

particular, means of ensemble expressiveness; 3) as perfect skills, professional mastery (of a composer, performer, teacher) that combines technical skills with creative and intellectual aptitude.

Let us describe a couple of other approaches. They can show a cultural part in development of chamber music art and become a criteria of division into periods at national and regional levels: 1) according to socially and politically important events, chronology of which influenced functioning of musical culture and chamber art in particular; 2) according to activity of individual creative personalities, who played important roles in development of chamber art; 3) according to genre-and-style parameters of chamber creativity and pedagogical activity; 4) according to repertoire range of chamber music at concert, performing, competitive and festival practice; 5) according to disposition and intensity of international contacts in dialogues of cultures, which allows to track the level of acculturation an enculturation processes.

Thus, chamber music art is a spiritual phenomenon of musical culture that functions in cultural space as a complex, multilayer system. It creates constant (composing chamber music, ensemble performance, study of art, musical education) and relative (art organizations, scenic practice, instrumental and material base) components that interact with each other, complement one another and are in numerous systematic and outboard relations for the purpose of creation, reproduction, perception, expansion, keeping, analysis and evaluation of results of creative (composing, performing, teaching) activity in chamber sphere. Chamber music art need further investigation of its components, according to developed approaches of scientific comprehension. They are based on art criticism and cultural studies, taking into account social, political, cultural, genre-and-style, personal, nominative, ethnic factors and regional peculiarity.

Key words: system of musical art, chamber music art, chamber ensemble, harmony.

УДК 783.1

Купіна Дарина Дмитрівна,
здобувач

ДІАЛОГ ЯК СМИСЛОУТВОРЮЮЧА КАТЕГОРІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ОРГАННІЙ МУЗИЦІ: на прикладі "Духовної музики" для механічного органа В. Назарова

Стаття присвячена проблемі спадкоємності в українській органній музиці. На основі ідей В. Біблера про діалогічність культури висувається гіпотеза про принципову відкритість органної творчості українських композиторів, яка присутня у прямій, інтерферентній та символічній формах комунікації з європейськими органними канонами. На прикладі "Духовної музики" для органа В. Назарова охарактеризовані механізми міжкультурної взаємодії на різних рівнях музичної композиції.

Ключові слова: українська органна музика, діалог, міжкультурна комунікація, "Духовна музика" В. Назарова.

Українська органна музика – порівняно молода галузь вітчизняної інструментальної традиції, що активно розвивається. Сформувавшись в умовах української культурної парадигми, відмінної від європейської (традиційної для органного мистецтва), українська органна творчість набула індивідуальних прикмет, аналіз і осмислення яких так чи інакше виводять до проблеми міжкультурної комунікації двох самостійних художніх формацій – української та європейської органної музики. При цьому "техніка входження" традицій європейської органної культури у духовний прошарок української органістики відрізняється багаторівневістю процесів міжкультурної взаємодії, їх нелінійністю, варіабельністю і нестабільністю, а усі комунікативні процеси виявляються пов'язаними з категорією діалогу – універсальною формою взаємодії культур.

До створення музики для органа зверталися українські композитори І. Асеев, В. Бібік, В. Гончаренко, Л. Грабовський, Л. Дичко, М. Колесса, Л. і Ж. Колодуб, С. Луньов, Є. Мілка, В. Назаров, Є. Петриченко, В. Польова, Є. Станкович, К. Цепколенко, Ю. Шевченко, М. Шух, О. Щетинський, однак переважна кількість органних творів залишаються за рамками дослідницької уваги. У масштабній праці про органне мистецтво – колективній монографії "З історії світової органної культури XVI-XX століть" [3], де кожна з глав присвячена досягненням різних національних шкіл, невеликий розділ про українську органну музику виглядає досить скромно. Утім, стрімко зростаюча творча компетенція і художня результативність даної сфери творчості актуалізує необхідність дослідження української органної музики, тенденцій її розвитку, жанрової систематизації тощо.

Мета даної статті – визначити механізми міжкультурної комунікації української органної музики на прикладі "Духовної музики" для механічного органу В'ячеслава Назарова.

