

РАННЕЕ ОРГАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ДМИТРИЯ КИЦЕНКО

CREAȚIILE TIMPURII PENTRU ORGĂ A LUI DMITRI CHIȚENCO

DMITRY KITSENKO'S EARLY CREATION FOR ORGHAN

ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА, доктор искусствоведения, и.о. профессора, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

МИХАИЛ СТРЕЗЕВ,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 780.8:780.649(478)

В статье рассматриваются два произведения для органа соло Дмитрия Киценко, созданные на раннем этапе его творчества: Прелюдия и fuga памяти Д. Шостаковича (1979) и Сюита для органа (1980), которые анализируются с точки зрения формы, музыкального языка и исполнительской трактовки.

***Ключевые слова:** Дмитрий Киценко, орган, цикл, прелюдия, fuga, сюита, регистр, мануал, педаль, форма, музыкальный язык.*

În cadrul articolului sunt examinate două lucrări pentru orgă semnate de Dmitri Chițenco la etapa timpurie a creației sale, precum: Preludiu și fugă în memoria lui D. Șostakovici (1979) și Suita pentru orgă (1980). Creațiile menționate sunt analizate din punctul de vedere al formei, limbajului muzical și tratării interpretative.

***Cuvinte-cheie:** Dmitri Chițenco, orgă, ciclul, preludiu, fugă, suită, registru, manual, pedală, formă, limbaj muzical.*

The article deals with two works by Dmitry Kitsenko's for organ solo, created at the early stage of his work: the Prelude and Fugue to the Memory of D. Shostakovich (1979) and the Suite for Organ (1980) which are analyzed from the point of view of form, musical language and performance.

***Keywords:** Dmitry Kitsenko, organ, cycle, prelude, fugue, suite, register, manual, pedal, form, musical language*

Творчество композитора Дмитрия Киценко¹ обширно и разнообразно. Среди его сочинений — симфонии, инструментальные концерты, кантаты, камерно-инструментальные произведения, пьесы для духового оркестра, хора, музыка для детей, песни. Один из инструментов, к которому композитор проявляет стабильный интерес, является орган. Для этого инструмента, а также для инструментальных и вокально-инструментальных составов с его участием композитором написано 10 произведений разных жанров (в том числе и транскрипции собственных сочинений, написанных в оригинале для других исполнительских составов). Среди них выделяется Концерт для органа с оркестром (1982), который, неоднократно видоизменяясь,

¹ Дмитрий Киценко родился 24 июля 1950 г. в украинском городе Белая Церковь Киевской области. Высшее музыкальное образование получил в Молдавском Государственном институте искусств им. Г. Музическу (ныне Академия музыки, театра и изобразительных искусств), в котором учился сначала как баянист, а затем как композитор (1973–1977), в классе заслуженного деятеля искусств, профессора Соломона Лобеля. В 1991–1992 гг. совершенствовал свое мастерство в Бухарестской музыкальной академии у известного композитора, профессора Тибериу Олаха. Преподавал музыкально-теоретические дисциплины и композицию в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Молдовы. В 2002 г. переехал в Киев, а с 2010 г. обосновался в канадской провинции Онтарио. Произведения Д. Киценко исполнялись во многих странах мира: Молдове, Украине, Белоруссии, Армении, Таджикистане, Латвии, Эстонии, Болгарии, Румынии, Финляндии, Дании, Италии, Австрии, США. Дмитрий Киценко является членом Союза композиторов и музыковедов Республики Молдова, с 2003 года — член СК Украины, а с 2012 — член Лиги канадских композиторов *Canadian League of Composers*. В 2000 г. ему было присвоено почетное звание Заслуженный деятель искусств Молдовы.

«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» [1, с. 3].

