

ДМИТРИЙ КИЦЕНКО. ДВЕ ПЬЕСЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА: ПОЭТИКА «МУЗЫКИ ДНЯ И НОЧИ»**DMITRI CHIȚENCO. DOUĂ PIESE PENTRU ORCHESTRA CU COARDE DIN ULTIMII ANI: POETICA TEMATICII „MUZICA ZILEI ȘI NOȚII”****DMITRY KITSENKO. TWO PIECES OF THE RECENT YEARS FOR STRING ORCHESTRA: POETICS OF „MUSIC FOR DAY AND NIGHT”****ГАЛИНА КОЧАРОВА¹,**doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.16.04:781.61

Articolul este dedicat creației compozitorului Dmitri Chițenco și prezintă analiza a două piese (din patru) pentru orchestră cu coarde care au apărut în ultimii ani – „Fantasia Diatonica” și „Lux Aeterna”. Aceste două miniaturi au titluri aparte, fiecare reprezentând o idee programatică, ultima conținând și un epigraf bazat pe poezia omonimă a lui K. Slucevski. Ambele piese sunt realizate într-o formă audiovizuală și tratează tematica „muzica zilei și nopții”, ceea ce le unește într-un fel de ciclu – diptic de tablouri audiovizuale. Sub aspect de gen și concept general, autoarea propune atât ideile proprii cât și opiniile compozitorului. Analiza concepției de imagini este însoțită de investigarea unor metode de dezvoltare muzical-dramaturgică.

Cuvinte-cheie: Dmitri Chițenco, orchestră cu coarde, diptic audiovizual, „Fantasia Diatonica”, „Lux Aeterna”, K. Slucevski, idee programatică, formă audiovizuală, „muzica zilei și nopții”, concept ecologic

This article is dedicated to the creation of Dmitry Kitsenko for string orchestra and presents the analysis of the two pieces of four that have appeared in recent years. These two miniatures have titles, each representing a programmatic idea: Diatonic Fantasy and Lux Aeterna (the last one also has an epigraph based on K. Slucevsky's homonymous poetry). Both miniatures also are made in an audiovisual form and deal with a theme of „day and night music” that unites them as a kind of diptych of audiovisual pictures. In aspects of genre and general concept, the author proposes both her own ideas and composer's views. The analysis of the image conception is accompanied by the investigation of methods of the musical-dramaturgical development.

Keywords: Dmitry Kitsenko, string orchestra, the audiovisual diptych, Diatonic Fantasy, Lux Aeterna, K. Slucevsky, a programmatic idea, the audiovisual form, „music for the day and night”, ecological conception

Введение

Дмитрий Киценко – композитор, хорошо известный в Молдове и за рубежом, обладающий обширным количеством жанрово разнообразных музыкальных сочинений, после долгих лет преподавания в неоднократно переименовывавшейся Молдавской консерватории уехав сначала в Киев, а затем в Канаду, и сегодня не порывает связи с Кишиневом. Значимость его творческой деятельности для истории молдавской музыки трудно переоценить: он всегда был очень любознательным и требовательным к себе, тщательно обдумывал свои художественные концепции, одновременно вписываясь в общую тенденцию поиска современных средств выражения. Контакты с яркими музыкантами-исполнителями позволяют ему с успехом представлять премьеры своих произведений на сценах концертных залов, включая Молдову, Украину, Румынию и т. д., участвуя в фестивалях, проходящих в разных странах (в том числе – и в фестивалях Дни новой музыки)².

1 E-mail: galkocharova@gmail.com

2 Дмитрий Киценко изучал композицию с Соломоном Лобелем и Тиберием Олахом, статьи о нем помещены в: Musik Gesellschaft und Gegenwart (Германия), New Grove of Music and Musicians (Англия), в полном биографическом справочном труде „International Who's Who в классической музыке 2003”, в Энциклопедии Современной Украины и Украинской музыкальной энциклопедии. Мастер искусств (2000). (Прим.: Здесь имеется в виду почетное звание Maestru în Artă). Цит. по: file://15-Minutes-of-Fame_Javier_Perez_Garrido-Suenos_y_Agitaciones.pdf (электронное письмо Д. Киценко от 10.05.2019, пер. с англ. Д. Киценко с оригинала афиши 2014 г.).

