

7. Meyerzon, B. J. (1999). Methods of peer review quality sound recordings. St. Petersburg: Sound [in Russian].
8. Newell, F. (2004). Sound: Acoustics facilities. Electroacoustics and sound reproduction. (A. Kravchenko, Trans). Moscow: Show-master [in Russian].
9. Puchkov, S. V. (2002). Musical computer technology as a new tool of modern creativity. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg: State University of St. Petersburg [in Russian].
10. Sevashko, A. V. (2007). Recording engineer and sound producer fonohramm. Kharkiv: Professional Guide [in Ukrainian].
11. Fadeeva, K. (2009). Modern computer technology to study musical culture: dysert. on muffin. stupas. Doctor's Thesis. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
12. Gibson, D. (1998). Art of Mixing. Moscow [in Russian].

УДК 786.6

*Купіна Дарина Дмитрівна,  
здобувач Національної музичної академії України  
імені П. І. Чайковського  
emirdarina@gmail.com*

## ОРГАННА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У НАВЧАЛЬНОМУ КУРСІ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ (на прикладі культових жанрів)

**Мета статті** – спроба ідентифікації культових жанрів української органної музики у навчальних курсах музично-теоретичного циклу. Окреслюється коло теоретичної проблематики; розкриваються основні положення щодо феномену «українська органістика» та пов'язаних з ним питань міжкультурної комунікації; визначаються методи адекватного аналізу органних творів. **Методологія дослідження** базується на застосуванні комплексного та системного методів, що дозволяє розкрити особливості процесу наслідування стабільних ознак органних жанрів у сучасній українській органній музиці. Для визначення та класифікації механізмів міжкультурної інтеракції використано порівняльно-історичний метод, а також метод моделювання. Матеріалом дослідження обрані твори, які до тепер не ставали об'єктом дослідження в обраному аспекті («Духовна музика» В. Назарова, «Антифони» В. Гончаренка, хорал «Тиха молитва» М. Шуха), що визначає **наукову новизну** публікації, а, з огляду на прогресуючий інтерес сучасних композиторів та виконавців до сфери органної музики, – її практичну значущість. **Висновки.** Інтеграція європейських канонів творчості в українську музику для органа пов'язана з процесом міжкультурної комунікації, що обумовлює виникнення питань з теорії стилю, форми, жанру. Виділено три типи взаємодії органної музики минулого з «музичною сучасністю» – пряму, опосередковану (інтерферентну) та символічну комунікацію. Доведено доцільність використання українських органних творів у навчальному курсі аналізу музичних творів.

*Ключові слова:* українська органна музика, аналіз музичних творів, жанр, стиль, міжкультурна комунікація, діалог, хорал, антифони.

*Купіна Дарья Дмитриевна, соискатель Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

### **Органная музыка украинских композиторов в учебном курсе анализа музыкальных произведений (на примере культовых жанров)**

**Цель статьи** – попытка идентификации культовых жанров украинской органной музыки в учебных курсах музыкально-теоретического цикла. Очерчивается круг теоретической проблематики; раскрываются основные положения относительно феномена «украинская органістика» и связанных с ним вопросов межкультурной коммуникации, жанра, стиля; определяются методы адекватного анализа органных произведений. **Методология** исследования базируется на использовании комплексного и системного методов, что позволяет раскрыть особенности процесса наследования стабильных признаков органных жанров в современной украинской органной музыке. Для определения и классификации механизмов межкультурной интеракции использован сравнительно-исторический метод, а также метод моделирования. Материалом исследования избраны произведения, которые до сих пор не становились объектом исследования в выбранном аспекте («Духовная музыка» В. Назарова, «Антифоны» В. Гончаренко, хорал «Тихая молитва» М. Шуха), что позволяет констатировать **научную новизну** публикации, а, учитывая прогрессирующий интерес современных композиторов и исполнителей к сфере органной музыки, – и о практической её значимости. **Выводы.** Интеграция европейских канонів творчества в украинскую музыку для органа связана с процессом межкультурной коммуникации, что обуславливает возникновение вопросов из теории стиля, формы, жанра. Выделены три типа взаимодействия органной

музики прошлого с «музыкальной современностью» – прямая, косвенная (интерферентная) и символическая коммуникация. Доказана целесообразность использования украинских органних произведений в учебном курсе анализа музыкальных произведений.

