

IV. Muzica concertantă

ОРГАННЫЙ КОНЦЕРТ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО: АВТОРСКИЙ ВЗГЛЯД ИЗ НАСТОЯЩЕГО В ПРОШЛОЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

**CONCERTUL PENTRU ORGĂ DE DMITRI CHIȚENCO: PRIVIREA AUTORULUI
DIN CONTEMPORANEITATE SPRE TRECUTUL CULTURII UNIVERSALE**

**THE ORGAN CONCERTO BY DMITRY KITSENKO: THE AUTHOR'S VIEW
FROM THE PRESENT TO THE PAST OF UNIVERSAL CULTURE**

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья знакомит с историей Органного концерта, выступающего на разных этапах творчества композитора Дмитрия Киценко в различных жанровых формах, в результате чего неоднократно модифицируется основная концепция сочинения и возникает своеобразный сверхцикл, объединяемый интертекстуальными связями. Характеризуя Органный концерт, автор затем более подробно анализирует созданный на его материале Concerto grosso № 2, а также определяет главные особенности как аудиовизуальной версии Концерта, представленного в мультимедийной форме в интернете, с использованием работ А. Дюрера, так и последней, чисто музыкальной, новой редакции Концерта (2014).

Ключевые слова: Дмитрий Киценко, Органный концерт, концепция сочинения, сверхцикл, интертекстуальные связи, Concerto grosso, аудиовизуальная версия, А. Дюрер

Articolul de față expune istoria Concertului pentru orgă de Dmitri Chițenco, prezent la diferite etape ale vieții compozitorului în diverse forme de gen. În rezultat de mai multe ori se modifică conceptul de bază al lucrării, generând un superciclu integrat prin mai multe conexiuni intertextuale. Caracterizând Concertul pentru orgă, autoarea analizează și Concerto grosso nr. 2 creat ulterior pe același material relevând principalele trăsături atât ale versiunii audio-vizuale a Concertului, prezente pe Internet sub formă de operă multimedia, în care se folosesc lucrările lui A. Dürer, precum și ale ultimei redacții — pur muzicale — a Concertului (2014).

Cuvinte-cheie: Dmitri Chițenco, Concert pentru orgă, conceptul creației, superciclu, conexiuni intertextuale, Concerto grosso, versiune audiovizuală, A. Dürer

The article presents the history of the Organ concerto by composer Dmitry Kitsenko — the work which is acting at different stages of his creation in various genre forms. As a result repeatedly is modified the basic concept of this work, generating a kind of supercycle, united by intertextual connections. Characterizing the Organ concerto by Dmitry Kitsenko, the author also examines in more details his Concerto grosso No. 2, based on the same material and also defines the main features of both the audio-visual version of the Concerto, presented in the form of a multimedia opera on the Internet, using the works by A. Dürer, as well as the last purely musical version of the Concerto (2014).

Keywords: Dmitry Kitsenko, Organ concerto, concept of composition, supercycle, intertextual connections, Concerto grosso, audiovisual version, A. Dürer

Концерт для органа, струнных и литавр Дмитрия Киценко, созданный тогда еще молодым автором в 1982 году, занимает в его творчестве особое место. О первоначальной идее сам композитор пишет в интернете на страничке своего Живого Журнала, посвященной юбилею первой исполнительницы этого сочинения, ныне обретшего посвящение ее имени: «В далеком 1978 году <...> в Кишиневе, в перестроенном здании городского банка открылся Органный зал. <...> Анна Стрезева только начинала свой творческий путь как органистка. Мы почти ровесники, и мне приятно сознавать, что на протяжении 36 лет у нас сохранились не только творческие, но и дружеские отношения. 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*. В любом случае, я взялся за работу, как говорится, "с огоньком". И хотя работа вчерне была закончена где-то в 1981 г., окончательный этап пришелся на лето 1982 года, а в декабре, в сопровождении камерного оркестра под управлением Александру Самоилэ, Анна Стрезева сыграла Концерт...» [1].