Не обделен его труд и вниманием со стороны музыковедов: достаточно назвать защищенную в Молдове в 2014-м году докторскую диссертацию Натальи Озаренской Духовная проблематика камерного творчества Дмитрия Киценко [1], сослаться на сведения о нем в авторитетных справочниках и энциклопедиях, а также на статьи и упоминания о нем как об авторе и о его произведениях в обзорах композиторского творчества в Молдове, выполненных, в частности, В. Аксеновым в ряде его работ, Еленой Мироненко в ее монографии [2], или на статьи той же Натальи Озаренской, с ее пятью опубликованными материалами по теме диссертации [см. список в: 1, с. 24]. В список публикаций о Д. Киценко входят многочисленные статьи и рецензии музыковедов-критиков, опубликованные в газетах, журналах и сборниках, но мы остановимся на работах Елены Самбриш, написавшей научную статью об Альтовом концерте Плач Иеремии [3; 4], а также автора этих строк с материалами об Органном концерте [5; 6] и об особенностях аудиовизуальных версий, созданных Д. Киценко на основе более ранних произведений [7; 8]. Полагаю, что следует включить в этот список также Климентину Запеска – автора дипломной работы о Бабьем Яре (статья на ее материале была опубликована в Краснодаре [9]) и мастерантского исследования об *In imo pectore*, завершившегося, в том числе, отмеченным наградой ректората выступлением на конференции, а затем – и участием, в качестве моего соавтора, в публикации статьи, посвященной аудиовизуальной версии последнего из названных выше произведений [10].

К сожалению, ограниченный объем данной статьи не позволяет включить в нее информацию о других материалах, красноречиво свидетельствующую о продуктивности и многообразии творческих интересов Дмитрия Киценко, а также о высокой общественной оценке его труда. Именно поэтому объектом нашего внимания станут пока только две пьесы для струнного оркестра, недавно созданные и характеризующие, на наш взгляд, особую сложившуюся в его творчестве ситуацию, побудившую композитора к новым поискам в жанровом и концептуально-содержательном отношении.

Две пьесы, избранные для нашего анализа в данной статье, появились на свет в Канаде, где возможности исполнения его музыки оказались очень ограниченными, и вошли в группу сочинений для струнных, получивших программные названия: *Joyland* (Страна радости, 2016), *Light from Ancient Stars* (Сиянье древних звезд, 2017), *Fantasia Diatonica* (Диатоническая фантазия, 2017), *Lux Aeterna* (Вечный свет, 2017). Не останавливаясь на первых двух из них, более развернутых и требующих отдельного рассмотрения в самостоятельных исследованиях, обратимся к последним двум – тем более, что после их сочинения Д. Киценко, дополнив их видеорядом, создал своего рода диптих картин, сочетающих с музыкальным рядом визуальный, где пьеса *Fantasia Diatonica* представляет, если можно так выразиться, «дневную» тему, а *Lux Aeterna* – «ночную».

Глава I. *Fantasia Diatonica* – замысел сочинения и грани его воплощения

Для вхождения в настроения дня в Диатонической фантазии композитор избирает картины художницы *Bente Hansen*¹, отобрав для этого 17 ее работ, ярких по колориту и общему настрою, и затем неоднократно возвращаясь к некоторым из них в определенном им самим порядке. Ощущение необходимости обращения к визуальным впечатлениям не сразу сформировалось у Д. Киценко, так и не имевшего возможности услышать свое сочинение в обычном концертном исполнении Национальным ансамблем солистов Украины Київська камерата под управлением дирижера Валерия Матюхина². Начатое 7 февраля и законченное 16 февраля

1 О ней можно прочитать здесь: <<http://bentecreates.fineartstudioonline.com/about>>, картины взяты с ее сайта: <<https://www.dailypainters.com/paintings/281858/Daylight/Bente-Hansen/>>.

