

In accordance with that the specifics of bar structurization in time organization of Cello Concerto by Witold Roman Lutosławski is the main problem of this research. The main subject of this study is bar forms of this work. The identification of content of the bar volume is the research objective.

The regularities of formation, content, function of bar in this composition were revealed from the standpoint of visual and auditory perception because barline graphemes didn't show the scopes of the bar volume and the initial time of battuta (accented time) everywhere. Coincidence of modes of perception takes place only in some fragment of Cello Concerto (n. 50–55, 80, 87, 89, 92, 133). As a result of research five bar forms were defined – real bar, secret bar, open bar, closed bar, polybar. The auditory perception of bar structurization is based on traditional content of the bar concept the central element of which is accented time – battuta. The visual bar forms are intended for conductor who organizes the process of performance over a period of time primarily. In the graphics bar structurization the only one means of formation of bar volume are equivalents of barline (vertical lines, dotted vertical and horizontal lines, П, Г, L- lines, white and black triangles). The factors of revelation and new element of content of visual bar volumes are thematic, timbre, texture complexes.

Keywords: content of the bar concept, bar forms, regularities of formation of bar volume, bar structurization.

Дарина Купина

О ПРЕДПОСЫЛКАХ И МЕТОДАХ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В «GRANDE BATALHA» В. САМОХВАЛОВА

Начало нового тысячелетия ознаменовалось стремительными процессами глобализации, в результате которых мир превратился в огромное коммуникационное пространство. Естественным следствием межнационального взаимодействия стал диалог культур, предопределяющий существование культуры как таковой и генерирующий процессы творческой преемственности. В этом смысле интересная ситуация сложилась в области украинской органной культуры, в которой по целому ряду причин диалогичность стала одновременно и критерием, и главным условием существования самого феномена органной музыки.

Создавая произведения для органа, украинские композиторы, так или иначе, вступают в явный или скрытый творческий диалог с традициями западноевропейской органной школы, являющимися частью церковного обряда. Однако при детальном рассмотрении характер этих связей

видится не всегда прямым, поскольку огромный потенциал множественных смысловых ориентиров произведения часто оказывается скрытым под толщей стилевых напластований. Все перечисленные факторы позволяют говорить об *актуальности* изучения произведений для органа украинских композиторов в свете проблемы межкультурных взаимодействий.

В качестве материала исследования избрана «*Grande Batalha*» Владимира Самохвалова из цикла «Три образа для иберийского органа». Отметим, что ранее данное сочинение не попадало в поле музыковедческого внимания, тем более не рассматривались вопросы преемственных связей опуса с европейской органной музыкой. Это позволяет говорить о *новизне* избранной темы, а учитывая прогрессирующий интерес современных музыкантов (как исполнителей, так и композиторов) к области органной музыки, и о *практической ее значимости*.

Цель статьи – выявление оснований и методов межкультурной коммуникации двух мощных пластов: украинской органной музыки третьего тысячелетия и испанской органной культуры времен её наивысшего расцвета (XVI–XVIII ст.) в произведении «*Grande Batalha*» В. Самохвалова, а также определение способов ведения диалога с музыкальным наследием прошлого.

Прежде всего, обратимся к теории вопроса межкультурной коммуникации. В. Библер одним из признаков сдвига в современном понимании феномена культуры называет факт втягивания в XX веке в *единое временное и духовное* «пространство» типологически различных «культур», которые «странно и мучительно сопрягаются друг с другом, почти „по-боровски” дополняют, то есть исключают и предполагают друг друга» [1, с. 158]. В данном высказывании можно выявить как минимум две плоскости взаимодействия – горизонтальная (когда культуры сообщаются в едином хроносе) и вертикальная – когда некая отжившая культура актуализируется в современном произведении искусства. Последнее суждение подтверждается словами самого В. Библера: «Увеличение числа „персонажей” осуществляется вне процедуры снятия и восхождения, но в схематизме одновременности, взаиморазвития, уплотнения каждой художественной монады» [1, с. 159]. В итоге снимается «временная стрела прошлое – настоящее – будущее» [1, с. 168], тем самым формируя некую континуальность настоящего, когда все культуры оказываются современными, способными слышать и отвечать друг другу. Именно этот факт предопределяет возможность (или скорее необходимость) диалога конкретного произведения с огромным культурным наследием прошлого. Интересно, что со снятием идеи

