
**«АНТИФОНЫ» ДЛЯ ОРГАНА В. ГОНЧАРЕНКО
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ
ЕВРОПЕЙСКИХ ДУХОВНЫХ ЖАНРОВ**

История украинской органной музыки охватывает полувековой период, однако, несмотря на небольшой временной отрезок, органные произведения украинских композиторов влились в русло новаторских исканий, что в свою очередь обозначило множество неоднородных жанровых слоев. Одни из них издавна были заложены в фундаменте мировой органной культуры, развивали её обиходные традиции, другие — активизировали сферу концертно-преподносимой музыки.

К созданию музыки для органа обращались И. Асеев, В. Бирик, В. Гончаренко, Л. Грабовский, Л. Дычко, М. Колесса, Л. и Ж. Колодуб, С. Лунев, Е. Милка, Е. Петриченко, В. Полевая, Е. Станкович, К. Цепколенко, Ю. Шевченко, М. Шух, А. Щетинский, однако многие из их сочинений до сих пор остаются за пределами исследовательского внимания. В новейшем масштабном труде об органном искусстве — коллективной монографии «Из истории мировой органной культуры XVI—XX веков» [1], где каждая из глав посвящена достижениям различных национальных школ, небольшой раздел об украинской органной музыке выглядит весьма скромно. Между тем, стремительно растущий профессионализм данной сферы творчества — как композиторский, так и исполнительский — актуализирует необходимость исследования украинской органной музыки, тенденций ее развития, жанровой систематики на основе анализа целого массива неизученных сочинений. Среди них выделим «Антифоны» (1984) для органа Виктора Гончаренко¹. Жанровое имя, вынесенное в название, вызывает ассоциации с сакральной тематикой и вписывает данное произведение в ряд других, воплощающих европейские традиции духовных жанров: «*Libera me*», «Апокрифы» С. Лунева, «*Lacrimosa*» С. Островой, Пассакалия «Жертва отрока Божого» Е. Станковича, «*Via Dolorosa*», «Тихая молитва», «Рождественская

¹ Виктор Гончаренко — украинский композитор, родился в 1959 году. Закончил Киевскую консерваторию как композитор, факультативно занимался по классу органа у А. Котляревского. Первые сочинения для органа были написаны в студенческие годы — в начале 1980-х годов. Впоследствии создан ряд органных фантазий, фуг, Прелюдия и fuga, Чакона для органа соло, «Диалоги» для органа и фортепиано.

песня», «Меланхолия» М. Шуха, «*Agnus Dei*» И. Щербакова. Цель статьи — выявить особенности претворения культовых жанровых традиций в «Антифонах» для органа В. Гончаренко.

Воплощение особенностей культового обихода, олицетворяющих первичное родство инструмента с исконной природой его бытования, с обычаями западно-христианской церкви, в украинских сочинениях для органа не приобретает характер доминирующей тенденции, как во многих европейских органных культурах. Напротив, в стороне от храмового обихода, в концертной сфере связь украинских органных произведений со старинными духовными жанрами предстает опосредованно: диалог с традицией протекает на фоне накопленного опыта разных трактовок жанра, который воспринимается либо целиком, либо преодолевается автором, выводится в зону свободной творческой инициативы.

В новом звукообразе приметы старинного культового жанра не всегда легко идентифицируются на слух. Они рассеиваются, существенно преобразуются, оставляя за собой шлейф смутных аллюзий, но аналитическая работа над текстом, интонационными и композиционными его параметрами, вычленяет набор исходных жанровых признаков, скрывающихся под толщей стиливых напластований. В данном случае речь идет о *жанровой ассимиляции*² (от лат. *assimilatio* — уподобление, слияние, усвоение) — таком методе межжанрового взаимодействия, при котором в рамках одного сочинения происходит слияние жанровых черт нескольких стиливых эпох. Неразрывность жанро-формы, атрибутивная старинным образцам, угадывается в новых, принимающих неожиданный фонический облик произведениях со сходными жанровыми именами. Именно такая картина жанрового взаимодействия отличает органные «Антифоны» Виктора Гончаренко.

Композитор обращается к жанру, в генезисе которого заложена причастность к церковному уставу и музыкальным обычаям, зародившимся в наиболее архаическом из слоев культовой музыки.

