

Кодовое слово - ВЕСНА

ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ В КАНТАТЕ «ВЕСНА»  
С.В. РАХМАНИНОВА

Автор – Барышникова Кристина Игоревна  
БПОУ «Сургутский музыкальный колледж»  
специальность «Теория музыки», 4 курс  
Научный руководитель – Хайруллина Алина Анатольевна

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	3
Глава 1. История происхождения и особенности жанра «кантата».....	5
Глава 2. Кантата «Весна» С. Рахманинова: аналитический раздел.....	9
2.1 Место кантаты «Весна» в творчестве С. Рахманинова .....	9
2.2 Анализ особенностей драматургии кантаты «Весна» С. Рахманинова .....	11
Заключение .....	18
Список использованной литературы .....	20
Нотное приложение.....	21

## ВВЕДЕНИЕ

Кантата «Весна» является первым крупным вокально-симфоническим произведением в творчестве С. Рахманинова. В данном произведении раскрывается тематика, которая является одной из ведущих в эпоху романтизма – отражение чувств человека с помощью образов природы. Данное содержание легло в основу драматургии кантаты, а также определило особенности её композиции.

Цель работы: изучение особенностей драматургии кантаты «Весна» С. Рахманинова. Поставленная цель определяет следующие задачи:

1. изучить историю происхождения жанра «кантата»;
2. определить место кантаты «Весна» в творчестве С. Рахманинова;
3. проанализировать особенности вокальной партии солиста и хора в кантате «Весна»;
4. определить особенности инструментального сопровождения кантаты;
5. выявить особенности построения драматургии произведения.

Объектом работы является кантата «Весна» С. Рахманинова, предметом исследования – драматургия данного произведения.

Теоретической базой исследования послужили работы отечественных музыковедов: Блока В.М. и Португалова К.П., Калининой Н.А., Келдыша Ю.В., Рапацкой Л.А., Соколовой О.И. о жизненном пути и творчестве С. Рахманинова; Кандинского А., Келдыша Ю.В. о жанровых чертах, характерных для творчества композитора; Борисовой Л.Н., Скафтымовой Л.А. о его вокально-симфоническом творчестве; Левика Б.В. об истории жанра «кантата».

Структура работы складывается из введения, двух глав основного раздела, заключения, списка использованной литературы, а также нотного приложения. Во введении изложены цель, задачи, выделены объект и предмет работы. В первой главе даны теоретические сведения о жанре «кантата», изложена история происхождения данного жанра. Во второй главе обозначено

место кантаты «Весна» в творчестве С. Рахманинова, рассматриваются особенности драматургии данного произведения. В заключении подведены итоги проделанной работы.

Практическая значимость данной работы выражается в возможности использовать материал исследования в курсе дисциплины «Музыкальная литература» при изучении творчества С. Рахманинова.

## ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ ПРОИСХОЖДЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА «КАНТАТА»

«Кантата» (итал. *cantata*, от итал. и лат. *cantare* – петь; нем. *kantate*) – крупное вокально-инструментальное сочинение, которое исполняется хором, солистами-вокалистами и оркестром.

Б.В. Левик делит кантаты в зависимости от содержания на духовные и светские, по характеру – торжественные, лирические, скорбные и повествовательные [3]. Основная структура кантат складывается из оркестрового вступления, арий, речитативов и хоровых номеров. Стоит отметить, что в кантатах также могут использоваться инструментальные интермедии-связки, звучащие между крупными разделами.

Изначально значение термина «кантата» отличалось от его современной трактовки. Кантатами во второй половине XVII века называли любое крупное вокальное произведение, которое противопоставлялось жанру сонаты. В такой трактовке данный термин впервые был использован А. Гранди в 1620 году [3]. В отличие от арии кантата имела сквозное развитие и *basso ostinato*. В дальнейшем кантата обогатилась за счёт речитативных эпизодов<sup>1</sup>.

Середина XVII века считается периодом расцвета итальянской кантаты<sup>2</sup>. Характерной чертой её становится объединение арий *da capo*, которым предшествовали вступительные речитативы.

