

RU

Роль полифонии в композиторском творчестве митрополита Илариона (Алфеева)

Ренёва Н. С.

Аннотация. Цель статьи - выявить роль полифонии и особенности ее использования в композиторском творчестве митрополита Илариона (Алфеева). Автором рассматриваются различные виды полифонии и полифонические формы в музыке Алфеева. Научная новизна работы заключается в детальном изучении одного из аспектов стиля современного российского духовного композитора, музыка которого активно исполняется, но крайне редко становится объектом научного исследования. В результате изучения творчества Алфеева выявлены особенности его полифонического мышления, охарактеризованы полифонические приемы и формы в его музыке, определена их зависимость от жанровой специфики произведений и степени принадлежности к духовной сфере.

EN

Role of Polyphony in Creative Work of Bishop Hilarion (Alfeyev)

Reneva N. S.

Abstract. The research objectives are as follows: to reveal the role of polyphony in the creative work of Bishop Hilarion (Alfeyev), to identify the specificity of polyphonic forms functioning in his musical compositions. The article analyzes the types of polyphony, examines the functioning of polyphonic forms in Alfeyev's musical works. Scientific originality of the study involves a comprehensive analysis of individual style of the modern Russian spiritual composer whose music is frequently performed but is not yet subjected to musicological analysis. The research findings are as follows: the author identifies the peculiarities of Alfeyev's polyphonic thinking, describes polyphonic forms and techniques peculiar to his works and shows how they are determined by the specificity of spiritual music genre.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена обращением к композиторскому творчеству митрополита Илариона (Алфеева), который является не только одним из правящих архиереев Русской православной церкви и важной фигурой в современной религиозной жизни России, но и выдающимся композитором преимущественно духовного направления. Его музыка довольно известна в православных кругах, звучит она и на светских мероприятиях, и концертных площадках. При этом творчество Алфеева редко привлекает научное внимание, что само по себе удивительно ввиду особого интереса музыковедов к тенденции возрождения духовных традиций в последние десятилетия, к так называемому «духовному ренессансу» в современной музыкальной культуре и к произведениям, написанным в русле данной тенденции. Л. Рапацкая (2017) выделяет два этапа «духовного музыкального ренессанса»: они «разделены столетним отрезком времени и совпадают с символически воспринимаемой “гранью веков”». Первый этап – Серебряный век (последние два десятилетия XIX – начало XX в.), второй этап – переходный период от советской к российской культуре (последние десятилетия XX и первые десятилетия XXI в.). Музыкальная культура указанных периодов являет ярко выраженную «диалогическую тенденцию» (с. 36), обнаруживая синтез старинного и современного, национально-характерного и общекультурного, секулярно ориентированного и сакрального. В частности, это проявляется в сочетании черт традиционной полифонии, корнями уходящей в западноевропейскую традицию, и почвенно русского музыкального мышления. Именно эта специфика оказалась определяющей для всего творчества митрополита Илариона (Алфеева), что и стало предметом изучения в настоящей статье, посвященной особенностям его полифонического мышления.

Методы исследования определяются системным подходом к изучению полифонии в творчестве Алфеева, что подразумевает привлечение методов исторического, сравнительного, полифонического и целостного анализа.

Теоретической базой исследования послужили, с одной стороны, учения о полифонии советских и российских музыковедов (Дубравская, 2008; Скребков, 2019; Тиц, 1972), с другой стороны – концепции развития духовной музыки рубежа XX-XXI вв., представленные в статьях современных искусствоведов (Гуляницкая, 2015; Макаров, 2012; Рапацкая, 2017).

Практическая значимость исследования обусловлена возможностью внедрения полученных результатов в практику современных музыкантов, певцов и дирижеров, исполняющих музыку Алфеева, а также в образовательный процесс в вузах культуры и искусств, где его произведения могут послужить примерами для анализа в курсе полифонии.

Основная часть

Полифония как один из самых сложных способов фактурной организации музыкального текста и «как действенная сила музыки не могла не привлекать творческого внимания композиторов различных направлений на всем протяжении истории музыки» (Скребков, 2019, с. 7). Зародившись еще в эпоху позднего Средневековья, она постепенно усложнялась, наращивала свою мощь и достигла высшего расцвета в барочной музыкальной культуре. С тех пор полифония не утрачивала своего значения ни в один из исторических этапов на пути эволюции музыкального искусства, особенно актуализировавшись в XX столетии. Сложность самой полифонической техники и ее обусловленность спецификой индивидуального композиторского мышления – ведущие факторы того, что в творчестве разных авторов полифония играла различную роль. Однако «во все времена полифоническая техника считалась проявлением высшего мастерства композитора» (Малкуш, 2017, с. 119).

