмент уяўляе сабой плоскую скрыню, у якой у два рады змешчаны 25 — 35 храматычна настроеных металічных пласцін. Верхні рад адпавядае чорным клавішам фартэпіяна, ніжні — белым. Дыяпазон званочкаў залежыць ад колькасці пласцін. Гукі атрымліваюцца пры ўдары двух металічных або драўляных малаточкаў.

Гэты інструмент даволі часта выкарыстоўваецца кампазітарамі, напрыклад, у "Маршы Чарнамора" з оперы М. Глінкі "Руслан і Людміла" і арыі Папагена з оперы "Чароўная флейта" В. Моцарта.

НАТУРАЛЬНЫЯ ЗВАНЫ І ІХ ВЫКАРЫСТАННЕ ў РУСКАЙ МУЗЫЦЫ

Гэта царкоўныя званы, якія ўваходзяць у склад сімфанічнага аркестра, але ў той жа час не лічацца аркестравымі інструментамі. Партыя натуральных званоў у нотах дакладна ніколі не выпісваецца. Яе звычайна абазначаюць рытмічным ці ўмоўным пісьмом на пяці лінейках. Іншы раз момант уступлення званоў памячаюць словамі: "Пачынаць перазвон", "Удары звона ў набат", "Пахавальны звон" і інш. Часцей за ўсё гэты працэс зводзіцца да ўдару толькі ў адзін звон, больш-менш дакладна настроены, як, напрыклад, у сімфанічнай карціне М. Мусаргскага "Ноч на Лысай гары" і оперы "Хаваншчына".

Адна з умоў стварэння рускай нацыянальнай кампазітарскай школы — гэта засваенне асаблівасцей нацыянальнай народна-песеннай і танцавальнай

культуры. Рускую музыку немагчыма ўявіць без тагога віду народнай творчасці, як звон, які адыграў значную ролю ў развіцці музычнай каларыстычнасці і зрабіў уплыў на фарміраванне стылю рускіх кампазітараў.

Першым рускім кампазітарам, які ўвёў звон у прафесіянальную кампазіцыю, быў Міхаіл Іванавіч Глінка. Яго опера "Жыццё за цара" ("Іван Сусанін") стала ўзорам выкарыстання музыкі звонаў. У заключнай сцэне оперы пад святочны "красны звон" гучыць хор "Слаўся". Для таго каб адчуць усю веліч, Глінка наслойвае (злівае ў адзінае цэлае) гук звонаў на партыі аркестра і хору.

Іншыя кампазітары таксама сталі выкарыстоўваць звон у сваёй творчасці. Часам ён становіўся стрыжнем, вакол якога разварочваліся драматычныя падзеі, ужываўся для характарыстыкі асабліва значнага элемента сцэнічнага дзеяння, раскрыцця псіхалагічнага стану героя.

Так, у оперы "Апрычнік" П. Чайкоўскага музыка звонаў садзейнічае раскрыццю галоўнай сюжэтай лініі — трагедыі Андрэя, які звязаў сваё жыццё з апырчнёнай, паказу эпохі Івана Грознага. У "Паданні пра нябачны горад Кіцеж і дзеву Фяўронію" М. Рымскага-Корсакава звон гучыць на працягу ўсёй оперы і звязаны з вобразам Вялікага Кіцежа. У "Казцы пра цара Салтана" ў той момант, калі расчыніліся крэпасныя вароты горада Ледзянца і народ вітаў Гвідона як свайго князя і выратавальніка, гучаў "Святочны звон".

Іншы раз кампазітары выкарыстоўвалі "набатны" звон, як, напрыклад, А. Барадзін у канцы першай дзеі оперы "Князь Ігар" ў сцэне пажару Пуціўля, занятага полаўцамі.

Наглядзячы на тое, што рускія кампазітары ўключалі звон у свае творы, імператарскія тэатры абыходзіліся без пастаяннай званицы. Толькі ў пачатку 30-х гг. XX ст., калі ў план Вялікага тэатра была ўключана опера "Пскавіцянка" М. Рымскага-Корсакава, пастаноўшчыкі вырашылі стварыць дзве пастаянныя званицы — у тэатры і яго філіяле. Але перад майстрамі ставілася задача, каб пасля збору звонаў для тэатра была створана званица для Парка культуры і адпачынку на беразе Масквы-ракі, пры гэтым званы павінны іграць музыку "Інтэрнацыянала".