Процеси в українській органній музиці найкращим чином ілюструють вислів В. Біблера: "Поняття культури припускає якусь "лакуну", порожнечу між культурами. Якщо культури "впритул підігнані" одна до одної..., "урівень сходяться" одна з одною, якщо їхній SOS не звернений до далекого співрозмовника, тоді діалог не може відбутися – відбудеться лише розвиток або трансформація цієї культури в іншу" [1, 210-211]. Не дивно, що в українській органній музиці найбільш активно втілюються традиції найархаїчніших пластів органної музики, ціннісний та естетичний спектр яких обумовлений зв'язками з церковним обігом. Сміслові, архітектонічні та мовні принципи старовинних культових жанрів потрапляють до розряду "універсальних культурних патернів" (К. Віслер), що повторюються у будь-якій культурній площині.

Детермінанти старовинної церковної органної музики можуть входити у діалог з "музичною сучасністю" кількома способами. Поклавши в основу систематизації концепцію Н. Гуляницької [2], виділяємо два типи комунікації – пряму та опосередковану. За умов прямої комунікації (що поєднує гармонізацію, переклад, обробку старовинних церковних наспівів) звернення до старовинних жанрів відбувається з дотриманням усіх норм їх вживання. Інша річ – опосередкована (інтерферентна) комунікація, що допускає створення композиції в канонічних жанрах, прочитаних згідно з індивідуально-авторським стилем композитора, на певну художню потребу. Пропонуємо виділити і третій тип комунікації – символічний – що призводить до появи вільних композицій (коли у жанрово-концертних формах втілені окремі "знаки" духовних текстів).

Інакше постає рівень музично-іманентних структур, де діалог двох органних культур – української світської та західної культової – проявляється у двох формах: звернення безпосередньо до принципів старовинних культових жанрів (у їхній відносній цілісності) і використання широкого спектру символів, метафор і алюзій, випромінюваних біблійними текстами, виділених у результаті процесу деконструкції за умов "зміни культурного контексту". Отже, зосередимо увагу на "Духовній музиці" В. Назарова саме в аспекті діалогічності.

"Духовна музика" для механічного органа (1988) – програмний триптих, присвячений темі страждань і смерті Ісуса Христа. Опус був створений в період святкування тисячолітнього ювілею хрещення Русі, який став точкою літочислення нової ери вітчизняної літургійної і паралітургійної музики. Виносячи у назву визначення "духовна", автор значно розширює межі трактування канонічних рядків, зважаючи, що термін *Spiritual music* має найвищий ступінь узагальненості у порівнянні з рядоположними поняттями. Це, у свою чергу, звільнило композитора від необхідності слідування жанровим приписам і визначило максимальний градус відхилення твору від генетичної формули будь-якого духовного першоджерела. Динаміка оновлення та творчого переосмислення жанрової *Materia Prima* сакральної музики виявляється настільки значною, що призводить до втрати конкретної типологічної атрибуції твору.

"Духовна музика" у певному сенсі пов'язана узами наступності з жанром Пассіонів: програмні підзаголовки, подані до кожної частини, актуалізують досвід знакових творів даного жанрового кола – "Страстей" І.С. Баха і К. Пендерецького, С. Губайдуліної і А. Пярта. Узагальнене трактування сакрального Слова в "Духовній музиці" Назарова сходить до традицій пассіонів Нового часу – гостропсихологічних музичних картин, присвячених стражданню Христа, сфера побутування яких знаходиться за межами соборного простору.

Зв'язок із канонічними музичними прообразами виявляється досить ілюзорним і постає у вигляді прозорого шлейфу ледь відчутних алюзій релігійної музики минулого. Реконструкція традицій стає природним результатом масштабного діалогу, що виникає у "Духовній музиці" на різних рівнях цілого, розмежованих нами наступним чином: смислового (у контексті даного твору об'єднує словесно-текстовий і семантичний параметри), стилістичному (мегауровень, за Ю. Холоповим), фонічному і композиційному (макрорівень), а також мовному (мікрорівень).