Так, итальянские кантаты по содержанию были преимущественно светскими, в немецкой музыкальной культуре сформировалась духовная кантата. Исследователи отмечают близость последней из них с духовным концертом. Её становление происходило на основе сборников текстов кантат, составленных Э. Ноймайстером. В данных сборниках обнаруживалось сочетание хоральных строф, библейских текстов, речитативов и арий *da capo*.

---

<sup>1</sup> Данные изменения уже наблюдались в кантатах Б. Феррари (3 сборника, 1633-1641 гг.) [3].

<sup>2</sup> Среди авторов этого периода можно назвать Л. Росси, Г. Кариссими, Ф. Кавалли, А. Чести, Дж. Легренци, А. Страделлы [3].

Кульминацией развития данного типа кантат считаются произведения Г.Ф. Телемана и И.С. Баха. Именно благодаря творчеству И.С. Баха<sup>3</sup> кантата заняла своё почётное место в ряду крупных музыкальных жанров. Кантаты данного композитора были разнообразны по составу исполнителей и по содержанию. Во многих из них сформировалась стабильная структура, которая подразумевала наличие речитативов и заключительной хоральной строфы. Однако творческое наследие композитора столь велико, что включает помимо духовных около 20 светских кантат<sup>4</sup>. Стоит также отметить роль В.А. Моцарта в развитии данного жанра, созданные им «масонские» кантаты продолжили линию обогащения кантаты хоровыми приёмами.

Как отмечает Б.В. Левик, во второй половине XVIII века немецкая духовная кантата вытесняется светской кантатой, которая достигает пика своего развития. В произведениях данного жанра, начиная с середины XVIII века, применяется немецкий текст, мелодическая линия обогащается песенными чертами<sup>5</sup>. Особое внимание исследователь обращает на возникновение смешанных форм, таких как песенная кантата (lied-kantate) и кантатная песня (kantatenlied) [3].

В это же время во Франции кантата благодаря своему героическому характеру способствовала поднятию духа народа в период Великой французской революции. К числу композиторов, которые писали музыку подобного рода, относятся: Л. Керубини, Э. Мегюль, Ж.Ф. Лесюэр, Ф.Ж. Госсек.

В эпоху романтизма за рубежом жанр кантаты отходит на второй план, однако в XX веке единичные их образцы возникают в творчестве композиторов.

---

<sup>3</sup> Именно И.С. Баху принадлежат около сотни духовных кантат, которые были предназначены для церковных песнопений.

<sup>4</sup> Самые известные светские кантаты И. С. Баха – «Крестьянская», «Кофейная», «Феб и Пан».

<sup>5</sup> Черты песенности можно проследить в «Трагических кантатах» И.А. Шайбе, сочинениях И.К.Ф. Баха, И.Ф. Кирнбергера, аббата Фоглера и др. [3].

В русской музыкальной культуре первые образцы кантаты появляются лишь в XVIII веке (творчество П.А. Скокова). Сочинения данного жанра в начале XIX века связывают с именем А.Н. Верстовского. Им написаны такие кантаты, как «Пир Петра I» и «Последний день Помпеи». Стоит отметить, что во второй половине XIX века число произведений, написанных в данном жанре, значительно возросло, при этом по своему содержанию и форме они стали разнообразнее. В кантате композиторы воплощали самые различные образы: от образа родной страны<sup>6</sup>, историко-легендарных сюжетов<sup>7</sup> и картин природы<sup>8</sup> до кантат философского содержания<sup>9</sup>. Особняком выделяются произведения, посвященные памятным датам или событиям<sup>10</sup>.

История данного жанра не заканчивается в XIX веке, а получает новый виток развития уже в начале 30-х годов XX века<sup>11</sup>.

Также как и русские композиторы, авторы советской кантаты не обошли стороной знаменательные даты. Таким образом, к 20-летию Великой Октябрьской социалистической революции были созданы «Юбилейная кантата» С.Н. Василенко и «Кантата к 20-летию Октября» С.С. Прокофьева [3].

