

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра музичної медієвістики та україністики

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА на тему:
«Семантика дзвону у фортепіанній музиці українських композиторів»

Виконала Гаврецька Марія
Студентка 4 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 - Музичне мистецтво
профілізації музикознавство

Науковий керівник:
докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри музичної медієвістики та україністики
Граб Уляна Богданівна

Рецензент кандидат мистецтвознавства,
ст. викладач кафедри музичної медієвістики та україністики
Осадця Ольга Павлівна

Львів 2025

План

Вступ

Розділ 1. Дзвін та його символіка у світовій музичній культурі

1.1 Дзвін в західній музичній культурі: історіографічна та історико-культурна панорама

1.2 Дзвоніння у музичній традиції Сходу (на прикладі Китаю)

1.3 Специфіка музично-акустичні характеристики дзвону.

Розділ 2. Втілення дзвоніння в українській музичній культурі: історичний та культурний контекст

2.1 Інтеграція дзвону в українську академічну музику: різножанрова парадигма

2.2. Семантика дзвоніння у програмній фортепіанній музиці українських композиторів: між музичними образами і їх символічним значенням

Висновки

Список літератури

Вступ

Існує кілька версій походження мистецтва дзвонарства. Одна з них стверджує, що воно виникло в первісні часи разом із появою перших музичних інструментів, майже водночас з розвитком людства. Тож дзвін є одним з найдавніших музичних інструментів у цілому світі. Особливості природи його звучання до кінця не вивчені і сьогодні. Унікальність дзвонів як музичних інструментів розкривається в їх звучанні. Вони чуються не як один звук заданої частоти і тембру, а як співзвуччя з двох звуків. Це явище настільки дивне, що сучасна наука поки що не в змозі його пояснити. Звідси особливе трактування дзвону в сакральній сфері, де його звук мав особливе значення, а також як обрядового, сигнального інструменту. В Україні разом з християнством було прийняте богослужіння разом з церковним дзвонінням.

Звуковий архетип дзвону в українській музичній культурі має особливе значення як «звукообраз-символ» [19, с. 127], що резонує з глибинним етно-національним світовідчуттям. Він став носієм знакової емоційно-образної інформації для українців, яку передає специфічно-музичними засобами [10, с. 57]. Невипадково імітація дзвоніння у різних його видах знайшла своє втілення в композиторській творчості майже усіх жанрів музичного мистецтва. Зокрема, у творчості українських композиторів різних жанрів імітація дзвоніння розглядалася музикознавцями в рамках конкретного твору як звукозображальний, колористичний прийом, або ж смислоутворююча складова, що поглиблює ідейно-образний зміст твору.

Однак семантика дзвоніння не стала предметом системного аналізу в українській фортепіанній музиці, що визначає **актуальність** дослідження.

Об'єкт дослідження: фортепіанна музика українських композиторів XX ст. – поч. XXI ст.

Предмет дослідження : семантика дзвоніння у фортепіанній музиці українських композиторів XX ст. – поч. XXI ст., музично-стилістичні особливості його втілення у фортепіанних творах програмного змісту.

Мета роботи: полягає у виявленні та аналізі музично-стилістичних засобів, що дозволяють відтворювати дзвонові ефекти на фортепіано, з'ясування їх емоційного та образного значення в програмних творах, а також визначення ролі дзвоніння як семантичного символу в українській композиторській традиції.

Мета роботи визначила **ряд завдань:**

1. розглянути значення дзвону в західній музичній культурі в історико-культурній панорамі;
2. висвітлити значення дзвону та дзвоніння у музичній традиції країн Сходу (на прикладі Китаю)
3. визначити музично-акустичні характеристики дзвону;
4. дослідити інтеграцію дзвону у різні жанри української академічної музики;
5. проаналізувати музично-стилістичні засоби втілення дзвоновості у програмній фортепіанній музиці українських композиторів.

У роботі використано такі **методи дослідження**, як *аналітичний і структурно-типологічний методи*, пов'язані з аналізом історіографії; *історико-порівняльний метод* у аналізі функціонування дзвону у західній музичній культурі і в Україні; *біографічний метод* при висвітленні біографічних даних українських композиторів; *музикознавчий метод* при аналізі музично-стилістичних особливостей дзвоніння, *метод теоретичного узагальнення*, який було використано у висновках.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному дослідженні дзвоніння у програмній фортепіанній музиці українських композиторів XX-поч XXI ст. в образно-семантичному та музично-стилістичному аспектах.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Обсяг роботи – 43 с. , з них 40 с. основного тексту, 3 с. – списку використаних джерел.

Розділ 1. Дзвін та його символіка у світовій музичній культурі

Дзвін став основою для розвитку величезної дзвонарської культури, дослідження якої предметом сучасної кампанології. Першоджерела дзвонарського мистецтва відносяться до періоду, коли первісні ударні інструменти стали основою для розвитку ритмічних традицій. Першими музичними інструментами для первісної людини стали голос та предмети, що оточували її, а також різноманітні природні матеріали, що використовувались для відтворення звуків. Під час ритуальних танців ритм створювався через тупіт, оплески, а також за допомогою таких предметів, як камені, кістки, мушлі та дерево. Звуки, що виникали від предметів навколишнього середовища, стали основою для перших ударних інструментів, які з часом удосконалювалися. Це сприяло виникненню дзвіночків, ідіофонів і бубенців, які згодом стали важливою частиною музичної культури. Частина дослідників вважає саме первісну добу початком дзвонарського мистецтва.

Цю інформацію подає в своїх дослідженнях Богдан Кіндратюк, [8, ст.159-160] який є одним із провідних дослідників дзвонарської культури в Україні. Його монографія «Дзвонарська культура України» є фундаментальним дослідженням цього феномену. У своїй праці автор комплексно розглядає історію розвитку дзвонарства, його функціональне та художньо-естетичне значення, а також специфіку виготовлення й використання дзвонів у різні історичні періоди.

1.1 Дзвін в західній музичній культурі: історіографічна та історико-культурна панорама

Історія культури дзвону нерозривно пов'язана з пошуками духовного сенсу людства, так постали, які допомагали осмислити буття, наділяючи їх як релігійними, так і світськими функціями. Одним із таких символів став дзвін. Його освячення надає йому літургійного значення, роблячи голосом, що сповіщає про життя, смерть і Воскресіння Ісуса. З розвитком суспільства змінювалися культура, вірування та релігійні уявлення. У цьому безперервному процесі символіка дзвону постійно еволюціонувала, зберігаючи при цьому свою значущість.

Протягом тисячоліть дзвони в Європі означають різне : час праці, відпочинку та молитви, надаючи релігійному та світському життю виразну звукову структуру. Розташовані на вежах церков і ратуш, дзвіницях цвинтарів і меморіальних місць, вони унікально втілюють ключові цінності, які можна не лише побачити, а й почути. Для багатьох європейців дзвони – це улюблені звуки, своєрідна музика без слів, що бере свій початок у багатовіковій традиції ремісничого мистецтва.

Мотив дзвона є одним із найвиразніших і часто повторюваних елементів у західній музичній традиції. Їхній виразний звук не лише слугував засобом сповіщення, а й став невід'ємною частиною звукового простору Європи. Літургійний дзвін, призначений для богослужіння та молитви, має передавати настрій конкретного свята через зміну тональності та порядок звучання. Особливу роль він відіграє у щоденній молитві: тричі на день дзвони сповіщають час для «Ангела Господнього», впорядковуючи ритм дня. Залежно від події змінюється характер звучання: різдвяні дзвони створюють один емоційний настрій, а великодні – зовсім інший. Весільні переддзвони мають інше звучання, ніж дзвони жалоби, радості, свята чи Великого посту.

Ці зміни в тональності та мотиві дзвонів допомагають людям розпізнавати й відчувати сенс події, адже кожне звучання несе в собі символічне послання.

З часом склалася багата різноманітність дзвонарських традицій, що відображає особливості мов, діалектів, місцевої культури та світогляду різних народів. Так, у багатьох частинах Центральної Європи практикується дзвоніння у дзвони, що розгойдуються у вільному русі, дотримуючись визначеного ритму та порядку, як зазначає відомий німецький дослідник дзвонів Курт Крамер [4].

Завдяки своїй символічності та глибокому емоційному впливу дзвони поступово знайшли своє місце і в європейській академічній музиці . Одна з перших згадок про твір, у якому імітується звучання дзвону, є гімн П'ятидесятниці IX століття. Його авторство приписують Рабану Мавру (780–856) – одному з найвидатніших абатів бенедиктинського монастиря Фульди. Він надавав особливого значення дзвонам, вважаючи, що їх звучання на славу Бога повинне бути особливо красивим. Рабанус порівнював звук дзвонів із людським голосом, який поєднує літери та склади, утворюючи гармонійні мелодії. Гімн постійно повертається до основної ноти, що може бути відтворено дзвоном, наприклад, у тональності мі-бемоль або з додаванням ля-бемоль – сі-бемоль, як це вже було «священним звичаєм побожних ченців» у його часи. Починаючи з X століття, **Veni, Creator Spiritus (назва гімну)** став частиною літургії та традиційно співається між Днем Вознесіння і П'ятидесятницею. Найдавніша відома григоріанська мелодія цього гімну датується приблизно 1000 роком і походить із Кемптена, як стверджує автор “Eine Reise durch die Welt der Glocken” [4].



(Нотний приклад №1. «Veni, Creator Spiritus»)

Як дзвін опинився в християнстві? Курт Крамер також дослідив це питання і описав його так : *“В іудаїзмі 12 дзвіночків традиційно висіли на подолі мантиї первосвященика. Це число також означало зв'язок між небом і землею: чотири як число світу, помножити на три, число божественного, дає 12. І це, в буквальному сенсі, кількість того, що не можна порахувати на десяти пальцях. Ранньохристиянські автори, такі як Юстин і Оріген, тлумачили дзвін так, що його звук мав проголошувати «незбагненне»: повідомлення про життя, смерть і воскресіння Ісуса”* [15]. Мотив Gloria є однією з найпоширеніших мелодичних послідовностей, що використовується в літургійному дзвонінні. Наприклад, комбінація нот мі-бемоль - фа - ля-бемоль залишається популярною вже протягом століть. Ця структура також застосовується для малих курантів і збереглася до наших днів.

Центральну роль серед музикантів відігравав карильйоніст, або дзвонар, який за допомогою дзвонів інтонаційно супроводжує та акомпанує Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Саме дзвони визначають висоту звуку, мелодію та ритмічний малюнок, за якими орієнтуються інші музиканти та співаки.

