

М. И. СТРЕЗЕВ*Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Молдова)***ОРГАН В ТВОРЧЕСТВЕ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО**

Статья представляет собой обзор произведений для органа и с участием органа композитора Дмитрия Киценко (р. 1950), внесшего значительный вклад в развитие музыкального искусства Республики Молдова. В статье рассматриваются произведения, написанные почти за четыре десятилетия – с конца 1970-х гг., когда в Кишиневе был открыт Органный зал, по наши дни. За эти годы Д. Киценко создал более десятка произведений: для органа соло (Прелюдия и фуга памяти Д. Д. Шостаковича; Сюита; *In Nomine*), органа с оркестром (Концерт для органа, струнных и литавр), органа с солистами-певцами (два сочинения для колоратурного сопрано, кларнета и органа: кантата «Литании» на стихи Г. Виеру и *Ave Maria; Stabat Mater* для меццо-сопрано и органа; Месса для сопрано, тенора и органа; несколько вокальных миниатюр), органа с хором (*Mariengebete*). Произведения Д. Киценко в той или иной степени обнаруживают признаки

стиля необарокко, проявляющиеся в образном строе, жанрах и формах, ладомелодической и метроритмической сторонах музыкального языка, полифонических средствах изложения и развития материала. Другим стилистическим ориентиром, проявляющимся в ряде пьес, является фольклор: в музыкальном языке Сюиты, «Литаний», отдельных фрагментов Концерта ощущаются интонационно-мелодические и ритмические связи с молдавской вокальной и инструментальной народной музыкой. Орган выполняет в анализируемых сочинениях разнообразную роль: от солиста и участника ансамбля – до аккомпаниатора, осуществляющего интонационно-гармоническую поддержку вокальной партии.

Ключевые слова: орган, Дмитрий Киценко, необарокко, сюита, прелюдия и фуга, месса, литании, концерт, молдавский фольклор.

Для цитирования: Стрезев М. И. Орган в творчестве Дмитрия Киценко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 69–76.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13010>

M. STREZEV*Academy of Music, Theatre and Fine Arts (Moldova)***ORGAN IN THE WORKS OF DMITRY KITSENKO**

This article presents a review of the compositions for organ and with participation of organ written by composer Dmitry Kitsenko (b. 1950) who has greatly contributed to the musical art development in the Republic of Moldova. The works written during almost four decades (from the end of the 1970s, when the Organ Hall was founded in Kishinev, to the present day) are studied in the article. During these years D. Kitsenko has created more than ten works: for organ solo (*Prelude and fugue in memoriam D. D. Shostakovich; Suite; In Nomine*), for organ and orchestra (*Concerto* for organ, strings, and timpani), for organ and singers (two pieces for colo-

ratura soprano, clarinet and organ: cantata *Litanies* on lyrics by Gr. Vieru and *Ave, Maria; Stabat Mater* for mezzo-soprano and organ; *Mass* for soprano, tenor and organ; several vocal miniatures), for organ and choir (*Mariengebete*). In a varying degree the works reveal the signs of Neo-Baroque style manifested in their imagery, genres and forms, modal, melodic and metro-rhythmic aspects of the musical language, polyphonic means of the music material' exposition and development. Another stylistic mark appeared in some pieces is folklore: the melodic and rhythmic links with the Moldovan vocal and instrumental folk music are felt in the musical language

of *Suite, Litanies*, some fragments of *Concerto*. The organ plays various roles in the analyzed compositions: from the soloist or ensemble participant to the accompanist providing intonational and harmony support of the voice part.

For citation: Strezev M. Organ in the works of Dmitry Kitsenko // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 3. Pp. 69–76.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13010>

Key words: organ, Dmitry Kitsenko, Neo-Baroque, suite, prelude and fugue, mass, litanies, concerto, Moldovan folklore.