Стоит отметить, что со временем кантата приобрела более значительную роль, так как данный жанр позволял отражать темы, которые занимали важное место в жизни общества. Увеличив роль хора, обогатив вокальные номера интонациями народной и массовой песни, композиторы сделали кантату более доступной для понимания слушателя. Также авторы обращались и к теме единения народа перед лицом врага, что нашло отражение в кантатах «Александр Невский» С.С. Прокофьева, «На поле Куликовом» и «Сказание о

---

<sup>6</sup> Кантата «Москва» П.И. Чайковского является примером такого содержания.

<sup>7</sup> Историко-легендарные образы созданы в кантате «Песнь о вещем Олеге» Н.А. Римского-Корсакова.

<sup>8</sup> Н.А. Римский-Корсаков «Из Гомера», С.В. Рахманинов «Весна» – яркие образцы, рисующие образы природы.

<sup>9</sup> Философская составляющая воплощена в кантатах С.И. Танеева: «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма».

<sup>10</sup> Кантаты А.К. Глазунова к 100-летию со дня рождения А.С. Пушкина, М.А. Балакирева к открытию в 1906 памятника М. И. Глинке в Петербурге и др.

<sup>11</sup> Примером тому служит кантата «Красной армии» М.М. Черёмухина.

битве за русскую землю» Ю.А. Шапорина, «Киров с нами» Н.Я. Мясковского, а также в симфонии-кантате «Украина моя» А.Я. Штогаренко. В послевоенных советских кантатах по-прежнему важное место занимает героико-патриотическая тема<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Тема любви к родной стране звучит в «Кантате о Родине» А.Г. Арутюняна, «Над родиной нашей солнце сияет» Д.Д. Шостаковича и др [3].

## ГЛАВА 2. КАНТАТА «ВЕСНА» С. РАХМАНИНОВА:

### АНАЛИТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

#### 2.1 МЕСТО КАНТАТЫ «ВЕСНА» В ТВОРЧЕСТВЕ С. РАХМАНИНОВА

С. Рахманинов на рубеже XIX-XX веков обращается к жанру кантаты и поднимает его на новую ступень развития. В творчестве композитора важное место занимают произведения, написанные для хорового состава, которые с точки зрения образного содержания можно разделить на две категории – инструментально-хоровая музыка светского плана<sup>13</sup> и сочинения для хора a'capella, которые прежде всего связаны с духовной тематикой<sup>14</sup>.

Стоит отметить, что свойственные хоровой музыке черты можно обнаружить в инструментальных и симфонических жанрах (прелюдии № 4, 10, 11, 13 из op.32, многие темы симфоний, симфонических поэм, концертов).

Как отмечает Л. Борисова, поэтика кантатного жанра (вокально-хоровой облик тематизма, повествовательный тон драматургии, гимническая основа содержания) в произведениях других жанров в музыке С. Рахманинова способствует расширению содержательной сферы. Также как симфонизм нашёл претворение в хоровой музыке композитора, как, например, в кантате «Весна» [1].

Образ весны, которая олицетворяет собой пробуждение природы от затянувшейся зимы, расцвет новой жизни занимает в искусстве немаловажное место и притягивает внимание мастеров, в том числе и С. Рахманинова. Композитор был достаточно чуток к тому, что происходило вокруг, и сумел отразить в своей музыке всеобщее возбуждение начала 1900-х годов и взволнованное ожидание близящихся перемен. Именно образ весны ассоциировался в глазах общества с надеждами на светлое будущее. Кантата «Весна» – первое крупное оркестрово-хоровое сочинение С. Рахманинова, имеющее авторское жанровое определение «кантата». Данное произведение

---

<sup>13</sup> 6 хоров op. 15, кантата «Весна», хоровая поэма «Колокола», Три русские песни.

<sup>14</sup> «Всенощное бдение» и «Литургия св. Иоанна Златоуста»

написано на рубеже XIX – XX веков, а именно в 1902 году. В этот же период времени был создан ряд следующих произведений: фортепианный концерт №2 (1901), сюита №2 для двух фортепиано (1901), соната *g-moll* для виолончели и фортепиано (1901), 10 прелюдий (1903), вариации на тему Ф. Шопена (1903).

