

УДК 783.3

Ярослава Бардашевська

**ХОРИ А CAPPELLA ВІКТОРА СТЕПУРКА
НА БІБЛІЙНУ ТЕМАТИКУ: ПСАЛМИ**

У статті досліджено жанрові експерименти в площині такого важливого біблійного жанру, як псалми. Висвітлено характерні ознаки псалмодійного стилю композитора Віктора Степурка. Розглянуто основні творчі рішення митця щодо трактування жанру, що проявляється в самобутньому авторському баченні глибокого сакрального змісту псалмів.

Ключові слова: канонічні піснеспіви, жанрові експерименти, звукова тканина.

Ярослава Бардашевская

**ХОРЫ А CAPPELLA ВИКТОРА СТЕПУРКО
НА БИБЛЕЙСКУЮ ТЕМАТИКУ: ПСАЛМЫ**

В статье исследовано жанровые эксперименты в плоскости такого важного библейского жанра, как псалмы. Освещено характерные признаки псалмового стиля композитора Виктора Степурко. Рассмотрено основные творческие решения художника относительно трактовки жанра, что проявляется в самобытном авторском видении глибокого сакрального содержания псалмов.

Ключевые слова: канонические песнопения, жанровые эксперименты, звуковая ткань.

Yaroslava Bardashevskia

**A CAPPELLA CHOIRS VICTOR STEPURCO
BIBLICAL STUDIES: PSALMS**

In the musical trends of XX century and the newest period, among the "psalm creative works" performed by the Ukrainian composers, one can quite clearly define the two tendencies. One of them renovates traditions of the ecclesiastical creative works, another concerns the efficient domination of concert constituents.

Psalms of Victor Stepurko, one of the prominent composers of Ukraine, are of the greatest interest among the numerous musical works and in view of the different tendency development. The choosing of Psalter texts was quite significant in connection with the conductor specialization of the composer. So many patterns of the Psalter processing reveal the composer's aspiration not only to the genre itself but, firstly, to the subconscious performance and then to the efficiently conscious representation of the national and mental features peculiar to the spiritual culture.

Psalms that are varied in mood and in contest attract composer's attention: he simultaneously turned to vividness of the Orthodox hymn, to mournful thoughts and praying, to solemn and dithyramb pathetic, and to the prayers full of feeling.

Obviously, that the tendency to combine the certain Psalms in the unified cycle was very attractive to the artist because it allowed him to enlarge essentially and to make deeper the basic idea as well as to create the peculiar "micro-musical Psalter". The cycle of "Psalms of David" was the first step on this way. Its atypical main point in connection with the common Orthodox tradition appeared in the item where the composer applied the Armenian wind instrument (duduk). It seems, that the composer also "passed" through his consciousness the layers of canonical religious songs and the samples of pop art.

The composer applies rather interesting form of stanza which is typical for old canonical religious songs with its typical line development.

Therefore, one may justly point to the mobility in approach to the genre interpretation, by intensifying of semantic aspects as to the contents of the certain creative work and "releasing" it from the traditionally-applied into the quite modern cultural and artistic context.

Key words: *canonical chants, genre experiments, sound tissue.*

Живий інтерес до творчості провідних сучасних композиторів зумовлений об'ємністю задумів, новизною музичних думок, етичною і філософською проблемністю. Її засобами митці спілкуються з суспільством, доносячи своє насичене внутрішнім драматизмом і громадянським пафосом бачення болісних питань сучасності, людського буття. Розраховані на активне слухацьке співпереживання, вони пропонують часом напрочуд художньо переконливі концепції.

Безумовно, що такі композиції з'являються в різних сферах музичної творчості, а часто – на перетинах жанрово-видових сфер. Проте однією з найбільш цікавих областей є хорова музика, що зумовлено її віковичним статусом в українській музичній творчості й культурі загалом. У ній органічно втілюються як образи, що умовно можна характеризувати як протест проти дисгармонії світу, так і тематика, яка втілює органічність світу, буття людини в сотвореному Всесвіті, сокровенності людської сутності та її тяжіння до божественних одкровень і роздумів над ними.