преемственности-восхождения культура прошлого становится возможной только при выходе из своего времени, при условии включения в сугубо «современное сопряжение культурных смыслов»¹, предоставляя право «режиссирования» XXI веку: «Культура античности есть *культура*, только будучи включенной в современный диалог культур. И обратно. Современная культура есть культура, только будучи *одновременной* с культурой античности, средних веков, Нового времени»² [курсив мой – Д. К.].

Проецируя высказанные В. Библером положения на область органной культуры Украины, приходим к некоторым выводам. С одной стороны, учитывая её принципиальную «невхожесть» в церковно-ритуальный круг, украинскую органистику можно считать вторичной, «надстроечной» версией западноевропейской модели органной музыки. В то же время, отстраняясь от такого прямолинейного понимания процессов, окруживших украинскую органную культуру, её уместно трактовать как возможное проявление жизни глобального феномена «органной музыки», вырвавшегося за пределы привычных «норм обитания». Такое понимание отлично вписывается в обоснование диалога культур, предложенное В. Библером: не только взаимное бесконечное развитие культур в диалоге, но также бесконечная расщепленность культуры «в себе», «сомнительность» и возможность для нее самой.

Диалог украинской органной музыки с огромным пластом мировой органистики основан, в первую очередь, на религиозной «инаковости», которая наблюдается даже в рамках одной деноминации. Тем более разительной будет дистанция между двумя органными культурами, где конфессиональные различия подчеркнуты территориальной и хронологической удаленностью. Вместе с тем, именно такая «лакуна», пустота, «зазор небытия», «ничейное поле» между двумя культурными формациями – украинской и европейской – и есть возможность межкультурного общения.

К сожалению, при рассмотрении вопроса о взаимодействии украинской и европейской музыки стирается многоликость самого явления «европейской музыки», под которым зачастую понимается некая абстрактная модель, эталон, лишенный национальной определенности. Однако именно идентичность конкретной культурной модели определяет результативность межкультурной коммуникации.

Большинство органных произведений украинских композиторов вовлекает в межкультурную интеракцию музыкальное явление прошлого

¹ См. [1].

² См. там же.

(конкретизированное или обобщенное), черты которого с большей или меньшей отчетливостью угадываются слушателем в процессе непосредственной контакта с сочинением. Такая «прицельная направленность» поднимает вопрос о многоуровневом диалоге «мировая органная культура – органная культура страны-адресата – органная культура страны адресанта – конкретное сочинение». Далее диалогические отношения переходят на уровень композиционных и лексических структур, где в свою очередь могут устанавливаться связи с определенным сочинением из прошлого (цитаты, квазичитаты, аллюзии). Такая коммуникация между наименьшими текстовыми единицами менее ощутима и различима лишь в процессе тщательного музыковедческого анализа.

Рассмотрим механизмы межкультурной коммуникации в сочинении В. Самохвалова «*Grande Batalha*» из цикла «Три образа для иберийского органа»¹. Важно отметить, что композитор уже более десяти лет живет и работает в португальском городе Орта, совмещая должности профессора по классу органа в местной консерватории и органиста в церкви, что накладывает определенный стилистический отпечаток на его собственные произведения².

«*Grande Batalha de 7 no estilo da Música Ibérica Dedicada a Monsenhor Jose de Freitas Fortuna no 50 aniversario da sua „Missa Nova”*»³, окончена в 2004 году и является первой пьесой цикла «Три образа»⁴. Из названия одновременно исходят несколько смысловых векторов произведения, генетически родственных между собой. Первый и самый главный из них указывает на стиль иберийской музыки и связанный с ним

¹ Владимир Самохвалов – украинский композитор, родился во Львове в 1954 г. Образование получил в Донецком музыкально-педагогическом институте (фортепиано) и в Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского (орган).