В эти воспоминания вкралась, однако, одна неточность: *Концерт* впервые прозвучал в ее исполнении в Органном зале Кишинева на Шестом смотре творчества молодых композиторов Молдавии 21 декабря 1982 года, при участии струнной группы Филармонического оркестра, под управлением Льва Гаврилова¹. И такая ошибка вполне объяснима: исполнительская судьба *Концерта* в дальнейшем не ограничилась единственным его показом. 16 декабря 1986 года он был сыгран Анной Стрезевой в Органном зале с Камерным оркестром Молдгостелерадио под управлением Александру Самоилэ, а в апреле 1988 года, яркую страницу в этот список добавило исполнение *Концерта* Ларисой Булава в великолепном храме органной музыки — Домском соборе в Риге в сопровождении Камерного оркестра Латвийской филармонии. 11 декабря того же года *Концерт* был ею повторен в Кишиневе с Камерным оркестром, которым дирижировал Альфред Гершфельд. Жизнь этого сочинения продолжилась и позже, однако теперь *Концерт* 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. Так, 2 октября 2014 года, первые две части *Концерта* в новой его редакции были представлены в Органном зале в программе вечера, посвященного Дню музыки, с участием Камерного оркестра под управлением Кристиана Флори

¹ В афише, сохранившейся у автора, указано имя дирижера Думитру Гоя.

(партию литавр исполнила Мария Кёниг) [2]. Солировала и на этот раз Анна Стрезева, уже тогда наметившая в ближайшем будущем показать все три части *Концерта*¹.

Вернемся, однако, к исходному варианту, когда уже с самого первого своего появления на арене слушательского внимания *Органый концерт* Д. Киценко воспринимался как некий символ, образец современного осмысления старинных традиций — прежде всего, с точки зрения возрождения в условиях нашего времени роли инструмента, занимавшего особое место в прошлом европейской культуры. Появление в молдавской музыке подобного *Концерта*, выдержанного в необарочном духе, стало в республике в историческом плане важным культурологическим фактом: Д. Киценко оказался в Молдове в некотором смысле первопроходцем в создании произведения концертного жанра для органа (*Концерт для арфы, органа и симфонического оркестра* Л. Гурова был написан позже, в 1983 году).

Помимо обращения к крупной форме, сочинение это уже по своему темброво-исполнительскому спектру давало основу и для единения ветвей светской и религиозной музыки, одновременно наметив идею диалога культурных эпох. В стилевом отношении это отразилось в контрастах, возникающих между частями традиционного трехчастного цикла *Концерта*: более сложный язык определяет яркую моторную динамику крайних частей — токкатно-остинатной первой (*Allegro moderato*) и полифонически-насыщенной финальной (*Allegro*), для средней же части (*Adagio*) характерно преобладание стилистики мелодически-ариозной, глубоко сосредоточенной, ассоциативно связанной с хоральными прелюдиями Баха.

Наметило оно и целый ряд общих тенденций, характерных в дальнейшем для творчества Д. Киценко. Е. Самбриш пишет, в частности, не просто о явном предпочтении композитором камерной разновидности концертного жанра, но о культивировании камерной его ветви [3, с. 57]. Это подтверждают, помимо цитируемых в статье примеров (*Concerti grossi*, *Плач Иеремии* и т.д.), и другие последующие образцы — два концерта для тромбона, *Sinfonia concertante*. В то же время орган, по сравнению с другими солирующими инструментами, сам по себе приближается по своим возможностям к оркестру, в чем-то даже превосходя струнную группу. В этом плане можно говорить о совмещении в данном *Органном концерте* черт сольного концерта и концерта для оркестра, чем активно пользуется Д. Киценко. Об особом динамизме его камерных концертных сочинений справедливо упоминает и Е. Самбриш, давая характеристику их образного строя: «Круг образов в концертах Д. Киценко отличается отнюдь не камерными масштабами. Композитор затрагивает драматические и трагические сферы, поднимает нравственно-философские проблемы, при этом накал эмоций часто превышает некий предполагаемый уровень традиционных камерных жанров. Можно констатировать, что задействуя в целом небольшие исполнительские средства, композитор извлекает из них максимум выразительных возможностей» [idem].

Еще одна важная особенность их образного замысла, отмеченная Е. Самбриш — обращение к библейским образам, при одновременном насыщении произведений из этого ряда «сложной современной лексикой, требующей повышенного внимания и напряженности при восприятии» [idem], на первый взгляд, еще не присутствовала в *Органном концерте*, хотя высокий уровень духовности его музыки, безусловно, был явственно ощутим и, на мой

¹ Это последующее ее выступление состоялось 4 декабря того же года, и вновь с Камерным оркестром под управлением К. Флори (запись выложена в Интернете 5 декабря 2014 года: https://www.youtube.com/watch?v=qoCea8L6_uQ)

взгляд, предопределил и в будущем направленность на необарочную ориентацию других концертных сочинений Д. Киценко.

