

УДК781.5:[78.071.1(477)(092):783]

DOI 10.34064/khnum1-6903

**Александрова Оксана Олександрівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри теорії музики  
e-mail: aleksoks71@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-5106-8644

**Черторижська Марія Сергіївна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
магістерка кафедри теорії музики  
e-mail: mariiamiracle@gmail.com  
ORCID iD: 0009-0003-5844-1490

**Духовно-семантичний підхід  
як методологічна основа аналізу релігійної музики  
(на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка)**

*Незгасаючий інтерес сучасних композиторів до духовної тематики та розмаїття способів її музичного втілення вимагає оновлених підходів до музикознавчого аналізу, одним із яких постає духовно-семантичний. Ця розвідка має на меті апробацію духовно-семантичного підходу як когнітивної моделі аналізу музичних творів релігійної тематики на матеріалі вокально-хорової творчості В. Степурка – яскравої постаті в сучасному музичному мистецтві України. Духовно-семантичний підхід, що є ключовим при розумінні музичного твору як знакової системи, вперше застосовано до аналізу релігійної семантики циклу композитора «Монологи віків», що зумовлює наукову новизну дослідження. У межах зазначеного підходу застосовано такі дослідницькі методи, як системно-типологічний – для виявлення й класифікації семантичних ознак циклу; жанрово-стильовий – при характеристиці його музичної мови, що реалізує жанровий потенціал, закладений визначенням «Псалмодія» в назві твору; ціннісно-смісловий – для осягнення духовно-змістових засад композиторського стилю В. Степурка, світоглядних, філософсько-релігійних аспектів його музики в цілому та циклу «Монологи віків» зокрема.*

Як підсумок, встановлено, що духовно-семантичний підхід до аналізу твору допомагає розкрити специфіку втілення релігійної тематики і символіки на різних рівнях музично-поетичного тексту: назви, жанрової поетики, трактування канонічної вербальної основи (тексти «Псалтиря»), тембрових та числових параметрів, драматургії композиції. Націлений на більш глибоке осмислення творів релігійного спрямування, духовно-семантичний підхід розширює спектр усталених музикознавчих аналітичних методів і демонструє свою перспективність як когнітивний інструмент.

**Ключові слова:** вокально-хорова творчість; драматургія; духовно-семантичний підхід; жанр псалма; інтерпретація; комунікація; псалмодія; релігійна символіка; стиль; тембр; український композитор.

### **Постановка проблеми.**

Характерною прикметою творчості сучасних композиторів є стійкий інтерес до духовної тематики, втілення якої спирається на традиції риторики, гомілетики, герменевтики, релігійної комунікації. На сьогодні існує потреба в розробці таких підходів до вивчення музичних композицій і методів їх аналізу, які сприятимуть поглибленому розумінню специфіки релігійної музичної мови і творів духовної тематики загалом. У цих умовах, одним із ефективних когнітивних інструментів може стати модель духовно-семантичного аналізу музики як знакової системи. Її застосування у практиці музичного аналізу дозволяє повніше охарактеризувати композиторський стиль у контексті загального світогляду митця й виявити духовну семантику його музичної мови, зокрема, розглянути функції поетичного слова (за його наявності) як підґрунтя релігійних символів і смислів. Отже, значущість духовно-семантичного підходу до вивчення музичного твору обумовлює *актуальність* його апробації на конкретному музичному матеріалі, в нашій статті – творчості В. Степурка.

**Останні дослідження і публікації.** Серед останніх наукових публікацій виокремимо дослідження, у яких апробовані новітні підходи до аналізу музики сакрального спрямування. Сакральну творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів розглядає О. Козаренко (2002);

моделі духовної особистості у Святому Письмі – Н. Беліченко (2006), сучасну українську духовну музику – О. Мануляк (2009); духовний зміст музичного твору – Н. Варавкіна-Тарасова (2014); духовну реальність музичного твору – Л. Шаповалова (2014); сакральну музику в музикознавчому дискурсі – О. Зосім (2015); духовно-семантичний підхід – О. Александрова (2018). Щодо постаті В. Степурка та його внеску у скарбницю національного музичного мистецтва вже написано чимало праць, які висвітлюють різні аспекти творчості видатного митця сучасності; серед їх авторів – М. Антоненко (2020), О. Афоніна (2007), А. Бакумець (2021), Я. Бардашевська (2014), М. Варакута (Varakuta, 2020), О. Василенко (2019), Н. Волошина (2005), О. Дьячкова (2012), І. Сікорська (2013).

**Мета статті** – обґрунтувати духовно-семантичний підхід як когнітивну модель аналізу музичних творів релігійної тематики на матеріалі вокально-хорової творчості В. Степурка, а саме – на прикладі його циклу «Монологи віків». Духовно-семантичний підхід до аналізу релігійної складової композиції В. Степурка застосовано вперше, що обумовлює *наукову новизну* результатів цього дослідження.

У процесі роботи застосовувалися такі **дослідницькі методи**: *духовно-семантичний* в якості ключового в аналізі музичного твору як знакової системи; *системно-типологічний* – для виявлення й класифікації семантичних ознак циклу; *жанрово-стильовий* – при розгляді специфіки музичної мови, застосованої композитором для реалізації потенціалу, закладеного жанровим визначенням «Псалмодія», яку він дав своєму хоровому циклу; *ціннісно-смісловий* – для осягнення духовно-змістових засад композиторського стилю В. Степурка, світоглядних, філософсько-релігійних аспектів його музики в цілому та смислу музичного твору, що аналізується.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Віктор Степурко<sup>1</sup> – без перебільшення, непересічна і багатомірною постать у часопросторі української музичної культури

---

<sup>1</sup> **Віктор Степурко** – український композитор сучасної академічної духовної музики, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки

сьогодення. Його діяльність цілком підпадає під визначення *феномена універсальної творчої особистості*, що був розглянутий О. Комендою в аспекті *діяльнісного універсалізму*: «Розуміння універсалізму творчої особистості або ж творчого універсалізму ... пов'язане з усвідомленням жанрово-стильової багатогранності творчості митця, глибини здійснюваних ним художніх узагальнень, смисловою всеохопністю художніх концепцій, присвячених вічним питанням, а також винятково високою мірою творчого обдарування ...» (Коменда, 2020: 18).

Цитуючи В. Степурка, дослідниця Я. Бардашевська зазначає, що у своїй творчості композитор утілює власне відчуття етичних і філософських основ будь-якого мистецтва: «Я розумію філософію, як щось цілісне, – це світобудова. На мій погляд, не існує індивідуальної філософії, а є дотик до Вічності. Не людина народжує щось, а їй дається талант, як дарунок. Усе в нашому житті – і погане, і гарне, приходить до нас за задумом Божим. Зараз я розумію, що все мені в житті даровано Богом для міркувань, здатності аналізувати

---

композиторів України від 1983 року. Багатогранна індивідуальність митця розкрилася ще під час навчання в Київській консерваторії у 70 роки минулого століття, де він закінчив диригентсько-хоровий факультет (клас Л. Венедиктова) та факультет композиції (клас М. Скорика). Робота В. Степурка на кафедрі музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (з 2004 року) в якості викладача, що готував майбутніх регентів церковних хорів, сприяла зануренню композитора у світ богослужбового церковного співу та християнської тематики, при цьому не лише у глибини винятково православної музики, а й у сакральні традиції інших напрямів християнства, зокрема протестантизму. Універсальність особистості митця проявилась і в різноманітті його дослідницьких інтересів, представлених чималим переліком наукових статей, дисертацією («Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття», 2018) та навчальними посібниками («Основи музичної композиції», 2011, та «Аналіз музичних творів», 2020). Крім того, В. Степурко – лауреат численних премій та нагород. Творчий доробок митця розмаїтий і потужний: від музики для дітей (опера «Музична крамничка») і пісень до монументальних симфонічних та оперних партитур (Концерт для флейти і симфонічного оркестру, симфонічна картина «Острови дитинства» та ін.; загалом сім симфонічних творів).