Дмитрий Киценко – молдавский и канадский композитор, член Союза композиторов и музыковедов, Заслуженный деятель искусств Республики Молдова. Родился в 1950 г. в украинском городе Белая Церковь. В 1970 г. поступил в Кишиневский институт искусств (ныне – Академия музыки, театра и изобразительных искусств), где учился вначале как баянист, а затем как композитор в классе видного педагога, заслуженного деятеля искусств, профессора Соломона Лобеля. В 1991–1992 гг. совершенствовал свое мастерство в Бухарестской музыкальной академии у известного румынского композитора, профессора Тибериу Олаха. В 2002 г. Д. Киценко переехал в Киев, а с 2010 г. обосновался в Канаде, в провинции Онтарио, где проживает и в настоящее время.

Творческая деятельность Д. Киценко началась в Молдове в конце 1970-х гг. и продолжается по сегодняшний день. Он является автором произведений в самых разных жанрах, среди которых видное место занимает симфоническая и концертная музыка: пять симфоний, три *Concerti grossi*, около десятка концертов для солирующих инструментов с оркестром (в том числе «Плач Иеремии» для альта и струнного оркестра, *De profundis* для тромбона и 13 солирующих струнных, *Simfonia concertante* для виолончели и камерного оркестра), отдельные оркестровые пьесы – такие, как *Requiem aeternam*, *Бабий Яр*, *Kyrie*, *In imo pectore*, *Inside*, *Joyland* и др. В творческом портфеле композитора множество вокально-инструментальных опусов для солистов, хора и различных камерных и оркестровых составов («Времена года» для детского хора и симфонического оркестра, *Pater noster*, *Stabat Mater*, *Ave Maria*, «Свете тихий» и др.), около ста камерно-инструментальных и вокальных произведений, музыка для детей. В этом многообразии достойное место занимают сочинения для органа и с участием органа.

Возникновение интереса к органу у Д. Киценко не случайно, оно было связано с важным событием в музыкальной культуре Молдовы – открытием 16 сентября 1978 г. Кишиневского органного зала. Для этого в самом центре города было переоборудовано здание бывшего Городского банка – памятник архитектуры начала XX в., где был установлен концертный орган чешской фирмы «Rieger-Kloss». Знаменательное событие дало толчок к появлению молдавских исполнителей-органистов: в разное время ими были ученицы профессора Московской консерватории Л. Ройзмана – Анна Стрезова (ныне солистка Органного зала, Народная артистка Молдовы), Ольга Бабаджанова, Марина Загорская, периодически выступала с концертами Светлана Бодюл, принимавшая участие в упомянутой церемонии в сентябре 1978 г.

С появлением органа возник интерес к нему местных композиторов, среди которых были как признанные мастера, так и молодые авторы, заинтересовавшиеся 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» на фольклорные тексты для сопрано, тенора, хора, органа и литавр Василия Загорского, поэму «Миорица» на текст одноименной народной баллады для голоса, органа, церковных и трубчатых колоколов и магнитной ленты Тудора Кирияка, «Калофонические песнопения» Геннадия Чобану, Концерт для органа и струнного оркестра и Фантазию «Аркан» для органа Анфисы Федоровой, «Медитацию» для органа Татьяны Тарасенко, «Дипти»х для органа и струнного оркестра Владимира Чолака, *Passion XXI* для органа и большого симфонического оркестра Владимира Беляева и др.

В 1979 году появилось первое сочинение для органа Дмитрия Киценко: «Прелюдия и fuga

памяти Д. Д. Шостаковича» – одно из мемориальных сочинений, которыми композиторы Молдовы отозвались на кончину великого российского художника [1, с. 3]. Этим произведением молодой композитор обозначил для себя новую сферу творческих интересов, связанную с органом и развиваемую в течение всей жизни. Цикл «Прелюдия и фуга» решен в традициях барочных жанров, в нем автор опирается на традиции баховского малого полифонического цикла. В то же время, на музыкальный язык сочинения оказали заметное влияние стилевые особенности музыки Д. Шостаковича. Произведение Д. Киценко обнаруживает многообразные жанровые, образно-эмоциональные, интонационно-тематические связи с творчеством классика советской музыки, отразив и ладовые особенности, характерные для его музыкального языка.

