

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра теорії музики

**ХОРОВІ ТВОРИ НА БІБЛІЙНІ ТЕКСТИ В. СТЕПУРКА:  
ДУХОВНО-СЕМАНТИЧНИЙ ПІДХІД**

Магістерська робота

**Черторижської Марії Сергіївни**

Науковий керівник:

Александрова Оксана Олександрівна

доктор мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело М. Черт. Черторижська М. С.

ХАРКІВ – 2024

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
 <b>РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРОВОЇ МУЗИКИ</b>	
<b>В. СТЕПУРКА</b>	
1.1. Духовно-семантичний підхід як методологічна основа .....	10
1.2. Біблійна модель релігійної комунікації.....	20
1.3. Риторика як важливий комунікативний елемент релігійної комунікації	34
1.4. Явище проповіді в контексті релігійної комунікації .....	59
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	67
 <b>РОЗДІЛ 2. АСПЕКТИ ДУХОВНО-СЕМАНТИЧНОГО ПІДХОДУ</b>	
<b>В АНАЛІЗІ ХОРОВИХ ТВОРІВ В. СТЕПУРКА</b>	
2.1. Етичні та філософські основи композиторського стилю В. Степурка....	69
2.2. Псалмодія «Монологи віків»: біблійна символіка .....	75
2.3. Риторична диспозиція у хоровій притчі «Випробування Йова».....	95
2.4. Смыслоутворююче та семантичне значення риторичних прийомів у хорі «Я кликав з нещастя свого до Господа...».....	108
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	114
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	116
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	122
<b>ДОДАТКИ</b> .....	140
Додаток А.....	140
Додаток Б .....	160

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Характерною прикметою творчості сучасних композиторів є стійкий інтерес до духовної тематики, яка охоплює традиції риторики, гомілетики, герменевтики, релігійної комунікації. На сьогодні існує потреба у розробці таких методів і підходів, які б сприяли поглибленому розумінню специфіки релігійної музичної мови і творів духовної тематики загалом. Одним з наукових підходів на цьому шляху може стати модель духовно-семантичного аналізу музики як знакової системи. Даний метод дозволяє повніше охарактеризувати світогляд композиторів в контексті їх стилю й виявити духовну семантику музичної мови, а також функції поетичного слова (за його наявності) як підґрунтя релігійних символів і смислів у вокально-хоровій творчості. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору постає значущою когнітивною моделлю у музикознавчій науці сьогодення.

Серед останніх публікацій визначаються наступні дослідження, у яких апробовані новітні підходи до аналізу музики сакрального спрямування: О. Козаренка – сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів, Н. Беліченко – моделі духовної особистості у Святому Письмі, О. Мануляка – сучасна українська духовна музика, Н. Варавкіної-Тарасової – духовний зміст музичного твору, Л. Шаповалової – духовна реальність музичного твору, О. Зосім – сакральна музика у музикознавчому дискурсі, О. Александрової – духовно-семантичний підхід. Щодо постаті В. Степурка та його внеску у скарбницю національного музичного мистецтва вже написано чимало праць, що висвітлюють різні аспекти творчості видатного митця сучасності, серед яких: М. Антоненко, О. Афоніна, А. Бакумець, Я. Бардашевська, М. Варакута, О. Василенко, Н. Волошина, О. Дьячкова, І. Сікорська. Традиція використання риторичних засобів і прийомів

зберігається й продовжується у вітчизняних духовних творах (є поодинокі дослідження, де обґрунтовано наявність риторики і стале слідування її канонам у хорових концертах Д. Бортнянського [29; 36; 121; 123]), проте існує потреба дослідити практику втілення цих принципів і у творчості провідних сучасних українських композиторів, зокрема В. Степурка. Поряд з тим, музично-риторична складова у якості важливого аспекту творів на релігійну тематику дотепер залишається невисвітленою. Тож, актуальність даної роботи зумовлена кількома факторами, і полягає в апробації духовно-семантичного підходу на матеріалі творчості В. Степурка, подальшому вивченні застосування музичної риторики.

**Мета роботи** – обґрунтувати духовно-семантичний підхід як когнітивну модель аналізу музичних творів релігійної тематики на матеріалі хорової творчості В. Степурка, а саме на прикладі творів на біблійний текст.

Поставленою метою обумовлені наступні **наукові завдання**:

- здійснити огляд наукових джерел, пов'язаних з дослідженням: феномену комунікації, в тому числі в музиці; риторики як важливого комунікативного елементу релігійної комунікації; феномену проповіді як втілення релігійної комунікації та як методологічної основи для аналізу; життєтворчості та наукового доробку В. Степурка;
- здійснити аналіз обраних творів В. Степурка за допомогою духовно-семантичного підходу в композиційно-тематичному, комунікативно-риторичному та гомілетичному аспектах;
- простежити складові духовно-семантичного підходу у хорових творах В. Степурка;
- систематизувати типи релігійної комунікації у вигляді типологічної моделі;
- класифікувати знайдені музично-риторичні прийоми за групами різних афектів і скласти глосарій.