Несмотря на то, что большее внимание композитора сосредоточено на фортепианной музыке, он не оставляет работу со словом (12 романсов, 1902 год). В кантате «Весна» тесно переплетены между собой оркестр, солист и хор. За счёт речитативно-ариезных эпизодов в партии солиста С. Рахманинов сближает некоторые разделы кантаты с оперным монологом, рисуя психологический портрет героя, благодаря чему в ней проявляются черты оперной сцены. В данном ключе произведение предвосхищает работу над одноактными операми «Скупой рыцарь» (1903–1905) и «Франческа да Римини» (1904–1905).

Значительное влияние на способы симфонического развития в кантате «Весна» оказал фортепианный концерт №2, в котором большое значение принадлежит оркестровой партитуре, обогащенной широкой палитрой звуковых приемов. Благодаря пейзажности, звукоподражанию, насыщенному развитию композитор наделяет данное произведение чертами симфонической картины. Л.А. Скафтымова отмечает также близость к фортепианному концерту и виолончельной сонате на основе образного содержания, окрашенного в лирико-драматические тона с позитивным итогом [4].

Таким образом, С. Рахманинов в своей кантате своеобразно использует возможности вокально-симфонического жанра, создавая произведение, которое отличается глубиной, образным содержанием, богатством средств музыкальной выразительности. Найденные в кантате «Весна» композиционные и драматургические приемы в дальнейшем найдут развитие в поэме для оркестра, хора и солистов «Колокола» и «Трёх русских песнях» для оркестра и хора.

## 2.2 АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ДРАМАТУРГИИ КАНТАТЫ «ВЕСНА» С. РАХМАНИНОВА

В качестве литературной основы кантаты С. Рахманинов обращается к стихотворению Н. Некрасова «Зелёный шум», которое изложено «от первого лица» в виде монолога героя. Главная тема – бытовая драма ревности, происходящая на фоне широко развернутых картин природы. Светлая, радостная, весенняя или зимняя, суровая – природа воздействует на человека, оказывает влияние на развитие драмы, играет решающую роль в ее развязке. Вот это лишь намеченное Н. Некрасовым присутствие второго «действующего лица» не только реализовано в музыкальной ткани кантаты, но и усилено композитором. Более того, именно это свойство литературного первоисточника позволило создать произведение синтетического жанра, где на равных правах выступают кантата, оперная сцена, симфоническая картина.

Как отмечает Ю. Келдыш, в кантате С. Рахманинова поэмно-симфонический принцип соединяется с элементами оперно-драматической выразительности [2]. «В основе ее лежит последовательное симфоническое развитие группы тематических образований, который передает непрерывно нарастающее пробуждение весны» [2, 232]. Поэтический текст во многом обусловил структурные особенности кантаты, которая приближается к трёхчастной репризной форме. Средний раздел представлен в виде сольного вокального монолога. При этом повторяющиеся как рефрен слова стиха: *«Идет-гудет Зеленый Шум, Зеленый Шум, весенний шум!»* обрамляют всю кантату.

Стоит отметить, что в самостоятельную коду выделены заключительные строки стихотворения Н. Некрасова. Именно в них подведён итог всего произведения:

*«Люби, покуда любится,  
Терпи, покуда терпится.»*

*Прощай, пока прощается,  
И – бог тебе судья!»*

Несмотря на то, что крайние части с серединой достаточно контрастны, развитие совершается непрерывно. Как отмечает, Ю. Келдыш, принцип репризности применяется очень свободно, и третий раздел представляет собой не столько видоизмененное повторение первоначального материала, сколько дальнейшее его развитие и преобразование [2]. Средний эпизод – монолог баритона, а также оркестрово-хоровые темы крайних разделов насыщены различными симфоническими приёмами развития. В них оркестр выполняет основную драматургическую нагрузку. Хор также имеет немаловажное значение в данном произведении. В первую очередь, хоровая партия рисует самостоятельный повествовательный образ, выполняет во втором разделе функцию внутреннего голоса героя, а также дополняет общее звучание, создавая картины природы или же её явлений, благодаря звукоподражанию.