Історія використання дзвону в давній музичній практиці стала основою для зацікавлення композиторів наступних епох, які не лише активно впроваджували цей інструмент у свої твори, але й часто зверталися до його

звучання як до символічного елементу, закладаючи у музику глибокий зміст. Композитори почали використовувати їх у своїх творах, відтворюючи або імітуючи їхнє звучання як у вокальній, так і в інструментальній музиці, додаючи їй величності, містичності або драматизму. Повертаючись до дослідження Курта Крамера, який у своїх роботах детально розглядає роль дзвонів в мистецтві, варто звернути увагу на його трактування опери Вольфганга Амадея Моцарта «Чарівна флейта». Крамер, зокрема, зазначає, що у цьому творі дзвони, що звучать через гlockenspiel Папагено, виконують функцію магічного елементу. Вони стають символом гармонії, коли Папагено у дуєті з Паміною виголошує слова: *«Це звучить так чудово, це звучить так красиво... Я ніколи не чув і не бачив нічого подібного!... Якби кожна добра людина могла знайти такі маленькі дзвіночки, її вороги зникли б без зусиль, і він жив би в повній гармонії без них»*. В подальшому, в заключних сценах опери, дзвони набувають ще більшого значення як символи порятунку: Папагено, який опинився в безвихідній ситуації, використовує дзвіночки як останній засіб у боротьбі за гармонію і щастя, закликаючи свою дружину: *«Дзвонять, дзвонять, і жадана супутниця поруч»*. Тут дзвони не лише підкреслюють магічну атмосферу, а й відіграють важливу роль у передачі символічного змісту, який є центральним для всього твору [4].

Якщо звертати увагу на вокальну музику, то варто виокремити Фелікса Мендельсона-Бартольдї, чий твір «Недільний ранок» ор. 77 № 1, написаний у 1836 році, також можна розглядати як відлуння дзвону. Саме недільний ранковий дзвін став джерелом натхнення для композитора, коли він поклав на музику вірш Людвіга Уланда з 1807 року «Це день Господній». Цей вірш був покладений на музику багатьма композиторами, проте Мендельсон-Бартольдї досяг особливо вражаючого результату, надаючи твору унікальну музичну інтерпретацію, яка відображає дух ранкового дзвону [4].

Звуки дзвонів відігравали не менш важливу роль у звуковому ландшафті Франції. Французький історик Аллен Корбен у своєму дослідженні, присвяченому звуку дзвону, підкреслює його важливість у французькому суспільстві 19 століття, вважаючи дзвони маркером ідентичності кожної громади, про що згадує Олександра Кіффер у своїй статті [9, ст. 438]. У контексті цієї важливої ролі дзвонів у повсякденному житті, французькі композитори активно використовували цей елемент звукового ландшафту у своїх творах, перетворюючи дзвони на потужний музичний символ, який відображав як емоційні, так і культурні аспекти французького життя.

У розділі «Транскрипція і композиція» Олександра Кіффер багато уваги приділяє Камілю Сен-Сансу. Цитуючи спогади композитора, вона підкреслює, що він був переконаний у тому, що дзвін видає не одну ноту, а кілька. Це визнання множинності тонів є важливим, адже воно не лише підтверджує позицію Сен-Санса, а й відображає загальні погляди свого часу на акустику дзвонів. Однак Сен-Санс розглядав багатотоновість дзвонів як акустично нерегулярну, і запропонував власну гіпотезу щодо цієї особливості. Він висловив припущення, що незвичні властивості резонансу дзвонів можуть бути зумовлені надзвичайно гучними верхніми частковими тонами, особливо третьою часткою (дванадцятю секундою над основним тоном), які затьмарюють основний тон. Ці спостереження підкреслюють його чутливість до тонких відмінностей у звукових властивостях дзвонів. Проте Сен-Санс не визнавав можливості існування негармонійних часток у звуках дзвонів, тобто тих, що виходять за межі звичного обертонового ряду. Він навіть заперечував наукові теорії, які на той час стали загальновідомими у дослідженнях дзвонів, заявляючи, що «фізики пояснюють акустику по-своєму, що в певних випадках може бути правдою», але при цьому пропонував альтернативну гіпотезу. Сен-Санс заперечував існування негармонійних часток, підкреслюючи, що

його слух сприймав тільки гармонійні елементи, що відображають тонші акустичні риси дзвонів.

Незважаючи на ці аналітичні спостереження, у композиторській творчості Сен-Санса відсутнє пряме зображення багатотоновості дзвонів. Наприклад, його фортепіанна п'єса *Les Cloches du Soir* (Вечірні дзвони) 1884 року не відображає транскрипцію, яку він описував у своїй статті. Твір починається паралельними акордами, після чого йдуть дзвіночки зображені в октавах(на ноті сі) на високих частотах. Сен-Санс у *Les Cloches du Soir* зображує дзвони через обернені тризвуки, не розбиваючи їх на окремі ноти. Крім того, піанісімо в октавах у верхньому регістрі фортепіано в тактах 3-4 нагадує затяжний резонанс, проте ці прийоми значно відрізняються від «квартової» звучності, яку Сен-Санс описував у своїй статті три роки раніше. Ці спостереження вказують на те, що, попри глибокий інтерес до дзвонів і їхнього звуку, Сен-Санс не вдалося втілити повну багатогранність дзвонової акустики у своїх композиціях. О. Кіффер детально аналізує це у контексті загального розвитку музичної естетики того часу, підкреслюючи важливість Сен-Санса як композитора, який зумів по-своєму осмислити й передати звучання дзвонів через музичні образи, незважаючи на його скептицизм щодо наукових теорій [9, ст. 447-448].

LES CLOCHES DU SOIR

C. SAINT-SAËNS

Op. 85



(Нотний приклад № 2 «Les Cloches du Soir»)

Курт Крамер також описує цей твір, тільки під іншим кутом, а саме те, що “Вечірні дзвони” яскраво відображають захоплення Каміля Сен-Санса цим інструментом. Ритмічні та мелодійні структури імітують живий діалог із дзвонами. Звучання твору передає атмосферу вечірнього спокою. Цей твір ніби переносить слухача до моменту, коли Сен-Санс прогулюється паризькими вулицями, а віддалений передзвін церков, що лунає у *Ave Maria* та *Angelus*, надихає його на створення музики, сповненої глибокого символізму та містичної краси [4].

У контексті французької музичної традиції особливе місце посідає композиція Моріса Равеля "Sites auriculaires" (1895–1897), яка містить в собі образи дзвонів, зокрема у частині "Entre cloches". Твір написаний для двох фортепіано, вперше був виконаний 5 березня 1898 року. Він складається з двох частин: "Habanera" (1895) та "Entre cloches" (1897). Спочатку задуманий як триптих, твір так і не отримав третьої частини, однак у двох наявних частинах чітко проявляються дзвонові мотиви, які є основою музичної структури. Особливу увагу варто приділити частині "Entre cloches", де Равель використовує патерн, що повторюється у партії першого фортепіано, доповнюючи його інтервалами тритонів і досконалими квінтами з другого фортепіано. Мотив нагадує структуру початку "Женевські дзвони" Ференца Ліста, де також використовуються схожі звукові шари та гармонійні контексти. Однак, на відміну від Ліста, де дзвонові звуки створюють незалежні акустичні образи, Равель інтегрує ці дзвони в єдиний гармонійний контекст. Шари звучання, які вносить партія 2 фортепіано у тактах з 2-9, ідеально вирівняні і тісно пов'язані з остинато 1-ої партії фортепіано 1 (а не являють окремий, незалежний набір дзвонів), гармонійно інтегрують у контекст початкового остинато дзвонів і поміщають його в низку тональних зв'язків. Цікавою особливістю є також заключна частина твору, в якій Равель вводить новий дзвоновий малюнок у паралельних квінтах і октавах, що

створює ефект звуків карильйону. В подальшому розвиток дзвонових образів у твір супроводжується хроматизмом, що надає новій інтенсивності й контрасту. Важливо відзначити, що, на відміну від попередніх частин твору, де партія другого фортепіано допомагало в контекстуалізації дзвонових звуків, у заключній частині Равель змінює функцію другого фортепіано, що дає змогу створити нові звукові пейзажі, зокрема через хроматичні відхилення. Кульмінація цього процесу відбувається на заключних тактах п'єси, де повторне вступання дзвонових остинат виявляється у конфлікті з іншими гармонічними структурами, зокрема з використанням резонуючої октави на ноті мі у високому регістрі. Таким чином, Равель у "Sites auriculaires" створює акустичний простір, в якому дзвони не лише зберігають своє звучання, але й виявляються у постійній зміні гармонічних контекстів, відкриваючи нові аспекти музичної виразності.

Різниця в трактуванні дзвонових звуків між творами Равеля "Entre cloches" та Ліста "Женевські дзвони" є досить виразною. Гармонічне мислення дещо різне у цих творах. Равель мав доступ до більш широкої гармонійної палітри, ніж Лист. Проте контраст полягає не лише в розвитку гармонії, але й у тому, як дзвони вписуються в гармонічну тканину твору. У "Женевських дзвонах" низхідний тризвук не викликає жодних труднощів для інтеграції в музичний контекст, він органічно поєднується з рештою композиції. Водночас, у "Entre cloches" дзвонові звуки стають важкими для асиміляції в загальний музичний простір, створюючи напругу між музикою та зовнішнім, немусичним звуком. Це підкреслює значну різницю в підході до використання дзвонів, де в одному випадку вони гармонійно вбудовуються в музичну композицію, а в іншому - виступають як елементи. Це спостереження ґрунтується на статті Кіффер, де аналізується, як у "Entre cloches" Равель трансформує звуковий ландшафт, розмиваючи межі між музикою та зовнішнім світом [9, ст. 454].

У своєму іншому творі "Долина дзвонів", Равель вибудовує глибші темброво-гармонічні зв'язки між безпосереднім звучанням дзвона та його метафоричним відображенням у музиці. Назви творів, до яких належать ці композиції, анонсують різні підходи до репрезентації звуків. "Долина дзвонів" зображує дзвін через віддзеркалення звукових просторових ефектів.

Експерименти Равеля з дзвоновими звучаннями у фортепіанній музиці можна розглядати в контексті ширшого дискурсу про звучання дзвонів у Франції XIX століття. Як зазначає Кіффер, дзвони сприймалися по-різному: поети-романтики та католицьке духовенство підкреслювали їхню гармонійність, тоді як наприкінці століття фізики наголошували на їхній природній дисонантності [9, ст. 472].