В ряду ансамблевых сочинений привлекает внимание пятичастная сюита *Литании* для колоратурного сопрано, кларнета и органа на слова Григоре Виеру (1986), написанная специально для семейного трио Стрезевых: Светланы, Анатолия и Анны². Аналогичный состав исполнителей используется и в пьесе *Ave, Maria* (1993), которая существует также в варианте для дуэта: сопрано и органа. Помимо отмеченных произведений, Д. Киценко использовал орган в таких опусах как *Mariengebete* (версия для женского хора и органа, 1998), *Месса* для смешанного хора и органа (2003)³, *O Gracious Light* (версия для сопрано и органа, 2014), а также создал несколько пьес для органа соло, к которым относятся и два сочинения конца 1970-х – начала 1980-х гг.: *Прелюдия и fuga* и *Сюита*.

Цель настоящей работы — проанализировать сочинения для органа соло Дмитрия Киценко, относящиеся к раннему периоду его композиторской деятельности и пока не попавшие в поле зрения музыковедов.

Полифонический цикл *Прелюдия и fuga для органа памяти Д.Д. Шостаковича* (1979) был написан Дмитрием Киценко через год после открытия в Кишиневе Органного зала. Созданный в конце 1970-х гг., цикл с одной стороны, вписался в ряд сочинений, которыми композиторы откликнулись на кончину Д.Д. Шостаковича, а с другой — открыл целый пласт творчества Д. Киценко, представленный произведениями мемориальной тематики [3, с. 3]. *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, по-видимому, свидетельствует о достаточно критическом отношении к нему со стороны автора⁴. Тем не менее, этот цикл отражает определенные стилевые предпочтения композитора и достоин изучения как образец его раннего органного стиля.

Прелюдия и fuga — произведение, выдержанное в стилистике необарокко. В нем претворены традиции парного полифонического цикла, широко представленного в музыке начиная с XVII в. до наших дней. В основу цикла Д. Киценко положен принцип контраста. Прелюдия и fuga глубоко различны по образной характеристике, тематике, жанровым признакам.

Драматургия прелюдии, написанной в простой трехчастной репризной форме, основана на контрасте крайних (*Largo*) и средней (*Allegro moderato*) частей. Помимо темпа, контраст проявляется также в динамической, ритмической, фактурной сторонах произведения. Так, крайние разделы начинаются мощным аккордовым звучанием на нюансе *fff*, уровень которого постепенно уменьшается до *p*. Средний раздел, напротив, развивается от затаенного *pp* до *ff*. В крайних разделах использована хоральная аккордовая фактура с ритмическими признаками сарабанды и

² Позже, когда Светлана и Анатолий Стрезевы обосновались в США, партию органа стала исполнять на фортепиано их дочь Милана. Кроме того, по просьбе Светланы Стрезевой была сделана транскрипция III, IV и V частей цикла для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано, а также созданы другие ансамблевые варианты: для голоса с фортепиано, для голоса со скрипкой и фортепиано.

³ Существует также версия для смешанного хора, солистов, органа и камерного оркестра (2004).

⁴ 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» [2]. (Цитата приведена Г. Кочаровой в статье об Органном концерте Киценко [1, с. 2]).

хроматической нисходящей басовой мелодической фигурой типа *passus duriusculus*⁵, характерной для пассакалий и чакон (пример 1-а). В среднем разделе этот тип изложения уступает место быстрому токкатному мелодическому движению шестнадцатыми, вначале в октаву (пример 1-б), а затем, на фоне педали, в малую терцию (тт. 16–22). Разделы прелюдии контрастируют между собой в образном отношении: в крайних частях представлен образ торжественно-драматический, в средней — мятущийся, порывистый.

Пример 1. Прелюдия.

а) Первый раздел

б) Второй раздел

Оригинален тональный план прелюдии. Первый раздел начинается в *C-dur* и заканчивается в *e-moll*. В репризе возвращается трезвучие *C-dur*, тональная 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 в качестве субдоминанты готовит вступление темы фуги в *fis-moll*. В целом тональный план прелюдии отражает классический «школьный» путь перехода из *C-dur* в тональность третьей степени родства, отстоящей на тритон: *C – e – h – [fis]*. Что касается тонального соотношения прелюдии и фуги, то оно не типично для подобных циклов, в которых исторически закрепилось тональное единство частей.