життєві процеси, відчуття величі Всесвіту. Я лише порошина у цьому космосі, як мале у Великому. Але всі ми й кожен з нас для Великого – цінні» (цит. за: Бардашевська, 2014: 146). Кожне висловлювання геніального і, водночас, дуже скромного композитора заслуговує на особливу увагу – для розуміння його стилю мислення, ціннісних пріоритетів та створення «портрету» особистості, наділеної глибиною мудрості, «що сходить з небес». В. Степурко констатує, що в різні періоди свого життя він по-різному ставився до Бога. Кризь «період чакр», період «інтелектуального ставлення» митець підійшов до осягнення засад церковного віровчення через його багатозначний символізм, – «символізм таїнства крові і плоті Христової, символізм, який не прийняв Іуда» (Дьячкова, 2012).

Композитор реалізував себе у широкому колі жанрів, проте щирі любов і величезну популярність у слухачів, виконавців, музикознавців здобула хорова творчість В. Степурка, де він розкрився найбільш повно. Саме в його духовній музиці простежується поєднання автентичного і традиційного з інноваційним, бо він є автором «... особливих сакральних творів, стилістика яких орієнтована на етнокультуру, на національне українське коріння мистецтва» (Бакумець, 2021: 151). Завдяки власній хормейстерській практиці, викладацькій та композиторській діяльності, В. Степурко досконало володіє хором писемом, живо відчуває хорове звучання та надзвичайно чуйний до виконання своїх творів.

Особливе місце у творчості В. Степурка посідає цикл «Монологи віків. Псалмодія для мішаного хору і солюючих інструментів» у 14-ти частинах<sup>2</sup>. У відгуку на виконання циклу О. Дьячкова відмічає «пишний барвистий колорит музики», який запобігає схожості твору з популяризаторською проповіддю, сухим повчанням або лозунговим проголошенням етичних статутів. Протягом усього

---

<sup>2</sup>«**Монологи віків**» створювались протягом багатьох років. Написаний на тексти псалмів і завершений у 2013 році, цикл був упорядкований і виданий 2016 року в редакції М. Гобдича (Степурко, 2016). Сам композитор не виключає, що цикл може бути продовжений, або ж він напише інший такого ж плану (Галай, 2021: 52).

життя В. Степурко звертався до текстів Святого Письма, де черпав духовні сили. По-дитячому широко він порівнює Бога з казкою як джерелом народної мудрості, скарбницею чудес, і захоплюється ним, надприродною силою, яка діє у житті людей: «Для мене Бог – це казка, <...> яка зі мною з дитинства. Я й зараз із задоволенням читаю опис видінь і пророцтв святих отців церкви. Читаю і не можу начитатися. Як діти читають казки до дів, так і я зачитуюся видіннями стариків» (цит. за: Дьячкова, 2012).

Для розуміння приналежності номерів циклу до певного типу релігійної комунікації наведемо назви частин з посиланнями на біблійне першоджерело та визначеннями жанрових різновидів псалма згідно Е. Вендленду (Wendland, 1998), а також з метою систематизації застосованих композитором музично-риторичних прийомів.

1. «Блажен муж» (Пс. 1: 1–4; 6 – настанова), *solo* дудука.
2. «Не суди мене, Господи» (Пс. 6: 2–4; 6–7 – благання), *solo* дудука.
3. «Господи, Боже наш» (Пс. 8: 2; 4–6; 9 – хвала), *solo* скрипки та *solo* сопрано.
4. «Хвалитиму Господа» (Пс. 9: 2–3; 12–14; 20; 21 – хвала, благання, визнання віри, відплата), *solo* скрипки та *solo* тенора.
5. «Господня земля» (Пс. 23: 1; 3–4; 2; 7; 10 – настанова, хвала) – *solo* флейти.
6. «До Тебе підношу, Господи» (Пс. 24: 1–4; 11–13; 16–21; 1 – благання, настанова), *solo* флейти.
7. «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу» (Пс. 21: 2–3; 10–11; 15–19; 24–25; 27; 32 – благання), *solo* альти та *solo* тенора.
8. «Чому стоїш Ти, о Господи, здалека» (Пс. 9: 22–25; 27; 32–35; 37–39 – благання, відплата), *solo* альти.
9. «Господи, силою Твоєю» (Пс. 20: 2–11; 14; 10–12; 14; 13 – хвала, царський, відплата), *solo* труби.
10. «До Тебе взиваю, о Господи» (Пс. 27: 1–4; 7–9 – благання, відплата, визнання віри), *solo* труби.
11. «Над ріками Вавилонськими» (Пс. 136: 1–4; 1 – спогад), *solo* віолончелі.

12. «Визволь мене від людей лукавих» (Пс. 139: 1–3; 5; 8–9; 11; 13 – благання), *solo* віолончелі та *solo* сопрано.

13. «Дякуйте Господу» (Пс. 135: 1–9 – подяка), *solo* саксофона-сопрано.

14. «Буду славити Господа» (Пс. 110: 1–4; 6–10 – хвала), *solo* саксофона-сопрано.

Цикл має особливі композиційно-драматургічні риси, що простежуються на макро- та мікрорівні. Підпорядкування кожної з частин циклу єдиному задуму створює макросферу: на рівні композиційно-драматургічної архітектоники цикл побудований як одна велика містка проповідь, що охоплює сюжет усієї історії людства від закладин світу, Старого Завіту, «призупиняючись» у середині циклу, де згадуються хресні муки та подвиг Ісуса Христа – центральної поста-ті Нової ери і відправної точки на шляху до майбутнього, «прийдешніх поколінь». «Мікросферою» виявляється кожна з частин як цілісна побудова, що розкриває конкретну тему загальної історії. Крім того, у циклі наявне унікальне драматургічне рішення, що демонструє чітку кристалізацію ідеї соборності й особистісної молитви: усі частини тематично об'єднані в невеликі, але завершені парні композиції (за спільним сольюючим інструментом та логікою назв частин), де кожен перший твір у парі відображає ідею соборного зібрання віруючих, спільної молитви від імені народу, а кожен другий – переключає на молитву особисту, внутрішні переживання людини, персональні стосунки з Богом, що точно відповідає християнському віровченню і є «моделлю» зібрань першоапостольської церкви. Соборність спонукає до особистісного духовного зростання: *«А всі віруючі були вкупі, і мали все спільним. <...> Кожного дня перебували вони однодушно у храмі, і, ломлячи хліб по домах, поживу приймали із радістю та в сердечній простоті, вихваляючи Бога та маючи ласку в усього народу ...»* (Біблія, 1962/б. д., Дії 2: 44–47). З іншого боку, індивідуальна молитва є невіддільною частиною спілкування з Богом та має бути непоказовою і щирою, до чого закликав Христос: *«А ти, коли молишся, увійди до своєї комірчини, зачини свої двері, і помолися Отцеві своєму, що в таїні; а Отець твій, що бачить таємне, віддасть тобі явно»* (Біблія, 1962/б. д., Мт. 6: 6). Отже, як

можна побачити, духовна семантика проростає вже у композиційно-драматургічній структурі циклу, демонструючи ціннісно-смысловий підхід композитора до інтерпретації духовних текстів.

В. Степурко у коментарі до відеозапису виконання хором «Київ» під орудою М. Гобдича окремих частин своєї «Псалмодії», викладеному на платформі «*YouTube*», частково розкриває її ідейний зміст, відображений у назві «Монологи віків», й зазначає, що «...багатоплановістю стилістичної палітри показано панораму цивілізаційного ставлення до віри різних епох. Велич людського розуму в осягненні світу, тим не менше, не дає можливості осягнути Велич Бога <...>» (Віктор Степурко, 2012). Хоча, відповідно до задуму автора, у частинах циклу й використано різну стилістику, втім, для композитора є суттєвим сприйняття цього твору як позачасового, подібно до давніх священних текстів.