**Об'єктом дослідження** є духовна творчість В. Степура.

**Предмет дослідження** – духовно-семантичний підхід до аналізу хорових творів В. Степура.

**Матеріал дослідження:** псалмодія «Монологи віків» для мішаного хору та солюючих інструментів (у 14 частинах) на канонічні тексти (2013); хорова притча «Випробування Йова» за Книгою Йова для хору та Basso solo (2018); хорова мініатюра «Я кликав з нещастя свого до Господа...» за Книгою пророка Йони для мішаного хору без супроводу (партитури, аудіо- та відеозаписи зазначених духовних творів В. Степура).

У процесі роботи застосовувалися такі **методи дослідження**, як-от:

- *історіографічний* – сприяє вивченню історично-еволюційних змін в поглядах дослідників з питань духовної семантики, риторики та гомілетики;
- *духовно-семантичний* – є ключовим при аналізі музичного твору як знакової системи;
- *системно-типологічний* – для систематизації семантичних ознак, векторів релігійної комунікації та виокремлення типології музично-риторичних формул у духовній музиці В. Степура;
- *жанрово-стильовий* – націлений на розуміння творчого методу В. Степура, а саме, світоглядних засад стилю, філософсько-змістовних аспектів музики в цілому та смисл окремих музичних творів; висвітлює специфіку його музичної мови та застосовується для трактування синтезу музичних жанрів як провідної риси творчості композитора;
- *ціннісно-смісловий* – для обґрунтування духовно-сміслових засад композиторського стилю В. Степура.

**Теоретичною базою дослідження** слугують наукові джерела з питань, присвячених:

- *життєтворчості В. Степурка в жанрово-стильовому контексті та аналізу його творчості* (Т. Андрієвська [6], О. Афоніна [11; 13], А. Бакумець [14; 17], Я. Бардашевська [18; 19; 20; 21; 22; 23; 131], Є. Букет [46], О. Василенко [50; 51], Н. Волошина [56], О. Галай [58], О. Дьячкова [71], Я. Кириленко [84], В. Коскін [94], В. Левко [96], А. Луніна [99], Т. Маскович [77], Л. Пархоменко [83], І. Сікорська [110], Т. Соловійова [111; 112], М. Varakuta [146]);
- *аналізу сакральної музики та різним аспектам української духовної музики, зокрема таким жанрам як хоровий концерт, псалмодія, псалми та інші* (Н. Александрова [3], О. Александрова [2; 4], Н. Андрос та інші [7], М. Антоненко [9], Л. Архімович та інші [10], О. Афоніна [12], А. Бакумець [15; 16], Г. Батичко [24], Н. Беліченко [28], О. Бенч-Шокало [29], О. Берегова [37; 38], Н. Варавкіна-Тарасова [48; 49], Н. Волошина [57], Н. Герасимова-Персидська [65], М. Гордійчук та інші [66; 78; 79], І. Гулеско [67], Л. Дичко [70], О. Залевська [73], О. Зосім [76; 77], Н. Іщук [80], А. Кадикало [81], Я. Кириленко [85], Л. Кияновська [86; 87; 88], О. Козаренко [90], Л. Корній [93], О. Мануляк [100], Н. Перцова та інші [105], О. Тищенко [120], М. Черторижська [2; 124], Л. Шаповалова [125], С. Шип [126], В. Bartkowski [133], А. Nowak [143]);
- *взаємодії слова і музики* (Л. Герасименко (Півторацька) [60; 61; 62; 63; 108; 109], Н. Герасимова-Персидська [64; 65], А. Калініна [82]);
- *комунікативним методам дослідження* (Ф. Бацевич [25], Н. Безгодова та інші [26], О. Берегова [37], О. Вдовіна [51], О. Злотник та інші [75], Ю. Ніколаєвська [101; 102], М. Петрушкевич [106; 107], Б. Сьота [119]), *а також гомілетичі* (К. Берденнікова [30; 31; 32; 33; 35; 36], В. Бойко [41], Л. Бомко [42], В. Бурега [47], Д. Гелм [59], І. Даниленко [68], А. Єфіменко [72], В. Зема [74], Л. Лукіна [98], А. Олійник [104], В. Співак

[113], D. Bonhoeffer [134], B. Chapell [136], W. Grudem [139], M. Kuczyńska [140], S. Lawson [141], J. MacArthur [142], B. Utley [145], E. Wendland [147], C. Wright [148]);

- *явищам музичної риторики, зокрема на прикладі української духовної музики* (Н. Ананьєва [5], К. Берденнікова [34], А. Боршуляк [43; 44; 45], Ч. Веньфен [53], М. Дилецький [69], Ю. Каплієнко-Ілюк [83], Г. Кронес [95], Т. Олейнікова [103101], Р. Стельмашук [114], О. Холодкова [121], М. Черторижська [122; 123], С. Шип [128], D. Bartel [132], G. Vuelow [135], E. Cipollone [137], S. Lawson [141], T. Sloane [138]);
- *музичному жанру* (О. Аксьонов [1], О. Коменда [91], В. Степурко [117], С. Шип [127; 130]), *стилю* (О. Аксьонов [1], А. Боршуляк [45], О. Клокун [89], І. Гулеско [67], О. Коменда [92], О. Литвищенко [97], С. Шип [129]);
- *драматургії музичної форми, а також засобам музичної виразності* (А. Боршуляк [44], С. Шип [129]).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає насамперед в актуалізації духовно-семантичного підходу, оскільки він поглиблює музикознавчі ідеї стосовно розуміння стильових явищ в музиці. Досліджено змістовну складову духовних творів В. Степурка у аспекті музичної риторики та гомілетики як невід’ємних складових при аналізі творів з християнською символікою. Розвитку набуло вивчення хорової творчості провідного митця української сучасності, вперше проаналізовано наступні композиції: «Монологи віків», «Я кликав з нещастя свого до Господа...» та «Випробування Йова».