Тема четырехголосной фуги, имеющей трёхчастную структуру, песенна, лирична (о характере музыки свидетельствует авторская ремарка: *Tranquillo e espressivo* — спокойно и выразительно). Она излагается вначале на пианиссимо, к которому подводит постепенное *diminuendo* в конце прелюдии. Тема написана по канонам свободного письма, в ней встречаются мелодические скачки, в том числе на широкие интервалы (м. 6, б. 7), а ритмический рисунок отличается остротой, включая в себя разнообразные длительности, синкопы, пунктирный ритм (пример 2).

Пример 2. Тема фуги

В экспозиции фуги голоса вступают в нисходящем порядке, начиная с сопрано. Автор использует неудержанные противосложения к теме, что обеспечивает постоянное обновление полифонической ткани. Почти после каждого проведения темы вводятся интермедии, построенные как на элементах темы, так и на новом материале. В средней части фуги тема

⁵ *Passus duriusculus* — одна из риторических фигур, распространенных в музыке Барокко. Широко использовалась в формах, основанных на *basso ostinato*.

излагается в тональностях *C-dur*, *a-moll*, *B-dur*, *h-moll*. Последнее проведение совпадает с динамическим нарастанием, подводящим к кульминации фуги (*fff*, *tutti*). После этого перелома наступает реприза, где тема проходит в главной тональности, в своей первоначальной тихой, мягкой звучности, создавая таким образом композиционное обрамление фуги. Тема в сокращенном виде излагается стреттно в двух 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 отражение его мемориальный характер. Прежде всего, это выражается в интонационно-тематических связях с циклом *24 прелюдии и фуги* Д. Шостаковича: в первой части цитируется начало прелюдии *C-dur*, а мелодическое строение темы фуги (опора на тоническую квинту в дебюте, обыгрывание VII натуральной ступени в рамках мелодического скачка IV–VII и др.) перекликается с темами фуг *e-moll*, *cis-moll*, *f-moll*, прелюдии *fis-moll*.

Другим фактором, отражающим более глубинную связь цикла с музыкой композитора, является ладовая основа, в которой заметна тенденция к использованию специфических ладов Шостаковича. В этой связи укажем на пониженную VIII ступень и возникающий в связи с этим верхний тетраорд в объеме тритона в заключительном разделе темы фуги (см. пример 2, т.3)⁶. 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 характерно использование отдельных ступеней лада в двух высотных разновидностях [5, с. 78]. Обращают на себя внимание и малосекундовые сопоставления минорных трезвучий, также типичные для ладогармонической системы музыки Шостаковича [6, с. 43].

Что касается органного письма, то следует отметить, что 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 в репризе позволяет подчеркнуть самостоятельность различных голосов с помощью темброво-контрастной регистровки. Наряду с этим, налицо и ряд моментов, которые дают исполнителю возможность проявить самостоятельность в выборе художественных решений. 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 важна расстановка штрихов — эти задачи целиком возложены на исполнителя, поскольку в тексте нет авторских указаний на этот счет. Песенный характер музыки предполагает фразы широкого дыхания с использованием *legato*, хотя артикуляция местами может быть более дробной. Например, в первом такте темы восходящие скачки можно связать лигой по два звука или сыграть *staccato*, тогда при соединении с легатным противосложением образуется полифония штрихов, рельефно подчеркивающая индивидуальность каждого голоса.

Если цикл *Прелюдия и fuga* Дмитрия Киценко выдержан в необарочном стиле, то **Сюита для органа**, появившаяся спустя год (1980)⁷, представляет собой романтическую разновидность жанра — так называемую «новую сюиту», в которой, впрочем, ощутимо и влияние барочной

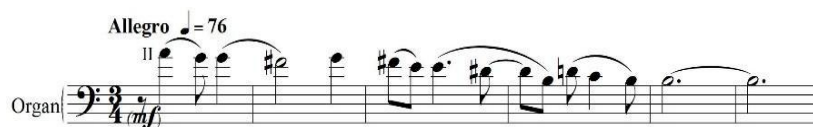
⁶ Ю. Холопов называет данный тетраорд «центральным элементом индивидуального модуса ладов Шостаковича», указывая на совпадение с ним монограммы DSCH [4, с. 75].