В творчестве митрополита Илариона (Алфеева) полифония представлена во всем богатстве своих видов и форм, что, с одной стороны, служит доказательством его творческого профессионализма и высокой степени рационализации композиторского процесса, а с другой, демонстрирует опору на определенные традиции западноевропейской и отечественной музыки, представленные у него, как правило, в синтезе. Прежде всего, следует отметить, что для творческого метода Алфеева показательно полифоническое мышление в самом широком смысле данного понятия. Он тяготеет к крупным жанрам, предназначенным для исполнения «многоголосными» смешанными составами, где многоголосная фактура естественным образом предрасполагает к использованию полифонических приемов. Таковы его «Божественная Литургия» и «Всенощное бдение» для солистов и смешанного хора (2006), «Страсти по Матфею» для солистов, хора и струнного оркестра (2006), «Рождественская оратория» для солистов, хора мальчиков, смешанного хора и большого симфонического оркестра (2007), симфония с хором «Песнь восхождения» (2008), «Stabat Mater» для хора, солирующего сопрано и оркестра (2011), «Concerto grosso» для двух скрипок, альты, виолончели, клавесина и струнного оркестра (2012), «Фуга на тему ВАСН» для симфонического оркестра (2012). Мыслить такими грандиозными масштабами Алфееву позволяет сочетание качественного профессионального образования (он окончил музыкальную школу имени Гнесиных и Московскую государственную консерваторию, учился композиции у выдающихся современных мастеров В. Б. Довганя, А. А. Николаева) и богатого музыкального опыта.

Интересно отметить, что обращение к духовным и светским хоровым и вокально-симфоническим жанрам – это показательная в целом тенденция для современной музыки духовного направления. Н. Гуляницкая (2015) пишет: «Крупные хоровые произведения, а именно оратория, кантата... будучи традиционными, уже привлекали внимание современных композиторов – таких, например, как митрополит Иларион (Алфеев), В. Полевая, В. Ульянич, А. Микита, В. Сариев и др. Приведем некоторые примеры: Митрополит Иларион (Алфеев) Рождественская оратория; Ульянич В. Пророк, оратория на сл. А. С. Пушкина; Микита А. Литургия красоты...» (с. 184). Таким образом, «Рождественская оратория» и «Страсти по Матфею», которые можно назвать самыми известными сочинениями Алфеева ораториального жанра, органично встроены в одну из актуальных тенденций развития духовной музыки начала XXI столетия. В то же время, оба эти произведения являются прямой отсылкой автора к баховскому наследию – к «Рождественской оратории» и «Пассионам» И. С. Баха, величайшего полифониста эпохи барокко. Соответственно, и в выборе музыкально-выразительных средств прослеживается продолжение баховских полифонических традиций, причем это сознательная установка митрополита Илариона: «Для меня Бах – абсолютно недостижимая вершина. Я думаю, что ни одного композитора невозможно поставить рядом с ним. В его музыке чувствуется веяние Духа Божия, – рассказывает Алфеев. – Я сознательно назвал свое сочинение “Страстями по Матфею”, чтобы связь с Бахом была продекларирована в названии. В то же время, это не стилизация “под Баха”: в произведении присутствуют разные музыкальные стили, некоторые номера выросли из традиции русского церковного пения – как древнего, одноголосного, так и многоголосного» (<http://www.patriarchia.ru/db/text/208655.html>). Почвенно русские черты мелодизма и фактуры синтезированы здесь с типичной западноевропейской полифонией.

Прежде всего, это выражается в активном использовании Алфеевым всех основных видов полифонии, которые сложились в эпоху барокко в европейской музыке. По определению В. Холоповой (2002), полифония как «сочетание индивидуальных мелодических голосов, равноправных или соподчиненных, содержит два важнейших вида – имитационную и неимитационную (разнотемную, контрастную) полифонию. Разнотемная и контрастная полифония не отделены непроходимой гранью, различие между ними состоит в степени противопоставленности голосов» (с. 186). Также в отдельный вид принято выделять подголосочную полифонию, в которой основная тема, излагающаяся в одном голосе, дополняется в другом голосе выразительным

подголоском, как правило, произрастающим из темы. При этом важно учитывать, что при определенной интонационной структуре тем подголосочная полифония в большей мере является национальной чертой русской музыки, тогда как наиболее сложная и организованная по строгим правилам имитационная полифония – это достижение западноевропейского искусства. Рассмотрим на примерах, каким образом Алфеев сочетает в своих произведениях различные виды полифонии.