Главным формообразующим принципом, положенным в основу сочинения, является контраст, который проявляется как на уровне цикла, так и в рамках первой пьесы. Мощные аккорды начала Прелюдии и поступенно нисходящий бас в партии педали вызывают ассоциации со средневековой пассакалией, которая часто встречается как в музыке барокко, так и в творчестве Д. Шостаковича, трактовавшего этот жанр в новом стилевом ключе. Д. Киценко свободно цитирует здесь начало До-мажорной Прелюдии из «24 прелюдий и фуг» Д. Шостаковича. Помимо этого, отдельные интонационно-мотивные параллели наблюдаются между музыкой фуги Д. Киценко и некоторыми фугами Д. Шостаковича. Но главное, что роднит цикл молдавского автора с творчеством его великого тезки, – это обращение к высоким сферам творческой мысли, а также опора на полифонию как на способ выражения глубоких философских образов и истин, дошедших до нас из глубины веков.

Цикл «Прелюдия и фуга памяти Д. Д. Шостаковича» принадлежит перу еще совсем молодого автора, но в этом сочинении ощущается заметный потенциал композитора в плане освоения органной специфики. Произведение рассчитано на современные возможности органа: речь идет, например, об использовании *Walze* для достижения *crescendo* и *diminuendo* с постепенным набором регистров.

Влияние музыки барокко ощущается и в шестичастной Сюите для органа Д. Киценко (1980)¹. Связи со старинной сюитой определяются использованием в ряде пьес, составляющих цикл, характерных жанров (арьетта, токката,

¹ Первое исполнение состоялось в Кишиневском органном зале 15 декабря 1981 г. в рамках XIV пленума Союза композиторов Молдавии, солистка – Ольга Бабаджанова.

пастораль), а также в фактуре, которая местами воссоздает доклассические органные образцы, – ярким примером в этом смысле является фантазийная финальная часть *Improvisata*. Вместе с тем, в целом произведение опирается на романтическую модель сюитного цикла: его части, за исключением финала, отличаются миниатюрными масштабами, они написаны в разных тональностях, их музыкальный язык пронизан фольклорными элементами (специфическими интонационно-ритмическими формулами, мелизмами, характерными для молдавской народной музыки). Что касается использования возможностей органа, то органисту предоставлена значительная свобода в выборе исполнительских средств с учетом характера музыки, жанровой основы частей, функционального соотношения фактурных пластов².

Стилистика необарокко характерна для Концерта Д. Киценко для органа, струнных и литавр в 3 частях (1982³, 2-я редакция – 2014), занявшего достойное место в ряду инструментальных концертов композиторов Молдовы. Все три части сочинения – импульсивная, напористая первая, мягкая, кантиленная вторая, энергичный токкатный финал в форме фуги – обращают нас к жанровым и формообразующим элементам предклассической эпохи. В сочинении широко применяются различные полифонические приемы. Сам композитор, выступивший в качестве автора текста аннотации, выпущенной к исполнению Концерта в Домском соборе в 1988 г., писал: «Концерт для органа, струнного оркестра и литавр (1982) связан с традициями великих мастеров XVIII века И. С. Баха и Г. Ф. Генделя и отражает своеобразно воспринятую молодым автором стилистику необарокко. <...> В целом в Концерте сквозь кажущуюся стилистическую ретроспективу как бы проступают образы нашего времени» [цит. по: 3, с. 57]. Ощутимыми знаками присутствия «образов нашего времени» становятся современные средства музыкального

² Подробный анализ ранних сольных органных произведений Д. Киценко можно найти в статье Т. Березовиковой и автора этих строк [2]. В 2000-х гг. композитор еще дважды обратился к органу соло: в «Маленькой прелюдии» (*Little Prelude*, 2013), основанной на первой части Сюиты и посвященной Давиду Бону, а также в пьесе *In Nomine* (2017), стилизованной под обработку григорианского хора в духе контрапунктической музыки Возрождения.

