

RU

Хоровая фактура в кантатно-ораториальном творчестве Рувима Пергамента

Красковская Т. В.

Аннотация. Цель работы – привлечь внимание исполнителей и исследователей к богатому и малоизученному пласту хоровой музыки, созданной в Республике Карелия, в частности – к произведениям Рувима Самуиловича Пергамента (1906-1965), с чьим именем связаны первые опыты работы с хоровой фактурой в кантатно-ораториальном жанре. Методика анализа хоровой фактуры остается одной из спорных областей в современном музыковедении и значительно изменяется при изучении хоровой музыки XX века. Анализ хоровой фактуры в произведениях Пергамента проведен согласно актуальным методическим подходам, представленным в работах П. Левандо, Д. Храмова, Н. Васильевой, А. Рыжинского, Н. Телковой. Научная новизна работы заключается в том, что большинство кантатно-ораториальных сочинений композиторов Советской Карелии остаются практически неизвестными ни исполнителям, ни слушателям, ни исследователям, поскольку представляют собой автографы рукописей и фрагменты, хранящиеся в архиве рукописных нот Национальной библиотеки Республики Карелия. В результате исследования тембровой, тканевой и драматургической сторон жизни хоровой фактуры произведений композитора выявлены стилевые особенности и композиционные решения, которые демонстрируют не только приближенность к творчеству Н. Римского-Корсакова, а в отдельных сочинениях – даже параллели с почерком Р. Вагнера, но и высокую интенсивность эволюции творческого почерка Пергамента.

EN

Choral texture in the cantata-oratorio works of Ruvim Pergament

T. V. Kraskovskaja

Abstract. The aim of the paper is to draw the attention of performers and researchers to the rich and understudied body of choral music created in the Republic of Karelia, particularly to the works of Ruvim Samuilovich Pergament (1906-1965), whose name is associated with the first experiments in choral texture within the cantata-oratorio genre. The methodology of analyzing choral texture remains one of the controversial areas in modern musicology and changes significantly when studying choral music of the 20th century. The analysis of choral texture in Pergament's works was conducted according to current methodological approaches presented in the works of P. Levando, D. Khramov, N. Vasilyeva, A. Ryzhinsky, and N. Telkova. The scientific novelty of the paper lies in the fact that most cantata-oratorio compositions by composers of Soviet Karelia remain practically unknown to performers, listeners, and researchers alike, as they exist only as original handwritten manuscripts and fragments stored in the manuscript archive of the National Library of the Republic of Karelia. As a result of the study of the timbre, texture, and dramatic aspects of the choral texture in the composer's works, stylistic features and compositional solutions were identified that demonstrate not only a proximity to the work of N. Rimsky-Korsakov, even parallels with the style of R. Wagner in some compositions, but also a high intensity of evolution in Pergament's creative style.

Введение

История кантатно-ораториального жанра в Карелии началась в 1927 году, когда американским финном Карлом Раутио была создана кантата на текст Я. Виртанена к юбилею Октябрьской революции. Сочинение не сохранилось (Красковская, 2016, с. 57-58), а история жанра продолжилась в 1940-е годы в творчестве Р. С. Пергамента (1906-1965), Л. В. Вишкарева (1907-2001), А. И. Голланда (1911-1985) и Г.-Р. Н. Синисало (1920-1989). За два десятилетия – военное и послевоенное – в Карелии было создано 15 кантат и ораторий. Хотя все они рождались в тесном соприкосновении с «большим стилем» (Воробьев, 2013) и отражении его канонов в литературных текстах, драматургии и музыкальном языке, общая линия развития жанра напрямую зависела от политической ситуации в Карелии в тот или иной период ее истории (Красковская, 2016).

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что кантатно-ораториальное творчество 1940-х – 1950-х годов остается практически неизвестным, поскольку большинство кантатно-ораториальных сочинений композиторов Советской Карелии представляют собой автографы рукописей, хранящиеся в архиве рукописных нот Национальной библиотеки Республики Карелия. Ряд произведений сохранился только в виде фрагментов.

