

**КАНТАТА STABAT MATER ДЛЯ МЕЦЦО-СОПРАНО И ОРГАНА
ДМИТРИЯ КИЦЕНКО: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ,
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ТРАКТОВКА ОРГАННОЙ ПАРТИИ**

CANTATA STABAT MATER PENTRU MEZZO-SOPRANĂ ȘI ORGĂ
DE DMITRY KITSSENKO: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE,
LIMBAJ MUZICAL, TRATAREA PARTIDEI ORGII

THE CANTATA STABAT MATER FOR MEZZO-SOPRANO AND ORGAN
BY DMITRY KITSSENKO: COMPOSITIONAL FEATURES,
MUSICAL LANGUAGE, INTERPRETATION OF THE ORGAN PART

MIHAIL STREZEV,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [783.3.087.612.3:780.649]:781.6

ORCID ID 0000-0001-6473-7675

Статья посвящена анализу кантаты Stabat Mater Дмитрия Киценко для меццо-сопрано и органа (2014). Избран для своего сочинения шесть строф католической средневековой секвенции, повествующей о распятии Христа и страданиях Богородицы, Д. Киценко создал на их основе слитно-циклическую четырехчастную композицию. В статье рассматриваются содержание стихотворного текста, особенности строения и ладотональный план частей и композиции в целом, музыкально-выразительные средства. На основании анализа делается вывод о неоклассических чертах произведения, в котором нашли отражение элементы композиционных техник различных эпох: от средневекового органума до барочного гомофонно-гармонического прелюдирования. Особо выделяется роль органа, который выполняет в кантате различные функции: от мелодической и гармонической поддержки партии солистки до сольных построений – вступлений, код, интерлюдий, способствующих, с одной стороны, членению композиции на разделы, а с другой – обеспечению тематической связи между ними.

Ключевые слова: Дмитрий Киценко, кантата, меццо-сопрано, орган, регистр, Stabat Mater

În articol este analizată cantata Stabat Mater de Dmitry Kitsenko pentru mezzo-soprană și orgă (2014). D. Kitsenko a ales pentru lucrarea sa șase strofe dintr-o secvență catolică medievală care povestește despre răstignirea lui Hristos și suferințele Maicii Domnului, creând pe baza lor un ciclu cvadripartit unit într-o compoziție unitară. În articol sunt abordate conținutul textului poetic, trăsăturile structurale, planul tonal al părților și al compoziției în întregime, mijloacele de expresie muzicală. În baza analizei, autorul trasează concluzia cu privire la trăsăturile neoclasicale ale cantatei, care reflectă elementele tehnicilor compoziționale din diferite epoci: de la organum-ul medieval la preludarea barocă omofofon-armonică. Este evidențiat în mod deosebit rolul orgii care îndeplinește diverse funcții în cantată: de la suportul melodic și armonic al partidei solistei până la unele compartimente solo, precum introduceri, code, interludii, care, pe de o parte, contribuie la divizarea compoziției în secțiuni și, pe de altă parte, asigură o legătură tematică între ele.

Cuvinte-cheie: Dmitry Kitsenko, cantată, mezzo-soprano, orgă, registru, Stabat Mater

The article presents an analysis of the cantata Stabat Mater for mezzo-soprano and organ by Dmitry Kitsenko (2014). The author chose for his work six stanzas of a medieval catholic sequence telling about the crucifixion of Christ and the sufferings of the Mother of God, creating a fused-cyclic four-part composition on their basis. The article discusses the content of the poetic text, the structural features and the tonal plan of the parts and of the composition in general, the musical and expressive means. On the basis of the analysis, a conclusion is made about the neoclassical features of the work, which reflects elements of compositional techniques of different eras: from the medieval organum to the baroque homophonic-harmonic prelude. Particularly highlighted is the role of the organ, which performs various functions in the cantata: from the melodic and harmonic support of the soloist's part to the solo constructions - intros, codas, interludes, which, on the one hand, contribute to the division of the composition into sections, and on the other, ensure a thematic connection between them.