Почнемо з найбільш очевидного – смислового рівня, ідентифікація якого помітно полегшується завдяки наявності конкретних програмних заголовків. Цикл складається з трьох частин, кожна з яких має назву: "Вічне місто Єрусалим", "Моління про чашу" ("Гефсиманська молитва"), "Розп'яття". Такий драматургічний алгоритм, побудований відповідно до подієвої логіки біблійного оповідання, не позбавлений ідеї діалогічності як зіставлення образів об'єктивного та суб'єктивного плану. У крайніх частинах представлені картини зовнішнього світу споглядально-медитативного та агресивно-дієвого порядку. Середня частина – рефлексія, експонування образів внутрішнього світу.

Другий, не менш рельєфний літургійний смисл твору, має скоріше асоціативне коріння і виникає в результаті редукаціонізму (за В. Біблером, "економія мислення"): органне звучання у свідомості сприймаючого набуло статусу умовного символу духовності, що узагальнює здобутки не лише органної, але всієї музичної літургійної культури.

Таким чином, смисловий діалог, що виникає між досліджуваним твором і світовою християнською *Musica Sacra*, під даним кутом зору позиціонується як міжкультурна комунікація – адаптація традицій європейського жанру Пассіонів в умовах нової культурної парадигми.

Розглянутий міжкультурний діалог смислів, закладений у "Духовній музиці" В. Назарова (провідником якого є, перш за все, текст і тембр), продовжується й на наступному за ієрархією стилістичному рівні. Сильовий діалог, що протікає у форматі конвергенції (зближення індивідуальних стилів на основі спільності їх творчих принципів), найбільш рельєфно проявляється у масштабі цілого. Так, перша частина має багато спільного зі стилістикою творів композиторів початку ХХ століття – пізнього Скрябіна і Шенберга, Мессіана і Стравінського. Друга частина апелює до музики бароко в цілому і до бахівського стилю зокрема. Водночас максимальна сонантна щільність окремих зон другої частини та елементи неомодальності перекидають арку до технік композиції іншої часової площини, значно вдосконалюючи старовинну бахівську аріозну стилістику сучасними кластерами. Нарешті, у третій частині, за умов стильового синтезу, духовні символи взаємодіють із конструктивними звуковими ідеями та атрибутами мінімалістичної техніки.

Рисами діалогічності відзначена і робота на наступних, взаємопов'язаних ієрархічних рівнях "Духовної музики" – фонічному і композиційному, що у поєднанні утворюють макрорівень – уявлення про твір як цілісність.

Діалогічність, як атрибутивна якість твору, народженого на стику культурних, етнічних, ментальних та стильових парадигм, проявляється і на рівні іманентно-музичних закономірностей – як діалог музичних систем – носіїв певних "смислів", що зумовлюють розгортання подій кожної частини за певною програмою. Розглянемо ці закономірності послідовно у кожній частині.

Перша частина ("Вічне місто Єрусалим") відтворює звукову атмосферу Святого міста. Наслідком такої установки стає апеляція до звукорядної техніки. Звукова програма першої частини виростає з симетричного лада (зі структурою ланки 1.2.3), який, розгортаючись у часі, постає у властивій йому горизонтальній проекції. Відсутність півтонових тяжінь в мелодії, поданій на квінтовому органному пункті, забарвлює епізод архаїчними відтінками. Цьому сприяє і введення трихордових поспівок-патернів, з комбінування яких формуються усі три координати музичної тканини. В уяві виникають величні старовинні храми, оповиті особливою звуковою "палітрою".

У фінальних розділах форми проступають впливи пізнішої – ренесансної гармонії, позначеної наявністю мелодичних кадансів (у дусі каденцій Ландіні). У певному сенсі виникають алюзії "додекамодальності" (Ю. Холопов), з трьох- або чотирьох-звуковою серією в ролі центрального елемента. У генеральній кульмінації частини з'являється нова алюзія, провідником якої є поєднання закономірностей модального ладоутворення та феномена дисонантної тональності. В результаті звучні поліакорди, пов'язані між собою на основі тритонового споріднення, починають віддалено нагадувати гармонію І. Стравінського, а структура вертикальних та горизонтальних комплексів, що є трансляторами однієї звукової ідеї, з інтервальною ланкою 1.3.2, поданою в полімодальному вигляді, виявляє близькість до техніки О. Мессіана. Однак взаємодія різних транспозицій ладу у висотному положенні с і es дає дуже високий градус сонорної напруги, виводячи на перший план фонічні ідеї минулого століття.