2 Композитор пишет об этом: «У меня совсем не было возможности услышать это сочинение в исполнении оркестра. Я просил прислать запись, но, как понял, записи не существует (или моя просьба проигнорирована

2017 г., впервые оно прозвучало в Киеве, в Концертном зале Национального Союза композиторов Украины 8 июня 2017 года, встретив теплый прием публики.

Пьеса эта, отвечая символике ее названия, приобретающего в контексте всего сочинения программную функцию, по словам автора, воплощает «жанровую игру, демонстрирующую безмятежность». Диатоника, характеризуя музыку, в ней сопровождается главным образом, картинами полной спокойствия лишенной людского присутствия природы, представляющими, по выражению самой художницы, «интуитивные ландшафты». Она пишет о своих методах работы: «Вдохновение приходит ко мне от рисования и живописи на улице. Мои наброски «на пленэре» привносят идеи в то, что я называю своими «Интуитивными ландшафтами», которые могут начинаться с нескольких простых цветных штрихов и заканчиваться воспоминаниями о местах, где я побывала»¹. Эти «пленэрные» земные пейзажи, пусть иногда даже с «холодными нотками» в их сюжетах, дополняются в визуальном ряде Диатонической фантазии видами по-разному освещенного дневного неба.

Соответственно и диатоника, выражая возникающие в душе человека настроения, трактуется как атрибут вечной и незыблемой красоты Земли, полной света и добра – подобно той, что в древности определяли как страну-Аркадию. Именно поэтому, думается, композитор избирает в качестве модуса – звуковой среды этого своего сочинения не диатонику вообще, а особую, старинную диатонику. Помимо того, что открывается пьеса простыми как истина – иначе говоря, «аксиоматическими» представителями диатоники – ходами по «белоклавишному» звукоряду, она и далее основана на комбинировании его форм в разных высотно-ладовых позициях – ионийского До, миксолидийского Соль, фригийского ми, дорийского ре, что словно напрямую унаследовано как прием подчеркивания качеств музыкальной архаики от Шостаковича, с его *C-dur*-ной фугой из ор. 87. Не забудем и о том, что у самого Д. Киценко не раз проявлялась эта особая склонность к диатонике – например, как в *Concerto grosso* № 1. А в доказательство приведем здесь собственные слова самого композитора: «Объяснить возврат к диатонике не могу однозначно, скорей всего, интерес к ней присутствовал всегда – если вспомнить ту же симфонию в Д, а также Второй струнный квартет. Если же вспомнить, как развивалась история музыки, с чего она начиналась, как постепенно усложнялась, и так почти до полного распада, когда уже композиторам было недостаточно тонов и полутонов, и они расщепляли звук на более мелкие части. И как здесь не вспомнить пословицу или поговорку: суха теория, мой друг, а древо жизни пышно зеленеет... Пусть будет и тональная музыка, и хроматическая, размывающая эту тональность – все-таки главное – это создание музыкального образа».

2. Думается, имеет значение и то, что сфера диатоники сохраняет свое значение и для народного ладового мышления. Это подчеркнuto в пьесе четко очерченным с самого начала ясным народно-жанровым характером музыки, представляющим чисто инструментальные, плясовые мотивы. Они звучат уже в ее первом разделе, начинающемся после небольшого вступления, где шел процесс накопления имитационно добавляющихся поначалу нисходящих гамм, с завоеванием звукового пространства от верхнего слоя фактуры к нижнему. Позже, в еще одной теме плясовой (с т. 35), идущей у первых и вторых скрипок (у первых – *divisi*, что придает звучанию большую легкость и прозрачность) использован такой игровой эффект, как несовпадение границ составляющих синтаксических единиц-мотивов в разных голосах. А в конце построений к этому добавятся забавные, по-настоящему скерцозные – едва ли не

– что для меня в этом случае одно и то же». Прим.: Здесь и далее выдержки из нашей с Д. Киценко электронной переписки и бесед по скайпу ссылками специально не оговариваются.