Keywords: Dmitry Kitsenko, cantata, mezzo-soprano, organ, register, Stabat Mater

Введение. В композиторском творчестве Дмитрия Киценко важное место занимают произведения для органа и с участием органа, среди которых одним из наиболее значительных является кантата *Stabat Mater*. Первая версия кантаты, для меццо-сопрано и камерного оркестра, была создана в 1989 г.¹ Спустя четверть века, в 2014 г., композитор вернулся к этому сочинению, осуществив транскрипцию для меццо-сопрано и органа.

В *Stabat Mater* Д. Киценко обратился к жанру сольной кантаты, имеющему глубокие традиции в европейской музыке, особенно у И. С. Баха. Как отмечает Т. Ливанова, «жанр духовной кантаты в том понимании, какое характерно для зрелых сочинений Баха, сложился в немецкой музыке именно в его время и в большой мере — его усилиями. Известная тогда в Европе итальянская кантата приближалась по своему составу и характеру музыки к оперным фрагментам» [1, с. 29]. Содержание итальянских кантат было преимущественно светским, немецкие же сочинялись на религиозные сюжеты. Именно немецкая ветвь духовной кантаты послужила прообразом для Д. Киценко.

В своей кантате Д. Киценко использовал канонический латинский текст средневековой католической секвенции *Stabat Mater dolorosa* (*Стояла Мать скорбящая*). Как отмечает Н. Иванько, «К настоящему времени число сочинений, названных *Stabat Mater*, превышает восемь тысяч. Конец XX – начало XXI века — период, отмеченный возрастанием интереса к данному жанру: около 50 композиторов более чем из 20 стран мира претворили средневековый текст в своем творчестве» [2, с.3].

Содержание *Stabat Mater* связано с одним из ключевых моментов христианской церковной догматики — распятием Христа. Помимо описания страданий Божьей Матери, стоящей у подножия креста, древние стихи содержат молитвы, обращенные к Богородице и Всевышнему. Интерес Д. Киценко к древней секвенции не случаен. Как утверждает Н. Озаренская, «Д. Киценко чрезвычайно привлекает феномен христианской молитвы, решенной в духе различных конфессиональных версий: католической — *Ave Maria, Pater noster*, протестантской — *Mariengebete*, православной — *Смѣхура, Tatăl nostru*, а также общехристианская *Alleluja*» [3, с.141]. Таким образом, кантата *Stabat Mater* находится в русле стремления композитора раскрыть сакральную глубину вечного поиска истинного и божественного в человеческой жизни современными средствами, присущими его художественному стилю. По-видимому, не случаен и выбор жанра произведения: по свидетельству М. Кушпиловой, среди жанров, в которых воплощена поэма *Stabat Mater*, кантата занимает лидирующее положение. Исследователь называет кантату «типовой формой жанрового воплощения», преобладающей на всем протяжении истории *Stabat Mater* [4, с.12–13].

Д. Киценко взял за основу старинную ватиканскую редакцию текста секвенции из дореформенной Обиходной книги *Liber usualis* — сборника григорианских песнопений, фиксировавшихся начиная с IX века². Содержание секвенции делится на две части: первая повествует о страданиях матери Христа, стоящей у распятия Сына, вторая — молитва грешника к ней и ко Христу о спасении и даровании по смерти рая. Оригинал включает в себя 20 трехстрочных строф (терцин), из которых композитор использовал шесть (первую, пятую, девятую, десятую, девятнадцатую и двадцатую), которые отражают суть старинной секвенции. Они стали основой цельной музыкальной композиции, представляющей собой четырехчастный цикл, слитый в одночастность (Таблица 1).

¹ Кантата *Stabat Mater* Д. Киценко была впервые исполнена в кишиневском Органном зале в 1989 г. Натальей Усенко (меццо-сопрано) и камерным оркестром Молдавской государственной филармонии под управлением Евгения Самойлова. Состав камерного оркестра: струнные и труба *ad libitum* за сценой. Трубач появляется на сцене в финале, на что есть указание в партитуре.

² История секвенции раскрывается в работе В. Карпенко [5].