Проаналізуємо релігійну символіку циклу за допомогою духовно-семантичного підходу. Його невід'ємною складовою є аналіз жанрової поетики твору. Досліджуваний цикл композитор іменує «псалмодією». Узагальнено розрізнені музикознавчі тлумачення цього багатовимірного явища для його глибшого розуміння, орієнтуючись на присвячену цьому питанню публікацію польського дослідника А. Новака (Nowak, 2009). Отже, *псалмодія* – це:

- спів псалмів, особливістю якого є *вільна ритмічна мелоречитация*;

- *сукупність текстів* релігійно-моралістичного спрямування: біблійних псалмів чи творів, які асоціюються із псалмами; слово «псалтир» (від грецького *psalterion*) означає *збірник релігійних співів у супроводі інструмента*;

- *суттєва частина богослужіння* з античних часів, зокрема, Літургії Годин, що збереглася у християн-католиків (*Liturgia horarum*) та православних (*Часу*), що передбачає певне розташування та інтонування псалмів;

- *форма молитви*; адже, поруч із загальногрецькою назвою «псалмодія», для позначення молитовних співів у світі послідовників іудаїзму функціонувала назва «*mišmor*», що має значення «молитва», «молитовна пісня»;

• *спів, що виконувався під акомпанемент струнного інструмента*, зазвичай арфи, розповсюджений в елліністичному світі (назва походить від поєднання слів «*psalmos*» і «*aidein*»);

• літературно-музичний *архетип*: псалмодія – не тільки комплекс прийомів, але й акт, форма і практика побудови й реалізації певної тексто-звукової структури, що виконується згідно із загальними правилами, які існують, повторюючись або час від часу змінюючись від своїх витоків до наших днів (див.: Nowak, 2009: 256–257, 271).

У циклі «Монологи віків» псалмодіювання реалізовано в різних утіленнях, відповідно до наведених дефініцій цього поняття. Зазначимо, що стильовий вимір циклу зумовлений жанровим хронотопом, позначеним вертикальним, «духовним» напрямом комунікативного процесу – Богоспівкуванням. Також на прикладі «Монологів» можемо простежити й інші вектори релігійної комунікації: горизонтально-міжособистісний – композитор для певних частин обирає тексти псалмів повчально-настановного характеру, подібно до того, як проповідник-наставник звертається до пастви або конкретної особи; автокомунікаційний – це самопізнання і, як наслідок, духовна рефлексія особистості, враховуючи й «мистецьку інтроверсійність авторського мислення» В. Степурка (Василенко, 2019: 55).

Християнська семантика присутня, насамперед, у вербальній основі твору – канонічному тексті. В. Степурко використовує переважно український переклад Біблії І. Огієнка, а за потреби звертається також до інших її перекладів, зокрема Р. Турконяка. Композитор вдумливо працює зі строфами Святого Письма і свідомо добирає найбільш влучні строфи конкретного псалма.

Характерною ознакою «Монологів» є наскрізний *символізм*, що «об'єднує тексти псалмів у музичну містерію про Трійцю, подвиг Христа, біль, який несе зречення, радощі у вірі» (Дьячкова, 2012); і найбільш виразно він проступає в тембрових рішеннях на рівні зіставлення частин циклу. Заповіді Старого Завіту звеличені диханням музичного інструмента з тисячолітньою історією – вірменського дудука, що мимоволі візуалізує в уяві Араратські гори, де зупинився Ноїв ковчег після Всесвітнього потопу. Тембр флейти теж повертає

до прадавнини, бо споконвіку цей інструмент у своїх чисельних різновидах супроводжував людство. Труба як «небесний» інструмент, багаторазово згаданий у Святому Письмі, від розповіді про створення світу до пророцтв Апокаліпсису, є символом могутності і влади Господа Саваофа, а також і влади земних царів. У дуетах струнних інструментів і солістів-вокалістів – скрипки *solo* і сопрано та альти *solo* і тенора – проростають традиції барокових пасіонів, нагадуючи слухачам про події Страсного тижня. Приглушений голос віолончелі – найбільш вдале рішення для зображення печальних і трагедійних сторінок історії людства. Звучання саксофона, що зв'язується зазвичай з примхливими ритмами джазу, репрезентує сучасність. Отже, кожен «монолог» сольних інструментів є не випадковим, і, безперечно, кожен тембр наділений власною семантикою, асоційованою з духовними образами.

Однією зі складових духовно-семантичного підходу є увага до числової символіки. Цикл В. Степурка складається з 14 частин, і ця кількість є символічною і не випадковою для іудео-християнської релігійної традиції: цифра «14» фігурує у рядках євангеліста Матвія про родовід Христа: «*А всіх поколінь від Авраама аж до Давида чотирнадцять поколінь, і від Давида аж до вавилонського переселення чотирнадцять поколінь, і від вавилонського переселення до Христа поколінь чотирнадцять*» (Біблія, 1962/б. д., Мт. 1: 17). Збіг кількості частин циклу і згаданих біблійних поколінь видається небезпідставним, якщо відштовхуватись від назви і концепції Псалмодії «Монологи віків». *Чотирнадцять* – це подвоєна сімка, котра здавна вважалася священним числом (серед її численних характеристик виділимо її значення як символу повноти і довершеності). Невипадково середня (центральна) частина циклу – «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу» (Пс. 21), присвячена Його стражданню та майбуттю, яке людство отримало через Його жертву – має номер «7»: Боготвілення і є центральною точкою літочислення.

14 частин циклу поділяються на групи по дві, об'єднані тембром одного сольного інструмента (загалом сім груп). При цьому у чергуванні частин виникають «квадривіум» непарних, персоніфікованих духовими інструментами: I – дудук, III – флейта, V – труба, VII –

саксофон, і «тривіум» парних, представлений струнно-смічковими: II – скрипка, IV – альт, VI – віолончель. Тут знову можна побачити символіку чисел: «Трійця» струнно-смічкових (три іпостасі Бога, три складові живого ества людини – дух, душа і тіло) й «ангельська» *четвірка* (чотири Євангелія, істоти з чотирма ликами біля престолу Божого, сторони світу, роги жертovníка у Старому Завіті, вершники Апокаліпсису тощо).

Багатотікову національну духовну музичну традицію В. Степурко продовжує у прийомах хорового письма, поєднуючи монодію і псалмодію сольного звучання з ансамблевим співом (респонсорність), зіставляючи різні групи хору (антифонність), що є характерним для українського автентичного та богослужбового співу.

Розглянемо детальніше найяскравіші фрагменти окремих частин циклу для унаочнення духовно-семантичного методу аналізу на прикладі конкретної композиції.

Відкриває «Монологи», як і Псалтир, перший псалом **«Блажен муж»**, який за жанром текстового першоджерела належить до настановчих. В. Степурко від початку фокусує увагу слухача на незмінній важливості й актуальності Божого Слова для будь-якого покоління та часу, називаючи його *«нагородою»* (у перекладі І. Огієнка – *«насолода»*), що, припускаємо, композитор розумів як щось земне, плотське, а не як те, чим *«смакують»* і отримують духовне задоволення у спілкуванні з Небесним Отцем; у синодальному перекладі – *«воля»*; значення цього слова передбачає докладання зусиль і слідування за своїм рішенням). Але використання слова *«нагорода»*, яка є сама по собі результатом людської діяльності, нівелює процесуальність значення слова *«насолода»*, а, як можна побачити вже з тексту Пс. 1, дереву, щоб не в'янути і мати гарний плід, потрібно бути посадженим над водним потоком, мати регулярне живлення, тобто бути часткою певного процесу. Так і праведній людині, щоб мати успіх і бути духовно щасливою, життєво необхідна щоденна (композитор випускає другу половину строфи Пс. 1: 2: *«і про Закон Його вдень та вночі він роздумує!»*) *«насолода»* Законом Господнім.

Зміст цього псалма ємний, значущий, адже йдеться про людей, їхні шляхи та кінцеві цілі: усі люди духовно розділені – змальовано

образи віруючих і безбожних, і висновком з історії їхнього життя є, відповідно, визнання і успіх перших та падіння й загибель останніх. Отже, В. Степурко продовжує тематику, що є провідною у духовних творах багатьох українських композиторів та часто втілюється завдяки характерному риторичному прийому, що має біблійне коріння, а саме – протиставлення горішнього і долішнього, праведних і нечестивих, благословення і прокляття. Таке протиставлення присутнє в Новому Завіті. У Євангелії від Матвія 3: 12 праведники та грішники порівнюються з пшеницею та половиною (або вжито слово «порош», «пил», яке означає щось несуттєве, те, що не має цінності, гідне бути лише викинутим), а Бог – з господарем току, який провіюватиме пшеницю: *«Бо вже до коріння дерев і сокира прикладена: кожне ж дерево<sup>3</sup> що доброго плоду не родить, буде зрубане та й в огонь буде вкинене. <...> У руці Своїй має Він віячку, і перечистить Свій тік: пшеницю Свою Він збере до засіків, а полу поपालить у вогні негасимім»*. Наведена цитата з Євангелія доповнює зміст тексту, обраного композитором.