Тому природно, що значна частка сучасної хорової творчості пов'язана зі сферами містичного порядку і, особливо, – Святим Письмом, філософсько-етичною лірикою і глибинними пластами національної культури. Тут зустрічаються найрізноманітніші приклади нетипових жанрових експериментів, жанрового синтезу; та й текстова основа, незважаючи навіть на канонічне визначення, демонструє значне розмаїття.

Дослідженням трансформаційних процесів, які відбуваються в стилістиці сучасних духовно-музичних творів, займається Н. Гуляницька [2; 3]. Поглиблене дослідження авторських варіантів інтерпретації жанру псалма та особливостей музичної тканини даного жанру сьогодні здійснюють Н. Лозовська [6; 7], О. Афоніна [1].

Мета статті – проаналізувати стилістичні особливості духовної творчості композиторів ХХ століття, зокрема Віктора Степурка, що проявляються в авторському переспіві псалмів та оригінальному інтерпретуванні давніх канонічних текстів.

Цікавими є жанрові експерименти в площині такого важливого біблійного жанру, як псалми. Зацікавлення цим біблійним жанром зумовлено тим, що в світовій творчості різних епох, а особливо в доробку українських і російських композиторів, вони займають досить вагому частку, щоразу демонструючи самотутнє авторське бачення їх сакрального змісту.

Загалом, кількість творів, в заголовку яких так чи інакше фігурує визначення "псалом", настільки велика, що викликала відповідну кількість наукових розробок. Вивчаються псалми в творчості православних композиторів різних епох, твори, до яких так чи інакше увійшов джерелом Псалтир, зарубіжних митців епохи Романтизму. Важливу роль відіграв жанр у ХХ ст.: "У ХХ столітті жанр псалма представлений дуже різноплановими по стилю музичними творами. Псалмові твори ХХ століття – це твори, які наочно демонструють незалежність музичної мови від канонів будь-якої церкви і показують, що псалом набув стилістичної "емансипації" [7, с. 115]. Такими зразками вважаються визначні композиції – "Псалми Давида" К. Пендерецького, "Псалом 148" А. Волконського, "Симфонія псалмів" І. Стравинського, "Psalmus poenitentialis" В. Тарнопольського, "Симфонічний псалом" А. Онегера. Показовими на цьому тлі є окремі твори, в яких автентичний жанровий зміст збагачується національними мотивами. Одним з них є "Угорський псалом" З. Кодая (1923) для тенора соло, змішаного хору за участю дитячих голосів і оркестру.

З другого боку, псалми – важливий різновид піснеспівів різних церковних служб, а також – поетично-семантична основа партесних і хорових концертів як найрепрезентативнішого жанру докласичної і класичної епох церковної музики східно-слов'янського ареалу.

Тому інтерес до них і в традиційній богослужбовій площині, і можливостей їх потенціалу у синтезі жанрів викликав значну кількість творів в українській музиці, що

представляють тлумачення псалмів як динамічного і поки ще не сформованого остаточно жанру, представленого в музиці представників православного ареалу останніх десятиліть. Характерними прикладами можна назвати як цикли (“Десять псалмів” у версіях для різних хорових складів та солістів (1999) В. Губи, хоровий диптих “Давидові псалми” на біблійні тексти для мішаного хору а cappella (2000) І. Алексійчук, “Псалмы Давида” для мішаного хору а cappella (2000) М. Шука), так і окремі твори (“Блаженний, хто дбає про вбогого...” для жіночого, “Боже мій, нащо мене Ти покинув?” для мішаного, “До Тебе підношу, мій Господи, душу свою...” для чоловічого хору Г. Гаврилець (2000), “Вислухай мене, мій Боже справедливий” В. Гайдука (2001)). Значна низка а-cappella-них псалмів представлена у творчості О. Яковчука – № 27 “До Тебе, Господи, взиваю я” для солістів та мішаного хору (2005), № 8 “Господи, Господи наш” для солістів та чоловічого хору (2006), № 22 “Господь – то мій пастир” для солістів та жіночого хору (2006), № 1 “Блажен муж” для солістів і чоловічого хору (2007), № 2 “Чому заворушились народи?” для солістів та жіночого хору (2007), № 11 “Мій Боже милий» для мішаного хору (2011), № 53 “Боже, спаси, суди мене” для мішаного хору (2011), № 132 “Чи є що краще, лучче в світі” для мішаного хору (2011), № 149 “Псалом новий Господеві” для мішаного хору (2011). Своєрідним виявом як екуменічних тенденцій в аспекті семантики, так і загальнонеокласичних у стилістичному є псалом № 102 “My soul, give thanks to the Lord” англійською мовою для солістів та мішаного хору (2005) цього ж композитора.