Вялікі тэатр атрымаў 27 лепшых старадаўніх звонаў вагой ад 15 да 400 пудоў. Самы вялікі 400-пудовы звон быў адліты ў 1780 г. На другой званицы было 20 звонаў ад 16 фунтаў да 211 пудоў. Яна дзейнічала на сцэне Крамлёўскага Палаца з'ездаў, званы былі адліты на Яраслаўскім заводзе Алавяншнікава. У гэтым камплекце кожны звон настроены на пэўны тон, аднак іх ужо цяжка было назваць царкоўнымі ці натуральнымі званамі.

Разам з вялікімі званіцамі многія оперныя і драматычныя тэатры маюць сёння і *маленькія перасоўныя званицы*, у якіх налічваецца 10-12 звонаў.

У музыцы рускіх савецкіх кампазітараў XX ст. натуральныя званы выкарыстоўваліся рэдка. Да найбольш вядомых твораў адносяцца кантат Г. Свірыдава "Драўляная Русь" і "Паэма памяці Ясеніна", 11-я сімфонія Дз. Шастаковіча.

ТРУБЧАСТЫЯ ЗВАНЫ І ІХ ВЫКАРЫСТАННЕ ў РУСКАЙ МУЗЫЦЫ

Трубчастыя званы належаць да інструментаў ударнай групы сімфанічнага аркестра. На Захадзе

яны вядомы пад назвай *японскіх звонаў*, ва Усходняй Еўропе і Расіі — *італьянскіх, рымскіх і звонаў-труб*. Гэта набор з 12 — 18 труб-цыліндраў, якія свабодна падвешаны ў два рады на раме (вышыняй 2 м). Трубы першага рада адпавядаюць белым клавішам фартэпіяна, а другога — чорным. Набор звонаў, як правіла, дае 12 паўтонаў. Дыяпазон адна-паўтары актавы (ад фа вялікай). Музыка для трубчастых звонаў запісваецца на пяці лінейках. Гук атрымліваецца пры ўдары па верхнім краі адпаведнай трубы, ён светлы, чысты, празрысты і святочны, вельмі багаты абертанамі, з доўга затухаючым, "плывучым" водгукам. Але трубчастыя званы не маюць нічога агульнага з рускімі царкоўнымі званамі, таму не могуць іх замяніць.

Асноўнае выкарыстанне трубчастых звонаў прыпадае на савецкі час — гэта 11-я і 13-я сімфоніі Дз. Шастаковіча, а таксама яго паэма для салістаў, хору і аркестра "Пакаранне смерцю Сцяпана Разіна", цыкл рамасаў на японскія вершы для тэнара і сімфанічнага аркестра; кантаты "Здравіца" і "Аляксандр Неўскі", уступ да Другой сімфоніі С. Пракоф'ева; "Серэнада" для кларнета, скрыпкі, кантрабаса, ударных і фартэпіяна, Канцэрт для скрыпкі з аркестрам № 2 А. Шнітке; Кода 6-й часткі "Сонца інкаў" Э. Дзянісава.

Званы-пліты — гэта разнавіднасць трубчастых звонаў у выглядзе прамавугольных брускоў. Яны гучаць вельмі чыста і тонка. Такі звон разам з талеркамі і тамтамам выкарыстаў С. Пракоф'еў у 4-й частцы кантаты "Аляксандр Неўскі" для суправаджэння хору "Уставайце, людзі рускія".

ІМІТАЦЫЯ ЗВОНУ ў ТВОРЧАСЦІ РУСКІХ КАМПАЗІТАРАў

Рускія кампазітары часта перадавалі звон сродкамі самога аркестра, выкарыстоўваючы для гэтага спалучэнне розных інструментаў (гонгі, талеркі, тамтамы, арфы).

