

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

**ШКОЛА ДОКТОРАТА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ**

На правах рукописи

C.Z.U.: 780.8:780.649(478)(043)

СТРЕЗЕВ МИХАИЛ

**ОРГАН В КАМЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ДМИТРИЯ КИЦЕНКО**

653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

(профессиональный докторат)

**Диссертация на соискание ученого звания
доктора искусств**

Научный руководитель: _____

Татьяна Березовикова,
доктор искусствоведения,
профессор

Автор: _____

Кишинев, 2023

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 780.8:780.649(478)(043)

STREZEV MIHAIL

**ORGA ÎN CREAȚIA CAMERALĂ
A LUI DMITRI KIȚENKO**

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE
(doctorat profesional)

Teză de doctor în arte

Conducător științific: _____

Tatiana Berezovicova,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar

Autorul: _____

Chișinău, 2023

© Стрезев Михаил, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИИ (на русском, румынском, английском языках).....	5
ВВЕДЕНИЕ.....	8
1. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО ДЛЯ ОРГАНА СОЛО.....	20
1.1. <i>Прелюдия и fuga памяти Д. Д. Шостаковича</i> для органа.....	20
1.2. <i>Сюита</i> для органа.....	24
1.3. Выводы по 1-й главе.....	34
2. СОЧИНЕНИЯ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО ДЛЯ СОПРАНО, КЛАРНЕТА И ОРГАНА.....	36
2.1. <i>Литании</i> для сопрано, кларнета и органа.....	36
2.2. <i>Ave Maria</i> для сопрано, кларнета и органа.....	53
2.3. Выводы по 2-й главе.....	56
3. ОПУСЫ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО ДЛЯ ГОЛОСА С ОРГАНом.....	58
3.1. <i>Stabat Mater</i> для меццо-сопрано и органа.....	58
3.2. <i>Missa</i> для сопрано, тенора и органа.....	68
3.3. Выводы по 3-й главе.....	79
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ.....	81
БИБЛИОГРАФИЯ.....	85
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	95
Приложение 1. Хронологический список сочинений Дмитрия Киценко для органа и с участием органа.....	96
Приложение 2. Органное творчество композиторов Республики Молдова. Краткий очерк.....	99
Приложение 3. <i>Литании</i> Дмитрия Киценко: поэтический текст и музыкальная форма.....	107
Приложение 4. <i>Ave Maria</i> Дмитрия Киценко: поэтический текст и музыкальная форма.....	110
Приложение 5. Концертные программы автора диссертации (творческая часть работы).....	111
Приложение 6. Список сокращений.....	113
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ.....	115

АННОТАЦИЯ

Стрезев Михаил. Орган в камерном творчестве Дмитрия Киценко. Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств по специальности 653.01 – Музыковедение (профессиональный докторат), Кишинэу, 2023.

Структура диссертации. *Творческая составляющая:* три концертные программы, записанные на DVD. *Научное исследование:* введение, три главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 127 наименований, 6 приложений; 84 страницы основного текста, 19 страниц приложений.

Ключевые слова: *Ave Maria, барокко, Григоре Виеру, Дмитрий Киценко, камерный ансамбль, литании, месса, орган, прелюдия и fuga, Stabat Mater, сюита*

Область исследования: история и теория музыки, инструментальное исполнительство.

Объектом изучения стали камерные сочинения Д. Киценко, в которых использован орган: *Прелюдия и fuga памяти Д.Д. Шостаковича* для органа, *Сюита* для органа, *Литании* и *Ave Maria* для сопрано, кларнета и органа, *Stabat Mater* для меццо-сопрано и органа, *Missa* для сопрано, тенора и органа.

Цель и задачи исследования. **Цель** исследования заключается в научном освоении камерных произведений Дмитрия Киценко для органа и с участием органа с точки зрения жанрово-стилевой принадлежности, образного строя, формы, музыкально-выразительных средств, исполнительской трактовки. **Задачи:** классификация камерных сочинений Д. Киценко для органа и с участием органа исходя из исполнительского состава; характеристика жанровой основы, композиции, драматургии и музыкального языка произведений; их анализ с позиции исполнительского решения партии органа; выявление специфики использования композитором органа как сольного и ансамблевого инструмента.

Новизна и оригинальность научного исследования определяются тем, что в нем впервые в музыковедении Республики Молдова раскрыта тема, связанная с отечественным органным творчеством. В первый раз центральным предметом изучения стали камерные сочинения Дмитрия Киценко для органа и с участием органа. Некоторые из них – *Прелюдия и fuga, Сюита, Missa* – введены автором в научный оборот, другие же рассмотрены в новом ракурсе, с акцентировкой роли в них органа.

Новизна и оригинальность художественной концепции выражается в содержании и интерпретации концертных программ, составленных из шедевров мировой органной музыки и сочинений Д. Киценко и представленных автором диссертации в оригинальном исполнительском прочтении.

Практическая значимость диссертации связана с возможностью применения ее результатов в учебных курсах *Инструмент и чтение с листа (клавишные инструменты – орган), Камерный ансамбль, История исполнительского искусства, Музыкальные формы, История национальной музыки*. Выводы и рекомендации могут быть использованы в практической подготовке и концертной деятельности органистов.

Апробирование результатов работы. *Практическая составляющая работы* представлена в рамках трех сценических выступлений, состоявшихся в различных залах. Результаты *теоретических изысканий* отражены в 9 публикациях, в том числе в 6 научных статьях и 3 тезисных изложениях выступлений на научных конференциях. Материалы диссертации были представлены на 6 научных форумах: 5 международных научных конференциях и 1 региональной конференции с международным участием.

ADNOTARE

Strezev Mihail. Orga în creația camerală a lui Dmitri Kițenko. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (doctorat profesional), Chișinău, 2023.

Structura tezei. Componenta artistică: trei recitaluri înregistrate pe DVD. **Cercetarea științifică:** introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 127 de titluri, 6 anexe; 84 de pagini ale textului de bază, 19 pagini de anexe.

Cuvinte-cheie: *Ave Maria, baroc, Grigore Vieru, Dmitri Kițenko, ansamblu cameral, litanii, misă, orgă, preludiu și fugă, Stabat Mater, suită*

Domeniul de studiu: istoria și teoria muzicii, interpretare instrumentală.

Obiectul studiului îl constituie lucrările camerale ale lui D. Kițenko în care a fost inclusă orga: *Preludiu și fugă în memoria lui D.D. Șostakovici* pentru orgă, *Suita* pentru orgă, *Litanii* și *Ave Maria* pentru soprană, clarinet și orgă, *Stabat Mater* pentru mezzo-soprană și orgă, *Missa* pentru soprană, tenor și orgă.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul cercetării constă în valorificarea științifică a creațiilor camerale ale lui Dmitri Kițenko pentru orgă și cu participarea orgii din punctul de vedere al afilierii stilistice și de gen, sferei de imagini, formei, mijloacelor de expresivitate muzicală, tratării interpretative. **Obiectivele** cercetării: clasificarea creațiilor camerale ale lui D. Kițenko pentru orgă și cu participarea orgii în funcție de componența interpretativă; caracterizarea bazei de gen, a compoziției, dramaturgiei și limbajului muzical a lucrărilor; studierea acestora sub aspectul realizării interpretative a partidei orgii; dezvăluirea specificului utilizării de către compozitor a orgii ca instrument solo și de ansamblu.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării este determinată de faptul că pentru prima dată în muzicologia Republicii Moldova a fost abordată o temă legată de creația organistică autohtonă. În premieră, lucrările camerale ale lui Dmitri Kițenko pentru orgă și cu participarea orgii au devenit un subiect central de studiu. Unele din ele, precum *Preludiul și fuga*, *Suita*, *Missa*, au fost introduse de către autorul tezei în circuitul științific, iar altele au fost examinate dintr-o perspectivă nouă, în special în ceea ce privește rolul orgii în ele.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic rezidă în conținutul și interpretarea programelor recitalurilor în care au fost incluse capodopere ale muzicii organistice universale și compoziții semnate de D. Kițenko, fiind prezentate de autorul tezei într-o versiune interpretativă originală.

Valoarea aplicativă a tezei constă în posibilitatea aplicării rezultatelor studiului în cursuri didactice precum *Instrument și lectură la prima vizită (instrumente cu taste – orgă)*, *Ansamblu cameral*, *Istoria artei interpretative*, *Forme muzicale*, *Istoria muzicii naționale*. Concluziile și recomandările pot fi utilizate în pregătirea practică și activitatea concertistică a organiștilor.

Implementarea rezultatelor. Componenta practică a tezei a fost prezentată în cadrul a trei recitaluri organizate în diferite săli de concert. Rezultatele **cercetărilor teoretice** sunt reflectate în 9 publicații, inclusiv 6 articole științifice și 3 rezumate ale comunicărilor la conferințe științifice. Materialele tezei au fost prezentate la 6 forumuri științifice: 5 conferințe științifice internaționale și 1 conferință regională cu participare internațională.

ANNOTATION

Strezev Mihail. Organ in the Chamber Work of Dmitry Kitsenko. Dissertation to pursue the academic degree of Doctor of Arts in the specialty 653.01 – Musicology (professional doctorate), Chisinau, 2023.

Structure of the dissertation. Creative component: three concert programs recorded on DVD. **Scientific research:** introduction, three chapters, main conclusions and recommendations, bibliography with 127 references, 6 appendices; 84 pages of main text, 19 pages of appendices.

Keywords: *Ave Maria, Baroque, Grigore Vieru, Dmitry Kitsenko, chamber ensemble, litanies, mass, organ, prelude and fugue, Stabat Mater, suite*

Research area: history and theory of music, instrumental performance.

Object of study: chamber compositions of D. Kitsenko with the use of organ: the *Prelude and Fugue in memory of D.D. Shostakovich* for organ, *Suite* for organ, *Litanies* and *Ave Maria* for soprano, clarinet and organ, *Stabat Mater* for mezzo-soprano and organ, *Missa* for soprano, tenor and organ.

The purpose and objectives of the research. The research purpose is the scientific development of chamber works by Dmitry Kitsenko for the organ and with the participation of the organ from the point of view of genre and style affiliation, figurative structure, form, means of musical expression and performing interpretation. **Research objectives:** classification of D. Kitsenko's chamber works for organ and with the participation of the organ depending on the performing composition; characteristics of the genre basis, form, dramaturgy and musical language of the works; their analysis from the perspective of the performing realization of the organ part; discovery of the specifics of using the organ as a solo and ensemble instrument.

The novelty and originality of the scientific research is determined by the fact that for the first time in the musicology of the Republic of Moldova, it reveals a topic related to national organ creation. In premiere, the central subject of study became Dmitry Kitsenko's chamber compositions for organ and with the participation of the organ. Some of them – *Prelude and Fugue, Suite, Missa* – were introduced by the author into scientific circulation, while others were considered from a new perspective, with emphasis on the role of the organ.

The novelty and originality of the artistic concept is expressed in the content and interpretation of the concert programs, consisting of masterpieces of world organ music and compositions by D. Kitsenko and presented by the author of the dissertation in the original performance version.

The practical significance of the dissertation is associated with the possibility of applying its results in didactic courses such as *Instrument and Sight-reading (keyboard instruments – organ), Chamber Ensemble, History of Performance Art, Musical Forms, History of National Music*. The conclusions and recommendations can be used in the practical training and concert activity of organists.

Testing the results of the work. The practical component of the work was presented within the framework of three stage performances held in various halls. The results of **the theoretical research** are reflected in 9 publications, including 6 scientific articles and 3 thesis presentations at scientific conferences. The materials of the dissertation were presented at 6 scientific forums: 5 international scientific conferences and 1 regional conference with international participation.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и значение темы исследования. Орган, по праву называемый «королем музыкальных инструментов», занимает выдающееся место в мировой музыкальной культуре. По словам Н. Бакеевой, он «привлекает внимание своими огромными выразительными возможностями, богатством тембров, масштабами звучаний, широтой звукового диапазона. Звучность полного органа поражает своей грандиозностью: всепоглощающее фортиссимо заставляет содрогаться, трепетное пианиссимо едва ощутимо» [3]. Зарекомендовав себя как в религиозном обиходе, так и в светской музыке, он широко используется в разнообразных качествах: как солист, аккомпанирующий инструмент, участник различных исполнительских составов.

«Обращение к органу в современном творчестве, – пишет В. Шнайдер, – несет на себе семантическую нагрузку, прежде всего, связанную с многовековой историей европейской органной музыки. В сочинениях современных композиторов орган выступает символом высокого духовно-нравственного начала, вносит литургическую семантику, восходящую к глубинным традициям органного искусства, углубляет философскую концепционность сочинений. Вместе с тем, включаясь в художественный контекст современного сочинения, орган сопрягается с новой семантикой, коренящейся в разнообразных фольклорных истоках, в современной массовой музыкальной культуре» [89].

Орган играет заметную роль в культурной жизни Республики Молдова. История молдавской органной музыки началась 15 сентября 1978 г., когда в Кишиневе был открыт Органный зал. Для этого в центре города было реконструировано здание бывшего Городского банка – памятник архитектуры начала XX века, где установили концертный орган чешской фирмы *Rieger-Kloss*. Знаменательное событие дало толчок к появлению молдавских исполнителей-органистов: в разное время ими были ученицы профессора Московской консерватории Леонида Ройзмана, Анна Стрезева (ныне солистка Органного зала, Народная артистка Молдовы), Ольга Бабаджанова, Марина Загорская. Периодически выступала с концертами участвовавшая в открытии Кишиневского органа Светлана Бодюл – воспитанница Л. Ройзмана, которая в конце 1970-х гг. стажировалась в Париже, в классе органистки Мари-Клер Ален [54, с. 181–183; 10].

С появлением органа возник интерес к нему местных композиторов, заинтересовавшихся возможностями нового уникального инструмента. В числе произведений, вызвавших значительный общественный резонанс, можно назвать *Концерт*

для органа, арфы и оркестра патриарха молдавской композиторской школы Леонида Гурова, кантату *Кто росу сбивает* для сопрано, тенора, хора, органа и литавр на фольклорные тексты Василия Загорского, поэму *Миорица* для голоса, органа, церковных и трубчатых колоколов и магнитной ленты на текст одноименной народной баллады Тудора Кирияка, *Калофонические песнопения* Геннадия Чобану, Концерт для органа и струнного оркестра и Фантазию для органа *Аркан* Анфисы Федоровой, *Диптих* для органа и струнного оркестра Владимира Чолака, *Passion XXI* для органа и большого симфонического оркестра Владимира Беляева и др. Среди композиторов, пишущих для органа, особо выделяется Дмитрий Киценко, интерес которого к этому инструменту не иссякает по сей день.

Дмитрий Киценко – известный композитор, Заслуженный деятель искусств Республики Молдова, член композиторских объединений Молдовы, Украины и Канады¹. Творческий портфель Д. Киценко включает произведения разных жанров, среди которых видное место занимает симфоническая и концертная музыка: пять симфоний, три *concerti grossi*, около полутора десятков концертов для солирующих инструментов с оркестром (в том числе *Плач Иеремии* для альты и струнного оркестра, *De profundis* для тромбона и 13 солирующих струнных, *Simfonia concertante* для виолончели и камерного оркестра), отдельные оркестровые сочинения – такие, как *Бабий Яр*, *Requiem Aeternam*, *Kyrie*, *In imo pectore*, *Inside*, *Joyland*, пьесы для духового оркестра. Помимо этого, он создал множество камерных инструментальных и вокально-инструментальных опусов для различных ансамблевых и оркестровых составов, солистов, хора (*Exodus* и *Exodus II* для камерного ансамбля, *Времена года* для детского хора и симфонического оркестра, *Pater noster*, *Stabat Mater*, *Ave Maria*, *Свете тихий* и др.), песен, музыки для детей. В этом многообразии достойное место занимают сочинения для органа и с участием органа², которые в целом вписываются в панораму молдавской органной музыки³.

¹ Дмитрий Киценко родился 24 июля 1950 г. на Украине, в городе Белая Церковь Киевской области. Высшее музыкальное образование получил в Молдавском государственном институте искусств им. Г. Музическу (ныне Академия музыки, театра и изобразительных искусств), окончив его сначала как баянист (1973), а затем как композитор, в классе видного педагога, Заслуженного деятеля искусств, профессора Соломона Лобеля (1977). В 1991–1992 гг. совершенствовал свое мастерство в Бухарестской музыкальной академии у известного композитора, профессора Тибериу Олаха. Преподавал музыкально-теоретические дисциплины в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Молдовы и других учебных заведениях. В 2002 г. переехал в Киев, а с 2010 г. обосновался в канадской провинции Онтарио, где проживает в настоящее время. Сочинения Д. Киценко исполнялись и записывались во многих странах мира: Молдове, Украине, Белоруссии, Армении, Таджикистане, Латвии, Эстонии, Болгарии, Румынии, Финляндии, Дании, Италии, Австрии, США, Канаде и др. [30; 103].

² Полный список сочинений Д. Киценко для органа и с его участием см. в Приложении 1 к настоящей работе.

³ Краткий очерк органного творчества композиторов Республики Молдова представлен в Приложении 2.

Главным импульсом, пробудившим интерес Дмитрия Киценко к органу, можно считать открытие Кишиневского Органного зала, однако заслуживает внимания и то, что по первому образованию Д. Киценко является баянистом – данное обстоятельство можно рассматривать как дополнительный стимулирующий фактор⁴.

Д. Киценко принадлежат нескольких сочинений для органа соло, созданных в основном в ранний период творчества: это *Прелюдия и fuga памяти Д.Д. Шостаковича* (1979) – мемориальная пьеса, решенная в традициях барочных жанров, а также *Сюита* для органа, в которой неоклассицистские тенденции сочетаются с чертами неофольклоризма. В 2000-е гг. появились пьесы *Little Prelude* (2013) – версия первой части *Сюиты*, исполненная американским органистом, композитором и педагогом Дэвидом Боном, которому она и посвящена, и *In Nomine* (2017) – стилизация под обработку григорианского хорала.

В 1982 г. Д. Киценко создал первый в истории молдавской музыки органный концерт, неоднократно исполнявшийся в Органном зале Кишинева и Домском соборе г. Рига (Латвия). Наряду с этим, по наблюдению Г. Кочаровой, Концерт для органа, струнного оркестра и литавр неоднократно «пересоздавался» автором и «представал перед слушателями в разных своих ипостасях, обновляясь в жанровом отношении и все глубже обнаруживая тенденцию расширения общей концепции, ведущей к образованию в творчестве композитора своеобразного сверхцикла, охваченного единой идеей и выявляющего интертекстуальные связи между его версиями разных лет» [37, с. 54]. Так, в 2007 г. он становится основой для *Concerto grosso № 2*, «где автор ”убирает” органную мощь, выявляя чистое – монохромное звучание струнных, но дополняя их участием литавр» [38, с. 56]. В 2012 г. появилась мультимедийная версия первоначальной редакции произведения, в которой к аудиотреку был присоединен видеоряд на основе гравюр и картин Альбрехта Дюрера. Чуть позже, в 2014 г. Д. Киценко создал вторую редакцию Концерта, пересочинив для этого партию органа.

Немаловажную роль в творчестве Д. Киценко играют произведения, в которых орган является участником различных камерных ансамблей. В этом ряду привлекает

⁴ Как известно, современный концертный баян (кнопочный аккордеон), как и орган, представляет собой клавишно-духовой инструмент, оснащенный системой регистров, отвечающих за тембровую и высотно-регистровую стороны звучания. Органологическая и акустическая близость обоих инструментов является основой объединения баяна и органа в дуэтах и используется в композиторском творчестве: известны произведения (например, Партита *Семь слов* для виолончели, баяна и струнного оркестра С. Губайдулиной), в которых баян трактуется как орган. Показательно также создание множества транскрипций для баяна произведений мировой органной литературы. Существуют и обратные случаи, в том числе и в молдавской музыке: например, цикл Виктора Симонова *Полифоническая сюита памяти Д.Д. Шостаковича* для баяна (1976) впоследствии была переработана автором в *Сюиту для органа* (1979).

внимание пятичастный цикл *Литании* для сопрано, кларнета и органа на слова Григоре Виеру (1986), написанный специально для семейного трио Стрезевых: Светланы, Анны и Анатолия. Аналогичный состав исполнителей используется и в пьесе *Ave Maria* (1993).

Помимо отмеченных произведений, Д. Киценко включил орган в такие масштабные вокально-инструментальные опусы, как *Stabat Mater* для меццо-сопрано и органа (2014) и *Missa* для сопрано, тенора и органа (2020)⁵. Для голоса с органом предназначены также три вокальные миниатюры, созданные в 2010-е гг.: *To My Dear and Loving Husband* (*Моему дорогому и возлюбленному мужу*, 2012) на стихи американской поэтессы XVII в. Энн Брэдстрит и два гимна на христианские тексты: *I Walk with Love Along the Way* (*Иду с любовью по пути*, 2012) и *O Gracious Light* (*Свете тихий*, 2014). Простота и непритязательность музыкально-выразительных средств делает эти сочинения доступными широким слоям любителей музыки – как для слушания, так и для музицирования. Соответственно строится и партия органа, основная функция которого заключается в мелодической и гармонической поддержке вокальной партии.

В одном из вокально-инструментальных сочинений Д. Киценко орган используется в соединении с хором: это *Mariengebete* для женского хора и органа (1998)⁶ – христианская молитва Пресвятой Богородице, в основу которой положен протестантский текст на немецком языке. В отличие от ранее написанной пьесы *Ave Maria* на итальянский текст, которая демонстрирует светскую необарочную трактовку жанра, в *Mariengebete*, по свидетельству Н. Озаренской, композитор пошел по пути неоканонизма: тематический материал сочинения строится на мелодии григорианского хорала XI в. *Victimae paschali laudes* с сохранением композиционной структуры оригинала [58, с. 144].

Произведения для органа и с участием органа Дмитрия Киценко неоднократно исполнялись в Молдове и за рубежом. Высокие художественные качества сочинений Д. Киценко, значительное место, которое они занимают в органном творчестве композиторов Республики Молдова, обусловили потребность в их современной художественной и научной трактовке, что, в свою очередь, определяет **актуальность и значимость** темы настоящей работы.

Предлагаемый научно-творческий проект основывается на стремлении автора использовать свой исполнительский и музыковедческий опыт для исследования и

⁵ Существуют и другие версии произведения, в том числе для смешанного хора, солистов и камерного оркестра с участием органа (2004).

⁶ В оригинале произведение написано для женского хора и инструментального секстета и посвящено композитору и хоровому дирижеру Теодору Згуряну.

продвижения мирового и национального органного наследия, в том числе произведений композитора Дмитрия Киценко для органа и с участием органа.

Творческая часть диссертации представлена тремя концертами, в которых автор исполнил известные органные шедевры мировой музыкальной культуры (Д. Букстехуде, И. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона-Бартольди, М. Рegera, Л. Бёльмана и др.), а также ряд камерных сочинений Д. Киценко (*Сюита* для органа, *Литании* и *Ave Maria* для сопрано, кларнета и органа, гимны *O Gracious Light* и *I Walk with Love Along the Way* для голоса и органа)⁷.

В теоретической части рассмотрено органное творчество Дмитрия Киценко, относящееся к области камерной музыки.

Объектом изучения стали камерные сочинения Д. Киценко, в которых использован орган: *Прелюдия и fuga памяти Д.Д. Шостаковича* для органа, *Сюита* для органа, *Литании* и *Ave Maria* для сопрано, кларнета и органа, *Stabat Mater* для меццо-сопрано и органа, *Missa* для сопрано, тенора и органа.

Цель исследования заключается в научном освоении камерных произведений Дмитрия Киценко для органа и с участием органа с точки зрения жанрово-стилевой принадлежности, образного строя, формы, музыкально-выразительных средств, исполнительской трактовки.

Задачи исследования:

- классификация камерных сочинений Д. Киценко для органа и с участием органа исходя из исполнительского состава;
- характеристика жанровой основы, композиции, драматургии и музыкального языка произведений;
- анализ сочинений с позиции исполнительского решения партии органа;
- выявление специфики использования композитором органа как сольного и ансамблевого инструмента.

Новизна и оригинальность научного исследования определяются тем, что в нем впервые в музыкознании Республики Молдова раскрыта тема, связанная с отечественным органным творчеством. В первый раз центральным предметом изучения стали камерные сочинения Дмитрия Киценко для органа и с участием органа. Некоторые из них – *Прелюдия и fuga*, *Сюита*, *Missa* – введены автором в научный оборот, другие же рассмотрены в новом ракурсе, с акцентировкой роли в них органа.

⁷ Содержание концертных программ представлено в Приложении 5 к настоящей работе.

Новизна и оригинальность художественной концепции выражается в содержании и интерпретации концертных программ, составленных из шедевров мировой органной музыки и сочинений Д. Киценко и представленных автором диссертации в оригинальном исполнительском прочтении.

Методологическая база работы объединяет в себе два основных ракурса: музыкально-теоретический и исполнительский. В диссертации использованы такие общие методы, лежащие в основе научного исследования, как анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение, логическое обобщение. Помимо этого, применялись следующие специфические методы:

- исследование нотных текстов произведений с позиции сложившегося в музыковедении метода целостного анализа;

- изучение сочинений под исполнительским углом зрения.

Теоретической основой диссертации послужили доступные автору монографии, диссертационные исследования, статьи, очерки ведущих отечественных и зарубежных музыковедов и исполнителей, учебники и учебные пособия, справочно-энциклопедические издания. Теоретические источники группируются по нескольким направлениям:

1. Исследования и статьи о творчестве Дмитрия Киценко. В этой области наиболее фундаментальным трудом является диссертация Н. Озаренской, посвященная духовной проблематике в камерной музыке композитора [56]. В публикациях исследователя анализируются, в частности, два сочинения с участием органа – *Литании* и *Ave Maria* – с точки зрения проявления в них различных аспектов духовности [57; 58].

В монографиях и статьях ряда молдавских музыковедов рассматриваются особенности музыки Д. Киценко и его отдельные сочинения. Так, В. Аксенов раскрывает стилевые аспекты неоклассицизма (в том числе, черты необарокко), проявляющиеся в симфоническом и камерном творчестве композитора. Исследователь отмечает, что, используя современные средства композиторского письма, Д. Киценко при этом «возрождает и модернизирует доклассические звуковые формулы и композиционные структуры, осваивает конструктивные и выразительные возможности полифонических приемов»⁸ [92, с. 111]. В русле необарочной тенденции автор трактует и трактовку композитором органа [92, с. 135]. В ряде работ В. Аксенова встречаются заметки об отдельных симфониях [1; 91].

⁸ Здесь и далее перевод на русский язык осуществлен автором диссертации.

Творчество Д. Киценко фигурирует в монографии Е. Мироненко *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)* [47]. В работе упоминаются некоторые симфонические и камерно-инструментальные сочинения композитора, а также Концерт для органа, струнного оркестра и литавр. Автор пишет, что с концертами Д. Киценко духовная тематика «впервые в Молдове вошла в пространство концертного жанра, что повлекло опору на интонации знаменного распева и григорианского хорала» [47, с. 182]. Помимо этого, Е. Мироненко отмечает «мультилингвизм», характерный для творчества композитора в связи с обращением «к истокам украинского, русского и молдавского фольклора, а также к архетипам церковной музыки разных конфессий» [47, с. 105].

В монографии Н. Козловой и С. Циркуновой *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания* [32] произведения Д. Киценко вплетены в общую панораму камерно-инструментального творчества отечественных композиторов. Отдельные сочинения Д. Киценко упоминаются в монографии Т. Березовиковой *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX) (Инструментальная сюита в композиторском творчестве Республики Молдова (XX век))* [96].

Подробные сведения о произведениях композитора 1980–2005 гг. – исполнительских составах, исполнениях, записях, местонахождении рукописей – содержатся в работе И. Чобану-Сухомлин *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX) (Сводный репертуар музыкального творчества Республики Молдова (последние два десятилетия XX века))* [102]. Информацию о творчестве Д. Киценко можно найти в биобиблиографическом справочнике *Compozitori și muzicologi din Moldova (Композиторы и музыковеды Молдовы)*, составленном Г. Чайковским-Мерешану [103], а также в каталоге *Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în biblioteca Orchestrei Naționale de Cameră a Republicii Moldova (Произведения отечественных композиторов в библиотеке Национального камерного оркестра Республики Молдова)*, опубликованном Н. Кичук [100].

В монографии В. Барбас *Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova. Iradierii ale Festivalului Internațional Zilele Muzicii Noi (1991–2016)) (Межкультурный диалог в новой музыке Республики Молдова. Отзвуки Международного фестиваля Дни новой музыки (1991–2016))* произведения Д. Киценко фигурируют в обзорах фестивальных концертов, в которых они исполнялись [94]. Сочинения композитора,

относящиеся к мемориальной тематике, – *In memoriam Oscar Nuzman* для 13 струнных инструментов, *Эпитафия памяти Соломона Моисеевича Лобеля* для струнного квартета и др. – отмечаются в работе О. Сигановой *Мемориальная тема в творчестве композиторов Республики Молдова: общая панорама* [67]. Пьесы Д. Киценко духовного содержания, входящие в репертуар хоровых коллективов Республики Молдова, упоминаются в статье Л. Балабан *Религиозно-хоровая музыка композиторов Республики Молдова в концертной практике исполнителей* [4].

Особо выделим источники, содержащие анализ отдельных произведений Д. Киценко. В монографии П. Ротару *Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova* (*Музыка для духовых инструментов в творчестве композиторов Республики Молдова*) [112] ряд сочинений Д. Киценко фигурирует в историческом обзоре, а некоторые из них (*Три диалога* для флейты и клавесина, *Трио* для гобоя, фагота и фортепиано, *Jocuri pastorale*, четыре Сонаты *à la Domenico Scarlatti* для тубы и фортепиано, *Exodus* для камерного ансамбля) рассмотрены в аналитических очерках. В работе выявляется сочетание в указанных пьесах особенностей музыки доклассических эпох с современными средствами выразительности.