В настоящее время посмотреть аудиовизуальную версию Диатонической фантазии Д. Киценко можно здесь: <<https://youtu.be/sCoAcHdZ-MI>>

1 Взято на сайте: <<http://bentcreates.fineartstudioonline.com/about>>, пер. с англ. Д. Киценко.

«ухарские» глиссандирующие «посвисты»-взлеты. Картину этого «перепляса» дополняют также приемы вариантного обновления кратких игровых попевок, а затем (от т. 50) – гармонические обороты в партиях низких инструментов, изобразительно почти точно рисующие «приседания» народных танцоров.

Тремолирующие ми-минорные аккорды, начиная с т. 56, воспринимаются, как грозное предостережение, и развиваются в хорал, разрастаясь в почти органное звучание, начиная от *p* к *f*, а затем и до *ff*. В этом, среднем разделе пьесы тематизм «выпрямляется», он представлен протянутыми крупными длительностями – своего рода сигналами, образующими лишь подобие канонической переключки. Высотные разрывы между отдельными тонами затрудняют их восприятие как мелодических элементов темы, однако общее резонирующее пространство они очерчивают довольно эффективно.

А с т. 94, где прекращается вибрирующая «колокольность», одновременно со сменой темпа на более подвижный, вновь возвращается поступенно нисходящее движение, реализованное у скрипок в виде канона с темой из мерно идущих на *f* половинных нот, ограниченной квинтовым диапазоном. Канонически изложена у альтов и контрапунктирующая ей тема в том же ритме, но очерчивающая вращение в узком диапазоне. Достигаемая за счет подобного упорного повторения динамика словно воплощает неотвратимость некоего события, собирания общих сил, и лишь в конце раздела, где у контрабасов появляются пиццикатные дублировки поступенно нисходящих виолончельных ходов, напряжение постепенно снимается и после столь долгого накопления энергии возникает пауза, означающая момент отдыха и ожидания одновременно.

И это ожидание вполне себя оправдывает: открывается новый раздел, устанавливающий смену жанра и типа музыкального движения: здесь появляется имитационно разрабатываемая веселая песенка-наигрыш. Об этом эпизоде, представляющем своего рода интермедию – вставной номер типа скоморошины – сам автор написал в своем письме: «130-й такт – опять жанровая игра. Основная тема начинается с 134-го такта. Это воспоминания детства, учеба в музыкальной школе. Возможно, вариативное изложение русской народной песни „Как у наших у ворот” – детский музыкальный репертуар».

Еще одна аллюзия, о которой пишет сам композитор – краткий намек на тему из песни Дубинушка, а, точнее – начальный оборот из ее припева, «Э-эй, ухнем», повторяемый с разным продолжением и в контрапункте с исходной гаммообразной поступенно нисходящей темой, данной одновременно с этим и в увеличении, крупными длительностями (половинными). Игривые глиссандирующие «посвисты» прорезают толщу звучания этого струнного *tutti*, утяжеленного еще и использованием серии акцентированных двойных нот у виолончелей. Автор не случайно, дает здесь ремарку *non div*, прибегая к использованию того же приема для создания эффекта массивности звучания и далее, когда в следующем эпизоде начинается «бег» шестнадцатых, основанный на расширяющихся по диапазону фигурациях, с постепенным наложением фактуры за счет канонической имитации в партиях скрипок и альтов. В свою очередь, несмотря на высокий уровень динамики (*f*), он служит фоном, сопровождением для низких струнных, где двойными нотами у виолончелей (участвующих вместе с контрабасами в параллельно-квинтовых дублировках) излагается, также на *f*, мощной поступью проходящая тема, подводящая к кульминационному проведению в басах восходящей линии крупными длительностями. Здесь контрапунктом к ней служит очень яркое по своему эффекту использование скрипок и альтов: партии всех трех их групп подразделяются попарно, создавая в каждой подгруппе на *ff non divisi* акцентированные аккорды за счет комбинации двойных нот, выполняемых ударами всякий раз идущего вниз смычка. Звучащее как грозный хорал с максимально возможным количеством исполнителей, поначалу это «аккордовое нашествие» формируется также по принципу накопления фактурных слоев, с нисходящим порядком их вступления в общую игру.