Серед композиторів, які активно використовували дзвони у своїй творчості, був вже вище згаданий Ференц Ліст. Окрім відомих фортепіанних композицій, він створював і церковну музику. Класифікація його творів, де відчувається дзвоніння, може базуватися на жанровому принципі. У релігійних жанрах, зокрема в ораторіях і месах, дзвони послідовно підкреслюють духовний зміст і побожний настрій, на відміну від його світських творів. Водночас значну частину його спадщини займають композиції, що поєднують світські й релігійні мотиви. Тому жанрова класифікація використання дзвонів у творчості Ліста не дає чіткої межі між цими сферами. Німецька музикознавиця Єва-Марія фон Адам-Шмідмаєр у статті зазначає, що класифікація, яка представлена нижче, ґрунтується на семантиці звуку дзвону [22, ст. 87]. В статті вона виділяє три різні групи творів: композиції, які мають у назві слово «дзвін» або «дзвони» і таким чином, мають на увазі ідею звучання дзвону для слухача і гравця, наприклад: «Ihr Glocken von Marling», фортепіанний етюд «Кампанелла» № 3, фортепіанна п'єса «Ave Maria (Die Glocken von Rom)», кантата «Die Glocken des Strassburger Münsters», фортепіанна п'єса «Женевські дзвони» та інші.

Ліст використовує кожен з цих трьох параметрів: дзвони в назві, ефекти дзвонів, створені іншими інструментами, та дзвонові інструменти. Він використовує їх окремо, або поєднує один з іншим чи з обома іншими. Друга група це твори, в яких використовуються ефекти дзвону. Сюди можна віднести фортепіанний квінтет (з арфою *ad libitum*) «Am Grabe Richard Wagners» (S. 135); ні словесних згадок про дзвони, ні звучання справжніх дзвонів Ліст тут не відтворює. Третя група це оркестрові твори і тут варто згадати крайній випадок, твір у якому використано всі три згадані параметри, - кантата «Дзвони Страсбурзького собору». У цій композиції слово «дзвони» з'являється в назві, інструментарій включає дзвони, а ефекти дзвонів створюються іншими інструментами [22, ст. 88-89].

Один із перших, хто відтворив у фортепіанному викладі звучання дзвонів як природного плерного явища, був Ференц Ліст. Говорячи про дзвони в його творчості, на думку одразу спадає відомий фортепіанний етюд №3 «*La Campanella*», який став взірцем віртуозного, яскраво-бравурного концертного стилю письма композитора. В основі етюд лежить тема рондо з Другого концерту для скрипки (h-moll) Ніколо Паганіні. Наслідуючи шлях великого віртуоза, Ліст створив справжній шедевр звуконаслідування. Однак, як зазначає українська дослідниця І.Довжинець, композитор не мав на меті передати просторове середовище, у якому лунає дзвін. Написаний у вільній формі, етюд демонструє блискучий віртуозний стиль і належить до жанру капріччіо. Його легка, граційна фактура передає примхливий характер дзвіночка, що змінює свій настрій. На відміну від стриманого сі-мінорного колориту оригіналу Паганіні, соль-дієз мінор Ліста створює зовсім іншу звукову атмосферу. «За характеристикою А. Алексєєва, етюд ніби «складений із тембрів дзвіночків»» - зазначає у статті І.Довжинець [7, ст.120]. Імітація дзвонового звучання досягається за допомогою специфічних скрипкових прийомів, адаптованих для фортепіано: ламаних інтервалів понад

октаву, репетицій, трелей і хроматичних пасажів [7, ст.120]. До Ліста подібна фактура вважалася майже неможливою для виконання на фортепіано. Ефект дзвоновості підсилює використання високого регістру інструмента, легкого акомпанементу та характерного staccato, яке є основним артикуляційним штрихом твору. Особливого блиску етюд додає поступове прискорення темпу, що створює відчуття мерехтливого, кришталевого звучання.

В цьому напрямі написана п'єса «Женевські дзвони» (H-dur), де знайдені ефекти дзвоновості пов'язуються з певним простором. Початок п'єси імітує передзвін карильонів: спадаючі розкладені тризвуки у високому регістрі, які перемежуються паузами, продовженими ферматами, створюють асоціацію з мелодичними переливами, що розчиняються у повітрі. Слід зазначити, що паузи і фермати привертали особливу увагу композитора.

Дзвін є виразним елементом і в творах інших композиторів, зокрема у Моріса Равеля. У його «Відображеннях» дзвони використовуються як символічний і емоційно насичений мотив. Окрім того, в «Долині дзвонів» Равель створює атмосферу гірського спокою та глибини, де дзвінки наповнюють музику певною містичною та емоційною атмосферою.

Концепція просторових ефектів у музиці, пов'язана з творчістю К. Дебюссі, має свої корені в попередньому розвитку музичного мистецтва, зокрема у фортепіанній музиці, зокрема у творчості Ліста як передвісника імпресіоністичних прийомів, що втілюють ідею простору та природних звуків.

Клод Дебюссі, який славиться своєю здатністю інтегрувати природні звуки у музичні образи, також звертався до використання дзвонів. У його композиції «Образи», зокрема в другому зошиті, можна почути дзвони, що доповнюють загальну звукову палітру, створюючи відлуння в музичному просторі. А в знаменитій «Прелюдії Х - Затоплений собор» Дебюссі створює

вражаючий ефект дзвонів, що поступово віддаляються, передаючи відчуття туману та зникаючої величі.

Естонський композитор Арво Пярт також зробив значний вклад у використання дзвонів у своїй музиці. Один із таких прикладів - його твір *Darf ich ...*, написаний для скрипки, дзвонів та струнних. Спочатку створений у 1995 році та переглянутий у 1999 році, цей твір має виразну церковну атмосферу завдяки використанню дзвонів, які в перкусійній музиці зазвичай не застосовуються. Дзвін, налаштований на до-дієз, виконується *ad libitum* - на розсуд виконавця, що додає твору елемент імпровізації і особливої духовної глибини. Композитор став творцем стилю *tintinnabuli* (з лат. дзвіночки) та формування нової і самобутньої композиторської техніки [13, ст. 12-26].

Тінтінабуляція, стиль, розроблений Арво Пяртом у 1970-х роках, базується на тривалому звучанні нот тризвуку, що нагадує звучання дзвони. Як стверджує Хіллєр, найвиразнішою рисою стилю є «вічний дуалізм тіла і духу, землі та неба» та їх синтез в «один голос, «двоєдиною єдиною сутністю» [23, ст. 1-90].

1.2 Дзвоніння у музичній традиції Сходу (на прикладі Китаю)

Деяка частина науковців пов'язує походження дзвону з давнім Китаєм. З епохи Ся (це одна з найдавніших китайських династій, що існувала приблизно з 2070 до 1600 року до н.е.) зберігся невеликий дзвіночок, виготовлений зі сплаву. Значно ширше використання ідіофонів почалося в епоху Шан, коли їх об'єднували в комплекти по три або п'ять штук. З часом з'являються набори хроматичних дзвонів. Китайці досягли значного прогресу у відливномустві, створюючи дзвони до 80 см з попередньо заданим тоном звучання. Відомо, що в епоху Чжоу дзвони використовувалися під час ритуалів і церемоній, а також супроводжували спів та святкові події. Однак

їхня роль була значно глибшою - вони сприймалися як вираження світоглядних ідей та філософських концепцій.

У дисертації Чень Наньпу *«Китайські мембранофони та ідіофони в контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій і народних традицій Азії»* [12, ст. 18] зазначається, що ударні інструменти, зокрема ідіофони та мембранофони, відіграють важливу роль у музичній культурі Китаю, становлячи найчисленнішу групу інструментів. Автор досліджує їхню еволюцію, функціональне призначення та зв'язок із традиціями інших азійських народів. Археологічна культура Яншао, що датується неолітичним періодом у Китаї, ознаменувалася потужним розвитком усіх галузей китайської культури, розквітом філософії, літератури та мистецтва. Виявлені в цьому контексті артефакти, зокрема перші зразки арабанів різних форм, флейт-окарин, керамічних рогів і кам'яних літофонів, є ранніми прототипами ударних і духових інструментів.

У цей час формується комплект дзвонів бяньчжун, які виготовлялись досить важкою технікою, тоді як схожий музичний інструмент у Європі з'явився майже на 2000 років пізніше, зазначає Христина Федорняк у своїй статті *«Дзвоніння у фортепіанній музиці Китаю (на прикладі твору китайського композитора ван цзяньчжона «три варіації на тему мелодії цвітіння сливи»)»* [20, ст. 111]. Ці інструменти стали основою для формування музичних практик, що пізніше стали невід'ємною частиною ритуальної та церемоніальної музики Китаю в наступних історичних етапах.

Ідіофони в китайській духовній культурі, на відміну від інших давніх цивілізацій, мали центральне значення. За словами К. Закса, це сприяло розвитку різних видів ідіофонів, починаючи від простих однозвучових інструментів і до більш складних мелодійних, таких як набори дзвонів і літофони [12, ст. 34]. Формувалося філософське осмислення ролі й місця

музики у суспільстві. Все це було пов'язано з діяльністю видатного філософа - Конфуція, для якого музика була джерелом природи, як зазначає Чень Наньпу [12, ст. 31].

Так як Китай є багатонаціональною країною, у різних народів було традиційне музикування та власні версії інструментів . Але як зазначено у дисертації основними все ж таки залишались стародавні дзвони бяньчжун, літофони бяньцинь та струнні цитри, які використовуються дотепер [12, ст. 39].

Найбільший бяньчжун - комплект з 64 дзвонів, знайдений у 1978 році в гробниці маркіза Йі Цзена (Маркіз Йі Цзен) у провінції Хубей. Ці дзвони, датовані 433 роком до н.е., відтворюють два тони в інтервалі малої терції, а решта - в інтервалі великої терції. В 433 р. до н.е. дзвони були розміщені на L-подібній рамі в три яруси. Найбільший із них важив 447 фунтів. Загальний діапазон цього інструменту охоплював п'ять октав в тональному діапазоні, близькому до ключа С (до мажор), із звуками середніх октав. Дзвони бяньчжун були налаштовані за певною тональною шкалою, а кількість бронзи в кожному дзвоні була строго контрольована для забезпечення точних вагових характеристик. Окрім музичної функції, ці дзвони використовувалися також як міра довжини, ваги та об'єму, основою яких була висота налаштованого звуку дзвону, зазначає Х. Федорняк [20, ст. 112]. З часом інструменти почали класифікувати. В середньовічному Китаї цим зайнявся Чень Янь. Але набагато чіткіше класифікацію дзвонів створив і розписав у своїй праці «Систематика музичних інструментів» Е.М. фон Горнбостель – К. Закс [6, ст.238-239]. Спираючись на цю працю можна дослідити структурні характеристики інструмента, встановити відповідні аналогії.