Понятие антифона (с греч. — «звучащий в ответ», «откликающийся», «вторящий») обладает смысловой объемностью. Это — и особый фонический пространственный эффект, и принцип изложения с попеременным чередованием двух исполнительских групп, и культовый жанр христианской певческой традиции (в православном богослужении — песнопение, исполняемое антифонно; в католическом — реф-

² Данный термин употребляется в ряде музыковедческих работ. В частности, у А. Соколова под *ассимиляцией* подразумевается «вид эстетических связей, предполагающий вкрапление в данную музыкальную структуру элементов иного жанрового стиля, но без изменения жанрового статуса и соответствующей функции» [6, с. 204], у Е. Зинькевич — «высший результат межнационального воздействия, национального усвоения воспринятого» [2, с. 8], у Л. Рязанцевой — «адаптация жанровых черт нескольких стиливых эпох» [5, с. 9].

рен, звучащий до и после псалма или евангельских песен). Аутентичные сферы бытования жанра связаны, прежде всего, с богослужбной практикой: исторически — с древнееврейским религиозным пением, позднее — западно-христианской и ортодоксальной храмовой культурой. Именно поэтому антифоны, текстовой основой которых являются стихи или группы стихов из Св. Писания, стали проводниками идей очищения и исправления души от страстей и греха.

Генетические признаки жанра в православной и католической традициях во многом сходны. Антифоны, являясь продуктом монодической культуры (ладовой основой в первом случае был обиходный звукоряд, во втором — система средневековых модусов), характеризуются бескультиминационностью и узкоамбитусностью мелодического развертывания, попевочностью и трихордовостью интонаций, ритмической формульностью и мономерностью. Определенные аналогии возникают и при сравнении композиционных архетипов жанра: в православном культовом пении основным архитектурным принципом антифонов выступает рефренность, в то время как в западнохристианской литургии доминирующей композиционной моделью жанра становится строчная форма, в частности — антифонно-рефренная структура.

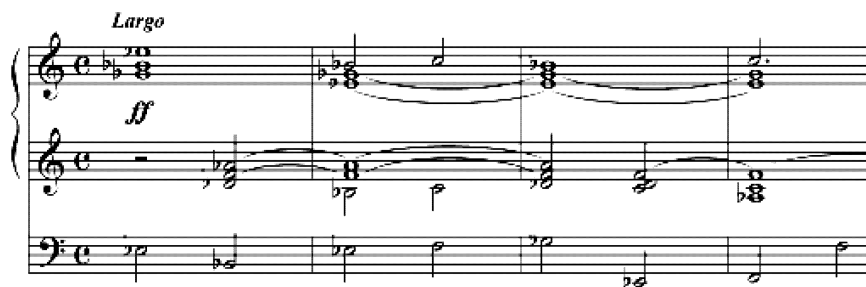
Вне литургических канонов композиторы обращались к жанру антифонов нечасто. Из барочных композиций известны пять «Антифонов» для органа М. Дюпре, Антифон «*Salve Regina*» для двух труб *in C minor* (RV 616) А. Вивальди. Более поздние образцы претворения жанра — «Антифон» из «Пяти Мистических песен» Р. Вильямса, «Антифон» Б. Бриттена, «Антифон» для духового квартета и органа Д. Конте, «Рождественский антифон» К. Нортена. Интерес к антифону в инструментальном творчестве заметен со второй половины XX века — «Антифоны» Х. Хенце (1960), «Антифоны» для струнного квартета С. Слонимского (1968). В музыке наших дней преобладает трактовка антифона как обобщенной метафоры, содержательный объем которой отсылает к наследованию внешних признаков подразумеваемого явления, оставляя в стороне исконно церковные атрибуты феномена.

«Антифоны» В. Гончаренко — один из образцов нового прочтения старинных антифонных традиций, зародившихся в условиях аутентичной для жанра храмовой культуры. Композитор не стремится приблизить свое произведение к певческим или органным текстам времен средневековья, не прибегает к их цитированию. Вынесенное в название сочинения каноническое наименование выступает определенным смысловым ориентиром — символом духовности, оживляющим целый шлейф ассоциаций. Важнейшие языковые, структурные и семантические параметры антифона сохраняются на уровне отдельных элементов, преподнесенных в относительном единстве. За счет этого преемственность с культовыми традициями жанра ощущается пунктирно, не напрямую, в виде сложного

симбиотического наследования жанровых признаков, воспринятых не из единого источника, а через толщу художественных слоев разных эпох.