Выдатным майстрам гэтага быў М. Рымскі-Корсакаў. Імітуючы музычнымі сродкамі звон, кампазітар перадае яго своеасаблівую пераліўчатасць фарбаў. Цікавай у гэтым плане з'яўляецца опера "Барыс Гадуноў", аркестроўку якой пасля смерці М. Мусаргскага ўзяў на сябе М. Рымскі-Корсакаў. Званы пранізваюць усю оперу, яны становяцца дзейснай сілай драматургічнага развіцця, увасабляюць веліч і трагізм чалавечага лёсу. У сцэне каранацыі Барыса Гадунова кампазітар імітуе "вялікі святочны звон", у сцэне смерці — выкарыстоўвае перабор, які па царкоўнаму статусу прымяняецца пры пахаванні. Для перадачы вобраза летанісца Пімена імітуецца блажавест — спакойная і ўраўнаважаная музыка. Гэта сімвал вечнасці, у оперы ён прадстаўлены як Божы суд. У оперы гучыць і набатны звон як увасабленне трагічных падзей.

Да найбольш яскравых сімфанічных "звонавых" твораў М. Рымскага-Корсакава адносяцца яго аркестравае інтэрмецца ў канцы 1-й дзеі оперы "Пскавіцянка" і уверцюра "Светлае свята", у якой была зроблена спроба ўзнавіць велікодную службу сродкамі сімфанічнай музыкі.

Уверцюра была напісана ў 1888 г. Звонаваць у творы праходзіць усе дынамічныя ступені развіцця — ад сурова-змрочнага ў пачатку да бліскуча-звонкага ў канцы. Па словах кампазітара, ён імкнуўся да ўзнаўлення "легендарнага і язычніцкага боку свя-

та". З гэтага пункту погляду твор можна параўнаць з маляўнічымі язычніцкімі палотнамі М. Рэрыха.

Шырока прадстаўлена звонанасць і ў *фартэп'янай* творчасці рускіх кампазітараў. У якасці прыкладу можна назваць творы П. Чайкоўскага ("Масленіца", "Руская пляска", "Рускае скерца", "На тройцы", "Дума", Першы канцэрт для фартэп'яна з аркестрам) і Э. Метнера (Другі канцэрт для фартэп'яна з аркестрам і шэраг п'ес).

Жамчужынай рускай фартэп'янай музыкі, якая ўключае ў сябе звонанасць, з'яўляюцца "Карцінкі з выстаўкі" М. Мусаргскага. Адною з самых каларыстычных старонак цыкла стала п'еса "Багатырскія вароты ў стольным горадзе ў Кіеве" — найбольш ранняе ўвасабленне звонанасці ў рускай фартэп'янай музыцы. Самым яскравым момантам твора з'яўляецца фінал. Кампазітар сродкамі фартэп'яна стварае цэлую сімфонію звонаў.

А. Барадзін у п'есе "У манастыры" з "Маленькай сюіты" сродкамі фартэп'яна імітуе пахавальны звон. Ад гэтай музыкі павявае даўніной са строгай мелодыяй і суровым перазвонам. П'еса была напісана ў 1885 г. незадоўга да смерці кампазітара. Твор паказалі Ф. Лісту, які прыйшоў у захапленне ад яго. Потым А. Глазуноў зрабіў аркестравую апрацоўку сюіты, надаўшы ёй маляўнічасць і велічнасць.

Гаворачы аб выкарыстанні звонанасці ў рускай музыцы ХХ ст., неабходна назваць імя выдатнейшага рускага кампазітара — С. Рахманінава. Эпіграфам да яго творчасці могуць стаць словы А. Белага: "Ударил серебряный колокол". Да твораў кампазітара, што ўтрымліваюць элементы звонанасці, можна аднесці эцюды-карціны (рэ мажор, до мінор, мі бемоль мажор), прэлюдыі (сі бемоль мажор, до дыез мінор і сі мінор), сюіты для фартэп'яна "Светлае свята". Шэдэўрам рускай музыкі, якая ўключыла ў сябе элементы звонанасці, стаў Другі канцэрт для фартэп'яна з аркестрам (1901 г.).

Для А. Скрабіна звонанасць становіцца вядучым сродкам выразнасці. Музыка кампазітара насычана рытмічным багаццем розных відаў звонаў: благавесты і набатнага, "вялікага" святочнага, "краснага" і пахавальнага, перазвонамі, іх водгукамі і іншымі элементамі. У гэтым сэнсе асабліва вылучаецца яго Дзесятая прэлюдыя, якая пранізана гукамі звона — ад амаль нячутных перабораў-перазвонаў з іх тужлівым уздыхам-стогнам да грозных мядежных усплёскаў і ўдараў набату.