**Практичне значення отриманих результатів.** Результати дослідження можуть бути використані в подальшому вивченні даної проблематики, в курсах навчальних дисциплін для середніх та вищих навчальних закладів: у курсі «Історії української музики», у курсі «Аналізу музичних творів», зокрема

стильового, у курсі «Хорового диригування» – з точки зору змісту і символіки музичних творів В. Степурка, у спецкурсі «Музичної риторики», а також у педагогічній та виконавській практиці.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дослідження знайшли своє відображення у виступах на трьох наукових конференціях:

- VII Міжнародна науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (м. Харків, 2–3 листопада 2023 року), за підсумками – опубліковано тези на тему: «Духовно-семантичний підхід до аналізу хорових творів В. Степурка» [124];
- Міжнародний науково-творчий та освітній проєкт «Богатирьовські студії: синтез теорії та практики» (м. Харків, 4–6 квітня 2024 року), доповідь на тему: «Складові духовно-семантичного підходу до аналізу хорових творів (на прикладі творчості В. Степурка)»;
- Науково-практична конференція «Магістерські читання» (м. Харків, 15–16 квітня 2024 року).

За матеріалами магістерської роботи опубліковано наукову статтю у співавторстві з О. Александровою: «Духовно-семантичний підхід як методологічна основа аналізу релігійної музики (на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка)» [2].

Також, аспекти даного дослідження були представлені на II Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (м. Харків, 1–3 травня 2024 року), тема: «Духовно-семантичний підхід до аналізу хорових творів (на прикладі творчості В. Степурка)», та нагороджено ступенем Лауреата III премії.

**Структура дослідження.** Представлена магістерська робота складається зі Вступу, двох основних Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний обсяг роботи – 172 сторінки, з них 113 сторінок основного

тексту. Список використаних джерел налічує 148 позицій, Додатки містять біблійну модель релігійної комунікації, глосарій музично-риторичних фігур, моделі розвиненої риторичної диспозиції Й. Маттезона та Й. Форкеля, таблицю типів псалмів за класифікацією Дж. Мак-Артура, порівняльну таблицю використання текстів псалмів у псалмодії «Монологи віків» В. Степурка, схеми хорової мініатюри «Я кликав з нещастя свого до Господа...» та хорової притчі «Випробування Йова», нотні приклади.

## РОЗДІЛ 1.

### МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРОВОЇ МУЗИКИ В. СТЕПУРКА

#### 1.1. Духовно-семантичний підхід як методологічна основа

Духовна музика – значуща та невід’ємна складова української національної культури. Протягом віків вона була взірцем для майстрів музичного мистецтва, і на сьогодні продовжує жити у творчості митців сьогодення.

Термін «духовна музика» часто зустрічається в музикознавчій науці. Т. Соловйова простежує дефініції різних дослідників і зазначає, що спершу дане поняття стосувалось церковного співу, т. зв. «духовно-музичних творів» або перекладання. Та згодом духовна музика розширювала сферу художнього вираження, не залишаючись автономно-ізолюваною, чому «сприяла тенденція створювати на сакральні теми не задля храму, а задля концерту» [111, с. 8].

Пізніше до семантичного поля терміну «духовна музика» відносили як церковну музику для богослужінь, так і світську концертну, спільною рисою яких був сакральний зміст, що представлений у першому випадку за допомогою канонічних текстів, а у другому – не лише ними, а також іншими, включаючи апокрифічні, художні та інші джерела [111, с. 9]. Поняття «духовна», «сакральна», «церковна», «теологічна» музика розглядаються як синоніми, спираючись на її зміст та тематику.

Існує й інакша думка дослідників, де більш чітко розрізняються ці терміни. Так, «сакральною» вбачається музика, де втілена найвища сутність, центром якої є Бог. Таким чином, слід розрізняти храмову (церковну), де в центрі Господь, і позахрамову (концертну, хоч і написану, приміром, на богослужбові тексти) музику, де акцент на людині та на самій музиці [111, с. 9].

Т. Соловйова наводить і думку С. Шипа, стосовно даного питання і зауважує, що музикознавець «розмежовує поняття *духовна, релігійна (сакральна)*,

*обрядова, культова (релігійно-обрядова), церковна, канонічна/неканонічна церковна музика» та схематично унаочнює «взаємодію понять (класів), що відносяться до духовної музики» Так, більш загальна і ширша сфера представлена обрядовою і релігійною (сакральною), до якої, при цьому, входять релігійна культова музика, яка стоїть на перетині обрядової та канонічної церковної музики, і неканонічна церковна музика. З цього витікає можливість відносити навіть інструментальні твори в межі духовної та релігійної музики [111, с. 10].*