И все же потенциальная энергия *Концерта для органа* — по всей видимости, для автора еще не полностью реализованная — требовала воплощения, почему и нашла своеобразный выход в более поздних версиях этого сочинения. Первое преобразование его произошло в *Concerto grosso № 2*, где автор «убирает» органную мощь, выявляя чистое — монохромное звучание струнных, но дополняя их участием литавр. Партитуру в итоге составили *concertini* (*Violino I–II+Violoncello*), *Timpani, ripieni* (*Violino I–II, Viola, Violoncello, Contrabbasso*). Партия же органа становится основой для двух концертирующих скрипок и концертирующей виолончели. Как пишет об этой модификации сам композитор в электронном письме от 10 октября 2014 года, «естественно, что она не могла быть в том виде, как это было в партии органа, хотя бы из инструментальных их разностей. Плюс к этому и более опытный взгляд на саму музыку с течением времени. Партитура оркестра также претерпела изменения, возможно, она стала более насыщенной, так как там, где орган может играть сам как оркестр, 2 скрипки и виолончель никогда такого не сделают. Вот такой вариант 2007 года»¹.

Результатом, однако, стало, на наш взгляд, не просто переключение на иную, чисто оркестровую тембровую палитру, но смещение слушательских ориентиров и жанрово-стилевых установок. В образном отношении также происходит переосмысление всей концепции, в новом облике уводящей внимание из области протестантских представлений, проявившихся в первоначальном варианте *Концерта* и диктующих особое, строгое отношение к оформлению внутреннего убранства кирхи и к звучанию органа, то символизирующего фигуру могучего, грозного бога, то воспроизводящего аскетичные хоральные песнопения, в сторону итальянской концертно-диалогической традиции — как если бы из *musica mundana* мы перешли бы в сферу вполне земной *musica instrumentalis*. Понятно, однако, что даже дополнительная насыщенность оркестровых партий, о которой пишет композитор, все-таки не позволяет достичь той степени глубины и силы контрастов, которая была доступна при концертировании органа и струнного оркестра — представителей совершенно разномасштабных исполнительских сил. Очевидно, композитор намеренно их смягчает, что, на наш взгляд, позволяет вывести на первый план *идею совместной игры* близких по духу партнеров.

Впрочем, большая тембровая однородность смягчает и остроту диссонантных вертикалей, впервые вводимых уже в начальном разделе первой части в роли второго тематического элемента. Она способствует их естественному слиянию в единое звучащее «тело», в котором, согласно принципу барочных *аччиакатур*, за счет вторгающегося диссонанса, словно образуется «вмятина» (что, собственно, и обозначает термин *acciacatura*). Тот же прием применен и в начальном, первом тематическом элементе и, сразу открывая все сочинение, он словно намечает главенство в первой части энергии поступательного хода времени. Его неуклонный отсчет в виде мерной пульсации у басов и литавр отстывает временами при динамических и фактурных перепадах, воплощающих принцип террасообразной динамики, характерной для музыки эпохи Барокко.

«Взглядом в историю» видятся и приемы, соответствующие органным микстам. Такое соответствие основано, однако, то на «готическом» фонизме параллельных кварт и квинт, то на секстовых, исторически более поздних параллелизмах, которые органично сочетаются с

¹ Электронная переписка Д. Киценко – Г. Кочарова, 10.10.2014, 23.39.

остро конфликтующим с ними секундовым басовым диссонансом. Все это в каком-то смысле «соединяет» разные временные слои, напоминая о «всеядности» композиторских методов нашего времени.

Для первой части *Concerto grosso № 2* характерна высокая степень и тематической однородности, достигаемая благодаря остигнанию повторению исходной тематической формулы, ее имитаций, секвенцирования, что позволяет ей постепенно аккумулировать в себе все большую моторную силу и мощь, приводя в конце к утяжеленному (*pesante*) многооктавному унисонному проведению ее каденционного варианта, завершаемому выразительной «точкой» — ударом литавр *solo* на *ff*.