Характеристика пьесы *Бабий Яр* содержится в очерке И. Милютиной *Трагедия Бабьего Яра. Чёрные страницы истории*, опубликованном на страницах *LiveJournal* композитора [46]. Структурные особенности квартетов №№ 1 и 2 рассмотрены в статье Т. Болокан *Particularitățile structurii compoziționale în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova (anii '70–'80 ai sec. XX)* (*Особенности композиционной структуры в струнных квартетах композиторов Республики Молдова ('70–'80 гг. XX в.)*) [97]. Цикл вариаций для фортепиано затронут в статье Р. Бырлибы *Dmitrii Kițenko. Ciclul de miniaturi Variațiuni pentru pian: analiza interpretativă* (*Дмитрий Киценко. Цикл миниатюр Вариации для фортепиано: исполнительский анализ*) [95]. Статья К. Параскив *Unele aspecte ale formei de variațiuni în Kyrie de D. Chițenco* (*Некоторые особенности вариационной формы в Kyrie Д. Киценко*) [111] посвящена пьесе *Kyrie*, изначально задуманной как составная часть *Синфонии in D*, но не вошедшей в нее, а затем ставшей отдельным произведением для инструментального ансамбля. Анализируя образный строй, структуру и музыкальный язык сочинения, автор приходит к выводу о том, что в *Kyrie* Д. Киценко не только задействованы стилевые элементы барокко, но и применена нетрадиционная «повернутая вспять» вариационная форма, в которой тема, изложенная в конце после пяти вариаций, является не источником процесса варьирования, а его результатом.

В работах Е. Самбриш подчеркивается обостренный интерес Д. Киценко к инструментальному концерту. В статье об альтовом концерте *Плач Иеремии Д. Киценко: пути обновления жанровых канонов* исследователь пишет: «Автор сумел создать оригинальную и самобытную концепцию, используя довольно простые средства, апеллирующие к историческому стилю эпохи барокко» [66, с. 63]. В статье *Жанр concerto grosso в творчестве Д. Киценко* [65] отмечены неоклассицистские устремления, связанные с проявлением барочных форм в *tre concerti grossi* композитора, второй из которых, как известно, создан на материале Концерта для органа, струнного оркестра и литавр.

Органный концерт является наиболее исследованным произведением Д. Киценко, привлечшим активное внимание Г. Кочаровой, в том числе как сочинение, ставшее основой аудиовизуального проекта [36; 37; 38]. Помимо концерта, исследователь проявила интерес к аудиовизуальным версиям других произведений композитора – таких, как *Бабий Яр* и *In imo pectore* для камерного оркестра, а также две пьесы для струнного оркестра: *Fantasia Diatonica* и *Lux Aeterna* и др. [34; 35]. Пьесам *Бабий Яр* и *In imo pectore* посвящена и дипломная работа К. Запески, написанная под руководством Г. Кочаровой [22; 23].

2. Труды, отражающие особенности молдавского и румынского музыкального фольклора, историю и отдельные жанры профессиональной музыки Республики Молдова, творчество отечественных композиторов (помимо работ, представленных выше): коллективное издание *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [90], работы М. Белых, Т. Березовиковой, Е. Клетинича, Г. Кузьминой, Е. Мироненко, О. Сигановой, Э. Флори, С. Циркуновой, С. Бадражан, И. Чобану-Сухомлин, В. Гиладша, Е. Гырбу, Г. Опри и Л. Агапие [5; 6; 7; 31; 39; 47; 48; 68; 78; 84; 101; 104; 105; 106; 107; 110].

3. Литература, связанная с органом. В этой области отметим труды, касающиеся специфики и истории органа, органостроения, искусства исполнения на органе, творчества известных исполнителей – авторами таких работ являются Н. Бакеева, Т. Борисова, И. Браудо, С. Будкеев, Д. Киценко, А. Курбанов, Т. Музыка, Т. Напах, Д. Процюк, Л. Ройзман, В. Шнайдер, Дж. Брок, Э. Дж. Хопкинс, Г. Б. Невин, К. С. Снайдер, Э. Э. Труэтт [3; 10; 11; 12; 29; 40; 51; 54; 62; 63; 64; 89; 113; 114; 116; 117; 118] и др. Большой интерес представляет объемный коллективный труд *Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков*, созданный в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского [26]. Полезную информацию можно почерпнуть из

периодического издания *Орган. Журнал об органной культуре*, а также из сборников *Органное искусство – избранные материалы конференций Гнесинские органные чтения* [60; 61]. Проблема дуэтного соотношения органа и инструмента-партнера рассмотрена в диссертации С. Кырсти, посвященной современному репертуару для трубы [99].

4. Теоретические труды, учебники и учебные пособия по истории музыки, гармонии, полифонии, музыкальной форме: в этой связи отметим работы таких авторов, как Т. Бершадская, С. Григорьев и Т. Мюллер, В. Дельсон, А. Должанский, Ю. Евдокимова, О. Захарова, Т. Кюрегян, Т. Ливанова, Л. Мазель, Е. Назайкинский, И. Способин, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Цуккерман, А. Швейцер [9; 14; 16; 18; 19; 20; 24; 42; 43; 45; 52; 71; 72; 79; 80; 81; 82; 83; 85; 86; 88].

5. Исследования, касающиеся драматургии, стиля и жанра в музыке, особенностей церковных жанров: И. Гулецки, Л. Егле, Л. Иванько, Л. Казанцевой, В. Карпенко, М. Кушпиловой, М. Лобановой, М. Михайлова, Е. Назайкинского, Н. Симаковой, А. Сохора, Т. Черновой и др. [15; 21; 25; 27; 28; 41; 44; 49; 53; 69; 70; 87].

6. Справочные и энциклопедические издания [13; 17; 33; 50; 98; 103].

Практическая значимость диссертации связана с возможностью применения ее результатов в учебных курсах *Инструмент и чтение с листа (клавишные инструменты – орган)*, *Камерный ансамбль*, *История исполнительского искусства*, *Музыкальные формы*, *История национальной музыки*. Выводы и рекомендации могут быть использованы в практической подготовке и концертной деятельности органистов.

Апробирование результатов исследования. Диссертация выполнена в рамках Школы доктората в области искусствоведения и культурологии Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Практическая часть работы была представлена в рамках трех концертных выступлений, состоявшихся в различных концертных залах:

- в Епископальном кафедральном соборе Божественного Провидения Римско-католической церкви Кишинева (2017);
- в Кишиневском Органном зале (2019), с участием Татьяны Костюк (сопрано);
- в *Schmitt Hall* Музыкальной школы Истмана, Рочестер, Нью-Йорк, США; в Кишиневском Органном зале (2021), с участием Татьяны Костюк (сопрано) и Юрия Мельника (кларнет).

Основные **результаты теоретических изысканий** отражены в 9 публикациях, в том числе в 6 научных статьях (3 из них – в специализированных изданиях, рекомендованных Национальным агентством по обеспечению качества в образовании и

исследовании, 2 – в специализированных зарубежных изданиях, в том числе 2 в сборниках по материалам международных конференций) и 3 тезисных изложениях выступлений на научных конференциях. Материалы диссертации были представлены на 6 научных форумах: 5 международных научных конференциях и 1 региональной конференции с международным участием (Молдова, Украина, Россия).

Практическая и теоретическая составляющие работы неоднократно обсуждались на заседаниях Комиссии по руководству докторантом. Диссертация рассмотрена и рекомендована к защите Комиссией по руководству докторантом и Научным советом Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Структура и содержание теоретического исследования. Работа включает в себя 84 страницы основного текста, состоящего из введения, трех глав, основных выводов и рекомендаций; библиографию из 127 источников. Во введении обосновывается выбор темы диссертации, определяются ее актуальность и значение, объект исследования, цель и задачи, степень новизны и оригинальности, методологическая основа и теоретическая база, практическая значимость, содержится информация об апробировании результатов работы.

Первая глава – *Произведения Дмитрия Киценко для органа соло* – состоит из трех разделов. В разделе 1.1 анализируется цикл *Прелюдия и fuga памяти Д. Д. Шостаковича* для органа. Раздел 1.2 посвящен *Сюите* для органа. Раздел 1.3 включает в себя выводы по 1-й главе.

Вторая глава – *Сочинения Дмитрия Киценко для сопрано, кларнета и органа* – содержит три раздела. В разделе 2.1 представлена кантата *Литании* для сопрано, кларнета и органа. В разделе 2.2 рассмотрена пьеса *Ave Maria* для сопрано, кларнета и органа. В разделе 2.3 сконцентрированы выводы по 2-й главе.

Третья глава – *Опусы Дмитрия Киценко для голоса с органом* – включает в себя три раздела. Раздел 3.1 посвящен кантате *Stabat Mater* для меццо-сопрано и органа. В разделе 3.2 анализируется *Missa* для сопрано, тенора и органа. Раздел 3.3 содержит выводы по 3-й главе.

Завершают исследование Общие выводы и рекомендации, в которых суммируется материал диссертации и определяются перспективы дальнейшего расширения и углубления темы научно-творческого проекта.

Диссертация снабжена списком литературы на русском, румынском и английском языках, а также перечнем аудио- и видеоматериалов, использовавшихся в процессе

работы. В текст диссертации включены таблицы и нотные примеры, иллюстрирующие основные аналитические положения.

Работа содержит шесть приложений. В приложении 1 приведен хронологический список сочинений Д. Киценко для органа и с участием органа. Приложение 2 включает в себя краткий очерк органного творчества композиторов Республики Молдова. В приложения 3 и 4 вошли поэтические тексты, соответственно, *Литаний* и *Ave Maria*, скоординированные с музыкальной формой произведений. Приложение 5 содержит программы трех концертных выступлений автора диссертации, составляющие творческую часть работы. Приложение 6 представляет собой список принятых в работе сокращений.

1. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО ДЛЯ ОРГАНА СОЛО

1.1. *Прелюдия и fuga памяти Д.Д. Шостаковича* для органа

Полифонический цикл *Прелюдия и fuga памяти Д.Д. Шостаковича* (1979) был написан Дмитрием Киценко через год после открытия в Кишиневе Органного зала. *Прелюдия и fuga* – одно из наиболее ранних сочинений Д. Киценко, оно несет на себе отпечаток творческих исканий молодого начинающего композитора. Произведение ни разу публично не исполнялось, что, вероятно, свидетельствует о достаточно критическом отношении к нему со стороны автора⁹. Тем не менее, этот цикл отражает определенные стилевые предпочтения композитора и достоин изучения как образец его раннего органного стиля.

Созданный в конце 1970-х гг., цикл *Прелюдия и fuga*, с одной стороны, вписался в ряд сочинений, которыми молдавские композиторы откликнулись на уход из жизни классика русской советской музыки Д.Д. Шостаковича¹⁰, а с другой – открыл целый пласт творчества Дмитрия Киценко, представленный произведениями мемориальной тематики¹¹.

Прелюдия и fuga – произведение, выдержанное в стилистике необарокко. В нем претворены традиции двухчастного полифонического цикла, широко представленного в музыке начиная с XVII в. до наших дней. В то же время, на музыкальный язык сочинения оказали заметное влияние стилевые особенности музыки Д. Шостаковича.

В основу цикла *Прелюдия и fuga* Д. Киценко положен принцип контраста. Две части цикла глубоко различны по образной характеристике, тематизму, жанровым признакам. Контраст лежит и в основе первой части произведения – Прелюдии, написанной в простой трехчастной репризной форме. Крайние (*Largo*) и средний (*Allegro moderato*) разделы построены на разном в тематическом, темповом, динамическом и

⁹ Об истории произведения композитор писал в своем Живом Журнале, который он ведет в Интернете: «Анна Стрезева только начинала свой творческий путь как органистка. (...) Вспоминаю, как в 1979 г., воодушевленный тем, что в Кишиневе появился орган, написал *Прелюдию и фугу памяти Д.Д. Шостаковича* и побежал в Органный зал, показать Ане. Но пьеса у нее не вызвала особого энтузиазма. Нет, она не швыряла ноты, не говорила плохих слов, но я понял, что играть эту пьесу она не будет. Но я не отчаивался, все-таки молодость верит в свои силы. Мне надо было сочинить что-то такое, чтобы заинтересовать свою коллегу. Сейчас мне кажется, что именно Аня сподвигла меня на написание Концерта для органа» [29].

¹⁰ В этот период в Молдове в память о Д.Д. Шостаковиче были написаны также *Полифоническая сюита* для баяна В. Симонова (1976), впоследствии переработанная автором в *Сюиту* для органа (1979), и Соната для альты и фортепиано З. Ткач (1976).

¹¹ Согласно исследованию О. Сигановой, в список мемориальных сочинений композитора входят, помимо вышеупомянутых, *Эпитафия памяти С. Лобеля* для струнного квартета (1981), *Отче наш* для сопрано, баритона, смешанного хора и оркестра к 100-летию со дня смерти Гавриила Музическу (2003), *Requiem aeternam* для камерного оркестра памяти жертв Голодомора (2005) и др. [67, с. 3].

фактурном отношении материале¹². В крайних частях представлен образ торжественно-драматический, в средней – мятущийся, порывистый. Крайние разделы начинаются мощным аккордовым звучанием на нюансе *fff*, уровень которого постепенно понижается до *p*. Средний раздел, напротив, развивается от затаенного *pp* до *ff*. В крайних частях использована хоральная аккордовая фактура с ритмическими признаками сарабанды и хроматической нисходящей басовой мелодической фигурой типа *passus duriusculus*¹³, характерной для пассакалий и чакон, в партии педали (пример 1.1а). В средней части этот тип изложения уступает место быстрому токкатному, интонационно изломанному мелодическому движению шестнадцатыми, вначале в октаву (пример 1.1.б), а затем в малую терцию (тт. 16–22).

Пример 1.1. Д. Киценко. *Прелюдия и fuga*. Прелюдия.

а) Первый раздел

Largo e maestoso
Tutti

б) Второй раздел

Allegro moderato

Оригинален тональный план прелюдии. Первая часть начинается в *C-dur* и заканчивается в *e-moll*. В средней части, после нескольких тактов тональной неопределенности, включается педаль на доминанте *e-moll*, после чего в репризе неожиданно возвращается трезвучие *C-dur*, устойчивость которого на этот раз нарушена басом на звуке *b*. После сопоставления ряда трезвучий, представляющих расширенную хроматическую систему (*Des, fis, F, g*), устанавливается новая тональность *h-moll*, в которой заканчивается прелюдия. Таким образом, форма, крайние точки которой отстоят на малую секунду, тонально разомкнута. С другой стороны, новая тональность, выступая

¹² В таком строении прелюдии заметны черты первых частей некоторых органных двухчастных циклов И. С. Баха с контрастным сопоставлением разнохарактерных образов (например, *Прелюдии и фуги c-moll*, BWV 546, *Фантазии и фуги g-moll*, BWV 542).

¹³ *Passus duriusculus* – нисходящая мелодическая формула, основанная на хроматическом движении, одна из риторических фигур, распространенных в музыке Барокко, «эмблема скорби» [24, с. 39]. Широко использовалась в формах, основанных на *basso ostinato*.

в качестве субдоминанты, готовит вступление темы фуги в *fis-moll*¹⁴. В целом гармонический план прелюдии отражает классический «школьный» путь перехода из *C-dur* в отстоящий на тритон *fis-moll* (третья степени родства): *C – e – h* [*– fis*]. Что же касается соотношения прелюдии и фуги (*C – fis*), то оно не типично для произведений данного жанра, в котором исторически закрепилось тональное единство частей, составляющих цикл.

Четырехголосная fuga имеет трехчастную структуру и написана по правилам свободного письма. Она составляет яркий образно-тематический контраст к прелюдии. Тема fugи напевна, лирична (о характере музыки свидетельствует авторская ремарка: *Tranquillo e espressivo* – спокойно и выразительно). Она излагается вначале на *pianissimo*, к которому подводит постепенное *diminuendo* в конце прелюдии. Тема построена на контрасте двух составляющих ее разделов (1,5 + 1,5 тт.). В зачине преобладают скачки, в том числе на широкие интервалы (ч. 5, м. 6, б. 7), а во второй половине превалирует поступенное движение с использованием шестнадцатых. В целом ритмический рисунок отличается остротой, включая разнообразные длительности, синкопы, пунктирный ритм (пример 1.2).



В экспозиции фуги голоса вступают в нисходящем порядке, начиная с сопрано. Автор использует неудержанные противосложения, что обеспечивает постоянное обновление полифонической ткани. Почти после каждого проведения темы вводятся интермедии, построенные как на элементах темы, так и на новом материале. Интермедия, следующая за экспозицией и служащая связкой к средней части (тт. 16–19), интонационно и ритмически напоминает нисходящий мотив «чаконного» баса из прелюдии. Подобные реминисценции способствуют тематическому и интонационному единству цикла.

В средней части фуги тема излагается в тональностях *C-dur*, *a-moll*, *B-dur*, *h-moll*. Последнее проведение совпадает с динамическим нарастанием, подводящим к кульминации фуги (*fff*, *Tutti*). После перелома наступает реприза, где тема проходит в *C-dur* и в первоначальной тихой, мягкой звучности, создавая таким образом композиционное обрамление фуги. Тема в сокращенном виде излагается стреттно в двух

¹⁴ В этом смысле произведение Д. Киценко обнаруживает близость к хиндемитовскому циклу *Ludus tonalis*, в котором ряд интерлюдий осуществляет тональную связку между соседними фугами.

голосах, после чего следует «отголосок» – начальный такт тонального ответа в басу, «вплывающий» в заключительный аккорд.

Нельзя не отметить, что в музыке цикла *Прелюдия и fuga* нашел свое отражение мемориальный характер произведения. Прежде всего, это выражается в интонационно-тематических связях с циклом *24 прелюдии и фуги* для фортепиано Д. Шостаковича: так, в начале прелюдии цитируется начальный такт прелюдии *C-dur* Д. Шостаковича, а мелодическое строение темы фуги (опора на тоническую квинту в начале, обыгрывание VII натуральной ступени в рамках мелодического скачка IV–VII, см. пример 1.2, т. 2 и др.) перекликается с темами фуг *e-moll*, *cis-moll*, *f-moll*, прелюдии *fis-moll*. Связь с фугами Шостаковича можно усмотреть и в усеченном проведении темы в репризной стретте¹⁵.

Другой фактор, отражающий более глубинную связь цикла с музыкой русского классика, – интонационная основа, в которой заметно использование специфических ладов Шостаковича. В этой связи достаточно указать на пониженную I [VIII] ступень и возникающий в связи с этим верхний тетрахорд в объеме тритона в заключительном разделе темы фуги (см. пример 1.2, т. 3)¹⁶. Укажем также на второй восходящий скачок в начале темы: большая септима $f^1 - e^2$ в тональности *fis-moll* фактически воспринимается как уменьшенная октава $eis^1 - e^2$, что лишний раз подчеркивает ладомелодические связи произведения с музыкой Д. Шостаковича, для которой, как утверждает А. Должанский, характерно использование отдельных ступеней лада в двух высотных разновидностях [19, с. 78]. Обращают на себя внимание и малосекундовые сопоставления минорных трезвучий, также типичные для ладогармонической системы музыки Шостаковича [18, с. 43].

Что касается органного письма, то следует отметить, что хотя цикл *Прелюдия и Фуга памяти Д. Д. Шостаковича* принадлежит перу еще совсем молодого автора, в нем уже проявился заметный потенциал композитора в плане освоения органной специфики. Автор достаточно профессионально подошел к указанию высотности регистров. В местах, где использован нюанс *fff*, присутствует авторская ремарка *tutti* (готовая комбинация, включающая все регистры органа), в партии педали отмечены перемены восьмифутовых регистров на традиционную комбинацию 16+8 футов, смена динамики сопровождается соответствующими указаниями на смену регистров. Распределение мануалов позволяет подчеркнуть самостоятельность различных голосов с помощью темброво-контрастной

¹⁵ На эту особенность стретт Д. Шостаковича обращает внимание В. Дельсон [16, с. 175].

¹⁶ Ю. Холопов называет такой тетрахорд «центральный элементом индивидуального модуса ладов Шостаковича», указывая на совпадение с ним ладовой основы монограммы DSCH [80, с. 75].

регистрации. Произведение рассчитано на возможности современного органа: речь идет, например, об использовании *Walze* для достижения *crescendo* и *diminuendo* с постепенным набором регистров.

Наряду с этим, налицо и ряд моментов, которые дают исполнителю возможность проявить самостоятельность в выборе решений для достижения максимально эффективной образности. Это касается прежде всего двойной педали, которая довольно часто используется в цикле: если, к примеру, движение параллельными квинтами в партии педали звучит естественно и динамически уравновешенно, то использование длинных нот в октавном удвоении требует тщательного подбора тихих регистров, преимущественно флейт, иначе педаль будет подавлять звучание мануалов.

В фуге особенно важны правильная фразировка и расстановка штрихов – такие задачи целиком возложены на исполнителя, поскольку в тексте нет авторских указаний на этот счет. Представляется, что песенный характер музыки предполагает фразы широкого дыхания с использованием штриха *legato*, хотя артикуляционный план местами может быть достаточно дробным. Так, например, в первом такте темы восходящие скачки на сексту, септиму, уменьшенную октаву можно связать лигами, скомбинировав их со штрихом *staccato* – таким образом будет обеспечена полифония штрихов, рельефно подчеркивающая индивидуальность каждого голоса.

1.2. Сюита для органа

Если цикл *Прелюдия и фуга* Дмитрия Киценко выдержан в необарочном стиле, то *Сюита* для органа, появившаяся спустя год (1980)¹⁷, в целом представляет собой романтическую разновидность жанра – так называемую «новую сюиту», в которой, впрочем, ощутимо и влияние барочной модели.

Цикл составлен из шести миниатюр, расположенных по принципу контраста. На мысль о новой сюите наталкивают такие признаки, как миниатюрные масштабы пьес, разнообразие форм и тональностей, в которых они написаны, а также обобщенная программность. Все части цикла имеют названия, которые отличаются разноплановостью: в одних случаях они определяют жанровое начало и образное содержание пьесы (*Arietta*, *Toccata*, *Pastorale*, *Dolorosa*), в других – композиционную технику или особенности развития материала (*Ostinato*, *Improvisata*). Что касается связей со старинной сюитой, то о

¹⁷ Впервые Сюита исполнена Ольгой Бабаджановой в рамках XIV Пленума Союза композиторов Молдовы (г. Кишинев, Органный зал, 15 декабря 1981 г.). Позже сочинение было сыграно Анной Стрезевой (в Интернете существует аудиозапись, сделанная в кишиневском Органном зале 4 декабря 2014 г. [124]).

них свидетельствуют как использование характерных жанров (арияетта, токката, пастораль), так и некоторые особенности музыкальной фактуры, которая в органном звучании вызывает прямые ассоциации с доклассическими образцами. При этом следует отметить и использование в *Сюите* интонационно-ритмических формул, мелизматике, характерных для молдавских фольклорных мелодий¹⁸. Как подчеркивает В. Шнайдер, «композиционный метод неоклассицизма открывал для композиторов безграничные возможности объединения в одном произведении барочной стилистики с современной музыкальной лексикой, национальными элементами» [89, с. 16], и в этом смысле творческие искания Д. Киценко оказались в русле тенденций времени.

Первая часть *Ostinato* (*Allegro*, $\text{♩} = 76$) представляет собой своеобразную прелюдию в духе начальных частей барочных органных циклов. Миниатюрная по масштабам, она написана в простой двухчастной репризной форме (рис. 1.1):

Части формы	Вступление	a – период	b – период		Кода
Тематический материал		$a + b$	$c + b^1$		
Количество тактов	1	4 + 6	4 + 6		1
Тональный план	Домин. лад от гарм. $e\text{-}moll$, $E\text{-}dur$	$E\text{-}dur$ / $e\text{-}moll$	Домин. лад от гарм. $e\text{-}moll$		$E\text{-}dur$

Рис. 1.1. Д. Киценко. *Сюита* для органа. Схема формы 1 части, *Ostinato*

Название части *Ostinato*, по-видимому, связано с настойчивым, не прекращающимся вплоть до заключительного аккорда повторением мелодической фигуры тридцатьвторыми. На фоне ее «кружения» и двойной педали в басу появляется тема первого раздела, которая вначале излагается в партии левой руки на втором мануале (пример 1.3), а затем переходит в партию педали. Тема построена на нисходящих «стонущих» интонациях, типичных для жанра *lamento*.

Пример 1.3. Д. Киценко. *Сюита* для органа. *Ostinato*



Первый раздел изложен в доминантовом ладу, образованном от гармонического *e-moll*. Его характер отличается напряженностью, обусловленной, с одной стороны, обыгрыванием увеличенной секунды *c-dis*, а с другой – ощущением постоянного тяготения, которое разрешается лишь с появлением мажорной тоники в т. 10. Тема

¹⁸ Украинец по национальности, рожденный близ Киева, композитор глубоко проникся историей и культурой Молдовы. Будучи человеком любознательным по своей природе, он с интересом изучал молдавский фольклор, творчески претворяя его особенности в своих сочинениях.

второго раздела излагается вначале параллельными квинтами, а затем трехзвучными аккордами. Второе предложение – реприза, в которой изложен варьированный материал второго предложения первого раздела в доминантовом ладу. Основная мелодия изложена в партиях педали и левой руки в октаву, с добавлением двух дополнительных линий (на ч. 4 ниже и на б. 2 выше), воспринимающихся как ее обертоны. Заканчивается пьеса светлым трезвучием *Es-dur*.

Вторая часть *Dolorosa* (*Lento*, $\text{♩}=56$) – воплощение мягкой, сосредоточенной, несколько отрешенной лирики. Композицию пьесы, которая распадается на два контрастных раздела, можно представить как двухчастную форму, промежуточную между сложной и простой, где первая часть – тема с двумя вариациями, а вторая – неделимый период (рис. 1.2).

Части формы	Вступление	А (тема с вариациями)				б (неделимый период)
		а тема	а ¹ 1 вариация	связка	а ² 2 вариация	б
Тематический материал	(а)					
Количество тактов	4	8	8	2	10	10
Тональный план		<i>Es-dur</i>	<i>Des-dur</i>		<i>C-dur</i>	<i>H-dur</i>

Рис. 1.2. Д. Киценко. *Сюита* для органа. Схема формы 2 части, *Dolorosa*

Первый раздел построен на двутактовом двухголосном мотиве, мелодический контур и повторность которого вызывает ассоциации с жанром колыбельной. Начальная фактурно-мелодическая формула дважды излагается без аккомпанемента в высоком регистре, выполняя роль своеобразной заставки. Затем вступает аккомпанемент в форме выдержанных аккордов, на фоне которого начальный мотив звучит попеременно то в среднем, то в высоком регистрах (Пример 1.4).

Пример 1.4. Д. Киценко. *Сюита* для органа. *Dolorosa*, первый раздел.



Это размеренное, неуклонное чередование с короткими «передышками» в виде протянутых аккордов продолжается до наступления второго раздела, в основе которого лежит мелодия в духе народной лирической песни (пример 1.5). Ее приметы – такие, как лидийско-миксолидийский лад (от звука *H*), характерные мелодические обороты, мелизматика – свидетельствуют о влиянии национальной фольклорной мелодики.

Пример 1.5. Д. Киценко. *Сюита* для органа. *Dolorosa*, второй раздел.



Говоря об образном строе пьесы *Dolorosa*, отметим некоторое несоответствие между названием пьесы и реальным характером музыки. Ни мелодическая линия, ни гармонический фон, построенный на последовательности четырех мажорных трезвучий (*Es-dur*, *Des-dur*, *C-dur*, *H-dur*), не создают той скорбной атмосферы, которая соответствовала бы значению слова *dolorosa*¹⁹.

Третья часть – *Pastorale* (*Allegro moderato*, $\text{♩}=76$) – вводит слушателя в мир народных наигрышей. Форма пьесы представляет собой тему с двумя вариациями (рис. 1.3).

Части формы	Тема (период)	1-я вариация	2-я вариация
Тематический материал	$a + b$	$a + b^1$	$a^1 + b^2$
Количество тактов	6 + 4	6 + 4	6 + 4
Тональный план	$d\text{-moll} +$ d дорийский	$d\text{-moll} +$ d дорийский	$d\text{-moll} +$ d дорийский

Рис. 1.3. Д. Киценко. *Сюита* для органа. Схема формы 3 части, *Pastorale*

10-тактовая тема построена на характерной для народных инструментальных мелодий интонационно-ритмической формуле (пример 1.6), излагающейся на фоне выдержанных аккордов тоники и субдоминанты и мерного поступенного движения баса. Тема состоит из двух разделов (6 + 4 т.), которые трудно определить как предложения периода, так как форма лишена каденций в привычном понимании слова. В основе ее условного деления лежат смена гармонии ($t - s$) и переход мелодической линии из верхнего голоса в средний.

Пример 1.6. Д. Киценко. *Сюита* для органа. *Pastorale*



¹⁹ Впрочем, в истории музыки известны примеры, в которых печальный характер содержания входит в противоречие с контрастирующей ему музыкой (например, мажорная ария Орфея *Che farò senza Euridice?* из оперы *Орфей и Эвридика* К. В. Глюка).

Тональная основа части – *d-moll*, но в ней сочетаются признаки разных ладов: натурального минора, дважды гармонического минора (с увеличенной секундой *b-cis* и увеличенной квартой *d-gis*) и дорийского лада. Применение интонаций, характерных для этих ладовых образований, связывает музыку с фольклорными прототипами.

В первой вариации незначительно видоизменяется мелодическая линия второго раздела. Следующая вариация вносит более существенные изменения: в басу устанавливается тонический органнй пункт, чередование гармоний учащается, тоническое трезвучие становится септаккордом, вместо минорной субдоминанты звучит мажорная. Меняется и мелодическая линия, которая образует обратную волну, доходя до высокого регистра и застывая на терции тоники f^2 .

Четвертая часть *Arietta* (*Adagio*, $\text{♩}=60$) целиком выдержана в одинаковой гомофонно-гармонической фактуре. Ее ладовая основа – дорийский лад с тоникой *b*. *Arietta* обнаруживает ряд ярких точек соприкосновения с предыдущей частью *Pastorale*: речь идет об использовании дорийского лада, а также о последовательности тонического септаккорда и мажорной субдоминанты, выдерживаемой на протяжении всей пьесы (пример 1.7). Помимо этого, можно заметить и некоторое тематическое родство со вторым разделом пьесы *Dolorosa*, которое особенно ощущается благодаря мелизмам в мелодической линии.

Пример 1.7. Д. Киценко. *Сюита* для органа. *Arietta*, первый раздел.



Как и в *Pastorale*, в пьесе *Arietta* используются вариации, однако здесь заметны признаки простой трехчастной формы, где тема *a* представляет собой первую часть, первая вариация a^1 – середину, а вторая вариация a^2 – сокращенную репризу (рис. 1.4).

Части формы:	Зх-частная	Вступление	<i>a</i>	a^1	a^2
	Вариации		Тема	1-я вариация	2-я вариация
Количество тактов		2	6	6	5

Рис. 1.4. Д. Киценко. *Сюита* для органа. Схема формы 4 части, *Arietta*

Оригинально решена первая вариация a^1 (середина трехчастной формы): гармония в ней по сравнению с темой не изменяется, но мелодическая линия излагается на квинту выше, по принципу тонального ответа фуги (пример 1.8).