В таких случаях исследование новой жизни жанровой традиции уместно разграничить несколькими уровнями, в зависимости от четкости проявления жанровых признаков в данном сочинении. Начнем с *уровня фонического*: именно на него ориентированы творческие импульсы авторов антифонов наших дней, ими же зачастую и ограничиваются. Наиболее репрезентативный аспект антифоновости — диалогичность, попеременное чередование двух пространственно разграниченных исполнительских групп — наследуется и в «Антифонах» В. Гончаренко. Он представлен через противопоставление двух фонических блоков текста по вертикали (в симультанном единстве) и по горизонтали (с незначительным временным сдвигом). Регистровое сопоставление пары тембрально и звуковысотно различных тематических пластов реализует идею *пространственного контраста в одновременности*. Учитывая саму природу органа, обладающего уникальными регистровыми и тембровыми ресурсами, сопоставимыми разве что с совокупностью возможностей всех инструментов симфонического оркестра, фактором антифонного оппонирования становится пространственная дифференциация фактурных слоев не по принципу тесситурной отдаленности, а по принципу мануальной расчлененности текста. Композитор не предусматривает жестких исполнительских ремарок, регулирующих тембро-фоническое соотношение пластов, что оставляет исполнителю открытое поле возможностей для фонической интерпретации. Помещение же заглавной темы «Антифонов» в *принципал*, являющийся основным регистром органа, обеспечивает плотное, насыщенное звучание при интонировании на *f*.

1

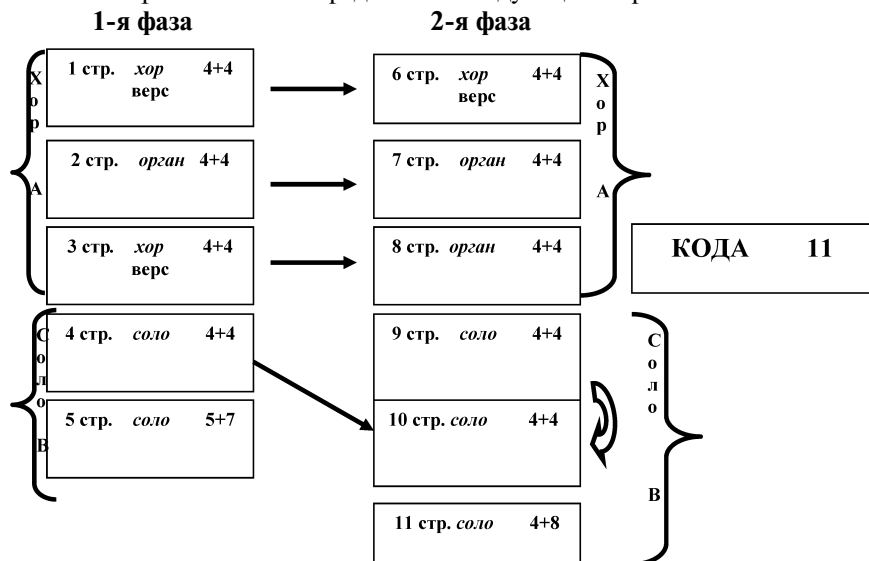


Сопоставление двух звуковых пластов в одновременности поддерживает и еще одну идею, связанную со спецификой храмового пространства. Жанрово-коммуникативная ситуация исполнения зависит от этого пространства, его специфических фонических эффектов — особой гулкости помещения и возникающего от этого «эффекта эха», весьма тонко прореченного в «Антифонах» В. Гончаренко посредством

временного «разведения» мануально разграниченных пластов на расстояние половинной длительности. Ладогармоническое же оппозирование двух партий, смещенных относительно друг друга на расстояние секунды, отвечает эффекту «искажения звучания», как естественного свойства внутривневовой реверберации.

С генезисом жанра, его коммуникативными особенностями связана идея диалога целых звуковых пластов *на расстоянии*. Аналогично чередованию вокальных разделов службы с органными «интермедиями», в «Антифонах» возникает сопоставление двух различных по степени фонического и динамического напряжения протяженных блоков текста.