После столь динамичного *moto perpetuo* вторая часть, начинаясь на *pp*, своим сольно-ариозным стилем разворачивающейся на прозрачном и гармоничном аккордовом фоне гибкой и более свободной ритмически мелодии с характерными группеттными оборотами ярко контрастирует с первой, вводя в сферу благородно-возвышенной лирики, успокаивая более медленным током художественного времени, по-прежнему, однако, мерно отсчитываемого в партиях басовых инструментов. Впрочем, в последующем — диалогическом проведении темы у виолончелей и альтов оно представлено по-разному, двупланово, за счет активизируемой фигурацией музыкальной ткани. С момента включения в игру контрабасов к этому добавляется и насыщение ее общей плотности, за счет трезвучных параллелизмов у первых скрипок *divisi a tre*, подкрепляющих новую тему концертирующих скрипок, а также двойных нот у вторых скрипок, с последующим выведением их на мелодически активную роль и подключением в *divisi* квинтовых параллелизмов. Все это неуклонное накопление энергии, подводя к кульминации, сопровождается активизацией диссонантных несовпадений в сочетании групп голосов и, наконец, проникновением диссонантности внутрь комплекса разделенных на три линии первых скрипок.

Достигнув высшей точки, динамика движения внезапно падает, и, появляясь на *sub. p*, си-бемоль-минорное трезвучие с «барочным» задержанием (как септаккорд VI «шубертовой» ступени ре-минора, исходной тональности этой части) не столько звучит с трагическим оттенком, как можно было бы ожидать, сколько знаменует момент просветления и возврата к начальной теме, «вознесенной» в верхний регистр. Все развитие подчинено идее динамического спада, хотя внутреннее напряжение в этой музыке по-прежнему сохраняется: вновь возвращается мерный пульс отсчета времени у басов, на фоне которого продолжается переключка группеттных мотивов, смещаемых в нисходящем направлении. Спад сопровождается и динамическим затуханием — *p, pp, ppp, pppp*, и после этого *diminuendo* автор пишет *niente*, как бы уводя звучание в небытие.

В повторяемом в заключение ламентозном ходе *re-do* видится все та же идея спада — в том числе отражающая и логику спада тонального уровня: в конце устанавливается тональность до-минор, после исходного ре-минора смещающая развитие в глубокую субдоминантовую сферу. В общем же соотношении с ля-минором первой части до-минор воспринимается как тональность III минорной ступени, что означает включение в палитру красок романтических приемов тонального развития по принципу усложненных форм миноро-мажора (в данном случае параллельно-одноименного миноро-мажора, с его «особой хроматической медиантой», по терминологии В. Беркова).

Возвращение в третьей части к *a-moll* и к более яркой динамике и энергичному темпу воспринимается как пробуждение и вторжение внешнего, деятельного мира в сферу разума человека, доселе погруженного во внутреннее размышление и самопереживание. Избранная для этого форма фуги, насыщенная к тому же моторикой интермедийных и разработочных разделов, как нельзя лучше отвечает и традиции старинных сюит, с их фугированными жигами, и самому смыслу слова «фуга», означающего, как известно, «бег». Тема, проводимая по принципу фугато в нисходящем порядке вступления голосов, несколько модифицирует, однако, традиционный закон тонального плана: первые три проведения, основанные на имитации в квинту (каждое по сравнению с предыдущим), дают последовательность *a-moll – e-moll – h-moll*, четвертое же довольно неожиданно восстанавливает власть тональности *a*, хотя и в виде *A-dur* (что, по мнению самого автора, ближе именно к *h-moll*, и потому воспринимается вполне естественно). Дополнительное проведение в высоком регистре в *e-moll* у *violino (concertino)* непосредственно вводит в следующий раздел, поначалу, казалось бы, с использованием все того же принципа террасообразной динамики (*sub. p*), но затем крещендирующее нарастание, сопровождающееся вторжением мерного пульса, отсчитывающего в басах на сей раз уже не ход, а бег времени, подготавливает появление у них темы в *h-moll*, на *ff*.

Следующая интермедия, начинаясь на *pp*, подводит к разработке, начало которой показано двумя стреттными проведениями — в *e-moll* и в *a-moll*, тем самым, однако, выполняющими зеркально-уравновешивающую функцию тонального движения, после чего новая интермедия, обобщенно-фигурационного характера, построенная все по тому же принципу динамического нарастания, увенчивается показом темы в *e-moll* и, приводя к кульминации в высоком регистре на *fis-moll*, автор опять возвращается к идее воспроизведения двухпланового пульса времени. *Moto perpetuo*, однако, снова «срывается» в тихую динамику, с переключкой кратких имитируемых в прямом и обращенно-вариантном виде мотивов и постепенным накоплением звучности.