Одним із найдавніших китайських ідіофонів є юй (або цзе), про який згадує давньокитайський історик Сима Цянь у своїх «Історичних записках»

(145–135 р. до н.е.). Цей інструмент також згадується в «Книзі пісень» як створений мудрецами для супроводу жертвних церемоній, присвячених духам предків мудрих правителів. Юй має форму тигра, який лежить на ящику-резонаторі, а уздовж спини розташовано 24–27 металевих пластинок. Звук видобувають тертям бамбукової палички, розщепленої на дванадцять прутиків, по цих пластинках. Згідно з класифікацією, юй належить до скребкових ідіофонів з резонатором (112.212). Тигр у китайській релігійній системі мав особливе значення як першопредок та дух-захисник, а сам інструмент асоціювався із Заходом, заходом сонця, смертю та відродженням, а також з дао – духовним шляхом життя. Як символ смерті та відродження, цей інструмент відомий також в інших культурах зазначає Чень Наньпу[12, ст. 82].

Літофон є одним із найстаріших музичних інструментів, що використовувався не лише в Китаї, але й серед інших народів, таких як корейці, в'єтнамці, японці та чжурчжени. У Китаї на ранніх етапах розвитку літофони були важливими елементами магичних обрядів, що мали зв'язок із вірою в духів природи та предків. Вважалося, що цей інструмент допомагає налагодити зв'язок з духами. Найдавніші кам'яні літофони з'являються вже в кінці неоліту і на початку бронзової епохи і належать до групи однозвучових ідіофонів. Літофони, зроблені з нефриту, мали особливе значення в ритуалах і жертвопринесеннях. У період правління династії Чжоу окремі тєцини об'єдналися в один інструмент, що став відомим як бяньцин. Це набір пластин, по яких вдаряють іншим предметом. Бяньцини склалися з п'яти пластин різного розміру, підвішених на ланцюгах або шнурах. Налаштування пластин на літофонах відбувалося шляхом зміни їх розмірів, що дозволяло досягти точного звучання інструмента.

На відміну від Європи, де бронза використовувалася для зброї, у Китаї виготовляли ритуальні предмети та музичні інструменти. Саме в бронзову

добу знайшовся ще один інструмент - дзвіночки. Вередині кожного з них був язичок, виготовлений з нефриту, відповідно за класифікацією вони відносяться до язичкових(111.242.122). Існують також без'язичкові ідіофони нао (111.242.111), у яких звук видобувається за допомогою палички чи молоточка, яким вдарили по корпусу. Похідним від нього є великий дзвін данао. Цікаво, що звук дано має таку особливість - голосний, але глухий, що дійсно може свідчити про його ритуальне або сигнальне призначення. У багатьох культурах інструменти з такими характеристиками часто використовувалися для вказівки на важливі моменти або звернення до божеств. Це може бути особливо актуальним у релігійних або церемоніальних контекстах, де звук, який не має чіткої висоти, міг символізувати певні абстрактні сили чи енергії.

Дзвони в Китаї, що мають значну роль у музичній і ритуальній практиці, є важливою частиною культурної спадщини. Їх різноманіття включає інструменти різних форм і розмірів, виготовлені з бронзи, кожен із яких мав своє специфічне призначення. Дзвони виконували безліч функцій і мали різні значення в різних сферах життя. Зокрема, їх використовували в аграрних ритуалах, спрямованих на забезпечення багатого врожаю. Існували спеціальні дзвони, в які імператор вдаряв лише в періоди посухи, молячись до Неба про дощ.

Декоративне оформлення дзвонів у конфуціанських святилищах також мало зв'язок з уявленнями про врожай. Дзвін був тісно пов'язаний з культом гір-предків. У «Каталозі гір та морів» згадуються кілька священних гір з назвою Гора-Дзвін. Одна з цих гір асоціюється з божественним Жовтим Предком китайців - першим імператором Хуанді, який встановив 12-ступеневу шкалу люй. Керуючись цією шкалою, він наказав відлити 12 дзвонів, кожен з яких відтворював відповідний тон цієї системи. Перший дзвін, що відтворював перший тон шкали, отримав назву хуан чжун («жовтий

дзвін»), оскільки жовтий колір вважався символом імператорської влади, зазначає Чень Наньпу [12, ст. 105].

Дзвони не тільки використовувались у ритуалах, а й служили для організації соціальних заходів, відображаючи соціальний статус і владу. Вони мали сакральне значення і були тісно пов'язані з філософією та астрономічними уявленнями. Незважаючи на те, що можна перерахувати безліч різновидів китайських дзвонів, ми виокремили найважливіші з них, які найбільше вплинули на розвиток музичної культури та ритуальні практики Китаю. Ці інструменти є яскравими прикладами того, як музика, звук і ритуали переплітаються в китайській традиції, служачи не тільки для естетичних цілей, але й для підтримки гармонії в світі.

1.3 Специфіка музично-акустичні характеристики дзвону

Дзвони виконують численні функції в релігійній практиці, зокрема під час богослужінь, а також у світському та мистецько-виконавському житті. Вони є важливими елементами звукового простору, формуючи своєрідну акустичну атмосферу, що супроводжує різні життєві події. Дзвін сповіщає про важливі події, як-от святкування, траур або урочистості. Сьогодні дзвони зберігають свій культурний і музичний статус, ставши частиною спадщини, що передається з покоління в покоління. Дослідження дзвонів, їхнього виготовлення, налаштування та методів використання становить основу дисципліни, відомої як кампанологія. Ця галузь науки вивчає не лише технологію лиття і акустичні властивості дзвонів, а й історичний розвиток дзвонарства, його культурне та музичне значення. Вона аналізує різні практики використання великих дзвонів у релігійних і соціальних контекстах, а також їх роль у створенні музичних творів, спеціально написаних для цих інструментів. Кампанологія дозволяє з'ясувати, як звуки дзвонів взаємодіють з традиціями та ритуалами різних культур. Важливим чинником у формуванні

кампанології як науки стало те, що інструментальне виконавство та вивчення музичних інструментів були невід'ємною частиною музичної культури середньовічної Західної Європи.

Музика дзвонів вважається імпровізаційною. Для звучання середньої кількості дзвонів, достатньо було одного соліста, який вправно володів своїм тілом. Коли храм великий і має значно більше дзвонів, тоді підключалось ще двоє або троє осіб. У своїй праці «Двонарська культура України» в розділі «Споруди для дзвонів і двонарське мистецтво» Б. Кіндратюк пише: *«При характеристиці складу багатоголосного дзвоніння в усі дзвони, відзначають, що воно включає в себе два або три поліфонічні ряди. Верхній-орнаментальний- утворюється з ритмічного варіювання звуків двох-трьох найлегших дзвонів, середній ряд може бути частіше мелодійним, а третій – остинатні басові педалі. Подібне поєднання породжує дуже багату палітру звукових і поліритмічних звучань. Таке особливе мистецтво багатоголосих дзвонів розвивалося в тісному зв'язку з церковним співом»* [8, ст. 490-491]. Мистецтво дзвоніння стало дуже популярним. Опанувавши певні знання та досвід, бути двонаром і володіти навичками дзвоніння було дуже престижно. Виконуючи музику дзвонів, утворюється певна традиційна форма, у яку церковні музиканти вкладають своє натхнення, створюють свою мелодію, розробляють теми та використовують оркестрові ефекти, але попри це все основою залишається імпровізація.

Так як звучання дзвону володіє певною емоційною силою, як зазначалося вище, яскравим тембром, сплетіння звуків, обертоновістю, багатозвучанням, варіантністю динаміки, незвичним акустичного ефекту, то саме цей інструмент композитори використовуватимуть у своїх різножанрових творах. Дзвони або ж їх імітація, допомагає виразити емоційний стан людини і відобразити образність. Б. Кіндратюк зазначає, що серед звуконаслідувальних типів биття у дзвони розрізняють фактурний

(ритмічна імітація дзвонінь) та спектральний (відтворення їхнього тембру різними інструментами тобто гармонійно).

Налаштування дзвона значною мірою залежить від його форми. Після першого лиття він ще потребує додаткової обробки, тому метал поступово знімають на спеціальному токарному верстаті, доки не буде досягнуто потрібного звучання. Цей процес є надзвичайно складним і формувався впродовж століть на основі практичного досвіду, а згодом був удосконалений завдяки досягненням акустичної науки. Якщо дзвін входить до складу ансамблю, де кілька дзвонів звучать разом, то основний сприйманий тон, який називають ударною нотою, повинен відповідати певній висоті в загальній музичній гамі. Крім цього, кожен дзвін має свій набір обертонів, які необхідно налаштувати таким чином, щоб вони гармонійно поєднувалися з ударною нотою та не створювали дисонансів. Саме цей принцип гармонійного звучання мається на увазі, коли говорять, що «добре налаштований дзвін має бути в гармонії сам із собою».

До головних часткових тонів дзвона належать:

- **гудіння** – на октаву нижче ударної ноти,
- **терція** – мала терція над основним тоном,
- **квінта** – чиста квінта над ударною нотою або зменшена
- **номінальний тон** – октава над ударною нотою.

Крім того, у спектрі дзвона присутні й інші звучання, такі як мажорна терція чи додаткова квінта, що знаходяться ще вище. На звук дзвону найбільший вплив має форма дзвону і вид використаних матеріалу, зазвичай це сплав міді з цинком в пропорції 4:1

Процес налаштування дзвона пов'язаний також із його масою та формою. Якщо дзвін має більшу вагу, це підсилює нижні часткові тони, тоді

як швидкість удару по ньому впливає на виразність верхніх обертонів. Також на характер звучання впливає форма так званої «чаші» дзвона, що визначає кількість і силу гармонійних часткових для досягнення необхідного тембру.