Для достижения цели исследования выполнен следующий ряд задач: выявить и ввести в научный оборот неизвестные и неисполненные кантатно-ораториальные произведения Р. С. Пергамента и реконструировать частично утраченные музыкальные тексты произведений по фрагментам нотных рукописей; восстановить историю создания (где это возможно) и исполнения кантатно-ораториальных произведений композитора; выполнить анализ хоровой фактуры сочинений, обозначив стилиевые особенности и композиционные решения произведений Пергамента.

Материал исследования. В Карелии *первый* опыт работы с хоровой фактурой связан с именем Пергамента. Напомним, что композитор обучался в Петроградской консерватории у Р. И. Мервольфа – ученика Лядова и Глазунова. К сожалению, кантатное творчество корифеев петербургской школы (Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, А. Глазунова) до сих пор остается малоизученным. Четыре кантаты Римского-Корсакова представляют собой интересный материал с точки зрения эволюции хоровой фактуры, равно как и не столь многочисленные кантаты Глазунова и Лядова. Тема преемственности композиционных решений не является ведущей в данной статье, однако некоторые параллели между кантатным творчеством Римского-Корсакова и Глазунова с одной стороны и сочинениями композиторов Карелии с другой стороны очевидны и будут акцентированы далее.

Первым сочинением Пергамента в кантатно-ораториальном жанре стала «**Песня о Соколе**» (1942) – поэма для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра на текст М. Горького, созданный в 1895-1899 годах. «Песня о Соколе» не была издана, для изучения доступен беловик рукописи. Следующее обращение композитора к кантатно-ораториальному жанру состоялось в 1947 году. «**Поэма о девушках-партизанках**» для солистов, женского хора, кантеле и рояля (во второй редакции – для солистов, женского хора и симфонического оркестра) была написана на стихи Б. А. Шмидта. Отметим, что «Песня о Соколе» и «Поэма о девушках-партизанках» не были изданы и доступны для изучения в виде беловых рукописей.

В 1952 году после удачного опыта работы над оперой «Три брата» (на либретто В. Гудкова, 1948), Пергамент решил попробовать силы в написании **вокально-симфонического цикла «Обретенное счастье»** на стихи А. И. Титова. В архиве сохранились лишь фрагменты этого произведения: в виде клавира существует только финальная пятая часть; первая и четвертая части доступны в комплекте расписанных оркестровых партий, которые дают представление о тональности, размере и темпах частей. Известно, что IV и V части оратории были исполнены в 1955 году, а I и IV части – в 1958 году.

Единственным изданным сочинением Пергамента является «**Пионерская сюита**» (1957), которая в первоначальном варианте была названа автором кантатой, а затем переработана для издания.

Теоретическую базу проведенного исследования составили труды о хоровой фактуре, которая является одной из малоизученных и спорных областей в современном музыкознании. Ее феномен осмыслен в известных трудах Е. Назайкинского, В. Холоповой, Ю. Тюлина, Л. Мазеля, Т. Бершадской, И. Кузнецова, В. Цуккермана, в работах Н. Любовского, Т. Франтовой, в монографии М. Скребковой-Филатовой (1985) и исследовании Т. Красниковой (2010). Проблемы хоровой фактуры рассматриваются в работах П. Чеснокова, Ю. Паисова, А. Егорова, Н. Герасимовой-Персидской, Г. Дмитриевского, О. Коловского. Теория хоровой фактуры представлена в монографии П. Левандо (1984). В исследованиях Г. Григорьевой, Ю. Евдокимовой, А. Хакимовой, К. Якобсона показан взгляд на хоровую фактуру с позиции общей теории музыкальной фактуры. Однако, как справедливо замечает Н. Васильева, в корпусе работ, посвященном хоровой фактуре, «можно наблюдать разобщенность *хороведческого, историко-монографического, жанрово-стилистического и общетеоретического ракурсов*» (2000, с. 4).