Друга частина ("Гефсиманська молитва") розгортається у розповідному модусі, відмінному від того, що ми констатували в першій частині. Очевидно, що її жанровим прототипом слугувала арія *Lamento*, з розвитком афекту страждання (за Вольтером), болі, благання, печалі (з ряду А. Кіроера, 1650). До речі, у межах усього циклу проявляється так звана метарівнева діалогічність: один афект закріплюється за кожною частиною музичної форми, як це було поширено в епоху бароко (т. зв. теорія одноафектності). Звернення до барочного жанру призвело до інтродукції цілого ряду барокових риторичних фігур: *Saltus duriusculus*, *Suspiratio*, *Parrhesia*, *Anabasis*, *Catabasis* та ін.

Заявлена у "Гефсиманській молитві" ідея діалогу звукових пластів водночас по вертикалі і горизонталі (перший рівень музично-риторичної системи) може бути осмислена як зображення руху думки на тлі пульсу часу, або переведена у зримий образ майбутнього сходження Христа на Голгофу. Інакше ідея діалогу двох фактурних пластів *contrario* і *subjecta* розуміється як зображення почуттів і думок однієї людини, його "відповіді самому собі" (дослівний переклад терміну *subjectio*). Таким чином, принцип музичного діалогу в музичній композиції "Гефсиманської молитви" співзвучний риторичній ситуації – зіставлення протилежних понять, ліній.

На рівні формоутворення відзначаємо роботу композиційного принципу, характерного скоріше для найбільш архаїчних образів духовних жанрів – строфічна форма з анафоричними принципом побудови рядків. Формою другого плану виступає старовинна двохчастинна композиція, а явище множинної репризності нагадує тричастинну структуру. Водночас у масштабі цілого проступає ще одна композиційна алюзія – форма бар, композиція, про яку нагадують множинні каданси, подібно до тих, що застосовувалися у барокових хоралах (на різних шаблях), з урахуванням акцидентів. Особливу роль у "Гефсиманській молитві" відіграє органна реєстровка, за засобами якої вибудовується просторово відчутний діалог двох пластів – акомпанементу і власне вокальної партії.

Отже, головним стильовим чинником другої частини, який легко зчитується при першому ж прослуховуванні, є пласт барокового музикування. Усі інші стилістичні імпульси, котрі вступають з ним у діалог, є скоріше додатковими; тим не менш, саме вони творять особливий і неповторний вигляд твору "нової музики вічності". Так, другим стилістичним логосом стає сонористика – техніка, співзвучна природі самого органу. Дія сонористики проявляється на різних масштабно-синтаксичних рівнях: програма твору закладена вже у перших чотирьох тактах вступу, де з одного звуку виростає шляхом поступового нашарування щільний сонорний кластер. На рівні форми це продукує побудову всього твору по лінії наростання (підвищення експресії) звучання. Однак сонорика не стає самодостатнім принципом: вона є результатом "згортання" у вертикаль горизонтальних симетричних ладових структур, "поданих натяком" і не реалізованих сповна (лад 1.1.1. 3.3.3, лад 1.2.). Вибір такого роду "тематичної гармонії" вбачається не випадковим, адже звукові структури, що вміщують найбільш дисонуючі інтервали (тритони, збільшені секунди), органічно відтворюють "емоційний модус" "Гефсиманської молитви".

У третій частині, *Regretum Mobile*, під назвою "Страта" панують експресія й жорсткість, варварська сила й емоційне напруження. Композитор створює образ механістичної, неживої стихії, що руйнує все людське на своєму шляху, втілений за допомогою композиційних технік ХХ століття.