«Щоб зрозуміти, як виробляється звук у дзвонах, потрібно уявити, що відбувається, коли серце вдаряє по чаші дзвона. А саме, серце, ударивши по чаші, змушує коло деформуватися в еліпс. Потім пружні сили дзвона змінюють форму цього еліпса, змінюючи його вісь, - зазначає польський дзвоновий майстер Marek Kawiński. - Зміни профілю дзвона впливають не тільки на частоти, які можна витягти з нього, але й на їх інтенсивність. У різних частинах дзвона збуджуються різні тони: **основний** збуджується безпосередньо над вінцем, **октава** (номінальна) біля обідка, **нижня октава** (гуловий тон) збуджується по всій висоті дзвона, але найгучніше звучить біля обідка, **терція** (tierce) збуджується в нижній частині мантиї, а **квінта** (квінта) розташована трохи вище. Просвердливши дзвін зсередини на відповідній висоті, можна змінити частоту певних тонів, тим самим покращивши інші. Ці зміни особливо впливають на резонансні властивості дзвонів» [24]

Різні типи дзвонів і способи їх використання відіграють важливу роль, передаючи символічний зміст та емоційний настрій. У богослужбових книгах дзвони згадуються під різними назвами: **било, дзвони, кампан, клепало**. У церковній практиці використовувалися дзвони різних типів залежно від їхнього звучання та призначення: святковий, недільний, поліселейний і буденний. Било заслуговує окремої уваги. Його звук долинав на значну відстань, що робило його ефективним інструментом для зв'язку, порівняно з дзвоном. Било мало можливість переносити мелодію на дзвін, що створювало унікальні звукові ефекти. Під час гри на билі джерелом інформації була не тільки семантика ритмічних побудов, але й зміна тембру та висоти тону. Ці характеристики пізніше перейняли дзвонарі, які адаптували їх у власній практиці. Щоб точно відтворити звуки, що виникали під час гри на билі,

використовувалося кілька різних дзвонів, що дозволяло відзвонити ритмічний малюнок та мелодію з більшою точністю, зазначає Б.Кіндратюк [8, ст.182].

Зазвичай при храмах знаходиться кілька дзвонів, які відрізняються між собою величиною та силою звучання. Відповідно до їх призначення, в багатьох церквах розрізняють різні типи дзвонів: призначені для служби, воскресні, поліелейні, буденні, а також п'ятий дзвін. Дзвонам часто дають імена на честь святих, історичних подій або за характеристиками їхнього звуку, що додає їм символічного та духовного значення. Для вираження різних емоційних станів, зокрема радості чи суму, в розрізі дзвонарської практики сформувалися різні типи дзвонінь, кожен з яких має своє специфічне призначення та назву, зокрема святкове, буденне, великопісне та заупокійне дзвоніння.

Серед основних видів дзвонінь виокремлюють благовіст та дзвоніння, що відбувається при одночасному або чергувальному ударі двох і більше дзвонів [8, ст. 272-273]. Благовіст - це такий вид дзвоніння, коли вдаряють у один великий дзвін або кілька дзвонів по чергово, спочатку лунають три повільні удари, а після них - помірні. Існує два види благовісту: звичайний (частий), коли використовують найбільший дзвін, і пісний (рідкий), який звучить меншим дзвоном в будні дні Великого посту. Коли в кілька дзвонів б'ють по черзі, таке дзвоніння називається «передзвоном». У типіконах замість терміна «благовіст» використовуються інші слова: «бити», «клепати», «знаменати» чи «ударяти». Згодом термін «благовіст» отримав глибший зміст як заклик до церкви та нагадування про службу, що приносить радість і благодать. Тридзвін (або церковнослов'янською «трезвон») - це коли в кілька дзвонів вдаряють тричі з невеликими перервами. Цей термін також позначає використання усіх трьох груп дзвонів під час церковного дзвоніння. «Дводзвін» - це вид дзвоніння, при якому одночасно б'ють усіма дзвонами двічі. У деякі дні богослужінь лунає особливе сумно-урочисте дзвоніння - «передзвін». Для цього вдаряють по черзі в кожен дзвін, починаючи від

найбільшого до найменшого (інколи кілька разів), а потім ударяють у всі дзвони разом.

Залежно від святкових чи будніх днів для різних богослужінь використовують різні дзвони, такі як празничний, воскресний, поліелейний, будній, п'ятий або малий. У спеціальних випадках, як перед мала Вечірня, дзвонять двома дзвонами. Дзвоніння на різні служби відрізняється тоном, динамікою та характером: часті удари символізують радість, рідші - сум. Під час Великого посту дзвонять повільніше. Є також особливий вид дзвоніння - «перебирання», коли повільно вдаряють по черзі в кожен дзвін, починаючи від найменшого до великого, а потім одразу ж вдаряють у всі разом.

Розділ 2. Втілення дзвоніння в українській музичній культурі: історичний та культурний контекст

Одними з найдавніших музичних інструментів, поширених на території України, були ідіофони. У ранній залізній добі, коли тут проживали такі народи, як кіммерійці, скіфи, меланхлени та сармати, значного поширення набули дзвіночки та бубенці. Згодом, у період Київської Русі, активне храмове будівництво сприяло поширенню дзвонарської культури [8, ст.180]. Найбільшого розквіту дзвонарське мистецтво досягло у XVI–XVIII століттях, коли в Україні виготовляли значну кількість дзвонів, які відрізнялися розміром, матеріалом і художнім оформленням. Як і в інших країнах, дзвони в Україні мали різне функціональне призначення, проте їхнє сакральне значення залишалося визначальним.

Дзвони в Україні мали багатогранне символічне значення, яке охоплювало релігійні, соціальні та культурні аспекти життя. Вони були невід'ємною частиною церковної практики і виступали як засіб комунікації між небом і землею. У релігійному контексті дзвін був символом Божого голосу, що звертався до вірних під час богослужінь, сповіщаючи про важливі

події: від святкових заходів до траурних обрядів. Окрім цього, дзвони мали захисне значення, служачи бар'єром від злих духів і нечистої сили, особливо під час ритуальних обрядів, таких як освячення храмів або вигнання нечисті. В народних віруваннях дзвін асоціювався з магічною силою, що очищала навколишній простір, оберігала людей і забезпечувала гармонію в селах. Дзвони також використовувалися під час похоронних церемоній, виконуючи функцію пам'яті та вшанування померлих, а їх звуки символізували перехід душ до вічного життя. Відтак, дзвони в Україні були не лише музичним інструментом, але й важливим символом духовності, захисту та вшанування традицій, тісно пов'язаним з народними віруваннями та ритуалами.

2.1 Інтеграція дзвону в українську академічну музику: різножанрова парадигма

Перші імітації дзвоніть з'явилися в українській хоровій музиці, у одному з важливих жанрів українського бароко - партесному концерті. У них використовуються запозичені засоби наслідування дзвонінь, такі як фактурні, мелодичні, гармонічні. Або ж втілені фактурні, ритмічні, структурні принципи організації дзвонінь. В хорових партіях вони змальовуються октавним дублем, скандуванням окремих словосполучень, фактурною поліпластовістю [8, ст. 642-643].

У музичному мистецтві дзвоніння набуло різноманітних художніх втілень, особливо у програмних творах, де воно стало важливим елементом образного змісту. Українські композитори активно зверталися до відтворення дзвоніння, передаючи їх звучання різними засобами - від імітацій інструментальних тембрів до використання специфічних ритмічних та гармонічних структур. Передовсім це стосується жанрів вокально-інструментальної та хорової музики, у яких розкриваються важливі теми, сповнені сакрального змісту, присвячені визначним чи трагічним подіям в історії України, таким як Хрещення Русі чи Голодомор, або ж

натхненні національними образами. Також дзвонова символіка втілюється у інструментальних творах, зазвичай несучи глибоке семантичне значення, пов'язане з особливим ставленням до дзвону в українській культурі і його сакралізацією.

Зокрема, це хоровий твір В. Степурка «Фрески Києва», «Вечірня молитва» («Царю Небесний...») молитовне зітхання для жіночого хору а cappella та вітряних дзвонів І. Алексійчук, хоровий цикл В. Мартинюк «Молюсь за Україну» [1, ст. 7-8]. Імітація дзвону присутня у “Богородице, Діво, радуйся” для хору без супроводу І. Щербакова, у фіналі І частини “Великоднього концерту” Г. Гаврилець, у хоровій творчості Л. Дичко, І. Щетинського «Світ в одкровення» для хору і дзвонів та ін.

У концерті В. Польової “Ode an die Freude” для солістів, мішаного хору та великого симфонічного оркестру у частині “Credo” дзвін відтворено разом з усім спектром тембральних засобів (фортепіано, віброфон, група ударних та ін.); в ораторії “Скорбна мати” Ю. Ланюка «єдина образна асоціація з церковним відспівуванням – застосування дзвонів, що має для композитора глибоке сакральне значення» [1, ст. 91]. У “Панахиді за померлими з голоду” Є. Станковича теж присутнє дзвоніння, композитор пов'язує цей символ передовсім з православною християнською традицією: “Це – заклик до пробудження сумління, попередження: “не забувайте про свої гріхи”, звернення до іншого світу, світу Творця” [1, ст. 91]. Дзвіночки також служили супроводом до колядок, щедрівок та деяких українських народних пісень.

Окрім хорової музики, дзвоніння використовувалось і в оркестровій музиці та театральних виставах: у симфонії № 6 Г. Ляшенка, симфонії № 2 Б. Фроляк, симфонії № 6 Ю. Іщенка [11, ст. 90], Концерті для скрипки з оркестром «Різдвяний» В. Камінського, у якому у фіналі звучить імітація звучання святкових дзвіночків-дзвонів; «Проекції». В. Сильвестрова для

клавесину, вібрафону і дзвонів та ін. В опері маємо приклад імітації монастирського дзвону у першій дії опери М. Лисенка “Тарас Бульба”, та ін.

Відтворення дзвоніння як дуже важливого семантичного знаку в українській культурі присутнє також у фортепіанній музиці українських композиторів як у творах програмного змісту, так і не програмного.

2.2. Семантика дзвоніння у програмній фортепіанній музиці українських композиторів: між музичними образами і їх символічним значення

В українській фортепіанній музиці є ряд творів, у яких наміри композитора втілити образно-семантичний ряд, пов'язаний з дзвонінням, зазначені вже у назві твори. Так, зокрема це «Лаврські дзвони» В. Годзяцького, «Токата-кампана» Людмили Шукайло, друга частина «Дзвони» «Триптиху» для фортепіано І. Соневицького, Л. Дичко «Дзвони Арагону» та ін. У ряді творів узагальненого програмного змісту назва опосередковано свідчить про можливе використання дзвоніння у музичній тканині твору – так, наприклад, у п'єсі «Живих скликаю, мертвих оплакую» Д. Січинського, прелюдії g-moll «У Великодню ніч», М. Фоменка, «Ніжна ідилія» Ф. Якименка з циклу «Три п'єси на українські теми», у якій використана мелодія української козацької пісні-балади «Козака несуть», а отже тема пов'язана з поховальним обрядом; фортепіанний цикл Г. Саська «Відгомін століть», «Київський триптих» Б. Фільц та ін. Сакральнo-християнська образність, мотиви давнини та поховальна обрядовість – ці образні сфери, тісно пов'язані з найважливішими аспектами життя українців, у музиці часто виражаються через звучання дзвону.

Микола Олексійович Фоменко (25 грудня 1894 - 8 жовтня 1961) - український композитор, піаніст, педагог, У роки Другої світової війни емігрував на Захід У 1951р. Микола Фоменко поселяється у Брукліні (США).