Сложность анализа хоровой фактуры заключается в двойственности самого понятия, на которое обращают внимание многие исследователи. В частности, П. Левандо (1984, с. 5) отмечает специфичность и разность понятий *фактура хорового сочинения* и *хоровая фактура*, подчеркивая, что первое ориентировано на музыкальную ткань, а второе – на тембровую специфику. Тембровый аспект более характерен для исследований в области хороведения, для музыкантов-исполнителей, дирижеров-практиков (Семенюк, 2000). В монографии Левандо также актуализирован тембровый аспект. Здесь представлен методически ясный путь к анализу хоровой фактуры по элементам: от описания основных тембровых средств, состава хора, соотношения и функций хоровых партий до приемов хорового изложения, применения колористических средств и особенностей хоровой техники. Подобная методика анализа хоровой фактуры используется в монографии Д. Храмова (2008), посвященной оперному творчеству Р. Вагнера, новациям композитора в области трактовки хора как участника оперного действия. Фактура анализируется по таким параметрам, как количественный и качественный состав хора, соотношение унисона/многоголосия, склад, ритмика, мелодика, гармония и использование колористических приемов, хор рассматривается в драматургическом аспекте, как звено музыкальной драмы, «активный, многоликий персонаж, <...> незаменимый в музыкальной драматургии» (Храмов, 2008, с. 96). Осознание новаций, связанных с жизнью хоровой фактуры в операх, «заставляет во многом по-новому подходить к трактовке и вагнеровской музыкальной драмы» (Храмов, 2008, с. 96).

Методика анализа хоровой фактуры значительно изменяется при изучении хоровой музыки XX века, в которой произошли существенные трансформации (обновление музыкального языка и рождение новых композиционных техник) и «тканевый» аспект вышел на первый план. В диссертации Н. Васильевой, посвященной хоровому творчеству А. Шнитке, за основу взят именно ракурс *тканевой структуры*, в которой органически

сопряжены горизонталь и вертикаль, попеременно берущие на себя доминирующую роль. «Органическое сопряжение горизонтали и вертикали реализуется в линейной самостоятельности и тембровой характеристике всех партий (голосов), а попеременное их доминирование обеспечивает стройность и полнозвучие “хорового аккорда”» (Васильева, 2000, с. 6). Новые отношения горизонтали и вертикали порождают новые формы фактуры, делают возможным образование «фактурного сюжета» в музыкальном произведении (Васильева, 2000, с. 9-10). Использование данной методики при изучении хорового стиля А. Шнитке позволяет исследователю определить место хорового творчества композитора в контексте хоровой культуры, а также обозначить черты его индивидуального стиля.

А. Рыжинский, изучивший хоровое творчество А. Шенберга в аспектах склада и тембра, также обратил внимание на возможность «гибкого взаимообратимого перехода гармонической вертикали в полифоническую горизонталь» (2008, с. 19). Исследователь выстроил линию эволюции хоровой фактуры Шенберга от полифонизации фактуры к фактурным формам сонорной музыки, микротематической полифонии и, наконец, к тотальной тематизации хоровой фактуры, которая «явилась следствием применения Шенбергом додекафонного метода композиции, обеспечивающего развитие серийной последовательности в трех координатах фактурного пространства: не только в горизонтальном и в вертикальном, но и в глубинном измерениях» (Рыжинский, 2008, с. 22). Специфика додекафонной хоровой фактуры А. Веберна и «жизнь» серии в условиях хоровой фактуры рассмотрены в исследовании Н. Телковой (2008). Здесь тоже высказана мысль о взаимодействии вертикали и горизонтали.

В названных исследованиях обрисованы точки развития хоровой фактуры от Вагнера (который, как известно, оказал большое влияние на Римского-Корсакова) до Веберна. Это творчество, точнее индивидуальные композиторские решения хоровой фактуры, стало побудительным мотивом к поискам адекватных методов анализа хоровой фактуры, учета тембровой, тканевой и драматургической сторон ее существования. Ибо по мере того, как усложняется хоровая фактура, методы ее анализа требуют новых подходов к ее изучению.