В. Степурко, обрамлюючи своєю музикою Боже Слово, ретельно відбирає найвагоміші фрази з канонічних текстів, вибудовуючи короткі проповіді експозиційного характеру – «екзегетичні», або «роз'яснювальні». Такий вид проповіді має більше переваг щодо інших її типів і наближений до лютерівської гомілії – на новому історичному витку М. Лютер відтворив ранньохристиянську традицію читання Писання з подальшими поясненнями.

Перші два номери «Псалмодії» – «Блажен муж» та «Не суди мене, Господи», за задумом автора, як вже йшлося, об'єднані теплим, м'яким, злегка приглушеним звучанням дудука з його оксамитовим тембром і проникливою ліричністю, емоційністю і виразністю, який персоніфікує «голос давнини».

Перший з номерів, «Блажен муж», за вербальним текстом поділяється на дві частини, які контрастують між собою, демонструючи різні «моделі особистості» – духовну і тілесну (Беліченко, 2006: 110) – та їх різне музичне втілення. Підкреслимо семантику тональностей, які

---

<sup>3</sup> Відсилка до Пс. 1: 3.

здіяні у цьому номері: початок (строфи 1–2 про благочестивого мужа) викладений у гармонічному «могутньому» *H-dur*; продовження (строфа 3 «*І буде він, як те дерево, над водним потоком посажене, породить свій плід, і щаститься йому*») – у «сяючому» і «розквітлому» *E-dur*; контрастна друга половина псалма (строфи 4, 6) – в однойменному до попередньої побудови *e-moll*, який виступає у функції мінорної субдомінанти до основної тональності *H-dur*, відводячи від «дізного» забарвлення (від п'яти дізів до одного). Остання фраза «*дорога безбожних загине*» обіграється низхідним секундовим звучанням (IV–III шаблі на тлі витриманого  $t^5_3$ ) та підкреслюється мінорною терцією ладу наприкінці твору. Ці прийоми мають семантичне навантаження – посилюють трагічний зміст тексту.

Яскравим прикладом застосування композитором музично-риторичних засобів є фрагмент від т. 34, «*Дорогу <...> знає Господь*», де не просто визнається той факт, що Бог знає все, але акцент ставиться на Його близькості до праведних і Його участі в їхньому житті. Під «дорогою» мається на увазі весь проміжок часу, відміряний людині, та її спосіб буття, що веде до вічного життя або загибелі. У добу Бароко висота звуків пов'язувалась із просторовими параметрами: високі звуки символізували Небеса, низькі – пекло, а середній регістр – земне життя і людину. «Шлях праведного», першу частину цього номеру, витримано у «спокійному», «впевненому» середньому регістрі, повільному «плинному» темпі – ніби голос учителя, наставника звертається до слухача. Коли ж йдеться про благословення вірних і безславний кінець безбожних, В. Степурко протиставляє звучання високого регістру і низхідний рух мелодичних зворотів у низькому. Також, наприклад, у тт. 36–39 текст проілюстровано риторичною фігурою *catabasis*, а далі «дорогу безбожних» зображено і «топтанням на одному місці», і «заплутаністю» (фігура *passus duriusculus*, так званий «жорсткий хід» – рухи мелодії по вузьких хроматичних інтервалах, зазвичай півтонах) або «збудженням пристрастей» (*pathopoiia*, *pathopoeia* – введення півтонів, що не входять до основної ладотональності, фігура, близька до попередньої).

Другий номер циклу *«Не суди мене, Господи»* можна розглядати і як окремих задум, окремих твір, що описує особистісні переживання і є молитвою про визволення від страждань (фізичних чи душевних); і як логічне продовження попередньої частини: людина, почувши викладені в ній істини, щиро проаналізувавши свої вчинки, усвідомлює своє становище і благає Бога *«не судити»* у справедливому гніві, *«вернутися»*, *«визволити душу»* і *«спастися»*, і це молитовне благання стає відгуком на почуту проповідь. Його текстовою першоосновою є кілька початкових строф Псалма 6; таким чином, особисті переживання Давида (які були настільки сильними, що він, вірогідно, втратив сон, ним оволодівали безнадія і безпорадність) залишаються дещо осторонь, але це не применшує масштабів задуму композитора.

Перший рядок Пс. 6 (заголовок) є виконавською вказівкою, що в перекладі І. Огієнка має такий вигляд: *«Для диригента хору. На струнних знаряддях. На октаву. Псалом Давидів»*; при цьому різні переклади демонструють різні розуміння того, які саме «знаряддя» мали супроводжувати спів у часи легендарного творця псалмів. Буквальний переклад «на восьми» може бути трактований або «на восьмиструнній» (арфі), або «на восьмому тоні», «в октаву» (тобто супроводжуючи вірші у більш низькому регістрі). Чи шукав В. Степурко сучасні відповідники струнному «знаряддю» біблійних часів, чи, згідно із власним розумінням, надавав інше значення інструментовці свого твору?.. Небезпідставним видається припущення щодо відтворення ним «октавності» – у «супроводі» тенорової і басової партій цієї частини звучать октавний і квінтовий органний пункт, у цілому спостерігається октавне розташування голосів. Квінтове «гудіння» також нагадує звучання української колісної ліри. Крім того, показові для цієї частини прийоми псалмодіювання, речитації, антифонного перегукування двох груп хору, разом із ладовим колоритом гуцульського або думного звукорядів із характерною збільшеною секундою та підвищеним четвертим щаблем, притаманним також і східній мелодиці, свідчать про використання композитором фольклорних моделей, образів, семантики.

За місцем у макродраматургії циклу цю частину можна порівняти з розповіддю про гріхопадіння перших людей, яким Бог після створення світу дав настанови (див. частину першу «Блажен муж») і попередження для їх блага, але вони зробили свій вибір, обрали «хиткий» хибний шлях і тепер не знаходять спокою («душа моя сильно стривожена», Пс. 6: 4) і потребують спасіння.

Третя частина *«Господи, Боже наші»* – молитва від імені народу, натхненна захопленням величчю Бога, гімн хвали, що показує славу Божу через твориво Його рук. Крім того, йдеться й про гідність людини, її цінність для Господа – ця тема є однією з провідних для композитора.

Ця частина є показовою з точки зору роботи В. Степурка з текстом. За її основу взято окремі строфи Псалма 8: 2; 4–6; 9. Припускаємо, що композитор паралельно з перекладом Псалтиря І. Огієнка вивчав і інші: Р. Турконяка, І. Хоменка. Так, наприклад, порівняймо строфу 6 (в контексті, строфи 4–6):

*Переклад І. Огієнка:*

«4. Коли бачу Твої небеса діло пальців Твоїх, місяця й зорі, що Ти встановив,

5. то що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, про якого Ти згадуєш?

6. А однак учинив Ти його мало меншим від Бога, і славою й величчю Ти коронуєш його!».

*В. Степурко:*

«4. Коли погляну на небо – діло рук Твоїх, на місяць і зорі, що Ти сотворив еси,

5. то що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, що Ти опікуєшся ним?

6. Ти створив його мало чим меншим за ангелів, славою й честю увінчав його».

Для глибшого розуміння логіки В. Степурка варто звернутись і до теологічних питань. За богословськими тлумаченнями, у наведеному місці Святого Письма (строфа 6) піднято й тему Адама, тим самим підкреслено зв'язок між «одним» (останнім Адамом, тобто Христом) і «багатьма». Ця ж думка проводиться в Новому Завіті, у Посланні до євреїв 2: 6–9: «9. Але бачимо Ісуса, мало чим

уменшеним від Анголів, що за перетерплення смерти Він увінчаний честю й величністю, щоб за благодаттю Божою смерть скуштувати за всіх».