У сфері “псалмової творчості” українських композиторів, цілком у руслі тенденцій музики ХХ ст. і найновішого періоду цілком виразно простежуються дві тенденції. Перша з них виявляє оновлення традицій церковної творчості, друга – виразне домінування концертних чинників. Ці ознаки виявляються і в творчості інших національних шкіл, на що вказує, зокрема, Н. Лозовська: “... можна сказати, що в жанрі псалма сталася сильна стильова трансформація, позначилося значне стильове “зрушення” і поряд з літургійним статусом псалом набув статусу світського жанру концертного плану. У творах, написаних на тексти псалмів, гострою проблемою є проблема “канону і стилю”, “кліросності і концертності” [7, с. 116]. ... Вирішення даної проблеми можливе в тому випадку, якщо стилістично вдасться визначити місце кожного сучасного псалмодійного твору. З огляду на значні стильові зміни жанру псалма, що відбулися в історії жанру і в ХХ столітті, пропонуємо дати псалму наступне визначення: псалом – це жанр біблійної духовної поезії, який історично музично по-різному інтерпретується” [7, с. 115].

Значний інтерес серед цього масиву і в зв'язку з проявом різних тенденцій представляють псалми одного з провідних композиторів України – Віктора Степурка. Перші з них з'явилися на межі 1990–2000-х. Це – псалом 93 (“Царює Господь”) для жіночого хору (2001) і 1997 – Концерт пам'яті М. Леонтовича, до якого увійшли Псалми 69 (“Поквапся спасти мене, Боже”), 51 (“Чого хвалишся злом, о могутній?”) і тексти з Книги Проповідника (Еклезіаст). Вибір текстів з Псалтиря був вельми показовий у зв'язку з диригентською професійною спеціалізацією композитора. Окрім повчально-проповідницького змісту, обидва вони розпочинаються вказівками: 69 – “Для диригента хору. Давидів. На пам'ятку”, 51 – “Для диригента хору. Псалом навчальний Давидів”. Очевидно, що ця професійна грань відчутно вплинула на стилістичні особливості твору: “Майстерна техніка вокального письма, сучасні складні гармонічні барви вирізняють хоровий концерт В. Степурка на тексти біблійних псалмів. У музиці концерту притаманне українським церковним наспівам ліричне сприймання Божого слова. Концерт присвячений пам'яті Миколи Леонтовича – творця однієї з найбільш задушевних і ліричних Літургій... Твір В. Степурка виявляє нові тенденції розвитку національного духовного мистецтва і одночасно спадкоємність традицій” [1, с. 152].

Згодом були написані “Господня земля” (псалом 23) для хору і флейти (2009), “Господи, силою Твоєю” (псалом 20) для труби solo та хору (2010), “Дякуйте Господу” (псалом 135) для хору і саксофона-сопрано (2010), “Над ріками Вавилонськими” (псалом 136) для віолончелі solo та хору (2010), “Блажен муж” (псалом 1) для дудука solo і хору (2011) і “Господи, Боже наш” (псалом 8) для скрипки та сопрано solo і хору (2011). Отже, увагу композитора привертають різноманітні за настроєвістю і змістом псалми: він звернувся і до прославно-гімнічної образності, й до сфер скорботних роздумів та моління, до урочисто-дифірамічної патетики і проникливих молінь.