Звонанасць знайшла сваё адлюстраванне як у санатах, так і ў сімфанічных творах Скрабіна — Трэцяй сімфоніі, "Паэме экстазу", "Праметэі" ("Паэма агню"). Кампазітар захаваў адданасць звону да апошніх дзён. Тыя, хто чуў урыўкі з яго незакончанай "Містэрыі", сведчаць, што Скрабін забраў з сабой "да жаху грандыёзную, да ўсяго чалавечтва, да сусвету заклікаючую "Містэрыю", таямнічы ўступны перазвон, які нават у гуках раяля перадаваў нам аб невядомых, хвалюючых дасягненнях духу чалавечага".

Прыклады звонавай тэматыкі ёсць і ў творах *вакальнай музыкі*. Самым старажытным узорам мож-

на назваць песню "Вячэрні звон", якая злучыла ў сабе рускую мелодыю і вершы англійскага пісьменніка XVI ст. Т. Мора.

Выдатным прыкладам узаемадзеяння слова і музыкі стала паэма С. Рахманінава для сімфанічнага аркестра, хору і салістаў "Званы", напісаная па паэме Э. По ў перакладзе К. Бальмонта. Кожная з чатырох частак адпавядае розным перыядам жыцця, перададзеным праз сімваліку звону (благавест юнацтва, шлюбны, набат, пахавальны). Імітацыя звону ўзнікае ў працэсе ўсяго гучання хору, асабліва ў тых эпізодах, дзе ён п'е не адкрываючы рот.

У канцы ХХ ст. была створана сімфонія-дзеяства для салістаў, хору і ўдарных з сімвалічнай назвай "Перазваны" рускага савецкага кампазітара Валерыя Аляксандравіча Гаўрыліна. Найбольш яскрава кампазітар выкарыстоўвае звонанасць у такіх нумарах, як "Вячэрняя музыка", "Малітва", "Матка-рака". У "Вячэрняй музыцы" і "Малітве" імітацыя звонаў стварае пачуццё душэўнага спакою, размеранасці.

ЗВОН У ТВОРЧАСЦІ ЗАХОДНЕЕўРАПЕЙСКІХ КАМПАЗІТАРАЎ

У адрозненне ад рускіх заходнееўрапейскія кампазітары рэдка выкарыстоўвалі ў сваіх творах гучанне натуральных звонаў. Выключэннем з'яўляецца сцэнічная кантата К. Орфа "Carmina Burana", дзе разам з трубчастымі выкарыстаны і тры натуральныя званы.

Да найбольш вядомых прадстаўнікоў заходняй кампазітарскай школы ХХ ст., чыя творчасць пранізана звонанасцю, адносіцца А. Месіян — французскі кампазітар, арганіст і педагог. Уся яго музыка звязана ці з прыродай, ці з рэлігіяй, у ёй можна знайсці сюжэты Свяшчэннага Пісання. Месіян запісаў галасы птушак і стварыў сістэму трансфармацыі птушыных псвістаў, заклікаў, клёкатаў на музычныя інструменты з тэмпераваным строем (званочкі, ксілафон, марымба, чэлата). Усе творы кампазітара, якія маюць рэлігійную праграму, пранізаны галасамі птушак.

Музыка А. Месіяна перадае радасць жыцця, яго любоў да Усходу. Яго званы падобны ўсходнім храмам. Гэта звонкі, складаны па тэмбру інструмент, які выкарыстоўваецца для суправаджэння харалаў. Прыкладамі, дзе можна пачуць трубчастыя званы, з'яўляюцца такія яго творы для аркестра, як "Турангаліла-сімфонія", "Кветкі нябеснага горада", "Сем хоку", "Экзатычныя птушкі", "Чаю ўваскрэшэння памерлых" (напісаны па заказе французскага ўрада да 20-годдзя заканчэння Другой сусветнай вайны).

Трубчастыя званы выкарыстоўвалі: В. Лютаслаўскі ("Тры паэмы Анры Мішко"), Г. Берліёз (фінал "Фантастычнай сімфоніі"), Т. Холст (5-я частка сюіты для аркестра "Планета").

Найбольш яскравым прыкладам імітацыі звону ў замежных кампазітараў з'яўляецца бліскучае ўзнаўленне перазвону курантаў венскай гарадской ратушы ў оперы "Хары Янаш" венгерскага кампазітара З. Кода.