Проблематиці термінологічної дефініції сакральної музики присвячена й стаття О. Зосім [77], де музикознавиця ставить за мету уточнити широкий спектр понять, що стосуються сакральної музики, наявних в сучасному музикознавчому просторі. Дослідниця зазначає, що за останнє десятиліття в українських дослідників превалює дефініція «сакральна музика», яка поступово замінює менш вдалий, на її думку, термін «духовна музика» [77, с. 263]. О. Зосім розглядає праці О. Мануляка [100], А. Єфіменко [72], С. Шипа [125], О. Клокун [89] та польського знавця релігійного фольклору Б. Бартковського [133]. Базуючись на схемах, запропонованих цими вченими, та зауважуючи присутні в них неточності, О. Зосім надає власну класифікацію, яка передбачає наявність головного параметру, що визначатиме яка музика релігійного змісту є сакральною, а яка – ні. Таким чином, авторка виокремлює наступні різновиди [77, с. 268]:

1. Сакральна (релігійна) музика:
  - а) Богослужбова (храмова) музика:
    - Літургійна музика;
    - Паралітургійна музика.
  - б) Позалітургійна (позахрамова) музика.
2. Квазісакральна (концертна) музика.

О. Зосім надає роз'яснення складових цієї класифікації, зокрема категорій сакральної музики. Відтак, синонімічними вважає поняття «сакральна» й «релігійна» – як вираження зв'язку між природним та надприродним; «богослужбова» (або «церковна» у християнському контексті) і «храмова» – виконується у храмі, осередку сакрального простору. Богослужбова музика, що визначається ритуальною (обрядовою) та культовою категоріями, поділяється на літургічну (орієнтована на канон) й паралітургічну (не є канонічною). Як зауважує авторка, саме «богослужбова музика є найповнішим виявом сакрального і найвищою формою богоспівкування» [77, с. 268–269]. До позабогослужбової відноситься музика релігійного змісту, що призначена для виконання поза церквою, але мета її – «сакралізація життя християнина» [77, с. 269]. Додамо, що термін «сакралізація» тлумачиться як «поширення впливу релігії на сферу свідомості, духовну культуру особи, групи, суспільства»<sup>1</sup> і підтвердження цьому заклику до освячення знаходимо у Святому Письмі: «... а наповнюйтеся Духом, повчаючи самих себе псалмами, урочистими та духовними піснями, співаючи і прославляючи у ваших серцях Господа» (Еф. 5: 18–19, пер. Р. Турконяка).

Отже, праця О. Зосім є цінною з позицій функціонального підходу до аналізу духовних творів та дозволяє точніше інтерпретувати приналежність одних і тих самих композицій до певної категорії сакральної чи квазісакральної музики.

Стосовно творчості В. Степурка, дослідниця О. Галай відмічає слідування паралітургійним традиціям, що увиразнено наступним чином: «чимало композиторів, використовуючи канонізовані тексти, працюють над музикою не для того, щоб вона була колись виконана в стінах храму, а задля передачі

---

<sup>1</sup> <https://vue.gov.ua/%D0%A1%D0%B0%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F>

глибинного відчуття віри, яке не завжди можливо передати та відчуті під час служби» [58, с. 51].

Також, дану проблематику порушувала Л. Шаповалова у праці, присвяченій духовній реальності музичного твору [125]. Науковиця зазначає, що духовна реальність є єдністю чотирьох наукових методів вивчення музики: філософсько-богословського, музично-семіотичного, енергетичного та інтерпретологічного. У своїй статті Л. Шаповалова висвітлює сформовані моделі когнітивного сприйняття духовності музичного Буття:

- *етимологічна* – спрямована на розуміння термінології, яка вказує на походження слів та відновлює зв'язок сучасного музикознавця з Істиною;
- *богословська* – акцентує увагу на первинності Божого Слова та другорядності людської природи, створюючи ціннісно-сміслову вертикаль духовного розуміння мистецтва;
- *енергійна онтологія* вказує на способи мистецького сприйняття через метапізнання – спів-робітництво людини з Абсолютною Особою Бога;
- *літургійний хронотон* відображає тяглість сучасної композиторської практики до східно-християнської (візантійської) традиції, створюючи модель свідомості *homo credens*;
- *рефлексивна* – склалась у творчості композиторів останньої третини ХХ століття, що сприяє формуванню нових підходів до музичної інтерпретації;
- досвід *інтерпретології*, яка вивчає специфіку *інтерпретуючого мислення*, ставить виконавця в ситуацію «внутрішнього подвигу» – духовного служіння та зусилля подолання, задля об'єктивації духовної реальності *зустрічі з Іншим* через енергію душевного переживання та відтворення нової реальності – в інтерпретації «чужого» тексту як свого «внутрішнього мовлення».

Підсумовуючи вищезазначене, Л. Шаповалова надає власну дефініцію: «духовна реальність музичного твору – це перебування свідомості в особливому вимірі, завдяки якому здійснюється фундаментальне прагнення людини / особистості / музиканта відповісти на заклик Творця, у вільному бутті-дії відобразити свою спів-причетність до вищого буття, через створення озвученого Тону – Образу – Логосу та обмін енергіями життя, трансцентентуючись із часу сьогодення у майбутнє – Вічність» [125, с. 20].

Таким чином, аналізуючи музичний твір, варто враховувати дану концепцію музикознавиці для розуміння законів духовного упорядкування музичної комунікації. Зокрема, цінними для нашого дослідження є запропоновані Л. Шаповаловою у розглядуваній статті рефлексивний підхід, що спирається на особистий досвід митця, та онтологічний, що базується на текстах культури, традиції їх прочитання, що втілені в якості передачі історичного досвіду [125, с. 28].