² В творческом багаже композитора – два альбома с органными композициями, преимущественно испанского генезиса. В эти альбомы вошли и собственные произведения В. Самохвалова – три пьесы, объединенные в цикл «Три образа для иберийского органа».

³ В переводе с португальского это значит «Великая баталя седьмого тона (в стиле иберийской музыки), посвященная монсеньору Хосе де Фрейтас Фортуна в честь 50-летия его Мессы Нуово».

⁴ Вторая часть имеет название «*Variações sobre um tema de coral Norueguês „Nao julgueis enao Julgados” no estilo barroco. Dedicada a Dr^a. Helen Rost Martins*» – «Вариации на тему норвежского хора „Не суди и не судим будешь” (Св. Матфей 7:1) в стиле барокко, посвященные Доктору Хелен Рост Мартинс». Третья часть называется «*O castelo assombrado. Fantasia para órgão ibérico*» – «Замок с привидениями. Фантазия для иберийского органа».

жанр батальи (второй вектор), третий – на стилистическую принадлежность музыки пограничному стилевому промежутку – Ренессанс–Барокко. Следует пояснить некоторые моменты, сопряженные с упомянутым в заголовке понятием «иберийской музыки». Слово «иберийский» происходит от названия народа иберов, проживавших на востоке полуострова (территория современной Каталонии) в эпоху, предшествующую приходу римлян. В контексте испанской органистики можно поставить знак равенства между понятиями «иберийская» и «испанская» музыка, так как испанский органний стиль обладает большей или меньшей целостностью.

Важнейший этап в истории испанского органа был связан с развитием полифонической музыки в рамках сакральной традиции – по ряду причин искусство Пиренейского полуострова попало в прямую зависимость от системы религиозного культа, в результате чего церковный орган вознесся до уровня символа. Одновременно с церковным в Испании развивался и светский орган, ставший к XIII веку неизменным участником придворных празднеств. Жанры, встречающиеся в творчестве светских испанских композиторов этого периода, различны по назначению и отражают сферы деятельности королевских музыкантов. Исследователь М. Моисеева, вплотную занимающаяся проблемами истории и практики испанской органистики, выделяет несколько групп жанров: обработки вокальных источников (интабуляции, дифференции, глосы или дисканте) и инструментальные жанры (гальярды, паваны, пассакалии или пассео, тьенто). Типично органним светским жанром в Испании стала *батачья* – своего рода батальный жанр, который наряду с тьенто по праву считается символом испанской музыки. По словам М. Моисеевой, «корни его [жанра батальи. – Д.К.] уходят в более ранние времена: звукоизобразительные приемы батальи были хорошо отработаны во всевозможных музыкальных „битвах“, например, у Жанекена. Это фанфарные возгласы, военные сигналы, четкие ритмические формулы – все это в изобилии будет встречаться и в органних батальях» [3, с. 102]. Если говорить о регистровке, то баталья – жанр, часто предназначенный для исполнения в горизонтальных язычковых регистрах, обеспечивающих звучание настоящих труб. По складу батальи позднего периода – произведения по большей части полифонические. Но сочинения с аналогичным именем в XVIII столетии имели главной целью «создать побольше шума, сам же по себе музыкальный материал подчас крайне однообразен, а методы его развития оставляют желать лучшего. Трудно поверить, что это было главным назначением великолепных испанских органов XVIII века» [3, с. 126].

Для понимания феномена батальи важно зафиксировать и экстрамузыкальные компоненты жанра, к которым мы относим исходное предназначение произведений с аналогичным именем. Судя по всему, опусы, написанные в жанре батальи, часто были посвящены знаменательным историческим битвам, что подтверждает этимология самого термина. По словам органного мастера XVIII века Хосе Муньос де Монсеррат (*Joseph Muñoz de Montserrat*), дающего рекомендации по использованию регистра *Tambor* (применяемого исключительно в батальях), «Этот коих в году четыре: день Святого Фернандо, выигравшего битву в Севилье; во-вторых, день апостола Якова, покровителя Испании; в-третьих, день Нуэстра Сеньора дель Росарио, в честь победы в морском сражении при Лепрано, и, в-четвертых, день Святого Климента, поскольку в этот день Севилья одержала победу» [3, с. 159].