Архитектонический уровень, вслед за фоническим, выявляет наличие исторически сложившейся композиционной модели, транслирующей антифонно-рефренный принцип на строфической основе. Идея «строчной формы» (В. Холопова), генезис которой лежит в области взаимодействий литургического словесного и музыкального компонентов, в «Антифонах» является доминирующей. На этом фундаменте возникает атрибутивная католическому образу жанра, специфическая антифонно-рефренная структура. Архитектонический профиль произведения представляется в виде последовательности из 11 строф, интонационно производных от первого инициального куплета. Факторами цезурной расчленённости становятся моменты кадансирования — своего рода клаузулы, сопровождаемые ритмическим торможением, подобным остановкам-ферматам в барочных хорах (с ладо-звукорядным смещением). Схематически композиционный план «Антифонов» можно представить следующим образом:



В рамках описанной строчной формы возникает еще одна композиционная аллюзия. В данном случае речь идет о вариациях на *basso ostinato* и причастном к ним жанровом абрисе пассакалии: в басу появляется типичная 8-тактовая тема половинными длительностями, повторяющаяся фактически без изменений 7 раз, отличающаяся от барочных образцов, пожалуй, только внутритематической большеетерцовостью связей.

Положенный в основу «Антифонов» принцип *повторно-продолженного* строения строф позволяет выделить *стабильные* и *мобильные* единицы текста на композиционном и синтаксическом уровнях. В масштабе всей композиции (**АВ**АВ₁) условно стабильной зоной является повтор раздела **А** (хор), мобильной — разделы **В** и **В₁** (соло). Синтаксически внутри этих разделов кристаллизуется, по сути, аналогичная композиционная модель — двусоставная антифонно-рефренная структура, в которой чередование версов и собственно антифонов отражает специфику католической манеры *alternatim*, подразумевающей исполнение одних строф григорианского песнопения (*versus*) хором, а других — органистом. Внутри каждой из строф есть также свои стабильные и мобильные синтаксические образования (4+4). Характерно, что первые заключают в себе весь иницирующий комплекс стилевых аллюзий, рассмотрение которого целесообразно на следующем — *морфологическом уровне*.

Мелодический остов первых четырех тактов ассоциируется с одноголосными традициями аскетичной мелодики григорианского хора. Развертывание мелодических фраз регулируется диатоническими связями, сходными с первым средневековым церковным модусом — дорийским (*profus authenticus*), но на другой высоте (*es* вместо *d*)³. Модальный принцип проявляется в автономизации опор (*es—b*), в результате чего складывается сложная двузвенная ладовая структура. Специфические качества мелодии верхнего голоса определяются узким амбитусом (в объеме трихорда), попевочностью, предполагающей использование основных фигур григорианской монодии (фигура «простого опевания»), а также ритмической нерегулярностью. Второе, не менее рельефное мелодическое образование, имеющее отдаленную связь с традициями григорианики, складывается в партии тенора (своего рода *cantus firmus*). Его ладовой основой становится второй — гиподорийский модус, но вновь на нетипичной для старинной музыки высоте.

³ Такое высотное положение лада в средневековье было невозможным ввиду неравномерной температуры строя инструментов.

Оппонирование двух фонических пластов, мануальное разграничение которых подкреплено и различием модусов, их порождающих, апеллирует к полифоническим традициям, трактованным в духе *полифонии пластов*. Помимо этого в «Антифонах» В. Гончаренко сохраняются и рудименты традиций раннего многоголосия — органумов, приобретающих вид квинт-октавных (бестерцовых) звучностей, параллельного движения совершенными консонансами.

На уровне вертикали в «Антифонах» прослеживаются приметы *ренессансного мышления* и ренессансной органной культуры, в которой средневековая мелодика, заложенная в *cantus firmus*, наслаивается на «панконсонантную» гармоническую основу. Эту тенденцию можно наблюдать отдельно в каждой партии правой и левой руки. Композитор работает двумя пластами в одновременности, благодаря чему стираются очевидные следы ренессансной стилистики и создаются достаточно плотные диссонантные массивы звучностей с высоким «градусом» фонического напряжения, что вполне естественно для стилизованных неомодальных явлений XX века. Следует оговорить, что в ряде случаев, при повторе этого текста в начале строф, картина меняется: снимается средний слой фактуры и вместе с ним исчезает фактор высокого диссонантного напряжения. В итоге стилевые аллюзии старинной музыки проступают ярче, выходят на поверхность.