Зазначимо, що цей приклад свідчить про шанобливе і благоговійне особисте ставлення композитора до Бога. Обираючи, з ким порівняти синів людських, В. Степурко дозволяє собі якщо і підносити людину, то хіба що до ангелів – аж ніяк не до Неосяжного Господа. Водночас, визначаючи місце цієї частини в композиції з огляду на віхи біблійної історії, ми ніби чуємо голоси пророків, які заздалегідь сповіщали про план спасіння людства через страждання Христа (розкритий Богом Змієві ще в Едемському саду). Отже, підхід до роботи з канонічним текстом демонструє глибоку обізнаність композитора у питаннях богослов'я.

Продовжимо аналіз третьої частини вже у плані музики. На початку Псалма 8 бачимо вказівку про його виконання «*на інструменті гатійським*», який коментатори біблійних текстів зазвичай асоціюють зі струнним інструментом філістимської місцевості Гат<sup>4</sup> – гітароподібною арфою. Третю і четверту частини циклу В. Степурко доручає супроводжувати скрипці *solo*, і в тт. 18, 42, 46 застосовує характерний звукозображальний прийом *pizzicato* для імітації гри пасажів на арфі.

Порівняно великий за обсягом третій номер циклу в тональності *F-dur* і «епічному» розмірі 6/4 має тричастинну форму: I ч. – *Adagio* (тт. 1–19); II ч. – *Andante* (тт. 20–32); III ч. – *Allegretto* (тт. 33–49); *Coda* (тт. 50–63). Його фактурне рішення, як і кожного іншого у циклі, має певне драматургічне і символічне значення. Розпочинається він поступовим низхідним терасоподібним вступом усіх голосів зі словами: «*Господи, Боже наш, яке величне Ім'я Твоє по всій землі*», що сходять згори, «світу горішнього», до низького регістру, тоніки *F*, до підвалин землі. Ця ж хвалебна фраза і завершує номер (*Coda*), обрамлюючи його й утворюючи арку; цей прийом є і в тексті псалма. Цікаве рішення знайдене композитором при згадці Імені Бога в Його славі «*по всій землі*»: слово «*землі*» повторюється

<sup>4</sup> Звідки був родом переможений Давидом велетень Голіат.

чотири рази, ніби відлуння в чотири сторони світу. Далі високі жіночі голоси продовжують вести мову про «славу Божу, що вище небес». Відмітимо і акордовий супровід чоловічих голосів – їх часте поєднання у семизвуччя, що символізують особливу повноту і досконалість Творця.

Четвертий номер «Псалмодії», «Хвалитиму Господа», – це поєднання молитви-подяки і молитви-благання: текст обраних строф Псалма 9 можна віднести до різних жанрових груп. Розпочинає твір соло тенора, який висловлює хвалу Господу, паралельно з ним (за респонсорним принципом) звучать хорові репліки із зовсім протилежним настроєм – це благання «Господи, помилуй». У молінні присутні також прохання про відплату ненависникам та кривдникам людини, як особисто, так і народам, що загордились і живуть безбожно. Отже, у цій частині наявні ознаки контрастно-текстової поліфонії. За змістом текст умовно можна поділити на три розділи: I ч. – тт. 1–9; II ч. – тт. 10–17; III ч. – тт. 18–33; цей розподіл підкреслено ладотональним низхідним рухом: *A-dur*, *F-dur* (середина), *D-dur*. Також, порівняно з першим, другий розділ стає більш експресивним фактурно, змінюється і його смисловий модус; останній розділ вирізняється моноритмічним рухом хорових партій. У партії скрипки переважає рух по звуках тризвуків та їх обернень, у середньому ж розділі вона дещо мелодизується. Розмір частини нерівномірно перемінний, що характерне для псалмодії.

Псалом 9 досить місткий (39 строф), але В. Степурком використані лише окремі з них, отже, частина ніби є стислим тезисним викладом псалма. Головні «персонажі» уособлені *solo* скрипки та псалмодією тенора, що позначені тріольним рухом і викладенням у високій теситурі. Хор практично до кінця частини супроводжує дует солістів молитовним «Господи, помилуй», а наприкінці, говором і пошепки, реплікою «Подай, Господи».

Наступна, п'ята, частина «Монологів» – «Господня земля» – є ще одним яскравим прикладом авторської інтерпретації біблійного першоджерела. В. Степурко по-своєму прочитує текст Псалма 23 і розставляє власні акценти, фокусуючись на його перших чотирьох строфах. Потужний початок на *f*, *tutti* хору («Господня земля!»),

«щебетання» трелей флейти – усі ці прийоми покликані продемонструвати красу і велич Землі і Всесвіту як Божої власності. Далі лунає лаконічне питання: *«Хто зійде на гору Господню, хто буде стояти на місці святому Його (?)»* – частина третьої строфи Пс. 23, де випущено відповідь *«У кого чисті руки та щиреє серце...»*. Натомість автор захоплюється справами Божих рук (що можна простежити і у багатьох інших частинах «Псалмодії», де він різнопланово змальовує стихії і явища природи), і далі значний розділ п'ятої частини, побудований на імітаційних проведеннях у хорових партіях тексту другої строфи Псалма (*«бо заклав Він її на морях, і на річках її встановив»*), відведено показу мінливості і неосяжності морів та річок, що тримають суходіл. Обрані виразні засоби відповідні: «баркарольний» розмір 6/8, «глибока» тональність *Des-dur*. Наступний, заключний розділ твору (*«Піднесіте верхі свої, брами, і будьте відчинені, входи відвічні»*, Пс. 23: 7 – [*«і ввійде Цар слави!»* – випущено]) – це упокорене визнання незрівняної сили Бога, досягнення гармонії і затишшя. Звучання Імені Божого – *«Господь Саваот!»* поступово розчиняється в довгому *C-dur* тризвуку хору, на тлі якого лунає постлюдія флейти – уособлення голосу природи. Отже, ця частина є показовою з позицій духовно-семантичного підходу: вона демонструє групу *антропоцентричних* семантичних знаків, які спрямовані на звукозображальність, імітацію звуків і рухів природи – Божого світу, що є світом видимим для людини, яка ним захоплюється, милується й оспівує його.

Шоста частина – *«До Тебе підношу, Господи»* (на основі Псалма 24) – містить різножанровий текст: це молитва, визнання віри, прохання про провадження Божими стежками, про захист Божий, визволення, а також покаяння та настанова. Хоровий унісон на початку (що вперше було введено Д. Бортнянським у хорових концертах) – ознака єдності, однодумності, соборності віруючих; це ніби звернення до Бога від однієї особи, близьке кожному. Відзначаємо лаконічність, «аскетичність» фактурного викладу, що сприймається як знак смирення людини перед Господом: нічого зайвого, нічого «свого». Слово *«прогріх»* підкреслено дисонуючим звучанням тритонів; запитання: *«Хто той чоловік, що боїться він*

*Господа?»* – двооктавним унісоном, бо страх Божий – це початок мудрості, а отже – правильний шлях і міцний фундамент для життя; Ім'я *Господа* – *B-dur*'ною тонічною квінтою. Для В. Степурка є досить характерним виділяти Божі імена і титули особливими семантичними засобами, що у цьому випадку символізують Його стійкість і непохитність. Зміст рядка *«І рід його успадкує землю»* (також подібно до Концерту № 8 Д. Бортнянського) ілюструє створюваний композитором ефект «укорінення» і «заглиблення до дальніх родів» – неточний імітаційний вступ тенора і баса в низькому регістрі. Останній розділ частини викладений на квінтовому тонічному органному пункті, під медитативно-протягнене *«М...»* баса, що занурює у зосереджену молитву, коли людина намагається сконцентруватись на Божих істинах, заспокоїтись у Його присутності, відійти від зовнішнього світу, ворогів, заглибитись у власний внутрішній світ. Отже, цей музичний епізод може слугувати прикладом автокомунікації. Розлога мелодія флейти з поступовим хвилеподібним рухом, а деколи – широкими стрибками, є вираженням різноманітних емоцій і переживань людини.