⁷ Впервые Сюита была исполнена Ольгой Бабаджановой в рамках XIV Пленума Союза композиторов Молдовы (Органный зал г. Кишинева, 15 декабря 1981 г.). Позже сочинение исполнялось в кишиневском Органном зале Анной Стрезевой. В Интернете существует аудиозапись, сделанная ею 4 декабря 2014 г. [7].

модели. Признаками новой сюиты являются миниатюрные масштабы частей, разнообразие тональностей, в которых написаны части цикла, использование фольклорных элементов (специфических интонационно-ритмических формул, мелизматике), обобщенная программность: все части цикла имеют названия, которые отличаются своей разноплановостью. В одних случаях они определяют жанр 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 они проявляются как в использовании характерных жанров (арьетта, токката, пастораль), так и в особенностях музыкальной фактуры, которая в органном звучании вызывает ассоциации с доклассическими образцами.

Первая часть *Ostinato (Allegro)* написана в простой двухчастной репризной форме. Название части *Ostinato* связано с настойчивым повторением кружащейся мелодической фигуры тридцатьвторыми, не прекращающей свое движение вплоть до заключительного аккорда. На фоне этого кружения появляется тема, которая сначала излагается в партии левой руки (пример 3), а затем переходит в партию педали. Тема построена на нисходящих интонациях, типичных для жанра *lamento*.

Пример 3. *Ostinato*



Первый раздел изложен в доминантовом ладу от гармонического *e-moll* с обыгрыванием увеличенной секунды *c – dis*. В первом предложении второго раздела, написанном в одноименном ми-мажоро-миноре, тема излагается вначале параллельными квинтами, а затем трехзвучными аккордами. Второе предложение — реприза, тема второго предложения первого раздела проводится в утолщении: основная мелодия изложена в октаву в партии педали в партии левой руки, где к ней добавлены две дополнительные линии, воспринимающиеся как ее обертоны. Заканчивается пьеса светлым ми-мажорным трезвучием.

Вторая часть *Dolorosa (Lento)* — воплощение мягкой, сосредоточенной, несколько отрешенной лирики. Композицию пьесы можно представить как двухчастную форму, промежуточную между сложной и простой, где первая часть — тема с двумя вариациями, а вторая — неделимый период. Первый раздел построен на повторении короткой двухголосной попевки, мелодический контур и настойчивая повторность которой вызывают ассоциации с жанром колыбельной. Попевка звучит на фоне аккордового аккомпанемента, излагаясь попеременно то в среднем, то в высоком регистрах (пример 4).

Пример 4. *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 5). Ее приметы (лидийско-миксолидийский лад от звука *H*, характерные мелодические обороты, мелизматика) говорят о влиянии национальной фольклорной мелодики.

Пример 5. *Dolorosa*, второй раздел



Третья часть *Pastorale* (*Allegro moderato*) — тема с вариациями. 10-тактовая тема построена на характерной для народных инструментальных наигрышей интонационно-ритмической формуле (пример 6), которая излагается на фоне выдержанных аккордов тоники и субдоминанты и мерного движения баса. В мелодии сочетаются признаки разных ладов: натурального минора, дважды гармонического минора (с увеличенной секундой $b - cis$ и увеличенной квартой $d - gis$) и дорийского лада от d .

Пример 6. *Pastorale*



В первой вариации незначительно видоизменяется мелодическая линия второго раздела. Во второй изменения более существенны: мелодическая линия образует обратную волну, учащается смена гармоний на фоне тонического органного пункта, тоническое трезвучие заменяется септаккордом, минорная субдоминанта — мажорной.

