

О РОЛИ КУЛЬМИНАЦИИ В КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНАХ-ИМПРОВИЗАЦИЯХ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА КИЖСКОГО ЗВОНАРЯ АЛЕКСЕЯ НЕСТЕРОВА

роблема кульминации в импровизационных жанрах не имеет широкого освещения в музыковедении. Сам термин «кульминация», даже применительно к академическим музыкальным формам, далеко не сразу получил однозначное, чёткое определение. В музыкальном словаре А. Н. Должанского кульминация определяется как «момент высшего напряжения в музыкальном произведении в целом или в отдельных его частях и элементах» [1, с. 165]. Данное определение представляется наиболее точным и универсальным. Тем не менее, под «высшим напряжением» может пониматься достаточно широкий спектр выразительных средств от мощного оркестрового тутти с большим количеством голосов до звенящей тишины генеральной паузы. Средства, применяемые в кульминациях композитором или музыкантом-импровизатором, очень разнообразны и индивидуальны в каждом конкретном случае.

Кульминация в крупной музыкальной форме отличается большей протяжённостью [5, с. 96]. Колокольная импровизация является именно крупной формой, а для достижения высшего напряжения применяются в первую очередь не мелодические, а фактурные и динамические выразительные средства. Исходя из этого, применительно к колокольному звону следует говорить не о кульминации, а о *кульминационной зоне*.

Если академический композитор, как правило, отдаёт себе отчёт в применяемых для создания кульминационного эпизода выразительных средствах, то музыкант-импровизатор зачастую определяет его эмпирическим путём и даже после анализа звукозаписи своего исполнения не всегда сможет чётко определить, почему тот или иной эпизод воспринимается слушателем как кульминационный.

Импровизация применяется в весьма широком спектре музыкальных направлений. Одним из существующих и развивающихся в наше вре-

мя импровизационных жанров является русский православный колокольный звон.

Разумеется, трезвон-импровизация не является спонтанным «потокосознанием» исполнителя. В творчестве многих поколений звонарей сформировалась определённая модель – канон русского колокольного звона. Импровизация в музыке колокольных звонов служит важным и необходимым элементом, осуществляющим свою художественную функцию в каноническом формообразующем комплексе. Творческая индивидуальность звонаря является продуцирующей силой развития данного искусства [6, с. 50].

Звонари нередко запоминают наиболее удачные схемы строения своих композиций и могут их повторить. Практически любой опытный звонарь обладает индивидуальным репертуаром, однако мало кто сможет повторить свой звон нота в ноту. Произведение традиционной инструментальной музыки, как отмечает И. В. Мациевский, «существует во множестве творчески-исполнительских актов искусства как некая образно-стилевая идея, предполагающая вариантность толкования, множество путей прочтения» [2, с. 160]. Это высказывание можно в полной мере применить и к колокольным звонам.

Итак, любой звонарь, достигший определённого мастерства, опираясь на сформировавшийся в течение столетий канон, стремится в своих импровизациях к законченности формы. Ярким примером здесь может стать приведённый С. В. Смоленским в работе «О колокольном звоне в России» монолог старика-звонаря, где тот простым деревенским языком объясняет строение своего звона [3]. Одним из условий создания цельной музыкальной формы можно считать наличие в ней одной или нескольких кульминационных зон.

Кульминация в академической музыке, а также во многих импровизационных жанрах достигается преимущественно мелодическими

и гармоническими средствами и лишь подчёркивается сменой динамики, ритма, метра, фактуры, темпа и тембра. Перечисленные музыкально-выразительные средства в колокольном звоне, который не подчинён законам тональных отношений, напротив, являются наиболее значимыми для формообразования:

Динамика – повышение общей громкости исполнения в кульминационном разделе. Также возможна кульминация-перелом, когда после продолжительного динамического нарастания следует резкий спад.

Ритм – применение мелкого ритмического дробления (или наоборот, резкий переход на более крупные длительности) в кульминационном разделе звона.

Метр – использование смены метра в кульминационном разделе.

Фактура – уплотнение или, наоборот, разрежение фактуры звона в кульминационном разделе.

Темп – ускорение или замедление темпа в кульминационном разделе. Может быть как практически незаметно для слуха (так называемая исполнительская агогика), так и достаточно ощутимо.