Анализ хоровой фактуры в произведениях Пергамента проводился по методике Д. Храмова и с учетом метода Н. Телковой по следующим параметрам:

- исполнительский состав, тип хора, наличие/отсутствие солистов или солирующих групп;
- характер мелодики и ее влияние на склад (аккордовый/гомофонно-гармонический/полифонический);
- особенности хоровой фактуры: тембровый аспект (однородные хоровые эпизоды, разбивка на пары, персонализация тембров), работа с хоровым унисоном, особые приемы звукоизвлечения, соотношение с оркестром (дублировки или их отсутствие, проведение ведущих тематических построений – в хоре или в оркестре);
- влияние драматургической модели произведения на трактовку хоровой фактуры (реализация принципа «активной хоровой драматургии»).

Практическая значимость результатов исследования заключается в возможности их использования для разработки факультативных вузовских курсов в рамках дисциплин по истории отечественной музыки и хоровой литературе, реализации творческих и научных проектов, направленных на углубление и расширение знаний о музыкальной культуре Карельского края. В музыкальных школах, колледжах, творческих организациях результаты исследования могут быть использованы для учебной, внеучебной, концертно-просветительской и иной деятельности.

Обсуждение и результаты

Поэма «Песня о Соколе» написана Р. Пергаментом для солистов, смешанного хора и оркестра. Композитор использует полный состав симфонического оркестра (с арфой), смешанный хор (от 4 до 8 голосов) и тембрально персонифицирует главных героев сюжета: партия Сокола отдана Тенору, Ужа – Альту. «Поэма о девушках-партизанках» создана для женского хора, солистов, кантеле и рояля. В пятичастном вокально-симфоническом цикле «Обретенное счастье» помимо оркестра принимают участие солисты и чтец. Женский и смешанный хор участвует только в исполнении второй половины сочинения. В исполнении пятой части принимает участие квартет солисток из женского хора.

Мелодика и ритмика в сочинениях композиторов Карелии имеют свои особенности, которые диктуются тематикой сочинений, типами литературных текстов (стихотворный/прозаический), жанровыми прототипами отдельных частей. Все три произведения Пергамента показывают различные подходы к мелодике в зависимости от типа литературного текста и содержания: декламационность от прозаического текста в поэме «Песня о Соколе», песенность с элементами декламации – в «Поэме о девушках-партизанках» и в вокально-симфоническом цикле «Обретенное счастье». При этом во всех произведениях наблюдается сложная ритмика, использование многих градаций динамики, гармония с обязательным применением любимого приема композитора – энгармонической замены.

Известно, что характер мелодики оказывает естественное влияние на склад произведения: декламационность порождает аккордовый склад, песенность – полифонический или гомофонно-гармонический. Самый яркий пример, где сочетаются разные его типы (гомофонно-гармонический, аккордовый, полифонический) – это «Поэма о девушках-партизанках». Разнообразие типов склада можно объяснить особенностью драматургии сочинения – преобразованием центрального образа, который меняет свой облик в соответствии с сюжетом.

В нескольких сочинениях наблюдается фрагментарное использование полифонического склада. Пергамент задействует полифонию для подготовки кульминационных эпизодов, особенно ярко это проявляется в «Песне о Соколе» в имитационных вступлениях голосов по принципу «снизу – вверх», т. е. от нижних голосов – к верхним.