Заключение Диатонической фантазии, построенное в основном на обыгрывании постепенных ходов в разных их ритмических вариантах, а также кратких попевок, обнаруживает, наряду с танцевально-игровой, еще и песенную природу лирического характера. Это характеризует коду-*morendo*, погружающую в тишину, умиротворяющую душу своей высокой простотой и светлыми, мягкими звучностями, что приводит к естественному итогу и обобщает всю череду параллельно-переменных ладовых «мерцаний», начатых в пьесе показом миксолидийского Соль и завершенных приходом в элегический фригийский ми.

Глава II. *Lux Aeterna*; поэтическая программная основа и ее отражение в аудиовизуальном сочинении

Вторая пьеса этого диптиха – *Lux Aeterna*, начатая 20 февраля и законченная 23 мая 2017 года, имеет программу, выраженную вполне конкретно и таящуюся в стихах такого «несвоевременного поэта»¹, как К.К. Случевский. Вот что пишет в одном из писем сам композитор о своих впечатлениях от одноименного стихотворения, давшего жизнь этой музыкальной миниатюре: «Я представлял себе свет далекой звезды, холодной и с холодным светом, равнодушной и безразличной, если можно говорить о личности. Скорей всего, в философском плане. Но очень близки мне стихи Константина Случевского, которые могут быть программой к моему сочинению»:

Lux Aeterna

Когда свет месяца бесстрастно озаряет
Заснувший ночью мир и всё, что в нем живет,
Порою кажется, что свет тот проникает
К нам, в отошедший мир, как под могильный свод.

И мнится при луне, что мир наш – мир загробный,
Что где-то, до того, когда-то жили мы,
Что мы – не мы, послед других существ, подобный
Жильцам безвыходной, таинственной тюрьмы.

И мы снуем по ней какими-то тенями,
Чужды грядущему и прошлое забыв,
В дремоте тягостной, охваченные снами,
Не жизнь, но право жить как будто сохранив...²

Имевший в том числе и философское образование, замешанное на почве немецкой научной и литературной мысли, К. Случевский в этом стихотворении действительно «несвоевремен», он словно предвосхищает настроения, характерные для российских декадентов начала будущего, XX века, одновременно ассоциативно соотнося центральную идею с античными представлениями об Аиде – убежище блуждающих во мраке ночи душ.

В сопоставлении с Диатонической фантазией, наполненной ощущением радости и веселья земного, светлого дня, полного красок и жизненной энергии, программа *Lux Aeterna* составляет разительный контраст, отразившийся как в музыкальном замысле, так и в видеоряде сочинения – тем более, что эта пьеса, пока не нашедшая еще своего исполнителя на концертной эстраде, сразу оказалась представленной в аудиовизуальной версии в Интернете с помощью

1 СМОРОДИНСКАЯ Т. Константин Случевский. Несвоевременный поэт. Издательство: «ДНК», 2008. ISBN: 978-5-901562-94-9. См. по ссылке в Интернете: <<https://dic.academic.ru/book.nsf/65965589/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%>>

2 * *Lux Aeterna* – Вечный свет (лат.). – Прим. ред. [11]

компьютерной записи¹, что одновременно и усложняет, и упрощает нашу задачу: с одной стороны, виртуальное воспроизведение музыкального текста, безусловно, не дает впечатления, адекватного звучанию в зале. А, с другой – оно позволяет сконцентрировать основное внимание на художественном замысле нового сочинения.