*Ключевые слова:* украинская органная музыка, анализ музыкальных произведений, жанр, стиль, межкультурная коммуникация, диалог, хорал, антифоны.

*Kupina Daryna, PhD-candidate, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

**Organ music of ukrainian composers in the educational course of music analysis (for example, religious genres)**

**Purpose of Article.** The purpose of the work is an attempt to identify the Ukrainian cult genres of organ music in the courses of music theory studies. It is outlined theoretical perspectives; reveals the basic provisions concerning the phenomenon of «Ukrainian organ music», the issues of intercultural communication, genre and style are related; methods of adequate analysis of organ works are determined. **Methodology.** The research methodology is based on the using of comprehensive and systematic methods that allow us to discover the peculiarities of the process of succession of stable signs of organ genres in modern Ukrainian organ music. For the definition and classification of mechanisms of intercultural interaction we use comparative-historical as well as the modeling methods. **Scientific novelty.** As the materials of the study were selected some pieces, which haven't studied in the chosen aspect: «Sacred Music» by V. Nazarov, «Antiphons» by V. Goncharenko, chant «Silent Prayer» by M. Schuch. **Conclusions.** Integration of European creativity canons in the Ukrainian music for the organ associated with the process of intercultural communication that gives rise to questions of style, form and genre theories. Three types of interaction between the organ music of the past and the «musical modernity» are explored – direct, indirect (interferential) and symbolic communications. The expediency of using of Ukrainian organ works in the educational course of music analysis was proved.

*Keywords:* Ukrainian organ music, music analysis, genre, style, intercultural communication, dialogue, chant, antiphons.

Постановка проблеми. Органна музика – одне з наймолодших явищ української музичної культури – лише нещодавно увійшло до фази «активного розвитку». Незважаючи на це, процес створення композиторами українського органного фонду відбувається з неймовірною інтенсивністю: менш ніж за сім десятиріч українські митці охопили практично усі жанрові сфери, на розвиток яких в інших органних культурах пішли століття. Жанрово-стильова панорама української органістики надзвичайно широка і включає як твори для органа соло («Симфонічні фуги» І. Асеева), так і опуси, в яких орган є частиною ансамблю («Присвята» для струнного оркестру та органу В. Бібіка), програмні («Клейноди» - старовинна балада для тромбона та органа, «Fata Morgana» для альту і органа В. Губи) і непрограмні твори (Прелюдія, Три п'єси Л. Колодуба), великі циклічні твори (Концерт для чотирьох солістів струнного оркестру, клавесину та органу В. Кармінського) і мініатюри (хорали М. Шука), канонічні («In excelsis et in terra», Меса для солістів, хору, органа, фортепіано і ударних М. Шука) та світські твори («Обриси і кольори» для органа О. Щетинського).

Незважаючи на стрімко зростаючий авторитет органної сфери творчості в українській музиці, дефіцит аналітичної уваги до неї абсолютно очевидний. З незрозумілих причин українські органні твори залишилися поза межею навчальних курсів теоретичного циклу (гармонія, поліфонія, аналіз музичних творів). Між тим, цілий ряд органних опусів, безумовно, міг би стати відмінним ілюстративним матеріалом до широкого спектру проблем, які розглядаються, зокрема, в рамках навчального курсу «Аналіз музичних творів». Усі перераховані фактори дозволяють говорити про актуальність обраної теми дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному вітчизняному музикознавстві українська органна музика є фактично terra incognita, в той час як світове органне мистецтво опинилося останніми роками під прицільною увагою зарубіжних музикознавців. Так, 2008 року в Росії побачила світ колективна монографія «3 історії світової органної культури XVI–XX століть» [1], у якій українській органній музиці присвячено лише декілька сторінок. Зазначимо також значущість праць з історії органної музики Н. Бакеевої, Н. Мілешіної, Л. Ройзмана, дисертацій М. Воїнової та Т. Кривицької, у яких аналізується органна культура окремих країн, розкриваються проблеми органного виконавства.