Таблица 1. Д. Киценко. *Stabat Mater*. Схема формы

Разделы формы	1 часть			2 часть			3 часть			4 часть		
	a	a ¹	кода	b	c	кода-связка	a ³	a ⁴	d	Recita-tivo	a ⁵	кода
Кол-во тактов	25	25	13	17	41	12	23	58	44			
Начальный такт	1	26	51	64	81	121	134	157	171	215	216	242
Темп	Sostenuto ♩=72			Allegretto ♩=112	Animato ♩=120	poco a poco rit.	Sostenuto ♩=76				Grave ♩=42	
Ладовой устой	g	c-g	g	c	c	c	c-g	g	g	—	d	a
Первые слова текста	<i>Stabat Mater dolorosa</i>	<i>Stabat Mater dolorosa</i>	<i>Dolorosa, lacrimosa</i>	<i>Quis est homo qui non fletet</i>	<i>Quis est homo qui non fletet</i>	Орган	<i>Eia Mater, fons amoris</i>	<i>Eia Mater, fons amoris</i>	<i>Fac ut ardeat cor meum</i>	<i>Christe, cum sit hinc exire</i>	<i>Christe, cum sit hinc exire</i>	<i>Quando corpus morietur</i>

Первая часть. Первая часть (*Sostenuto*) содержит два куплета (*a* и *a*¹), в каждом из которых проводятся три строки текста: *Stabat Mater dolorosa / juxta crucem lacrimosa / dum pendebat Filius* (Стояла Мать скорбящая у креста, / исполненная слез, / где был распят Сын). Музыка в основном разворачивается в рамках эолийского *g*, лишь в начале второго куплета на короткое время появляется ладовой устой *c*. Фактура органной партии воспроизводит черты квинтового органума. Вокальной партии присущи признаки старинной псалмодии, речитации с чертами григорианского хора [6, с.18]. В ее основу положены малообъемные пентатонические попевки, издавна используемые в церковном обиходе. Узкий диапазон мелодических формул, многократное опевание интонаций, настойчивый повтор первой ступени создают ощущение статики и архаики. (Пример 1).

Пример 1. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 1 часть.

Sostenuto ♩=72

Mezzo-Soprano

Organ

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Строгости ладомелодического строения соответствует и ритмика, основанная исключительно на четвертных и половинных нотах. Вместе с тем, на протяжении части неоднократно меняется размер (4/4, 6/4, 3/4, 5/4, 4/4, 6/4), что обеспечивает свободу развития, не скованного метрической регулярностью. В музыке встречаются распевы отдельных слогов, причем наиболее важные по смыслу слова текста (*dolorosa* и особенно повторенное трижды слово *lacrimosa*) выделены более протяженным распевом.

Во втором разделе, вместе со сменой ладовой устоя, усиливается насыщенность звучания, повышается эмоциональное напряжение. Это обеспечивается, во-первых, переходом певческого голоса в более высокий регистр (верхний звук — *es*²), а во-вторых, изменением фактуры: второй куплет начинается как трехголосный канон, в котором участвуют меццо-сопрано и два голоса, изложенные в партиях правой и левой рук органа.

В заключительном разделе, как в зеркальном отражении, проводятся варианты начальных фраз кантаты, тематически замыкающие первую часть формы. Здесь акцентируются главные смысловые точки текста: *dolorosa* из первой строки, *lacrimosa* из второй, *dum pendebat Filius* из третьей. Мелодические фразы *dolorosa* и *lacrimosa*, как эхо, повторяются на октаву выше органом, в партии которого проставлено указание на использование гобойного регистра: проникновенный, но несколько отстраненный тембр гобоя призван усилить ощущение одиночества и скорби.

Вторая часть. Вторая часть — драматическая кульминация произведения. Ее структура распадается на два неравных по масштабам раздела: более короткий первый (*Allegretto*) и более протяженный, бурный и взволнованный, второй (*Animato*). Часть основывается на трижды проводимой пятой строфе секвенции: *Quis est homo qui non fleret / Matrem Christi si vederet / in tanto supplicio?* (Кто из людей не заплакал бы, / увидев Мать Христа / в таких мучениях?). Здесь происходит переход из «объективного» плана повествования (как бы взгляда со стороны на скорбящую мать) в субъективный, отражающий эмоциональное состояние (оплакивание и сострадание).