Разнотемная полифония встречается у композитора довольно часто, например, в «Страстях по Матфею» – в арии № 38 «Да молчит всякая плоть», где сплетаются вокальный голос солирующего сопрано и инструментальное соло альты, и в хоре № 43 «Благообразный Иосиф»; в Адажио из “Concerto grosso”; в отдельных разделах симфонии с хором «Песнь восхождения». Потрясающий по красоте и архаичности звучания пример разнотемной полифонии находим в арии № 11 «Чертог Твой вижду, Спасе мой» из «Страстей по Матфею». Основная тема стилизована композитором под знаменный напев: это медленно развертывающаяся, плавная по голосоведению и аскетичная по характеру мелодия в натуральном миноре, порученная глубокому, «бархатному» тембру меццо-сопрано. Впервые тема звучит одногласно, затем к ней добавляются выдержанные органые пункты в партиях струнных инструментов, некоторые из них постепенно преобразуются в самостоятельные мелодизированные линии, которые тесситурно находятся в тех же условиях, что и вокальная партия, и словно оплетают ее сложной вязью голосов. Все они тематически произрастают из основной темы, опираются на ее характерные обороты-опевания, образуя в совокупности внутренне подвижную, «дышащую» разнотемную полифоническую ткань.

Почти аналогичным образом организована тембро-фактурная палитра арии № 5 «Совет превечный» из «Рождественской оратории»: здесь главный солирующий голос также представлен унисонной мелодией, напоминающей старинные знаменные напевы, и сопровождают его выразительные мелодизированные подголоски струнной группы оркестра. Однако существенным отличием становятся тембровое решение (тема звучит в прозрачном и чистом унисоне мальчиков) и тематическое строение инструментальных голосов – они представляют собой подголоски, которые то сливаются в унисон, то «расщепляются» на отдельные линейные пласты. Таким образом, данная ария является примером использования подголосочного типа полифонии, который также встречается у Алфеева в третьей части симфонии «Песнь восхождения», в арии № 22 «Боже, очисти мя» из «Страстей по Матфею», в третьей части “Stabat Mater”, в оркестровой фактуре арии № 16 «Ныне отпускаеши» и арии № 24 «Глас в Раме слышен» из «Рождественской оратории». Последний из названных номеров демонстрирует наиболее явное влияние русской подголосочной полифонии, несмотря на западноевропейское происхождение жанра. Что касается исконно православных литургических жанров, то здесь подголосочный вид полифонии однозначно преобладает, восходя к традиционному многоголосному богослужебному пению («Божественная Литургия», «Всенощное бдение»).

Контрастная полифония в большей мере показательна для тех сочинений митрополита Илариона, которые написаны в барочных жанрах, лишь опосредованно связанных с духовной традицией. Яркими примерами этому служат первая часть симфонии «Песнь восхождения» и первая часть “Stabat Mater”. В композиционном отношении обе они представляют собой форму старинных вариаций, где после изложения основной темы к ней начинают добавляться новые голоса с самостоятельными контрапунктирующими мелодическими линиями. Таким образом, в каждой вариации образуются новые варианты контрастной полифонии. Например, в первой части “Stabat Mater” основная тема имеет аккордовую фактуру и сопровождается выразительной фигурацией в басу (благодаря чему она становится очевидной стилиевой отсылкой к знаменитому одноименному сочинению Перголези). Пласты контрастной полифонии, которые добавляются к этой теме, основываются на постоянном обновлении ритмомелодических рисунков: от «нервного» пульсирующего ритма фигураций с постоянным употреблением вспомогательных неаккордовых звуков – к триольным восходящим арпеджио и, наконец, к появлению новой самостоятельной темы у солирующей трубы. Еще несколько образцов контрастной полифонии можно найти в «Рождественской оратории»: в оркестровом вступлении к № 1 «Приидите, поклонимся», в хорах № 20 «Рождество Твое, Христе Боже наш» и № 22 «Дева днесь».