Така значна кількість зразків опрацювання Псалтиря виявляє тяжіння композитора не тільки до самого жанру, а й спочатку підсвідомого, а згодом виразно усвідомленого відтворення національно-ментальних особливостей духовної культури, де псалми займали особливе місце в фольклорно-побутовій і в професійній музичній культурі, утворивши в обох значні пласти розспівів і у річищі релігійної пісенності, і в таких базових для наступного розвитку національного стилю сферах, як партесний і хоровий концерти. Синтез елементів цих площин так чи інакше виявляється у хорових творах В. Степурка, породжуючи за очевидної й органічної причетності до національного мислення щоразу самобутні варіанти конкретного втілення того чи іншого тексту.

Так, тенденція до поєднання окремих псалмів у цілісний цикл, очевидно, була привабливою для митця, оскільки дозволяла істотно укрупнити й поглибити початковий задум і вибудувати своєрідний “мікромузичний псалтир”. Першим кроком на цьому шляху був цикл “Псалми Давидові”. Його нетиповість щодо загальноправославної традиції виявилася вже в першому номері, де композитор використав вірменський духовий інструмент (дудук). Таке використання інструментарію спонукало до переосмислення жанрової концепції циклу на основі оригінальної інтерпретації канонів хорового концерту, сучасних хорових циклів, сюїти і симфонії. Внаслідок цього постав новий монументальний твір, визначений композитором як псалмодія для змішаного хору і солюючих інструментів “Монологи віків”, до якого увійшли численні псалми. Щодо цього твору композитор висловився так: “Цей твір я писав протягом багатьох років. У повному обсязі його виконували на фестивалях “Прем’єри сезону”, “Київ Мюзик Фест”. Офіційно він називається “Монологи віків. Псалмодія для змішаного хору з соло інструментами”. Першим написав сьомий псалом, у цьому творі він заключний, хоча саме він наштовхнув на ідею написати цілий цикл. Я не виключаю, щоб цей цикл продовжувати, або ж напишу інший такого ж плану. Ідея “Монологи віків” мені досі цікава. По-перше, це псалми. По-друге, привнесення інструменту в акапельну музику дає можливість створити більш концертну атмосферу, посилити музично-художній план твору. Для мене як для композитора це дуже важливо” [11]. Критикою і слухачами така концепція була сприйнята зі значним зацікавленням: “Ноти, звісно, залишилися колишніми – все той же монологічний виклад матеріалу, що уникає акордової вертикалі; накладення на хорове звучання яскравих тембрів соло інструментів (ці партії на концерті виконували провідні столичні музиканти – скрипаль Мирослава Которович, флейтистка Богдана Стельмашенко, віолончеліст Іван Кучер, трубач Андрій Ільків); осучаснення мови часів Миколи Лисенка інтонаційними оборотами а-ля Євген Станкович. Звичною була і захоплена реакція публіки, яка нагородила композитора бурхливими оваціями в фіналі” [5, с. 17].

Попри те, що В. Степурко активно використовує у псалмах інструментарій, він сам висловився про мету такого експериментування: “Мені багато хто говорили і говорять, що такого робити не можна. У тих же псалмах я використовую певні фрагменти для того, щоб висловити ідею, якою я загорівся, читаючи його, створюю образи сценічно-театрального плану” [11]. З точки зору наукового дослідження ймовірних джерел введення інструментальних партій у питомий співочий жанр християнської музичної традиції, потрібно враховувати загальновідомий факт – спосіб виконання псалмів в їх питомому середовищі самим царем Давидом. Очевидно, що композитор “перепустив” через свідомість також і пласти канонічних православних піснеспівів, і зразки вокально-інструментального мистецтва. В даній роботі, з метою максимального простеження особливостей хорового стилю композитора й впливу на драматургію традиційно акапельного жанру, розглядаються обидва (і акапельний, і з сольним інструментом) варіанти жанру.

Звернення композитора до першого псалму у Псалтирі “Блажен муж”, за назвою якого іменується перша кафизма Книги та її першої “слави”, є водночас не випадковим і відповідальним. Беручи до уваги особливе значення семантико-символічної асоціативності в сучасній музиці, звертає на себе увагу наступне: використавши цей твір як перший номер у “Монологах віків”, В. Степурко створив важливу відповідність з Типіконом, де цей піснеспів за уставом співається на святкових богослужіннях.