Во вступлении на фоне остиной ритмоформулы в верхнем голосе органа проводится синкопированная угловатая тема. Композитор выделяет ее с помощью язычкового регистра *trumpet*, близкого к звучанию трубы. Далее эта же тема проходит в партии солистки, на предельной для меццо-сопрано высоте (верхняя нота — as^2). Завершающая мелодию восходящая кварта звучит как настойчивый вопрос (Пример 2).

Пример 2. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 2 часть.

73
Mezzo
Quis est ho-mo qui non fle-ret Ma-trem Cri-sti si vi-de-ret in tan-to sup-pli-ci-o?
Org.

В новом разделе (*Animato*, 4/4) токкатная фактура органной партии, привносящая в кантату черты гомофонно-гармонического склада, рождает яркую ассоциацию с до-минорной прелюдией из 1 тома *Хорошо темперированного клавира* И. С. Баха. Раздел отличается от предыдущих также своим ладогармоническим строением: здесь доминирует гармонический *c-moll*, в котором использованы хроматические мелодические ходы с повышенной IV ступенью. Изменился и ритмический профиль музыкального высказывания: впервые в партии органа появляются шестнадцатые, а в вокальной партии восьмые длительности. В партии педали вводится характерный пунктирный ритм траурного марша, который, многократно повторяясь, звучит как набатный колокол. Партия голоса выстраивается из коротких мотивов, прерываемых паузами, что придает музыке характер высказывания человека, охваченного глубоким волнением (Пример 3). Все это придает музыке драматическую эмоциональную окраску, соответствующую содержанию словесного текста.

Пример 3. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 2 часть.

Mezzo *f*
96 Quis est ho - mo qui non fle - ret

Org.

Mezzo
98 Ma - trem Chri - sti si vi - de - ret

Org.

Итогом и одновременно связкой можно назвать хорал органа на педальном звуке *g*. Драматургически этот хорал выполняет роль сдерживания чувства скорби и сострадания.

Третья часть. Третья часть кантаты (*Sostenuto*) — это молитва к Божией матери. В ее основу положены две терцины: 9. *Eia Mater, fons amoris, / me sentire vim doloris / fac, ut tecum lugeam.* 10. *Fac, ut ardeam cor meum / in amando Christum Deum / ut sibi complacem (О Мать, источник любви, / дай мне почувствовать силу страданий / и скорбеть вместе с тобою. / Заставь гореть сердце мое / в любви к Христу Богу, / чтобы Ему уподобиться).*

Органное вступление содержит фанфарную интонационно-фактурную формулу, в которой решающую роль играет маршевый пунктирный ритм — таким образом осуществляется связь с предыдущей частью произведения. Связи между частями ощущаются и в вокальной партии, мелодия которой, с одной стороны, разворачивается в гармоническом *c-moll*, установившемся во второй части, а с другой обнаруживает интонационную близость с куплетом из первой части кантаты (Пример 4).

Пример 4. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 3 часть.

Mezzo *f*
134 *Sostenuto* ♩ = 76
Ei - a Ma - ter fons a - mo - ris, fons a - mo - ris

Organo *p* *mp* *mf*

Еще большее тематическое родство с материалом раздела *a* ощущается во второй фразе. Она излагается с опорой на начальную тонику *g* и представлена здесь в виде натурального *g-moll*. Тематическое развитие строится на повторности отдельных сегментов мелодии, в том числе фрагментов темы в обращении. Следующий раздел (*d*) ознаменован сменой фактуры и проведением в органной партии темы в увеличении, которая, согласно авторскому указанию, исполняется с применением регистра *trumpet*.