Тембр – использование в кульминационном разделе отдельных колоколов комплекта, которые тембрально выделяются из общей палитры, а потому не используются в других частях.

Не следует также совсем исключать из внимания *звуквысотность*. Некоторые звонари достигают кульминации или просто меняют характер звона путём использования отдельных сочетаний колоколов, которые не применяются вместе в иных разделах формы, но создают характерное, яркое созвучие, выделяющееся на общем фоне.

Естественно, что все выделенные выразительные средства тесно связаны друг с другом. Уплотнение фактуры в кульминационном разделе скорее всего будет связано с изменением ритма, а тембральный контраст, достигаемый путём добавления нового колокола, в любом случае повлечёт за собой изменение «звукоряда», который составляют все колокола, используемые в звоне.

Талант звонаря-импровизатора может ярко проявиться на небольшой часовне, оснащённой комплектом малых по весу колоколов, свободно управляемых одним исполнителем. Такие часовни часто строились на Русском Севере, например в Архангельской области и республике

Карелия. Отсутствие необходимости подстраиваться под равномерные удары многотонного благовестника и игру других звонарей позволяет исполнителю раскрыть свой талант импровизатора в наибольшей степени.

Одним из ярчайших звонарей Карелии является Алексей Нестеров – штатный сотрудник государственного историко-архитектурного и этнографического музея-заповедника «Кижки»¹. А. Нестеров, как и многие другие карельские звонари, использует оригинальную технику игры при помощи карельской системы управления колоколами.

Одной из особенностей творческого почерка А. Нестерова является метрически разнообразная организация его звонов-композиций. Сам звонарь рассказывает: «Мне кажется неинтересным и скучным долго звонить в одном ритме. Бывает, когда долго ведёшь один ритм, ты в него погружаешься. А бывает настроение или состояние, когда нет смысла долго держать один ритм, и требуется его сменить. Иногда эта смена очень будоражит, переключает из одного взгляда на другой»².

Для более подробного анализа автором была проведена нотная транскрипция двух звонов-импровизаций Алексея. Первая композиция, записанная 7 июля 2011 года Алексеем Погарским на колокольне часовни Архангела Михаила (о. Кижки), исполнена в переменном метре³. При её прослушивании практически невозможно сразу определить на слух какую-либо чёткую метрическую периодичность. Вторая, записанная 27 сентября 2015 года автором данной статьи на колокольне Храма Сретения Господня (Петрозаводск)⁴, имеет в основе двудольный метр, однако содержит ряд интересных отклонений от него.

Пример № 1 Звон Алексея Нестерова, записанный на колокольне Храма Сретения Господня (Петрозаводск), т. 5–8

Пример № 2 Звон Алексея Нестерова,
записанный на колокольне
Храма Сретения Господня (Петрозаводск),
т. 21–26



Нельзя забывать, что в рамках церковного обряда звонарь не всегда волен самостоятельно определять продолжительность своей импровизации. Он ограничен внешними факторами, такими как время начала службы или приезда архиерея. Поэтому при записи данных звонов было необходимо поставить звонаря в те условия, при которых он может строить форму своей композиции так, как слышит и чувствует. Первый звон был записан на колокольне этнографического музея при отсутствии посетителей, а второй – на храмовой колокольне после окончания службы. В обоих случаях звонарь не был жёстко скован какими-либо внешними рамками и мог позволить себе свободно импровизировать.

В звоне Алексея Нестерова, который был записан Алексеем Погарским на часовне Архангела Михаила (о. Киж), можно выделить три части с различной метрической организацией. Это *вступление* (т. 1–13) с опорой на размер $5/8$, и две большие части. Основу *первой* из них (т. 14–49) составляет переменный метр⁵, а *вторая* (т. 50–67) целиком сыграна в размере $4/8$.

Следует отметить, что две части звона, следующие после вступления, могут быть разделены на краткие четырёхтактовые предложения, начало каждого из которых отмечается ударом благовестника. На каждый удар большого колокола приходится восемь относительно сильных долей, а кажущийся хаотичным звон, оказывается, строго подчинён метрической организации⁶. Удары альтовых колоколов, которыми звонарь

управляет левой рукой, могут приходиться только на сильные или относительно сильные доли такта и никогда не попадают на слабые. Первая часть содержит девять предложений, вторая – четыре.