Автор Псалма не намагається заперечувати труднощі життя, а у своїй боротьбі з ними підкреслює свою залежність від Бога: він повинен вірити в Нього перед обличчям своїх бід і кривдників. 22 строфи Псалма 24 розвиваються інверсійно: строфи 1–7 і 16–22 є молитвами про захист і визволення, у той час як у середині Псалма (строфи 8–15) йдеться про Бога і Його допомогу віруючим. В. Степурко слідує за тричастинною логікою композиції Псалма 24, обираючи з кожного його розділу найбільш яскраві строфи: 1–4 – молитва у час випробувань; 11–13 – хвала у стані впевненості; 16–21 – прохання про допомогу в біді. Останню, 22 строфу – *«Визволи, Боже, Ізраїля від усіх його утисків!»*, композитор випускає, проте хорове звучання яскраво й без слів демонструє ідею соборності: добробут Божого народу нерозривно пов'язаний з благом кожної людини зокрема.

Найстрашнішим місцем Псалтиря В. Степурко вважає Псалом 21. У «Монологів віків» він фігурує під номером 7 із назвою *«Пророцтво про муки Ісуса та Його славу»*. Саме він став

імпульсом до створення циклу, і *«Пророцтво»* було написане композитором першим. У попередніх редакціях цей номер виконувався наприкінці, але в останній редакції циклу посідає центральне місце та відіграє особливу драматургічну роль. В. Степурко вважає, що в ньому віддзеркалено всю трагедію людської цивілізації. Слова, з яких починається псалом – *«Господи, навіщо Ти мене покинув!»*, мають особливе значення для композитора: вони підіймають питання «богопошищеності», а, за переконанням митця, такого поняття не існує. Є інше – «людина полишила Бога». Семантика цієї частини є багатозначною: приглушений тембр сольюючого альту, псалмодіювання й слова тенора у високій теситурі як втілення страждання Христа на межі людських можливостей, речитація, притаманна плачам і поховальній молитві, напруження тріольної пульсації і глибоке заціпеніння органного пункту як передчуття невідворотності майбутніх трагічних подій. Показовою є й так звана «тритонанта» в тональному плані частини як вираз крайнього ступеня дисгармонічності і трагедійності: початок у тризнаковому *Es-dur* – закінчення у *a-moll*, чия діатонічна «рівність» ніби символізує завершення життєвих подій, разом із останніми словами Сина Людського: *«Отче, у Твої руки віддаю духа Мого!»*, – і, водночас, несе спокій, умиротворення, чистоту, ясність, однозначність. Навіть сутність духовного змісту цієї частини може бути виражена через символіку хреста: завдяки жертві Христа стало можливим вічне життя з Богом, людству відкриті двері до Неба (вертикальний вектор релігійної комунікації); водночас, завдяки їй, життя буде продовжене і на Землі – завершує сьому частину фраза, що дає надію: *«Прийдуть і будуть звіщати Його правду народам, який буде народжений...»* (горизонтальний вектор).

На особливу увагу заслуговує 11 частина циклу, *«Над ріками Вавилонськими»*, написана на текст Псалма 136, що має жанрові ознаки плачу. У цій публічній ламентатії передано тужіння єврейського народу, що опинився у Вавилонському полоні. Дослідниця В. Чотарі (2009: 17) зауважує: «В українській псалмовій традиції простежується історико-національна паралель народного поневолення Україна – Ізраїль, яка опрацьовувалася поетами XIX–XX ст.»

Цей псалом зацікавив своєю тематикою багатьох митців, зокрема й В. Степурка. Додаючи цю частину до циклу «Псалмодій», композитор, тим самим, співпереживає і трагічним сторінкам історії власного народу.

Завершує «Монологи віків» урочистий тембр сопрано-саксофона у 13-й – *«Дякуйте Господу»* – та 14-й – *«Буду славити Господа»* – частинах. Лунає заклик до подяки, виголошення хвали, визнання віри – гармонійно поєднуються настанова для віруючих і прославлення Творця. Аналізуючи 13 частину, О. Козаренко зазначає, що семантика джазових гармоній і тембр саксофона не можуть відповідати духовній глибині тексту, з огляду на багатовікову українську духовну традицію (Козаренко, 2002: 158). Проте у цьому випадку композитор навмисно залучає саме такі музично-мовні засоби, бо вони відповідають його світогляду і уявленням щодо способів висловлення хвали й подяки Богові.

Останні дві частини циклу захоплюють сучасним звучанням: їхніми стилістичними ознаками, що набувають семантичного значення, є «смачні» діатонічні кластери як символ духовної насолоди від єднання з Богом у молитві, перебування у Божій присутності, відчуття Його милосердя; джазові гармонії, септакорди і нонакорди, тріольний та синкопований ритм, насичена фактура – звукозображальні засоби, що змальовують велич і багатство Божого творіння; поряд з усім переліченим – органний пункт як символ фундаментальності і непохитності Бога, Його незмінності у будь-яку епоху. Увінчує 13-ту частину хорівий епізод у життєствердному *C-dur*, сповнений радісного захоплення: *«Мм... Вау!»*, що демонструє одночасно і близькість до сучасного слухача, завдяки «доступності» мови, і доступність Христа для кожного.

*«Буду славити Господа»* – це частина підсумкового характеру, подібна до фіналів класичних зразків українських хорівих концертів. Її потужне звучання залишає враження, що композитор не тільки озвучив текст Псалма 110, що проводить ідею соборності, згідно якій людина є частиною Церкви, спільноти, а й передав настрої ще і Псалма 150 (*«Алілуя! Хвалить Бога в святині Його»*), котрий завершує канонічний Псалтир. У цьому урочистому фіналі

використовуються елементи контрастно-текстової поліфонії, наявний подвійний контрапункт; партія саксофона, порівняно з попередньою частиною, «випрямилась», стала подібною до барокової мелодії. Ритмічне різноманіття початку частини і характерний рух мелодичних ліній імітують звучання дзвонів. Далі застосовуються прийом вільної імітації на традиційній гармонічній основі (від т. 15), респонсорність (т. 21). В. Степурко використовує різноманітні виразові засоби для унаочнення різних якостей Бога і звеличення Його чеснот: хоровий унісон – і для демонстрації ідеї соборності, і для підсилення враження, що має справити текст – «*Святе та грізне (Його Ймення)*», поліфонічне розширення діапазону, наростаюче нагромадження кластерів на одному незмінному звуці в основі акордів – як вираження ідеї Істини. У цій частині взагалі можна виявити достатньо музично-риторичних фігур, що виконують функцію експресивного акценту і яскраво ілюструють текст: *interrogatio*, *exclamatio*, *circulatio*, *duplicatio*, *climax* у поєднанні із *hypotyposis*’ом. Проголошене слідом коротке повчання про страх Господній як початок премудрості утворює арку з першою частиною всього циклу і переростає у потужну Хвалу Господу (зворотний бік мудрості – у звеличенні Творця). Святковий настрій створюється «дзвонівістю» мелодичної партії сопрано на фоні трелей саксофона та «педалі» цілотнових співзвуч у інших голосів (виникають асоціації з останнім рядком Псалма 150: «*Все, що дихає, – хай Господа хвалить!*») Останній, надзвичайно урочистий, вигук «*Хвала!*» переходить у фінальний восьмизвучний акорд «глибокого» *Des-dur*, немов просякнутого сяйвом вічності.

### **Висновки.**

Апробований на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка духовно-семантичний підхід до аналізу твору, який ми розглядаємо як когнітивну модель для визначення різних аспектів втілення релігійної тематики і біблійної символіки, дозволив простежити особливості відтворення останніх на різних рівнях музично-поетичного тексту, таких як назва, жанрова поетика, трактування

канонічної вербальної основи, темброві та числові параметри, драматургія композиції.