Таким образом, можно выделить два смысловых значения слова «баталья». В одном случае этот термин действительно связан с ренессансным жанром органной музыки, во втором трактуется скорее как сюжетная ремарка, сопровождающая название основного жанра (к примеру, «Гьенто первого тона, посвященное императорской баталье»).

К сожалению, в настоящее время известно не так уж много сочинений с жанровым наименованием «баталья». Среди найденных нами в печатных или аудио- и видео-версиях – произведения испанских и португальских композиторов XVII – начала XVIII веков: Хосе Хименеса (*José Jimenez*), Хуана Батиста Кабанильеса или Джонатана Каспар Керля (*Juan Bautista Cabanilles, Johann Kaspar Kerll*), Антонио Корреа Брага (*Antonio Correa Braga*) и др.

На первый взгляд, адресатом коммуникационного акта в «*Grande Batalha*» В. Самохвалова становятся ренессансные батальи с их приподнятым, торжественным характером, подчеркнутой принципиальной мажорностью всего произведения, фанфарными возгласами, военными сигналами, четкими ритмическими формулами. Это дает право констатировать признаки *прямой коммуникации* – комплексного заимствования форм, текстов, ритмоинтонаций, приемов изложения (и т.д.), которая на уровне музыкально-имманентных структур проявляется в обращении непосредственно к принципам старинного жанра в его относительной целостности.

Однако не стоит забывать, что баталья – жанр ренессансного генезиса, достигший максимального расцвета несколько позднее – в эпоху Барокко (аналогичная ситуация сложилась с жанром хорала). И это не случайно, ведь испанское искусство имеет две точки подъема, одна из которых связана с эпохой барокко (по мнению культуролога Ю. Мельчаковой, католицизм и барокко моделируют картину мира типологически сходными

антиномичними опозиціями). Возможно, именно поэтому с меньшей отчетливостью в баталье В. Самохвалова проявляются и барочные константы, порой оттесняя ренессансные признаки жанра на второй план. В этом просматриваются черты не прямой, интерферентной коммуникации, когда композитор опирается не на первичную жанровую модель, а на образцы жанра, созданные в период его наивысшего расцвета.

На композиционном уровне сохраняются формообразующие нормы ренессансных баталей, выстроенных по принципу смены секций (по терминологии М. Моисеевой), в которых каждый раз возникают новые генетически родственные тематические образования, развивающиеся в гомофонно-гармонической либо полифонической фактуре. Укажем на «сложенность» формы, как соблюденную приметку жанра у Самохвалова: баталья состоит из десяти разделов, очень близких по тематическому строению, обеспечивающих наличие смен разрядок-напряжений, сопровождаемых включениями и выключениями определенных фактурных и жанровых формул.

Отметим сходство фактурных ячеек, легших в основу каждого тематического образования «*Grande Batalha*» с типичными для батального жанра рельефами. Тематизм сочинения указывает на двойственность, как характерную черту жанра, сочетающего в себе и вокальные, и инструментальные «токи». Аналогично ранним образцам в «новой баталье XXI века» используются и сугубо инструментальные приемы исполнения, и принципы мотетного письма, подразумевающего имитационное развитие каждой новой темы.

В основу второго тематического образования «*Grande Batalha*» положено типичное фактурное «зерно» батальи как жанра – равнодлительная последовательность аккордов (точнее, обращений одного и того же аккорда), обеспечивающая, учитывая технические и акустические возможности органа, характерное разрастание звучности, укрепление её мощности, мотивированное самой дефиницией жанра. Сходство торжественных, величественных тем различных барочных баталей со второй темой «*Grande Batalha*» совершенно очевидно, за тем исключением, что в нотации барочных баталей отсутствует типичный маршевый жанровый признак – пунктирный ритм, отмечаемый нами в произведении В. Самохвалова. В современных звуковых версиях указанных старинных баталей пунктир также отсутствует, и это обстоятельство оказывается весьма странным. По указанию М. Моисеевой, «одним из самых туманных вопросов для современного исполнителя музыки Ренессанса и Барокко является соотношение записанного ритма с исполнением» [3, с. 223]. Речь идет о так называемых «ритмических глоссах» (термин М. Эстер-Сала), технике глоссирования, а также