Имитационная полифония представлена в музыке митрополита Илариона в двух вариантах: свободная имитация у него чаще всего происходит из своеобразно трактованной подголосочности, когда начало подголоска представляет собой мотив, интонационно совпадающий с основной темой. Подобные примеры находим в «Тебе поем» из «Божественной Литургии», в хорах № 41 «Воскресни, Боже» и № 46 «Сошел еси во ад» из «Страстей по Матфею», которые близки православным певческим традициям. Второй вариант использования имитационной полифонии более классичен и восходит к западноевропейским имитационным формам: канону, фугато, фуге. Особенно близка композитору высшая форма имитационной полифонии – fuga. В ее частом использовании и в стремлении сочетать черты русского мелоса с западноевропейскими композиционными нормами Алфеев выступает прямым продолжателем основоположника отечественной музыки – М. И. Глинки (1952), который своим творчеством неоднократно доказал, «что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узам законного брака» (с. 636). В форме фуги написаны вторая часть симфонии «Песнь восхождения», вторая часть “Virgo virginum” из “Stabat Mater”, инструментальные номера № 8 и № 27 из «Страстей по Матфею», оркестровые номера № 3 и № 26 из «Рождественской оратории» и, наконец, самостоятельное произведение – «Фуга на тему ВАСН» для симфонического оркестра.

Все фуги Алфеева композиционно выверены, совершенны с точки зрения полифонической техники и полностью соответствуют классическим нормам написания этой сложной имитационной формы. Композитор

придерживается трехчастной структуры фуги, выстраивая экспозицию на основе традиционных тонико-доминантовых соотношений между темой, ответом и остальными экспозиционными проведениями, и отдает предпочтение восходящему порядку вступления голосов (подобное наблюдается в «Фуге на тему ВАСН», фуге № 3 из «Рождественской оратории», фуге из “Stabat Mater”). Противосложения и интермедии у него обычно неукрепленные или частично удержанные, в некоторых случаях интермедии вообще отсутствуют. В развивающемся разделе митрополит Иларион часто использует инверсии, стретты, ракоходные варианты темы и ее проведения в далеких тональностях, а в репризе всегда восстанавливает тональную целостность формы.

Что касается характера тематизма, то мы можем выделить у композитора два преобладающих типа тем: во-первых, это темы, написанные в барочных традициях и, в частности, уподобляющиеся темам Баховских фуг; во-вторых, это типичные именно для Алфеева темы, основанные на почвенно русском мелодизме и нередко напоминающие знаменный распев (например, тема фуги из “Stabat Mater”, которая отличается равномерным ритмическим движением, поступенными оборотами, ладовым колоритом натурального минора и переменного лада). «Баховские» темы напоминают стиль великого полифониста эпохи барокко благодаря их лаконизму, яркости, интонационной выразительности. Как правило, подобные темы у самого И. С. Баха характеризуются понятием «тема-зерно»: они «сравнительно коротки... не завершены определенными кадансами (некоторые из таких тем могут строиться всего на одной гармонии) и как бы открыты для дальнейшего мелодического движения, в них возникающего» (Тиц, 1972, с. 74). Типичным примером «темы-зерна» является монограмма И. С. Баха, которую использовал и он сам, и многие европейские композиторы после него (от Шумана и Листа – до Шнитке и Пярта), и митрополит Иларион («Фуга на тему ВАСН»).

Еще один характерный пример «темы-зерна» в музыке Алфеева – оркестровая фуга № 3 из «Рождественской оратории». Она отличается строгим, даже суровым характером, который сконцентрирован в теме – ритмичной, четкой, с поступенным мотивом в основе, который секвенционно развивается сначала в восходящем, а затем в нисходящем направлении с активным внедрением хроматизмов. Экспозиция фуги охватывает шесть проведений темы в тонико-доминантовых соотношениях (a-moll / e-moll) и восходящем порядке вступления голосов. Развернутые интермедии разделяют экспозиционный, развивающийся и репризный разделы фуги, а внутри разделов интермедии отсутствуют. Противосложения формально являются неукрепленными, однако все они строятся на идентичном поступенно-опевающем типе движения, благодаря чему возникает ощущение интонационного единства материала противосложений. Развивающийся раздел фуги включает проведения темы в ракоходном изложении и в новых тональностях, что подчеркивается еще и тембродинамическим уплотнением оркестровой ткани. Реприза структурно подобна экспозиции как по количеству тем, так и по порядку их вступления, однако в тональном плане здесь происходит замена первоначальных соотношений на тонико-субдоминантовые (a-moll / d-moll), а в тембровом аспекте – темы звучат не у струнных, а у духовых инструментов. Кульминация фуги располагается в «точке золотого сечения» – в середине репризы, где подключаются наиболее мощные, плотные тембры медных духовых инструментов.