Творчість М. Фоменка торкнулася майже усіх музичних жанрів – опери, симфонії, камерно-інструментальної музики, хорів та солоспівів на слова українських поетів. За стилем Микола Фоменко – лірик-романтик. Антін Рудницький у своїй праці «Українська музика» зазначає, що музика М. Фоменка не модерно-експериментальна, але є консервативно нео-романтична, з рисами імпресіонізму [18, ст. 239]. Важливе місце у творчості композитора займає фортепіанна музика. Серед них : Прелюди, «Лірична поема», «Концертино», концерт для фортепіано з оркестром, «Бурлеска», та інші.

Прелюду g-moll композитор дав програмну назву: « **У Великодню ніч**», він написаний у 1959 році.. Саме ця назва передає образно-емоційний зміст твору. Великдень є одним з найбільших релігійних свят у цілому світі, вночі напередодні Воскресіння Христового, перед святковим богослужінням, панує особлива атмосфера. Весь твір просякнутий сакральністю через використання різних технік дзвоніння. Тут треба згадати про особливості церковних дзвонів і їх різновиди, оскільки композитор використовує їх у музичній тканині свого твору.

Так, Б. Кіндратюк виокремлює такі особливі види, як благовіст, тридзвін, дводзвін, передзвін, перебирання. Благовістом є дзвоніння коли вдаряють помірно в один великий дзвін або в декілька, але по чергово. Має прозвучати три повільних удари доки не перестане звучати дзвін, а після цього звучать помірні. Його поділяють на два види: звичайний, який відтворюється великим дзвоном та пісенний, звучання якого відтворюється меншими дзвонами у дні Великого посту. Коли в декілька дзвонів б'ють по чергово, то його називають «передзвоном». «Тридзвін»- коли тричі з невеликими перервами вдаряють у декілька дзвонів одночасно. Це звучання висловлює християнську радість та урочистість. Так як богослужіння відбувається в різні дні, то дзвоніння виділяється своїм тоном, динамікою і характером : удари часто- це радість, зрідка означають сум. У Великодній піст

дзвонять сповільнено. Згодом на літургіях почали використовувати дзвіночки у які дзвонили при пісні «Свят» та виголосів священника. Якщо у тридзвін вдаряють тричі, то у дводзвін – двічі, самі назви говорять за себе.

Форма твору наскрізна з елементами тричастинності. У двотактовому вступі композитор відображає благовіст – удари в басовий дзвін, який повідомляє про благу звістку, про початок богослужіння, передаючи це органічним пунктом на тоніці. Поступово композитор нашаровує на благовіст передзвін- почергові удари у кожен дзвін від найбільшого до найменшого. Якщо попередні проведення теми супроводжувалось акордами, то третє її проведення звучить на фоні зазвонних дзвонів (тобто малих). Вони мають найвищий тон звучання. Ці дзвони відтворюють найменші тривалості, ритмічний малюнок може бути різний в даному випадку композитор рухається восьмими . За звучанням зазвонні дзвони утворюють ефект трелі.

У другій частині твору композитор використав новий тематичний матеріал, а саме Воскресну пісню радості «Христос Воскрес», Використовуючи у верхньому регістрі квартові та тритонові рухи, які рівномірною пульсацією шістнадцятих передають передзвін, композитор в нижньому регістрі повільними ударами видовжених тривалостей імітує благовіст. Третя, завершальна частина звучить урочисто на форте, відтворюючи звучання декілька дзвонів одночасно : благовіст та тридзвін. Фактура твору поступово розшаровується – на витриманому тонічному звукові у басу великої октави звучать квінтові передзвони другої октави, створюючи просторові ефекти дзвоновості.

Отже, у прелюдії g-moll «У Великодню ніч», Фоменко зберігає первісне семантичне значення дзвону, і робить дзвоніння не елементом музичної тканини, а самою її суттю, основою драматургії твору і наповнює її просвітлено-величним сакральним змістом.

Ще один твір, у якому по-іншому використано семантику дзвону, це «Vivos voco, mortuos plango», «Живих скликаю, мертвих оплакую» Дениса Січинського, який відомий передовсім своїми хоровими творами. Стефанія Павлишин у своїй статті «Нездійснений геній» зазначає, що визначальними рисами для Січинського-романтика є схильність до трагедійної тематики й суб'єктивне її трактування, первинність мелодики, гармонія з частими модуляційними змінами й альтераціями, певна довільність структури. Твір який взятий до уваги «Vivos voco, mortuos plango», «Живих скликаю, мертвих оплакую» створений 1893 році і за визначення С. Павлишин пов'язаний з маршем Ф. Шопена з сі бемоль мінорної сонати.

Назву твору Січинський взяв із надпису на дзвонах, такі написи вважалися оберегом і кожна громада, вибираючи дзвін, надавала цим написам важливого значення. Твір написаний у складній тричастинній формі у сі бемоль мінорній тональності, де крайні розділи відображають картину похоронного обряду через повільну траурну ходу з характерним синкопованим зворотом, унісонний виклад у низькому регістрі у вступі, темповими вказівками – Grave важко і коротким чотиритактовим відтворенням повільних ударів дзвону (дзвоніння, яке використовується під час поховальних процесій, називається перебирання. Відтворюється повільними вдаряннями від найменшого до найбільшого дзвону, а потім одночасно). Середній розділ в паралельному мажорі звучить як ліричний спогад про минуле, сповнений наспівних елегійних настроїв, які передає надзвичайно виразна пластична тема.

У цьому творі імітація дзвону використана епізодично як семантична складова траурного обряду, в якому присутність дзвону завжди була обов'язковою і мала своє особливе значення. Так, вважалося що дзвін допомагає душі відлетіти і дзвонили за спасіння душі померлого. Тож

композитор, у творі, написаному за романтичними канонами використовує імітацію дзвону згідно з народними уявленнями про його особливу місію.

Підсумовуючи, скажемо, що обидва вибрані нами твори пов'язані з особливо значущими для українців обрядами – величним релігійним святом Воскресіння та трагічним поховальним обрядом, тяглість якого схована у прадавні часи. Обидва їх об'єднує семантика дзвону як одного з найдавніших і значущих для української культури інструментів. У Миколи Фоменка - твір від початку до кінця насичений різними типами дзвоніння, які формують форму, фактуру, визначають драматургію цілого твору. У Дениса Січинського є всього лише два чотиритакти відтворення дзвоніння, це лише елемент музичної тканини твору, проте композитор вживає його з особливою метою - сакралізації похоронного обряду, якому дзвоніння надає вищого сенсу.

Віталій Годзяцький - український композитор, який цікавився та експериментував зі звуковими сферами. Разом із Валентином Сильвестровим, Леонідом Грабовським відноситься до композиторів шістдесятників, які відкрили нові простори в українській музиці. Він народився в Києві в інтелігентній родині. Його батько був зі священничого роду, а сам композитор організовував хори та був регентом багатьох церков Києва. В доробку митця є безліч духовних творів, солоспівів, хорів, безліч фортепіанних творів, камерно-інструментальні твори, симфонічні твори, музику до кінофільмів та інші. Серед програмних фортепіанних творів слід відзначити “Лаврські дзвони” з циклу «Три юнацькі п'єси для фортепіано» у яких, власне, імітуються дзвоніння.

Велика лаврська дзвіниця Києво-Печерської лаври має багату історію, пов'язану з її дзвонами. Її будівництво стало справжнім випробуванням для майстрів, які, попри складні умови праці, створили один із найвизначніших архітектурних шедеврів України. Народні будівельники вклали в цю споруду

не лише свою майстерність, а й душу, залишивши в оздобленні дзвіниці елементи, характерні для української народної архітектури. З часом лаврські дзвони неодноразово змінювали та переливали, адже вони мали не лише практичне, а й символічне значення для монастиря. Вони сповіщали про найважливіші події в житті лаври та всієї Київської митрополії, наповнюючи місто урочистими звуками. На третьому ярусі дзвіниці розміщувалися дзвони, кількість яких наприкінці XIX століття сягала 12 із загальною вагою 96 тонн. У 1901 році було додано ще чотирнадцять малих дзвонів для виконання особливого «лаврського» дзвону. Сьогодні на дзвіниці збереглися три старі дзвони: «Балик»; «Копа», відлитий у 1733 році, перелитий у 1825 році київським майстром Олексієм Ларіоновим. Поверхня оздоблена оригінальним орнаментом з елементами українських візерунків.; та «Вознесенський». На четвертому ярусі розташований годинниковий дзвін. Перший годинник було встановлено в 1744 році майстром Павлом Чернявським.. Цей годинник працює без циферблата та стрілок: години відбиваються великим дзвоном, а кожні 15 хвилин звучить передзвін малих дзвонів, утворюючи музичну гаму. Загальна вага механізму становить 4,5 тонни.

Твір В. Годзяцького “Лаврські дзвони” з циклу «Три юнацькі п’єси для фортепіано» написано у 2-частинній формі з кодою на основі теми з 1 частини. Весь твір пронизаний дзвоніннями. Композитор використовує безліч виразових засобів, зокрема метро-ритмічні: дві шістнадцяті і восьмі тривалості для того щоб відтворити малі дзвони і половинні витримані тривалості, щоб передати великий дзвін. Також, імітуючи висхідний та низхідний коливання малих дзвонів, Годзяцький використав цілотнову гаму в обох руках, але від різних звуків. В лівій руці він починає цей рух на тон нижче. Також при кожному завершенні гами імітуються великі дзвони тритоном (зм5) , квартами та квітами. У правій руці безперервно звучать

цілотною гамою, а ліва рука зображає повільні розмірені удари (благівісту) низхідними тритонами.

«Триптих» І. Соневицького написаний до 1000-ліття Хрещення Русі-України. Як зазначає Бондаренко Анна у своїй статті, виразно простежується глибока концептуальна спорідненість з «Київським триптихом» Богдани Фільц [2, ст. 35]. Обидва твори за її версією побудовані за принципом тричастинного циклу з темпово-образним контрастом. Проте, якщо в композиції Фільц образність більш узагальнена, то у Соневицького вона має виразно програмний характер, підкреслений назвами кожної частини : «Паломники», «Скоморохи» і «Дзвони».

«Дзвони» І. Соневицького – лаконічна мініатюра, що складається із двох частин., протягом яких метро-ритмічними, динамічними, гармонічними та фактурними відтворюється прославне дзвоніння – від маленьких до великих дзвонів.