старинних манерах исполнення. В трактатах органістів-музикознавців XVI–XVII вв. перерахуються способи исполнення довготривалостей, яких дотримувалися всі органісти того часу. Це були свого роду негласні, прийняті по умовчання розшифровки записаного тексту, який вважався лише вказівкою до исполнення твору, а не точної фіксації музикальних подій. В. Самохвалов, будучи композитором сучасної генерації, орієнтований на виконавців XXI століття, суворо дотримується авторських вказівок, вписує необхідні довготривалості предельно чітко.

Окремо слід сказати про поліфонічні епізоди і про значення поліфонії в цілому. Незважаючи на перевагу гомофонно-гармонічного складу, існуючого від статусу батальї як інструментального жанру, поліфонія грає помітну роль в реалізації твору. Результатом впливу стає невеликий фугований епізод в центрі батальї, вистроєний без порушення основних закономірностей барокової фуґи: в ньому відсутня структура, передбачаюча наявність трьох розділів, одностайне викладення теми, повноцінний відгук, однак існують стретти і тема в збільшенні.

Симптоматично і використання в «*Grande Batalha*» прикрас, широко застосовуваних в іспанській органній практиці пізнього Ренесансу – раннього Бароко. Нагадаємо, що в іспанській музиці XVI в. орнаментика використовувалася дуже активно (можливо, це було пов'язано з влаштуванням інструмента). Існував цілий ряд аутентичних термінів, позначаючих орнаментування: *adonar*, *embellecer*, *engalanar*, *glossar*. В батальї В. Самохвалова використані основні види прикрас, зустрічаються в іспанській органній музиці того періоду. Розмова йде про прості кьєбро *sensille* (морденти), і повторені кьєбро *reyterado* (трели). Зустрічаються і фігури, нагадуючі редоблі (группето) обох різновидностей – більшої і меншої протяженності. Однак в відміння від аутентичних прикрас, Самохвалов порушує їх інтервальний склад. Так, редобле повинен складатися з тону і полутону і ні в якому разі (!) не з двох тонів. В «*Grande Batalha*» в редоблі залучаються звуки, відстояні один від одного на цілий тон. Використання мелізматики залежить і від довготривалості прикрашуваних нот: «...редобле рекомендується грати тільки на цілих довготривалостях» [3 с. 217]. Самохвалов скрізь і поруч порушує це вимога, виставляючи морденти поруч нот різної довготривалості. Повторені кьєбро (трели) слід грати на кожній половинній ноті, в той час як в «*Grande Batalha*» вони використані в основному на четвертях. Прості кьєбро призначені для четвертей, де прикрашається нота через ноту

(сильная и относительно сильная), а у В. Самохвалова мы видим произвольное употребление мордентов на разных долях тактов.

Приемы гармонического развития, воплощаемые в баталье, нельзя отнести к какой-то определенной стилистической плоскости. Это – своеобразный микст из гармонических примет разных временных плоскостей, с наибольшим удельным весом гармонических признаков ренессансной и барочной поры.

В общем гармоническом плане ощущается барочная основа – наличие преамбульного построения на тоническом органном пункте с целью закрепить высотные позиции лада, активное гармоническое преобразование в середине, кульминация с остановкой на уменьшенном септаккорде как аккорде с максимальным градусом сонантного напряжения, доминантовый предыкт.

Ренессансной чертой сочинения является сохранение диатонической основы, хотя поиск неожиданных гармонических оборотов и отклонения в далекие тональности не занимали испанских композиторов вплоть до XVIII ст. Рассматривая барочные образцы жанра батальи, можем также констатировать наличие *C-dur*, как стабильного тонального признака. Во многих батальях по старинной традиции дается указание не на тональность, а на тон. *C-dur* в системе тонов оказывается пятым. Такая высотная стабилизация, по всей видимости, стала результатом акустических и технических особенностей инструментов эпохи Ренессанса и Барокко. Имея дело с более совершенным по техническим параметрам органом, В. Самохвалов изначально отходит от тональности, как некоего закрепленного жанрового признака, и пишет «*Grande Batalha*» в седьмом тоне или полухроматическом жестком ладе – *D-dur*. Несмотря на это, дальнейшее развертывание тональных событий батальи Новейшего времени своей относительной устойчивостью во многом напоминает гармонические планы батальи XVII века.