Аналіз тексту псалма, використаного у піснеспіві, показав, що в аспекті ступеня його використання митець дотримався усталених у православній духовній музиці співвідношень канону і евристики. Насамперед, це виявляється у вибірковості до залишеної незмінною вербальної основи:

1. Блажен муж, що за радою несправедливих не ходить, і не стоїть на дорозі грішних, [і не сидить на сидінні злоріків],
2. та в Законі Господнім його насолода, [і про Закон Його вдень та вночі він роздумує]!
3. І він буде, як дерево, над водним потоком посаджене, що родить свій плід [своєчасно, і що листя не в'яне його, і все, що він чинить], щаститься йому!
4. Не так ті безбожні, вони як полова, що вітер її розвіває!
5. [Ось тому то не встоять безбожні на суді, ані грішники у зборі праведних],
6. дорогу бо праведних знає [Господь, а] дорога безбожних загине!

Очевидно, що митець, прагнучи якнайчіткіше виявити сутність пророчого одкровення, йде шляхом максимальної концентрації його змісту і тому мінімізує і без того не надто розлогий текст псалма, відмовляючись від будь-яких конкретизуючих зворотів. Внаслідок посилюється змістовне протиставлення праведників, які, внаслідок глибокого прийняття Закону, будуть пожинати і зовнішнє благополуччя, і безбожних, внутрішньо роз'єднаних з Господом.

Цікавим є внутрішнє вирішення композитором строфічної форми – типової для давніх канонічних піснеспівів із типовим же для неї рядковим принципом розгортання (точна відповідність мелодичного рядка текстовому вважається винятковою ознакою старознаменних розспівів). За очевидної орієнтації на поспівковість як основний принцип організації розспіву, поспівки як тематичні одиниці неоднорідні: деякі з них за масштабними знаками наближуються до фраз (“і не стоїть на дорозі”, “і буде він як те дерево”), деякі – до мотивів (“Блажен муж”, “що родить свій плід”). У мелодичному плині виявляється опора на інтонаційно розвинену псалмодійність, оскільки основні мелодичні ланки кожного з рядків охоплюють три-чотири звуки і, відповідно, терцієво-квартовий діапазон. При цьому загальний мелодичний контур у наділених домінуючою функцією верхніх голосів (перші та другі сопрано викладені унісонно, що посилює асоціацію з монодичними джерелами розспіву) вирізняється врівноваженою плавністю хвилеподібних ліній. Ще однією важливою ознакою псалмодійного стилю є переважання силабічного принципу розспіву, тоді як використання невматичної стилістики відбувається тільки епізодично і переважно у вигляді розспіву окремих складів двома чи трьома звуками (в першому рядку – “блажен” – три, “несправедливих”, “не ходить” – два звуки).

Окрім цього, загальній чіткості й виразності фразування у рядкових структурах сприяють прикінцеві мелодико-ритмічні формули. В перших двох рядках – це низхідний зворот у межах кварта і терції, причому другий водночас із “усіченням” – концентрацією амбітусу з них позначений ритмічним розширенням (дві восьмі – дві четвертні – одна восьма, четвертна й половинна); в третьому рядку – з метою підкреслення смислового завершення цілісного фрагмента тексту – композитор вперше вдається до інтонаційно досить широкого стрибка (ч. 5), що “розриває” плинну пощаблевість мелодичної течії (слово “його”) і, до того ж, викладений у незвичному для попереднього викладу ритмічному розширенні (четвертна – половинна з крапкою), яке “закріплює” в наступній мелодичній ланці. Внаслідок виникає типовий для монодійних розспівів ефект прикінцевого римування рядків, який привносить особливу виразність у мелодичну архітектоніку розспіву. В сукупності такі особливості мелодичної організації викликають стійку асоціацію з пластом монодійних розспівів як безпосереднім її джерелом, особливості яких виявляються “як в умінні і витонченості вироблення і розвитку проміжних між поспівками ходів і мелодій, так і ще більш в умінні і художності зіставлення і комбінації цих поспівок, у мистецтві римування співочих строк і, нарешті, в загальній художності цілого...” [8, с. 5].