Жорсткі дисонуючі звукові утворення пронизують усю музичну тканину, не стихаючи ні на мить. Їх природа подвійна: з одного боку, така техніка письма мала прецеденти в епоху бароко (так звані преамбульні жанри). З іншого, способи роботи зі звуковими структурами нагадують прийоми репетитивної техніки, що актуалізувалися в рамках естетичної програми "мінімалізму". Однак це не чистий *minimal art*, який "не може виражати нічого, окрім себе" [6, 468] і в якому психологічна субстанція знімається остаточно. Навпаки, "динаміка часу і статика нескінченності" [6, 459] у другій частині "Духовної музики" є результатом максимального градусу експресії та драматизму.

Генеральною ідеєю твору стає первісний патерн, з безперервного повторення якого складається музичне ціле. Дана музична формула являє собою мотив із семи звуків (сума двох мотивів з 4 і 3 звуків), позбавлений тональної визначеності, з декларативним верховенством секундових і тритонових інтонацій.

У загальних обрисах даний патерн нагадує мотив хреста, що встановлює діалогічні зв'язки з епохою бароко і християнською символікою. Будучи головною звуковою ідеєю, що регулює "події" всієї частини, мотив хреста згортається в одночасні поєднання-кластери, звучить у транспозиції, дублюється своїм симетричним відображенням, однак ні на секунду не затихає. В результаті вся третя частина вибудовується по лінії єдиного динамічного наростання, а після кульмінації форма переходить у фазу *non-stop*, і звучність поступово "виводиться" за допомогою специфічних органних засобів: на кластері вимикається мотор, а сонор продовжує звучати до повного загасання випадково виникаючих обертонів.

Окремо слід сказати про сонорні характеристики даної частини. Використаний прийом аугментації в поєднанні з тимчасовим і фактурним варіюванням вертикальних комплексів, продовженням звуків, які "поступово витягуються у горизонталь", сприяє зміні гармонічних фарб. Як результат, актуалізується діалог мінімалістичної і сонористичної технік. Особливо звертає на себе увагу тема в басовому голосі, яка у семантичному відношенні прочитується як тема зла (у найширшому сенсі), анти-духовності, протилежності божественному, духовному початку. Невипадково в її основі – один із симетричних ладів зі структурною ланкою (2.1) у першому висотному положенні, що постійно згортається у вертикаль, у сонорні грона, які на *staccato* відроджують у свідомості рельєфні біблійні асоціації – удари батоги під час катування Христа. Водночас ця тема відроджує інший ряд алюзій, пов'язаний з григоріанським хоралом, який постає у даному випадку не у звичному значенні духовності і божественної благодаті. Подібне явище мало прецеденти в музиці ХХ століття (так звані "антижанри" або жанри навпаки) і було пов'язане з феноменом трансляції старовинних жанрів у площину "інобуття". Жанр хоралу стає в образно-смысловому плані "перевертнем", але при цьому зберігає свої первинні ознаки (опора на певний "модус", формульність, ритмічна примхливість, невеликий діапазон, поступенність, вокальність, навіть подібне теситурне розташування).

Кульмінацією третьої частини і всього циклу є останній розділ *Patetico*, підхід до якого збудований відповідно до принципу ритмічного, фактурного і темпового нарощування. Особливе значення в рамках останньої частини набуває ритмічна і звукова зростаюча прогресія, яка і служить фактором динамічного нагнітання. У контексті всієї "Духовної музики" ця тема набуває символічного значення. В її основі – патетичні вигуки, властиві мові оратора: багатозначні зупинки, пунктирний ритм, багаторазові повторення. І якщо після першої та другої частини ця тема сприймалася як знак оклику, як провісник трагічної розв'язки у фіналі циклу, тут вона реалізує себе, приводячи розвиток до драматичного зриву.

Саме тому в третій частині, незважаючи на тривале нагнітання і грандіозну за своїми фонічними параметрами кульмінацію, розрядки не відбувається: фаза посткульмінаційного спаду просто відсутня. Музика застигає на останньому щільному кластері, який, танучи у повітрі, ще довго мерехтить різними обертоновими фарбами. Таку кульмінацію можна називати "кульмінацією-зривом". На рівні біблійних асоціацій (що мимоволі виникають протягом усього циклу) цей епізод пов'язується з моментом розп'яття Христа.