Четвертая часть *Arietta* (*Adagio*) целиком выдержана в единой гомофонно-гармонической фактуре. Ее ладовая основа — дорийский лад от b . *Arietta* обнаруживает яркие точки соприкосновения с предыдущей *Pastorale*: использование дорийского лада, а также последовательность тонического септаккорда и мажорной субдоминанты, выдерживаемая на протяжении всей пьесы (пример 7). Помимо этого, можно заметить и некоторое тематическое родство со вторым разделом пьесы *Dolorosa* (повторяющаяся аккордовая формула, мелизмы в мелодической линии).

Пример 7. *Arietta*, первый раздел

Как и в *Pastorale*, в пьесе *Arietta* используются вариации, но здесь они сочетаются с простой трехчастной формой, где тема представляет собой первую часть, первая вариация — середину, а вторая — сокращенную репризу. Оригинально решена первая вариация, в которой гармония не меняется, но мелодическая линия излагается на квинту выше, по принципу тонального ответа фуги (пример 8).

Пример 8. *Arietta*, второй раздел

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

Пятая часть, *Toccata* (*Allegro molto*), вводит слушателя в мир стремительного танца. Безостановочное вальсовое кружение восьмыми происходит на фоне размеренно вышагивающего баса, напоминающего темы пассакалий (пример 9).

Пример 9. *Toccata*

Пьеса построена в простой двухчастной репризной форме. Первая часть и второй раздел второй части, выполняющий роль репризы, 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. Тональность *a-moll* превалирует в начальном разделе второй части, выполняющем роль середины, и окончательно закрепляется в четырехтактовой коде.

Шестая часть — *Improvvisata (Andante con moto)* — самая масштабная часть цикла. Она вызывает ассоциации с монументальными органными фантазиями барокко, с характерным для них столкновением патетики и лирики, тени и света. Именно она в наибольшей степени отражает неоклассицистскую линию сюиты Д. Киценко.

Соответствуя своему заголовку, финальная часть не вписывается в рамки какой-либо типовой формы. По темповому решению она распадается на две неравных части — умеренно-быструю и стремительную, представляя собой таким образом контрастно-составную композицию, первая часть которой строится на достаточно свободном чередовании варьируемых разделов. Импровизационное начало проявляется и в прихотливой изменчивости тонального плана: начало каждого раздела отмечено новой тональностью (*c-moll*, *h-moll* с опорой на доминанту, *F-dur*, *C-dur*, *b-moll*, *B-dur*).

В основу композиции финала положен контраст между тремя фактурно-образными сферами. Одна из них — громогласно-патетическая, основанная на импровизационных последованиях многозвучных аккордов и стремительных мелодических пассажей (пример 10-а). Другая — нежно-лирическая, с тихим звучанием «хора» и «солиста» (пример 10-б). Третья — моторная, пассажно-виртуозная, сосредоточенная в заключительном разделе *Allegro vivace* (пример 10-в).

Пример 10. *Improvvisata*

B)

Organ *f* +T. Sw. ↓ *Allegro vivace* ♩=156

Охватывая взглядом Сюиту в целом, следует отметить прежде всего положенный в ее основу принцип контраста, который выражен в образном содержании композиций, их жанровом решении, форме, в тональной, темповой, метrorитмической, фактурной сторонах музыкального языка. Наряду с этим можно заметить и ряд приемов, обеспечивающих связь между частями цикла. Прежде всего, примечателен тот факт, что в конце пьес, кроме последней, нет финальных черт: автором проставлены лишь двойные черты, которыми обычно отделяются друг от друга разделы формы. Тем самым все миниатюры как бы образуют единую композицию. Помимо этого, в нотах зафиксирована особая связь между парами соседних частей: 1–2, 3–4, 5–6: композитор избегает обозначения *attacca*, но в конце партитурной системы каждой первой из попарно объединенных пьес готовит размер (а перед пьесой *Arietta* также и ключевые знаки) следующей. Таким образом, пары частей образуют в Сюите три «малых цикла», что позволяет избежать дробности целого, связанной с малыми масштабами миниатюр.