Аналізуючи дзвоніння у цьому творі, Бондаренко підкреслює багат шаровість фактури і зазначає: «Щільне розташування акордів із секундовими наповненнями, акцентами, широкими стрибками та октавними проведеннями створює ефект могутнього дзвону. У ладо-інтонаційному відношенні тут переважає діатоніка, що надає музиці архаїчного колориту, відповідаючи програмному змісту. Лише перед заключним тонічним тризвуком із секстою в акордах з'являються хроматичні звуки, які підсилюють його світле життєствердне звучання [2, ст. 34]. А О. Фрайт відзначає «інтертекстуальний символічно-сакральний «фонізм» дзвонів» [21, ст. 137] як найбільш придатний для відтворення прославно-урочистого характеру твору, написаного з метою відзначення однієї з найважливіших подій в історії українського народу.

Леся Дичко – одна з провідних композиторок в Україні, у її фортепіанній спадщині теж є відображення дзвоніння. Так, одним із яскравих творів є «Алькасар... Дзвони Арагону. Фрески для фортепіано Її величності Королеві Іспанії Софії». Цикл фортепіанних п'єс «Алькасар... Дзвони Арагону» (1996) побудований на тих самих принципах, що й попередній цикл «Замки Луари», але має свою унікальну образність. Самобутність поетики цього циклу обумовлена, передусім, джерелами його образності – мистецтвом Іспанії, де відбувається активна взаємодія різних, протилежних за світоглядними основами, мистецьких систем. У циклі «Алькасар... Дзвони Арагону» образи культури Іспанії передаються через комплекс мистецьких асоціацій, який має велике значення для розуміння авторського сприйняття. У цьому циклі виступають як символи національної історії та культури Іспанії такі образи, як романський замок Торрелобатон XV століття, ренесансні дзвіниці Ла Хіральда з Севільї (колишній мінарет з золотистими кахлями та обертовою фігурою ангела на вершині) та Дзеркальна вежа в Утебо. Особливу роль у циклі відіграє графічний цикл Ф. Гойя, який є унікальним проявом його мистецького стилю. Не менш важливими є дзвонові інтонації, які в першій частині твору мають невиразні асоціації, але поступово розвиваються до чітко вираженого образного мотиву в останній частині твору. Тріумфальним апогеєм твору є п'єса «Дзвони Арагону» (дзвіниця «Башта дзеркал» в Ітево, Арагон). Такий вибір зумовлений, з одного боку, уявленням про старовинне величне королівство, яке свого часу домінувало над Середземним морем, а з іншого - привабливістю чудового зразка мудехарської архітектури, що, як і Ла Хіральда, розташований у межах католицького собору.

Семантику дзвонів - одного з ключових символів християнства (адже дзвони не є характерними для арабської релігійної культури) можна трактувати двояко: як поширений у багатьох творах атрибут та водночас як

відображення глибокого католицького впливу в історії Іспанії. Щоб відтворити звук дзвонів, композиторка використовує кластери у високому регістрі у чергуванні з низьким, октавно-акордовий тип фактури, акорди кварто-квінтової структури, поліакордику і політональність.

Широкий фактурний діапазон, глибокі басы, октавна акордика та секунди, що використовує композиторка, створюють образ урочистого дзвоніння, звучання якого переливається відзвуками обертонового відлуння. А засобами цементування циклу є наскрізні лейтмотивні звороти дзвонів, що образно трансформуються протягом циклу [16, ст. 241].

«Музична тканина починає насичуватись додатковими звуками, згущення фактури відбувається за рахунок додавання секундових інтервалів. Поступове нагнітання разом із акцентуванням останньому епізоді рефрену та злиття інтервалів призводить до гри чорних і білих кластерів - це нагадує поєднання дзвонового звучання із відблисками «Башти дзеркал». Таке наростання надає відчуття особливої величі звучання давніх іспанських дзвонів [17, ст. 62-63]. Яскравий колорит і просторовість звучання фортепіано створюють образ старовинної іспанської дзеркальної дзвіниці, відблиски якої поєднуються із дзвовими ударами. Звернення Лесі Дичко до образів дзвонів надає її фортепіанним композиціям особливого філософського змісту та переносить у світ стародавніх величних споруд, що були свідками історичних подій та життя багатьох людських поколінь. [17, ст.63-64].

Твір Людмили Шукайло «*Токата-кампана*» вирізняється яскравою програмністю та глибоким образним змістом, що ґрунтується на символіці дзвонів як знаку сакрального та вічного. Назва поєднує жанрову традицію токати віртуозного інструментального твору з динамічною фактурою із італійським словом «*campana*», яке означає «дзвін», що вказує на центральний звуковий та семантичний образ композиції. Через специфічні ритмічні структури, акордову вертикальність, темброві ефекти й гармонічну

напругу композиторка майстерно змальовує дзвоноподібність звучання, створюючи враження багатовимірному простору, де дзвін постає як художній символ часу, пам'яті й духовної сили. Жанрово-стильовий контекст цього твору розкрито в статті Н. В. Белової та О. М. Якимчук «Три п'єси для фортепіано Людмили Шукайло у контексті жанрової парадигми» [3, ст. 70], де підкреслено, як композиційні прийоми авторки інтегрують традицію й новаторство в сучасній українській фортепіанній творчості. Кампанела, у своїй компактній формі, що наслідує дзвінкі переливи дзвіночків, тісно асоціюється з двома еталонними зразками світової музичної культури: рондо Другого концерту *h-moll* для скрипки з оркестром Н. Паганіні та його популярною фортепіанною транскрипцією, створеною Ф. Лістом. Як відзначають автори, композиторка використала щільну акордову фактуру з активним задіянням нижнього регістра на педалі, що збагачує звучання обертонами, спрямовуючи увагу слухача на ударний характер фортепіанної техніки, де акценти молоточків по струнах відтворюють удари як великих, так і малих дзвонів у відповідних регістрах [3, ст. 70-71],

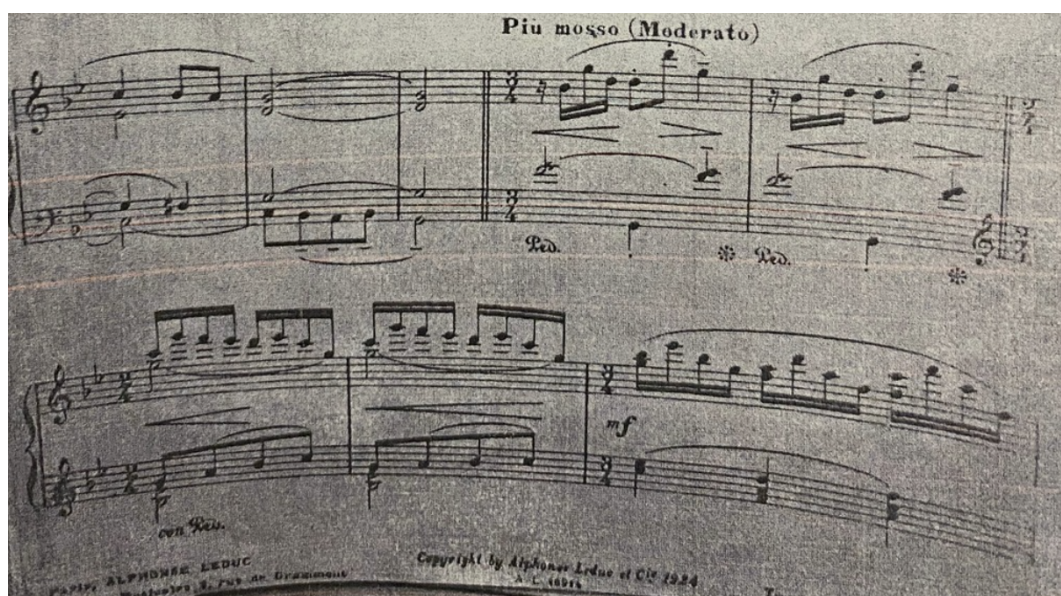
Тембри фортепіано й дзвонів мають суттєві відмінності, у «Токаті-кампані» Шукайло інструмент не просто імітує зовнішній звук дзвону, а виявляє глибокі емоції, що супроводжують його звучання. Дзвони ніколи не є нейтральним звуковим елементом - вони сповіщають про радощі й свята або ж попереджають про небезпеку та жалобу, а їхній емоційний заряд органічно перероджується у музиці композиторки, де напруга й збудження накопичуються в репризі. Крім того, специфічний «дзвоновий» фонізм твору невіддільний від імпресіоністичного спектру: колористика фактури виростає з традицій Моріса Равеля та Клода Дебюссі, а вживання кварт-акордів викликає алузії до дебюссієвських прелюдій, зокрема «Дзвонів крізь листя» [3, ст. 71].

«Моління про чашу» І. Щетинського – фортепіанний твір, у якому композитор засобами фортепіано, лаконічними і аскетичними, передає сутність молитви Ісуса Христа в Гефсиманському саду, створює, за його словами, її «музичний еквівалент». Інтонації дзвоніння насичують глибокий образний зміст сакральним сенсом. За словами композитора, оскільки лише хор і церковні дзвони можуть використовуватися в богослужінні Православної Церкви, то втілені у музичній тканині твору, вони втілюють риси «зосередженої молитви». «Акордова вертикаль, що символізує дзвоновість, і атональна мелодична лінія співіснують паралельно, трансформуючись кожна по-своєму й невинно рухаючись до кульмінації, зростаючи динамічно, фактурно, регістрово» [14, ст. 112].

У фортепіанному циклі «Київський триптих» Б. Фільц, який був присвячений 1500-літтю Києва, композиторка використовує семантику передзвону, сповнену урочистого прославною, величального змісту. Мотив передзвону проходить крізь всі частини. Так, у першій частині *Ostinato.Largo* кварто-квінтови акорди у крайніх звукових регістрах інструменту поєднуються з мелодією давнього лаврського розспіву 18 ст., у другій *Toccata. Vivace*. частині відтворюється ефект передзвону з використанням великих, середніх і маленьких дзвонів шляхом хвилеподібного музичного фразування; у третій «*Maestoso* урочисте звучання дзвонів передає октавно-акордова фактура з дрібними метро-ритмічними переливами шістнадцятими [14, ст. 131].