³ Концерт был впервые исполнен на Шестом смотре молодых композиторов Молдавии в Кишиневском органном зале 10 декабря 1982 г. В премьерном показе участвовали солистка Анна Стрезева и струнная группа Симфонического оркестра Молдавской филармонии (дирижер – Лев Гаврилов).

языка, которые сочетаются с элементами молдавского фольклора: в ряд авторских тем свободно вплетаются интонации и ритмы молдавских народных танцев.

Неоклассическая линия, проявившаяся в Концерте Д. Киценко, особенно ярко прослеживается в сравнении, например, с органным концертом Ф. Пуленка, музыка которого оказала на автора, по его признанию, значительное влияние. Ассоциации с концертом французского мастера возникают как благодаря исполнительскому составу (струнные, литавры и орган), так и в процессе восприятия непосредственной, искренней лирической средней части, близкой по настроению медленной части Концерта Пуленка.

Следует отметить, что органной концерт Д. Киценко претерпел с течением времени ряд жанровых модификаций. Так, в 2007 г. на основе музыки Концерта был создан *Concerto grosso № 2*, в партитуру которого вместо органа были введены три концертующих инструмента – две скрипки и виолончель. В 2014 г. появился еще один вариант произведения, с отредактированной партией органа, включенной в партитуру *Concerto grosso № 2*⁴. Наконец, оригинальное явление представляет собой мультимедийная версия Концерта. Как пишет Г. Кочарова, заинтересовавшись новыми информационными технологиями, Д. Киценко «...начал представлять свою музыку в Интернете, сопровождая ее при этом визуальным рядом, что неожиданно повлекло за собой рождение на базе уже готовой музыки новых по жанру аудиовизуальных произведений» [3, с. 55]. Воплощая идею «диалога эпох», синтеза культур и видов искусства, композитор совместил музыку органного Концерта с видеорядом, составленным из гравюр и картин А. Дюрера. Таким образом, благодаря «экстрамузыкальному надтексту» (Г. Кочарова) произведение приобрело новое качество стилевой многомерности: Современность – Барокко – Ренессанс – Библейская история [3].

Одной из стиливых констант, нашедших отражение в органной музыке Д. Киценко, является фольклорная специфика музыкального материала. Украинец по национальности, рожденный близ Киева, композитор долгое время жил в Молдове, глубоко проникшись ее историей и культурой. Будучи человеком любознательным по своей природе, он с интересом изучал молдавский фольклор, творчески претворяя его в

ряде сочинений. В органной сфере подобная тематика, в комплексе с признаками других стиливых направлений, наиболее ощутимо присутствует в Сюите для органа и в «Литаниях».

Пятичастная кантата «Литании» для колоратурного сопрано, кларнета и органа на стихи известного молдавского поэта Григоре Виеру (1987)⁵ воплотила в себе особенности жанра циклической сольной кантаты, исторически сформировавшегося в XVII веке в Италии и многообразно представленного в последующие периоды истории музыки. Другой жанровый признак заключен в названии сочинения: литании, как известно, представляют собой песнопения католической церкви (в переводе с позднелатинского литания – просьба, моление).

«Литании» задуманы как вокально-инструментальный цикл из пяти достаточно развернутых пьес, каждая из которых представляет собой один из этапов воплощения лирико-драматической концепции произведения. Содержание стихов передает чувства человека, связанные со смертью матери. Музыка частей отражает разные стадии переживаний: тяжкое предчувствие потери, мольбу (I), горестное осознание происшедшего (II), отчаяние, боль, крик души (III), оцепенение, трагическое осмысление утраты (IV), светлую печаль, единение с миром и природой, веру в грядущую встречу (V)⁶.

В основу цикла положены фрагменты поэмы Г. Виеру «*Litanii pentru orgă*» («Литании для органа»). Вряд ли можно считать случайным тот факт, что именно орган фигурирует в названии поэмы. Как отмечает В. Гилаш в статье «Музыкальные инструменты в творчестве Г. Виеру: символ и значение», 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, подчеркивая музыкальность поэзии посредством дополнительно вводимых образов»

⁴ В данной редакции Концерт прозвучал в Кишиневском органном зале 2 октября 2014 г. в исполнении Камерного оркестра Органного зала под руководством Кристиана Флори (солистка – Анна Стрезева).