Підтверджує і розвиває думку Л. Шаповалової про духовну реальність дослідниці Н. Варавкіна-Тарасова, вивчаючи духовний зміст музичного твору [48; 49]. У своїй дисертації вона запропонувала синергійну концепцію музичного твору, на основі чого було збагачено науковий обіг низкою категорій синергійного аналізу, серед яких «духовний зміст», «духовний етимон», «духовна реальність», «духовне поле». Також, визначальними аспектами наукової новизни роботи Н. Варавкіної-Тарасової стали наступні здобутки: були узгоджені структура та функції духовного змісту музичного твору, аргументовано вплив літургічного контексту на семантику, встановлено системні зв'язки між знаками і символами духовної реальності та розкрито зміст духовного синтезу музики, поезії, живопису, храмового дійства [49, с. 6–7]. Окремі аспекти дисертації Н. Варавкіної-Тарасової знайшли відображення і в аналізі творів В. Степурка у даному дослідженні (зокрема, деякі різновиди

інтонаційно-енергійної символіки, як-от риторичні фігури, числова символіка, знаки Присутності Храму Божого, символи Євхаристії).

Питання духовності художнього твору, а саме – моделі духовної особистості у Святому Письмі досліджувала й музикознавиця Н. Беліченко [28]. Спираючись на біблійні тексти, науковиця зазначає, що варто розрізняти поняття «духовності» та «душевності» («тілесності»), і межа між ними «полягає не у сфері чеснотній, морально-етичній, інтелектуальній, психологічній, етнічній, національній, соціальній тощо». Згідно з Біблією (де близько 700 разів вжито слово «дух»), духовна особистість є «одним духом з Ним (Господом)», ... «дім духовний», ... тобто Божим храмом Святого Духа, що живе в ній» [28, с. 110].

Ще одним питанням в полі зору Н. Беліченко стало побутуюче ототожнення музики (творива духу людини) до дії Духа Святого (Бога): чи може вона «сама по собі духовно очищувати, оновлювати чи відроджувати»? Відповідаючи на нього, дослідниця вказує, що «справді духовна музика, розчиняючи собою нашу душу, робить нас чутливими до сприйняття схованих у ній Божественних істин і стає ідеальним середовищем для благодатного спілкування Святого Духа і людини» [28, с. 111].

Зрештою, Н. Беліченко наводить приклади моделей духовної особистості, узятих з Книг Старого та Нового Завітів, серед яких: *світла небозводу, зорі* (Дан. 12: 3; Фил. 2: 15); *світло для світу* (Мт. 5: 14; Еф. 5: 8); *подорожній, що йде вузьким шляхом* (Мт. 7: 14); *храм* (1 Кор. 6: 17; 1 Кор. 6: 19; 2 Кор. 6: 16); *каміння живе, що збудовується в дім духовний* (1 Пет. 2: 5); *джерело води живої* (Ів. 2: 5; Ів. 7: 38); *сіль землі* (Мт. 5: 13); *дерево, над водним потоком посаджене* (Пс. 1: 3); *галузка виноградної Лози* (Ів. 15: 5); *поле* (1 Кор. 3: 9); *прісне тісто* (1 Кор. 5: 7); *лист Христа, що читається усіма* (2 Кор. 3: 3); *дитина* (Мт. 18: 4); *добрий воїн* (1 Тим. 1: 18; 2 Тим. 2: 3–4); *озброєний воїн* (Еф. 6: 13). Перелічені аналоги духовної особистості описані в Слові Божому на доступних прикладах,

зрозумілих кожному, узятих з різних сфер буття: космосу, фізичних явищ, рослинного світу, зодчества. Дослідниця наводить зразки втілення цих моделей як в розмаїтті композиторських індивідуальностей, так і в окремих жанрових моделях: музика Й. Баха уподібнюється до *озброєного воїна*, і зокрема жанр фуґи, а творчість В. Моцарта – до *малої дитини* [28, с. 112–113]. Модель *дерева, посадженого над водним потоком* знаходимо у № 1 «Блажен муж» з циклу «Монологи віків» В. Степурка. В процесі аналізу імітаційного принципу розвитку у фузі, Н. Беліченко формулює висновок, що найдосконалішою моделлю духовної особистості є «тільки вічний Божий Син, Ісус Христос», Який є в решті-решт «осередком смислу будь-якого, що претендує на істинну духовність, художнього твору» [28, с. 115].

Досліджуючи становлення духовної музики у національному вимірі, О. Козаренко у своїй статті [90] коротко окреслює основні віхи, представників та характерні ознаки певного періоду творчості, прослідковуючи їх відповідність національним музично-семіотичним процесам. Аналізуючи доробок композиторів ХХ століття, серед яких і В. Степурко, науковець висловлює критичну думку про так звані «прорахунки авторів сучасної духовної музики» в плані оновлення мовних засобів та у їх узгодженості з традицією богослужіння. О. Козаренко вбачає значущим питання збереження стильової першості сакральної музики, та переймається майбутнім вітчизняної музики, яка переживає постійне оновлення, внаслідок чого вбачається «цілком можливим ... вихід у новий вимір своєрідності музичного комунікату, а значить – неповторності та нововіднайденості актуальності української музики в європейському контексті» [90, с. 160].