Манера игры Алексея отличается предельной аскетичностью. Он располагает левую руку так, будто бы вознамерился совершать ею как можно меньше движений. На протяжении почти всего звона он использует лишь три альтовых колокола, но в двух эпизодах применяет в качестве альтового правый крайний колокол комплекта, который не задействуется в других частях звона. Для этого звонарь совершает широкое размашистое движение правой рукой, увеличивая амплитуду удара, а, следовательно, громкость звучания. Два предложения, где применяется данный приём, существенно выделяются из общей картины звона, поэтому их можно считать кульминационными зонами⁷.

Исследователь так же, как и звонарь-импровизатор, определяет кульминацию в первую очередь эмпирически. Он сначала воспринимает её на слух, и лишь потом, путём анализа приходит к выводу о том, какими же музыкальными средствами исполнитель эту кульминацию создаёт.

Из перечисленных выше выразительных средств в двух кульминациях звона используются:

Динамика – из-за увеличения амплитуды удара существенно возрастает громкость звучания альтовых колоколов.

Тембр и звуковысотность – звонарь применяет крайний правый колокол комплекта, который не используется в других частях звона.

Если рассматривать кульминационные зоны с точки зрения ритма и фактуры, то можно отметить, что внимание исполнителя в эти моменты явно приковано к левой руке, исполняющей партию альтовых колоколов. Удары следуют на каждую сильную и относительно сильную доли такта, без пропусков долей, как это случается в других предложениях. В правой руке на каждую такую долю приходится пауза, исполняемая ею партия зазвонных колоколов состоит из своеобразных «форшлагов» к альтовым.

При этом в кульминационной зоне не происходит значительных изменений в темпе и метре.

Итак, в обоих случаях кульминация достигается за счёт резкого изменения *динамики, тембра и звуковысотности*. Также, возникают небольшие изменения в *ритме и фактуре*.

Совсем по-иному воспринимаются слушателем кульминационные эпизоды в звоне, записанном автором данной статьи на колокольне Храма Сретения Господня 27 сентября 2015 года. Вся форма звона представляет собой две длительные волны динамического нарастания с ощутимым «сбросом» в конце каждой из них, после которого следует небольшая зона «динамического эха»⁸.

Основу звона составляет двудольная организация с периодическими отклонениями от основного метра. Следует отметить, что звонарь строит первую часть композиции из четырёхтактовых фраз, при этом в каждой фразе вводится новый выразительный приём:

– После непродолжительного вступления (т. 1–4) происходит установление чётного метра, начинается первая волна динамического нарастания (пример № 1, т. 5–8).

– Появляется синкопированный рисунок, исполняемый на одном из альтовых колоколов (т. 9–12).

– Добавляется второй альтовый колокол (т. 13–16).

– Происходят смены метра (т. 17–20). Первая из них предваряет начало фразы – в конце т. 16 возникает характерная триоль, которая нарушает устоявшийся чётный метр, расширяя такт. С т. 18 звонарь, напротив, «убирает» одну четверть, будто бы компенсируя предшествующее расширение.

– Образуется первая кульминационная зона (т. 21–24). Как и в предыдущем звоне, исполнитель использует здесь в качестве альтового крайний правый колокол комплекта, для чего ему приходится существенно увеличить амплитуду взмаха левой руки. Большое количество синкоп во всех трёх группах колоколов создаёт ощущение смены метра в т. 23–24⁹ (пример № 2).

– Наступает спад напряжения, зона «динамического эха» (т. 25–29). Громкость исполнения существенно уменьшается, возвращается чётный метр. Вновь звучит уже знакомый нам синкопированный рисунок, исполняемый на двух альтовых колоколах. Возникает своеобразная маленькая реприза, которая отделяет первую кульминацию от следующей волны динамического нарастания.

Первая кульминация производится за счёт смены *динамики, тембра, звуковысотности и метра*. По отдельности звонарь уже применял часть выразительных приёмов в процессе раз-

вития, предшествующем кульминации. Однако здесь все они сосредоточены в коротком четырёхтакте и дополнены резким увеличением динамики с её последующим спадом.