⁵ Первое исполнение состоялось в Кишиневском органном зале 12 февраля 1988 г. Солисты: Светлана Стрезева (сопрано), Анатолий Стрезев (кларнет), Анна Стрезева (орган).

⁶ Семантика поэтического текста и ее отражение в музыке данного сочинения рассматриваются в работе Н. Озаренской «“Литании” Д. Киценко. К проблеме взаимоотношения литературного и музыкального начал» [5].

[4, р. 101–102]⁷. Упоминание органа в данном случае, по-видимому, символизирует связь содержания произведения с сакральной сферой, а также силу и всеохватность выражаемых чувств.

Поэтическая основа «Литаний» обусловила национальный колорит музыки произведения Д. Киценко. В частности, как отмечает Н. Озаренская, «поэтический текст обогащается приметами фольклорного жанра *бочет*⁸, о чем свидетельствуют характерный для народных причитаний прием повторов отдельных строк или слов, расположенных рядом» [5, с. 114]. Следуя за стилистикой текста, композитор использует особенности бочета, но более всего, по мнению Н. Озаренской, опирается на черты фольклорного жанра дойны. Черты молдавского фольклора проявляются и в характерных мелодических попевах, и в ладогармонической структуре, свойственной народной музыке.

«Литании» были созданы для конкретных исполнителей – семейного трио Стрезевых: певицы Светланы, кларнетиста Анатолия и органистки Анны, выступивших в премьерном показе произведения. Каждый из участников трио – сопрано, кларнет и орган – выполняет определенную функцию в ансамбле. Певице принадлежит ведущая тематическая роль, поскольку именно в вокальной партии заключен основной художественный образ, воплощенный в тексте и мелодии. Кларнет – второй солист, как бы продолжение образа героини; функции данного инструмента в произведении различны: от сольных высказываний и переключек с голосом до слияния с ним в кульминационных моментах.

Орган – третий участник трио, – непреходящий инструмент католического богослужения, акцентирующий церковный генезис жанра «Литаний», особенно в хоральных эпизодах. В то же время, функция органа в данном произведении гораздо шире: он выступает и как участник, и как комментатор драматических «событий», досказывая порой то, что невозможно выразить словами. Композитор, уже написавший к тому времени несколько произведений для органа и познавший многоплановость и богатство его возможностей, разносторонне трактует этот инструмент: взаимодействуя с певицей, орган звучит камерно и нежно, в сольных эпизодах – мощно и торжественно, в диалогах с кларнетом – выразительно и ярко. Общая природа духовных инструментов (кларнета и органа) обуславливает их естественное и гармоничное сочетание. В некоторых пассажах кларнет буквально вос-

принимается как один из регистров многоликого органа. Особую значимость приобретает орган во II части, где он выступает в дуэте с голосом. В III части, драматической кульминации цикла, композитор прибегает к особому исполнительскому приему: выключению органа на звучащих аккордах Tutti, что создает эффект звукового обвала, обрушения.

Помимо интереса к национальному фольклору, в творчестве Д. Киценко большое значение имеет другая сфера его творческих устремлений – сакральная, представленная разнообразными жанрами духовной музыки. В эту группу входит, в частности, пьеса *Ave Maria* (1993)⁹, написанная для того же состава, что и «Литании». В мировом музыкальном наследии существует множество произведений на текст католической молитвы *Ave Maria*. Д. Киценко сумел пополнить вокальный репертуар еще одним ярким, выигрышным сочинением на итальянском языке в характере арий эпохи барокко. 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» [6, с. 17]. Произведение написано в куплетной форме, обрамленной кларнетно-органными вступлением и заключением. Несомненный приоритет вокальной партии не умаляет роли кларнета, который сопровождает певицу отдельными репликами и контрапунктами. Орган же формирует гармоническое, с элементами мелодизации, фактурное изложение молитвы; его строгая хоральная «поступь» создает необходимое сосредоточенно-молитвенное настроение.