Отже, аналіз "Духовної музики" для механічного органу В. Назарова підтверджує думку про діалогічність як смислопороджуючу особливість твору. Множинний діалог, що відбувається на всіх рівнях музичного цілого (від структурно-звукового до семантико-композиційного), стає результатом творчого переосмислення сучасним композитором старовинних жанрових канонів. Проте механізм зв'язку твору з традиціями культового музикування відчувається не напряму, інтерферентно, подекуди натяком. Про це говорять алюзії на барокову хоральну композицію та старовинну строфічну форму, використання риторичних фігур у другій частині, апеляція до модальної техніки в першій та третій частинах, подібність мелодичного контуру тем до григоріанських хоралів. Ознаки символічної комунікації знаходимо у трактовці органного тембру, що в даному випадку позиціонується як інструмент сакрального спрямування, "знак", символ поза своєю першочерговою функцією "спілкування з Богом". Про непряму комунікацію свідчить і достатньо вільне використання композитором сучасних технік – сонорика, ново-модальних принципів, засобів мінімалізму, за допомогою яких відбувається "зчитування" старовинних сакральних "музичних кодів" та їх адаптація на потребу слухача іншого часу.

У результаті подібних творчих експериментів українським композиторам вдається по-новому озвучувати усталені жанрові канони, виявляючи спадкоємність зв'язків сучасної української органної музики з віддаленими пластами європейської органної культури.

Література

1. Библер В. На гранях логики культуры: Книга избранных очерков / В. Библер. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 440 с.
2. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных произведений / Н. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М. : Музыка, 1999. – Вып. 1. – С. 117–149.
3. Дружинин С. Система средств музыкальной риторики в оркестровых сюитах И. Баха, Г. Генделя. Г. Телемана / С. Дружинин : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02, спец. "Муз. искусство". – М., 2002. – 210 с.
4. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : [учебн. пособ. / ред. Т. Воинова]. – М. : Музиздат, 2008. – 864 с.
5. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства / Е. Зинькевич. – К. : Музична Україна, 1986. – 183 с.
6. Катунян М. Минимализм и репетитивная техника / М. Катунян // Техника современной композиции : Учебное пособие. – М. : Музыка, 2007. – С. 465–488.
7. Холопов Ю. Гармония. Практический курс / Ю. Холопов. – М. : Композитор, 2005. – Ч.1. – 472 с.

References

1. Bibler V. Na granyah logiki kulturyi: Kniga izbrannykh ocherkov / V. Bibler. – M. : Russkoe fenomenologicheskoe obschestvo, 1997. – 440 s.
2. Gulyanitskaya N. Zаметki o stilistike sovremennykh duhovno-muzykalnykh proizvedeniy / N. Gulyanitskaya // Traditsionnyie zhanry russkoy duhovnoy muzyki i sovremennost. – M. : Muzyka, 1999. – Vyip. 1. – S. 117–149.
3. Druzhinin S. Sistema sredstv muzykalnoy ritoriki v orkestrovyyh syuitah I. Baha, G. Gendelya. G. Telemana / S. Druzhinin : diss. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02, spets. "Muz. iskusstvo". – M., 2002. – 210 s.
4. Iz istorii mirovoy organnoy kulturyi XVI–XX vekov : [uchebn. pob. / red. T. Voinova]. – M. : Muzizdat, 2008. – 864 s.
5. Zinkevich E. Dinamika obnovleniya. Ukrainskaya simfoniya na sovremennom etape v svete dialektiki traditsii i novatorstva / E. Zinkevich. – K. : Muzichna UkraYina, 1986. – 183 s.
6. Katunyan M. Minimalizm i repetitivnaya tehnika / M. Katunyan // Tehnika sovremennoy kompozitsii : Uchebnoe posobie. – M. : Muzyka, 2007. – S. 465–488.
7. Holopov Yu. Garmoniya. Prakticheskiy kurs / Yu. Holopov. – M. : Kompozitor, 2005. – Ch.1. – 472 s.