Пример 1.8. Д. Киценко. *Сюита* для органа. *Arietta*, второй раздел



Жанровое содержание пьесы неоднопланово. Гомофонно-гармонический склад, преобладание секундового движения, нисходящие «ламентозные» интонации, усиленные форшлагами, свидетельствуют о присутствии песенного начала. Вместе с тем, активный квартовый затактовый ход, мерное чередование аккордов в аккомпанементе придают музыке черты марша.

Пятая часть *Toccata* (*Allegro molto*, $\text{♩}=156$) построена в простой двухчастной репризной форме (рис. 1.5).

Части формы	<i>a</i> – период		<i>b</i> – период		Кода
Тематический материал	<i>a</i> + <i>a</i> ¹		<i>b</i> + <i>a</i> ²		<i>a</i>
Количество тактов	8 + 8		8 + 8		4
Тональный план	Домин. лад от дважды гарм. <i>d-moll</i> – <i>a-moll</i>	Домин. лад от дважды гарм. <i>d-moll</i> – <i>a-moll</i>	<i>a-moll</i>	Домин. лад от дважды гарм. <i>d-moll</i> – <i>a-moll</i>	<i>a-moll</i>

Рис. 1.5. Д. Киценко. *Сюита* для органа. Схема формы 5 части, *Toccata*

Toccata вводит слушателя в мир стремительного танца. Безостановочное вальсовое кружение восьмыми происходит на фоне размеренно «вышагивающего» баса, напоминающего темы пассакалий (Пример 1.9).

Пример 1.9. Д. Киценко. *Сюита* для органа. *Toccata*.



Первая часть и второй раздел второй части (*a*²) начинаются в доминантовом ладу от дважды гармонического *d-moll* (с характерными увеличенными секундами *b-cis* и *f-gis*) и завершаются в тональности *a-moll* с рядом пониженных ступеней. В тональности *a-moll* изложен также начальный раздел второй части, выполняющий роль середины (*b*), где

важное значение приобретает органнй пункт: в первом четырехтакте – тонический в басу, во втором – тонико-доминантовый в партии левой руки. Окончательно тональность *a-moll* закрепляется в четырехтактковой коде.

Шестая часть *Improvisata* (*Andante con moto*, $\text{♩}=76$) – самая масштабная часть цикла. Она вызывает ассоциации с монументальными органными фантазиями барокко, характеризующимися импровизационным столкновением патетики и лирики, тени и света. Именно финальная часть в наибольшей степени отражает неоклассицистскую линию Сюиты Д. Киценко.

Вполне соответствуя своему заголовку, финал не вписывается в рамки какой-либо типовой формы. По темповому решению он распадается на две неравных части: умеренно-быструю (А) и стремительную (В), представляя собой таким образом контрастно-составную композицию. В свою очередь, первая часть строится на достаточно свободном, фантазийном чередовании разделов, в которых проявляется принцип варьирования материала (рис. 1.6).

Части формы	А						В	
Тематический материал	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c + b¹</i>	<i>d</i>	<i>b²</i>	<i>b³ + d¹</i>	<i>e</i>	<i>f (e¹)</i>
Количество тактов	10	5 + 5	5	8	9	4	1 + 6	6
Тональный план	<i>c-moll</i>	Домин. лад от <i>h-moll</i>	Домин. лад от <i>b-moll</i>	<i>C-dur</i>	Домин. лад от <i>h-moll</i> , <i>es-moll</i>	Домин. лад от <i>h-moll</i> , <i>es-moll</i>	Домин. лад от <i>h-moll</i> , <i>es-moll</i>	<i>B-dur</i>

Рис. 1.6. Д. Киценко. Сюита для органа. Схема формы 6 части, *Improvisata*

В основу части положен контраст между тремя фактурно-образными сферами. Одна из них – громогласно-патетическая, основанная на импровизационных последованиях многозвучных аккордов и стремительных мелодических пассажей (пример 1.10 а). Другая – тихая, нежно-лирическая, с чередованием трехголосного «хора» и «солиста» (пример 1.10 б). Третья, сосредоточенная в заключительном разделе *Allegro vivace*, – моторная, пассажно-виртуозная (пример 1.10 в).

Импровизационное начало проявляется и в прихотливой изменчивости тонального плана пьесы. Начало каждого раздела отмечено новой тональностью: *c-moll*, *h-moll* (с опорой на доминанту), *F-dur*, *C-dur*, *b-moll*, *B-dur*.

Пример 1.10. Д. Киценко. *Сюита* для органа. *Improvvisata*.

а) (Andante con moto ♩=76)
(Sw ↑ +T.)
(Tutti) III
Organ

б) (Andante con moto ♩=76)
Organ

в) +T. Sw ↓ Allegro vivace ♩=156
Organ

Охватывая взглядом сюиту в целом, отметим прежде всего положенный в ее основу принцип контраста, который выражен в образном содержании пьес, их жанровом решении, форме, фактуре, в тональной, темповой, метrorитмической сторонах музыкального языка. При этом наблюдается и ряд приемов, обеспечивающих связь между частями цикла. Так, в конце пьес, кроме последней, нет финальных тактовых обозначений: автором проставлены лишь двойные черты, которыми обычно отделяются друг от друга разделы формы. Тем самым все миниатюры как бы образуют единую композицию, что не допускает их отдельное исполнение в качестве законченных пьес. Более того, в нотах зафиксирована еще более тесная связь между парами частей: 1–2, 3–4, 5–6. Композитор избегает словесного обозначения *attacca*, но в конце партитурной системы каждой первой из попарно объединенных частей подготавливает размер и ключевые знаки следующей пьесы. Таким образом, пары частей образуют в сюите три «малых цикла», что позволяет избежать излишней дробности целого, связанного с малыми масштабами миниатюр.

Можно указать и другие приемы объединения частей: мелодические элементы, характерные для молдавского фольклора, применение определенных ладов и аккордовых сочетаний (например, дорийского лада и оstinатного чередования тоники и субдоминанты в соседних пьесах *Pastorale* и *Arietta*, доминантового лада в *Ostinato*,

Toccata и *Improvisata*), гомофонно-гармонический склад с использованием выдержанных аккордов в аккомпанементе, важную роль органного пункта, а также поступенных мелодических басовых линий в духе хоральных прелюдий или пассакалий. Все перечисленные приемы сообщают сюитному циклу те «черты, с помощью которых восполняется известная обособленность составляющих его частей и сохраняется его статус как *композиционного единства*» [7, с. 95].

В этой связи любопытна роль финальной пьесы *Improvisata*. С одной стороны, ее заключительный раздел, благодаря своему энергетическому напору, воспринимается как кода всего цикла. К нему тянутся нити от пассажной моторики первой (*Ostinato*) и пятой (*Toccata*) частей, что обеспечивает ему резюмирующие черты. С другой стороны, отсутствие тематической репризы и тональная разомкнутость придают финальной части цикла некоторую незавершенность, которую можно было бы определить как «продолжение следует...». В этом проявляется специфика сюиты как открытой формы, предполагающей относительно свободное «нанизывание» номеров на циклический композиционный стержень.

В арсенале исполнителя-органиста есть ряд специфических средств, с помощью которых он может успешно подчеркнуть контрастную структуру цикла. При этом необходимо неукоснительно выполнять авторские указания, сделанные в нотах. Прежде всего обратимся к темповой стороне как важному инструменту исполнительской трактовки. Цикл построен на чередовании быстрых и медленных темпов, которые четко определены автором как в словесном, так и в метрономическом выражении, что помогает исполнителю найти точный темп для каждой части.

В целом пьесы не предполагают особой агогической свободы, но встречается и ряд исключений. Так, в заключительных каденциях пьес №№ 1, 2, 5 и 6 последние аккорды продлеваются обозначенными в тексте ферматами. В пьесе *Toccata* есть авторская ремарка *rubato*, подчеркивающая вступление третьего контрапунктирующего голоса. Наиболее богата агогическими нюансами финальная часть, *Improvisata*. Во-первых, в ней есть своего рода генеральная пауза между медленным и быстрым разделами (фермата, т. 82). Во-вторых, здесь встречаются два авторских указания, предписывающих постепенное изменение темпа: *pochissimo accelerando* за три такта до заключительного *Allegro vivace*, а также *ritenuto* в самом конце пьесы. Наконец, некоторую свободу исполнитель может себе позволить в стремительных гаммообразных пассажах (тт. 57, 61) и фрагментах декламационного характера.

Главным исполнительским средством органиста является регистровка, т. е. выбор регистров и распределение мануалов в соответствии с замыслом каждой пьесы. В ряде случаев при создании регистровой партитуры *Сюиты* есть возможность оттолкнуться от авторских ремарок. Так, например, в заключительном разделе пьесы *Dolorosa* для сольной темы в народном духе указан регистр *Zymbel 1¹/₄'*, представляющий собой двухрядную микстуру и напоминающий по звучанию колокольчики. Для начала пьесы *Toccata* автор предлагает редко употребляемый в сольном звучании регистр *Dulzian* – мягкий 16-футовый язычковый регистр. Правда, если использовать только один этот регистр, то вся фактура будет звучать на октаву ниже. Поэтому, чтобы сохранить высотность, можно соединить его с близким по тембру – каким-нибудь другим мягким язычковым или флейтовым – 8-футовым регистром.

В большинстве случаев исполнителю предоставляется возможность самому выбрать регистровку. Ориентирами для этого служат характер музыки, ее жанровая основа, функциональное соотношение фактурных пластов. В *Ostinato* важно регистровыми средствами подчеркнуть контрастность двухголосного контрапункта: для «кружащегося» верхнего голоса подойдет флейтовый ряд с добавлением высокого принципала или аликута, а для нижнего – язычковое соло, например, *Krummhorn* или *Oboe*²⁰. В пьесе *Dolorosa*, написанной в духе колыбельной, можно использовать звучание самых тихих, мягких регистров: группы струнных или флейт. В таком же ключе выдержана и *Arietta*, в которой целесообразно лишь ярче выделить соло в правой руке набором регистров, состоящих из основного голоса и аликутов (обертонов), возможно с добавлением *tremolo*. Практически во всех пьесах регистрово разделяются мелодические голоса и аккордовый аккомпанемент. В пьесе *Improvvisata* тембровый контраст проявляется также и в последовательности ярко разнохарактерных разделов.

Важным исполнительским аспектом является громкостно-динамический план произведения. Стремясь к максимально точной передаче художественного замысла, композитор тщательно выписывает в нотах динамические обозначения. Так, пьеса *Ostinato* полностью выдержана на нюансе *mf*, что подчеркивает ее образно-фактурную цельность. В композиции *Dolorosa* первая часть исполняется на динамическом оттенке *p*, вторая – на *mf*. Вместе с тем, композитор скрупулезно отмечает в нотах использование швеллера, с помощью которого на конкретном мануале можно добиться эффекта *crescendo* и *diminuendo*. Участие швеллера делает динамическую партитуру отдельных

²⁰ Следует отметить, что многие авторские указания соответствуют именно кишиневскому органу. При исполнении на других инструментах органисту надо будет вносить соответствующие коррективы.

миниатюр достаточно гибкой – при том, что в целом динамический план сюиты не предполагает особого контраста звучностей. Исключение составляет заключительный номер, *Improvvisata*, в котором фрагменты торжественного, мощного характера резко контрастируют с тихими, сольно-хоровыми разделами. В этой пьесе по указанию автора используется *tutti* – готовая комбинация, включающаяся специальной кнопкой или ножным пистоном и обеспечивающая полное, предельное звучание органа.

Наконец, нельзя обойти вниманием еще одну важную сторону органного исполнения. Если на фортепиано характер звучания достигается с помощью туше и педали, то на органе, как известно, качество звука не зависит от степени нажатия пальцем на клавишу, а педаль выполняет мелодическую функцию. Поэтому, помимо регистров, для органиста особо важны штрихи, которые, с одной стороны, обеспечивают логичность и художественную целесообразность фразировки, а с другой – расцвечивают музыку, делая ее разнообразной и артикуляционно выразительной.

В сюите Д. Киценко можно встретить разные штрихи, в том числе и *staccato* (в пьесе *Improvvisata*), но все же одним из наиболее важных является *legato*, которое выполняет как артикуляционно-фразировочную, так и художественно-выразительную роль. Так, в пьесах *Ostinato* и *Arietta* слиговые звуки, образующие секундовые задержания, подчеркивают стилистику *lamento*. Сплошное *legato* в пьесах *Pastorale* и *Toccata* помогает создать образ стремительного вихревого движения. В аккомпанементе пьесы *Arietta* обращает на себя авторское указание *legato molto*. Учитывая, что это обозначение касается «ползучих» трезвучных аккордов, и то, что на органе связанность звуков достигается только пальцами, в этом месте нужно хорошо продумать аппликатуру.

1.3. Выводы по 1-й главе

1. Произведения Дмитрия Киценко для органа соло (*Прелюдия и fuga памяти Д. Д. Шостаковича* и *Сюита*) представляют значительный интерес с музыкально-исторической точки зрения, отражая, с одной стороны, особенности начального этапа становления композиторского стиля автора, а с другой – важные тенденции определенного периода развития академической музыки Республики Молдова. Проанализированные сочинения дают возможность говорить о сочетании в них традиций и новаторства.

2. В сольных органных сочинениях Д. Киценко воплощены различные стилевые и жанровые модели. В *Прелюдии и фуге* композитор использует черты барочного двухчастного полифонического цикла, преломляя их, с одной стороны, сквозь призму

собственных исканий в области музыкальных средств выразительности, а с другой – отражая особенности композиторского стиля Д. Шостаковича: от прямого цитирования и интонационных параллелей до воспроизведения типичных ладовых структур. В *Сюите* переплетаются черты барочной и романтической («новой») сюиты, для нее характерны, с одной стороны, воспроизведение доклассических жанров, а с другой – миниатюризм и свобода композиционно-драматургического и жанрово-образного решения, свойственные постклассицистским циклам. Отдельным аспектом произведения является творческое преломление элементов молдавской национальной фольклорной лексики.

3. При том, что *Прелюдия и фуга* и *Сюита* были первыми сочинениями Дмитрия Киценко для органа, автор ясно представлял себе технологию исполнения на инструменте, направляя фантазию органиста с помощью соответствующих указаний. Вместе с тем, партитуры произведений дают достаточную степень творческой свободы в выборе художественных решений. Речь идет прежде всего о регистровке и штрихах – главных выразительных средствах в арсенале органиста.

4. Прделанный анализ позволяет сделать вывод о том, что сольные органые сочинения Д. Киценко, принадлежащие к раннему периоду творчества композитора, достойны включения в концертные программы, чтобы быть представленными вниманию публики.

2. СОЧИНЕНИЯ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО ДЛЯ СОПРАНО, КЛАРНЕТА И ОРГАНА

2.1. *Литании* для сопрано, кларнета и органа

В 1987 году Дмитрий Киценко написал пятичастное произведение *Литании* для сопрано, кларнета и органа на слова выдающегося молдавского поэта Григоре Виеру. Премьера состоялась в Кишиневском органном зале 12 февраля 1988 г. в исполнении Светланы Стрезевой (сопрано), Анатолия Стрезева (кларнет) и Анны Стрезевой (орган). Этому семейному трио композитор и посвятил свое сочинение²¹.

Композитор обозначил жанр произведения как *кантата*. Традиционно этот музыкально-поэтический жанр ассоциируется с крупными вокально-инструментальными сочинениями, предназначенными для различных составов: солистов и оркестра, солистов, хора и оркестра и др. Д. Киценко обращается к жанру циклической сольной кантаты, исторически сформировавшемуся в XVII в. в Италии и многообразно представленному в последующие периоды истории музыки.

Другой жанровый признак сочинения заключен в его названии: *Литании*. Литания (в переводе с позднелатинского – просьба, моление²²), представляющая собой молитву или молитвенное песнопение с просьбой к Богу, Богородице или святым о помиловании или заступничестве, известна в католическом богослужении с V–VII веков. Начиная с эпохи Возрождения, композиторы неоднократно обращались к жанру литании в своем творчестве: среди них Палестрина, Орландо ди Лассо, В.А. Моцарт, Ф. Шуберт, С. Монюшко, Ф. Пуленк и др.

В основу цикла положены фрагменты поэмы Григоре Виеру *Litanii pentru orgă* (*Литании для органа*). Вряд ли можно считать случайным тот факт, что именно орган фигурирует в названии поэмы. Как отмечает В. Гиладш, молдавский поэт «не имел специальной музыкальной подготовки, но обладал достаточной музыкальной культурой, чтобы оценить феномен как таковой, что вытекает из его творчества, богатого невербальными, прежде всего музыкально-звуковыми смыслами. (...) Присутствие различных музыкальных инструментов в творчестве Григоре Виеру еще раз подтверждает его тесную связь с искусством звуков, повышая таким образом музыкальность поэзии

²¹ Произведение существует также в версии для сопрано, кларнета и камерного оркестра (1987). 2-я редакция выполнена в 2008 г., первое исполнение состоялось в Киеве 6 апреля 2009. Исполнители: сопрано Тамара Ходакова, кларнет Валерий Алфавицкий, камерный оркестр *Киевская камерата*, дирижер Валерий Матюхин.

²² В восточно-православной и византийской церкви также: ектения.

посредством дополнительно вводимых образов» [105, с. 101–102]. Орган в данном случае не только осуществляет связь содержания произведения с сакральной сферой, но и символизирует силу и всеохватность выражаемых чувств.

Литании задуманы как вокально-инструментальный цикл, каждая часть которого представляет собой один из этапов воплощения лирико-драматической концепции произведения. Содержание стихов связано с чувствами героини²³, тяжело переживающей смерть матери. Части цикла представляют собой различные стадии процесса переживания личной утраты. I часть – сосредоточенное раздумье о неотвратимой потере, мольба: *Rămâi, rămâi, nu pleca*. II часть – горестное осознание неизбежного: *înțeleg că toți sîntem un lemn de foc*. III часть – отчаяние, боль, крик души: *Doamne, atît de singură n-am fost nicicând!* IV часть – оцепенение после душевного краха, плач человека, потерявшего самое близкое существо: *Nu-mi mai e dor de nimic, mamă, numai de tine mi-i dor*. V часть – просветление, единство с миром и природой, мечта о встрече: *Te-aștept să te întorci cu bucuroase vești... Te-aștept să te întorci*.

«Из одиннадцати частей поэмы, – отмечает Н. Озаренская, – Д. Киценко отобрал лишь пять, сконцентрировав свое внимание на теме оплакивания матери и поместив в центр образовавшейся формы текст, содержащий апокалиптические мотивы и обращение к Богу, подчеркнув, тем самым, вселенский масштаб личного горя» [57, с. 112]. Заметим в этой связи, что поэма Гр. Виеру не представляет собой моление в чистом виде. Текст *Литаний* носит светский характер, и основной акцент в них поставлен на лирических переживаниях героя. Тематика поэмы заключена в многостороннем осмыслении таких явлений, как *жизнь* и *смерть*, между которыми, как водораздел, оказывается понятие *мама*. Именно к матери обращены мысли человека, от лица которого ведется повествование, именно ей адресованы просьбы и мольбы. Единственное упоминание Бога в тексте отобранных композитором пяти частей представляет собой наречие, усиливающее экспрессию выражения героиней состояния своего духа (в III части: *Doamne, atît de singură, / Atît de singură / N-am fost nicicând!* – *Боже, так одинока, так одинока я не была никогда!*)²⁴.

²³ В *Литаниях* Гр. Виеру это герой, но поскольку поэтический текст помещен у Д. Киценко в партию сопрано, композитор адаптировал некоторые слова, поставив их в женский род.

²⁴ Композитор добавил во II части кантаты еще одно слово *Doamne*, заменив им слово *mamă* в третьей строке: *Privesc cu durere la / Verzile săbioare / De porumb din grădina ta, / [Mamă] Doamne, care / Nu te mai pot arăta*. Данная замена не кажется логичной, ибо текст строфы является именно обращением к матери: «С болью смотрю на зеленые сабельки кукурузы из твоего сада, мама, которые уже не могут тебя защитить».

То, что композитор, являющийся не молдаванином по национальности, выбрал в качестве поэтической основы цикла стихи Гр. Виеру, говорит о его творческой смелости, интересе к языку, фольклору, национальной самобытности народа Молдовы и его культуры. Пронзительная лирика стихов поэта удивительно проникновенно и выразительно передана в музыке *Литаний*. Ритмоинтонационная основа сочетает в себе, с одной стороны, мелодическую пластичность, а с другой – черты декламации. При этом музыке свойственен молдавский национальный колорит, обусловленный содержанием поэтической основы поэмы. Как пишет Н. Озаренская о поэме Гр. Виеру, «поэтический текст обогащается приметами фольклорного жанра *бочет*, о чем свидетельствуют характерный для народных причитаний прием повторов отдельных строк или слов, расположенных рядом» [57, с. 114]. Что касается музыкального языка кантаты, то он, по мнению автора, с одной стороны, «связан с *опосредованием жанровых и стилевых примет церковной музыки, ее символики и семантики*», а с другой – испытывает на себе воздействие фольклорных жанров: бочета, дойны [57, с. 116]. Выделяя в композиции кантаты «тяжелые» (II, III, V) и «лёгкие» (I, IV) части, исходя из их смысловой, драматургической значимости, исследователь отмечает, что «последние ориентированы на фольклорные прототипы, в то время как остальные в большей мере посвящены воплощению христианского и личностного начал» [57, с. 119].

Каждый из участников ансамблевого состава – колоратурное сопрано, кларнет и орган – имеет свою функцию в концепции *Литаний*. Ведущая роль принадлежит солистке-певице, в ее партии заключены поэтический текст и, как правило, основная мелодия, выражающие основную мысль и художественный образ каждой части. Кларнет *in A* – это как бы второй солист. Его технические и художественные возможности чрезвычайно велики: широкий звуковой диапазон, достигающий до четырех октав, многообразие нюансировки, выразительная певучесть и, вместе с тем, виртуозность позволяют кларнету играть чрезвычайно выразительную и значимую роль в трио. Он многообразно взаимодействует с певицей: то вторит ей, поддерживает ее партию в диалоге, то уходит на второй план, то подготавливает ее вступление сольным эпизодом.

Третий участник трио, орган, придает особый колорит замыслу произведения. Композитор, уже обращавшийся ранее к органу и хорошо представлявший себе его многоплановость и богатые возможности, разносторонне трактует этот инструмент. Являясь неременным участником католического богослужения, орган соответствует церковному происхождению жанра *Литаний*. В то же время, функция инструмента в произведении гораздо шире. Во многих разделах орган аккомпанирует певице, в сольных

эпизодах выражает мощь и напряженность, иногда перекликается с кларнетом или создает совместно с ним звучащий фон на длинных тянущихся нотах. Общая природа кларнета и органа как духовых инструментов позволяет им естественно и слаженно звучать вместе в аккордах и пассажах. Местами кларнет трактуется как один из голосов органа, обретший самостоятельность.

В I части (*Calmo*) доминирует образ скорбной лирики, плача и, наряду с этим, сосредоточенного размышления. Форма I части – простая трехчастная со вступлением (рис. 2.1).

Части формы	Вступление	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ¹
Литеры	–	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>
Исполнители	Cl., Org.	Cl., Sopr., Org.	Cl., Sopr., Org.	Cl., Sopr., Org.
Тональный план	<i>e</i> фригийский	<i>e</i> фригийский с IV#	<i>e-moll</i> , <i>e</i> дорийский, <i>e</i> с IV#	<i>e</i> с IV#, <i>e</i> фригийский, <i>C</i> со II ^b ; <i>cis</i>

Рис. 2.1. Д. Киценко. *Литании*. Схема формы I части

Специфическая особенность части заключается в ее метрической организации: композитор прибегает к неметризованной нотации, отказываясь от установления размера и тактового деления музыкальной ткани. Цезуры-паузы естественным образом разделяют фразы, длина которых соответствует смысловому строению текста.

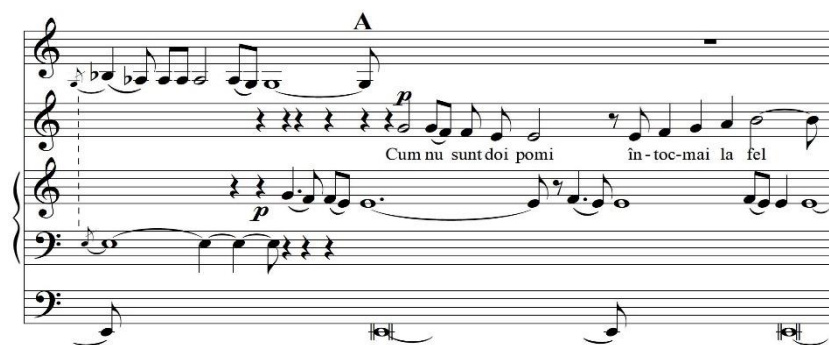
Весьма характерно для композиторского стиля Д. Киценко ладовое своеобразие I части цикла. Во вступительном разделе доминирует фригийский лад с тоникой *e*. Начиная с первого раздела (*a*) фигурирует новая ладовая деталь – IV повышенная ступень *ais*, образующая в партии органа характерную нисходящую увеличенную секунду с III ступенью: *ais–g*. Во втором разделе (*b*) тоника остается прежней, но ладовая основа многозначна: в ней особенности натурального *e-moll* чередуются с чертами дорийского (характерная VI ступень *cis*) и фригийского (II ступень *f*) ладов, а также с IV повышенной ступенью *ais*. При этом следует принять во внимание педальное *ostinato* на звуках *c – h*, которое несколько ослабляет тоникальность звука *e*. В репризе (*a*¹) ладовая многозначность усиливается за счет укрепления тонической функции *C* с подчеркиванием II низкой ступени и нисходящей увеличенной секунды *e–des*.

Оригинально решено окончание части: тонический звук *e* неожиданно превращается в терцию тональности *cis-moll* (звук *cis* является энгармонической заменой *des*). Последние три аккорда органа включают в себя вариантно представленные ступени (*cis – c*, *fis – f*). Таким образом, можно говорить о ладовой переменности, определяющей черты авторского стиля в произведении.

I часть открывается тихим вступлением на выдержанном звуке *e* в партии педали, передающейся кларнету, а затем в партию III мануала. Педальный органный пункт, сопровождающий почти весь первый раздел (литера А), воспринимается как точащая душу неотвязная мысль. Мелодия кларнета, изложенная в предельно низком регистре, воспроизводит черты псалмодической речитации (пример 2.1). В то же время в ней ощутимы жанровые признаки народной молдавской баллады или дойны. В мелодии господствуют свойственные *lamento* ниспадающие секундовые интонации вздоха, а также репетиции, соответствующие речевым интонациям говоря, декламации. Импровизационному характеру мелодии соответствует ритмическая свобода фраз: длинные протяженные ноты сочетаются с причудливым ритмическим рисунком восьмых и шестнадцатых, организуемых с помощью триолей и синкоп.

Выстраивая форму, композитор делит поэтический текст на три неравные части. Первые четыре строки становятся основой первого раздела трехчастной формы (см. пример 2.1, литера А)²⁵. Это раздел, начинающийся со свободной полифонической имитации, представляет собой диалог-переключку сопрано и органа по принципу церковного антифона. Партия сопрано построена на речитативной декламации, кларнет в низком регистре создает контрапункт.

Пример 2.1. Д. Киценко. *Литании*. I часть, вступление и раздел а



Центральный раздел *b* (литера В) включает в себя 12 строк – основной поэтический текст строфы, в котором героиня говорит о матери, самой дорогой, единственной, которую не может заменить ничто на свете. Раздел вносит значительный контраст благодаря эмоциональной приподнятости, создаваемой высоким регистром сопрано и кларнета, плотной аккордовой фактурой органа, всплесками пассажей в партиях кларнета и органа.

²⁵ Полный текст кантаты в координации с музыкальной формой приведен в Приложении 3 к настоящей работе.

Мелодия сопрано в духе дойны включает в себя звуки *cis* и *ais*, характерные для дорийского лада от *e* с повышенной IV ступенью (пример 2.2).

Пример 2.2. Д. Киценко. *Литании*. I часть, раздел *b*

Кларнет вторит певице в высоком и очень высоком регистрах. Орган принимает на себя функцию главного фактурного пласта, поддерживающего напряженный характер кульминации части. Нисходящие квартовые аккорды хорального склада чередуются с гаммообразными пассажами-взлетами. Двойная педаль, построенная на мерно чередующихся синкопированных секундовых попевах, придает эпизоду черты марша.

В конце среднего раздела происходит постепенное снижение звуковысотного и динамического уровня, после чего наступает генеральная пауза (литера *C*). Следующий за ней заключительный раздел – неточная реприза – образует вместе с первым разделом арочное обрамление I части цикла. Раздел строится на последних строчках текста, в которых заключается мольба – ключевая мысль части: *Rămâi. Mai rămâi. Nu pleca* (*Останься, останься, не уходи*).

II часть *Литаний* (*Religioso*, 3/4) написана для голоса и органа. Ее форму можно определить как сквозную строфическую, в которой «каждая строфа (или полустрофа) поэтического текста сопровождается новым музыкальным материалом, отражающим образы, события текста, развитие его сюжета в их последовательном изменении» [2, с. 139] (рис. 2.2). Последний раздел формы представляет собой своеобразную репризу, построенную на материале разделов *b* и *c*. Одна из особенностей части – включение органных «вставок», которые представляют собой небольшие интерлюдии между строфами.

Части строфической формы	Вступление	Строфа <i>a</i>	Интерлюдия 1	Строфа <i>b</i>	Интерлюдия 2	Строфа <i>c</i>	Строфа <i>d</i>	Строфа $b^1 + c^1$
Литеры	–	–	–	<i>D</i>	–	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>
Исполнители	Org.	Sopr., Org.	Org.	Sopr., Org.	Org.	Sopr., Org.	Sopr., Org.	Sopr., Org.
Количество тактов	8	14	11	9	3	33	21	32
Тональный план		<i>e</i> фригийский		<i>c</i> эолийский		<i>c</i> эолийский <i>c</i> IV#	<i>c</i> эолийский	<i>c</i> эолийский + <i>c</i> c IV#

Рис. 2.2. Д. Киценко. *Литании*. Схема формы II части

Поэтический текст представляет собой описание героиней своей печали в предчувствии скорой развязки. Начинается часть переключкой синкопированных органных аккордов секундово-квартовой структуры, звучание которых напоминает перезвон колоколов. На церковный характер музыки указывает и авторская ремарка *Religioso*, хотя представляется, что она в данном случае не совсем точна. Можно согласиться с мнением Н. Озаренской, которая утверждает, что, «несмотря на ремарку *Religioso*, образный строй II части полон энергии (но не жизнеутверждающей, а безысходной)» [57, с. 116]. Вся часть построена на непрекращающемся моторном движении, создаваемом органом: вначале целыми и половинными длительностями, начиная с литеры *F* – восьмыми (триолями на фоне педальных синкоп), а в кульминации (литера *G*) – шестнадцатыми (пример 2.3б). В рамках подобного фактурного решения органично воспринимается партия певицы, построенная на простых песенных мелодиях (примеры 2.3а, 2.4, 2.5, 2.6).