В кантате «Весна» С. Рахманинов соединяет богатство и сочность красок с известной сдержанностью, порой даже суровостью звуковой палитры. Оркестр звучит как одна сплошная, непрерывно текущая масса, основная окраска которой остается всё время одинаковой, и меняются только оттенки освещения.

Изобразительные и звукописные моменты дополняют оркестровую и хоровые партии, тем самым усиливают ощущение непрерывного потока жизни, чувство радостного обновления, добра и ласки, вызываемое весенним расцветом природы.

Уже в оркестровом вступлении кантаты (*E-dur*) изложена тема, состоящая из двух элементов, которые пронизывают все произведение, являясь таким образом его лейтмотивами.

Первый элемент темы возникает в партии низких струнных и фагота в дублировке в *C-dur* (тональность VI низкой ступени) на фоне, выдерживаемой валторнами и засурдиненными альтами тремолирующей тонической педали на звуке «e» (Пример 1). Интонационной особенностью данного элемента является

короткий «призывный» мотив, основанный на восходящей квартовой интонации, подчеркнутой трехдольным ритмом. Л.А. Скафтымова выделяет данный элемент в самостоятельную тему и определяет в ней «жанровую и интонационную связь с древними русскими языческими попевками типа зовов, закличек» [4]. Именно он в дальнейшем станет поэтическим рефреном «*Идёт, гудёт! Зелёный шум!*», который олицетворяет собой образ весны.

Развитие данного элемента словно отдается звонким эхом в высоком регистре у арфы и скрипок.

Второй элемент темы (*E-dur*), который также приобретает сквозное тематическое значение, – это плавно вьющаяся фигурация параллельными секстами и терциями у виолончелей, которая может быть олицетворением образа пробуждения весеннего ручья (Пример 2). Создаётся ощущение, будто его воды аккуратно пробиваются на поверхность, а затем в процессе развития темы приобретают звучание единого бурного и стремительного потока. Данный эффект достигается благодаря переплетению между собой обоих элементов, а также наложением дополнительных фигураций, образующих непрерывно движущуюся многоголосную ткань.

В процессе развития данной темы тональность меняется на *cis-moll* (параллельная к *E-dur*), *e-moll*, *C-dur*, *E-dur*, однако образное содержание продолжает рисовать голоса природы (имитация пения птиц). Постепенное усиление динамики, уплотнение фактуры готовят вступление хора, рисуя при этом словно картину оживающей весенней природы.

Первая яркая, хотя и непродолжительная кульминация как раз и приходится на вступление хора, который возглашает *fortissimo*: «*Идем, гудет Зелёный Шум!*» (Пример 3). Данная фраза поддерживается *tutti* оркестра с фанфарной фигурой труб, звучащей в высоком регистре светло и торжественно.

Также как и в оркестровом вступлении тональный план первого раздела кантаты звучит в основной тональности (*E-dur*) с переменными отклонениями в *C-dur*. Тональный план совпадает и у хоровой партии, и у оркестровой. За счёт

этого оркестр в данном разделе играет роль не только поддержки и опоры для хора, но и усиливает общее светло-весеннее звучание.

Первый раздел кантаты имеет черты трехчастной формы, средняя часть которого приходится на слова «*Играючи расходится вдруг ветер верховой*». Данная тема звучит в тональности *D-dur* и в жанровом отношении может быть отнесена к хороводной песне (смена характера на народный, женский хор, образы природы в тексте, тембр английского рожка) (Пример 4).

Стоит отметить раздел на словах «*Качнёт кусты*», где оркестровая партия приобретает черты звукоизобразительности благодаря характерным интонациям раскачивающегося нисходящего секундового движения с кварты на квинту, которые чередуются с мелодией кларнета, изображающегося порывы ветра короткими секундовыми восходящими интонациями шестнадцатых. Затем снова восстанавливается ровное, текучее движение в оркестре, которым сопровождаются повторяющиеся слова рефрена, тем самым образуя сокращённую репризу.