Дефіцит аналітичної уваги до вітчизняного органного мистецтва абсолютно очевидний – роботи, які розглядали б особливості входження української органної музики у простір світової органістики, взагалі відсутні. Усе це зумовлює наукову новизну даної публікації.

Метою статті є спроба ідентифікації української органної музики у навчальних курсах музично-теоретичного циклу. Для досягнення мети поставлені наступні завдання: визначити особливості взаємодії українських органних творів з європейською органною культурою; видокремити різновиди міжкультурної комунікації (на прикладі циклу «Духовна музика» В. Назарова, «Антифонів»

В. Гончаренка та хоралу «Тиха молитва» М. Шуха); деталізувати у зазначених творах методи та рівні комунікації; окреслити коло теоретичної проблематики; розкрити основні положення щодо феномена «української органістики» та пов'язані з ним питання міжкультурної комунікації, жанру, стилю; визначити методи адекватного аналізу українських органних творів.

Виклад основного матеріалу. Однією з перших проблем, що виникає при зверненні до аналізу органних творів українських композиторів, є проблема жанрово-стильових взаємодій в контексті теорії міжкультурної комунікації. Адже українська органна культура сформувалась набагато пізніше за європейську, в результаті наслідування та адаптації опрацьованих століттями жанрових канонів. При цьому особливістю «техніки входження» інонаціональних культурних традицій до сфери української органістики стала багаторівневність міжкультурної взаємодії, її нелінійність, варіабельність та нестабільність.

Найбільшою активністю в органних творах українських авторів позначені традиції найархаїчніших пластів органної музики, ціннісний та естетичний спектр яких обумовлений зв'язками з церковним річним колом. Сміслові, архітектонічні та мовні принципи старовинних культових жанрів потрапляють до розряду «універсальних культурних патернів» (термін К. Віслера), що можуть бути «повтореними» у будь-якій культурній площині. Саме тому одна з найбільш масивних жанрових сфер української органної музики пов'язана з використанням релігійних сюжетів, текстів, церковних музичних канонів. І це зрозуміло, адже процес втілення жанрових традицій культового вжитку, навіть не будучи глобальною тенденцією творчості, уособлює первинну єдність інструменту з давньою природою побутування, зі звичаями західно-християнської церкви, налагоджує метафоричний зв'язок із храмовою атрибутикою та наділяє духовно-моральним змістом твори, звернені до сакральних витоків. Однак практика концертного піднесення й особливості православної традиції (як домінуючої на території України) зумовили сміливі авторські ініціативи в зазначеній жанровій групі. Вплив первинних духовних жанрів не завжди відчувається прямолінійно і найчастіше вгадується у неможливому в умовах храму змішуванні стилістично різномірних прикмет, накопичених в історії жанру за межами соборного простору. Такі метаморфози жанрових канонів відбуваються в руслі естетики нової релігійності, в гущі потоку жанрових ретроспекцій, мотивованих полістилістичною установкою ХХ століття.

Зважаючи на це, при аналізі органних творів українських композиторів логічним є застосування комплексного підходу, що включав би: розгляд твору з точки зору прояву в ньому попередніх етапів розвитку музичної мови (метод Ю. Холопова); розгляд факторів, що впливають на розвиток окремих параметрів, складових особливостей музичної мови твору як певного виду комунікативної системи (методи Л. Александрова, М. Ройтерпггейн); семантичний аналіз, розроблений у працях М. Арановського, В. Медушевського, Є. Назайкинського. Звернення до цих методів дозволяє встановити, що детермінанти європейських жанрів органної музики (в більшості випадків йдеться саме про старовинні культові жанри) можуть вступати у діалог з «музичною сучасністю» кількома способами.