В разделе *d* возникает контраст между крайней сдержанностью вначале — и эмоциональным порывом на словах о любви к Христу Богу (*in amando Christum Deum*). Третья часть кантаты завершается созерцательно-статичным органным соло, в котором на фоне тонического органного пункта и бесстрастных репетиций арпеджио *g-moll* проходят отголоски темы. Мелодические мотивы укорачиваются с каждым повторением, как бы растворяясь в фигурации аккомпанемента. Завершается эпизод восходящим пассажем в объеме квинты $c^2 - g^2$ — он воспринимается как устремление к небесам, к Богу.

Четвертая часть. Финальная часть кантаты — молитва один на один с Творцом. Она начинается свободной, не нотированной и не поддерживаемой органом декламацией — трижды повторенной строфой: *Christe, cum sit hinc exire, / dar per Matrem me venire / ad palmam victoriae* (Христос, когда я покину этот мир, / дозвожь мне молитвами Матери / прийти к победной вершине). Этот же текст лежит в основе раздела *Grave*, в котором создается атмосфера речитации, самоуглубленной молитвы, обращенной к Всевышнему. Величественно звучащая партия органа, охватывающая большой звуковой диапазон, построена на чистой квинте *d - a*. В вокальной партии излагается вариант главной темы кантаты — можно таким образом говорить о том, что финальная часть с ее квинтовой основой и повтором интонаций выполняет функцию общей репризы сочинения. Правда, композитор избегает прямых ассоциаций: тема обнаруживает здесь ладовый устой *d* и проходит в гораздо более медленном темпе, с использованием половинных и целых длительностей. В мелодии используется силлабическая структура (Пример 5). Отказываясь от распева слога, автор делает изложение текста более сконцентрированным, подчеркивая значение последней части как смыслового итога цикла. В органном проигрыше перед повторением строфы текста звучит трехголосный канон на варьированную тему *a*, что усиливает репризные черты финала.

Пример 5. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 4 часть.

Завершается кантата молитвой-речитацией на последней строфе секвенции: *Quando corpus morietur, / fac ut animae donetur / paradisi gloria* (Когда тело умрет, / даруй моей душе / райскую славу). Это кода четвертой части, а также произведения в целом. В вокальной партии сочетаются псалмодическая речитация на тоническом звуке *a* и трихордовая попевка *h - g - a* из предыдущего раздела.

Кода начинается в тональности *a-moll* и заканчивается, соответственно баховской традиции, в одноименном *A-dur* — тем самым последние слова *paradisi gloria* подчеркиваются высветлением ладового колорита. В то же время, примечательно, что автор оставляет кантату тонально незамкнутой, открытой, как остается открытым вопрос о даровании грешному «райской славы», находящейся в сфере Божественного Промысла.

Заканчивается произведение нисходящими гаммообразными пассажами в партии органа. Развиваясь вначале в объеме октавы $a^2 - a^1$, они укорачиваются с каждым новым проведением и в конце сливаются с вокальной партией в унисон, воспринимающийся как символ единства инструментального и вокального начал — в данном случае, Божественного и человеческого.

Заключение. Подводя итоги анализа кантаты *Stabat Mater* Дмитрия Киценко, отметим, что ее музыкальный язык отмечен неоклассическими чертами, сочетая в себе особенности добарочной и барочной лексики. В нем переплетены органум, полифонические приемы, характерные для свободного стиля (простой и сложный контрапункт), гомофонно-гармонический склад письма. Строгая периодичность четырехстопного хорее латинского текста сочетается в произведении Д. Киценко со свободным развертыванием музыкальной речи, обусловленным внутрислоговым распевом и переменностью метра. Мелодическое развитие сопряжено с варианностью: в каждой части произведения трехстрочная строфа текста проводится дважды, а иногда и трижды, но повтор мелодических построений при этом не бывает точным. Применяемая в цикле репризность связана с вариационными средствами развития материала.

Оригинально представлен ладотональный план произведения, в котором проявляются различные принципы звуковысотного строения: от опоры на узкообъемные ладовые структуры до применения развитого мажоро-минора с хроматизацией отдельных ступеней. Разворачивая развитие вокруг двух основных ладотональных центров (*g* и *c*), автор не стремится к тональному замыканию произведения, двигаясь в заключительных разделах дальше по квинтовому кругу (*d* – *a*) и завершая кантату в тональности *A-dur*. Отсутствие тонального обрамления свидетельствует о принципиальной открытости цикла.