Комплексный, многослойный, он выявляет земную и небесную сферы бытия, каждую – в своем ключе. Здесь тоже в видеоряде преобладают пейзажи, которые композитор отобрал из числа картин художника с необычной судьбой Мориса Шапиро (в английском произношении – Сапиро). Как указывает в своем письме Д. Киценко, «почитать о нем по-русски можно здесь:² Используются его 18 картин, список ниже. Я не даю раскадровку, так как это утомительное и, на мой взгляд, механически-бесполезное занятие». Тем не менее, порой лирические, порой фантастические пейзажи, названия и порядок появления которых на экране мы в этой статье не будем оговаривать в силу ограниченности нашего лимита, оказались в гармонии с трактовкой темы стихотворения К. Случевского. В них присутствуют таинственные блики, призрачные тени, парящие над землей, а очертания изображенных предметов даже в дневных или вечерних, «подлунных» зарисовках несколько размыты, что создает эффект присутствия в некоем потустороннем мире – мире, где не ощущается бег времени... Здесь сошлюсь и на мнение композитора, который полагает, что в тексте стихотворения присутствует и главная мысль о бренности нашего существования – «мы снуем по ней какими-то тенями...». «Эта идея, – пишет он, – мелькает в картинах Шапиро, там есть одна, где склонена размытая фигура человека – я связываю эти два момента».

Музыкальный ряд пьесы, впрочем, отмечен использованием вполне апробированных средств воплощения образов страдания, страстотерпия и агрессии. Это как раз та среда, где представлен человек, но уже показанный не в объективном плане, а в субъективном видении и своего естества, и своего места во Вселенной – вечной и всегда равнодушной, в отличие от переживающей свое одиночество личности.

Пьеса *Lux Aeterna* охватывает почти такой же диапазон времени, что и *Fantasia Diatonica*, но она менее событийна, и потому воспринимается как компактно организованная конструкция, где в первом разделе комбинируются ламентозные интонации альтов с хроматизированными ниспадающими ходами четвертями в верхней линии первых скрипок (остальные три линии этого *divisi* представляют контуры самостоятельных тематических оборотов, однако тоже ориентированных на нисходящее движение). Сложившееся уже к т. 5 оркестровое *tutti* далее более разнообразно развивает контуры голосов, расширяя общий диапазон звучания и накапливая его энергетику, вплоть до первой кульминации в тт.18-19. После нее следует спад, где активный характер сохраняют хроматизированные ходы, переданные альтам и виолончелям, но эффект успокоения все же достигается, за счет использования педалей в нижних голосах и выключения скрипок из теряющего свою объемность звукового пространства.

Смена размера на 2/4 после 6/4 и появление мелких длительностей в последующем разделе, строящемся поначалу на поочередных взлетах гаммообразных хроматизированных пассажей (вначале у нижних струнных, а затем подчеркнутых акцентами-трелями на сильных долях ритмических групп у альтов и, наконец, у первых скрипок) создает картину своего рода нашествия, налета неких враждебных сил, с достижением в результате высокого регистрового и динамического уровня (*sff* и *ff* в тт. 39-41). Исступленное интонирование остинатно повторяемой фигуры тридцатьвторых у первых скрипок, поддержанное фигурациями у вторых

1 <https://www.youtube.com/watch?v=FNumAnAFqIY&feature=youtu.be>
<https://youtu.be/FNumAnAFqIY>

2 <http://newsland.com/community/5652/content/moris-shapiro-moris-sepiro-khudozhnik-samouchka/6221491>
<https://faces-places.ru/yavlenie-neyavlennogo-e-femernaya-zhivopis-morisa-shapiro/>
<https://www.liveinternet.ru/users/aleksyri/post430609589/>

скрипок и альтов, далее словно истощает свою отрицательную энергию, ритмические группы сокращаются, рассыпаются на краткие реплики, разделенные паузами и, наконец, приводят к низкому протянутому Си (т. 55).