Во второй волне нарастания исполнитель активно меняет метрическую организацию, чем нарушает устоявшееся деление звона на четырёхтакты. Тем не менее, он продолжает последовательно вводить в звон новые выразительные средства:

– применяются *четверные форшлаги* зазвонных колоколов (с т. 29);

– впервые появляется движение *восьмыми триолями* в обеих руках (т. 32);

– первый раз на протяжении всего звона используется *второй благовестник* (т. 36);

– композиция дополняется *метрической переменностью* (начиная с т. 37): такты в размере 4/4 чередуются с тактами на 3/2;

– впервые появляется продолжительное движение шестнадцатыми, после которого следует резкий динамический спад (т. 47–49). Именно этот момент можно считать второй кульминационной зоной звона.

Она достигается за счёт следующих выразительных средств:

Динамика. Кульминационной зоне предшествует небольшой динамический уход (т. 45–46), после чего звонарь вновь существенно увеличивает громкость звучания. Здесь он словно «берёт разбег» перед «решительным рывком».

Ритм. Впервые за весь звон применяется равномерное движение шестнадцатыми нотами в партии зазвонных колоколов.

Метр. После тактов (т. 45–46), сыгранных в размере 4/4, кульминация исполняется на 3/2. Смена метра уже неоднократно применялась в данном звоне, поэтому не производит столь яркого впечатления на слушателя.

Кульминация не сопровождается сколько-нибудь яркими изменениями фактуры, темпа, тембра или звуковысотности. Однако следует отметить, что в зоне «динамического ухода» перед кульминацией (т. 45–46) звонарь не только уменьшает общую громкость исполнения, но и перестает использовать крайний правый колокол комплекта, явно стремясь приберечь его для кульминации.

Главным средством, создающим эту кульминацию, является динамический уход не до, а *после* неё (т. 50). Это ярко выраженная «кульминация-перелом», когда слушатель осознаёт

достигнутое в композиции напряжение постфактум. Наиболее ярко воспринимается не динамическая вершина, а именно этот момент спада напряжения.

После кульминационного эпизода следует продолжительная зона «динамического эха» (т. 50–66), которая является одновременно завершением звона. Эпизод полностью исполнен в размере 4/4. Несмотря на отдельные триольные «всплески», в партии альтовых колоколов преобладает движение четвертными длительностями, звонарь будто бы «успокаивает» свою композицию, подготавливает слушателя к последнему удару в благовестник, завершающему весь звон.

Каждый из рассмотренных нами звонов делится на две крупные части¹⁰, содержащие в себе развитие, кульминацию и зону «динамического эха». В первом звоне основой для деления композиции на несколько частей является применение различных музыкальных метров. Во втором главную формообразующую роль играют динамика и разнообразие выразительных приёмов. В зонах «динамического эха» новые выразительные средства практически не появляются.

Если разделить каждую крупную часть звона на два отрезка по принципу Золотого сечения (З. с.)¹¹ и соотнести полученный результат¹² с определёнными нами кульминационными зонами, можно прийти к следующим выводам:

1. Кульминационная зона каждой части формы однозначно взаимосвязана с точкой З. с., расчитанной по отношению к этой части формы.

2. Точка З. с. не обязательно приходится непосредственно на кульминационную зону. Часто она отстоит на несколько метрических единиц от неё. В двух случаях точка З. с. находится перед кульминационной зоной¹³, один раз делит самую кульминационную зону по принципу З. с.¹⁴ и один раз находится сразу после кульминационной зоны¹⁵.

3. Если соотнести расположение точек З. с. с выразительными средствами, применяемыми звонарём в кульминационных эпизодах, мы увидим, что кульминации, достигающиеся за счёт резкой смены динамики и тембра, появляются после точки З. с. или включают её в себя. Кульминация во второй части второго звона осознаётся слушателем постфактум, а соответствующая ей точка З. с. приходится непосредственно на момент «перелома» – начала зоны «динамического эха». Это ещё раз подтверждает тот факт, что кульминацией в данном случае является не столько сама динамическая вершина, сколько момент спада напряжения после неё.

4. Попытки рассчитать точку З. с. всего звона и определить «генеральную кульминацию» увенчались успехом лишь частично. В первом звоне З. с. действительно приходится на начало первой кульминационной зоны, что даёт основания считать её генеральной кульминацией всего звона¹⁶. Однако, во втором звоне З. с. находится на расстоянии 23 четвертных долей от второй кульминационной зоны. Звон имеет две равноправные и разнохарактерные кульминационные зоны. Звонарь создаёт композицию из двух крупных построений, каждое из которых является законченной формой и имеет свои характерные особенности.