Потрібно звернути увагу й на відповідність окремих мелозворотів гласовим поспівкам. Так, початкова квартова поспівка є безпосереднім відповідником поспівці “рютка” шостого гласу (аналог фігури *anabasis* у західноєвропейській музичній риторичі). До цієї поспівки

інтонаційно наближена поспівка “ромца”, яка, в традиціях знаменного розспіву, належала й до початкових поспівок восьмого гласу (саме у цьому гласі розспівували перший псалом). Її “присутністю” позначена більшість музичного тексту, семантика якого пов’язана з образом праведників. Натомість музична “персоніфікація” грішників пов’язана переважно з протилежною поспівкою-фігурою (низхідний квартовий мотив). Ще один важливий аналог – поспівка в межах терції у першого альтя (перший рядок), яка нагадує поспівку “руза з перегином” сьомого гласу, а також – фігуру “замкненого хреста” (es-f-es-d-es). Таким чином, у межах невеликого піснеспіву В. Степурко синтезує характерні засоби православного співу і музично-риторичні засоби, що, по суті, є одним з виявів загальної екуменічної лінії його творчості.

Окрім загальної принципової пощаблевості в русі голосів, джерела якої також закономірно вбачати в давніх монодійних розспівах, відсутності широких внутрішньо-складових розспівів мелізматичного типу, неквапливості розгортання в тоні молитви-роздуму за відсутності вказівки конкретного метра, що дозволяє змістити акцентування від чіткої метричної сітки до поглиблення логічних акцентів при виконанні, значну роль в організації “звукової форми” піснеспіву відіграє співвідношення хорових партій. У цьому аспекті виявляється величезний практичний досвід композитора-хормейстера та його вміння хоровими засобами підкреслити і посилити смислові наголоси різних розділів композиції. Так, у першій строфі В. Степурко застосовує прийом співвідношення різних тембрально-фактурних планів, надаючи партії сопрано мелодичної функції, а альтам за умови відсутності в їхніх партіях тексту (виняткове мурмурандо упродовж всієї першої строфи) – колористики “другого плану”. Інтонаційність цього фактурного пласту безпосередньо асоціюється з принципом співу з подвійним ісоном: початкова квінта триває досить довго, упродовж розспіву шести складів верхніх голосів, які внаслідок цього виявляють спорідненення з оксією; “відхилення” від неї відбувається внаслідок певної мелодизації партії першого альтя, але й за цієї умови утримання опори на звуці *as* як основному у ладі продовжує унісонний ефект. На такому тлі в деяких випадках посилюється риторичність мелодичних формул не тільки у сопрановій партії, але й у лініях перших альтів. Саме у цьому пласті композитор, за цілковитої діатонічності основних мелодичних голосів у першій строфі, застосовує хроматизми (відхилення в далекий мі-бемоль мінор) як засіб посилення експресивності вислову при переході до другої строфи.

Змістовний контраст двох розділів також значною мірою вирішено засобами фактурної організації. Насамперед, зміни стосуються мелодичного змісту: на відміну від початкового, тут набувають першорядного значення порівняно нетривалі розспіви, що нагадують імітаційну поліфонію і, водночас, антифонний спів, спочатку в партіях солістів, згодом – між хоровими голосами, де помітнішою виявляється респонсорна основа. При цьому принцип розгортання хорової партитури синтезує чинники ісону (утворюючи з мелодичним голосом типові для цього виду співу інтервали терції, кварта, квінти і змінюючись при відхиленнях і загальній модуляції), стрічкового багатоголосся й імітаційності, породжуючи важливу динамізацію інтонаційно-фактурного викладу. Саме цим зумовлюється ефектність зіставлення інтонаційно-смислових полюсів у кульмінації твору (різноспрямовані вектори розспіву фраз “дорогу бо праведних знає” у сопрано – “дорога безбожних загине” в альтів).