Пример 2.3. Д. Киценко. *Литании*. II часть

а) раздел *a*

б) органная фактура в разделах *d* и *b*¹

Ладоинтонационная основа мелодии первого раздела – *e* фригийский – обеспечивает связь второй части кантаты с первой. Однако начиная с литеры *D* тоника перемещается на звук *c*: в разделах *b* и *d* используется *c* эолийский (примеры 2.4, 2.6), в разделе *c* (пример 2.5) – *c* эолийский с IV повышенной ступенью и характерной

нисходящей увеличенной секундой *fis – es*, подчеркивающей состояние обреченности, душевного надрыва.

Пример 2.4. Д. Киценко. *Литании*. II часть, раздел *b*

Стремясь отразить психологическое состояние героини, которая находится во власти неотвязных мыслей, композитор использует прием повтора отдельных строк поэтического текста и, соответственно, ритмомелодических формул: строки *Tristă dimineață / De duminica mare* повторены дважды; строки *Privesc cu durere la / Verzile săbioare / De porumb din grădina ta* – трижды. Последний пример представляет собой любопытный случай смещения метрических акцентов: мелодическая формула из пяти четвертей, не уместяющаяся в трехчетвертной такт, повторяется четыре раза, каждый раз начинаясь с новой доли такта. Повторение одного и того же пятизвучного мотива воспринимается как навязчивое видение – образ, поддерживаемый и застывшим pedalным аккордом органа (пример 2.5).

Пример 2.5. Д. Киценко. *Литании*. II часть, раздел *c*

Далее тот же мотив, незначительно варьированный, используется как основа трехголосного канона (начинает певица, через такт та же тема проводится у органа в партии правой руки, еще через такт – в партии левой).

В следующем разделе (*d*) на словах *Strig: / Sînt cea mai fără de noroc!* (*Кричу: / Нем меня несчастнее!*) эмоциональное развитие достигает кульминации. Музыкальная фраза сопрано заканчивается восходящим поступенным движением, достигающим самого высокого звука c^2 (пример 2.6). Аккомпанемент органа усиливает напряжение за счет учащения ритмической пульсации (см. пример 2.3 б).

Пример 2.6. Д. Киценко. *Литании*. II часть, раздел *d*



Последний раздел части (литера *G*) – ее философский итог: ...*înțeleg, înțeleg / Că toți suntem un lemn / De foc* (понимаю, понимаю, что все мы – дрова, которым суждено сгореть в огне). Композитор мастерски объединяет здесь два интонационных комплекса из предыдущих разделов: с одной стороны, это поступенная кантилена в партии сопрано в рамках эолийского *c* (из разделов *b* и *d*), а с другой – настойчивые фигуры в партии органа, в которых большую роль играет обыгрывание нисходящей увеличенной секунды *fis-es* (из раздела *c*). К концу части напряжение спадает: органная фактура разрежается, динамический уровень понижается. Последние такты объединяют оба основных интонационных элемента.

На протяжении почти всей части в партии органа выдерживается звук *c*, звучащий в аккордах и в басовой линии, как тревожный колокольный набат. Органный пункт в разных видах вносит свою лепту в создание ощущения статики, скорбного и напряженного состояния.

III часть цикла (*Alla breve*) – драматургический центр и кульминационная вершина кантаты. Она представляет собой простую трехчастную репризную форму с контрастной серединой (рис. 2.3).

Части формы	Вступление	<i>a</i>	<i>b</i>	Интерлюдия	<i>a</i> ¹
Литеры	–	<i>H</i>	<i>I</i>	–	<i>J</i>
Исполнители	Cl., Org.	Cl., Sopr., Org.	Cl., Sopr., Org.	Cl., Org.	Cl., Sopr., Org.
Количество тактов	10	36	13	22	26
Тональный план	<i>d</i> гармонический <i>d</i> дорийский	<i>d</i> дорийский	<i>d</i> дорийский с IV #	<i>d</i> дорийский с IV #	<i>d</i> дорийский

Рис. 2.3. Д. Киценко. *Литании*. Схема формы III части

III часть знаменует резкий перелом в смысловом и образном развитии. Ужасное свершилось, но осознание случившегося передано в тексте иносказательно, через поэтический троп: *A căzut cerul din ochii tăi / Și s-a fărâmițat. / A căzut de pe fața ta soarele / Și-a înghețat. / Încremenit e vântul cel răcoros / Fără harnicele tale mâini. / Căutându-te pe tine, / S-au tăinuit izvoarele-n țărâni. / Ca un pom doborât / Însuși graiul / Parcă se aude căzând.* (Упало небо из твоих глаз и разбилось. Упало с твоего лица солнце и замерзло. Окаменел прохладный ветер без твоих трудолюбивых рук. В поисках тебя затаились ручьи. Сама речь слышна, как в падении поваленное дерево). И, как и в предыдущих

частях, в последних строках выражена эмоциональная квинтэссенция фрагмента: *Doamne, atât de singură, / Atât de singură / N-am fost nicicând!* (Боже, так одинока, так одинока я не была никогда!).

Вступление включает в себя две контрастные фазы: первая – взволнованные арпеджированные фигурации тридцатьвторыми на звуках уменьшенного септаккорда у кларнета и органа, вторая – суровая тема у органа *tutti*, сочетающая в себе черты хорала, гимна и канта, которая предвосхищает основную тему части. В основе начальной двухтактовой формулы лежит интонация нисходящей секунды *lamento*, знакомая по предыдущим частям кантаты. Мелодия темы – малообъемная, развивающаяся в пределах чистой кварты *c-f* – гармонизируется простыми трезвучиями с использованием диатонических функций: *t*, VII натуральной, а также специфического для дорийского лада трезвучия II минорной ступени (в партии левой руки). Фразировочные цезуры обозначены «колокольным» октавным звуком *d* в партии педали.

Основное проведение темы в разделе *a* поручено голосу и органу (литера *H*). Тема построена в строфической форме. Первые две строфы (*a a*) начинаются в партии сопрано с тоники *d*, вторые две (*a¹ a¹*) изложены на терцию выше (гармонизация при этом остается неизменной). Во второй строфе к певице и органу присоединяется кларнет, который имитирует партию сопрано, образуя с ней точный канон (пример 2.7).

Пример 2.7. Д. Киценко. *Литании*. III часть, раздел *a*

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Clarinet in A (Cl. in A), the middle for the Soprano (Sopr.), and the bottom for the Organ (Org.). The tempo is marked 'Allegro breve' and the dynamics are 'mf'. The Soprano part has lyrics: 'A că - zut ce - rul, a că - zut și s-a lă - ră - mi - lat.' The Organ part features a complex harmonic texture with many chords.

Средний раздел *b* (литера *I*) контрастирует крайним. На смену песнопению в духе гимна-канта приходит кантиленная мелодия в характере дойны или баллады с нисходящими мелодическими «вздохами» и свободной метроритмикой (пример 2.8). Отличительной чертой мелодической линии является нисходящая увеличенная секунда *gis-f*, возрождающая в памяти сходные мелодические формулы из предыдущих частей кантаты. Орган, а затем и кларнет скупое поддерживают мелодическую линию солистки выдержанными звуками.

Пример 2.8. Д. Киценко. *Литании*. III часть, раздел *b*



Следующий раздел – инструментальная интерлюдия. На фоне взволнованно колышущихся фигураций органа солирует кларнет, который, с некоторыми вариационными изменениями, повторяет только что отзвучавшую мелодию сопрано. Изложенная на октаву ниже, мелодия кларнета приобретает сумрачные черты, сгущая общую эмоциональную атмосферу. Эту линию продолжает орган, готовящий наступление репризы: в педали, на установившемся ранее арпеджированном фактурном фоне, излагается мелодия основной темы *a*. Затем вступает певица (литера *J*), и басовый голос вторит ее партии, вступая на такт позже со свободной канонической имитацией.

Начальная мелодическая фраза в партии сопрано повторяется четырежды, в том числе дважды в виде вокализа, каждый раз на терцию выше, достигая таким образом сверхвысокого звукового уровня e^3 . Крайне высокий регистр в партиях сопрано и кларнета приводит к самому напряженному и важному моменту части: мотор органа выключается, из труб сдувается воздух, звук начинает плыть, затихать, исчезать на самых причудливых отзвуках обертонов. Этот прием олицетворяет крушение, слом, катастрофу, являющиеся итогом музыкального развития не только III части, но и предыдущих двух частей. Приемом *attacca* – буквально наплывом звучания кларнета на последние звуки органа – начинается следующая часть.

IV часть (*Improvvisato*) в общей концепции кантаты задумана как выражение горестной реакции на произошедшее печальное событие, трагическое осмысление потери. По стилю изложения и художественному замыслу IV часть близка к I-й, представляя собой импровизационную речитацию в духе народных баллад или дойн. Как и в I части цикла, здесь отсутствует деление на такты, а ритмическая и интонационная структура мелодии близка к человеческой речи, отличаясь декламационными чертами. Еще одна объединяющая особенность – ладотональность: в IV части использовано сочетание *e* эолийского и дорийского (о чем свидетельствует переменность VI ступени) с повышенной IV ступенью, формирующей характерную нисходящую увеличенную секунду *ais-g*. Таким образом в ладоинтонационном плане IV часть построена на комплексе выразительных средств, представленных в предыдущих частях, что способствует скреплению цикла в единое целое.

IV часть представляет собой простую трехчастную репризную форму (рис. 2.4). Первый раздел (с начала до литеры *K*) – повторенный период с одинаковыми вторыми предложениями и небольшими вариантными изменениями при повторении первого.

Части формы	Вступление	повторенный период $a+b / a^1+b^1$	период $c+d$	период b^2+a^2
Литеры	–	–	<i>K</i>	–
Исполнители	Cl.	Cl., Sopr	Cl.	Cl., Sopr.
Тональный план	е дорийско-эолийский	е дорийско-эолийский / е дорийский с IV#	е дорийско-эолийский с IV#	е дорийско-эолийский с IV#

Рис. 2.4. Д. Киценко. *Литании*. Схема формы IV части

Часть написана для двух исполнителей, но, в отличие от II части, где взаимодействуют сопрано и орган, здесь представлен дуэт кларнета и сопрано. Графически первое предложение построено на нисходящей мелодии, второе – в виде восходяще-нисходящей волны (пример 2.9).

Пример 2.9. Д. Киценко. *Литании*. IV часть

Cl. (A) Improvisato *p*

Soprano *p*

Nu a-jung ochi să te plăng, mci cu-vin-te nu-mi a - jung. Dru-mul meu sub cer e scurt, dru-mul tău în pă-mânt e lung.

В среднем разделе (литера *K*) звучит выразительное соло кларнета, напоминающее по стилю импровизационные пассажи тарагота в пьесах для оркестров и ансамблей молдавской народной музыки. Реприза наступает с повторяющихся звуков c^2 на словах *ta doare căsuța* в партии солистки, что является одновременно и интонационной реминисценцией заключительного раздела I части цикла (репетиции в партии кларнета и певицы, на слове *rămâi*). Предложения здесь поменялись местами – таким образом, можно говорить о зеркальном повторении материала, что придает части в целом черты концентрической формы.

Завершающая кантату V часть (*Adagio mesto*) по характеру и смыслу является лирическим эпилогом произведения. Первая часть поэтического текста – обращение к родному человеку, который ушел навсегда: *Te-ai scufundat / În veșnicie, / În apele ei* (Ты погрузилась в вечность, в ее воды), а также ряд поэтических сравнений, помогающих осмыслить этот уход. Последние строки включают в себе ключевую мысль второй строфы и произведения в целом: *Te-aștept să te întorci* (Жду, что ты вернешься) – слова надежды и веры, основа оптимистического окончания кантаты.

V часть, построенная на песенной кантилене широкого дыхания, резко контрастирует с материалом предыдущей части, опирающимся на принцип вокальной декламации. Мелодия в натуральном и гармоническом *e-moll* звучит светло и просто, диатоника, в отличие от ладов с альтерированными ступенями в предыдущих частях, способствует созданию обобщенно-лирического характера музыки. Песенная природа финала проявляется в его структуре, представляющей собой куплетную форму, состоящую из трех куплетов со вступлением органа, интерлюдией и кодой (рис. 2.5). Куплет по форме представляет собой расширенный период повторного строения из двух предложений.

Части формы	Вступление	1 куплет период $a+a^1$	Интерлюдия	2 куплет период $a+a^1$	3 куплет период $a+a^1$	Кода a^2
Литеры	—	<i>L</i>	6 т. до <i>M</i>	<i>M, N</i>	6 т. после <i>N, O</i>	<i>P</i>
Исполнители	Org.	Cl., Sopr., Org.	Cl., Org.	Cl., Org. / Cl., Sopr., Org.	Cl., Sopr., Org.	Cl., Sopr., Org.
Количество тактов	9	8+15	6	8+18	8+15	18
Тональный план	<i>e</i> натур. + гармонич.	<i>e</i> натур. + гармонич.	<i>e</i> натур. + гармонич.	<i>e</i> натур. + гармонич.	<i>e</i> натур. + гармонич.	<i>e</i> натур. + гармонич.

Рис. 2.5. Д. Киценко. *Литании*. Схема формы V части

Каждый куплет отличается индивидуальным колоритом. Первый представляет собой изложение на *p* основной темы солисткой с аккомпанементом органа, в котором сочетаются контрапунктирующая мелодия (левая рука), мерное движением восьмыми (правая рука) и глубокий бас в партии педали (пример 2.10).

Пример 2.10. Д. Киценко. *Литании*. V часть, 1 куплет

L Adagio mesto

Между первым и вторым куплетами помещена небольшая интерлюдия, где кларнет выступает с импровизационным пассажем (Пример 2.11).

Пример 2.11. Д. Киценко. *Литании*. V часть, интерлюдия

Во втором куплете тему излагает кларнет, а в вокальной партии в более низком регистре проводится контрапунктирующая мелодия, но в конце периода сопрано перехватывает инициативу, поднимаясь до g^2 , в то время как мелодическая линия кларнета опускается в ниже-средний регистр (следствием этого взаимодействия участников является расширение периода на 3 такта). Третий куплет решен в виде вокализа, кларнет же поддерживает солистку отдельными фразами-репликами.

Кода – кульминация V части. Сопрано и кларнет поднимаются до предельно высоких нот (d^3 у певицы и e^3 в партии инструмента), а у органа появляются арпеджированные аккорды шестнадцатыми. И лишь в самом конце приходит успокоение: звуковысотный уровень понижается, и часть заканчивается длинной аккордовой педалью, как бы растворяясь на *diminuendo*.

Одну из основных проблем в вокальных произведениях, будь то сочинения малой формы или крупные вокально-инструментальные произведения, представляет взаимодействие поэтического слова и музыки. Литературный текст – это программа, взятая за основу музыкального замысла. Можно говорить о многоплановости отражения в музыке Д. Киценко литературного языка стихов Гр. Виеру. Первый план – это обобщенный образ композиции в целом и каждой части в отдельности. Музыка частей отображает разные стадии состояния героини: тяжелое предчувствие потери, мольбу (I), горестное осознание неизбежного (II), отчаяние, боль, крик души (III), оцепенение, трагическое осмысление потери (IV), светлую печаль, единение с миром и природой, веру в грядущую встречу (V).

Второй план – конкретное воплощение в музыке определенных слов, важных смысловых моментов. Например, в I части самый яркий взлет мелодии связан со словом *тата*, звучащим на вершине фразы, на ноте e^2 . Движение по звукам арпеджио в диапазоне октавы в восходящем направлении разительно отличается от предыдущих

речитативных мотивов, построенных на поступенно нисходящих секундовых интонациях в диапазоне квинты.

Во II части композитор подчеркивает и акцентирует важные смысловые центры текста, и мелодическая кульминация приходится на наиболее выразительный и драматичный момент повествования: взлет до ноты c^2 на словах *Sînt cea mai fără de noroc!*

В IV части глубоко символично построена мелодия на следующей фразе: *Drumul meu sub cer e scurt, drumul tău în pământ e lung*. Первому предложению соответствует восходящий мотив, второму – нисходящий. Напрашивается прямая аналогия с символикой музыки И.С. Баха, у которого, по мнению В. Носиной, направленность мелодии имела определенную семантику: восходящее движение (*anabasis*) символизировало вознесение, нисходящее (*catabasis*) – печаль, умирание, положение во гроб, оплакивание [55].

Третий план воплощения текста в музыке раскрывается на уровне микротематизма, речевых интонаций. В цикле можно выделить несколько мотивов, которые встречаются в разных частях и объединяют таким образом музыкальный материал. Отметим, что вся музыкальная ткань *Литаний* соткана из нисходящих секундовых мотивов типа *lamento*, что отправляет нас к истокам жанров кантаты и литаний, а также к сфере молдавской народной музыки, особенно таких вокальных жанров, как дойна, баллада, лирические обрядовые песни, например, бочет.

В задачу автора настоящего исследования не входит подробный анализ воплощения в музыке кантаты текста Гр. Виеру, этому вопросу специально посвящена работа Н. Озаренской *Литании Д. Киценко. К проблеме взаимоотношения литературного и музыкального начал* [57]. Здесь лишь подчеркнем, что композитор уловил меняющиеся нюансы состояний, искренность переживания, связь поэтического текста с народными прообразами. Национальная самобытность музыки сочетается с обобщенной лирико-драматической направленностью цикла, отображающей главную идею стихов поэта.

Говоря об исполнительской стороне *Литаний*, подчеркнем, что ведущая роль в ансамблевом составе принадлежит певице. Именно в вокальной партии выражается содержание сочинения Гр. Виеру, передаются чувства и настроения поэта. Для того, чтобы воплотить их, солистка должна обладать богатым спектром исполнительских возможностей. В кантате речитативно-декламационные эпизоды чередуются с распевными мелодиями широкого дыхания и большого диапазона. Помимо этого, в вокальной партии представлена вся палитра динамических оттенков – от *pp* до максимального *f* в кульминации.

Кларнет, в целом уступая первенство вокалу, тем не менее, может считаться вторым солистом в цикле. В его партии есть много выразительных сольных моментов, а диалогическое взаимодействие с певицей в дуэтной IV части. Сочетание виртуозных пассажей, кантиленных мелодий, выдержанных звуков придают яркость кларнетовой партии, давая исполнителю возможность в полной мере проявить творческий потенциал.

Остановимся более подробно на некоторых важных моментах исполнительской интерпретации партии органа. Произведение Д. Киценко рассчитано как минимум на двухмануальный орган. *Литании* были исполнены на кишиневском трехмануальном органе чешской фирмы *Rieger-Kloss*, который обладает большими возможностями в смысле воплощения контрастности и самостоятельности голосов фактуры. Наличие трех мануалов позволяет быстро переключаться с одной группы регистров на другую, добиваясь контрастной звучности. Так, в начале II части «колокольные» аккорды должны прозвучать громко и ясно, для чего используется основной мануал. Когда подключается сопрано, органист уходит на более тихий второй мануал, чтобы не заглушать солистку. Несмотря на то, что ее тема звучит на нюансе *f*, аккомпанемент должен быть соотнесен по звучности с возможностями певицы.

Эпизод во II части, обозначенный в партитуре литерой *E*, должен соответствовать нюансу *p*, внесенному автором в партию солистки. Естественно, что орган здесь должен звучать предельно мягко, учитывая и длительно звучащие аккорды, и органную педаль в басу. Здесь будет целесообразно использовать третий мануал с его тихими регистрами. Эта же звучность возвращается в самом конце части – коде, наступающей после бурного эпизода в литературе *F*, для исполнения которого используются дополнительные яркие регистры.

Во вступлении к V части основная тема исполняется на главном мануале, аккомпанемент же – на второстепенном. Таким образом, тема выделяется, очерчивается как сольный голос, который позже переходит в партию сопрано.

Регистровая палитра органа, которую можно использовать в *Литаниях*, очень красочна и разнообразна. Тихие разделы кантаты должны прозвучать на мягких и спокойных по звучности регистрах: в основном это различные тембры флейтовых и струнных групп, а также *Gedackt* (закрытые лабиальные трубы). На кишиневском органе, который относится к типу барочных органов, таких регистров меньше, чем на романтических органах французского типа, имеющих множество различных по краскам 8-футовых регистров. Для сольных голосов, проводящих тему или контрапункт, может использоваться и язычковый регистр, например *Krummhorn*, или *Oboe*. Для плотной

аккордовой фактуры подходит принципиальный ряд регистров с его ясной, достаточно громкой звучностью. Что же касается кульминации цикла (III часть), то композитор обозначил *tutti* как нюанс для партии органа, но он подойдет только для мощной начальной органной заставки. Когда вступает певица, звучность на несколько порядков уменьшается.

Эффектно звучит выключение органа на *tutti* в конце III части. Звук исчезает не сразу, а постепенно, как бы уплывая с реальной звуковысотности и воссоздавая ее на высоких обертонах до полного исчезновения. В самом конце кантаты остается лишь последний аккорд органа, на нюансе *pp* и с указанием *diminuendo*: в таких случаях используется швеллер – специальная коробка, закрывающая трубы, как правило, на втором или третьем мануале, для достижения эффекта постепенного угасания силы звука.

В *Литаниях* важно, чтобы органная партия была тесно связана с партиями сопрано и кларнета. Особенно это касается таких фрагментов, в которых одна и та же мелодия изложена у певицы и обоих инструментов. Например, в V части тема вначале звучит у органа, а затем у солистки. Учитывая медленный темп и возможности человеческого дыхания, надо после первого четырехтакта сделать цезуру, а весь четырехтакт объединить фразировочной лигой – так, как это сделает потом певица. В этом случае оправданно было бы поступиться авторскими штрихами (две лиги по два такта), они носят скорее смысловой, чем артикуляционный характер.

Органная фактура *Литаний* в основном тщательно продумана. Например, в III части отлично звучат на органе как грозные арпеджио в начале, так и аккордовые хоральные последования и журчащие шестнадцатые в середине. Труднее в V части правильно исполнить песенный аккомпанемент, который скорее является фортепианным по своей природе. Ровные восьмые в правой руке не могут быть объединены фортепианной педалью, поэтому иногда можно немного удлинять гармонические терции, поддерживающие вокальную партию, хотя и здесь возможны разные трактовки. Главное – создать ровный, прозрачный, колышущийся фон.

Подводя итоги анализа *Литаний* Д. Киценко, отметим, что цикл обнаруживает определенную композиционно-драматургическую линию. Крайние части цикла выполняют роль прелюдии и постлюдии. Сосредоточенная I часть, построенная на имитации речитативных наигрышей, напоминает импровизационную псалмодию, подготавливающую будущее разворачивание «событий». Последняя V часть – лирический выход из драматического кризиса предыдущих частей. Светлая песня-молитва звучит в ней как гимн надежде, любви и добру. Кульминация произведения приходится на

центральную III часть. Активный эмоциональный тонус, напряженная динамика, высокая tessitura голоса и кларнета, плотная фактура органа, сочетание гармонии уменьшенного септаккорда с диатонической трезвучной аккордикой – весь этот комплекс выразительных средств служит достижению главной цели: созданию драматической вершины цикла. Промежуточные части – II и IV – представляют собой два дуэта: во II части звучат голос и орган, в IV – голос и кларнет. Камерное звучание этих частей оттеняет драматическую кульминацию III части. Таким образом, драматургическая линия пятичастного цикла *Литаний* логична, цикл обладает цельностью, единством, симметричной завершенностью.

Проведенный анализ приводит к выводу о том, что *Литании* Дмитрия Киценко оригинальны по замыслу и его воплощению и достойны того, чтобы занять свое место в современном репертуаре органистов.

2.2. *Ave Maria* для сопрано, кларнета и органа

Пьеса *Ave Maria*, появившаяся в 1993 году, написана, как и *Литании*, специально для семейного трио Светланы, Анатолия и Анны Стрезевых. Произведение посвящено певице Светлане Стрезевой – именно она сподвигла Дмитрия Киценко на создание сочинения, желая пополнить свой репертуар опусом молдавского композитора, с которым ее связывала длительная творческая дружба²⁶.

Ave Maria – это католическая молитва, которую называют также «ангельским приветствием» (лат. *angelica salutatio*), так как ее первая фраза представляет собой начальные слова приветствия архангела Гавриила, произнесенного им Деве Марии в момент Благовещения (в православной традиции – *Богородице дева, радуйся!*). 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 – *Стихиря, Tatăl nostru*, а также общехристианская *Alleluja*» [58, с. 141].

Как известно, в мировом музыкальном наследии существует множество произведений на текст католической молитвы *Ave Maria*, входящих в репертуар многих вокалистов: их авторами являются Дж. Каччини²⁷, И.С. Бах–III, Гуно, Ф. Шуберт, Ф. Лист, Дж. Верди, А. Дворжак, А. Брукнер, К. Сен-Санс, П. Масканьи и многие другие. Положенная на музыку, молитва является символом возвышенности, красоты и

²⁶ В 2004 г. появилась новая версия произведения, для сопрано или контратенора с органом.

²⁷ Авторство Дж. Каччини подвергается сомнению (см., например: https://www.ng.ru/style/2020-11-25/16_8023_style.html ; или: <https://zen.yandex.ru/media/stom/znamenitaia-ave-maria-djulio-kachchini-napisana-vovse-ne-kachchini-5f2855bfe22c814dbecab8e0>).

духовности в академическом искусстве. Перед Д. Киценко стояла непростая задача создать сочинение, которое было бы одновременно оригинальным по языку, выигрышным в вокальном отношении и доступным для слушателей. Следует сказать, что композитор сумел пополнить вокальный репертуар еще одним ярким произведением на текст *Ave Maria*. Как пишет Н. Озаренская, «пластичная, развитая, богатая мелизматикой мелодика сочинения отличается чувственной красотой, подчеркнутой разнообразными гармоническими красками, а привлечение колоратурного сопрано придает *Ave Maria* праздничное звучание» [56, с. 17].

Отметим тот факт, что автор воспользовался в качестве поэтической основы не латинским текстом, имеющим наибольшее распространение, а итальянским. Это оказалось созвучным замыслу создать произведение, воплощающее жанровые признаки барочной оперной арии с чертами *bel canto*, что выражается в использовании широкой кантилены, длительных вокальных распевов слогов, техники виртуозной колоратуры, трелей, каденций и др. [17].

Несомненный приоритет вокальной партии в сочинении не умаляет роли кларнета, который сопровождает певицу отдельными репликами и контрапунктами. Орган же формирует гармоническое, с элементами мелодизации, наполнение молитвы, его строгая «поступь» создает необходимое сосредоточенно-молитвенное настроение. Фактура органной партии максимально приближена к жанру хорала.

Произведение написано в куплетной форме с инструментальными вступлением и заключением и состоит из трех одинаковых по музыке куплетов. Куплет представляет собой простую двухчастную форму, каждая из которых решена в виде большого периода²⁸, обрамленного заставкой (обращение к Деве Марии) и органной интерлюдией (рис. 2.6).

Части формы	Вступление	: Куплет – простая 2-хчастная форма :						Заключение
		Заставка	1 период <i>a + b</i>		2 период <i>c + d</i>		Интерлюдия	
Исполнители	Cl., Org.	Cl., Sopr., Org.	Cl., Sopr., Org.		Cl., Sopr., Org.		Org.	Cl., Sopr., Org.
Кол-во тактов	9	7	7	14	6	8	5	14
Тональный план	<i>Fis</i>	<i>Fis</i>	<i>Fis</i>	<i>E–H–Fis</i>	<i>Fis–h</i>	<i>h</i>	<i>h–Fis</i>	<i>Fis</i>

Рис. 2.6. Схема формы *Ave Maria* Д. Киценко

²⁸ Полный текст произведения в координации с музыкальной формой приведен в Приложении 4 к настоящей работе.

Хотя все предложения отличаются друг от друга по тематизму, в них прослушивается общий интонационный комплекс, заданный уже во вступлении в партии кларнета (пример 2.12 а, т. 6–7). Он присутствует и в заставке, в двух нисходящих мотивах вокальной партии: первый в диапазоне квинты cis^2-fis и второй в диапазоне сексты fis^2-a (пример 2.12 б). В последующих фразах звучит вариант этой мелодической формулы (тт. 20–21, 25–26, 27–28, 30–32, 42–44, 45–46).

Пример 2.12. Д. Киценко. *Ave Maria*.

а) Вступление

Adagio

Clarinet in B $\flat$

б) Заставка

Adagio $\text{♩} = 56$

Soprano

Organo

Своеобразным противовесом к нисходящим мелодическим формулам служат обороты восходящей направленности. С одного из них начинается тема кларнета во вступлении. В партии сопрано восходящие мотивы насыщают собой распевные вокализы (т.18–19, 23–24, 64), органично сочетаясь в них с нисходящим движением. Природа вокализов двояка: с одной стороны, они близки «колорированным» хоральным мелодиям эпохи Барокко, с другой – в них прослеживаются связи с оперными по природе виртуозными колоратурами (пример 2.13).

Пример 2.13. Д. Киценко. *Ave Maria*. Раздел а

s.

Org

Тональный план и аккордовые функции в партии органа в целом достаточно просты. Гармоническая вертикаль построена на аккордах терцового строения. Басовый голос в партии педали часто остается на одном длинном звуке, создавая органнй пункт.

Ладотональная основа произведения затрагивает в основном родственные тональности по отношению к *Fis-dur* (*H-dur*, *h-moll*), но во втором предложении 1 куплета появляется тональность VII низкой ступени (*E-dur*), свойственная одноименной мажоро-

минорной системе. Отметим необычную основную тональность *Fis-dur*, придающую яркую насыщенность звучанию мажорного лада²⁹.