Беручи до уваги духовну хорову музику В. Степурка, виникає потреба у пошуку таких методів та підходів, які могли б сприяти глибшому розкриттю його авторських філософських ідей, які допомогли б повніше осягнути світогляд та

мислення композитора, що ґрунтуються на християнських засадах. Одним з наукових підходів на цьому шляху може стати духовно-семантичний, спрямований на аналіз музики як знакової системи, запропонований О. Александровою, яка узагальнивши ідеї попередників (Л. Шаповалової, Н. Варавкіної-Тарасової та інших), сформулювала авторську дефініцію: «Духовно-семантичний підхід – це спосіб наукового пізнання онтології творчості, завдяки якому виявляються сутнісні відношення митця з Істиною, що у виразнено як «стиль мислення» через системні зв'язки композиторського тексту зі світоглядними традиціями і культурним середовищем» [4, с. 8]. Тобто, даний метод дозволяє повніше охарактеризувати світогляд композиторів в контексті їх стилю й виявити духовну семантику музичної мови, а також функції поетичного слова (за його наявності) як підґрунтя релігійних символів і смислів у вокально-хоровій творчості.

О. Александрова визначає п'ять рівнів духовно-семантичного аналізу музичного твору [4, с. 8]:

1. Знаки-першоеlementи як вираз явленого Буття: праінтонації, ритмоінтонації, ладогармонії, тембро-комплекси, у яких в концентрованому вигляді містяться узагальнені архетипи культури.
2. Композиційно оформлений смислообраз, що походить з першоеlementа (мотив, тема).
3. Тип музичної драматургії, що унаочнює символізацію звукообразу.
4. Метафізичний рівень – характеризує завершений смислообраз.
5. Найвищий «культуро-творчий» рівень – свідомість, яка сприймає музичний твір, виходить в широкий контекст буття: музика творить духовні цінності загальнолюдського звучання, «зрощує» свої сенси з цивілізаційними процесами людства.

У своїй статті О. Александрова простежує три групи семантичних, актуальних для вокально-хорової музики: *антропоцентричні* – звукокомплекси, що відображають психологічну складову *homo animus*, а також серед них наявні знаки-індекси, що відтворюють звукозображальність природних явищ; *метафізичні*, засновані на філософсько-мистецьких ідеях щодо творчості як відгуку людини на заклик Бога; *літургійні* знаки-символи, усталені у часопросторі храмової культури: молитва, хрест, піснеспіви, соборність, Образ і Подоба (Христос), Істина, Вічність, релігійні свята тощо [4, с. 10–11].

Ведучи мову про світогляд та стиль мислення композитора неможливо оминати увагою ціннісно-смісловий підхід. О. Литвищенко апробує його на прикладі життєтворчості О. Назаренка у своїй дисертації [97]. Науковець пропонує наступні *критерії оцінки ціннісної діяльності творчої особистості* [97, с. 6]:

- фундамент людської сфери творчої особистості – це загальнолюдські цінності;
- різноманіття цінностей формують зміст її духовного життя;
- система цінностей формує ціннісну свідомість, що безпосередньо відображає її характер;
- цінності є найвищими смислами життя творчої особистості, які відповідають наступним постулатам – значущості, доцільності, необхідності, наслідування традиціям;
- цінності виконують в музичній діяльності творчої особистості функції оцінки і мотивації.

Усі перелічені критерії повною мірою віддзеркалені у творчій діяльності В. Степурка.

У розвиток теорії О. Александрової щодо духовно-семантичного підходу до аналізу музичних творів релігійної тематики, який охоплює усі попередні

досягнення та спирається на ціннісно-смісловий підхід, додамо ще необхідність врахування таких складових як релігійна комунікація, музична риторика, гомілетика та архетип імені, що представлено у цьому дослідженні.

## 1.2. Біблійна модель релігійної комунікації

Питання явища комунікації останнім часом все більше цікавить дослідників у різних галузях, зокрема вона є предметом вивчення лінгвістики, соціальної психології, культурології, соціології, політології, семіотики, мистецтвознавчих та інших наук, і музична наука не є винятком. Дослідниками опрацьовано чимало аспектів комунікації, та найбільшу цінність для нашого дослідження представляють праці, присвячені розробці комунікативних методів в музиці та питанню релігійної комунікації.

Сучасний німецький лінгвіст Е. Гроссе вважає комунікацію, у широкому розумінні слова, акцією спілкування за допомогою знаків (мовних і немовних), що слугує меті передавання інформації незалежно від способу й намірів [26, с. 6].

Наразі існує широке коло праць, де зібрано чимало моделей комунікації, і кожна з них по-своєму висвітлює структуру, зміст і процес цього феномену. І хоч переважну більшість з них було досліджено та сформульовано вченими у ХХ ст., але перша з відомих моделей була запропонована ще Арістотелем, який у своїх «Поетиці» і «Риториці» доказово обґрунтував наступну модель комунікації: «оратор – промова – слухач», яка є цілковитим втіленням комунікативного акту як в усній, так і в письмовій формах, і котра стала універсальною. Але вже в сучасній історії, з розвитком засобів масових комунікацій, класична модель не могла залишитись без змін.