Склад хоровых произведений не только тесно связан с типом мелодики, но еще и отражает драматургический замысел композитора. Отметим эту связь и в сочинениях Римского-Корсакова. В балладе «Свитезянка» и в «Песне о вещем Олеге» партии главных героев – солистов характеризуются песенным или ариозным стилем, хор же играет роль комментатора событий, его партия имеет аккордовый склад и декламационную мелодику. Полифонический склад Римский-Корсаков тоже использует фрагментарно. Например, в «Песне о вещем Олеге» – лишь в последней реплике хора «И битвы, где вместе рубились они», а в «Свитезянке» применяется только один полифонический прием (втора мужского хора – женскому (ц. 209), т. н. прием полифонии пластов). Причем фактура полифонизируется в ответ на введение песенных интонаций в партии хоровых голосов. Описание волнообразной водной стихии в прелюдии-кантате «Из Гомера» провоцирует композитора на вокальный стиль мелодики, а значит, и на более активное включение полифонии в хоровую фактуру и использование различных вариантов подголосков, полифонии пластов, канонических вступлений. В работе с народным напевом в «Стихе об Алексее» Римский-Корсаков активно полифонизирует склад, применяя элементы подголосочной полифонии, стреттные проведения, прием увеличения темы.

В рассматриваемых произведениях наблюдается *тесная связь драматургии с хоровой фактурой*. Пергамент в своих сочинениях мыслит хор самостоятельным персонажем, о чем свидетельствует отсутствие оркестрового дублирования хоровой партитуры. Исключение составляет лишь «Обретенное счастье», где композитору потребовалась особая мощь звучания исполнительского монолита: плотность хоровой фактуры достигнута не только *увеличением дублировок хоровых партий*, как в остальных сочинениях, но и дублированием хоровой партии в оркестре. В «Песне о Соколе» Пергамент еще мало заботят эксперименты с приемами звукоизвлечения. Так, в рекевиемном эпизоде поэмы композитор даже не пояснил, как нужно хору петь вокализ (закрытым ртом, на гласную или еще каким-либо способом). По мере осознания возможностей хора Пергамент находил новые методы работы: деление хоровой фактуры на пары по тесситурному принципу (S-T; A-B), частое использование хорового унисона, когда требуется эффект яркости и полнозвучия в кульминациях (например, в средней части «Поэмы о девушках-партизанках» на слова «к победе ведет»). В «Песне о Соколе» унисон используется разнообразно и в тембровом отношении: вступление женского хора в унисон, реприза (унисон альтов и теноров), разбивка на унисонные пары, унисон всего хора – в кульминационном разделе. Уже в «Поэме о девушках-партизанках» (Пример 1) и в цикле «Обретенное счастье» слышим, что унисон становится неким фундаментом в построении музыкальной фразы по единому фактурному принципу: унисон – распад на интервал/аккорд – аккордовая фактура – снова унисонное окончание. *Такой прием можно назвать «принципом расщепления унисона»: унисон – интервал – аккорд.*



Пример 1. Пергамент Р. С. «Поэма о девушках-партизанках»

Все более смело используются Пергаментом новые приемы звукоизвлечения. В «Поэме о девушках-партизанках» соло Сопрано звучит как символ закатившейся звезды, в рекевиемном эпизоде используется прием пения закрытым ртом. А в цикле «Обретенное счастье» мы уже наблюдаем более свободное владение хоровыми красками. Единый эмоционально-приподнятый тон сочинения и куплетная форма провоцируют композитора на применение разнообразных тембровых сочетаний:

- 1-2 строфы – женский квартет;
- 3 строфа – женский хор;
- 4-5 строфы – чтец на фоне женского хора (на закрытый рот);
- 6 строфа – дуэт на фоне женского хора, затем квартет + хор;
- 7 строфа – чтец на фоне оркестра;
- 8-12 строфы – смешанный хор.