В ряду камерных сочинений Д. Киценко выделяется *Stabat Mater* для меццо-сопрано и органа (2014)¹⁰. В этом опусе композитор обратился к жанру сольной церковной кантаты, имеющему глубокие традиции в европейской (особенно итальянской и немецкой) музыке. Содержание произведения связано с главным элементом христианской церковной догматики – распятием Христа и скорбью Богородицы.

Логика музыкального развития кантаты продиктована словом – его образным, философским, религиозным осмыслением. Композитор выбрал пять из двадцати строф средневековой

⁷ Перевод на русский язык выполнен автором настоящей статьи.

⁸ Бочет (*bocet*) – народный плач-причитание.

⁹ Произведение посвящено певице, Народной артистке Молдовы Светлане Стрезевой. В 2004 г. появилась новая версия произведения – для сопрано или контратенора с органом.

¹⁰ Транскрипция произведения, в оригинале написанного для меццо-сопрано и камерного оркестра (1989).

секвенции в оригинальной ватиканской редакции, создав на этой основе цельную музыкальную композицию: четырехчастный цикл, образующий контрастно-составную форму. Первая часть, *Sostenuto*, – повествование о страданиях Богородицы, стоящей у Креста на Голгофе («Стояла Мать скорбящая в слезах возле креста, на котором был ее Сын»). Вторая часть, *Allegretto* – *Animato*, – драматическая кульминация произведения («Кто из людей не заплакал бы, увидев Мать Христа в таких мучениях?»). Третья часть кантаты, *Sostenuto*, решена как молитва к Божией Матери («О Мать, источник любви! Дай мне почувствовать силу страданий и скорбеть вместе с Тобой»). Введенный после нее речитатив солистки – вставная молитва (троп), обращенная к Творцу (трижды повторенная строфа: «Христос, когда я покину этот мир, дай мне молитвами Матери прийти к победной вершине»). Этот же текст лежит в основе начального раздела финальной части кантаты – *Grave*. Завершается кантата последней строфой средневековой секвенции, являющейся смысловым итогом всего цикла: «Когда тело [мое] умрет, даруй моей душе райскую славу».

Вокальной партии *Stabat Mater* присущи признаки старинной псалмодии – речитации с чертами григорианского хора [6, с. 18]. Органная партия строится в основном на облегченной гомофонно-гармонической и полифонической фактуре, местами воспроизводя черты параллельного (квинтового) органума. Несмотря на ее кажущуюся простоту, от исполнителя требуются ясность концепции и внимание к деталям нюансировки, выбору регистров, артикуляции, штрихам. Именно партия органа является основным носителем эмоционального характера музыки: она интонационно и гармонически поддерживает певицу, а в подвижном разделе второй части (*Animato*), где органу поручены быстрые токатные фигурации в духе до-минорной Прелюдии из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, воссоздает черты свободного фантазийного музицирования. Помимо этого, орган выполняет функцию солиста в инструментальных отыгрышах.

Одним из сочинений Д. Киценко последнего времени стала Месса (*Missa*) для сопрано, тенора и органа (2020)¹¹, написанная на латинский текст. В соответствии со строением традиционного жанра *Missa Ordinarium*, этот масштабный во-

¹¹ *Missa* является новой авторской версией произведения, изначально написанного для сопрано, тенора и смешанного хора (2003), позднее переработанного для указанного состава с добавлением оркестра (2004).

кально-инструментальный цикл имеет пятичастную структуру: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* и *Agnus Dei*. Подобно более раннему сочинению *Stabat Mater*, цикл решен музыкальными средствами, вводящими слушателя в мир средневековой архаики. Аскетичная мелодика в духе григорианского *cantus planus*, полифонические средства ее развития (от гетерофонии и канонической имитации до контрастной полифонии), преобладание диатоники – все это свидетельствует о стилизации как компоненте музыкального стиля, явно ощутимой в тех произведениях Д. Киценко, в которых он обращается к жанрам духовной музыки. Любопытна метроритмическая сторона цикла: в разных частях преобладают различные типы распева – силлабический, невматический и мелизматический. Кульминация мелизматического распева приходится на *Sanctus* с его торжественными, радостными юбилеями.