На структурному рівні діалог органних культур – української світської та західної культової – виявляється у двох формах: 1) безпосереднє звернення до формотворчих принципів старовинних культових жанрів (у відносній цілісності жанроформи); 2) екстраполяція у межі будь-якої форми широкого спектру символів, метафор та алюзій, випромінюваних біблійними текстами, виділених у результаті процесу деконструкції в умовах «зміни культурного контексту».

На стилістичному рівні йдеться про пряму комунікацію – комплексне або часткове запозичення форм, текстів, ритмоінтонацій, фактурних версій старовинних церковних жанрів; опосередковану (інтерферентну) – прочитання старовинних органних зразків крізь призму пізніших епох та символічну – введення до «нової музики про вічне» окремих знаків, символів старовинних канонічних жанрів. Зазначимо наявність ще двох важливих координат музичної системи, що набувають особливого значення в органних творах – змістовний та фонічний рівні тексту. На рівні музичного змісту можемо виділити дві групи творів: 1) духовні/канонічні опуси (меси, літургії, пасіони) з визначеним жанровим статусом чи наявністю програми чи авторського пояснення; 2) квазі-духовні / апокрифічні твори, в яких немає прямого посилання на біблійне слово чи на жанр, що супроводжував його, визначається через тонку систему символів та алюзій. На фонічному рівні відзначаємо, перш за все, символізацію органного тембру як такого та використання стереофонічних можливостей інструменту для відтворення храмового простору. Для підтвердження висунутих гіпотез звернемося до органних творів, які повною мірою демонструють різні підходи авторів до трактування духовних жанрів.

«Духовна музика» для механічного органу В'ячеслава Назарова – програмний триптих, присвячений темі страждань та смерті Ісуса Христа. Симптоматично, що опус був створений в період святкування тисячолітнього ювілею хрещення Русі, що став точкою літочислення нової ери вітчизняної літургійної та паралітургійної музики.

Виносячи до заголовку визначення «духовна», автор розсуває кордони трактування канонічних рядків, не дотримуючись закріплених жанрових приписів, що і визначило максимальний градус відхилення твору від генетичної формули будь-якого духовного першоджерела. Це дає привід визначати «Духовну музику» як твір маргінальний, винесений на кордон, власне, духовної і концертної музики на релігійну тематику.

У певному сенсі «Духовна музика» пов'язана узами наступності з жанром Пасіонів різних історичних періодів – «Страстями» Й. С. Баха та К. Пендерецького, С. Губайдуліної та А. Пярта, – хоча зв'язок із канонічними музичними прообразами виявляється вельми ілюзорним і постає у вигляді прозорого шлейфу ледь вловимих алюзій релігійної музики минулого. Реконструкція традицій стає природним результатом множинного діалогу, що виникає у «Духовній музиці» на різних рівнях цілого, розмежованих нами наступним чином: смисловий, фонічний, композиційний, стилістичний.

Почнемо з найбільш очевидного – змістовного рівня, ідентифікація якого помітно полегшується через наявність конкретних програмних заголовків. Цикл «Духовна музика» складається з трьох частин, де кожній передують назва: «Вічне місто Єрусалим», «Моління про чашу» («Гетсиманська молитва»), «Розп'яття». Драматургічний алгоритм, побудований відповідно до подієвої логіки біблійного оповідання, передбачає зіставлення образів об'єктивного (споглядально-медитативних або агресивно-дієвих) та суб'єктивного плану (рефлексія, експонування образів внутрішнього світу). Другий, не менш рельєфний літургійний сенс твору, має асоціативне коріння й виникає в результаті редукції, коли органне звучання у свідомості сприймаючого набуває статусу умовного символу духовності, узагальнюючого здобутку не органної, але усієї музичної літургійної культури. Такого роду міжкультурна комунікація, що виникає між досліджуваним твором і світовою християнською *musica sacra* (провідником якої стають, передусім, текст і тембр), набуває вигляду адаптації традицій європейського жанру Пасіонів в умовах нової культурної парадигми.