В среднем разделе характер музыки резко меняется. Звучит соло баритона в тональности *D-dur* с переменными отклонениями в её параллельную тональность *h-moll*. Благодаря постоянной смене тональностей музыка передаёт «думу» и бурю эмоций, которые возникают в душе одолеваемого сомнениями крестьянина. Также это выражено стремительным темпом, пунктирным ритмом, темным колоритом тональности *h-moll*. Что касается вокальной партии, то она выдержана в напевно-речитативном характере. Первая фраза, которая звучит у баритона («*Скромна моя хозяйюшка*»), уже содержит первый намек на дальнейшее драматическое развитие: на слова «воды не замутит» появляется восходящий скачок с завершением мелодического построения в параллельной тональности (*h-moll*) (Пример 5). Партия оркестра, словно договаривая мысль солиста, за счет тремолирующего фона усиливает общее напряжение.

Однако партия солиста постепенно становится всё более возбужденной: в мелодии появляются скачки, пунктирный ритм, а также композитор применяет

дробление фразировки при помощи пауз. Стоит отметить, что декламация чередуется с восклицаниями («Убить...так жаль сердечную»), которые акцентируются благодаря подчёркиванию вокальной мелодики с помощью восходящей малосекундовой интонации на *ff*, а также оркестровой партии, в которой звучит трёхдольная пульсация шестнадцатых уменьшённого септаккорда (*IV7#Im* в *h-moll*) (Пример 6).

Несмотря на то, что ведущее значение в среднем разделе имеет соло баритона, оркестр также играет немаловажную роль. Здесь светлым образам природы противопоставлены грозные завывания зимней выюги. Создаётся ощущение, будто это явление природы замечает добрые чувства в душе человека. Впервые данный образ появляется на слова «В избе сам друг с обманщицей зима нас заперла» и представлен в виде хроматически нисходящей последовательности фигураций у скрипок. Первая кульминация в данном разделе звучит на слова «Убей, убей изменницу», которые также сопровождаются оркестровыми фигурациями, рисующими образ выюги (Пример 7). Новая волна развития начинается с эпизода *Meno mosso* (ц. 11). В данном эпизоде пейзажно-изобразительное и выразительно-психологическое начала полностью сливаются. К пунктирной фигуре виолончелей, очерчивающей ряд уменьшенных септаккордов, к «свистящим» хроматическим пассажам деревянных духовых, мерцающим трелям скрипок и альтов здесь присоединяется хор, который также помогает передать мучительные раздумья, поющий закрытым ртом нисходящий терцовый мотив, постепенно сползающий по хроматизмам вниз (Пример 8).

Таким образом, звукоизобразительность хора в данном разделе достигает кульминации на словах солиста «Окрепла дума лютая», где звучит словно внутренний голос героя («Убей, убей изменницу!»). Эмоциональный спад отмечен постепенным упрощением фактуры оркестровой партии (Пример 9). Однако при этом сохраняется ощущение внутреннего напряжения за счёт преобладания минорных созвучий и тремолирующего фона. Основной акцент композитор делает на вокальной партии («Припас я вострый нож...»), которая

выдержана на звуке «*d*» с подчеркнута выразительным речитативом на *ff* в тональности *h-moll* (Пример 10). Одновременно с окончанием мысли героя в партии низких струнных появляются интонации первого элемента темы экспозиционного раздела.

Постепенно тремоло у оркестра затухает и наступает просветление, благодаря замиранию на доминантовом органном пункте основной тональности произведения (*E-dur*), который готовит неточную хоровую репризу первого раздела кантаты.

По сравнению с первым разделом общее звучание оркестра и хора в основной тональности становится более насыщенным благодаря тому, что уплотняется фактура, преобладающими становятся чередование мажорных тональностей (*E-dur*, *A-dur*, *Des-dur*, *C-dur*). Оттягивание разрешения неустойчивых аккордов (увеличенные созвучия, побочные септаккорды) создаёт ощущение весеннего томления и обновления природы.

Средний раздел репризы интонационно близок к экспозиции кантаты: в сопровождении также звучит второй элемент темы у виолончелей, который олицетворяет потоки весенних вод. Благодаря развитию хоровой партитуры, а также уплотнению фактуры в партии оркестра С. Рахманинов приводит данный раздел к кульминации.