5. Несмотря на это, звонарь придаёт целостность своей импровизации путём изменения метра. Оба проанализированных звона содержат большое количество метрических смен, однако заканчиваются длительным утверждением двухдольного метра (4/4 или 4/8). Это придаёт форме всего звона целостность. Каждый звон с точки зрения формообразования представляет собой микроцикл из двух самостоятельных частей, объединённых общей концепцией.

Импровизация в целом может быть воспринята слушателем как движение «от хаоса к порядку».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Изначально Алексей работал в музее плотником. Звонарь рассказывает: «Зам. директора попросил меня сделать звонарский пульт. Его об этом попросил звонарь Игорь Хуттер, нарисовав эскиз. После того, как пульт был готов и развесили колокола, мне сказали: “Давай, звони”». (Из беседы автора статьи со звонарём Алексеем Нестеровым). В дальнейшем Алексей продолжил свою работу в музее, уже совмещая должности плотника и звонаря.

² Из беседы автора с Алексеем Нестеровым.

³ Ознакомиться с данным звоном можно на популярном интернет-ресурсе YouTube. См.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=upwCOZubXL8>.

⁴ Ознакомиться с данным звоном можно на YouTube. См.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mXbmIJeplXE>.

⁵ Звонарь использует размеры 4/8, 5/8 и 6/8, и лишь один раз применяет 7/8.

⁶ Исключение составляет пятое предложение основной части звона, из-за такта, в котором применяется размер 7/8, содержащий не две, а три относительно сильные доли.

⁷ Кульминационные зоны располагаются в шестом предложении первой части и третьем предложении второй.

⁸ Под этим термином подразумеваем возвращение к динамике, фактуре, метру и ритму, которые применялись звонарем до кульминационного эпизода. После кульминации такое возвращение воспринимается слушателем как разрешение скопившегося напряжения, напоминая репризу в академических формах.

⁹ При сохранении общего количества долей, получившийся ритмический рисунок легче разделить на два такта: 9/8 и 7/8.

¹⁰ Также в каждом из звонов существует небольшое вступление, во время которого исполнитель «погружается» в импровизацию, «ищет» основную метроритмическую формулу и лишь потом начинает развитие.

¹¹ В анализируемых нами звонах при определении точки З. с. также следует принимать во внимание основную метрическую единицу, являющуюся

основой мышления исполнителя. В первом звоне, сыгранном в переменном размере, основной метрической единицей была определена одна восьмая доля. Во втором звоне, который опирается на четный метр, такой единицей была определена одна четвертная доля.

¹² В первом звоне точки З. с. находятся приблизительно на 2-й доле т. 36 и на 2-й доле т. 60. Во втором звоне точки З. с. находятся приблизительно на 3-й доле т. 19 и 3-й доле т. 50.

¹³ В первой части первого звона З. с. находится на расстоянии девяти восьмых долей перед началом кульминации, а в первой части второго звона на расстоянии шести четвертей перед ним.

¹⁴ Во второй части первого звона З. с. приходится на вторую долю третьего такта кульминационной зоны.

¹⁵ Во второй части второго звона З. с. находится на расстоянии двух четвертей после окончания кульминационной зоны.

¹⁶ Это подтверждается тем, что вторая кульминация строится на тех же выразительных средствах, что и первая, а следовательно звучит вторично по отношению к ней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Должанский А. Н. Кульминация // Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Л.: Музгиз. 1952. С. 165.
2. Мациевский И. В. Инструментальная музыка как феномен культуры. Алма-Ата: Дайк-пресс. 2007. 520 с.
3. Смоленский С. В. О колокольном звоне в России // Музыка колоколов / сост. А. Б. Никаноров; РИИИ. СПб., 1999. С. 197–211.
4. Тосин С. Г. Полифункциональное колокольное многоголосие русской традиции: музыкально-фактурные особенности звонов трёхголос-

ного типа // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2. С. 4–8.

5. Холопов Ю. Н. Кульминация // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. Стб. 96–97.

6. Ярешко А. С. Канон, импровизация и новаторство в искусстве колокольного звона // Музыка колоколов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб.: РИИИ, 1999. С. 40–54.

7. Ярешко А. С. Православные колокольные звоны в славянском мире: концепция смысла // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 150–154.