Смена размера на 3/4 – метр пассакалии или чаконы – сопровождается в начале этого нового раздела установлением еще и тональности си-минор – тональности траурной, в соответствии барочным принципам ее семантики. Принцип же монолога, излагаемого в басах, с их суровым тембром, помогает создать полную картину образа, связанного с мотивами смерти, скорби. Довольно быстро здесь устанавливается и господство тихих, «бестелесных» звучностей, что при включении высоких струнных подчеркнута еще и ремаркой *con sord.* Тематический материал при этом диатонизируется, входя в ассоциативную связь со стилем как эпохи Барокко, так и романтизма (в частности, вспомним интерес Д. Киценко к Баху и Шуберту). Далее, однако, происходит сдвиг на органнй пункт Фа, устанавливается нюанс *pp*, а затем динамический план всего раздела развивается в кругу приглушенных звучностей: *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, *mp*. Нюанс *mf* достигается лишь в т. 103, сразу же сменяясь вновь на *mp* и затем *p*. Нарастание силы звука подкрепляется темброво значимой ремаркой *senza sord.*, *mf*, но затем снова все динамическое развитие идет на спад, приводя от *mp* к *pp* и к возврату приема *con sord.* (т. 131).

Здесь следует обратить внимание на предшествующий этому способ «выхода» из органного пункта Фа с помощью троекратно проведенного (с изменением в четвертый раз) бассо-остинатного оборота у контрабасов, сопровождающих более развернутую тему виолончелей (тт.96-110). Приводя к басу Си-бемоль, она подготавливает альтовую, новую тему – постепенно восходящую, с характерным пунктирным ритмом. Здесь она показана на *mf senza sord.* и идет затем в «диалоге согласия» – в терцовой дублировке, у первых и вторых скрипок. А вот в т. 131, указанном выше, та же альтовая тема проходит вновь, но уже *con sord.*, с последующим наложением на нее канонической имитации у вторых, а затем первых скрипок, после чего в эту игру вступают виолончели и, чуть позже – контрабасы. Этим многоголосным каноном и последующим непосредственно за ним прозрачным аккордом-двузвучием – пустой «многоэтажной» квинтой ре-ля, истаивающей от *p* до *pppp*, и завершается раздел коды *morendo*, да и, соответственно, вся пьеса *Lux aeterna*.

Выводы

Остановившись на своем рассказе о своих наблюдениях над двумя проанализированными в нашей статье пьесами для струнного оркестра Дмитрия Киценко, сделаем основной вывод: представляя поэтику «музыки дня и ночи» с двух разных сторон, обе эти миниатюры действительно позволяют, на наш взгляд, несмотря на противоположность лежащих в их основе идей и средств воплощения музыкального и аудиовизуального замысла, трактовать их, как своего рода диптих из аудиовизуальных картин, утверждающий своеобразие взгляда на мир их автора. Воплощенный в программе каждой из составляющих его частей и роднящий эстетическую позицию композитора, поэта и двух разных художников, он на первое место ставит человека, его личность, включенную в богатую впечатлениями среду обитания. В какой-то мере ее одновременно можно оценить и как особую экологическую обстановку, стимулирующую творческое начало в направлении соединения усилий музыкантов, поэтов и художников.

В заключение добавлю: завершая работу над статьей, я обратилась к композитору, в мнении которого о ней отразилась и его собственная концепция поэтики «музыки дня и ночи». И вот что подчеркнул он в своем письме, поддержав сделанные наблюдения: «Вашу идею – экологическую – я принимаю. На примере этих двух сочинений я попытался показать условный контраст между светом и тьмой, в данном случае тьма выражается лунным светом, и хотя это не совсем тьма, может, даже и не тьма, но в световом контрасте есть свет теплый и холодный, как и краски – теплые и холодные. Если это можно отнести к музыке, то скажу: бесконечность

Космоса, в его бесконечном расширении я пытался показать раздвижением изложенного звукооряда, двигая его ввысь. Во втором разделе – вспышки высоких струнных, и затем их отражения в басах. Переход к завершающему канону как невозможность противостоять движению времени, которое может остановиться со смертью человека, но только данного человека, но не для Космоса, так как он вечен. Отсюда брэнность нашего существования на Земле».