Купина Д.Д. Диалог как смыслообразующая категория в украинской органной музыке: на примере "Духовной музыки" для механического органа В. Назарова

Статья посвящена проблеме преемственности в украинской органной музыке. На основе идеи В. Библера о диалогичности культуры выдвигается гипотеза о принципиальной открытости органного творчества

українських композиторів, вираженої в прямій, інтерферентній і символічній формах комунікації з європейськими органними канонами. На прикладі "Духовної музики" для органа В. Назарова охарактеризовані механізми міжкультурних взаємодій на різних рівнях музичальної композиції.

Ключевые слова: українська органна музика, діалог, міжкультурна комунікація, "Духовна музика" В. Назарова.

Kupina D. Dialogue as a meaning creation category in ukrainian organ music: on example of "Spiritual music" for mechanical organ by V. Nazarov

In the article the phenomenon of dialogue as a meaning creation categorie of Ukrainian organ music is explored. The features of "sacred music" for organ by V. Nazarov in terms of dialogue are studied. Mechanisms of intercultural communication at different levels of musical composition was characterized.

Ukrainian organ music is relatively and actively developing young field of national instrumental tradition. It was formed in Ukrainian cultural paradigm, different from traditional for organ music Europe's one. That's why Ukrainian organ works acquired individual signs. Its' analysis and interpretation somehow or other eliminate the intercultural communication problems of features of two separate formations: Ukrainian and European organ music. The difference of the "entry technique" of European organ culture traditions in Ukrainian spiritual space is processes of intercultural interaction, because of its nonlinearity, variability and instability. All communication processes are associated with the category of dialogue – the universal form of cultural interaction.

Music for organ is created by many Ukrainian composers, but many of their works are still outside of research attention. Meanwhile, the rapidly growing creative competence and performance art of this sphere of creativity actualize the necessity of studying Ukrainian organ music, development trends and genres. This process is based on systematic analysis of the whole array unexplored works.

The purpose of the article is to determine the mechanisms of intercultural communication that distinguishes Ukrainian organ works on the example of "Sacred music" ("Duhovna muzyka", 1988) for mechanical organ by V. Nazarov, the software triptych about suffering and death of Jesus Christ.

Ukrainian organ music with the greatest activity embodied with tradition of archaic layers of organ music, which aesthetic value range is due to connections with the ecclesiastical space. Old church organ music determinants enter into a dialogue with the "musical modernity" in several ways, among which we highlight the direct, indirect and symbolic communication.

By focusing on "Spiritual music" V. Nazarov in the context of dialogue, we concluded that indirect communication is the main principle of communication with ancient genre prototypes in this. "Spiritual Music" doesn't have some certain genre specificity and is characterized by the highest deviation degree of the creation from the genetic formula of any spiritual source. Connection with canonical musical prototypes is quite illusory and appears as a barely perceptible allusions of religious music of the past. The reconstruction of tradition is the result of large-scale dialogue that occurs in the "Sacred music" at different levels of the whole, which was differentiated by us as follows: semantic (in the context of this work combines verbal- text and semantic parameters), stylistic (mega level) phonic and compositional (or macro level) and linguistic (micro level). At the semantic level dialogue that occurs between this composition and global Christian Musica Sacra, is positioned as intercultural communication. It is positioned as an adaptation of European Passion genre's traditions by the new cultural paradigm. Intercultural dialogue continues at the stylistic level too. It occurs in combination of stylistic attributes of the Baroque and early twentieth century's one, neo-modal elements with constructive ideas and sound principles of minimal art. Dialogism as attributive quality of the "Sacred music" comes in sight at the crossroad of cultural, ethnic, mental and stylistic paradigms. It is manifested at the level of immanent musical patterns and positioned as a dialogue between several musical systems which are translators of specific "meanings".

Key words: Ukrainian organ music, dialogue, intercultural communication, "Spiritual music" by V. Nazarov.