Отметим некую общую гармоническую «скованность» произведения, постоянное вращение в пределах заявленной высоты, фиксированной многократным и достаточно частым кадансированием. Подобного рода закрепленность высотной позиции атрибутивна ренессансным инструментальным произведениям, «привязанным» к определенному ладу и стабильному набору из девятнадцати гармоний. Другой ренессансной приметой можно считать наличие модализмов – гармонических оборотов с участием звуков старинных ладов. Так, в одном из фрагментов третьего раздела на поверхность всего на один такт выходит дорийский лад в своей естественной высотной позиции.

Интересны и приемы модулирования, к которым прибегает автор. На грани первого и второго разделов композитор использует прием мелодической модуляции посредством нисходящего гаммообразного пассажа. Сила

мелодического движения оказывается очень большой, ведь тональность окончания первого раздела батальи – не очевидна. В мелодических линиях сплетаются звуки *D-dur* и *d-moll*; наличие *D-dur*-го трезвучия в каденции не может быть показателем тональности *D-dur*. Вполне вероятно, что это – каденция с пиккардийской терцией. Тогда начало пассажа, последующего за каденцией в *d-moll* – законно, ведь в него вплетаются звуки всех трех разновидностей минора. Последовательно проводимые звукоряды данных разновидностей образуют своеобразную ладовую систему с так называемым обиходным перечнем (*h–b*). Тоника нового раздела (*D-dur*) возникает в результате сопоставления – замены минорного трезвучия его мажорным эквивалентом. Такая модуляция наблюдается не раз: аналогичный прием использован при переходе от второго раздела к третьему.

Привлекают к себе внимание типичные барочные каденции с приготовленными задержаниями и ферматами-остановками на тонике в конце каждого раздела. Но в отличие от старинных батальи, отсутствует привязанность к тону и невозможность модулирования, выхода за пределы заявленного звукоряда. Композитор старается придерживаться основной тональности *D-dur*, фиксируя вектор модуляционного потока на высотах ближайшего родства (параллельная тональность, доминанта, двойная доминанта). Тем не менее, техника кадансирования остается неизменно верной барочным стандартам.

Аналогично барочным образцам, в музыкальную ткань батальи активно вживляются секвенции, однако не диатонические, которые принято считать одним из характеристических типов гармонического изложения в музыке XVII–XVIII вв., и даже не хроматические, а транспонирующие (7–8 тт.), перемещающие звено по большим секундам. С одной стороны, они «намекают» на барочный принцип гармонического круга, с другой – свидетельствуют о гармонической свободе, продуцированной современным композиторским письмом, не лимитированным какими-либо ограничениями или запретами в сфере звукотворчества.

При постепенном «снятии» стилевых пластов обнаруживается еще одна гармоническая плоскость, время от времени проявляющаяся сильнее. Речь идет об использовании аккордов мажоро-минора и расширении круга аккордов за счет привлечения побочных созвучий родственных тональностей. Особенно ярко эта тенденция ощущается в финальном десятом разделе, где композитор использует аккорды низких третьей и шестой ступеней для подчеркивания торжественности и приподнятости настроения.

В развивающемся восьмом разделе гармонический план поражает своей свободой и непринужденностью модулирования. Как правило,

переходы в далекие тональности происходят в результате мелодического движения, а не как следствие гармонических норм последования аккордов.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что «*Grande Batalha*» В. Самохвалова – одно из произведений, изучение которых позволяет приоткрыть завесу проблемы межкультурной коммуникации или диалога культур. Созданная в начале XXI века украинским композитором, на практике постоянно соприкасающегося с лучшими старинными испанскими образцами данного жанра, рассмотренная баталья демонстрирует метод непрямого жанрового наследования, сопряженного с методом стилизации. В. Самохвалов не прибегает к простому копированию композиционных методов мастеров XVI–XVII веков, а обобщает их авторские искания, дополняя сочинение стилевыми приметами музыки более поздних творческих генераций, что наглядно подтверждает выдвинутую В. Библером диалогическую концепцию искусства, выраженную словами «Явление четвертое. Те же и Софья».