Так, жанрове визначення «псалмодія», додане В. Степурком до назви циклу, з огляду на його існуючі наукові тлумачення, знаходить цілісне відтворення як орієнтація композитора на усталений літературно-музичний *архетип* (Nowak, 2009) з певною тексто-звуковою структурою та загальними принципами, що реалізуються в таких проявах, як вільна ритмічна мелоречитація вербального тексту (псалмодіювання), релігійно-моралістична складова його змісту, символіка розташування та інтонування псалмів, що йде від традицій богослужіння, зокрема католицького, спів під інструментальний супровід, молитовний стан.

На рівні трактування вербальної першооснови – *канонічних текстів* Псалтиря – В. Степурко демонструє вдумливий підхід до біблійного слова і ґрунтовне знання його тлумачення у богословській традиції. Композитор ретельно з ним працює, добирає та комбінує найбільш влучні строфи з кожного псалма, до якого він звертається, і прагне відтворити не лише загальний благоговійний піднесений стан чи молитовний настрій, але й якомога точніше пояснити виконавцям і слухачам значення певних слів, образів, емоцій, звертаючись з цією метою до прийомів звукозображальності та риторики. Композитор не просто використовує ці засоби, але за їх допомогою підсилює духовне значення поетичного тексту.

*Тембровий* вибір – найяскравіший прояв наскрізного символізму циклу. Кожен з «монологів» солюючих інструментів є не випадковим, і, безперечно, кожен тембр наділений своєю особливою семантикою, пов'язаною з духовними образами. Тембровий колорит звучання дудука і флейти дозволяє зануритись у сиву давнину та старозавітні часи, труба постає як інструмент «небесних» подій і Божественної суверенності, тембр саксофона стає символом вільного вибору людиною форми висловлення хвали і вдячності Богам. «Трійця» струнно-смічкових уособлює тяжкі страждання Христа і трагедійні сторінки історії людства.

Кількість і групування частин у циклі В. Степурка підкоряються релігійній символіці і закарбовують сакральні для християнської

традиції *числа*: 14 – покоління у родоводі Христа; 7 – повнота і досконалість; 3 – три іпостасі Бога та три складові живого єства людини – дух, душа і тіло; 4 – «ангельська» четвірка.

Духовна семантика втілена й у *драматургії* твору і простежується на його макро- і мікрорівнях. Цикл розгортається як одна велика змістовна проповідь (макрорівень), що охоплює події усієї біблійної історії людства, від часів Старого Завіту, через хресні муки та подвиг Ісуса Христа, до майбутніх поколінь. Водночас, кожна з частин циклу є цілісною побудовою, що розкриває конкретну християнську тему (мікрорівень). Крім того, унікальне драматургічне рішення циклу демонструє чітку кристалізацію концептів соборності та особистісної молитви.

Отже, духовно-семантичний підхід до аналізу музичних творів із християнською тематикою передбачає більш глибоке їх усвідомлення, з огляду на розуміння буття з релігійних позицій, що розширює рамки традиційного музикознавчого мислення і усталених аналітичних підходів. Він допомагає досягнути духовно-музичну спадщину тих митців кінця ХХ – початку ХХІ століть, чия творчість пов'язана з літургією та християнським світоглядом, серед яких, окрім В. Степурка, й такі відомі українські композитори, як Л. Дичко, І. Алексійчук, Г. Гаврилець, В. Польова, В. Сильвестров, М. Шух.

***Перспективи подальших розвідок*** полягають, насамперед, в актуалізації духовно-семантичного підходу в сучасній вітчизняній музикології, оскільки він поглиблює музикознавчі ідеї стосовно розуміння певних стильових явищ у музиці та допомагає зрозуміти *місію* сучасного митця – впливати на духовну свідомість суспільства. Втілення духовного змісту у художній формі живить мистецтво, а особливості його інтерпретації віддзеркалюють філософсько-релігійні і загальнокультурні тенденції нашої епохи.

## ЛІТЕРАТУРА

Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 4–18.

- Антоненко, М. М. (2020). Православна духовна музика у творчості сучасних українських композиторів: традиції і трансформації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (46), 78–88, [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198518](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198518)
- Афоніна, О. (2007). Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*, 11, 146–155.
- Бакумець, А. (2021). *Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. <https://nakkim.edu.ua/images/Instytut/dysertatsii/Bakumets-dysertatsija.pdf>.
- Бардашевська, Я. (2014). Визначальні мотиваційні чинники в семантичному зрізі концепцій хорової акапельної творчості Віктора Степурка: до проблеми світогляду митця. *Студії мистецтвознавчі*, 1, 145–151, [http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM\\_2014\\_1\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2014_1_19).
- Беліченко, Н. (2006). Про моделі духовної особистості у Св. Письмі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 18, 108–115, <https://intermusic.kh.ua/vypusk18.pdf> [рос.].
- Біблія (6. д.). І. Огієнко (Пер.). WordProject, <https://www.wordproject.org/bibles/uk/index.htm> (Оригінал опубліковано 1962 р.).
- Варавкіна-Тарасова, Н. П. (2014). *Духовний зміст музичного твору*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського. Харків.
- Василенко, О. (2019). Авторський аналіз музики як тенденція творчості сучасних європейських композиторів (на прикладі Віктора Степурка). *Мистецтвознавство України*, 19, 55–62, <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185968>
- Віктор Степурко. (2012). «Монологи віків». (Відеозапис). *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=upV\\_dJQ\\_x9Q](https://www.youtube.com/watch?v=upV_dJQ_x9Q)
- Волошина, Н. (2005). Духовна тематика у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття (на прикладі В. Степурка). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 36 (1): Українська та світова музична культура: сучасний погляд, 178–187.
- Галай, О. І. (2021). Паралітургійна музика Віктора Степурка в контексті культуротворчих процесів ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 39, 50–54.

- Дьячкова, О. (2012). «Світ ще не втрачено, якщо людина може освячувати хліб і воду»: За псалмодію «Монологи віків» композитора Віктора Степурка висунуто на здобуття Шевченківської премії. *День*, 20 жовтня, <https://day.kyiv.ua/article/taum-aut/svit-shche-ne-vtracheno-yakshcho-lyudyna-mozhe-osvyachuvaty-khlib-i-vodu>.
- Зосім, О. Л. (2015). Сакральна музика в музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, XXXIV, 261–270. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk\\_2015\\_34\\_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2015_34_34).
- Козаренко, О. (2002). Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Калофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії*, 1, 150–160.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі* (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2370/komenda-dysertatsiya-2.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Мануляк, О. М. (2009). *Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Сікорська, І. (2013). Мистецький благовіст Віктора Степурка. У кн. *З верховин півстоліття. Національній премії України імені Тараса Шевченка – 50*, (сс. 295–300). Київ: Либідь.
- Степурко, В. (2016). *Монологи віків. Псалмодія для хору та солюючих інструментів*. (Ноти). Київ: Камерний хор «Київ».
- Чотарі, В. А. (2009). *Жанр псалма: генеза, адаптація, трансформація*. (Автореф. дис. ... канд. філол. наук). Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. Тернопіль.
- Шаповалова, Л. В. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 11–32 [рос.].
- Nowak, A. T. (2009). Psalmodya jako archetyp europejskiej kultury muzycznej. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, 54, (3–4), 255–273.
- Varakuta, M. (2020). Traditions and Innovations of Religious Choir Works by V. Stepurko. *Knowledge, Education, Law, Management*, 3 (31), Vol. 2, 20–24.

Wendland, E. R. (1998). *Analyzing the psalms: With exercises for Bible students and translators*. Dallas, Tex.: Summer Institute of Linguistics.