2



Итак, в начальных четырех тактах строфы взаимодействуют элементы григорианской (средневековой) и ренессансной стилистики с приметами современного композиторского мышления. Другая линия стилевой координации возникает в «вариабельной» зоне строфы — её последующих четырёх тактах. Первое, на чем фиксируется слух — это «доклассическая» звуковысотная разомкнутость построений. Сама по себе подобная «открытость» путей кадансирования за пределами основного лада — традиция барочных хоралов. Именно она «задает тон» возникающим здесь барочным аллюзиям. Однако степень отдаленности «крайних точек» строфы (*es-G*, *es-A*) демонстрирует отнюдь не барочную, а скорее современную логику гармонического мышления.

В еще большей степени приметы современного композиторского мышления проявляются в зонах обновления, обозначенных как «соло». В них возникают протяженные сольные высказывания (тембр гобоя). С одной стороны, они интонационно производны от начальных *quasi*-григорианских фраз (та же попевочность, краткость мотивов в объеме малой терции), но с другой стороны — их взаимосвязь друг с другом вырастает на основе конструктивистского принципа «тон-полутон», как одного из широко известных приемов неомодальности XX века. В итоге дистанцирование соло, его контраст с темой антифона вырастает до *стилевого*.

3



В заключительном соло (В1) степень обновления материала становится максимальной: меняется не только высотное положение солирующего голоса (при сохранении исходных интонаций), но и весь ход гармонического развертывания. Исчезает ощущение стабильности — аккорды как будто начинают свободно вращаться в среде постоянно меняющихся опор (C, D, G, F и т. д.). Подобного рода явление имело прецедент еще в ренессансной органной культуре конца XVI века и было названо Э. Ловинским феноменом «плавающей тональности». В результате его воздействия заключительный аккорд «Антифонов» В. Гончаренко предстает не чистой трезвучной гармонией с пикардийской терцией, а ладово нейтральным густым сонорным пятном.

Естественно, претворение жанровых традиций культового обихода в украинской органной музыке не может ограничиться одной лишь жанровой ассимиляцией, при которой даже в рамках миниатюры представляется возможной демонстрация всего исторического опыта жанра. Наряду с этим существуют и другие, не менее плодотворные методы работы с жанровой традицией — стилизация, интерференция, обобщение через жанр и др., рассмотрение которых является перспективой дальнейшего исследования. Так или иначе, в результате подобного рода творческих экспериментов украинским композиторам удается совершенно по-иному озвучивать устоявшиеся жанровые каноны, обнаруживая преемственность связей современной украин-

ской органной музыки с отдаленными пластами европейской органной культуры.

Список использованных источников

1. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : учебн. пособ. / [ред. Т. Воинова]. — М. : Музиздат, 2008. — 864 с.
2. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства / Е. Зинькевич. — К. : Музична Україна, 1986. — 183 с.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебн. в 2-х кн. / Т. Ливанова. — М. : Музыка, 1986. — Кн. 1. — 462 с.
4. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учебн. пособ. для студ. вузов / Е. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
5. Рязанцева Л. О преломлении традиций старинных отечественных хоровых жанров в русской музыке 70–80-х годов XX века : автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. Рязанцева. — М., 1994. — 17 с.
6. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. Соколов. — Нижний Новгород : изд-во Нижегородского университета, 1994. — 218 с.
7. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / [ред. Л. Раппопорт]. — М. : Музыка, 1980. — С. 312–346.
8. Холопова В. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») / В. Холопова // Формы музыкальных произведений : учебн. пособ. — СПб. : Лань, 2001. — С. 122–139.

Купіна Д. Д. «Антифони» для органа В. Гончаренка в контексті традицій європейських органних жанрів. У статті розглядаються особливості втілення традицій європейських духовних жанрів в українській органній музиці; на основі виділених позицій аналізуються органні «Антифони» В. Гончаренка.

Ключові слова: органна культура, взаємодія, жанрова асиміляція.

Kupina D. D. «Antiphons» for the organ by V. Goncharenko in the context of the traditions of European organ genres. In the article it is reviewed the embodiment's singularities of the European spiritual genres' features in the Ukraine's organ music; on the basis of selected positions organ «Antiphons» by V. Goncharenko is analyzed.

Ключевые слова: органная культура, взаимодействие, жанровая ассимиляция.

Key words: organ culture, interaction, genre assimilation.