1. Библер В. *На гранях логики культуры: Книга избранных очерков* / В. Библер. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 440 с.
2. *Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учебное пособие* / [ред. Т. Воинова]. – М. : Музиздат, 2008. – 864 с.
3. Моисеева М. А. *Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и Барокко* : дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Мария Александровна Моисеева. – М., 2010. – 428 с.

Купина Дарина. **О предпосылках и методах межкультурной коммуникации в «Grande Batalha» В. Самохвалова.** Статья посвящена выявлению оснований и методов межкультурной коммуникации современной украинской органной музыки и испанской органной культуры XVI–XVII вв. На основе исследований В. Библера сформулированы предпосылки диалога культур, как феномена, предполагающего континуальное соразвитие всех «культурных монад», обоснованы причины диалогического подхода к анализу органных произведений украинских композиторов. В результате осмысления выделенных теоретических позиций выявлены особенности творческой интеракции между испанской органной музыкой Ренессанса – раннего Барокко и «*Grande Batalha*» В. Самохвалова.

Ключевые слова: украинская органная музыка, межкультурная коммуникация, диалог культур, В. Самохвалов, баталья.

Купіна Дарина. **Про передумови та методи міжкультурної комунікації в «Grande Batalha» В. Самохвалова.** Стаття присвячена виявленню підстав та методів міжкультурної комунікації сучасної української

органної музики та іспанської органної культури XVI–XVII ст. На основі досліджень В. Біблера сформульовані передумови діалогу культур, як феномену, що передбачає континуальний співрозвиток всіх «культурних монад»; обґрунтовані причини діалогічного підходу до аналізу органних творів українських композиторів. У результаті осмислення виділених теоретичних позицій виявлено особливості творчої інтеракції між іспанською органною музикою Ренесансу – Раннього Бароко та «*Grande Batalha*» В. Самохвалова.

Ключові слова: українська органна музика, міжкультурна комунікація, діалог культур, В. Самохвалов, баталія.

Kupina Daryna. About the assumptions and methods of intercultural communication in the «Grande Batalha» by V. Samokhvalov. Article is devoted to identifying the bases and methods of intercultural communication in modern Ukrainian organ culture and Spanish organ music of XVI–XVII centuries. Based on research by V. Bibler preconditions for the dialogue of cultures are defined. The dialogic approach to the analysis of organ works by Ukrainian composers is justified.

Dialogue between cultures seems the act of intercultural interaction, presented continual co-development of «cultural monads» in continuity. Under that theory organ culture of Ukraine is understood not as a «riser» version of the Western European model of organ music, but as a possible interpretation of the phenomenon of «organ music» out of customary conditions.

At the same time the issue of leveling multi-faceted phenomenon of Western European organ music arises. It is often understood as an abstract model, standard, stripped national certainty, while the national identity of a particular cultural model determines the effectiveness of intercultural communication. The author of the article suggests the concept of multi-level dialogue, which represents the next chain of concepts: «global culture of organ – organ culture of the destination country – organ culture of the country of the sender – certain peace». Hereinafter dialogic relationships move to the compositional and lexical structures level, where by using the quotes, quasi-quotes, allusions the connection with the certain music peace from the past can be installed.

Theoretical understanding of the intercultural dialogue problems allowed revealing peculiarities of creative interaction between the organ heritage of Spain and the «*Grande Batalha*» for organ by V. Samokhvalov which is realized at the intersection of aesthetic and stylistic, compositional and morphological characters of the Spanish Renaissance and Baroque and modern Ukrainian organ cultures.

Keywords: Ukrainian organ music, intercultural communication, dialogue of cultures, V. Samokhvalov, Batalha.