## REFERENCES

- Afonina, O. (2007). Creativity of V. Stepurko in Cultural Dimensions of Modern Musical Art. *Notes of Art Criticism*, 11, 146–155 [in Ukrainian].
- Aleksandrova, O. (2018). Spiritual and semantic approach to studying a musical composition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 49, 4–18 [in Ukrainian].
- Antonenko, M. (2020). Orthodox Sacred Music in the Works of Modern Ukrainian Composers: Traditions and Transformations. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (46), 78–88, [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198518](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198518) [in Ukrainian].
- Bakumets, A. Yu. (2021). *Genre and style features of Ukrainian composers' choral cycles of the late 20th – early 21st centuries*. (Ph.D. diss.). National Academy of Culture and Arts Management Kyiv. <https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/dysertatsii/Bakumets-dysertatsija.pdf> [in Ukrainian].
- Bardashevskaya, Ya. (2014). Determining motivational factors in the semantic section of the concepts of choral a cappella work by Viktor Stepurko: to the problem of the artist's worldview. *Researches of the Fine Arts*, 1, 145–151, [http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM\\_2014\\_1\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2014_1_19) [in Ukrainian].
- Belichenko, N. (2006). On the models of the spiritual personality in the Holy Scripture. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 18, 108–115, <https://intermusic.kh.ua/vypusk18.pdf> [in Russian].
- Chotari, V. A. (2009). *Psalm genre: genesis, adaptation, transformation*. (Extended abstract of Ph D. diss.). V. Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Ternopil.
- Diachkova, O. (2012). “The world is not lost yet, if a person can consecrate bread and water”: the composer Viktor Stepurko was nominated for the Shevchenko Prize for his Psalmody “Monologues of the Ages”. *Day*, October 20, <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/svit-shche-ne-vtracheno-yakshcho-lyudynamozhe-osvyachuvaty-khlib-i-vodu> [in Ukrainian].
- Halai, O. (2021). Paraliturgical music by Viktor Stepurko in the context of the cultural and creative processes in the 21<sup>st</sup> century. *Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development*, 39, 50–54 [in Ukrainian].

- Komenda, O. (2020). *Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture* (Ph.D. diss.). The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2370/komenda-dysertatsiya-2.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2002). The sacred work of Ukrainian composers of the 20<sup>th</sup> century in the context of national musical and semiotic processes. *Calophony: Scientific Collection on the History of Church Monody and Hymnography*, 1, 150–160 [in Ukrainian].
- Manuliak, O. (2009). *The sacred works of Lviv composers of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> century in the context of the leading trends of modern religious music*. (Ph.D. diss.). M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Nowak, A. T. (2009). Psalmodya jako archetyp europejskiej kultury muzycznej [Psalmody as an Archetype of European Musical Culture]. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*. [Quarterly Journal of the History of Science and Technology], 54, (3–4), 255–273 [in Polish].
- Shapovalova, L. (2014). The spiritual reality of a musical composition and the methods of its cognition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 40, 11–32 [in Ukrainian].
- Sikorska, I. (2013). Art Gospel by Viktor Stepurko. In *From the Top of Half a Century. Taras Shevchenko National Award of Ukraine – 50*, (pp. 295–300). Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Stepurko, V. (2016). Monologues of the Ages. Psalmody for Choir and Solo Instruments. (Score). Kyiv: “Kyiv” Chamber Choir [in Ukrainian].
- The Bible* (n. d.). I. Ohienko (Trans.). WordProject, <https://www.wordproject.org/bibles/uk/index.htm> (Original published 1962) [in Ukrainian].
- Varakuta, M. (2020). Traditions and Innovations of Religious Choir Works by V. Stepurko. *Knowledge, Education, Law, Management*, 3 (31), Vol. 2, 20–24 [in English].
- Varavkina-Tarasova, N. (2014). *The spiritual content of a musical work*. (Ph.D. diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Vasylenko, O. (2019). Authors musical analyses as creative tendency of European composers (as an example of Victor Stepurko). *Art Research of Ukraine*, 19, 55–62, <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185968> [in Ukrainian].
- Victor Stepurko. (2012). “Monologues of the Ages”. (Video recording). *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=upV\\_dJQ\\_x9Q](https://www.youtube.com/watch?v=upV_dJQ_x9Q)

- Voloshyna, N. (2005). Spiritual theme in creation of Ukrainian composers from the second half of the 20<sup>th</sup> century (as an example of Victor Stepurko). *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 36 (1): Ukrainian and world musical culture: a modern view, 178–187 [in Ukrainian].
- Wendland, E. R. (1998). *Analyzing the psalms: With exercises for Bible students and translators*. Dallas, Tex.: Summer Institute of Linguistics [in English].
- Zosim, O. (2015). Sacred music in musicological discourse: Questions of the terminological definitions. *Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 34, 261–270. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk\\_2015\\_34\\_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2015_34_34) [in Ukrainian].

### ***Oksana Aleksandrova***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Dr. habil., Full Professor,  
Head of the Music Theory Department,  
e-mail: [aleksoks71@gmail.com](mailto:aleksoks71@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0001-5106-8644

### ***Mariia Chertoryzhska***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
master's student,  
the Music Theory Department  
e-mail: [mariiamiracle@gmail.com](mailto:mariiamiracle@gmail.com)  
ORCID iD: 0009-0003-5844-1490

## **Spiritual-semantic approach as a methodological basis for the analysing religious music (on the example of V. Stepurko's cycle "Monologues of the Ages")**

### ***Statement of the problem.***

*A characteristic feature of the work of contemporary composers is their sustained interest in sacred themes. Today, there is a need to develop methods and approaches that would contribute to an in-depth understanding of the specifics of religious musical language and works with sacred themes in general. One of them is the spiritual-semantic approach aimed at analysing music as a sign system. This method allows us to more fully characterise the worldview of composers in the context of their style and to reveal the sacred semantics of musical language,*

*as well as the functions of the poetic word (if any) as the basis for religious symbols and meanings in vocal and choral works.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.**

*The purpose of the study is to substantiate the spiritual-semantic approach as a cognitive model for analysing musical works with religious themes on the basis of the vocal and choral work by Victor Stepurko, a bright figure in the modern musical art of Ukraine. The spiritual-semantic approach, which is key to understanding a musical work as a sign system, was first applied to the analysis of the religious semantics of the composer's cycle "Monologues of the Ages". Within the limits of the mentioned approach, such research methods were used: systematic typological to identify and classify the semantic features of the cycle; genre and stylistic for characterizing its musical language, which realizes the genre potential laid down by the definition of "Psalmody" in the title of the work; value and semantic to understand the spiritual and substantive foundations of V. Stepurko's compositional style, worldview, philosophical and religious aspects of his music in general and the cycle "Monologues of the Ages" in particular.*

**Research results and conclusion.**

*It was established that the spiritual-semantic approach to the analysis of the work helps to reveal the specifics of the embodiment of the religious theme and symbolism at different levels of the musical-poetic text: the title, genre poetics, interpretation of the canonical verbal basis (texts of the "Psalter"), timbre and numerical parameters, dramaturgy of the composition.*

*Thus, the genre definition of "psalmody" finds a holistic embodiment as the composer's orientation to an established literary and musical archetype with a certain text and sound organization (religious moralistic content of the verbal text, its rhythmically free melodic recitation (psalmody), symbolism of the arrangement and intonation of the psalms, instrumental accompaniment, prayer state). V. Stepurko demonstrates a thoughtful approach to the interpretation of the texts of the "Psalter" and a thorough knowledge of the theological tradition, selects the most vivid stanzas of the psalms, strives to reveal and emphasize the meaning of words, images, and symbols in the most accurate way thanks to rhetorical and sound-painting techniques. The choice of timbres carries a semantic load (duduk, flute, trumpet as "Old Testament" instruments, etc.); the number and arrangement of movements of the cycle are also subject to the Biblical symbolism of the numbers 14, 7, 3, 4; spiritual semantics can also be traced in the dramaturgy of the work at the macro and micro levels: the cycle is built as one comprehensive sermon that appeals to the events of the entire Biblical history, at the same time,*

*each of its parts reveals a specific Christian theme; the idea of communion and personal prayer are organically combined.*

*The spiritual-semantic approach to the analysis of musical works with a religious theme is aimed at a deeper understanding of them and expands the range of established musicological analytical methods, which allows it to be considered a promising cognitive tool. This approach helps to comprehend not only V. Stepurko's sacred music, but also of many other artists of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries, whose work is connected with the Christian worldview, as well as the mission of the contemporary artist – to influence the spiritual consciousness of society through art.*

**Keywords:** *vocal and choral creativity; dramaturgy; spiritual-semantic approach; psalm genre; interpretation; communication; psalmody; religious symbolism; style; timbre; Ukrainian composer.*

*Стаття надійшла до редакції 14 листопада 2023 року*