В туттийном движении еще более ускоряется бег времени (в целом в финале вырисовывается диминуирующая прогрессия обозначающих его длительностей — четверти, восьмые, шестнадцатые). Он активно захватывает все голоса, но затем неожиданно встречает препятствие в виде вторжения строгих хоральных, с подчеркнутым неоготическим колоритом, аккордов и грозно звучащей восходящей гаммы у басов. Они интонационно разнятся, однако проводимые вначале в басу подчеркнута целотоновые тетра хорды перенимает затем и хорал, в момент переключения басов на каденционную формулу. Быстрая фигурация не прекращается, передаваясь от *concertini* к *ripieni* и наоборот, пока восходящее накопление голосов на мотиве вращения не приводит к заключительному многоголосному проведению темы у концертирующих скрипок — одновременно в *h-moll* и *fis-moll*, где, помимо квинтовых параллелизмов, задействованы двойные и тройные ноты в каждой партии. Столь импозантное звучание, сопровождаемое тремоло литавр на *ppp* и, в басах, накоплением энергии за счет остиной формулы вращения шестнадцатых, естественно приводит к завершающему все сочинение патетическому *Adagio*, где заключительной точкой служит Ля-мажорное трезвучие (согласно барочной традиции — с «пикардийской» терцией, но, правда, осовремененное, усложненное малой секстой — возможно, как напоминание о ре-миноре средней части).

Еще одна, наиболее ярко преобразующая исходный вариант *Концерта для органа* модификация, возникла при реализации трансфера этого сочинения в аудиовизуальную форму, что определило новый способ его существования — в интернете, в качестве мультимедийного произведения. Появление его произошло в 2012 году, когда 17 января *Концерт для органа* был загружен на YouTube [4] с музыкальным рядом в том виде, как он прозвучал в апреле 1988 года в Домском соборе в Риге, в исполнении органистки Ларисы Булава, однако на сей раз он был снабжен изобразительным надтекстом — зрительным рядом на основе работ Альбрехта Дюрера, одного из виднейших немецких художников эпохи Возрождения. По словам самого автора, идея создания сочинения по мотивам его работ зрела давно. И думается, именно то, что *Концерт для органа* по своему духу оказался соответствующим эстетике того времени, как и вообще эстетике творчества А. Дюрера, и позволило композитору так зримо обозначить все точки соприкосновения прошлого и современного в европейской культуре, придать особую историческую перспективу новой версии *Концерта*.

То, что автор обращается здесь к наследию одного мастера (в отличие от предыдущих аудиовизуальных произведений — *Бабий Яр* или *In imo pectore*), придает особое стилевое единство этому сочинению — прежде всего, благодаря содержательной его стороне, тесно связанной с религиозно-духовной тематикой. Визуальный ряд, основанный на гравюрах и картинах А. Дюрера, отражает библейские мотивы сотворения мира и человека, затрагивая философские вопросы мироздания, рисует образ грозного и всемогущего бога, воссоздает евангельские мотивы, рисуя апостолов, Богородицу с младенцем или сюжеты из ее жизни и жизни Христа. Находят здесь свое воплощение и эпоха мудрости, Просвещения, и возрожденческие идеи — это просматривается в портретах мудрецов и простых людей, в числе которых — и сам Альбрехт Дюрер, и его жена, мать и отец.

В результате подобного объединения выразительных средств, принадлежащих разным видам искусства, происходит существенное раздвижение границ художественного замысла. Технологически же это также представляет интерес как для Д. Киценко, так и для открывающего эту страницу интернета пользователя, поскольку в результате втягивания музыкой в свою сферу возможностей визуального и экранного искусства — использования эффекта смены кадров в различном темпо-ритме, принципа монтажности, слушатель-зритель по-особому воспринимает общую динамику развития событий, усиленную комплексным, разносторонним воздействием. Прирастание художественно-эстетической и этической ценности при восприятии такого видео вполне очевидно, как очевидно и то, что новая, мультимедийная версия *Органного концерта* отвечает потребностям нашего современника, знакомя его не только с интересным музыкальным сочинением, но и уточняя его программу и общую авторскую идею, а одновременно помогая совершить своего рода экскурс в прошлое европейского искусства, увиденного глазами композитора. Впрочем, более подробный анализ данного варианта этого сочинения, где и музыкальный, и видеоряд по-своему выполняют текстообразующую функцию — тема отдельной статьи, сейчас же речь пойдет еще об одной — совсем недавно возникшей его версии.