Мрійливий твір «Ніжна ідилія» Ф. Якименка з циклу «Три п'єси на українські теми» – це обробка української козацької пісні-балади «Козака несуть» відтворює глибокий зміст, а саме загибель козака та долю дівчини, яка залишилась без коханого. П'єса написана у тричастинній формі, де крайні розділи – це лірична оповідь, основана на мелодиці народної пісні, доповненій підголосковими голосами. «У середньому розділі в арпеджованих

пасажах та стрімкому рухові шістнадцятих вчуваються імітації віртуозної гри на бандурі. У другій частині більшої експресивності набуває гармонічна палітра» [5, ст. 163-164] - стверджує Д. Гордійчук. Справді, середній розділ має інструментальний характер, однак, на нашу думку, тут композитор вдається до звукової імітації жалобного передзвону. Похоронний дзвін супроводжує перехід душі в інший світ, слугує зверненням до Бога, проханням про спокій і вічний упокій для померлого. Таким чином Ф.Якименко завуальовано звертає увагу на поховальний обряд, символізуючи звучання останньої дороги. В нотному письмі він це зображає виразно, використовуючи і метро-ритмічні і фактурні і гармонічні засоби – поступове збільшення метро-ритмічної пульсації - $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, витримані на педалі тонічний звук в басу, на який накладаються секундові інтервали та ритмічні фігурації восьмими і шістнадцятими, повторність, поступове ускладнення гармонії - всі ці компоненти музичної мови відтворюють інтонації дзвоніння, що було невід’ємною складовою поховального обряду.



(Нотний приклад № 3. Ф.Якименко поч. середнього розділу твору « Ідилія»)

Висновки

Розгляд семантики дзвону у фортепіанній музиці українських композиторів дозволив комплексно охопити цю багатогранну тему як у культурно-історичному, так і в музикознавчому аспектах. Символіка звучання дзвону глибоко вкорінена у духовних і культурних пластах національного мистецтва. У західній музичній культурі дзвін має багатогранну історію як символ, що вбирає в себе сакральні, соціальні та художні функції. Мотив дзвона є одним із найвиразніших і часто повторюваних елементів у західній музичній традиції. Його звучання стало частиною звукового ландшафту Європи, виконуючи не лише сповістну, а й сакральну функцію. Літургійні дзвони передають настрій свят і подій: від щоденної молитви до святкових чи траурних моментів. Історія використання дзвону в давній музичній практиці стала основою для зацікавлення композиторів наступних епох, які не лише активно впроваджували цей інструмент у свої твори, але й часто зверталися до його звучання як до символічного елементу, закладаючи у музику глибокий зміст. Звучання дзвону втілювали такі композитори, як : М.Равель, К.Дебюссі, Ф.Ліст, К.Сен-Санс, А.Пярт та багато інших.

Деяка частина науковців пов'язує походження дзвону з давнім Китаєм. Ідіофони в китайській духовній культурі, на відміну від інших давніх цивілізацій, мали центральне значення. Дзвони не тільки використовувались у ритуалах, а й служили для організації соціальних заходів, відображаючи соціальний статус і владу. Вони мали сакральне значення і були тісно пов'язані з філософією та астрономічними уявленнями.

Так як звучання дзвону володіє певною емоційною силою, як зазначалося вище, яскравим тембром, сплетіння звуків, обертоновістю, багатозвучанням, варіантністю динаміки, незвичним акустичного ефекту, то саме цей інструмент композитори використовуватимуть у своїх

різножанрових творах. Дзвони або ж їх імітація, допомагає виразити емоційний стан людини і відобразити образність. Різні типи дзвонів і способи їх використання відіграють важливу роль, передаючи символічний зміст та емоційний настрій.

Українські композитори активно зверталися до відтворення дзвоніння, передаючи їх звучання різними засобами - від імітацій інструментальних тембрів до використання специфічних ритмічних та гармонічних структур. Передовсім це стосується жанрів вокально-інструментальної та хорової музики, у яких розкриваються важливі теми, сповнені сакрального змісту, присвячені визначним чи трагічним подіям в історії України, таким як Хрещення Русі чи Голодомор, або ж натхненні національними образами. Також дзвонова символіка втілюється у інструментальних творах, зазвичай несучи глибоке семантичне значення, пов'язане з особливим ставленням до дзвону в українській культурі і його сакралізацією.

У програмній фортепіанній музиці українських композиторів дзвоновий мотив має важливе семантичне значення, постає знаковим архетипом української культури і духовності. У творах Миколи Фоменка («У Великодню ніч»), Дениса Січинського («Живих скликаю, мертвих оплакую»), Віталія Годзяцького («Лаврські дзвони»), Ігоря Соневицького («Дзвони» з триптиху), Лесі Дичко («Дзвони Арагону»), Людмили Шукайло («Токата-кампа»), Богдани Фільц («Київський триптих»), Ігоря Щетинського («Моління про чашу») та Федора Якименка («Ніжна ідилія») дзвін функціонує як багатовимірний музичний і смисловий образ. Хоч у кожному з творів дзвонівість відграє свою семантичну роль, від величальної до траурної, від споглядальної до урочистої, їх об'єднує спільне прагнення осмислити через звук сакральне, історичне, духовне. Дзвін у цих творах - це не просто звукова алюзія, а семантичний ключ, що відтворює глибини людського досвіду та культурної пам'яті. М. Фоменко у прелюдії «У

Великодню ніч» створює цілісну драматургію через відтворення різних типів дзвонів: благовісту, передзвону, тридзвону. У творі Д. Січинського дзвін функціонує як семантичний акцент у траурному контексті. В. Годзяцький імітує дзвін за допомогою цілотнових гам, тритонів і метроритмічної структури. І. Соневицький створює багатошарову фактуру, що передає урочисте дзвоніння в контексті історичної пам'яті. У Лесі Дичко дзвоновий мотив стає наскрізним лейтмотивом фортепіанного циклу, символізуючи зв'язок часу, культури й духовності. Людмила Шукайло використовує акордову вертикаль, педалізацію та імпресіоністичну гармонію, перетворюючи звук дзвону на метафору емоційної напруги. У Б. Фільц дзвони виступають як величальний символ міста Києва, а в творах Ф. Якименка та І. Щетинського як частина обрядового й сакрального контексту. Музично-стилістичні засоби реалізації дзвонових інтонацій у кожного з композиторів відрізняються, але всі вони працюють на спільну ідею - передати в музиці багатозначність дзвону. Це і педалізація, і кластери, і паралельні квінти та октави, і остинатні структури, і специфічна гармонічна мова (політональність, поліакорди, цілотнові гами, квартові інтервали). Звуковий простір творів розгортається так, щоб занурити слухача в атмосферу духовності, історичної глибини чи філософської рефлексії.

Таким чином, дзвоновість у фортепіанній музиці українських композиторів - це не ізольований ефект чи звукозображення, а цілісний естетико-філософський образ. Через нього композитори зберігають тяглість традиції, духовного досвіду, національної ідентичності та пам'яті. Незважаючи на стилістичну й жанрову розмаїтість, усі розглянуті твори єднає спільне — усвідомлення звукового архетипу дзвону як важливого для української культури художнього знаку, який резонує з глибинним етно-національним світовідчуттям.

Список літератури

1. Бакумець А. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кін. XX –поч. XXI ст. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3519>
2. Бондаренко А. Образ давнього Києва в українській фортепіанній музиці 1980-х років (на прикладі програмних циклів Б. Фільц, І. Соневицького, Г. Саська). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2022 р. Вип. 40. С. 31-37.
3. Белова Н. В. та О. М. Якимчук «Три п'єси для фортепіано Людмили Шукайло у контексті жанрової парадигми». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 57. 2020 р.. С. 61-76.
4. Веб-сайт Курта Крамера “Eine Reise durch die Welt der Glocken” URL: <https://welt-der-glocken.de/Laeutesitten-in-Europa>
5. Гордійчук Д. Риси фольклоризму у фортепіанних творах Федора Якименка на українську тематику (цикли «Картини України» та «Три п'єси на українські теми»). *Українська музика*. 2018. Ч. 2. С. 159-165.
6. Горнбостель Е., Закс К. Систематика музичних інструментів. Народні музичні інструменти та інструментальна музика. *Збірник статей і матеріалів: у 2 частинах*. М., 1987. Ч. 1. С. 238-239.
7. Довжинець І. «Дзвонівий простір» фортепіанних мініатюр Ф.Ліста *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Випуск 1. 2011 р. С. 120-121.
8. Кіндратюк Б. Дзвонарська культура України: монографічне дослідження. *Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаниюка*. 2012 р.

9. Кіффер О. «Bells and the Problem of Realism in Ravel's Early Piano Music.» *Видавництво: University of California Press; Журнал музикознавства.* 2017 р. том 34 випуск 3, ст. 454.
10. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів 2000.
11. Крамаренко О. Семантика дзвоновості в хоровій творчості Є. Станковича в контексті історичних музичних традицій. *Культурологічна думка* . Київ. 2007р. С. 90 - 93
URL:https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD3_Kramarenko.pdf
12. Наньпу Чень. Дисертація “Китайські мембранофони та ідіофони в контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій і народних традицій Азії”. Львів 2020 р. С. 2-87.
URL:https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2020/09/dyser_chen_nanpu.pdf
13. Опанасюк О. Іntenціонально-культурологічні аспекти стилю tintinnabuli й творчості Арво Пярта. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв Серія: Музичне мистецтво.* Вип. 2. 2018. С. 12-26.
14. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки XX століття). Монографія. Миколаїв, 2018.
15. Інтерв'ю Курта Крамера
URL:<https://www.katholisch.de/artikel/7244-wenn-himmel-und-erde-sich-verbinden>
16. Рудик М. Типологія чинників циклоутворення у фортепіанних творах Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Випуск 21-22. С. 241.

17. Рудик М. « Леся дичко. Фортепіанні твори» *Репертуарно-методичне видання, випуск 7*. Івано-Франківськ. 2018р. С.62-64.
18. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний погляд. *Видавництво “Дніпрова хвиля” Обробка п. Павла Кравченка* 1963р. С. 239.
19. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід. Дис. докт. мист. Харків 2017 URL: http://www.ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2017/Ryabuha/disRyabuha.pdf
20. Федорняк Х. “Дзвоніння у фортепіанній музиці Китаю (на прикладі твору китайського композитора Ван Цзяньчжона «Три варіації на тему мелодії цвітіння сливи»)”. *Українська музика. Щоквартальник*. 2019. №2 (32). С. 111-117.
21. Фрайт О. Музично-вербальна еміненість у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства. *Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Київ. 2021* URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/dysertatsii/Dysertatsia_FraitOV.pdf
22. Oliveira Pinto, E.-M. de. Franz Liszt’s “Bell Compositions” *Zbornik Radova Akademije Umetnosti*. 2020p . випуск No. 8. .ст. 87. URL: <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2020/2334-86662008084D.pdf>
23. Maler A. Compound Tintinnabulation in the Music of Arvo Pärt. McGill University (Canada) ProQuest Dissertations Publishing. 2012. P. 1-90. https://www.academia.edu/26148804/Compound_tintinnabulation_in_the_music_of_Arvo_P%C3%A4rt
24. Marek Kawiński. Odlewnia dzwonów. URL: <https://www.odlewniadzwonow.pl/strona/7/dzwiek-dzwonow>