На стилістичному рівні відзначимо певну багатошаровість твору і як результат – багатоеlementність, мозаїчність. Поєднання стильових прикмет різних епох помітне у масштабі цілого та найсильніше відчувається на грані розділів. Взаємодія стилів відбувається у форматі конвергенції, як зближення індивідуальних стильових прикмет. Так, перша частина являє собою алюзію до стилів композиторів початку ХХ століття (перш за все, за рахунок використання неомодальної гармонії). Друга частина апелює до музики бароко, зокрема, до бахівського стилю. Разом з тим, максимальна сонантна щільність окремих зон другої частини насичує арію в стилі Й. С. Баха сучасними кластерами, що виникають внаслідок поступового емоційного нагнітання. Третя частина позначена стильовим синтезом, у межах якого в репетитивному ключі розробляються теми, ладо-гармонічною основою яких є симетричні побудови.

Інший ряд питань, що виникає в зв'язку з українською органною музикою в курсі аналізу музичних творів, пов'язаний з явищем жанру як такого (культового зокрема) та особливостями його побутування у різних культурних сферах. Одним із зразків вільного відтворення старовинної жанроформи, що зародилося в умовах автентичної для нього храмової культури та транспонованої до відмінного культурного середовища, є «Антифони» для органу Віктора Гончаренка. Композитор не прагнув наблизити свій твір до співочих або органних текстів часів Середньовіччя, не вдавався до їх цитування. Зазначене в назві твору канонічне найменування виступає певним смисловим орієнтиром – символом духовності, що оживляє цілий шлейф асоціацій. Найважливіші мовні, структурні та семантичні параметри антифону зберігаються на рівні окремих елементів, що відтворюються у відносній єдності. Саме тому зв'язок із культовими традиціями жанру відчувається пунктирно, не безпосередньо, у вигляді складного симбіотичного наслідування жанрових ознак, сприйнятих не з єдиного джерела, а крізь товщу художніх верств різних епох.

Дослідження нового життя жанрової традиції, як і в попередньому творі, ми розмежували кількома рівнями, у залежності від чіткості проявлення жанрових ознак у даному творі. На фонічному рівні відмічаємо найбільш репрезентативний аспект антифоновості – діалогічність як чергування двох просторово розмежованих виконавських груп. Це досягається за допомогою протиставлення двох фонічних блоків тексту вертикально та горизонтально. Регістрове зіставлення пари тембрально та звуковисотно різних тематичних пластів реалізує ідею симультанного просторового контрасту. Фактором антифонного опонування стає просторова диференціація фактурних пластів не за принципом теситурної віддаленості, а за принципом мануальної розчленованості тексту.

Ізохронне зіставлення двох звукових пластів підтримує ще одну ідею, пов'язану зі специфікою храмового простору – «ефекту відлуння» (за допомогою часового «розведення» мануально розмежованих шарів на відстань половинної тривалості) та ефекту «спотворення звучання» (зміщення звукових пластів відносно один одного на відстань секунди).

На архітектонічному рівні твору констатуємо наявність історично сформованої композиційної моделі, що транслює антифонно-рефренний принцип на строфічній основі. Йдеться про поєднання ідеї «малої форми» (що є домінуючою) зі специфічною антифонно-рефреною структурою (атрибутивною католицькому образу жанру), а також форми варіацій на *basso ostinato*.

Покладений в основу «Антифонів» принцип повторно-продовженої будови строф дозволяє виділити стабільні та мобільні одиниці тексту на композиційному та синтаксичному рівнях. У масштабі усієї композиції (АВАВ1) умовно стабільною зоною є повтор розділу А (хор), мобільною – розділи В та В1 (соло). Синтаксично всередині цих розділів кристалізується аналогічна композиційна модель – двоскладова антифонно-рефрена структура, у якій чергування версів та, власне, антифонів відображає специфіку католицької манери *alternatim* (виконання одних строф григоріанського співу (*versus*) хором, а інших – органістом). Усередині кожної зі строф є також свої стабільні та мобільні синтаксичні утворення (4 + 4). Характерно, що перші містять в собі весь ініціюючий комплекс стильових алюзій, поєднуючи традиції діатонічної мелодики григоріанського хоралу, раннього багатоголосся (органуми, що набувають вигляду квінт-октавних безтерцових звучностей, паралельний рух довершеними консонансами), прикмети ренесансного мислення та ренесансної органної культури, особливості барокового багатоголосся, а також стилізовані неомодальні явища ХХ століття.