Разные типы драматургии представленных сочинений Пергамент («Сокол» – противопоставление и взаимовлияние образов Ужа и Сокола; «Поэма о девушках-партизанках» – преобразование основного образа, «Обретенное счастье» – единое приподнятое эмоциональное состояние) диктуют свои условия трактовки хоровой фактуры. Если в «Поэме о девушках-партизанках» драматургия преобразования образа требовала разнообразия в применении разных типов склада, то в «Поэме о Соколе» конфликтная драматургия (противопоставление двух контрастных образов) как будто перенесена на сюжет хоровой фактуры с помощью персонификации тембров. Вокальная партия Сокола отдана Тенору, описания событий и характеристики, связанные с Соколом на протяжении всего произведения, звучат в партии теноров. Образ Ужа отдан Альту (тембру восточного колорита), а его характеристика – партии низких мужских голосов. В репризе поэмы единственный раз звучит в унисон пара альты + тенора, что объясняется тем, что главные роли поэмы были исполнены этими тембрами. Отметим, что на протяжении произведения гораздо больше по времени звучит мужской хор. Партия сопрано не имеет ярко выраженной роли – звучит только в начале и в кульминационных разделах для смешанного состава.

«Поэма о Соколе» содержит несколько важных признаков, которые роднят ее с «Песнью о вещем Олеге» Римского-Корсакова: преобладание тембров мужского хора, разнообразное использование хорового унисона, характерные мелодические крестообразные и хроматические обороты в характеристике «змеиных» образов, применение приемов имитационной полифонии. Д. Храмов (2008) в оперных хорах Вагнера отмечает преобладание тех же черт и явное выделение принципа «активной хоровой драматургии». Нет оснований полагать, что Римский-Корсаков специально изучал хоровую фактуру в операх Вагнера, однако данные параллели свидетельствуют о том, что оба композитора использовали принцип «активной хоровой драматургии» в своих сочинениях. Вслед за ними идет и Пергамент в своей первой кантате.

Заключение

Исходя из анализа тембровой, тканевой и драматургической сторон жизни хоровой фактуры, можно сделать вывод о том, что первые пробы Р. С. Пергамента в области кантатно-ораториального жанра демонстрируют явную приближенность к творчеству Римского-Корсакова, а в отдельных сочинениях – даже параллели с почерком Вагнера. В данных сочинениях, конечно, еще не наблюдается широкого разворота в выборе оригинальных тембровых и тканевых решений, которые бы породили новые формы взаимоотношений вертикали и горизонтали (как в творчестве Веберна, Шенберга или Шнитке). Предложенный в статье метод анализа хоровой фактуры обозначил новый ракурс в рассмотрении стилевых особенностей и композиционных решений хоровых произведений Пергамента, а также открыл перспективы дальнейшего исследования хоровой фактуры в произведениях современников Пергамента – Л. Вишкарева, А. Голланда, Г. Синисало – для изучения эволюции творческого почерка первых профессиональных композиторов Карелии.

Источники | References

1. Васильева Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2000.
2. Воробьев И. С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930-1950-е годы). Исследование. СПб.: Композитор, 2013.
3. Красковская Т. В. Кантатно-ораториальное творчество композиторов Советской Карелии (1920-1980-е годы): автореф. дисс. ... к. иск. Петрозаводск, 2016.
4. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века: автореф. дисс. ... д. иск. М., 2010.
5. Левандо П. П. Хоровая фактура. Л.: Музыка, 1984.
6. Рыжинский А. С. Хоровое творчество Арнольда Шенберга: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2008.
7. Семенюк В. О. Заметки о хоровой фактуре. М., 2000.
8. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985.
9. Телкова Н. С. Хоровая додекафония Антона Веберна. М.: Музиздат, 2008.
10. Храмов Д. Ю. Хор в музыкальных драмах Рихарда Вагнера. М.: Композитор, 2008.

Информация об авторах | Author information



Красковская Татьяна Викторовна¹, к. иск.

¹ Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова



Tatyana Victorovna Kraskovskaja¹, PhD

¹ Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

¹ krasky79@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 03.08.2024; опубликовано online (published online): 27.09.2024.

Ключевые слова (keywords): хоровая фактура; кантатно-ораториальное творчество; хоровая музыка Советской Карелии; Рувим Пергамент; choral texture; cantata-oratorio works; choral music of Soviet Karelia; Ruvim Pergament.