В этом высказывании заложена еще одна перспектива, определяющая дальнейшее обращение к изучению струнных пьес Д. Киценко: его более крупные сочинения в этом жанре, названные выше – *Joyland* (Страна радости, 2016), *Light from Ancient Stars* (Сиянье древних звезд, 2017) – затрагивают как земные, так и космические мотивы, одновременно намечая и продолжение поисков в области аудиовизуальных жанров, находящих все более широкое распространение в современном информационном поле.

Библиографические ссылки

1. ОЗАРЕНСКАЯ, Н. *Духовная проблематика камерного творчества Дмитрия Киценко*: автореф. дис. ... докт. искусствоведения и культурологи. Кишинев, 2014. Aceeși [online]. [accesat 12 oct. 2019]. Disponibil: <http://kniga.seluk.ru/k-iskusstvovedenie/1183756-1-natalya-duhovnaya-problematika-kamernogo-tvorchestva-dmitriya-kicenko-65301-muzikovedenie.php>.
2. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Отв. ред. Галина Кочарова. Кишинев: Primex Com, 2014. ISMN 979-0-3480-0189-0. ISBN 978-9975-110-03-7.
3. САМБРИШ, Е. Жанр concerto grosso в творчестве Д. Киценко. В: *Искусство как фактор формирования культурно-исторических традиций*: материалы науч. пед. конф. (Тирасполь, 26 апр. 2012). Тирасполь: Изд-во Приднестровского ун-та, 2013, с. 56–65.
4. САМБРИШ, Е. Плач Иеремии Д. Киценко: пути обновления жанровых канонов. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU, ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. Chișinău: AMTAP, 2012, nr. 3 (16). pp. 56–63.
5. КОЧАРОВА, Г. Органный концерт Дмитрия Киценко: особенности аудиовизуальной версии. In: „*Învățământul artistic – dimensiuni culturale*: conf. șt. internaț. (Chișinău, 3 apr. 2015). Rezumatele lucrărilor. Chișinău: Notograf Prim, 2015 pp. 3–4. ISBN 978-9975-9617-5-2.
6. КОЧАРОВА, Г. Органный концерт Дмитрия Киценко: авторский взгляд из настоящего в прошлое мировой культуры. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2016. Chișinău: VALINEX SRL, 2015, nr. 2 (25), pp. 51–60. ISSN 2345-1408.
7. КОЧАРОВА, Г. Дмитрий Киценко: поиски на пути создания аудиовизуального произведения и факторы обновления структуры художественного текста. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr.1(18), pp.13–19. ISSN 1857-2251. ISBN 978-9975-9925-4-1.
8. КОЧАРОВА, Г. Концепция и структура мультимедийного аудиовизуального произведения в творчестве композитора Дмитрия Киценко. В: *Музыка в пространстве медиакультуры*: сб. ст. по материалам Межд. науч.-практич. конф. (Краснодар, 14 апр. 2014). Краснодар: Издательство КГУКИ 2014, с. 278–287. Aceeși [online]. [accesat 14 sept. 2019] Disponibil: <http://dem-2011.livejournal.com/212727.html>.
9. ЗАПЕСКА, К. «Бабий Яр» Дмитрия Киценко: новое направление поисков в сфере мультимедийности. В: *Музыка в пространстве медиакультуры*: сб. ст. по материалам Межд. науч.-практич. конф. (Краснодар, 4 апр. 2014). Краснодар: Издательство КГУКИ, 2014, с. 294–301.
10. КОЧАРОВА, Г., ЗАПЕСКА, К. Взаимодействие аудио и визуального ряда в imo restore Дмитрия Киценко. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), pp. 80–85. ISSN 2345-1408.
11. СЛУЧЕВСКИЙ, К.К. *Стихотворения и поэмы*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004.