Партия кларнета в трио выполняет роль сопровождения вокальной партии с помощью контрапунктов и перекличек, но также выступает и в сольных эпизодах – во вступлении, заставке и заключении, где инструмент повторяет соло певицы. «Последнее слово» тоже за кларнетом: в самом конце, на длинной ноте f^2 в партии сопрано, ему поручен восходящий мотив по звукам тонического трезвучия с секстой с остановкой на светлой мажорной терции заключительного аккорда. Этим соло, с которого начиналась пьеса, протягивается тематическая арка от вступления к заключению.

В органной партии должны преобладать спокойные мягкие регистры, поддерживающие солистов. По высотности регистровки партия органа не должна перекрывать диапазон сопрано и кларнета. Орган звучит почти непрерывно, но насыщенность его партии на протяжении пьесы меняется: в соло и виртуозных юбилеях сопрано и кларнета он уходит на второй план, создавая аккордовый фон, но в некоторых фрагментах – например, в паузе между фразами, т. 33–35 – берет на себя тематическую инициативу. Во втором предложении партия органа заметно оживляется за счет мелодизации аккордовых голосов. Важно найти соответствующую характеру музыки артикуляцию: вероятно, к исполнению партии органа наиболее подходящим будет штрих *legato*.

2.3. Выводы по 2-й главе

1. В 1980-е–1990-е годы в творчестве Дмитрия Киценко появились два сочинения для сопрано, кларнета и органа: *Литании* и *Ave Maria*. Обратившись к камерному вокально-инструментальному составу с участием органа, композитор создал два различных по жанру произведения, соответственно, по-разному решив проблему роли органа в композиции и его взаимодействия с другими участниками ансамбля.

2. В пятичастной лирико-драматической кантате *Литании* на стихи Григоре Виеру композитор сумел передать особенности, свойственные литературной основе: лирику как основу образной сферы, яркую эмоциональность, контрастность составных частей и, при этом, единство циклического замысла. Мелос произведения Д. Киценко выражает тончайшие нюансы текста Гр. Виеру. В то же время, музыкальный язык произведения

²⁹ Существует версия произведения в тональности *F-dur*, но нам представляется, что, будучи транспонированным на полтона вниз, оно приобретет более матовую окраску, потеряет в своей напряженности, обеспечивающей ему особо светлый колорит.

Д. Киценко базируется на молдавском фольклоре, воплощая характерные метроритмические и ладовые особенности таких жанров, как дойна, баллада и бочет.

3. В мировом музыкальном наследии существует множество произведений на текст католической молитвы *Ave Maria*. Создав вокально-инструментальную пьесу на итальянский текст, Д. Киценко сумел пополнить вокальный репертуар еще одним ярким, выигрышным сочинением на итальянском языке в характере арий эпохи барокко.

4. Как в *Литаниях*, так и в *Ave Maria* чрезвычайно выразительна партия сопрано, развивающаяся в рамках широкого звуковысотного диапазона. На солистке лежит ответственность за донесение до слушателя смысла сочинения, поэтому исполнение вокальной партии требует верного прочтения воспроизводимого текста, четкой и осмысленной артикуляции. В мелодических распевах и в кульминационных зонах композитор прибегает к вокализу как способу выражения эмоции, требующему особой техники исполнения.

5. Кларнет выполняет в обоих сочинениях важные и разнообразные функции, от сопровождения певицы до ярких сольных выступлений *a cappella* или в дуэте с органом. Партия кларнета насыщена кантиленными мелодиями и виртуозными пассажами, требующими от исполнителя владения полным диапазоном и хорошо поставленным дыханием.

6. Орган в камерных ансамблях Дмитрия Киценко использован разнообразно, в соответствии с жанром и образно-драматургической концепцией произведения. В кантате *Литании* он является равноправным участником музыкального «действия», выступая как партнер, аккомпаниатор, солист. В *Ave Maria* органу поручена роль сопровождения дуэта сопрано и кларнета, а также создания общей сосредоточенной образной атмосферы в отдельных сольных эпизодах.

7. В *Литаниях* и *Ave Maria* Д. Киценко прибегнул к не совсем традиционному ансамблевому составу, соединив звучание органа с вокалом и кларнетом. При этом композитор умело использовал орган в ансамбле, оставив при этом органисту достаточную инициативу в смысле регистровки и обеспечения динамического плана партитур.

3. ОПУСЫ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО ДЛЯ ГОЛОСА С ОРГАНОМ

3.1. *Stabat Mater* для меццо-сопрано и органа

Одним из наиболее значительных произведений для голоса и органа Дмитрия Киценко является кантата *Stabat Mater*. Первая версия кантаты, для меццо-сопрано и камерного оркестра, была создана в 1989 г. Спустя четверть века, в 2014 г., композитор вернулся к этому сочинению, осуществив транскрипцию для меццо-сопрано и органа – именно эта версия рассматривается в настоящей работе.

В *Stabat Mater* Д. Киценко обратился к жанру сольной кантаты, имеющему давние традиции в европейской, особенно итальянской и немецкой, музыке. Итальянские композиторы А. Чести, Дж. Легренци, А. Страделла, Г. Кариссими писали кантаты, состоящие из нескольких вокальных арий и речитативов с оркестром. В немецкой кантате, широко представленной в творчестве И.С. Баха (им создано более двухсот кантат), была сильна опора на протестантский хорал и полифонические формы. 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» [43, с. 29]. Содержание итальянских кантат было преимущественно светским, немецкие же сочинялись на религиозные сюжеты. Немецкая ветвь духовной кантаты и послужила прообразом для Д. Киценко. Замена оркестра на орган, традиционный инструмент церковной музыки, усилила в произведении черты жанра.

В кантате Д. Киценко использован канонический латинский текст средневековой католической секвенции, которая начинается словами *Stabat Mater dolorosa* (*Стояла Мать скорбящая*). Средневековое песнопение исполнялось в день Семи скорбей Богородицы, а также в Великую пятницу на Страстной неделе. Среди авторов произведений, написанных на текст *Stabat Mater*, назовем Ж. Дебре, Дж.П. Палестрину, О. Лассо, А. Вивальди, А. Скарлатти, Дж.Б. Перголези, Й. Гайдна, Ф. Шуберта, Дж. Россини, А. Дворжака, Дж. Верди, К. Шимановского, З. Кодая, Ф. Пуленка, К. Пендерецкого, А. Пярта и др. По сведениям 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» [25, с. 3].

Содержание *Stabat Mater* связано с одним из ключевых моментов христианской церковной догматики – распятием Христа. Обращение Д. Киценко к древней секвенции не случайно. Свою роль в этом, вероятно, сыграл тот факт, что, помимо описания страданий Божьей матери, стоящей у подножия креста, древние стихи содержат молитвы, обращенные к Богородице и к Всевышнему. Таким образом, кантата *Stabat Mater* находится в русле стремления композитора современными средствами, присущими его художественному стилю, раскрыть сакральную глубину вечного поиска истинного и божественного в человеческой жизни.

По-видимому, не случаен и выбор жанра произведения: по свидетельству М. Кушпиловой, среди жанров, в которых воплощен текст *Stabat Mater*, именно кантата занимает лидирующее положение, являясь «типовой формой жанрового воплощения», превалирующей на всем протяжении истории *Stabat Mater* [41, с. 12–13].

Текст секвенции существует в нескольких вариантах. Д. Киценко взял за основу старинную ватиканскую редакцию, существующую в дореформенной Обиходной книге *Liber usualis* – сборнике григорианских песнопений, фиксировавшихся начиная с IX века³⁰. Содержание секвенции делится на две части: первая – повествование о страданиях матери Христа, стоящей у распятия Сына, вторая – молитва грешника к ней и ко Христу о спасении и даровании по смерти рая. По словам Н. Иванько, «первая часть является своеобразным вступлением ко второй: трагическая картина должна вызвать в душе верующего сострадание и покаяние. Выбор лексики, расположение слов способствуют созданию атмосферы предельного драматизма, скорби. Однако во второй половине стиха происходит некоторое просветление благодаря появлению слов с иной эмоциональной окраской» [25, с. 7].

Логика музыкального развития кантаты Д. Киценко продиктована строением текста и его образным, философским, религиозным осмыслением. Оригинал секвенции включает в себя 20 трехстрочных строф (терцин), из которых композитор использовал шесть: первую, пятую, девятую, десятую, девятнадцатую и двадцатую – именно они отражают глубинную суть старинного текста. Отобранные строфы легли в основу цельной четырехчастной контрастно-составной музыкальной композиции (рис. 3.1). Первая часть, *Sostenuto*, – повествование о страданиях Богородицы, стоящей у подножия креста на Голгофе, где распят ее Сын. Вторая часть, *Allegretto – Animato*, – драматическая кульминация произведения, отражающая эмоциональное отношение к страданиям матери. Третья часть кантаты, *Sostenuto*, решена как молитва человека, обращенная к Божией

³⁰ История секвенции прослеживается в работе В. Карпенко [28].

матери. Четвертая часть – *Recitativo* и *Grave* – молитва к Иисусу Христу, смысловый итог сочинения.

Разделы формы	1 часть			2 часть			3 часть			4 часть		
	<i>a</i>	<i>a</i> ¹	кода	<i>b</i>	<i>c</i>	кода- связка	<i>a</i> ³	<i>a</i> ⁴	<i>d</i>	<i>Reci- tativo</i>	<i>a</i> ⁵	кода
Кол-во тактов	25	25	13	17	41	12	23	58	44	–	26	20
Начальный такт	1	26	51	64	81	121	134	157	171	215	216	242
Темп	<i>Sostenuto</i> ♩=72			<i>Allegretto</i> ♩=112	<i>Anima- to</i> ♩=120	<i>poco a poco rit.</i>	<i>Sostenuto</i> ♩=76				<i>Grave</i> ♩=42	
Ладовый устой	<i>g</i>	<i>c-g</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c-g</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	без музы- ки	<i>d</i>	<i>a</i>
Первые слова текста	<i>Stabat mater dolorosa</i>	<i>Stabat mater dolorosa</i>	<i>Dolorosa, lacrimosa</i>	<i>Quis est homo qui non flerett</i>	<i>Quis est homo qui non flerett</i>	<i>Орган</i>	<i>Eia mater, fons amoris</i>	<i>Eia mater, fons amoris</i>	<i>Fac ut aerdeat cor meum</i>	<i>Christe, cum sit hinc exire</i>	<i>Christe, cum sit hinc exire</i>	<i>Quando ccorpus moriatur</i>

Рис. 3.1. Д. Киценко. *Stabat Mater*. Схема цикла

Слово и музыка в кантате Д. Киценко органично взаимосвязаны, текст определяет композиционные и драматургические особенности цикла, логику музыкального развития. Содержание стихов является импульсом к становлению мелодической интонации, фразы, источником вокального своеобразия мелодии и характерных свойств органной фактуры.

Первая часть (*Sostenuto*, ♩=72) 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, / исполненная слез, у креста, / где был распят Сын). Музыка в основном разворачивается в рамках эолийского *g*, лишь в начале второго куплета (т. 26) на какое-то время появляется ладовый устой *c*. Как пишет Н. Озаренская, вокальной партии присущи признаки старинной псалмодии, речитации с чертами григорианского хорала [56, с. 18]. Она строится из малообъемных пентатонических мелодических формул, издавна используемых в церковном обиходе. Первая формула (т. 3–4) представляет собой трихорд в объеме чистой кварты *d–g*, далее амбитус расширяется за счет последовательного добавления более высоких звуков (*b*, затем *c*² и *d*²). Узкий диапазон мелодических формул, настойчивый повтор первой ступени, многократное опевание интонаций создают ощущение статики и архаики. Органная

партия отличается фактурной облегченностью, воспроизводя черты квинтового органума (пример 3.1).

Пример 3.1. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 1 часть.

The musical score for 'Stabat Mater' by D. Kicenko, Part 1, is shown. It features a Mezzo-Soprano part and an Organ part. The tempo is marked 'Sostenuto' with a metronome marking of 72. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 4/4 to 6/4. The lyrics are: Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa. The organ part is marked 'mf' (mezzo-forte). The organ part consists of chords and single notes, while the Mezzo-Soprano part has a melodic line with some grace notes.

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 ладового устоя с *g* на *c*, 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 I и II мануалов органа. В т. 40 в партии органа возвращается первоначальный ладовый устой *g*, но голос при этом «запаздывает» на один такт – возникает полиладовость, которой композитор подчеркивает характерную для кантаты ладовую переменность музыкального языка.

Заключительный раздел представляет собой небольшую коду, в которой, как в зеркальном отражении, проводятся начальные фразы 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: певучий и насыщенный, но несколько отстраненный тембр гобоя призван усилить ощущение одиночества и скорби.

Вторая часть – драматический центр, кульминация произведения. Структура части, в которой устанавливается новый ладовый устой *c*, распадается на два неравных по масштабам и контрастных по образному содержанию раздела: первый (*Allegretto*, $\text{♩}=112$) –

более короткий и спокойный, второй (*Animato*, $\text{♩}=120$) – более протяженный, бурный и взволнованный. Часть основывается на трижды проводимой пятой строфе секвенции: *Quis est homo qui non fletet / 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, стоящую у креста), в субъективный, отражающий эмоциональное состояние (оплакивание и сострадание).

Органное вступление вводит в напряженную образную атмосферу. В партии органа, на фоне остиной ритмоформулы в размере 6/4, проводится синкопированная, несколько угловатая тема. Композитор выделяет ее с помощью язычкового регистра *Trumpet*, близкого к звучанию трубы³¹. 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 3.2).

Пример 3.2. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 2 часть.

Короткая двухтактовая связка на ноте соль подводит к новому разделу (*Animato*), в котором от начала до конца выдерживается размер 4/4. Токкатная гомофонно-гармоническая фактура органной партии 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 для траурного марша пунктирный ритм – многократно повторяясь, он звучит как набатный колокол (т. 91–96). Партия меццо-сопрано выстраивается из коротких мотивов, прерываемых паузами, что придает музыке характер высказывания человека, охваченного глубоким волнением

³¹ В версии 1989 г. эта тема была поручена трубе, входившей в состав оркестра.

(пример 3.3). Все это подчеркивает драматическую эмоциональную окраску музыки, соответствующую содержанию словесного текста.

Пример 3.3. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 2 часть.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal entry with the lyrics 'Quis est ho - mo qui non fle - ret'. The organ accompaniment begins with a continuous eighth-note pattern. The second system continues the vocal line with 'Ma - trem Chri - sti si vi - de - ret', while the organ accompaniment maintains its driving rhythm, with some harmonic shifts in the right hand.

Итогом и одновременно связкой можно назвать хорал органа на педальном звуке *g*, имеющем доминантовую окраску благодаря использованию в гармонической надстройке различных доминантовых аккордов. Драматургически хорал выполняет роль сдерживания все более нарастающего чувства скорби и сострадания.

Третья часть кантаты (*Sostenuto*, $\text{♩} = 76$) – это молитва, обращенная 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 complacere* (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 неожиданную в данном контексте фанфарную интонационно-фактурную формулу, в которой решающую роль играет маршевый пунктирный ритм, обеспечивающий связь с предыдущей частью произведения. Связи между частями ощущаются и в вокальной партии: мелодия, с одной стороны, разворачивается в гармоническом *c-moll*, установившемся во второй части, а с другой обнаруживает интонационную близость к куплету из первой части кантаты (пример 3.4).

Пример 3.4. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 3 часть.

The image shows a musical score for a Mezzo-soprano and Organ. The Mezzo-soprano part is in 4/4 time, marked 'Sostenuto' with a tempo of quarter note = 76. The Organ part is in 4/4 time, marked 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). The lyrics are: 'Ei - a Ma - ter fons a - mo - ris, fons a - mo - ris'.

Еще большее тематическое родство с материалом раздела *a* ощущается во второй фразе. Транспонированная на кварту вниз, она излагается в начальной ладотональности, представленной в аккордах органа в виде натурального *g-moll*. Тематическое развитие строится на повторности отдельных сегментов мелодии, в том числе фрагментов темы в обращении (тт. 151–152, 159–161). Следующий раздел (*d*) ознаменован сменой фактуры и проведением темы в увеличении, которая, согласно авторскому указанию, исполняется в органной партии с применением регистра *Trumpet*. Дуэтный контрапункт голоса и «трубы» излагается на фоне выдержанного длинными нотами баса и арпеджированной гармонии в левой руке.

В разделе *d* обращает на себя внимание контраст между крайней сдержанностью вначале и эмоциональным порывом на словах о любви к Христу Богу (*in amando Christum Deum*). Мелодический взлет по звукам септаккорда VI ступени (т. 183–184), несколько выбивающийся из общей стилистики, подчеркивает смысловую важность ключевых слов текста. Третья часть кантаты завершается созерцательно-статичным органным соло, в котором на фоне тонической педали и бесстрастных репетиций арпеджио *g-moll* проходят отголоски темы. Мелодические мотивы укорачиваются с каждым повторением, как бы растворяясь в фигурации аккомпанемента (т. 196–206). Завершается эпизод восходящим пассажем в объеме квинты c^2-g^2 – он воспринимается как устремление к небесам.

Финальная четвертая часть кантаты является смысловым итогом всего цикла, его «тихой кульминацией». Это молитва, обращенная к Творцу. Она начинается свободной, не нотируемой и не поддерживаемой органом сольной 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 следующего раздела финальной части (*Grave*, $\text{half note} = 42$) в котором создается атмосфера речитации, самоуглубленной молитвы, обращенной к Всевышнему.

Величественно звучит орган, партия которого построена на чистой квинте *d–a* и охватывает большой звуковой диапазон, от большой октавы в партии педали (с регистровым удвоением на октаву вниз) до второй октавы на II мануале. На этом фоне вступает певица – ее партия не перекрывает органную в регистровом отношении, поэтому в партии органа необходим нюанс *mf*.

В вокальной партии излагается очередной 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 повторов: на этот раз тема обнаруживает ладовый устой *d* (с чертами дорийского лада в тт. 235–238) и проходит в гораздо более медленном темпе, с применением половинных и целых длительностей. Новизна заключается также в том, что в мелодии впервые используется силлабический тип распева (пример 3.5). Отказываясь от распева слогов, автор таким образом делает изложение стихотворного текста более четким и сконцентрированным, подчеркивая значение последней части как смыслового итога цикла.

Пример 3.5. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 4 часть.

Строфа, как это происходило и в предыдущих частях, повторена дважды. В органном отыгрыше перед ее повторением звучит трехголосный канон на варьированную тему *a*, что усиливает репризные черты финала.

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 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 застывают в унисон с вокальной партией – таким образом достигается единство инструментального и вокального начал, воспринимающихся здесь как символы Божественного и человеческого.

Подводя итоги анализа кантаты *Stabat Mater* Дмитрия Киценко, отметим, что в ней можно заметить черты формы, которую В. Холопова определяет как «крешендирующе-диминуирующую» [83, с. 472]. В целом создается цельная драматургическая конструкция, наивысшая точка динамического накала которой приходится на середину второй части (рис. 3.2).

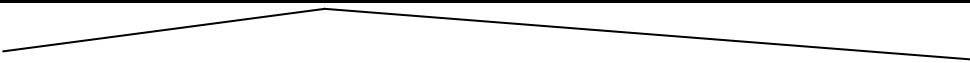
Разделы формы	1 часть			2 часть			3 часть			4 часть		
	a	a ¹	кода	b	c	кода- связка	a ³	a ⁴	d	Reci- tativo	a ⁵	кода
Такты	1-25	26-30	51-63	64-80	81-120	121-132	134-156	157-170	171-214	215	216-241	242-261
Драматургический профиль формы												

Рис. 3.2. Д. Киценко. *Stabat Mater*. Крешендирующе-диминуирующая форма

Музыкальный язык произведения сочетает в себе особенности добарочной, барочной и постбарочной лексики. В нем переплетены древний органум, полифонические приемы (простой и сложный контрапункт) и гомофонно-гармонический склад письма.

Строгая периодичность четырехстопного хоря латинского текста сочетается в произведении Д. Киценко со свободным развертыванием музыкальной речи, обусловленным внутрислоговым распевом и переменностью метра. Мелодическое развитие сопряжено с вариантностью: в каждой части произведения трехстрочная строфа текста проводится дважды, а иногда и трижды, но повтор мелодических построений при этом не бывает точным – широко применяемая в цикле репризность связана с вариационными средствами развития материала. Гибкость ритмического рисунка и интонационного строя мелодии, нестабильность ладовых устоев отражают непрерывное движение музыкальной мысли.

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.

Вокальной партии *Stabat Mater* присущи признаки старинной псалмодии, речитации с чертами григорианского хора. 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 заключений, интерлюдий и вступлений, выполняющих, с одной стороны, разделяющую, а с другой – объединяющую функции. Органные включения порой плавно перетекают через структурные границы, в одних случаях развивая только что звучавшие мотивы, а в других – подготавливая фактуру и образный строй нового раздела.

Органная партия кантаты достаточно проста, в основном она строится на прозрачной интервальной, аккордовой и полифонической фактуре, местами воспроизводя черты квинтового органума. С технической точки зрения наибольшей сложностью отличается II часть с ее стремительными арпеджированными фигурациями, где исполнитель должен продемонстрировать беглость и хорошую координацию мануалов с педалью. Но и другие, сравнительно несложные, фрагменты требуют от органиста четкой концепции и тщательной проработки текста: динамической нюансировки, выбора регистров, артикуляции, штрихов.

Рассмотрим исполнительский план первой части кантаты. Нюанс *mf*, указанный композитором в самом начале, относится, по-видимому, к первым двум тактам – органному вступлению. Уже в третьем такте, где солистка вступает в достаточно низкой части диапазона, органисту следует перейти на более тихий флейтовый регистр второго мануала. Первый мануал будет использован для проведения мелодических формул в интерлюдии (т. 14–15), где можно применить начальную регистровку. После этого правая рука может остаться на I мануале, а левая – на II, вплоть до появления размера 4/4. Это позволит поддержать вокальную партию в т. 18–21 и выразительно провести в следующей за этим интерлюдии нисходящую гаммообразную линию (т. 22–25), имеющую важное

смысловое значение (нисходящая риторическая фигура – *catabasis* – связана с символическим напоминанием о смерти, страдании).

Второй куплет носит более напряженный характер. 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 регистры. При повторении темы в т. 40 можно вернуться к первоначальной звучности. В инструментальном заключении-связке (т. 60–63) орган должен звучать предельно тихо и на *diminuendo*. Этого эффекта можно достичь с помощью швеллера – открывающейся и закрывающейся с помощью специальной педали коробки, расположенной на II мануале.

В выстраивании исполнительского плана сочинения необходимо опираться в первую очередь на имеющиеся авторские указания по поводу динамических нюансов, а также некоторых регистров (*Trumpet, Oboe*), но многое зависит от образно-технологической трактовки произведения самим органистом. Следует подчеркнуть, что далеко не все исполнительские нюансы из оркестровой партитуры 1989 г. перешли в органную транскрипцию, что является естественным для нового инструментального решения. В то же время, определенные особенности оркестровой версии сочинения должны быть учтены – речь идет в первую очередь о выборе регистров и штрихов. Помимо мягкости и теплоты тембра струнного оркестра, органист должен также по возможности передать и штриховую палитру струнных инструментов.

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

3.2. *Missa* для сопрано, тенора и органа

Missa на латинский канонический текст Дмитрия Киценко была создана в 2003 г. и пока еще не привлекла к себе внимание музыковедов. Задуманная изначально для сопрано, тенора и смешанного хора, она была впоследствии несколько раз переработана

для других исполнительских средств: солистов, хора и органа (2003), хора и оркестра (труба, литавры, колокола, орган и струнные, 2004), смешанного хора и колоколов (2005). В настоящей работе анализируется последняя по времени создания версия для сопрано, тенора и органа (2020). В данной редакции вокальные партии, помимо материала, предназначенного в оригинале для солистов, содержат также отдельные фрагменты хоровой партитуры. Партия органа вобрала в себя элементы хоровой и оркестровой фактуры предшествующих опусов.

Судя по перечислению исполнительских вариантов произведения, орган присутствует в большинстве из них, что можно объяснить двумя причинами. Первая носит субъективный характер: с конца 1970-х гг., когда в Кишиневе был установлен орган, Д. Киценко питает особый интерес к этому инструменту, для которого создал более десятка сольных и ансамблевых сочинений, а также Концерт для органа, струнных и литавр. Вторая причина кроется в том, что орган является неперенным инструментом католического богослужения, акцентируя тем самым сакральный характер произведения.

Месса – традиционный религиозный музыкальный жанр, призванный сопровождать католическую утреннюю службу. Вместе с тем, как пишет Л. Егле, «не все из написанных месс были приняты церковью для исполнения во время богослужения» [21, с. 70]. Многие произведения вышли за канонические рамки церковной музыки. Значительную известность в истории мировой культуры приобрели мессы композиторов разных эпох: К. Монтеверди, Л. Керубини, Ф. Шуберта, Ф. Листа, А. Брукнера, И. Стравинского, Л. Яначека, Ф. Пуленка и др. Среди шедевров жанра можно назвать Высокую мессу *h-moll* И.С. Баха, Торжественную мессу *D-dur* Л. ван Бетховена, Коронационную мессу В.А. Моцарта.

Структура мессы Дмитрия Киценко традиционна, ее пять частей соответствуют строению *Missa ordinarium*, включающей в себя *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* и *Agnus Dei*³². Особенность произведения Д. Киценко состоит в том, что его части следуют друг за другом без перерыва (рис. 3.3). Выбор слитно-циклической формы представляется естественным, учитывая миниатюрный характер частей (продолжительность звучания всего сочинения чуть более 15 минут)³³. Наиболее протяженными частями являются первая (5:24) и пятая (3:62), самыми короткими – вторая (1:79) и четвертая (2:17); третья занимает срединное положение (2:36). Таким образом, можно говорить о проявлении во

³² Помимо обязательных пяти частей, в мессу могут включаться и дополнительные, в соответствии с церковным календарем (*Oratio*, *Graduale*, *Alleluia*, *Offertorium* и др.), входящие в так называемую *Missa proprium* [69, с. 15–16].

³³ Длительность звучания определена по аудиофайлу, созданному автором мессы в нотном редакторе *Finale*.

временной структуре произведения черт композиции, соответствующей традиционно концентрическому характеру содержания словесного текста *Missa ordinarium*. Как отмечает Н. Симакова, «в крайних частях мессы – *Kyrie* и *Agnus* – выражались просьба, заклинание, мольба о прощении, в двух других – *Gloria* и *Sanctus* – хвала и благодарность; в центральной – *Credo* – исповедование веры» [69, с. 14].

Части	I. <i>Kyrie</i>		II. <i>Gloria</i>			III. <i>Credo</i>	IV. <i>Sanctus</i>		V. <i>Agnus Dei</i>			
Форма частей	A	B	Всм.	A	A ¹	A	A	B	A	B		
	a a ¹	b b ¹	(a)	a a ¹ b	a a ¹ b ¹	a b c	a a ¹ a ² a ³ a ⁴	b	a a ¹ a ²	b b ¹	c c ¹	Кода
Кол-во тактов	6+6	5+10	2	3+3+7	3+3+5	10+12+9	12+9+11+7+11	13	4+4+5	3+3	3+3	5
Время звучания	5:24		1:79			2:36	2:17		3:62			

Рис. 3.3. *Missa* Д. Киценко, схема цикла

Характер музыки произведения Д. Киценко в целом обычен для жанра мессы, которому, по словам Н. Симаковой, «свойственны определенная абстрагированность образного строя, его некоторая отвлеченность, выражение не конкретных эмоций, а скорее обобщенных чувств – возвышенных и чистых, настроения смирения, сдержанности и покоя, почти вне зависимости от того, какая это часть – торжественно-гимническая или молитвенная, скорбная или величественная, хвалебная» [69, с. 14]. Вместе с тем, отдельные фрагменты анализируемого цикла не лишены эмоциональной яркости, в чем можно усмотреть влияние оперного жанра. Учитывая скромные размеры, исполнительский состав и характер музыкального языка, *Missa* Д. Киценко может быть отнесена к жанру камерной кантаты для двух солистов и органа.

Еще одна характерная особенность *Missa* состоит в том, что она обнаруживает черты неоклассицизма. В мелодике сочинения переплетаются, с одной стороны, элементы, свойственные григорианскому хоралу, а с другой – юбилации, идущие от вокальных рулад барочного оперного стиля. При этом в разных частях преобладают различные типы распева: силлабический, невматический и мелизматический. Кульминация мелизматического распева приходится на *Sanctus* с его торжественными, радостными юбилациями. Стилиевая неоднородность свойственна и фактуре, которая сочетает в себе как особенности старинной полифонии с периодическим использованием имитационной техники, так и признаки гомофонного письма. Все перечисленное скреплено воедино умеренно диссонантной гармонической вертикалью, в которой ощущается подход, свойственный автору ХХI века.

Первая часть *Kyrie* ($\text{♩} = 44$) вводит в мир архаики, ощущение которой создается интонационно-ритмическими и фактурными средствами. *Kyrie* содержит четыре построения, складывающихся в двухчастную форму *A B*, в основе которой лежит вариантное развитие материала ($a \ a^1 - b \ b^1$). Предельно лаконичная начальная тема, построенная на интонации большой секунды и завершающаяся волевым восходящим квартовым скачком, несет в себе черты григорианской мелодики (пример 3.6, т. 1).

Пример 3.6. Д. Киценко. *Missa. Kyrie*, тема *a*.

Автор избрал для *Kyrie* переменный метр с чередованием специфических размеров: $8/2$, $14/2$, $11/2$, $15/2$ и др., что способствует созданию ритмики, опирающейся на псалмодическую речитацию. Основными ритмическими единицами являются целая и половинная длительности, нередко также используются бревисы, в том числе залигованные. Вместе с тем, несмотря на достаточно медленный темп и протяженные длительности, музыка обладает внутренней экспрессией, чему, в частности, способствует использование синкоп и пунктирной ритмической формулы, составленной из половины с точкой и четверти.

Полифоническое развитие темы в начальном разделе построено на четырехголосной имитации, изложенной в следующем порядке: II мануал органа – тенор в унисон с I мануалом – органная педаль – сопрано в унисон со II мануалом. Направление вступления голосов (два нисходящих хода, затем резкий восходящий скачок на дуодециму) представляется не случайным: благодаря скачку, которым вводится сопрано, создается ощущение образной устремленности вверх, к свету. В основе полифонической ткани лежит линейное разворачивание голосов, вертикальные сочетания которых создают пряные диссонирующие созвучия. Завершается построение шестиголосным аккордом, насыщенным секундовыми наложениями. Объединяя в себе опорные точки мелодической ткани (*c*, *g*, *d*, *a*), это созвучие надстроено над басовым звуком *c*, который проясняет ладовый центр раздела.