Один з напрямків музичної комунікації представлений у статті українського музикознавця Б. Сюті, який дає визначення поняттю *музично-мовний жанр*, вивчає особливості й умови його усталення та функціонування, пропонує підходи до класифікації мовних жанрів у музиці і означає музичні рівні висловлювань [119]. Автор наголошує на таких провідних моментах, як *тематичний зміст, стильове рішення та мовленнєва воля комунікантів*. Вони взаємопов'язані і визначаються специфікою представлення жанру в певній сфері

спілкування. Мовні жанри в музиці пов'язані зі *стилями спілкування, одиницями мовної комунікації, предметно-сисловою повнотою і завершеністю висловлювань, суб'єктивною вичерпністю мовлення, зворотним розумінням чи активною відповіддю*. З огляду на це науковець дефініює *музично-мовні жанри як стійкі типи висловлювань, зміст, стиль і композиційна будова яких відображають умови і цілі культурної діяльності людини; вони зумовлені метою і темою спілкування та правилами художньої комунікації, прийнятими в певному соціумі, базуються на спільності стереотипів його поведінки* [119, с. 180].

Також, вчений розрізняє мовні жанри в музиці відповідно до їх комунікативного призначення: «вони можуть бути *інформативними* (у тому числі *емотивно-фатичними і концертними*), *оцінними, етикетними* (у тому числі *ритуальними*), *імперативними, прикладними* (у тому числі *дидактичними*)». Крім того, Б. Сюта ще наводить приклади т. зв. первинних і вторинних музично-мовних жанрів, а окремо виділяє групу *звукобразжальних і звуконаслідувальних «протожанрів»*, які посідають у музиці помітне місце [119, с. 181].

Ще одним провідним чинником специфіки музично-мовних жанрів є сфера діяльності та спілкування. Існує часто постульована думка про те, що музичним висловленням як одиницею спілкування має бути винятково художньо цілісний твір або структура, що відповідає йому за ознаками музичнотворчого жанру. У зв'язку з цим Б. Сюта зауважує протилежне: «основою музично-мовного жанру може слугувати просто музичний текст чи його фрагмент, який формує функційно завершене висловлення».

Підсумовуючи сказане, музикознавець робить висновок, що «при вивченні особливостей музично-мовних жанрів обов'язкова постановка досліджуваної поняттєвої одиниці в контекст екстрамузичномовних та парамузичномовних факторів». До цих факторів він відносить наступне: «відтворювання – слухання

(відношення між ними); передавання змісту; сприймання повідомлень і розвиток змісту у свідомості слухача; умови і обставини творення музично-мовного жанру; мета спілкування (інтенції, наміри); ситуація спілкування; сфера діяльності й спілкування тощо. На основі цього вибудовують відповідну структуру та визначають і характеризують функції музично-мовних жанрів» [119, с. 182].

Таким чином, дана стаття є цінною для розуміння використання В. Степурком музично-мовних жанрів, адже в особистому листуванні композитор сам вказує, що як в духовних так «... і в творах не на канонічні тексти використовую мовні інтонації. Цілком ймовірно, що таке прискіпливе ставлення до мовної інтонації і привело мене до твердження, що стиль моїх творів на духовну тематику, це “Нове українське бароко”».

Стаття «Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві», під авторством О. Злотника та В. Шульгіної, висвітлює еволюцію комунікативних функцій, а мистецьку комунікацію характеризує «як одну з найважливіших сторін системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття служать основними комунікативними блоками музичної культури» [75]. Як влучно відмічено у статті – «Саме в людському спілкуванні полягає головне призначення музики, особливість якого – єднання людей, будь-якої великої чисельності, навколо яскраво позитивного ідеалу». Проте, зауважується, що сприйняття музичного твору також може набувати форму автокомунікації і самопізнання, тобто «формування спільності людей у музиці не розчиняє індивідуума в соціумі». Автокомунікація є одним з типів біблійної моделі релігійної комунікації, що детальніше розглянемо у даному дослідженні нижче.

Отже, спираючись на позицію відомого соціолога А. Шюца, який ідентифікує музику як комунікацію, що позначена у щоденному житті людей

їхніми емоціями, почуттями, свідомістю, автори роблять висновок, що «вплив мистецтва є двоспрямованим особисто-соціальним, причому соціальне дане в індивідуальних відчуттях особистості. Музика, своєю чергою, втілює усі типи комунікативної взаємодії: персональну, міжособистісну, групову та внутрішньо-групову, масову комунікації» [75, с. 31].

Проблемі комунікативістики присвячує свою докторську дисертацію «Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.)» музикознавиця Ю. Ніколаєвська, розглядаючи процес комунікації, характер відносин комунікантів, а внаслідок цих відносин – результативність інтерпретації, а саме можливість зміни функцій учасників в процесі спілкування або продукування нових форматів взаємодії в сталій системі музичної комунікації [102, с. 3]. Ю. Ніколаєвською серед низки «комунікативних досліджень (Е. Бетті, Е. Тьорнер, О. Берегова, Б. Сьота, Р. Д. Шоу, статті видання «Musical Communication» 2005 р. та ін.) обрано ті поняття, що є засадничими для інтерпретативної теорії музичної комунікації: «комунікація» мислиться тільки за наявності свідомості, якщо є Людина, яка здатна на комунікативні дії; «комунікативний простір» є творчим середовищем, в якому відбуваються духовні, соціальні та культурні процеси трансформації Homo Interpretatus; «комунікативна дія», «комунікативна ціледіяльність» (Ю. Габермас) – спрямованість на інтерпретувальне розуміння мовленнєвого акту слухачем (та похідні від них – латентно-стратегічна та стратегічна дія); «комунікативний вектор» – принципова спрямованість ціледіяльності Homo Interpretatus.