REFERENCES

1. Dolzhanskiy A. N. Kul'minatsiya [The Culmination]. Dolzhanskiy A. N. *Kratkiy muzykal'nyy slovar'* [Concise Dictionary of Music]. Leningrad: Muzgiz. 1952, p. 165.
2. Matsievsky I. V. *Instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury* [Instrumental Music as a Cultural Phenomenon]. Alma-Ata: Dayk-press, 2007. 520 p.
3. Smolensky S. V. O kolokol'nom zvone v Rossii [On Bell-Ringing in Russia]. *Muzyka kolokolov* [Music of Bells]. Compiled and translated by A. B. Nikanorov; Russian Institute of Art History.

St. Petersburg, 1999, pp. 197–211.

4. Tosin S. G. Polifunktional'noe kolokol'noe mnogogolosie russkoy traditsii: muzykal'no-fakturnye osobennosti zvonov tryokhgolosnogo tipa [The Poly-Functional Bell Polyphony in the Russian Tradition: The Musical Textural Peculiarities of Bell Ringing of the Three-Voice Type]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 2, pp. 4–8.

5. Kholopov Yu. N. Kul'minatsiya [The Culmination]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Ed. Yu. V. Keldysh. Volume 3. Moscow, 1976, col. 96–97.

6. Yareshko A. S. Kanon, improvizasiya i novatorstvo v iskusstve kolokol'nogo zvona [Canon, Improvisation and Innovation in the Art of Bell-Ringing]. *Muzyka kolokolov* [Music of Bells]. Compiled and translated by A. B. Nikanorov; Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 1999, pp. 40–54.

7. Yareshko A. S. Pravoslavnye kolokol'nye zvony v slavyanskom mire: kontseptsiya smysla [Orthodox Christian Bell Ringing in the Slavic World: Conception of Meaning]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 1 (10), pp. 150–154.

О роли кульминации в колокольных звонах-импровизациях на примере творчества кижского звонаря Алексея Нестерова

Статья посвящена проблемам формообразования в современных колокольных звонах. Любой опытный звонарь, опираясь на сформировавшийся в течение столетий канон, стремится в своих импровизациях к законченности формы. Наличие одного или нескольких кульминационных эпизодов является обязательным условием для её создания. Автор статьи определяет выразительные средства, которые применяются звонарями в кульминационных эпизодах и тесно взаимосвязаны друг с другом: динамику, метр, ритм, тембр, фактуру, темп и звуковысотность. Все перечисленные средства тесно взаимосвязаны друг с другом.

На примере творчества известного карельского звонаря Алексея Нестерова рассматривается структура звона в целом, положение кульминационных эпизодов относительно других частей формы. Автор определяет соотношение кульминационных эпизодов с точками золотого сечения. Их связь является подтверждением интуитивного чувства формы, которым обладает опытный звонарь-импровизатор.

Ключевые слова: Золотое сечение, импровизация, колокольные звоны, музыкальная кульминация, музыкальное формообразование.

Concerning the Role of Culminations in the Bell Peal Improvisation on the Example of the Music Making of the Kizhi Bell-Ringer Alexei Nesterov

The article is dedicated to the issues of form-generation in contemporary bell-ringing. Any experienced bell-ringer, relying on the century-old canon, aspires in his improvisations towards perfection of form. The presence of one or several culminating episodes is a mandatory condition for its creation. The author of the article defines the expressive means applied by bell-ringers in culminating episodes: dynamics, meter, rhythm, timbre, texture, tempo and pitch. All the aforementioned means are closely interconnected with each other.

On the example of the well-known Karelian bell-ringer Alexei Nesterov the structure of the bell peal and the position of the culminating episodes in regards to the other sections of the form are examined. The author defines the correlation of the culminating episodes with points of the golden mean. Their connection presents a confirmation of the intuitive sense of form that an experienced bell-ringer improviser possesses.

Keywords: golden mean, improvisation, bell peals, musical culmination, musical form-generation.

Гуреев Кирилл Олегович
ORCID: 0000-0003-2696-4759
Аспирант кафедры этномузыкологии
E-mail: yarhmel-ptz@yandex.ru
Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова
Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

Kirill O. Gureyev
ORCID: 0000-0003-2696-4759
Post-graduate student
at the Ethnomusicology Department
E-mail: yarhmel-ptz@yandex.ru
Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. A. K. Glazunova
Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
Petrozavodsk, 185031 Russian Federation