Прибегнув в последнем варианте Мессы к лаконичному составу исполнителей, композитор насытил органную партию достаточно разнообразными приемами изложения материала: среди них – гетерофонная и имитационная полифония, контрастная трио-фактура (два мануала и педаль с различным функциональным «кооперированием» их между собой), хоральная аккордика. При этом автор не сковывает фантазию органиста в плане темброво-регистровой трактовки и динамической палитры. Благодаря специфике и универсальным возможностям органа, небольшому составу исполнителей, последний вариант Мессы представляется чрезвычайно привлекательным для концертной практики.

Для голоса с органом предназначены также три вокальные миниатюры Д. Киценко: *To My Dear and Loving Husband* («Моему дорогому и возлюбленному мужу», 2012) на стихи американской поэтессы XVII в. Энн Брэдстрит, а также 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). Простотой и непритязательностью музыкально-выразительных средств определяется доступность этих сочинений для широких слоев 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)¹² – молитва Пресвятой Богороди-

¹² В оригинале данное произведение написано для женского хора и инструментального секстета

це, в основу которой положено протестантское песнопение на немецком языке. В отличие от ранее написанной пьесы *Ave Maria* на итальянский текст, демонстрирующей светскую необарочную трактовку жанра, в *Mariengebete* композитор следует по пути неоканонизма: тематический материал сочинения основывается на григорианском напеве секвенции XI в. *Victimae paschali laudes* с сохранением композиционной структуры оригинала [7, с. 144].

Вокальная партия *Mariengebete* отличается декламационной выразительностью и естественностью, чему во многом способствует метроритмическая структура: в партитуре есть деление на такты, но отсутствуют метрические указания, что позволяет свободно варьировать внутритактовый размер. В хоровой партии монодийная фактура чередуется с гетерофонным двух-, трех- и четырехголосием, а также хоральным аккордовым изложением. Партия органа – это не только инструментальное сопровождение хора, но и важный самостоятельный образ. Молитве, соединяемой со средневековой хоральной мелодией, орган придает образную глубину, воплощая и посвящено композитору и хоровому дирижеру Теодору Згуряну. Премьера этой версии состоялась в Кишиневском органном зале 10 октября 1998 г. в рамках Международного фестиваля «Дни новой музыки». В исполнении участвовали камерный хор *Renaissance* и ансамбль *Ars Poetica* под руководством Олега Палымского.

разнообразие настроений – от религиозной сосредоточенности до неожиданной в данном контексте скерцозности, контрастно оттеняющей эмоциональную отрешенность хоровой партии.

Завершая обзор, отметим, что Дмитрий Киценко обращается к органу многократно, в различных жанрах и в разных исполнительских составах, демонстрируя глубокое знание инструмента и его возможностей. При этом, как правило, исполнителю предоставляется возможность показать собственное мастерство, используя разнообразную регистровую палитру, артикуляцию и фразировку тематического материала.

В произведениях Д. Киценко для органа и с участием органа заметны три основные линии: тяготение к стилистике необарокко, обращение к сакральной тематике и претворение характерных особенностей фольклора. Подобные эстетико-стилевые установки, а также отражение некоторых черт музыкального языка Д. Шостаковича характерны в целом для органного творчества композиторов советского и постсоветского пространства, начиная со второй половины XX века [8]. Не являясь в этом смысле исключением, произведения Д. Киценко отражают общие тенденции по-своему, исходя из индивидуальных творческих устремлений автора, который достигает на этом пути значительных художественных высот.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сиганова О. Мемориальная тематика в творчестве композиторов Республики Молдова: общая панорама. URL: <https://docplayer.ru/35806365-Siganova-olga-1-v-traktovke-slova-memorialnyu-sleduet-ottalkivatsya-ot-lat-memorialis-angl-memorial.html> (дата обращения: 24.07.2020).
2. Березовикова Т., Стрезев М. Раннее органное творчество Дмитрия Киценко // *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017. No. 1. Pp. 77–88.
3. Кочарова Г. Органный концерт Дмитрия Киценко: особенности версии мультимедиа // *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015. No. 3. Pp. 54–59.
4. Ghilaș V. Instrumentele muzicale în creația lui Grigore Vieru: simbol și semnificație // *Akademios*. 2010. No. 2. Pp. 101–103.