В разделе a^1 обыгрывается вариант темы из предыдущего раздела, но образный строй музыки несколько меняется, в нем появляется оттенок печальной сосредоточенности. Основную роль в нем играет интонация нисходящей большой секунды, помимо которой включены чистая кварта и малая терция. Если в первом разделе определенное первенство завоевывает звук c , то во втором опорным становится звук a , как тоника эолийской параллели ионийского лада (пример 3.7).

Пример 3.7. Д. Киценко. *Missa. Kyrie*, тема a^1 .



Изменен и порядок вступления голосов в имитации: два восходящих хода (на чистую квинту и чистую кварту), затем скачок вниз на дуодециму, к педали органа. Как известно, семантика восходящего и нисходящего движения являлась важным элементом музыкальной лексики композиторов эпохи Барокко и их предшественников. Д. Киценко своеобразно претворяет традиции старых мастеров, преломляя их сквозь призму мышления современного композитора. Стилизуя средневековое полифоническое письмо, композитор использует символику движения мелодических линий для достижения конкретных художественных задач. В каденции раздела a^1 (т.11–12) на смену большой секунде приходит нисходящая терцовая интонация $c-a$, после чего устанавливается светлое созвучие, основанное на чистой квинте $d-a$.

Во второй части B за счет ритмического дробления и повторности звуков усилены черты псалмодической речитации. В обоих разделах части – b и b^1 – используется имитационная техника с последовательным восходящим порядком вступления голосов (педаль – тенор с I мануалом – II мануал – сопрано со II мануалом). При этом тема, построенная на интонациях большой секунды, малой терции и чистой кварты, образующих каркас диатонического звукоряда с элементами пентатоники, как бы постепенно «вызревает» в нижних голосах и окончательно вырисовывается в партии сопрано (пример 3.8).

Пример 3.8. Д. Киценко. *Missa. Kyrie*, тема b^1 .



В заключительной каденции повторяются основные интонации *Kyrie* – секундовые, терцовые и квартовые. Последний аккорд представляет собой многоголосное наложение

над звуком *d*, подчеркивающим ладовую переменность части *B*, в которой борются за первенство два ладовых центра: *c* и *d*.

Органная партия выполняет в *Kyrie* две функции: с одной стороны, она служит интонационной опорой для солистов, а с другой – обеспечивает проведение самостоятельных голосов полифонической фактуры. Автор не указывает в нотах исполнительские нюансы, вследствие чего выбор динамических средств принадлежит самим исполнителям. Перед органистом стоит задача поддержать вокалистов, не заглушая их, поэтому в партии органа предпочтительны регистры флейтово-принципальных групп. В связи с непродолжительностью пьесы следует избегать частой смены регистров. С т. 13 можно изменить характер звучности на более тихий, прозрачный: застывший в конце кластер на *piano* подчеркнет по принципу контраста активное начало следующей части, *Gloria*. С т. 18 будет логичным динамическое нарастание, после которого, начиная с т. 26, можно сделать *diminuendo*. В качестве артикуляционного штриха предпочтительно *legato*, при этом фразировка должна быть скоординирована со строением вокальной фразы.

Вторая часть *Gloria* (♩=116) представляет собой ликующее славословие – *Gloria in excelsis Deo* (Слава в вышних Богу). Часть решена в куплетно-вариационной форме и состоит из двух куплетов, каждый из которых написан в старинной форме *bar – a a b*.

В целом *Gloria* ярко контрастирует с обрамляющими частями, оттеняя своим импульсивным, моторным характером сдержанные, сосредоточенные настроения предыдущей *Kyrie* и последующей *Credo*. На всем протяжении части в педали и на I мануале органа выдерживается оstinatный аккомпанемент. Тонический органнй пункт подчеркивает определенность тональности *G-dur*, а постоянный фон диссонирующих аккордов на звуках пентатоники *g–a–d–e* создает иллюзию колокольного перезвона. На этом фоне в партии тенора излагается радостная, призывная мелодия, начинающаяся восходящим октавным скачком *d–d¹*. На последнем выдержанном звуке *D* вступает сопрано, отвечающее тенору репликой, построенной на VII и VI ступенях, *fis* и *e* (пример 3.9).

Пример 3.9. Д. Киценко. *Missa. Gloria*, тема *a*.

The musical score is written for Soprano, Tenor, and Organ. The tempo is marked as 116. The Soprano part has lyrics 'in ex - cel - sis De - o'. The Tenor part has lyrics 'Glo - ri - a in ex - cel - sis De-o'. The Organ part provides a continuous accompaniment.

Мелодические линии солистов дублируются II мануалом органа, где к ним добавляются дополнительные голоса, создающие гетерофонную фактуру. В разделе a^1 в теме происходят незначительные ритмические и фактурные изменения. В разделе b четыре фразы, каждая длиной в один такт, последовательно излагаются у солистов (т. 36–42). Во втором куплете A^1 меняется текст (*Et in terra pax nominobus Bonae voluntatis*) и сокращается раздел b , выполняющий здесь роль коды части.

Важным фактором, лежащим в основе энергетического импульса *Gloria*, является полиметрия, создающая оригинальную, разнообразную метроритмическую структуру. Размер $7/4$, организованный в аккомпанементе как $4+3$, не меняется на протяжении пьесы, но в соотношении партий постоянно происходят полиметрические наложения. Например, в партии тенора, если учитывать текст и соответствующую ему фразу, та же структура $4+3$ начинается с затакта – таким образом, происходит смещение сильных долей на одну четверть. Полиметрия другого рода возникает в разделе b , изложенном в размере $8/4$, с которым совмещается прежняя метроритмическая формула $7/4$ в аккомпанементе. В результате сильные доли в аккордах сопровождения смещаются каждый раз на одну четверть – до тех пор, пока они не совмещаются в репризе с сильными долями в партиях солистов ($7/4$, т. 43).

В органной партии собраны все пласты фактуры. Поскольку в партиях I мануала и педали изложен аккордовый аккомпанемент, а правая рука обеспечивает интонационную поддержку вокальных партий, исполнитель должен точно скоординировать эти функции. Кроме того, в задачи органиста входит передача контрапунктического сочетания разных линий, их штрихового разнообразия (*marcato* с четкими паузами на I мануале и *legato* на II-м), регистрового и динамического контраста. Аккорды с педалью, скопированной с регистрами I мануала, должны звучать резко, звонко, с использованием язычковых регистров. Верхнему мелодическому пласту органной фактуры следует придать более мягкое, но достаточно полное звучание за счет использования принципиального ряда регистров без микстур. Активный, устойчивый темп, заданный остинатным аккомпанементом, должен быть четко выдержан с начала до конца.

Credo (♩=60) – центральная часть мессы, порученная тенору и органу. Это молитва, сосредоточенное лирическое высказывание, выдержанное в характере созерцательной статики (пример 3.10). *Credo* обнаруживает одночастную форму, составленную из трех предложений-строф ($a\ b\ c$). Мелодия первых двух носит песенный характер, третья включает юбилейный распев отдельных слогов текста, что придает ей черты вокализа-

ариозо. Все строфы объединены общим интонационным элементом: восходящим гаммообразным мотивом в объеме чистой квинты $g-a-h-c-d$ (тт. 56-57 и 65-66).

Пример 3.10. Д. Киценко. *Missa. Credo*, тема *a*.

На протяжении первых двух разделов формы происходит постепенное увеличение диапазона мелодии, которая достигает своей наивысшей точки в начале третьего (звук a^1 , т. 76) и останавливается в конце на высоком звуке g^1 (пример 3.11).

Пример 3.11. Д. Киценко. *Missa. Credo*, тема *c*.

Метрическая организация мелодии в *Credo* отличается достаточной свободой. В первых двух строфах чередуются размеры 5/4, 6/4, 4/4, 7/4, а в юбилеи третьей строфы добавляются 12/4 и 8/4. В первой строфе орган поддерживает сольную партию длинными аккордами, не нарушающими свободного течения мелодии. Аккомпанемент в партии органа функционально очень прост, сводясь к *T*, *S*, *D*, но вертикаль усложнена добавочными звуками. Во второй и третьей строфах аккорды начинают пульсировать четвертями, что оживляет общее движение, придавая музыке более активное наполнение и экспрессию.

В *Credo* Д. Киценко берет за основу стилизованный образец старинной арии, в исполнении вокальной партии которой допустим элемент свободы, импровизационности, сочетающийся здесь со строгим равномерным движением четвертями в аккомпанементе органа. Таким образом, один вектор силы стремится наружу, к свободному излиянию чувства, а другой – вовнутрь, к сдерживанию, ограничению. В этом противоречивом комплексе заложено богатство внутреннего эмоционального пространства. Мера агогики

напрямую зависит от исполнительского чувства стиля и умения развивать оба направления в единстве и гармонии.

Исходя из образного развития музыки, органисту вначале следует применить нюанс *piano* с использованием в мануалах самых мягких регистров. Во второй фразе можно прибавить звучности на *crescendo*, вплоть до кульминации в т. 76, используя при этом швеллер, чтобы не менять регистры во избежание тембровой пестроты. Органный пункт на звуке *c* должен звучать глубоко и таинственно, для чего в педали применимы самые тихие регистры, к которым нелишне будет добавить 16-футовый *subbass*. В последних четырех тактах можно закрыть швеллер на тихих регистрах, что создаст ощущение растворения, истаяния звука.

Четвертая часть мессы, *Sanctus* ($\text{♩} = 76$) представляет собой дуэт сопрано и тенора в сопровождении органа. Для этой части избрана оригинальная двухчастная форма, в которой первая часть (49 т.) – основная, решенная как тема с четырьмя вариациями, а вторая (13 т.) – своеобразное заключение на контрастном материале. Мелодическая линия, основанная на секундовом поступенном движении, близка к старинным церковным распевам, ее свободное развертывание подчеркивается переменностью метра (4/4, 6/4).

Если в *Gloria* и *Credo* фактура обнаруживает гомофонно-гармонические черты, то в *Sanctus* композитор возвращается к полифоническому изложению материала. Проведение темы у солистов представляет собой неточную имитацию с горизонтальным смещением на полтакта (пример 3.12).

Пример 3.12. Д. Киценко. *Missa. Sanctus*, тема А.

Soprano

San - ctus Do - mi - nus De - um Sa - ba - oth.

Tenore

San - ctus San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - um Sa - ba - oth.

Последующие разделы формы построены на вариантно измененной теме, с использованием разнообразных имитационных техник и со сменой модальной основы³⁴. *Sanctus* выделяется среди других частей мессы разнообразием полифонических приемов: здесь применяются имитация с вертикальной перестановкой голосов, простой контрапункт, гетерофония (яркий пример – ведение вокальных голосов параллельными секстами в 4-й вариации). Разнообразна и ладотональная основа части. Тема начинается в

³⁴ О высоком уровне применения техники вариантной разработочности, к которой относится и смена финалиса, в различных разновидностях григорианской и послегригорианской монодии пишет Ю. Евдокимова [20, с. 14].

ионийском F и завершается на квинте $g-d$: тем самым в каденции обозначается смещение модальной опоры, подготавливающее ионийский G как ладовую основу 1-й вариации. Аналогичное «сцепление» происходит между 1-й и 2-й вариациями, общим элементом здесь становится квинта $d-a$. В 3-й вариации господствует ионийский D , в 4-й вокальные партии полностью изложены в эолийском e . Добавим к этому полимодальные наложения: выдержанную квинту $d-a$, сочетающуюся с ионийским G в 1-й вариации и с ионийским C во 2-й; выдержанную секунду $g-a$ в нижнем мануале органа на фоне эолийского e в 4-й вариации и др.

В последний такт раздела A неожиданно вторгается аккорд $F-dur$, который становится основой органной фактуры второй части B (*Sostenuto*, $\text{♩}=56$), построенной на новом тексте (*Pleni sunt coeli et terra Gloria ejus*). Здесь происходит кардинальное разделение функций вокальных партий: тенор дублирует один из аккордовых голосов органа, а в партии сопрано появляется новая мелодия ариозного характера (пример 3.13).

Пример 3.13. Д. Киценко. *Missa. Sanctus*, тема B .

The image shows a musical score for Soprano and Organ. The Soprano part is written in a soprano clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It is marked 'Sostenuto' with a tempo of 56. The lyrics for the Soprano part are: 'Pleni sunt coeli et terra Gloria ejus'. The Organ part is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It has a rhythmic accompaniment with lyrics: 'Gloria ejus'.

Широкие скачки, гаммообразные пассажи, высокий регистр придают этой части характер эмоциональной кульминации. Ариозное соло сопрано выходит за пределы общей стилистики *Sanctus* и вызывает аналогии с соло тенора из *Credo*. Подобные переключки создают интонационные и жанровые связи между частями мессы, являясь основой композиционного единства произведения.

Роль органа в *Sanctus* состоит в дублировании вокальных партий. Лаконичная партия органа, мануальная фактура не создают сложностей в регистровке и артикуляции. Педаль, впервые вступающая в заключительном разделе B на органном пункте f , должна звучать как можно более глубоко и мягко, для чего следует воспользоваться 16-футовым флейтовым регистром.

Agnus Dei ($\text{♩}=60$) – финальная часть цикла, интонационная основа которой совмещает в себе две основные стилистические сферы мессы: с одной стороны, это архаическая церковная псалмодия, а с другой – свободно-ариозное сольное пение с элементами юбилея. Интонационная двойственность подчеркивается смешанной фактурой, сочетающей в себе черты полифонии и гомофонии. Противопоставление отмеченных сфер находит отражение в двухчастной структуре *Agnus Dei*. Первая часть

носит аскетичный характер, в ее основе лежит тема, построенная на интонации большой секунды (пример 3.14), что рождает ассоциации с первой частью *Missa – Kyrie*.

Пример 3.14. Д. Киценко. *Missa. Agnus Dei*, тема В.



Тема проводится трижды, каждый раз на терцию выше, при неизменной поддержке органа, обеспечивающего помимо этого протяженную педаль: звук *a*, затем секунду *a–h* и, наконец, секундо-терцовое созвучие *a–h–d–e*. На этом фоне начинается вторая часть *B* с новой темой в партии сопрано, контрапунктом к которой звучит начальная тема, порученная тенору (тт. 161–167). В последнем разделе, как и в некоторых предыдущих частях цикла, появляется кантиленный распев-юбилация, изложенный здесь в форме канона в партиях сопрано и тенора. Гармоническая вертикаль опирается на квинтовый педальный бурдон *g–d*, закрепляющий итоговую тонику *g*. Секундовые кластерные наложения вобрали в себя гексатонический звукоряд от звука *g*, он же положен и в основу вокальной мелодии. Интонационной базой темы являются секундо-терцовые формулы, что объединяет тематизм части в единый мелодический комплекс.

В заключение отметим, что *Missa* Дмитрия Киценко представляет собой оригинальный пример современного претворения старинного жанра. Используя в качестве отправной точки латинский текст и структурную модель церковной мессы, композитор насыщает ее чертами концертного произведения кантатного типа, организованного по принципу слитно-циклической формы. Одним из признаков светского характера сочинения является музыкальный язык ряда частей, придающий им эмоциональность лирического высказывания.

Д. Киценко прибегнул в анализируемом варианте мессы к лаконичному составу исполнителей, в котором наиболее значительная роль принадлежит солистам-вокалистам. Что касается органа, то в *Kyrie*, *Sanctus* и *Agnus Dei* он главным образом дублирует партии певцов, а в *Gloria* и *Credo* выполняет аккомпанирующую роль, причем в *Gloria* она совмещена с функцией мелодической поддержки вокалистов. Постоянно взаимодействуя с солистами, органист должен проявить безупречное чувство ансамбля и драматургическое чутье, позволяющее не только слышать вокалистов, но и направлять их к важным смысловым точкам формы. Певцам же необходимо опираться на строгое звучание органа и не выходить за пределы заданной композитором стилистики.

Не ставя перед собой задачу использовать в *Missa* орган во всех его богатых художественных и технических возможностях, композитор тем не менее насытил органную партию достаточно разнообразными приемами изложения материала: среди них имитационная полифония и гетерофония, контрастная трио-фактура (два мануала и педаль с различным функциональным «кооперированием» их между собой), хоральная аккордика. При этом автор не сковывает фантазию органиста в смысле тембровой регистровой политики и динамической палитры.

Благодаря небольшому исполнительскому составу, стилевому разнообразию вокальных партий и универсальным возможностям органа, последний по времени вариант *Missa* Д. Киценко представляется чрезвычайно привлекательным для концертной практики.

3.3. Выводы по 3 главе.

1. В вокально-органных сочинениях Дмитрия Киценко – *Stabat mater* и *Missa* – привлекает своеобразие трактовки композитором моделей культовой музыки, имеющих многовековую историю. Характеризуя жанровую сторону произведений, отметим, что цикл *Stabat mater* определен самим автором как кантата, что следует из подзаголовка сочинения. Что касается *Missa*, то уже в ее названии заключается жанровая атрибутика (месса как жанр), хотя в музыкальном решении также можно усмотреть особенности духовной кантаты.

2. В обоих сочинениях композитор обратился к каноническим религиозным текстам, создав на их основе современные произведения, в которых органично переплелись приметы старого и нового. В русле неоклассических тенденций следует отметить использование старинных ладов, мелодику с чертами средневековой монодии, узкообъемные мелодические формулы и речитацию, характерные для церковного обихода, применение полифонической техники, сложившейся в течение ряда веков (гетерофонии, простого контрапункта, имитации, канона). Сюда же можно отнести и воспроизведение трех видов церковного пения: псалмодии, гимнодии и юбилании. Наряду с элементами добарочной стилистики, эпизодически вводятся жанровые приметы музыки XVII–XVIII вв. – особенности мажоро-минорной гармонической системы, песенно-ариозный тип мелодики, гомофонно-гармонический склад, прелюдийная фактура. Из приемов современного письма назовем свободную трактовку контрапункта, формирование диссонантной вертикали, метрическую переменность, элементы полиметрии.

3. Если в *Stabat mater* использован достаточно развитый поэтический текст, несущий в себе определенную фабулу, то *Missa* построена на минимуме слов, в результате чего ее содержание отличается большей обобщенностью. Вместе с тем, обоим произведениям свойственен в целом сдержанный, эмоционально уравновешенный характер музыки. И, наряду с этим, оба сочинения содержат части, которые выпадают из общей стилистики: в *Stabat mater* это II часть с аллюзией на прелюдию из *Хорошо темперированного клавира* Баха, в *Missa* – моторная II часть, *Gloria* и песенно-ариозная III часть, *Credo*. Подобное внедрение «инородных» элементов создает жанрово-стилевое и образное разнообразие, необходимое для выстраивания контрастной музыкальной драматургии.

4. Оба произведения обнаруживают черты слитно-циклической композиции: четырехчастной в *Stabat mater* и пятичастной в *Missa*. В обоих циклах наблюдается тенденция к интегрированию частей в единое целое на основе разнохарактерных связей: интонационно-тематических, ладотональных, фактурных. В кантате *Stabat mater* спаянности частей способствует наличие двух основных ладовых центров: *c* и *g* (ладотональное единство нарушается лишь в финальной части, что придает циклу черты тональной разомкнутости). *Missa* обнаруживает большее разнообразие в смысле ладотонального строения, но в этом цикле роль связующего ладотонального средства выполняет прием «сцепления»: подготовка в конечном разделе части ладового центра следующей части.

5. Орган используется в обоих произведениях по-разному. Так, в *Stabat Mater* он интонационно и гармонически поддерживает певицу, а в отдельных фрагментах является основным солистом – носителем эмоционального характера музыки, воссоздавая черты свободного фантазийного музицирования. В *Missa* орган выполняет более скромную функцию: в одних случаях он дублирует вокальную партитуру, в других ему поручена чисто аккомпанирующая роль.

6. В *Missa* в партии органа отсутствуют какие-либо нюансы исполнительского характера, поэтому динамические оттенки, регистровый колорит, использование штрихов, фразировка требуют от органиста самостоятельности решений, продиктованных образной и композиционно-драматургической концепцией сочинения. В *Stabat Mater* выписаны отдельные авторские указания, но и эта партитура предоставляет органисту широкие возможности для проявления творческой инициативы.

ОБЩИЕ ВЫВОоды И РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Творчество Д. Киценко для органа и с участием органа разнообразно с точки зрения исполнительских средств, стиливых и жанровых решений, образного строя, формы, особенностей музыкального языка. Подавляющее большинство органных сочинений композитора принадлежит к сфере камерной музыки. Это, с одной стороны, произведения для органа соло, появившиеся в основном в конце 1970-х – начале 1980-х гг. (*Прелюдия и fuga памяти Д.Д. Шостаковича, Сюита*), а с другой – различные по исполнительским средствам вокально-инструментальные ансамбли, которые, в свою очередь, можно подразделить на две группы: первую составляют произведения 1980-х–90-х гг., написанные для сопрано, кларнета и органа (*Литании* и *Ave Maria*), другую – сочинения для голоса или вокального дуэта с органом, относящиеся к периоду 2000-х гг. (*Missa, Stabat Mater*, ряд вокальных миниатюр). По своим жанровым характеристикам произведения Д. Киценко вписываются в общую картину органного творчества композиторов Республики Молдова [75; 76].

2. Для Д. Киценко большое значение имеет сакральная сфера творческих устремлений, представленная разнообразными жанрами религиозной музыки. Это отразилось и в органном творчестве, вызвав к жизни ряд камерных сочинений на канонические тексты: *Stabat Mater* для меццо-сопрано и органа (2014) и *Missa* для сопрано, тенора и органа (2020) на латинские тексты [73; 77].

В определенной мере данную группу дополняют *Литании* (1986) и *Ave Maria* (1993) для сопрано, кларнета и органа, хотя, несмотря на традиционные для духовной музыки жанровые названия, в музыкальном отношении их нельзя однозначно причислить к соответствующей области: *Литании* представляют собой лирико-драматическую кантату на стихи, отобранные из поэмы Григоре Виеру, а *Ave Maria* – молитва, обращенная к Деве Марии, – своеобразную стилизацию в духе барочной арии на итальянский текст [74].

3. Ряд камерных сочинений Д. Киценко для органа и с участием органа несет на себе отголоски традиций барочной и добарочной музыки, вливаясь таким образом в характерное для XX-XXI вв. стилевое русло неоклассицизма. В этом смысле наиболее характерны такие сочинения, как *Прелюдия и fuga памяти Д.Д. Шостаковича, Ave Maria, Stabat Mater* и *Missa*, а также, частично, *Сюита* для органа. Обращаясь к высоким сферам творческой мысли, композитор опирается на полифонию как способ выражения глубоких философских образов и истин, дошедших до нас из глубины веков.

Прелюдия и fuga – прямая аллюзия на полифонический жанр в творчестве И.С. Баха и его современников. В то же время, цикл отличается полистилистическими чертами, обнаруживая многообразные жанровые, образно-эмоциональные, ладовые, интонационно-тематические связи с творчеством Д. Шостаковича. Полистилистика свойственна и *Сюите*, в которой признаки барокко сочетаются с приметам музыки более поздних эпох, в том числе неофольклоризма [8].

Missa решена музыкальными средствами, вводящими слушателя в мир средневековой архаики: аскетичная мелодика в духе григорианского *cantus planus*, полифонические средства развития (от гетерофонии и канонической имитации до контрастной полифонии), преобладание диатоники – все это свидетельствует о стилизации как компоненте музыкального стиля [77]. Кантата *Stabat Mater* соединяет в себе особенности разных стилевых эпох: от средневекового органума до барочной гомофонно-гармонической прелюдии [73].

4. Одной из стилевых констант, нашедших отражение в органной музыке Д. Киценко, является фольклорная специфика музыкального материала, которая, в комплексе с признаками других стилевых направлений, наиболее ощутима в *Сюите* для органа и *Литаниях*. В мелосе произведений используются признаки народных ладов и типичные ритмомелодические формулы, характерные для традиционной молдавской музыки. При этом фольклорный колорит *Сюиты* переплетается с необарочными чертами, а национальная самобытность *Литаний* вписывается в обобщенную лирико-драматическую концепцию цикла, отражающую содержание стихов Гр. Виеру.

5. Форма в камерных произведениях Д. Киценко для органа и с участием органа в каждом случае вытекает из конкретного художественного замысла. Ряд сочинений обнаруживает циклическую структуру: это двухчастный полифонический цикл в Прелюдии и фуге, пятичастный в *Литаниях*, шестичастный в *Сюите*. В двух произведениях использована контрастно-составная (слитно-циклическая) композиция: четырехчастная в *Stabat Mater*, пятичастная в *Missa*; отдельные признаки слитной цикличности наблюдаются в *Сюите*. В циклических произведениях применяются различные приемы объединения частей в единое целое.

В построении нециклических произведений композитор, как правило, не выходит за рамки достаточно традиционных структур. В куплетной форме, состоящей из трех куплетов, каждый из которых представляет собой простую двухчастную форму, написана пьеса *Ave Maria*. Среди предпочитаемых форм частей: простая двух- и трехчастная, куплетная, тема с вариациями. Иногда, в зависимости от поставленной художественной

задачи, композитор допускает отклонения от типовых структур, прибегая к индивидуальным композиционным решениям: таковы двухчастная форма, промежуточная между сложной и простой (*Сюита*, II часть *Dolorosa*); контрастно-составная (*Сюита*, VI часть *Improvisata*); сквозная строфическая (II часть *Литаний*).

Произведения часто содержат вступления, вводящие в эмоциональную атмосферу начальных разделов, и коды, резюмирующие процесс развития или служащие заключением типа «продолжение следует». Помимо основных разделов, особенно в вокальных произведениях, используются дополнительные: интерлюдии, связки, которые, с одной стороны, отграничивают смежные разделы, а с другой – обеспечивают связь между ними, скрепляя составные части в единое целое.

6. Орган в камерном творчестве Д. Киценко выполняет разнообразные функции. В сольных сочинениях – *Прелюдии и фуге*, *Сюите* – он обеспечивает создание композиций, основанных на образных контрастах и драматургическом выстраивании целого. По-разному трактуется партия органа в ансамблевых произведениях. В *Литаниях* он выступает, наравне с голосом и кларнетом, в роли солиста и участника ансамбля, а также осуществляет гармоническое сопровождение мелодических партий. В *Ave Maria* органу поручен в основном аккомпанемент, за исключением нескольких сольных эпизодов, где он призван поддержать образно-эмоциональную атмосферу пьесы. Чрезвычайно важна и разнообразна роль органа в *Stabat Mater*: он не только служит мелодическим и гармоническим сопровождением вокальной партии, но и выступает в качестве солиста, внося существенный вклад в воплощение идейно-драматургическую основы поэтического текста. В *Missa* роль органа более скромна: в одних случаях он поддерживает мелодическую линию вокальных партий, в других выполняет функцию гармонического аккомпанемента.

7. В произведениях Д. Киценко отразилось точное понимание композитором специфики органа, о чем свидетельствуют фактура и авторские указания, ведущие органиста по пути верной передачи образного замысла. Вместе с тем, органные партии произведений предоставляют органисту достаточную свободу в смысле построения исполнительского плана.

Специфика исполнительских средств органной музыки во многом связана с вариативностью регистровки и распределением мануалов в соответствии с конструктивными особенностями конкретного органа. Не менее важна для исполнителя и штриховая палитра, обеспечивающая соответствующую характеру музыки артикуляцию. Все это требует от органиста вдумчивой работы над партитурой, которая не только

предоставляет свободу творческого решения, но и накладывает серьезную ответственность за конечный художественный результат.

8. Проявляя интерес к музыкальным жанрам, сложившимся в европейской музыкальной культуре ушедших эпох, композитор стремится трактовать их по-своему, наполняя традиционные формы новым содержанием и используя для этого особенности современного музыкального языка. Преломляя общие закономерности сквозь призму индивидуального музыкального мышления, композитор смог создать произведения, отличающиеся высоким художественным достоинством.

РЕКОМЕНДАЦИИ

В целях дальнейшего развития темы настоящей диссертации и продвижения органной музыки молдавских композиторов в стране и в мире необходимо предпринять следующие действия:

1. Продолжить изучение органного творчества композиторов Республики Молдова.
2. Создать серию очерков о композиторах и исполнителях, внесших вклад в развитие отечественного органного искусства.
3. Провести поисковую работу для пополнения нотного фонда Кишиневского Органного зала произведениями молдавских композиторов для органа и с участием органа.
4. Опубликовать наиболее яркие сочинения отечественных авторов с целью пропаганды органной культуры Республики Молдова в стране и за рубежом.
5. Включать органные произведения молдавских композиторов в программы кишиневских и зарубежных концертов отечественных органистов.
6. Обратиться к руководству Союза композиторов и музыковедов Молдовы с призывом стимулировать отечественных композиторов к регулярному пополнению национального органного репертуара новыми произведениями различных жанров.
7. В сотрудничестве с Министерством культуры и Органным залом, при содействии Союза музыкальных деятелей, Союза композиторов и музыковедов Молдовы организовать в Кишиневе фестиваль-конкурс органной музыки с обязательным включением в программу произведений композиторов Республики Молдова.
8. Разработать и включить темы, связанные с органным искусством, в учебные курсы: *История национальной музыки, История исполнительского искусства (клавишные инструменты)*.
9. Опубликовать монографию по теме диссертации.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. Аксенов В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30-80-е годы XX века). Кишинёв: Булат Арт Глоб, 1998. 151 с. ISBN 9975-9537-3-5.
2. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Отв. ред. О. Коловский. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с. ISBN 5-7140-0001-3.
3. Бакеева Н. Орган. Москва: Музыка, 1977. 204 с.
https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/bakeeva/index.php (дата обращения: 28.05.2023).
4. Балабан Л. Религиозно-хоровая музыка композиторов Республики Молдова в концертной практике исполнителей. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, Nr. 1/2 (12/13), 2011. Chișinău: AMTAP (Tipogr. Valinex SRL), 2011, с. 190–196. ISSN 1857-2251. ISBN 978-9975-9925-3-4.
5. Белых М. *Миорица* Т. Кирияка (к проблеме импровизационности). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 96–113. ISBN 5-376-00739-1.
6. Белых М. Тенденции жанрового обогащения в кантате В. Загорского *Кто росучбивает*. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Традиционное и новое в музыке XX века. Chișinău: Goblin, 1997, с. 146–152. ISBN 9975-9533-0-1.
7. Березовикова Т. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Традиционное и новое в музыке XX века. Chișinău: Goblin, 1997, с. 95–103. ISBN 9975-9533-0-1.
8. Березовикова Т., Стрезев М. **Раннее органное творчество Дмитрия Киценко**. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2017, nr. 1 (30). Chișinău: Tipogr. Foxtrot SRL, 2017, с. 77–88. ISSN 2345-1408.
9. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Москва: Музыка, 1985. 238 с.
10. Борисова Т. Дочь Ивана Бодюла Светлана: «То, что отец построил для меня Органный зал в Кишиневе – миф»! <https://www.kp.md/daily/26888.7/3932330/> (дата обращения: 25.04.2023).
11. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград: Музыка, 1976. 153 с.
12. Будкеев С. Европейская органная культура XVI–XVII столетий во взаимосвязях видов искусств. В: Мир науки, культуры, образования, 2013, № 1 (38).