Подобные примеры использования формы фуги свидетельствуют о том, что вековые традиции не угасли и в современной музыке, и что классические основы европейского искусства все еще важны для русских композиторов. В музыкальной культуре такие «вечные идеи» остаются неизменными, но обновилось само отношение к ним человека... – отмечает И. Макаров (2012). – Композиторы нового поколения используют различные музыкальные формы... вкорененные в классическое философско-музыкальное сознание» (с. 174).

Заключение

В результате исследования полифонии в творчестве митрополита Илариона (Алфеева) было выявлено, что она имеет очень весомое значение – как в аспекте общего творческого подхода композитора, специфики его полифонического мышления и тяготения к масштабным многоголосным вокально-симфоническим полотнам, так и в аспекте применения конкретных типов полифонической фактуры и формы. В процессе анализа установлено, что характер полифонических приемов и особенности тематизма и формы у Алфеева напрямую зависят от жанровой специфики произведений и степени их принадлежности к духовной музыке. Так, в исконно православных литургических жанрах («Божественная Литургия», «Всенощное бдение») и в жанрах, восходящих к западноевропейской духовной традиции («Страсти по Матфею», «Рождественская оратория»), преобладает подголосочный вид полифонии (особенно в тематизме, который по замыслу композитора наследует черты знаменного распева), а также разнотемная полифония. Контрастная полифония чаще используется в инструментальных и вокально-симфонических жанрах, опосредованно связанных с духовной традицией (симфония «Песнь восхождения», “Concerto grosso”, “Stabat Mater”). Примеры имитационной полифонии можно найти как в виде свободных имитаций (что характерно для сочинений, где воссоздаются православные певческие традиции), так и в виде различных форм имитационной полифонии, среди которых излюбленная у композитора – это форма фуги (встречается во всех жанровых сферах творчества Алфеева, кроме сугубо литургической православной музыки).

Перспективы дальнейшего исследования проблемы полифонии в творчестве митрополита Илариона (Алфеева) мы видим в более детальном изучении сближения русских православных и западноевропейских традиций, в поиске эстетико-философских причин возникновения такого, на первый взгляд необычного для православного композитора, стилистического синтеза. Неслучайно современные исследователи замечают, что музыка

Алфеева «наполнена интонациями русского церковного мелоса, но также впитала в себя стилистику и приемы европейской барочной музыки» (Орищенко, 2013, с. 1036), а в настоящей статье подтверждается, что подобный синтез проявляется, по меньшей мере, в специфике полифонического мышления композитора.

Источники | References

1. Глинка М. Литературное наследие / под ред. В. Богданова-Березовского. Л. - М.: Музгиз, 1952. Т. 2. Письма и документы.
2. Гуляницкая Н. Современное музыкально-сакральное пространство: события, факты, деятели // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. № 1 (13).
3. Дубравская Т. Полифония. М.: Академический проект; Альма матер, 2008.
4. Макаров И. Аксиология музыкального творчества в контексте христианского понимания культуры // Христианское чтение. 2012. № 2.
5. Малкуш А. Полифоническая техника в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 2.
6. Орищенко С. Художественный фильм «Дирижер» Павла Лунгина сквозь призму эстетики постмодернизма // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. Т. 15. № 2 (3).
7. Рапацкая Л. Православный музыкальный ренессанс в отечественном искусстве и образовании: диалог культур // Ценности и смыслы. 2017. № 5 (52).
8. Скребков С. Полифония. Изд-е 5-е. М.: Юрайт, 2019.
9. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. К.: Музыка Украина, 1972.
10. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002.

Информация об авторах | Author information



Ренёва Наталия Сергеевна¹, к. иск., доц.

¹ Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва



Reneva Natalia Sergeevna¹, PhD

¹ Kosygin State University of Russia, Moscow

¹ reneveranatalia1@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 17.10.2021; опубликовано (published): 20.11.2021.

Ключевые слова (keywords): Алфеев-композитор; полифония; полифоническое мышление; виды полифонии; fuga; Alfejev-composer; polyphony; polyphonic thinking; types of polyphony; fugue.