За такого співвідношення виявляється “модуляція” звукової тканини твору від переважаючої опори на богослужбово-співочі традиції до концертної композиції, засоби якої спрямовані на бажане сприйняття широкими слухацькими колами. Відтак можна цілком справедливо відзначити мобільність у підході до трактування жанру, посилюючи семантичні аспекти змісту конкретного твору і “розмикаючи” його з традиційно-ужиткового в цілком сучасний культурно-мистецький контекст.

Отже, навіть у межах одного піснеспіву як прикладі активної адаптації канонічних жанрових обумовлень до сучасного творчого процесу, виявляється використання В. Степурком різних варіантів – моделей. Використовуючи класифікацію Н. Лозовської, тут присутні чинники і одноголосого псалмодійного, респонсорного й антифонного розспівування, який внаслідок фактурно-інтонаційної роботи виявляє посилення тяжіння до жанру псалмодійного мотету. А концентрованість загальноповчального змісту як важливої смислової частки дотично

виявляє спорідненість з жанром степенних як одного з основних у Церкві жанрів псалтирного співу, експресивність яких значною мірою викликана мотивом перемоги над грішними пристрастями. Відтак у першому розділі – строфі псалму “Блажен муж” – активнішими виявляються чинники “варіанта-моделі” (опора на знаменний спів, акапельність) жанру, тоді як у другій – “варіанта-модифікації”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афоніна О. Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва / Олена Афоніна // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – Вип. 11. – К. : Міленіум, 2007. – С. 146–155.
2. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений / Н. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность; [гл. ред. Ю. Паисов]. – М., 1999. – Вып. 1. – С. 117–149.
3. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, Языки славянских культур, 2002. – 432 с.
4. Кошкарёва Н. Взаимодействие музыкального и словесного рядов / Н. Кошкарёва // Интерпретация художественного текста и анализ музыки: Сб. научных трудов ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. – М., 2007. – С. 60–93.
5. Кошкарёва Н. Хоровая композиция в современной отечественной музыке / Наталья Владимировна Кошкарёва : Автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения, спец. 17.00.03 “музыкальное искусство”. – М., 2007. – 34 с.
6. Лозовская Н. В. Жанр псалма сквозь призму истории в творчестве композиторов XX века / Н. В. Лозовская // Искусство и образование: Журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. – М., 2011. – № 4 (72). – С. 6–13.
7. Лозовская Н. Стилистические особенности псалмовых сочинений XX века / Наталия Вячеславовна Лозовская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2012. – № 10. – Ч. 1. – С. 115–118.
8. Металлов В. Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению знаменного роспева по гласовым попевам / Священник В. Металлов. – М. : Синодальная типография, 1899. – 92 с.
9. Морозова Л. Псалмы стали монологами. В Киеве исполнили произведения Виктора Степурко / Любовь Морозова // Коммерсантъ Украина. – 2012. – 24 января. – № 7 (1497).
10. Поспелова Р. Этнос ритма в музыке христианской традиции / Р. Поспелова // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: материалы международных научных конференций 1991–1994. – М., 1994. – С. 103–113.
11. Своим небесным покровителем композитор Виктор Степурко считает Димитрия Ростовского // Pravda. – 2012. – 20 января.
12. Темрук Е. Музыкальные и поэтические переложения Псалтыря в России XVIII века / Е. Темрук // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 2006. – № 1. – С. 165–179.
13. Чередниченко Т. Композиция последнего десятилетия: неоканоническая перспектива? / Т. Чередниченко // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций – НТМГК им. П. Чайковского. – М., 1999. – С. 58–62.

REFERENCES

1. Afonina, O. (2007), *Tvorchist V. Stepurka u kulturolohichnykh vymirakh suchasnoho muzychnoho mystetstva* [Creativity of V. Stepurko in cultural dimensions of contemporary musical art], *Mystetstvovnavchi zapysky: Zb. nauk. prats* [Art criticism note: Coll. science. papers], Kyiv, Milenium, vol. XI, pp. 146–155. (in Ukrainian).