В заключительном разделе начальный интонационный ход темы весны «Идёт, гудёт зелёный шум» сменяется на нисходящий многократно повторенный мотив (тональность *cis-moll*), что звучит как скандирование (Пример 11). Благодаря раскачивающимся фигурациям оркестра в высоком регистре создаётся непрерывное напряжение, которое приводит к коде всего произведения.

После жизнеутверждающего проведения репризы, прозрачная симфоническая интерлюдия звучит переливающимися фигурациями у светлого тембра арфы. На этом тёплом фоне звучит мягкое проведение соло валторны, которое поддерживается тремоло струнной группы (Пример 12).

Условно коду можно поделить на два раздела: проведение темы у баритона и отдельно у хора. При первых речитациях солиста «*Слабеет дума лютая, нож валится из рук*» ещё слышны отголоски тревожного среднего раздела в оркестре, которые достигаются благодаря тональности *a-moll* и секундовым фигурациям, звучащим на фоне тремоло (Пример 13).

Заключительная фраза «*Люби, покуда любится*», звучащая сначала в партии солиста, является напутствием. Умеренный темп с плавными интонациями, оркестровая фактура, которая изложена триольными октавами, имитируя весенние воды, создаёт ощущение чистоты и прозрачности (Пример 14).

При вступлении хора на те же слова «*Люби, покуда любится!*» характер музыки становится торжественным. Первый элемент основной темы, который является образом весны, немного трансформировался благодаря начальному ходу (вместо терцового хода появляется квартовый скачок как в репризе третьего раздела). Данные интонации в совокупности с обозначенными средствами выразительности придают образу гимнический характер. В результате чего можно трактовать данную тему гимном исцеляющего чувства любви.

После завершающей фразы «*И Бог тебе судья!*» звучит оркестровый эпилог, в котором вновь появляется экспозиционный образ второго элемента темы, проводящийся в партии инструментов низкой струнной группы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе изучения материалов по теме работы было определено, что кантата как жанр не утратила своей актуальности в творчестве композиторов XX века. В кантате композиторы воплощали самые различные образы: образ родной страны, историко-легендарные, философское содержание, картины природы.

Так, образ весны, олицетворяющий пробуждение природы, расцвет новой жизни, стал не только одной из ведущих тем в искусстве, но и обогащенный философским контекстом позволил передать в музыке С. Рахманинова дополнительные смыслы.

Важное место в драматургии кантаты «Весна» принадлежит развитию двух элементов темы (первый элемент – «образ весны», второй – «образ весенних вод»), которые изложены впервые в экспозиции произведения. Со вступлением хора начинается их первое развитие. Благодаря тому, что оба тематических материала преобразовываются, это более плотно переплетает их изобразительные и звукописные моменты, тем самым усиливая сквозное развитие тематизма. Крайние разделы кантаты выполняют роль звукописных разделов. Именно в них представлены образы весенних пейзажей, обновляющейся природы после зимы. С точки зрения драматургии они оттеняют и усиливают драму среднего эпизода.

Контрастным по отношению к крайним разделам предстаёт средний раздел, в котором происходит завязка, драматическая кульминация и развязка основного замысла кантаты, что наделяет его чертами оперной сцены. Именно здесь излагается драма человека, который мечется между порывами страстных чувств и голосом разума.

Неотъемлемой частью драматургической линии является также и лирическая кульминация. Она выражена в виде гимна любви в коде. С. Рахманинов подчёркивает в завершающих словах исцеляющую роль данного чувства.

Таким образом, в кантате «Весна» благодаря переплетению партии оркестра, хора и солиста композитор создаёт оригинальный вариант структурно-драматургического решения текста Н. Некрасова. Усиливая значение образов природы (весна, зима) с помощью звукоизобразительных возможностей оркестра и хора, автор наделяет данное произведение чертами симфонической картины. Использование приёмов симфонического развития увеличивает роль оркестра и хора.