- <https://cyberleninka.ru/article/n/evropeyskaya-organnaya-kultura-xiv-xvii-stoletiy-vo-vzaimosvyazyah-vidov-iskusstv> (дата обращения: 22.03.2023).
13. Булчевский Ю., Фомин В. Старинная музыка. Словарь-справочник. Ленинград: Музыка, 1974. 144 с.
 14. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. Москва: Музыка, 1969. 331 с.
 15. Гулецки И. *Manus Mysterialis*: символика формы ренессансной мессы. В: Opera musicologica, 2009, № 1, с. 32–81. <https://cyberleninka.ru/article/n/manus-mysterialis-simvolika-formy-renessansnoy-messy/viewer> (дата обращения: 30.04.2023).
 16. Дельсон В. Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича. Москва: Советский композитор, 1971. 248 с.
 17. Дмитриев Л. Бельканто. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия, 1973, стб. 400–402.
 18. Должанский А. Из наблюдений над стилем Шостаковича (разрозненные реплики). В: А. Должанский. Избранные статьи. Ленинград: Музыка, 1973, с. 76–86.
 19. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. В: А. Должанский. Избранные статьи. Ленинград: Музыка, 1973, с. 37–51.
 20. Евдокимова Ю. История полифонии. Вып. 1. Многоголосие средневековья. X–XIV века. Москва: Музыка, 1983. 461 с.
 21. Егле Л. Тенденции трансформации современной музыкально-религиозной культуры. В: Вестник КемГУКИ, 2016, № 37, с. 68–74. ISSN 2078-1768.
 22. Запеска К. «Бабий Яр» Д. Киценко: новое направление поисков в сфере мультимедийности. В: Музыка в пространстве медиакультуры. Краснодар: Издательство КГУКИ, 2014, с. 294–302.
 23. Запеска К., Кочарова Г. Взаимодействие аудио и визуального ряда в *In imo pectore* Дмитрия Киценко. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2014, nr. 2 (22). Chișinău: Tipogr. Foxtrot SRL, 2014, с. 80–85. ISSN 2345-1408.
 24. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.
 25. Иванько Н. Stabat Mater в богослужении и композиторском творчестве (к проблеме жанровой модели). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2006. 24 с.
 26. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. Учебное пособие. Москва: ООО Музиздат, 2008. 862 с. ISBN 978-5-904082-03-1.

27. Казанцева Л. Музыкальный жанр и его содержание. В: Южно-Российский музыкальный альманах, 2007, № 1. <https://cutt.ly/RKzAXbQ> (дата обращения: 14.04.2023).
28. Карпенко В. Stabat Mater в XVIII в.: версии двух неаполитанских композиторов. В: Вестник Томского гос. ун-та, 2009, № 323. <https://cutt.ly/3c4qwAJ> (дата обращения: 16.03.2023).
29. Киценко Д. Многая Лета! [об органистке Анне Стрезевой] <http://dem-2011.livejournal.com/197765.html> (дата обращения: 24.04.2023).
30. Киценко Дмитрий [online]. <http://www.moldovenii.md/ru/people/561> (дата обращения: 30.03.2023).
31. Клетинич Е. Леонид Гуров. В: Е. Клетинич. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с. 73–124.
32. Козлова Н., Циркунова С. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Chişinău: Pontos, 2014. 256 с. ISMN 979-0-3480-0193-7. ISBN 978-9975-51-529-0.
33. Композиторы и музыковеды Молдавии. Биобиблиографический справочник. Сост. В. Дегтярев. Кишинев: Тимпул, 1979. 159 с.
34. Кочарова Г. Дмитрий Киценко. Две пьесы последних лет для струнного оркестра: поэтика «музыки дня и ночи». В: Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică, 2019, nr. 2 (35). Chişinău: Notograf Prim, 2019, с. 13–20. ISSN 2345-1408.
35. Кочарова Г. Дмитрий Киценко: поиски на пути создания аудиовизуального произведения и факторы обновления структуры художественного текста. В: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, 2013, nr. 1 (18). Chişinău: Grafema Libris, 2013, с. 13–19. ISSN 1857-2251.
36. Кочарова Г. Органный концерт Дмитрия Киценко: особенности аудиовизуальной версии. В: Artă şi educaţie artistică : Revistă de cultură, ştiinţă şi practică educaţională, 2015, nr. 1(25). Bălţi: USARB, Presa universitară bălţeană, 2015, с. 14–24. ISSN: 1857-0445.
37. Кочарова Г. Органный концерт Дмитрия Киценко: авторский взгляд из настоящего в прошлое музыкальной культуры. В: Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică, 2015, nr. 2 (25). Chişinău: AMTAP (Tipogr. Valinex SRL), 2015, с. 53–60. ISSN 2345-1408.

38. Кочарова Г. Органный концерт Дмитрия Киценко: особенности версии мультимедиа. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2015, nr. 3 (26). Chișinău: AMTAP (Tipogr. Notograf Prim), 2015, с. 54–59. ISSN 2345–1408.
39. Кузьмина Г. Вариационные и вариантные принципы развития в кантате В. Загорского «Кто росу сбивает». В: *Музыкальное творчество Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 124–137. ISBN 5-376-00396-5.
40. Курбанов А. Развитие органной музыки в 60-е – 90-е годы XX века (на материале творчества ленинградско-петербургских композиторов). Автореф. дис... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2000. 21 с.
41. Кушпилева М. Претворение текста Stabat Mater в духовной хоровой музыке: история и современность. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2006. 22 с.
42. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва: Сфера, 1998. 344 с. ISBN 589144-068-7.
43. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2. XVIII век. Москва: Музыка, 1982. 622 с.
44. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с. ISBN 5-85285-031-4.
45. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
46. Милютин И. Трагедия Бабьего Яра. Черные страницы истории. Израиль, сентябрь, 2011 год. <https://dem-2011.livejournal.com/89274.html> (дата обращения: 27.02.2023).
47. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу, б. и., 2014 (Tipogr. Primex Com). 440 с. ISMN 979-0-3480-0189-0. ISBN 978-9975-110-03-7.
48. Мироненко Е. Неоромантическая стилистика кантаты Василия Загорского *Cine scutură roua (Кто росу сбивает)*. В: *Cercetări de muzicologie. Vol. II. Compozitorului și profesorului Vasile Zagorschi. In memoriam*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2011, с. 123–131. ISBN 978-9975-60-192-4.
49. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
50. Моисеева М. Орган. В: *Большая российская энциклопедия*. <https://bigenc.ru/music/text/2683147> (дата обращения: 25.03.2023).
51. Музыка Т. Анна Стрезева: штрихи к портрету. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2015, nr. 2 (25). Chișinău: Valinex SRL, 2015, с. 163–166. ISSN 2345-1408.
52. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.

53. Назайкинский Е. Стилъ и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с. ISBN 5-691-01045-X.
54. Напах Т. Леонид Ройзман и органная культура Советской России. Иерусалим: Скопус, 2009. 322 с. System Number 990027070590205171.
55. Носина В. Символика музыки И.С. Баха. Санкт-Петербург: б. и., 1997. 93 с.
56. Озаренская Н. Духовная проблематика творчества Дмитрия Киценко. Автореф. дисс. ... докт. искусствоведения и культурологии. Кишинев: 2014. 29 с.
57. Озаренская Н. Литании Д. Киценко: к проблеме взаимоотношения литературного и музыкального начал. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2012, nr. 3 (16). Chișinău: AMTAP (Tipogr. Valinex SRL), 2012, с. 112–120. ISSN 1857–2251.
58. Озаренская Н. Молитва в камерном творчестве Д. Киценко (на примере сочинений *Mariengebete* и *Ave Maria*). В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2014, nr. 1 (21). Chișinău: AMTAP (Tipogr. Valinex SRL), 2014, с. 140–145. ISSN 2345–1408.
59. Озаренская Н. Религиозная проблематика творчества Д. Киценко глазами композитора. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2012, nr. 4 (17). Chișinău: AMTAP (Tipogr. Valinex SRL), 2013, с. 248–252. ISSN 1857-2251.
60. Орган. Журнал об органной культуре. Гл. ред.: Е. Кривицкая. <http://organjournal.ru/> (дата обращения: 27.07.2023).
61. Органное искусство. Вып. 1. Избранные материалы конференций «Гнесинские органные чтения». Москва: РАМ им. Гнесиных, 2010. 200 с. ISBN 978-5-8269-0177-9.
62. Процюк Д. Исполнительское искусство органиста. Санкт-Петербург: Композитор, 1997. 128 с. ISBN 5737900437.
63. Процюк Д. Техника и культура игры на органе. Санкт-Петербург: Композитор, 2018. 172 с. ISBN 978-5-7379-0243-8.
64. Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. Москва: Музыка, 1979. 376 с.
65. Самбриш Е. Жанр *concerto grosso* в творчестве Д. Киценко. В: Искусство как фактор формирования культурно-исторических традиций. Материалы научной педагогической конференции, 26 апреля 2012 г. Тирасполь: Изд-во Приднестровского ун-та, 2013, с. 56-65.
66. Самбриш Е. *Плач Иеремии* Д. Киценко: пути обновления жанровых канонов. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Arta muzicală (în baza materialelor conferinței științifice naționale din cadrul proiectului *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din*

- Republica Moldova*), 2012, nr. 3 (16). Chişinău: AMTAP (Valinex SRL), 2012, с. 56–63. ISBN 978-9975-9925-4-1.
67. Сиганова О. Мемориальная тема в творчестве композиторов Республики Молдова: общая панорама. https://studylib.ru/doc/2126254/siganova-ol._ga-memorial._naya-tema-v-tvorchestve-kompozitorov# (дата обращения: 31.03.2023).
 68. Сиганова О. *Полифоническая сюита памяти Д.Д. Шостаковича* В. Симонова: аналитический очерк. В: *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011, nr. 1–2 (12–13). Chişinău: AMTAP (Tipogr. Valinex SRL), 2011, с. 103–109. ISSN 1857-2251.
 69. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения : Учебное пособие. Москва: Музыка, 1985. 360 с.
 70. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 104 с.
 71. Способин И. Лекции по курсу гармонии. В литературной обработке Ю. Холопова. Москва: Музыка, 1969. 243 с.
 72. Способин И. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1972. 400 с.
 73. **Стрезев М. Кантата *Stabat Mater* для меццо-сопрано и органа Дмитрия Киценко: композиционные особенности, музыкальный язык, трактовка органной партии.** В: *Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică*, 2021, nr. 2 (39). În baza materialelor ştiinţifice din cadrul proiectului Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor şi creaţie componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare. Chişinău: AMTAP, 2021, с. 84–91. ISSN 2345-1408. E-ISSN 2345-1831.
 74. **Стрезев М. Орган в камерно-вокальной музыке Дмитрия Киценко.** В: Современное музыкознание в пространстве культуры: проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики. Материалы Международной молодежной научно-практической конференции 26–27 ноября 2020 года. Сборник статей. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2021, с. 85–95. ISBN 978-5-93365-123-9. https://rostcons.ru/assets/competitions/2020/contemporary_musicology2021.pdf (дата обращения: 15.04.2023).
 75. **Стрезев М. Орган в творчестве Дмитрия Киценко.** В: Южно-российский музыкальный альманах, 2020, № 3 (40), с. 69–76. ISSN 2076-4766. <https://rostcons.ru/assets/almanac/alm2020-3.pdf> (дата обращения:).
 76. **Стрезев М. Органная музыка композиторов Республики Молдова.** В: *Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică*, 2020, nr. 1 (36). Chişinău: AMTAP (Notograf Prim), 2020, с. 93–97. ISSN 2345-1408 (Print). ISSN 2345-1831 (PDF).

77. Стрезев М., Березовикова Т. *Missa* для сопрано, тенора и органа Дмитрия Киценко: черты жанра, трактовка партии органа. В: Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки. Сборник статей по материалам LXIV международной научно-практической конференции, ноябрь 2022, № 11 (54). Научное издание. Новосибирск: СибАК, 2022, с. 24–35. <https://sibac.info/conf/philology/lxiv> (дата обращения: 15.04.2023).
78. Флоря Е. Молдавский музыкальный эпос. Кишинев: Штиинца, 1989. 120 с.
79. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. Санкт-Петербург–Москва–Краснодар: Лань, 2003. 544 с. ISBN 5-8114-0516-2.
80. Холопов Ю. Лады Шостаковича. Структура и систематика. В: Шостаковичу посвящается : Сборник статей к 90-летию композитора (1906 – 1996). Москва: Композитор, 1997, с. 62–77. ISBN 5-85285-171-х.
81. Холопова В. Музыкальный тематизм. Москва: Музыка, 1983. 88 с.
82. Холопова В. Фактура. Москва: Музыка, 1979. 87 с.
83. Холопова В. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2006. 496 с. ISBN 5-8114-0392-5.
84. Циркунова С. Инструментальная музыка Анфисы Федоровой. В: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, 1998, с. 180–192. ISBN 9975-67-071-7.
85. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке: Простые формы. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
86. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы. Москва: Музыка, 1983. 214 с.
87. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка, 1984. 144 с.
88. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Музыка, 1965. 728 с.
89. Шнайдер В. Сочинения с органом в свете интеграционных тенденций в музыке второй половины XX – начала XXI веков (на примере творчества композиторов восточноевропейского региона). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2018. 26 с.

На румынском языке

90. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p. ISBN 978-9975-52-046-1.

91. Axionov V. Direcții în evoluția muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI. In: V. Axionov. Studii muzicologice. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2012, p. 70–82. ISBN 978-606-645-011-9.
92. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p. ISBN 978-9975-60-012-5.
93. Badrajan S. Limbajul improvizației în baladă și doină. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2021, nr. 4 (41). Chișinău: AMTAP (Notograf Prim), 2021, p. 14–18. ISSN 2345-1408 (Print). ISSN 2345-1831 (PDF).
94. Barbas V. Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova. Iradierii ale Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* (1991–2016). Chișinău: Arc (Combinatul Poligrafic), 2018. 388 p. ISBN 978-9975-0-0231-8.
95. Bârliba R. Dmitrii Kițenko. Ciclul de miniaturi *Variațiuni pentru pian*: analiza interpretativă. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor (anul 2003). Ediția a III-a. Chișinău: Grafema Libris, 2003, p. 152–153. ISBN 9975-9778-5-5.
96. Berezovicova T. Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX). Chișinău: Pontos, 2015. 172 p. ISMN 979-0-3480-0225-5. ISBN 978-9975-51-652-5.
97. Bolocan T. Particularitățile structurii compoziționale în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova (anii '70–'80 ai sec. XX). In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2006, nr. 1/2 (6/7). Chișinău: Grafema Libris, 2007, p. 50–58. ISSN 1857-1581. ISBN 978-9975-52-019-5.
98. Buzilă S. Enciclopedia interpreților din Moldova. Chișinău: Arc – Museum, 1999. 500 p. ISBN 9975-61-104-4. ISBN 9975-906-35-8.
99. Cârstea S. Repertoriul trompetistic al secolului XX – spațiu de valorificare a noilor mijloace de expresivitate interpretativă. Autoref. ... tezei de dr. în studiul artelor și culturologie. Chișinău: 2018. 31 p.
100. Chiciuc N. Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în biblioteca Orchestrei Naționale de Cameră a Republicii Moldova. Catalog : Materialele Proiectului științific Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare al AMTAP. Chișinău: Foxtrot, 2017. 101 p. ISBN 978-9975-89-082-3.
101. Ciobanu-Suhomlin I. Ghenadie Ciobanu. Portret componistic. In: Ghenadie Ciobanu. Biobibliografie. Chișinău: Camera Națională a Cărții (FEP Tipografia Centrală), 2000, p. 6. ISBN 9975-9532-2-0.

102. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei (Tipogr. Centrală), 2006. 332 p. ISBN 978-9975-60-047-7.
103. Compozitori și muzicologi din Moldova : Lexicon biobibliografic / Композиторы и музыковеды Молдовы : биобиблиографический справочник. Alc. G. Ceaicovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992. 264 p.
104. Ghilaș V. Doina în exegeza cercetării muzicologice – Antologie de texte. In: Doina. Identitate, destin, valorificare. Chișinău: Notograf Prim, 2014, p. 132–150. ISMN 979-0-3480-0212-5. ISBN 978-9975-4270-5-0.
105. Ghilaș V. Instrumentele muzicale în creația lui Grigore Vieru: simbol și semnificație. In: Akademos, 2010, nr. 2 (17), p. 101–103. ISSN 1857-0461. E-ISSN 2587-3687.
106. Ghilaș V. Muzica etnică: tradiție și valoare. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
107. Gîrbu E. Compozitorul Vladimir Ciolac : Orientări stilistice în creația cu tematica religioasă. Monografie. Chișinău: Pontos, 2018. 362 p. ISMN 979-0-3480-0344-3. ISBN 978-9975-51-959-5.
108. Litanii pentru orgă de Grigore Vieru. <https://www.povesti-pentru-copii.com/poezii-pentru-copii/grigore-vieru/litanii-pentru-orga.html> (accesat: 27.07.2022).
109. Mironenco E. Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu. Chișinău: Cartea Moldovei, 2000. 156 p. ISBN 9975-78-069-5.
110. Oprea Gh., Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Editura didactică și pedagogică, 1983. 436 p.
111. Paraschiv C. Unele aspecte ale formei de variațiuni în *Kyrie* de D. Chițenco. In: Pagini de muzicologie. Chișinău: Șearec-Com, 2001, p. 28–31. ISBN 9975-9680-1-5.
112. Rotaru P. Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec. XX). Chișinău: Pontos, 2009. 160 p. ISBN 978-9975-51-068-4. ISMN 979-0-3480-0072-5.

На английском языке

113. Brock J. Introduction to organ playing in 17th and 18th century style. Copyright: Colfax, NC, USA: Wayne Leupold Editions, 2002. 190 p. ASIN: B00WBY9TQE.
114. Hopkins E. J. The organ, its history and constructions. London: R. Cocks; New York: H. Bailiere, 1870. 792 p.
<https://ia600200.us.archive.org/3/items/cu31924022263655/cu31924022263655.pdf> (accesat: 27.03.2023).

115. List of pipe organ stops. <https://cutt.ly/2ZECrgQ> (accesat: 02.04.2023).
116. Nevin G.B. A primer of organ registration. Boston: Oliver Ditson Company, 1923. 144 p. <http://ia800206.us.archive.org/23/items/primeroforganreg00nevi/primeroforganreg00nevi.pdf> (accesat: 02.03.2023).
117. Snyder K. J. The Organ as A Mirror of Its Time: North European reflections, 1610-2000. Oxford: University Press, 2002.
118. Truette E. E. Organ registration. Boston: C. W Thompson and K^o, 1919. 262 p. [https://imslp.org/wiki/Organ_Registration_\(Truette%2C_Everett_Ellsworth\)](https://imslp.org/wiki/Organ_Registration_(Truette%2C_Everett_Ellsworth)) (accesat: 02.03.2023).

Аудио- и видеоматериалы

119. Dmitry Kitsenko Grigore Vieru Litanii [Kyivska Kamerata Valery Matiukhin conductor Tamara Hodakova soprano Vitaly Alfavitsky clarinet Kyiv, Apr.6, 2009]. https://www.youtube.com/watch?v=8c_4scm6sho (дата обращения: 03.05.2023).
120. Dmitry Kitsenko Organ Concerto Anna Strezeva [Dmitri Chițenco Concert pentru orgă, orchestră de coarde și timpane (2014), 04.12.2014, Chișinău, Sala cu Orgă, Orchestra Națională de Cameră, prim-dirijor Cristian Florea. Solistă Anna Strezeva]. https://www.youtube.com/watch?v=qoCea8L6_uQ (дата обращения: 03.05.2023).
121. Dmitry Kitsenko Organ Concerto Rigas Doms [Dmitry Kitsenko Concerto for Organ, String Orchestra and Timpani (1982). Chamber Orchestra of Latvian Philharmonic. Soloist: Larisa Bulava. Rigas Doms, 1988]. <https://www.youtube.com/watch?v=-bOxre0XruE> (дата обращения: 03.05.2023).
122. Dmitry Kitsenko Organ Concerto.wmv [Dmitry Kitsenko Concerto for Organ, String Orchestra and Kettledrums (1982) 04.1988, Rigas Doms, Chamber Orchestra of Latvian Philharmonic; Soloist: Larisa Bulava. Paintings by Albrecht Dürer]. <https://www.youtube.com/watch?v=JnoqUFzPSVA> (дата обращения: 03.05.2023).
123. Dmitry Kitsenko Organ Suite Anna Strezeva [19 декабря 2020 г. Paintings by Albrecht Dürer]. <https://www.youtube.com/watch?v=hPagat2sYOU> (дата обращения: 03.05.2023).
124. Dmitry Kitsenko Suite – Anna Strezeva [Dmitry Kitsenko. Suite for organ. Chisinau Organ Hall, December 4, 2014. Soloist Anna Strezeva]. <https://www.youtube.com/watch?v=hmRv6CQP5zM> (дата обращения: 03.05.2023).
125. Dmitry Kitsenko: Litany – parts 3,4,5 [July 16, 2021 г. Dmitry Kitsenko: Litany for Soprano, Clarinet and Organ, parts 3,4,5 Poetry by Grigore Vieru (in Romanian) Tatiana

- Costiuc, soprano, Iurii Melnic, clarinet Mihail Strezev, organ].
<https://www.youtube.com/watch?v=Y5-PUdivjVQ> (дата обращения: 03.05.2023).
126. Dmitry Kitsenko: Little Prelude. 4 окт. 2021 г. [Dedication to David Bohn. World premiere – June 12, 2013, Faith Lutheran Church, 601 E Glendale Avenue, Appleton, Wisconsin 54911. Soloist David Bohn, organ].
<https://www.youtube.com/watch?v=L2ZPNDV3hnA> (дата обращения: 03.05.2023).
127. Mihail Strezev plays Dmitry Kitsenko Suite for Organ 17 ноября 2017 г.
<https://cutt.ly/wwuD76SA> (дата обращения: 03.05.2023).

Хронологический список сочинений Дмитрия Киценко для органа и с участием органа³⁵

1979

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА ДЛЯ ОРГАНА ПАМЯТИ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

1980

СЮИТА ДЛЯ ОРГАНА

- Первое исполнение: 15 декабря 1981 г. Органный зал г. Кишинева. XIV Пленум Союза композиторов Молдовы. Ольга Бабаджанова (орган).
- Исполнение: 4 декабря 2014 г. Органный зал г. Кишинева. Анна Стрезева (орган). Аудиозапись [online] <https://www.youtube.com/watch?v=hmRv6CQP5zM>
- Исполнение: 29 октября 2017. Кафедральный собор Божественного Провидения Римско-католической церкви епархии г. Кишинева. Михаил Стрезев (орган). Видеоозапись: [online] https://www.youtube.com/watch?v=ud-ooBd4Bzk&list=RDud-ooBd4Bzk&start_radio=1&rv=ud-ooBd4Bzk&t=0
- Аудиовизуальный проект: 19 декабря 2020 г. Исполнение: 4 декабря 2014 г. Органный зал г. Кишинева. Анна Стрезева (орган). Мультимедийная версия: произведения Альбрехта Дюпера [online] <https://www.youtube.com/watch?v=hPagat2sYOU>

1982

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРГАНА, СТРУННОГО ОРКЕСТРА И ЛИТАВР

Посвящается Анне Стрезевой.

- Первое исполнение: 21 декабря 1982 г. Органный зал г. Кишинева. VI смотр творчества молодых композиторов Молдавии. Исполнители: Струнная группа Оркестра молдавской государственной филармонии, дирижер Лев Гаврилов. Солистка Анна Стрезева.
- Исполнение: апрель 1988 г. Домский собор г. Риги (Латвия). Исполнители: Камерный оркестр Латвийской филармонии. Солистка Лариса Булава. Аудиозапись: [online] <https://www.youtube.com/watch?v=-bOxre0XruE>
- Исполнение: 11 декабря 1988 г., Органный зал г. Кишинева. Исполнители: Камерный оркестр молдавской государственной филармонии, дирижер Альфред Гершфельд. Солистка Лариса Булава.
- Аудиовизуальный проект: 18 января 2012 г. Исполнение: апрель 1988 г. Домский собор г. Риги (Латвия). Исполнители: Камерный оркестр Латвийской филармонии. солистка Лариса Булава. Мультимедийная версия: произведения Альбрехта Дюпера [online] <https://www.youtube.com/watch?v=JnoqUFzPSVA>

Вторая редакция: 2014.

- Исполнение: 2 октября 2014 г. Части I–II. Органный зал г. Кишинева. Исполнители: Национальный камерный оркестр Республики Молдова, дирижер Кристиан Флоря. Солистка Анна Стрезева.

³⁵ Автор диссертации благодарит композитора Дмитрия Киценко за любезно предоставленную информацию о его творчестве.

- Исполнение: 4 декабря 2014 г. Органный зал г. Кишинева. Исполнители: Национальный камерный оркестр Республики Молдова, дирижер Кристиан Флоря. Солистка Анна Стрезева.
Аудиозапись: [online] https://www.youtube.com/watch?v=qoCea8L6_uQ

1986

ЛИТАНИИ ДЛЯ КОЛОРАТУРНОГО СОПРАНО, КЛАРНЕТА И ОРГАНА

Кантата, стихи Григоре Виеру.

Посвящается Светлане, Анне и Анатолию Стрезевым.

- Первое исполнение: 12 февраля 1988 г. Органный зал г. Кишинева. Исполнители: Светлана Стрезева (сопрано), Анатолий Стрезев (кларнет), Анна Стрезева (орган).
- Исполнение: 5 июля 2021 г. Части III, IV, V. Органный зал г. Кишинева. Исполнители: Татьяна Костюк (сопрано), Юрий Мельник (кларнет), Михаил Стрезев (орган).
Видеоозапись: [online] <https://www.youtube.com/watch?v=Y5-PUdivjVQ>

Версия для сопрано, кларнета и камерного оркестра: 1987.

Вторая редакция: 2008

- Первое исполнение: 6 апреля 2009, г. Киев (Украина). Исполнители: Камерный оркестр *Киевская камерата*, дирижер Валерий Матюхин. Тамара Ходакова (сопрано), Валерий Алфавицкий (кларнет).

1993

AVE MARIA ДЛЯ СОПРАНО, КЛАРНЕТА И ОРГАНА

На итальянский текст.

Посвящается Светлане Стрезевой.

Версия для сопрано или контратенора и органа: 2004

- Первое исполнение: 12 февраля 2019. Органный зал г. Кишинева. Исполнители: Татьяна Костюк (сопрано), Михаил Стрезев (орган).

2001

***MARIENGEBET ДЛЯ ЖЕНСКОГО ХОРА И ОРГАНА (версия)*³⁶**

На канонический немецкий текст.

2012

TO MY DEAR AND LOVING HUSBAND ДЛЯ ГОЛОСА И ОРГАНА

Стихи Энн Брэдстрит (1612–1672).

2012

I WALK WITH LOVE ALONG THE WAY ДЛЯ ГОЛОСА И ОРГАНА

Гимн.

- Исполнение: 12 февраля 2019. Органный зал г. Кишинева. Исполнители: Татьяна Костюк (сопрано), Михаил Стрезев (орган).

³⁶ Оригинал (1998): для женского хора и инструментального секстета. Посвящается Теодору Згуряну. Первое исполнение: 10 октября 1998 г. Исполнители: студенческий камерный женский хор *Renaissance*, ансамбль *Ars poetica*, дирижер Олег Палымский. Место премьеры: Кишиневский Органный зал. Концерт реализован в рамках Международного фестиваля *Zilele muzicii noi*.

2013

LITTLE PRELUDE ДЛЯ ОРГАНА

Посвящается Дэвиду Бону.

- Первое исполнение: 12 июня 2013 г. Лютеранская церковь, 601 Е, Глендейл-авеню, Эпплтон, Висконсин (США). Солист Дэвид Бон (орган).

2014

***O GRACIOUS LIGHT ДЛЯ СОПРАНО И ОРГАНА (версия)*³⁷**

Гимн. Посвящается Дженни Грин.

- Исполнение: 12 февраля 2019. Органный зал г. Кишинева. Исполнители: Татьяна Костюк (сопрано), Михаил Стрезев (орган).

2014

***STAVAT MATER ДЛЯ МЕЦЦО-СОПРАНО И ОРГАНА (версия)*³⁸**

Кантата на канонический латинский текст.

2017

IN NOMINE ДЛЯ ОРГАНА

2020

***MISSA ДЛЯ СОПРАНО, ТЕНОРА И ОРГАНА (версия)*³⁹**

На канонический латинский текст.

³⁷ Оригинал (2013): для сопрано и фортепиано.

³⁸ Оригинал (1989): для меццо-сопрано и камерного оркестра. Кантата была впервые исполнена в кишиневском Органном зале в 1989 г. солисткой Натальей Усенко 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.

³⁹ Оригинал (2003) для сопрано, тенора, смешанного хора и органа. Версия (2004) для хора и оркестра. Версия (2004) для сопрано, тенора, смешанного хора и оркестра (труба, литавры, колокола, орган, струнные). Версия (2005) для смешанного хора и колоколов.

ОРГАННОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Краткий очерк⁴⁰

Органная музыка композиторов Молдовы относительно молода. Началом отсчета «органной эры» в нашей стране можно считать 15 сентября 1978 г. – дату открытия Органного зала в Кишиневе. Специально для этого события было создано первое органное сочинение местного композитора – *Cantus* Эдуарда Лазарева, которое исполнила органистка Светлана Бодюл [10]. К органу обращались композиторы разных поколений и стилевых предпочтений: Леонид Гуров, Василий Загорский, Татьяна Тарасенко, Тудор Кирияк, Анфиса Федорова, Дмитрий Киценко, Владимир Беляев, Геннадий Чобану, Владимир Чолак и другие.