Питання, пов'язані з явищем стилю та стилізації, в рамках навчального курсу «Аналіз музичних творів» можна розглянути на прикладі органних хоралів М. Шуха. Один із них («Тиха молитва», *B-dur*) є стилізацією жанру хоралу, де зв'язок із традицією виявляється дуже міцним і свідомо підкреслюється автором у назві твору. У даному випадку жанр стає «фігурою переосмислення», знаком, що відображає стан молитовності, художнім символом релігійності, у більш широкому сенсі – символом духовності, «концентрованим вираженням найбільш особистого та таємного» [1, 433]. Виходячи за рамки літургійного прочитання жанру, хорал *B-dur* М. Шуха зберігає певні барокові орієнтири. Мелодичний контур твору фігурований в дусі барокових фігуртур, що викликають жанрові алюзії, пов'язані не тільки з хоралами, а й з традиціями сольних барокових арій. Не вдаючись до використання автентичних хоральних мелодій, композитор втілює ідею хоральності на більш високому рівні узагальнення, звертаючись до хоральної фактурної версії, виток якої закладені в ранніх обробках протестантських хоралів, а також пісенних обробках Л. Зенфля та О. Лассо. До використання подібної акордової моноритмічної фактури, що витримується протягом усього твору, найчастіше вдавалися при створенні мес, кантат та пасіонів Ж. Дюпре і Дж. Палестрина, пізніше Й. С. Бах. Така фактурна версія була спочатку пов'язана з освоєнням практики генерал-басу та адаптацією італійського *stilus monodicus*, що спровокувало розшарування фактури на три пласти – колорований верхній голос та середні голоси, що заповнюють гармонію, та активну лінію педалі.

Композиційні особливості хоралу в узагальненому вигляді транслюють ідеї найпоширеніших барокових форм. Композитор не відходить від строфічної структури як архітектонічної основи жанру, підтримуючи традиції органних інтерпретацій хоралу (розповсюджені за часів С. Шейдта), проте подає їх у трансформованому вигляді. Структурною одиницею форми хоралу стає чотирьохтактова строфа, на варійованому повторенні мелодії якої кожен раз на кварту вище побудована вся композиція.

Разом із тим, ідея строфічності поглинається структурами з більш високою внутрішньою динамікою – старовинною двочастинною та формою бар, що в даному випадку парадоксально взаємодіють одна з одною. Так, у своєму ініційному розділі, у фазі експонування матеріалу заявлені риси вокальної форми бар – з її характерною рядковою архітектонікою, заснованою на зчепленні невеликих фраз, наявності характерних каденційних зворотів, зазначених ферматами. Однак слідом за презентацією теми у творі розгортається русло нового композиційного сценарію, продиктованого зовсім іншою – інструментальною традицією, хоча й тієї ж історико-стильової епохи. Дане явище в масштабі усього твору можна трактувати як «композиційну модуляцію» (за В. Бобровським) – своєрідний композиційний зсув у бік старовинної двочастинної форми. Близькість до неї виявляється у наявності двох розділів, однакових за масштабним та тематичним параметрами, кожному з яких повідомляється тенденція до відкритості, гармонічної розімкнутості.

Одним із важливих параметрів барокової двочастинної форми є гармонічний план, у «Тихій молитві» М. Шуха інтерпретований з певною мірою творчої свободи: автентичні відносини між крайніми точками форми підмінюються великосекундовими (*B – As, As – B: 28 + 32 тт.*). У результаті зсуву акценту на композиційну модель іншого типу відбувається певне «ущільнення», «стиснення» музичного часу. Строфа стискається до розмірів фрази, що репрезентує тільки початкову, ініціальну фазу строфи, зі збереженням принципу поступового зміщення, але на інший інтервал та в іншому напрямку. До того ж моменти гармонічного гальмування пов'язані з докласичними традиціями кадансування на неосновних щаблях із залученням «пікардійської терції» та секундових затримань. При зов-

нішній конструктивності та ясності барокових інтенцій в хоралі, його тонально-гармонічний план адаптує принципи значно пізнішого походження, у результаті чого складається тонально-модальна система, що поєднує пізньборомантичну мажоро-мінорну функціональність та елементи барокового гармонічного мислення. Композитор зберігає традицію виставляння ключових знаків, визнаючи, тим самим, верховенство за розширеною тональною системою класико-романтичного типу, обтяженою вторгненням сторонніх, чужих «модалізмів» (as у B-dur).