Приёмы, которые были найдены в кантате «Весна», в дальнейшем получают развитие в симфонической и оркестрово-хоровой музыке композитора.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Борисова Л.Н. Кантата С.В. Рахманинова «Весна» (опыт жанрового анализа). URL: [https://otherreferats.allbest.ru/music/01249407\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/music/01249407_0.html) (дата обращения: 14.02.2024)
2. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. – 470 с.
3. Левик Б.В. Кантата // Музыкальная энциклопедия / ред.: Ю. Келдыш. – Т.2. М.: Советская энциклопедия, 1974. – С. 698-700.
4. Скафтымова Л.А. Вокально-симфоническое творчество С.В. Рахманинова и русская кантата начала XX века / автореф. дис. на соиск. д-ра искусствоведения. СПб., 1998. URL: <https://cheloveknauka.com/vokalno-simfonicheskoe-tvorchestvo-s-v-rahmaninova-i-russkaya-kantata-nachala-hh-veka> (дата обращения: 14.02.2024)

# НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Вступление, первый элемент темы

Allegro moderato  $\text{♩} = 88$  (1873—1943)

Piano

V-lc

*pp*

*p*

V-o

C-b.

Fag.

Timp.

Fl. e Cl.

Пример 2. Вступление, второй элемент темы

[Allegro moderato]

67

*pp*

*dolce*

*dim.*

*pp*

Пример 3. Первая кульминация, вступление хора

S

T

И-дет-гу-дет Зе-ле-ный

И-дет-гу-дет Зе-ле-ный

Fl. e Cl.

*p*

*cresc.*

Cor.

Trani, Tr-be

Пример 4. Контрастный эпизод в первом разделе

68 Più vivo (Tempo I)

Иг - ра - ю - чи, рас - хо - дит - ся вдруг ве - тер вер - хо - вой:

Пример 5. Средний раздел, тема баритона

Moderato  $\text{♩} = 58$   
Baritone solo

Скром - на моя хо - зя - юш - ка На - талья Пат - ри - ке - ев - на, во -

0115

Пример 6. Развитие вокальной партии баритона

...ко - я не да - ет: у - бить... так жаль сердечну - ю! Остердеть - так си - лы

Пример 7. Средний раздел, драматическая кульминация

The musical score for Example 7 consists of two systems. The first system includes a vocal line in the bass clef with lyrics: "ночь: „У - бея, у - бея на -". The piano accompaniment is in the right and left hands, with markings "pp" and "ст. в.". The second system continues the vocal line with lyrics: "- мен - ни - цу!". The piano accompaniment includes markings "закр. ртом" in the right and left hands, and "pizz." in the left hand.

Пример 8. Средний раздел, хоровая звукоизобразительность

11 *Meno mosso*  $\text{♩} = 50$   
*Alla breve*

*p*  
 У. беѣ!

*Meno mosso*  $\text{♩} = 50$   
*Alla breve*

Fl.  
 Ob.  
 Cl. *pp*

*p* Cor.

Пример 9. Средний раздел, «внутренний голос»

ю о - креп - ла

у - беѣ, у - беѣ на -

у - беѣ, у - беѣ на -

Пример 10. Средний раздел, драматическая кульминация

rit. *dim.* *p* Moderato  $\text{♩} = \text{♩}$

при - пао я воот.рый нож...

*dim.* *p* *dim.* *pp* Tromb. B. Clar.

Пример 11. Реприза, развитие темы «весны»

16 Allegro con fuoco  $\text{♩} = 120$

- сех - не, му... И - дет - гу - дет, и - дет - гу - дет, и -

- сех - не, му... И - дет - гу - дет, и - дет - гу - дет, и -

Пример 12. Интерлюдия перед кодой

17 Moderato  $\text{♩} = 83$  Cor.

etc.

Пример 13. Кода, начало

*Ustesso tempo*  
B. solo *mf*

Слабеет дума лю-тая, нож валится из

*pp* *marcato* *mf* *p*

Пример 14. Кода, лирическая кульминация

*mf* *allegro.*

„Лю-би, по-ку-да лю-бится, тер-

Viol. Viol. e Vel.  
*pp dolce*