2. Gulyanickaya, N. (1999), *Zametki o stilistike sovremennykh duhovno-muzykalnykh sochineniy* [Notes on the style of modern spiritual and musical compositions], *Traditsyonnye zhanry russkoy dukhovnoy muzyki i sovremennost, gl. red. Yu. Paisov* [Traditional genres of Russian spiritual music and modern, the chief editor Y. Paisov], Moscow, vol. I. pp. 117–149. (in Russian).
3. Gulyanickaya, N. (2002), *Poetyka muzykalnoy kompozytsii. Teoretycheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka* [Poetics of music composition. Theoretical aspects of Russian sacred music of the twentieth century], Moscow, Yazyki slavianskoy kultury. Yazyki slavianskykh kultur. (in Russian).
4. Koshkareva, N. (2007), *Vzaimodeystvie muzykalnogo i slovesnogo ryadov* [Interaction of musical and verbal series] *Interpretaciya khudozhestvennogo teksta i analiz muzyki. Sb. nauchnykh trudov HMPY im. M. M. Ippolytova-Ivanova* [The interpretation of a literary text and music analysis. Coll. scientific papers GMPI them. Ippolitov-Ivanov], Moscow, pp. 60–93. (in Russian).
5. Koshkareva, N. (2007), “Choral Composition in modern Russian music” Extended abstract of Cand. Sc. Dissertation (arts), 17.00.03, Moscow. (in Russian).
6. Lozovskaya, N. V. (2011), *Zhanr psalma skvoz' prizmu istorii v tvorchestve kompozitorov XX veka* [Genre psalm in the light of the history of the works of composers of the twentieth century], *Iskusstvo i obrazovanie: Zhurnal metodiki, teorii i praktiki khudozhestvennogo obrazovaniya i ehsteticheskogo vospitaniya* [Arts and Education: A Journal of techniques, theory and practice of art education and aesthetic education], Moscow, no. 4 (72), pp. 60–93. (in Russian).
7. Lozovskaya, N. V. (2012), *Stilisticheskie osobennosti psalmovykh sochineniy XX veka* [Stylistic features psalms works of the twentieth century], *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Theory and practice] – Tambov, Hramota, no. 10, part 1, pp. 115–118. (in Russian).
8. Metallov, V. (1899), *Osmohlasye znamennoho rospeva. Opyt rukovodstva k yzucheniyu znamennoho rospeva po hlasovym popevkam* [Eight votes landmark singing. Experience the leadership for the study landmark singing voice tone songfest], Moscow, Sinodalnaya tipografiya. (in Russian).
9. Morozova, L. (2012), *Psalmi stali monolohamy. V Kyeve ispolnyli proizvedeniye Viktora Stepurko* [Psalms became monologues. Performed works in Kiev Victor Stepurko] *Kommersant Ukraina* [Kommersant Ukraine], January 24, no. 7 (1497). (in Russian).
10. Pospelova, R. (1994), *Etos ritma v muzyke khristianskoy tradicii* [Ethos rhythm in the music of the Christian tradition], *Muzykal'naya kul'tura pravoslavnogo mira: tradicii, teoriya, praktika: materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferency 1991–1994* [The musical culture of the orthodox world: tradition, theory and practice: proceedings of international conferences 1991–1994], Moscow, pp. 103–113. (in Russian).
11. *Pravda* [Truth] (2012), *Svoim nebesnym pokrovitelem kompozitor Viktor Stepurko schitaet Dimitriya Rostovskogo* [His heavenly patron of composer Victor Stepurko said Dmitry Rostovsky], January, 20. (in Russian).
12. Temruk, E. (2006), *Muzykal'nye i poeticheskie perelozheniya Psaltyria v Rossii XVIII veka* [Musical and poetic transcriptions of the Psalms in Russia XVIII century], *Vestnik RAM im. Hnesinykh* [Journal RAM im. Gnesin], no. 7, pp. 165–155. (in Russian).
13. Cherednichenko, T. (1999), *Kompoziciya poslednego dvadcatiletiya: neokanonicheskaya perspektiva* [The composition of the last two decades: neokanonical prospect], *Muzyka XX veka. Moskovskiy forum: materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferency / NTMGK im. P. Chaykovskogo* [Music of the twentieth century. Moscow Forum: Proceedings of the international scientific conferences / NTGMK im. Tchaikovsky], Moscow, pp. 58–62. (in Russian).