Органу в кантате отведены разнообразные роли: от простого сопровождения вокальной партии до активного участия в развитии материала и формировании образного строя. В числе характерных особенностей строения кантаты отметим наличие органных вступлений, интерлюдий и заключений, выполняющих, с одной стороны, разделяющую, а с другой — объединяющую функцию.

Органная партия кантаты строится в основном на прозрачной интервальной, аккордовой и полифонической фактуре. Во II части с ее стремительными арпеджированными фигурациями исполнитель должен продемонстрировать беглость и хорошую координацию мануалов с педалью. Но и другие, сравнительно несложные, фрагменты требуют от органиста тщательной работы над текстом: артикуляцией, штрихами, выбором регистров, динамической нюансировкой. Так, нюанс *mf*, указанный композитором в самом начале, видимо, относится к первым двум тактам — органному вступлению. В третьем такте, где солистка вступает с достаточно низкими нотами в первой октаве, органисту следует перейти на более тихий флейтовый регистр второго мануала. Первый мануал будет использован для проведения мелодических попевок в проигрыше (т.14–15), где можно применить начальную регистровку.

Во втором куплете в вокальной и органной партиях соблюдается нюанс *mf*, при этом на органе можно прибавить 4-футовые флейтовые регистры. Канон контрапунктически соединяется здесь с поступенной мелодической линией в партии педали, для которой подойдут самые тихие и низкие 16-футовые и 8-футовые педальные регистры. В инструментальном заключении-связке (т.60–63) орган должен звучать предельно тихо и на диминуэндо: этого эффекта можно достичь с помощью швеллера —открывающейся и закрывающейся с помощью специальной педали коробки, расположенной на верхнем мануале. В выстраивании исполнительского плана сочинения необходимо опираться в первую очередь на имеющиеся авторские указания по поводу динамических нюансов, а также некоторых регистров (*trumpet, oboi*), но многое зависит от образно-технологической трактовки произведения самим исполнителем.

Кантата *Stabat Mater* Дмитрия Киценко является важной вехой в эволюции творчества композитора. Написанное на духовный текст, произведение отражает одну из характерных тенденций современной музыки, связанной с интересом к сакральной тематике. В русле современных тенденций находится и неоклассический профиль сочинения, соединяющего в себе

стилистические приметы разных стилевых эпох: от средневекового органума до особенностей барочной гомофонно-гармонической прелюдии. Преломляя в кантате общие тенденции сквозь призму индивидуального музыкального мышления, композитор смог создать произведение высокого художественного уровня.

Библиографические ссылки

1. ЛИВАНОВА, Т. *История западно-европейской музыки до 1789 года*. Т.2. XVIII век. Москва: Музыка, 1982.
2. ИВАНЬКО, Н. *Stabat Mater в богослужении и композиторском творчестве (к проблеме жанровой модели)*: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону: 2006.
3. ОЗАРЕНСКАЯ, Н. Молитва в камерном творчестве Д. Киценко (на примере сочинений *Mariengebete* и *Ave Maria*). În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014, nr.1 (21). Chișinău: Valinex SRL, 2014, с.140–145.
4. КУШПИЛЕВА, М. Претворение текста *Stabat Mater* в духовной хоровой музыке: история и современность. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск: 2006. 22 с.
5. КАРПЕНКО, В. *Stabat Mater* в XVIII в.: версии двух неаполитанских композиторов. В: *Вестн. Томского гос. ун-та*. 2009. №323. [online]. [accesat 16.03.2021]. Disponibil: <https://cutt.ly/3c4qWAJ>
6. ОЗАРЕНСКАЯ, Н. *Духовная проблематика камерного творчества Дмитрия Киценко*: Автореф. дис. ... докт. (канд.) искусствоведения и культурологии. Кишинев: 2014.