Можно отметить и другие приемы объединения частей: обобщенную программность, фольклорные элементы в мелодике, применение отдельных ладов и аккордовых сочетаний (например, дорийского лада и остинатного чередования тоники и субдоминанты в соседних пьесах *Pastorale* и *Arietta*, доминантового лада в *Ostinato*, *Toccata* и *Improvvisata*), гомофонно-гармонический склад с выдержанными аккордами в аккомпанементе, важную роль органного пункта, а также мелодических басовых линий в духе хоральных прелюдий или пассакалий. Все это сообщает сюитному циклу те «черты, с помощью которых восполняется известная обособленность составляющих его частей и сохраняется его статус как *композиционного единства*» [8, с. 95].

На общем фоне любопытна роль финальной пьесы *Improvvisata*. С одной стороны, благодаря своему энергетическому напору, ее заключительный раздел 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 художественных средств, с помощью которых он может успешно подчеркнуть контрастную структуру цикла. При этом необходимо неукоснительно выполнять авторские пометки и указания, сделанные в нотах. Прежде всего обратимся к темповой стороне как важному инструменту исполнительской трактовки. Цикл построен на чередовании быстрых и медленных темпов, которые определены автором как в словесном, так и в метрономическом выражении, что помогает исполнителю найти точный темп для каждой части.

Так как пьесы представляют собой короткие, лаконичные и образно цельные миниатюры, то они 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* проставлена авторская ремарка *rubato*, подчеркивающая вступление третьего контрапунктирующего голоса. Наиболее богата агогическими нюансами финальная часть, *Improvvisata*, в которой есть фермата (своего рода генеральная пауза) между медленным и быстрым разделами, а также два авторских указания на постепенное изменение темпа: *pochissimo accelerando* за три такта до заключительного *Allegro vivace* и *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 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 *Dulzian* — мягкий 16-футовый язычковый регистр. Правда, если использовать только его, вся фактура будет звучать на октаву ниже. Чтобы сохранить высотность, можно соединить *Dulzian* с близким по тембру 8-футовым регистром — другим мягким язычковым или таким, например, как *Viola*.

В большинстве случаев исполнитель имеет возможность самостоятельно выбрать регистровку с учетом таких факторов как характер музыки, жанровая основа, функциональное соотношение фактурных пластов. Так, в пьесе *Dolorosa*, написанной в духе колыбельной, целесообразно использовать звучание нежных, мягких, тихих 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 аликвотов (обертонов). В пьесе *Improvvisata* тембровый контраст проявляется прежде всего в последовательности ярко разнохарактерных разделов. Кроме того, практически во всех пьесах регистрово разделяются мелодические голоса и аккордовый аккомпанемент. Например, чтобы подчеркнуть контрастность двухголосного контрапункта в *Ostinato*, для верхнего, кружащегося голоса можно выбрать принципиальный ряд, а для нижнего — язычковое соло, например, *crumhorn* или *oboe*⁸.

Важным исполнительским аспектом является громкостно-динамический план произведения. Стремясь к максимально точной передаче своего замысла, автор подробно выписывает в нотах динамические обозначения. Так, пьеса *Ostinato* полностью выдержана на нюансе *mf*, что подчеркивает ее образно-фактурную цельность. В пьесе *Dolorosa* первая часть исполняется на нюансе *p*, вторая — на *mf*. Наряду с этим, композитор тщательно отмечает в нотах использование швеллера — деревянной коробки, приводимой в действие ножной педалью, с помощью которой на конкретном мануале можно добиться эффекта *crescendo* и *diminuendo*. Участие швеллера делает динамическую партитуру отдельных 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 этом номере, 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.

⁸ По свидетельству Д. Киценко, регистровка выполнена Ольгой Бабаджановой в его присутствии и полностью соответствует его идеям. При этом автор допускает и другую регистровку, на усмотрение исполнителей. Следует отметить, что авторские указания соответствуют именно кишиневскому органу: при исполнении на других инструментах органисту надо будет вносить соответствующие корректировки.