Осенью 2014 года, по инициативе А. Стрезевой, решившей включить *Органый концерт* в программу концерта в Органном зале из произведений молдавских композиторов, Д. Киценко вновь обращается к своему любимому детищу — причем снова в чисто музыкальном его решении. И, несмотря на сжатые временные рамки, ему удастся во многом его переработать.

Сам композитор пишет об этом в электронном письме от 30 октября 2014 года: «После приглашения на концерт 2 октября я практически не мог вернуться к первой версии *Концерта для органа*, из-за нехватки времени. Предстояло набрать полностью партитуру и изготовить весь нотный материал, да и четырех заключительных тактов органной партии у меня не было. Поэтому я принял решение: 1) оставить оркестровую партитуру как в *Концерто грассо*, тем самым решив задачу с оркестром (партии у меня уже были); 2) пересочинить партию органа. Исходя из гармонической структуры оркестра, мне пришлось идти по сольным партиям концертирующих инструментов и писать партию органа, опять же, учитывая органную фактуру. Мы обсудили с Аней эту проблему, и она сказала, что это даже хорошо, что получилась новая партия органа. Как бы то ни было, но обстоятельства мне продиктовали свои условия, и я, их приняв, исходил уже из новых условий. В силу этого, например, во II части вместо соло органа в начале части, на орган наложен оркестр (можно было сделать и соло, но тогда влезать в партии и партитуру, удалять музыку, делать паузы — в такой работе неизбежны ошибки, а это затраты дирижера на их исправление, а, значит, потеря времени на репетициях). С другой стороны, начальное проведение темы получилось затемненным оркестрово, насыщенным — может, для меня непривычным, но только не для публики. Будем ожидать исполнения полного варианта 4 декабря, а пока замечу, что в III части есть большой кусок, где орган играл сам (при подходе к кульминации), теперь же он будет с оркестром»¹.

В целом *Органный концерт* Д. Киценко, пережив неоднократную жанровую и стилевую трансформацию, свидетельствует, что композитор находится в постоянном поиске собственного идиостиля. Одновременно в его творчестве вырисовывается *интертекстуальная* связь, соединившая *Органный концерт* в его первоначальном виде с *Concerto grosso №2*, она проявляется в этой цепочке и в аудиовизуальной версии исходного варианта *Концерта*, созданного на сей раз на основе художественного синтеза высокого уровня, и выступающей — если рассмотреть это событие в масштабах творческого пути автора — как своего рода «динамическая реприза». Завершает на настоящий момент эту переключку еще одна «реприза» — появление видоизмененной, но все-таки чисто музыкальной версии *Концерта*. Таким образом, складывается целый *сверхцикл*, где одна и та же тема интерпретируется всякий раз по-разному, обнаруживая способность к обогащению и обновлению, как по форме, так и по содержанию. Многоликость эта напоминает и о вариационном методе, и о вероятностном принципе выбора разных путей, одновременно в чем-то воплощая и закон существования некоего мифа или сказки, легенды, которые в своем смещении по вектору времени постоянно преобразуются, дополняются, отражая специфику меняющегося взгляда на мир их сказителя.

Библиографические ссылки

1. КИЦЕНКО, Д. Многая лета [online]. In: *Livejournal*. Sept. 3rd, 2013 [accesat 11окт. 2014]. Disponibil: <http://dem-2011.livejournal.com/197765.html>.
2. *De Ziua Internațională a Muzicii. Pagini alese din creația compozitorilor Moldovei*. 2 oct. 2014: program. Chișinău: Sala cu Orgă, 2014.
3. САМБРИШ, Е. *Плач Иеремии* Д. Киценко: пути обновления жанровых канонов. В: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 3(16), pp. 56–63.
4. КИЦЕНКО, Д. Концерт для органа [online]. [accesat 19 dec. 2014]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=JnoqUFzPSVA>; <https://vimeo.com/35237210>

¹ Электронная переписка Д. Киценко – Г. Кочарова . 29–30.10.2014.