В своем творчестве композиторы ориентируются, как правило, на типовой трехмануальный орган чешско-немецкого типа, образец которого установлен в кишиневском Органном зале. В исполнении органных произведений композиторов Молдовы участвовали и участвуют местные органисты: Светлана Бодюл, Ольга Бабаджанова, Марина Загорская, Анна Стрезева. Основная часть национального органного репертуара записана в фонд Общественной телерадиокомпании Телерадио-Молдова.

Сольные органные сочинения, созданные композиторами Молдовы, различаются по жанру, стилистике, характеру выразительных средств. Так, в традициях барочных жанров решен цикл *Прелюдия и Фуга памяти Дмитрия Шостаковича* для органа Дмитрия Киценко (1979). Мощная прелюдия, в которой свободно цитируется начало домажорной фортепианной прелюдии Д. Шостаковича, изложена в аккордовой фактуре, ее торжественный и величественный характер оттеняется импровизационной средней частью. Фуга звучит вначале камерно, но затем, путем драматического нарастания, достигает мощной кульминации в *tutti*, после чего следует резкое переключение к тихой сосредоточенности репризы.

Влияние музыки барокко ощущается и в шестичастной органной *Сюите* Д. Киценко (1980), хотя в целом она представляет собой романтическую модель сюитного жанра. Части сюиты отличаются миниатюрными масштабами, в некоторых из них используются фольклорные элементы (специфические интонационно-ритмические

⁴⁰ Автор выражает благодарность органистке, солистке Кишиневского Органного зала, Народной Артистке Республики Молдова Анне Стрезевой за предоставленные нотные материалы, подавляющее большинство которых существует в рукописном виде и находится в личном архиве исполнительницы.

формулы, мелизматика). Связи со старинной сюитой проявляются в использовании характерных жанров (ариетта, токката, пастораль) и в особенностях музыкальной фактуры, которая в органном звучании вызывает ассоциации с доклассическими образцами.

В 2000-е гг. Д. Киценко еще дважды обратился к органу соло: в *Маленькой прелюдии* (*Little Prelude*, 2013), основанной на первой части *Сюиты* и посвященной Дэвиду Бону, и в пьесе *In Nomine* (2017), решенной в духе контрапунктической музыки Возрождения.

В пьесе Татьяны Тарасенко *Медитация* (1982) присутствует элемент статики, созерцания, философского размышления. Опус посвящен органисту и композитору Олегу Янченко и навеян его блистательными импровизациями.

Фантазия для органа *Аркан* Анфисы Федоровой (1993) – оригинальное по замыслу и музыкальному языку сочинение. По мнению С. Циркуновой, «жанровый профиль *Аркана* определяется сочетанием черт фантазии и баллады, название происходит от молдавского народного танца, мелодия которого использована автором в качестве цитаты» [84, с. 182]. Композитор выстраивает пьесу как контрастное чередование лирических, танцевальных и импровизационных эпизодов.

Современным музыкальным языком отличаются органные сочинения Геннадия Чобану: *Вариации* (1983) и *Cântări calofonice* № 1 и № 2 (1989, 1990). Как утверждает И. Сухомлин-Чобану, «*Cântări calofonice* (1989) отличаются импровизационностью, опорой на модальность, свободным метром, яркой мелизматикой, эпизодическим использованием исона. Творческим импульсом для их написания послужил особый вокальный стиль византийской традиции, практикуемый в культовой музыке Румынии» [101, с. 6]. Анализируя *Cântare calofonică nr. 2*, Е. Мироненко отмечает: «Обращаясь к временным и пространственным элементам, в которых существенную роль играют ритмика и фактура, автор сумел максимально эффективно использовать возможности этих средств выразительности» [109, с. 47]. Индивидуальность и яркость музыкальной ткани сочинений Г. Чобану предоставляют богатые возможности для оригинальной и самобытной исполнительской трактовки, расширяя палитру красок отечественной органной литературы.

В 2004 г. был создан мемориальный цикл пьес для органа Владимира Чолака *Le tombeau* – он был посвящен ушедшему из жизни педагогу В. Чолака по композиции,

профессору Василию Загорскому – выдающемуся музыканту, видному деятелю культуры Республики Молдова⁴¹.

Эмоциональной искренностью отмечены две пьесы для органа Николая Чолака: *Посвящение* (1994) и *Прелюдия* (2011). *Посвящение* (памяти известного хормейстера и педагога Георгия Стрезева) написано в жанре пассакалии: вариации на остинатную тему создают единую линию нарастания, достигая кульминации в мажорной коде-апофеозе. *Прелюдия*, несмотря на минорную тональность, носит более светлый характер.

Успешно работает в области органной музыки Владимир Беляев. Его *Фантазия-экспромт* (2010) отличается достаточно свободным изложением музыкального материала, что обусловлено самим авторским определением жанра. Произведение обнаруживает черты барочных форм, преломляя их в современном интонационно-выразительном ключе.

В сольном органном репертуаре имеются и *транскрипции для органа* ряда произведений, написанных для других инструментов. Примером могут служить *Маски* Семена Лунгула – фортепианный цикл, отмеченный современным музыкальным языком, с широким использованием крайних участков звукового диапазона и ярких динамических красок, что обеспечивает возможности для использования различных регистров органа. Свободное воспроизведение барочной сюиты представляет собой *Полифоническая сюита памяти Д.Д. Шостаковича* Виктора Симонова (1979), написанная в оригинале для баяна [68].

Среди оркестровых произведений, в которых используется орган, особое место занимает жанр *концерта*. Первым в Молдове произведением в этом жанре стал Концерт для органа, струнного оркестра и литавр Дмитрия Киценко (1982) – яркое, образно насыщенное и, в то же время, виртуозное произведение.

Характеризуя свой концерт, Д. Киценко пишет, что он «связан с традициями великих мастеров XVIII века И.С. Баха и Г.Ф. Генделя и отражает своеобразно воспринятую молодым автором стилистику необарокко. Концерт состоит из трех частей. Первая часть (*Allegro moderato*) написана в старосонатной форме с мелодикой баховского типа. Возникающие порою неожиданные интонации и жесткие гармонические вертикали вносят в музыку элементы напряженности, затаенного конфликта. Вторая часть (*Adagio*) представляет собой по форме тему с вариациями. Музыка отражает сферу просветленной лирики. Постепенно разворачиваясь, тема обрастает многослойной полифонической тканью, не теряя при этом своего основного лирического содержания. Третья часть

⁴¹ Премьера в исполнении Анны Стрезевой состоялась 15 марта 2004 г. в кишиневском Органном зале в рамках Международного фестиваля *Дни новой музыки* [107, с. 40].

(*Allegro*) построена в форме фуги. В ее теме – сгусток энергии, волевого начала. Музыка отмечена известной близостью к полифоническому письму Генделя. В целом в Концерте сквозь кажущуюся стилистическую ретроспективу как бы проступают образы нашего времени» [цит. по: 38, с. 57].

Драматической насыщенностью музыкальных образов отличается одночастный Концерт для органа и струнного оркестра Анфисы Федоровой (1987), построенный на столкновении контрастных тематических элементов, ярких диалогах солирующего инструмента и оркестра. При этом, как отмечает С. Циркунова, «простая ладотональная основа (дорийский ре-минор), квадратность строения, моторность вызывают ассоциации с барочными токкатами, с возвышенным строем кореллиевских *allegri*» [84, с. 184]⁴².

В более традиционном стилевом ключе решен двухчастный Концерт для арфы, органа и симфонического оркестра одного из основоположников молдавской композиторской школы Леонида Гурова (1983). Первая часть представляет собой сонатное аллегро с медленным вступлением, вторая часть написана в форме свободных вариаций. Е. Клетинич подчеркивает оригинальность замысла концерта, который трактуется «не как эффектное состязание противопоставляемых друг другу солистов и оркестра, а как взаимодополняемое единство решающих общую задачу виртуозов – участников оригинального ансамбля» [31, с. 118]. При этом, как отмечает исследователь, «соединение инструментов со столь контрастными и специфическими тембрами, наделенными вековой традицией априорно противоположной семантикой, – задача сложная, по-своему даже уникальная» [31, с. 118]. Но, будучи, великолепным мастером классической оркестровки, Л. Гуров блестяще решает проблему, раскрывая многообразные технические и колористические возможности солистов и оркестра.

Среди оркестровых произведений с участием органа выделяется *Диптих* для органа и струнного оркестра Владимира Чолака (2004)⁴³. Компактное по форме и выразительное по звучанию произведение состоит из двух контрастных частей: первая медленная, с лирическими крайними разделами и взволнованной моторной серединой, вторая —

⁴² Судя по сохранившимся программам, вскоре после создания Концерт был исполнен дважды: 9 февраля 1989 г. на IX смотре творчества молодых композиторов Молдовы (Камерный оркестр Молдтелерадио под управлением Александру Самоилэ) и 6 февраля 1990 г. на VII Съезде композиторов Молдовы (Камерный оркестр Молдавской государственной филармонии, дирижер Владимир Вайс). Третье исполнение состоялось 23 мая 2000 г. в рамках концерта памяти А. Федоровой, безвременно ушедшей из жизни (Камерный оркестр Национального театра им. М. Эминеску, дирижер Даниил Федорян). Во всех трех концертных исполнениях в качестве солистки выступила Анна Стрезева (орган).

⁴³ Произведение впервые прозвучало 24 марта 2005 г. в исполнении Анны Стрезевой и Национального камерного оркестра под управлением Михаила Сечкина [107, с. 41].

торжественная, ликующая, с имитацией колокольного перезвона. Автор умело сочетает краски струнного оркестра и разнообразных регистров духового инструмента – органа.

В разные годы были написаны такие произведения, как *Лирическая поэма* для органа и камерного оркестра Давида Гершфельда, *Suita de colinde* (*Сюита из колядок*) для органа, ударных и струнного оркестра Валентина Дони.

Значительным событием в музыкальной жизни республики стало создание произведения *Passion XXI* для органа и симфонического оркестра Владимира Беляева (2012)⁴⁴. Анализируя произведение, В. Барбас приходит к выводу о том, что в нем находит отражение полистилистика, ориентированная на традиции и новейшие достижения Запада, комбинирование, синтез различных культурных традиций: средневековых, барочных, романтических, выраженных с помощью современных техник композиции [94, с. 230]. В основе этого яркого, впечатляющего силой звуковой изобразительности и активностью творческой мысли сочинения лежит микротема – мотив SOS (его ритмическая формула, согласно азбуке Морзе: ...---...). Мотив пронизывает всю музыкальную ткань, представая в различных образных красках и состояниях. Философская идея, положенная в основу *Passion XXI*, – призыв к человечеству спасти мир от вселенской катастрофы.

Орган в произведениях молдавских композиторов часто сочетается со звучанием голосов и хора. Ярким примером может служить кантата *Cine scutură roua* для сопрано, тенора, хора, органа и литавр Василия Загорского (1981) – лирико-драматическое произведение на фольклорные тексты в обработке поэта Григоре Виеру. Развитие лирических образов достигает в кульминации кантаты подлинно трагического накала.

По мнению Г. Кузьминой, в этом лирико-философском сочинении, отличающемся сложной драматургической выстроенностью, «не стремясь к особой оригинальности музыкального языка, автор достиг органичного взаимодействия фольклорного начала и современных приемов композиционного письма» [39, с. 134]. Е. Мироненко представляет цикл как произведение неоромантической стилистики, подчеркивая, что «сочетание неофольклорных партий солистов и хора с барочными органом и литаврами (...) придает кантате неповторимую тембровую специфику» [48, с. 129–130]. При этом орган, как пишет М. Белых, выполняет многообразные функции: «он оттеняет, подчеркивает выразительность вокальных линий, создает живописные, звукоизобразительные эффекты,

⁴⁴ Первое исполнение состоялось 13 июня 2013 г. в кишиневском Органном зале в рамках Международного фестиваля *Дни новой музыки*. Исполнители: Симфонический оркестр Общественной компании *Телерадио Молдова*, дирижер Георге Мустя, солистка Анна Стрезева (орган).

скупыми штрихами проясняя ситуации ”действия”. (...) Облик органной партии несмотря на интонационные связи с вокально-хоровым пластом определяется все же фактурными формами, свойственными барочному прелюдированию» [6, с. 151].

Всемирную известность получила поэма *Miorița* для голоса, органа, церковных и трубчатых колоколов и магнитной ленты Тудора Кирияка (1983) на текст одноименной народной баллады в варианте Василе Александри. Вокальную партию на премьере проникновенно исполнила исполнительница народной музыки Валентина Кожокару. За поэму *Miorița* Тудор Кирияк был удостоен Государственной премии Республики Молдова.

Т. Кирияк разнообразно и профессионально решил партию органа, в которой использованы богатые красочные тембровые и фактурные особенности регистров, эффект «ползущего диминуэндо» и «растворяющихся» обертонов на фоне выключенного мотора, кластер, совпадающий с *tutti* органа. Как отмечает М. Белых, «органная звучность, использованная в поэме многофункционально (в плане пространственных, звукоизобразительных эффектов, тембровой имитации звучания народного инструментария, в аспекте своего рода звуковой реверберации вокальных фрагментов, как выражение динамического противостояния), в силу кардинально иного типа интонирования, отсутствия вибрато трактуется как символ объективного мира, моментами резонирующего человеческим переживаниям, моментами противостоящего им как зловещая, роковая сила» [5, с. 98].

Регистровку партии органа и некоторые специфические элементы текста автор создал в сотрудничестве с органисткой Анной Стрезевой, первой исполнительницей партии органа в этом сочинении. Опыт работы с органом Т. Кирияк продолжил в кантате *Doinatori* (*Opus Sacrum Dacicum*) для солиста, хора, органа, на и вибратона на стихи Михая Эминеску, Григоре Виеру и Николае Дабижа (1989).

Лирико-драматические образы воплощены в *Лирической симфонии* Эдуарда Лазарева для тенора, чембало, фортепиано и органа (1985). Произведение представляет интерес как в плане музыкального воплощения поэзии Павла Боцу, так и с точки зрения оригинального сочетания трех клавишных инструментов, разных по природе звукоизвлечения.

В основу пятичастной кантаты *Литании* для колоратурного сопрано, кларнета и органа Дмитрия Киценко (1987) положена поэма Григоре Виеру *Litanii pentru orgă*. Автор сумел передать особенности, свойственные традиционным литаниям: лирику как основу образной сферы, простоту песенной мелодии с чертами декламации. В то же время, мелос произведения Д. Киценко базируется на интонациях молдавского фольклора, в нем

используются характерные признаки народных ладов. Чрезвычайно выразительна партия певицы, развивающаяся в рамках широкого звуковысотного диапазона. Кларнет и орган выполняют разнообразные функции, от аккомпанемента до яркого каденционного соло.

Кантата *Литании* была написана для семейного трио Стрезевых – певицы Светланы, кларнетиста Анатолия и органистки Анны, которые выступили в премьерном показе сочинения в Органном зале. В этом составе *Литании* исполнялись в США, Финляндии, Венгрии, Болгарии⁴⁵. Аналогичный состав исполнителей Д. Киценко использовал и в пьесе *Ave, Maria* (1993) на текст католической молитвы.

Дуэт виолончели и органа избран Теодором Згуряну для мемориального сочинения *În memoria părinților mei* (*Памяти моих родителей*, 2005) [100, с. 80–81].

В 2001 г. появилось произведение Владимира Чолака *Laudate Dominum* для женского хора и органа, посвященное дирижеру хора, профессору Лидии Аксеновой⁴⁶. Как пишет Е. Гырбу, «хору принадлежит основная семантическая функция, орган же создает внушительный, величественный инструментальный фон. Использование традиционного текста псалма на языке оригинала – латыни, как и наличие традиционного инструмента для католической религиозной музыки – органа – подтверждают католическую принадлежность сочинения *Laudate Dominum*» [107, с. 250].

В 2012 г. В. Чолаком была создана *Месса* в шести частях – концертное произведение в католической традиции для солистов, смешанного хора, органа и камерного оркестра⁴⁷. «*Месса*, – утверждает Е. Гырбу, – занимает важное место в композиторском творчестве В. Чолака, демонстрируя его художественную зрелость в свете взглядов, связанных с идеей жертвенности, которая является основной концепцией этого религиозного опуса» [107, с. 45].

Некоторые произведения в оригинале были написаны для солистов или хора и оркестра и впоследствии переработаны авторами в версии с участием органа. В качестве примеров приведем такие сочинения, как *Requiem* для женского хора, солистов и органа Владимира Чолака (1995), его же *Stabat Mater* (1997), первоначально для женского хора и

⁴⁵ Позже, когда Светлана и Анатолий Стрезевы обосновались в США, партию органа стала исполнять на фортепиано их дочь Милана.

⁴⁶ Произведение впоследствии было переработано для смешанного хора. Премьера состоялась 4 июня 2001 г. в исполнении хора *Credo* под руководством В. Болдурат [107, с. 36].

⁴⁷ Премьера состоялась 31 октября 2012 г. в Органном зале. Исполнители: Анна Стрезева (орган), Национальный камерный оркестр и Национальный камерный хор под управлением Илоны Степан. Солисты: Татьяна Костюк (сопрано), Лилия Марин (меццо-сопрано), Сергей Пилипецкий (тенор), Андрей Отян (бас) [107, с. 45].

оркестра, затем для смешанного хора, струнного оркестра и органа⁴⁸; *Mariengebete* (версия для женского хора и органа, 1998), *Месса* для смешанного хора и органа (2003)⁴⁹, кантата *Stabat Mater* для сопрано и органа (2014)⁵⁰, *O Gracious Light* (версия для сопрано и органа, 2014) Дмитрия Киценко и др.

Иногда случалось наоборот: орган во второй версии заменялся оркестром – как это было с *Magnificat* для смешанного хора, солистов и органа (оригинал 2003, вторая версия 2004) Владимира Чолака. Подобные случаи подтверждают тот факт, что орган с его богатейшими возможностями как нельзя лучше подходит для переложения оркестровой или ансамблевой партитуры. Так, в кантате Д. Киценко *Stabat Mater*, написанной в оригинале для сопрано и камерного оркестра, обилие выдержанных длинных нот, аккордовая фактура, ясность голосоведения и другие факторы создают удобные возможности для переложения оркестровой партитуры на орган, который идеально поддерживает партию солистки.

Завершая краткий обзор органного творчества композиторов Республики Молдова, подчеркнем, что оно разнопланово с точки зрения жанров, образного строя, стилевых и композиционных решений, средств музыкального языка. Композиторы пишут как для органа соло, так и для органа с оркестром и камерным ансамблем. В ряде произведений орган сочетается с голосом и хором. Помимо сочинений, специально написанных для органа, встречаются и переложения пьес, предназначенных для других инструментов, камерного ансамбля, оркестра. Многие органные опусы несут на себе отголоски традиций музыки барокко. Еще один стилизованный аспект связан с претворением особенностей национального фольклора.

⁴⁸ Исполнение первой версии состоялось 25 марта 1998 г. хором *Renaissance* и Камерным оркестром Национального театра им. Михая Эминеску, дирижер Андрей Дмитриевич. Вторая версия была исполнена в 2005 г. в Органном зале по случаю Международного дня музыки. В исполнении приняли участие хоровые коллективы *Moldova* и *Credo*, а также Национальный камерный оркестр под руководством автора [107, с. 32].

⁴⁹ Существует также версия для смешанного хора, солистов, органа и камерного оркестра (2004).

⁵⁰ Первая версия кантаты, для меццо-сопрано и камерного оркестра, созданная в 1989 г., была впервые исполнена в кишиневском Органном зале в 1989 г. солисткой Натальей Усенко 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.

Литании Дмитрия Киценко:
поэтический текст и музыкальная форма

I

Поэма Г. Виеру <i>Litanii pentru orgă</i> ⁵¹		Кантата Д. Киценко <i>Литании</i>	
№ куплета в поэме	Текст куплета	Раздел формы	Исполнительский состав
		Вступление	Cl., Org.
2	Cum nu sunt doi pomi Întocmai la fel, Și nici două popoare; Cum nu se aseamănă perfect Cicoare cu cicoare,	<i>a</i>	Cl. Sopr. Org.
	Astfel, maică, și tu Ești unica-n lume, În sufletul meu, În cântul Ce-mi bate sub tâmpile. Nimeni nu Poate golul să-l umple, Golul ce-l lași – Nici cântecul meu, Nici popularul meu nume, Nici țara chiar, care La fel mi-e de scumpă și ea.	<i>b</i>	Cl. Sopr. Org.
	Rămâi. Mai rămâi. Nu pleca.	<i>a¹</i>	Cl. Sopr. Org.

II

5	Tristă dimineață De duminica mare.	<i>a</i>	Sopr. Org.
	Îmi izvorăște pe față Steaua cea de sare.	<i>b</i>	Sopr. Org.
	Privesc cu durere la Verzile săbioare De porumb din grădina ta, Mamă ⁵² , care Nu te mai pot apăra.	<i>c</i>	Sopr. Org.
	Întregul nu mai e întreg. Strig: Sunt cea mai fără de noroc!	<i>d</i>	Sopr. Org.
	Deși înțeleg, înțeleg Că toți suntem un lemn De foc.	<i>b¹/c¹</i>	Sopr. Org.

⁵¹ Полный текст поэмы см.: [108].

⁵² В тексте кантаты слово *tată* заменено словом *Doamne*.

III

		Вступление	Cl. Org.
6	A căzut cerul din ochii tăi Și s-a fărâmițat. A căzut de pe fața ta soarele Și-a înghețat.	<i>a</i>	Cl. Sopr. Org.
	Încremenit e vântul cel răcoros Fără harnicele tale mâini. Căutându-te pe tine, S-au tăinuit izvoarele-n țărâni.	<i>b</i>	Cl. Sopr. Org.
		Интерлюдия	Cl. Org.
	Ca un pom doborât Însuși graiul Parcă se aude căzând. Doamne, atât de singură, Atât de singură N-am fost nicicând!	<i>a</i> ¹ Attacca	Cl. Sopr. Org.

IV

7	Nu-mi ajung ochi să te plâng, Nici cuvinte nu-mi ajung. Drumul meu sub cer e scurt, Drumul tău în pământ e lung. Să-mi spăl vina ce-o port izvoarele, Mările nu ajung. Drumul meu sub cer e scurt, Drumul tău în pământ e lung.	<i>a</i> <i>b</i> <i>a</i> ¹ <i>b</i> ¹	Cl. Sopr.
		Интерлюдия	Cl.
	Mă doare căsuța, Gradina ta verde, Toate Câte-au rămas fără tine Mă dor. Nu-mi mai e dor de nimeni, mamă, Numai de tine mi-i dor.	<i>c</i> <i>a</i> ²	Cl. Sopr.

V

		Вступление	Org.
9	Te-ai scufundat În veșnicie, În apele ei, Ca-n aerul de sus Mirozna florilor de tei, Ca iarba toamnei În pământ, Ca taina tremurândă-n Tăcerea unui cânt;	<i>a</i> <i>a</i> ¹	Sopr. Org.

	Ca ochiul păsării În somn, Tu care parcă spui: Lăsați-mă puțin Să dorm.		
		Интерлюдия	Cl. Org.
	Ca celălalt gând al meu Te-aștept sa te întorci Cu bucuroase vești, De varul vechi să răzui Această zi, Cu zâmbetul tău cald S-o zugrăvești. Te-aștept să te întorci.	<i>a</i> <i>a</i> ¹	Cl. Sopr. Org.
	Вокализ		Cl. Sopr. Org.

Ave Maria Дмитрия Киценко:
поэтический текст и музыкальная форма

Итальянский текст <i>Ave Maria</i>		Д. Киценко <i>Ave Maria</i>	
Текст куплета		Разделы формы	
		Исполнительский состав	
		Вступление	
		Cl., Org.	
I куплет			
Ave Maria! Ave Maria!		Заставка	
		Sopr., Org.	
		Cl., Org.	
Vergin celeste, La prece mia si volge a te	a	a	Cl., Sopr. Org.
Il genitore mi toglie il fato, A te, il mio cuore chiede merce Si chiede merce? Si chiede merce?		b	Cl., Sopr. Org.
Per tanto affano prego a tuoi piedi: Giammai non hanno tregua i dolor.	b	c	Cl., Sopr. Org.
Il dolor mio dal ciel tu vedi, Deh, salva oh Dio il genitor, genitor.		d	Cl., Sopr. Org.
		Интерлюдия	
		Org.	
II куплет			
Ave Maria! Ave Maria!		Заставка	
		Sopr., Org.	
		Cl., Org.	
La tua preghiera Propizia sia al mio penar,	a	a	Cl., Sopr. Org.
Se per te in petto mi vien la calma, D'eterno affatto ti sapro amar, Ti sapro amar.		b	Cl., Sopr. Org.
La tua speranza m'iformi il cuore, La vil possanza del mal cadre;	b	c	Cl., Sopr. Org.
Per te il gran Dio ceda al mio grido, Pel padre mio cerco pieco ta.		d	Cl., Sopr. Org.
		Интерлюдия	
		Org.	
III куплет			
Ave Maria! Ave Maria!		Заставка	
		Sopr., Org.	
		Cl., Org.	
Lo spirto acceso, O Madre pia in te fido;	a	a	Cl., Sopr. Org.
Il re del male te me il tuo sguardo, Per lui fatale e mi Lascio, Si, mi Lascio.		b	Cl., Sopr. Org.
Un gran prodigio opro il tuo figlio; Gual sia vestigio del mal spari,	b	c	Cl., Sopr. Org.
Deh, prega, o pia, pel genitore, Già L'alma miati benedi.		d	Cl., Sopr. Org.
		Интерлюдия	
		Org.	
Ave Maria! Ave Maria!		Заключение	
		Cl., Sopr., Org.	

**КОНЦЕРТНЫЕ ПРОГРАММЫ АВТОРА ДИССЕРТАЦИИ
(ТВОРЧЕСКАЯ ЧАСТЬ РАБОТЫ)**

КОНЦЕРТНАЯ ПРОГРАММА № 1

Кишинев, Кафедральный собор Божественного Провидения –
Епископальный собор Римско-католической церкви епархии Кишинева
29 октября 2017

Органный концерт

Солист – **МИХАИЛ СТРЕЗЕВ** (орган)

В программе:

1. И.С. Бах. Фантазия и фуга соль минор, BWV 543
2. И.С. Бах. Фантазия Соль мажор, BWV 572
3. И.С. Бах. Хоральная прелюдия *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639
4. Л. Бёльман. *Готическая сюита*
5. Д. Киценко. *Сюита для органа*

КОНЦЕРТНАЯ ПРОГРАММА № 2

Кишинев, Органный зал
12 февраля 2019

Органный концерт

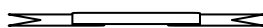
Солист – **МИХАИЛ СТРЕЗЕВ** (орган)

С участием солистки Национальной филармонии им. Сергея Лункевича
ТАТЬЯНЫ КОСТЮК, Maestru în Artă (сопрано)

В программе:

1. И.С. Бах. Прелюдия и фуга Ми бемоль мажор, BWV 552
2. Д. Киценко. Два гимна для голоса и органа:
– *O Gracious Light*
– *I Walk with Love Along the Way*
3. В.А. Моцарт. Фантазия фа минор, KV 608
4. Д. Киценко. *Ave Maria*
5. Дж. Каччини. *Ave Maria*
6. Ф. Мендельсон-Бартольди. Соната № 1 фа минор для органа, ор. 65:
I. *Allegro moderato e serio*
II. *Adagio*.
III. *Andante Recitativo*
IV. *Allegro assai vivace*

КОНЦЕРТНАЯ ПРОГРАММА № 3
Schmitt Hall, Музыкальная школа Истмана,
Рочестер, Нью-Йорк, США
(Rochester, NY, USA
Eastman School of Music, Schmitt Hall)
7 мая 2021



Кишинев, Органный зал
5 июля 2021

Органный концерт
Солист – **МИХАИЛ СТРЕЗЕВ** (орган)
В концерте приняли участие:
солистка Национальной филармонии им. Сергея Лункевича
ТАТЬЯНА КОСТЮК, Maestru în Artă (сопрано),
ЮРИЙ МЕЛЬНИК (кларнет)

В программе:

1. Д. Киценко. Литании для сопрано, кларнета и органа, ч. 3–5
2. Д. Букстехуде. Токката ре минор, ВихWv 155
3. И.С. Бах. Прелюдия и fuga соль минор, BWV 535
4. Ш.-М. Видор. Симфония для органа № 6, ор. 42 № 2, ч. 1
5. М. Рeger. Интродукция и пассакалия ре минор (1899)
6. Й.Г. Райнбергер. Пассакалья из Сонаты № 8, ор. 132, ми минор

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Автореф. дис... канд. – автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата
 Автореф. дис... докт. – автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора
 б. и. – без указания издательства
 в. – век
 вып. – выпуск
 г. – год
 гл. ред. – главный редактор
 гос. – государственная/ый
 др. – другие
 изд-во – издательство
 им. – имени
 КГУКИ – Краснодарский государственный университет культуры и искусств
 КемГУКИ – Кемеровский государственный университет культуры и искусств
 науч.-пед. – научно-педагогический/ая
 ООО – общество с ограниченной ответственностью
 отв. ред. – ответственный редактор
 РГК – Ростовская государственная консерватория
 с. – страница
 сост. – составитель
 стб. – столбец
 т. – том
 ун-т – университет
 Alc. – alcătuitor
 AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
 ASIN – Amazon Standard Identification Number
 FEP – Firma editorial-poligrafică
 ISBN – International Standard Book Number
 ISMN – International Standard Music Number
 ISSN – International Standard Serial Number
 NC – North Carolina
 nr. – număr
 p. – pagină, pagini; page, pages
 SRL – societate cu răspundere limitată
 tipogr. – tipografie
 vol. – volum; volume, volumes
 USA – United States of America
 USARB – Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți

Музыкальные звуки записываются латинскими буквами — *a*, *b*, *cis*, *es* и т. д.
 Октавы отмечаются в соответствии с правилами элементарной теории музыки: например, *a*¹ (ля первой октавы), *A* (ля большой октавы), *a* (ля малой октавы). Ступени лада обозначаются римскими цифрами. Гармонические функции обозначены так, как это принято в теории гармонии.

Для обозначения разделов формы в схемах использованы буквы латинского алфавита (*a*, *b*, *c* и др.): строчные – для периодов, заглавные – для простых и разделов сложных форм. Динамические оттенки обозначаются исходя из правил, изложенных в учебниках теории музыки.

||: || – знаки повторения разделов формы.

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшийся Михаил Стрезев заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя

Стрезев Михаил

Подпись

Число

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul Mihail Strezev declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

Strezev Mihail

Semnătura

Data