В Сюите Д. Киценко можно встретить разные штрихи, в том числе и *staccato* (в пьесе *Improvisata*), 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* поможет создать образ стремительного вихревого движения. В аккомпанементе пьесы *Arietta* обращает на себя авторское указание *legato molto*. Учитывая, что на органе *legato* достигается только пальцами, в этом месте нужно хорошо продумать аппликатуру для достижения максимальной связанности «ползучих» трехзвучных аккордов.

Подводя итоги проведенного исследования, отметим следующее.

1. Раннее органное творчество Дмитрия Киценко представляет значительный интерес с музыкально-исторической точки зрения, отражая особенности, с одной стороны, начального этапа становления композиторского стиля автора, а с другой — определенного периода развития академической музыки Республики Молдова. Проанализированные сочинения дают возможность говорить о сочетании в них традиций и новаторства. 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.

2. В ранних органных сочинениях Д. Киценко сочетаются различные стилевые и жанровые модели. В *Прелюдии и фуге* композитор воплощает черты барочного полифонического цикла, преломляя их сквозь призму композиторского видения Д. Шостаковича и собственных исканий в области музыкальных средств выразительности. В *Сюите для органа* переплетаются черты романтической («новой») и барочной сюиты, для нее характерны миниатюризмом и свобода композиционно-драматургического и жанрово-образного решения цикла. Отдельный аспект данного произведения составляет обращение к национальному фольклору, в котором заметно стремление к творческому преломлению элементов фольклорной лексики.

3. Исполнительский анализ пьес Д. Киценко позволяет сделать вывод о том, что, несмотря на то, что это были его первые сочинения для органа, автор представлял себе технологию исполнительства на инструменте, направляя фантазию органиста с помощью соответствующих указаний. Вместе с тем, партитуры произведений предоставляют исполнителю достаточную степень творческой свободы в выборе художественных решений. Речь идет прежде всего о регистровке и штрихах — главных выразительных средствах в арсенале органиста.

4. Наряду с другими произведениями Д. Киценко, в котором орган участвует как сольный инструмент или в сочетании с другими инструментами, голосом и хором, ранние органные сочинения достойны включения в концертные программы с тем, чтобы быть представленными вниманию публики Кишинева и других городов.

Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. *Жанровые метаморфозы во времени, или Судьба одного сочинения* [online]. [accesat 19.01.2017]. Disponibil: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2015/02/Файл-доклада2.pdf2.pdf>.
2. КИЦЕНКО, Д. Многая Лета! В: *Livejournal* [online]. DEM. 2011 [accesat 19.01.2017]. Disponibil: <http://dem-2011.livejournal.com/197765.html>.
3. СИГАНОВА, О. *Мемориальная тема в творчестве композиторов Республики Молдова: общая панорама* [online]. [accesat 19.01.2017]. Disponibil: <http://2011.gnesinstudy.ru/uploads/siganova.pdf>.
4. ХОЛОПОВ, Ю. Лады Шостаковича. Структура и систематика. В: *Шостаковичу посвящается: сб. ст. к 90-летию композитора (1906–1996)*. Москва: Композитор, 1997, с. 62–77.
5. ДОЛЖАНСКИЙ, А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. В: ДОЛЖАНСКИЙ, А. *Избранные статьи*. Ленинград: Музыка, 1973, с. 37–51.
6. ДОЛЖАНСКИЙ, А. Из наблюдений над стилем Шостаковича (разрозненные реплики). В: ДОЛЖАНСКИЙ, А. *Избранные статьи*. Ленинград: Музыка, 1973, с. 76–86.

7. Dmitry Kitsenko. Suite — Anna Strezeva: Suite for organ [online]. Soloist Anna Strezeva. Chisinau, 29 dec. 2014 [accesat 19.01.2017]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=hmRv6CQP5zM>.
8. БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: GOBLIN, 1997, pp. 95–103.