5. Озаренская Н. «Литании» Д. Киценко: к проблеме взаимоотношения литературного и музыкального начал // *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*. 2012. No. 3. Pp. 112–120.

6. Озаренская Н. Духовная проблематика камерного творчества Дмитрия Киценко: автореф. дис. ... д-ра иск. и культурол. Кишинев, 2014. 29 с.

7. Озаренская Н. Молитва в камерном творчестве Д. Киценко (на примере сочинений *Mariengebete* и *Ave Maria*) // *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014. No. 1. Pp. 140–145.

8. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учеб. пособие / под ред. М. Воиновой, Е. Кривицкой. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. 864 с.

REFERENCES

1. *Siganova O.* Memorial'naiia tematika v tvorches-tve kompozitorov Respubliki Moldova: obshchaia panorama [Memorial themes in the work of compos-ers of the Republic of Moldova: general panorama]. URL: <https://docplayer.ru/35806365-Siganova-ol-ga-1-v-traktovke-slova-memorialnyy-sleduet-ot-talkivatsya-ot-lat-memorialis-angl-memorial.html> (data obrashcheniia: 24.07.2020).
2. *Berezovikova T., Strezev M.* Rannee organnoe tvorchestvo Dmitriia Kitsenko [Early organ work by Dmitry Kitsenko]. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică.* 2017. No. 1. Pp. 77–88.
3. *Kocharova G.* Organnyi kontsert Dmitriia Kit-senko: osobennosti versii mul'timedia [Organ concert by Dmitry Kitsenko: features of the multimedia version]. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică.* 2015. No. 3. Pp. 54–59.
4. *Ghilaș V.* Instrumentele muzicale în creația lui Grigore Vieru: simbol și semnificație. *Akademios.* 2010. No. 2. Pp. 101–103.
5. *Ozarenskaia N.* «Litani» D. Kitsenko: k probleme vzaimootnosheniia literaturnogo i muzykal'nogo nachal ["Litany" by D. Kitsenko: on the problem of the relationship between literary and musical principles]. *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice.* 2012. No. 3. Pp. 112–120.
6. *Ozarenskaia N.* Dukhovnaia problematika kamernogo tvorchestva Dmitriia Kitsenko [Spir-itual perspectives of the chamber music of Dmitry Kitsenko]: Dr. Sci. Thesis Abstract of Arts and Cul-turology. Kishinev, 2014. 29 p.
7. *Ozarenskaia N.* Molitva v kamernom tvorches-tve D. Kitsenko (na primere sochinenii *Mariengebēt* i *Ave Maria*) [Prayer in the chamber art of D. Kit-senko (on the example of the works of *Mariengebēt* and *Ave Maria*)]. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică.* 2014. No. 1. Pp. 140–145.
8. *Iz istorii mirovoi organnoi kul'tury XVI–XX vekov: uchebnoe posobie* [From the history of the world organ culture in the 16th–20th centuries: A Textbook.] Ed. by M. Voinova, E. Krivitskaia. The 2nd suppl. and rev. ed. Moscow: Tchaikovsky Mos-cow State Conservatory, 2008. 864 p.

Стрезев Михаил Игоревич

аспирант

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Республика Молдова, 2009, Кишинев

m.strezev@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6473-7675

Mikhail I. Strezev

Graduate student

Academy of Music, Theatre and Fine Arts

Republic of Moldova, 2009, Chisinau

m.strezev@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6473-7675