Висновки. Вітчизняна органна музика стала сферою національної музичної культури, що активно розвивається: менш ніж за століття композиторами був освоєний величезний пласт органних жанрів, накопичених світовою органною культурою впродовж декількох століть. Головною теоретичною проблемою, що виникає при зверненні до аналізу творів українських композиторів для органу, є проблема жанрово-стильових взаємодій, зважаючи на те, що українська органна музика стала адептом століттями опрацьованих європейських жанрових канонів. Процес інтеграції чужих культурних традицій в духовний шар української органістики відзначається багаторівневістю міжкультурної взаємодії, її нелінійністю, варіабельністю та нестабільністю. Розгляд мовно-стилістичних особливостей ряду українських творів для органу дозволяє виділити три типи взаємодії органної музики минулого з «музичною сучасністю» – прямої, опосередкованої (інтерферентної) та символічної комунікації. На рівні форми констатовано перенос творчих принципів старовинних культових жанрів у відносній цілісності жанроформи та екстраполяцію у межі будь-якої форми широкого спектру символів, метафор та алюзій, випромінюваних біблійними текстами. Отже, враховуючи, що українська органна музика відкриває величезні перспективи для аналітичних пошуків, використання окремих органних творів у навчальному курсі аналізу музичних творів є доцільним та продуктивним.

#### *Література*

1. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : [учебн. пособ. / ред. Т. Воинова]. — М. : Музиздат, 2008. — 864 с.
2. Зинькевич Е. Сакральные мотивы в современном творчестве / Е. Зинькевич // *Mundus musicale*. Тексты и контексты. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — С. 545–551.
3. Катунян М. Минимализм и репетитивная техника / М. Катунян // *Техника современной композиции*. — М. : Музыка, 2007. — С. 465–488.
4. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 220 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : [учеб. пособие для студ. вузов] / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
6. Ройзман Л. Советская органная культура и её своеобразие / Л. Ройзман // *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*. — М. : Музыка, 1969. — Вып. 5. — С. 247–312.
7. Холопова В. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») [учеб. пособие] / В. Холопова // *Формы музыкальных произведений* — СПб. : Лань, 2001. — С. 122–139.
8. Холопов Ю. Гармония. Практический курс / Ю. Холопов. — М. : Композитор, 2005. — Ч.1. — 472 с.

#### *References*

1. Voinova, T. (Eds.) (2008). *From the history of world organ culture XVI-XX centuries*. Moscow: Muzizdat [in Russian].
2. Zinkevych, E. (2007). *Sacral motifs in contemporary art, Mundus musicale. Texts and Contexts* (pp. 545-551). K. : LLC Zadruga [in Russian].
3. Katunyan, M. (2007) *Minimalism and repetitive technique* (pp. 465-488). Moscow: Music [in Russian].
4. Lobanova, M. (1990). *Musical style and genre, History and Modernity*. Moscow: Sov. Composer [in Russian].
5. Nazaikinskii, E. (2003). *Style and genre of music*. M. : VLADOS [in Russian].
6. Roizman, L. (1969). *Soviet organ culture and its originality. Questions of Music and Performing Arts*. (pp. 247-312). (Vols. 5). Moscow: Music [in Russian].
7. Kholopova, V. (2001). *Musical forms and genres of cult monody Western Middle Ages (Gregorian chant)*. (pp. 122-139). Forms of music. SPb. : Lan [in Russian].
8. Holopov, Y. (2005) *Harmony. Practical course (Part 1)*. Moscow: Composer [in Russian].