Для подальшого дослідження виокремлено Ю. Ніколаєвською поняття «комунікативна стратегія», що фігурує в різних галузях науки (Т. А. ван Дейк, Ф. Деланде, В. Дем'янков, Я. Ксенакіс, Л. Мельник, О. Самойленко)» [102, с. 11]. Зокрема у Розділі 2 «Теорія комунікації та методи її пізнання в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть» своєї дисертації, музикознавиця опрацьовує

поняттєву систему дослідження, і представляє «зміни комунікативно-когнітивної ситуації в сучасному просторі музичної творчості та музикознавстві в бік *інтерпретативної парадигми*», формулює новий образ людини та її активність в процесі комунікації [102, с. 12].

Дослідниця, роблячи висновки, зазначає що, «теорія музичної комунікації представлена як система, предметом вивчення якої є реальна практика музикування у сучасному мистецтві, форми і засоби його інтерпретування». Також у цій роботі структуровано музичну комунікацію за рівнями: фізичний, семантичний, прагматичний, когнітивний, онтологічний. Авторка зазначає, що «Основою музичної комунікації слугує розуміння, але тільки через інтерпретацію текст входить до культурного середовища, набуваючи смислових конотацій. Текст розуміється як простір значень і смислів та містить величезні семантичні та комунікативні можливості, що значною мірою визначають динаміку його пізнання», а також що «на ґрунті музичної комунікації як інтерпретативного феномена в мистецтві ХХІ ст. можна стверджувати факт існування нових комунікативних ситуацій у системі «композитор – виконавець – слухач» (поряд із діалогом «Я – Інший», автокомунікацією «Я – Я»)» [102, с. 28]. Дослідження Ю. Ніколаєвської увінчане запропонованою нею типологією комунікативних стратегій у музичній творчості, яка апробована на прикладах мистецтва ХХ – початку ХХІ століть та об'єднує суб'єктів музичної комунікації, функції та структуру їхньої діяльності. Структура теорії музичної комунікації як засобу її наукового пізнання було виражено на схематичній моделі теорії музичної комунікації.

Одним із типів комунікації, який корелює з духовно-семантичним підходом, є релігійна комунікація, адже йдеться про аналіз творів, написаних переважно на релігійні або канонічні тексти, або призначених для виконання під

час Богослужіння тощо. Тому, вбачається за необхідне розглянути детальніше даний тип комунікації та здійснити спробу доповнити існуючі міркування.

Феномен релігійної комунікації різнобічно висвітлений у дослідженнях як зарубіжних, так і вітчизняних науковців. Серед них варто виділити О. Вдовіну, Р. Гвардіні, В. Бодак, Л. Виготського, А. Колодного, М. Балаклицького, Л. Филипович, Н. Дебольського, Л. Ситніченко, Є. Юнусову, Г. Почепцова, Г. Мохненка та ін. Однією з головних причин цього інтересу, як зазначає дослідниця цього явища у контексті християнства М. Петрушкевич, є те, що релігійна комунікація – це «своєрідний маркер основних ознак людини як унікальної істоти, і маркер змін, які відбуваються з людством протягом соціокультурного розвитку» [106].

Наведемо деякі трактування цього поняття, які на нашу думку, найбільш дотичні до теми даного дослідження. Так, О. Вдовіна у своїй статті наводить визначення, де характеризує релігійну комунікацію як таку, що «об'єднує всі види спілкування у сфері релігії, є трансляцією через спілкування універсальних смислів». Науковиця, розглядаючи релігійну комунікацію в контексті загальної теорії комунікації, представленої працями Г. Ласвелла, П. Лазарсфельда, Р. Якобсона, К. Шеннона та У. Вівера, пропонує наступне визначення: «Релігійна комунікація – це відносини, в процесі яких відбувається передача та обмін інформацією релігійного змісту за допомогою певної для кожної релігії системи знаків» [52, с. 277]. Релігієзнавиця М. Петрушкевич вбачає суть релігійної комунікації у обміні релігійною інформацією, у орієнтації на спілкування віруючих між собою та з божеством. Отже, як бачимо, більшість дослідників розглядає релігійну комунікацію, по-перше, як такий вид комунікації, що базується на передачі та обміні інформацією за допомогою спілкування, а по-друге, має дві основні форми – «людина – людина» і «людина – Бог», та виражена в трансляції універсальних смислів.

У вітчизняних дослідженнях пропонуються різні моделі релігійної комунікації. Зокрема, О. Вдовіна, у зв'язку з двома вищезазначеними формами релігійної комунікації зазначає наявність двох напрямів: вертикального (зв'язок між людиною і Богом) та горизонтального (взаємодія членів релігійної організації (представників общини), а також зовнішніх комунікацій (міжконфесійні відносини, відносини з органами влади, зв'язки з громадськістю тощо), а релігійну комунікацію загалом дослідниця трактує як певною мірою автокомунікація, оскільки, за словами О. Вдовіної, «очевидних свідчень того, що Бог чує звернення людей немає» [52, с. 277].

М. Петрушкевич дещо ширше розглядає можливі напрями релігійної комунікації. Вона, на прикладі порівняння християнства, ісламу та буддизму, виокремлює два головних напрями комунікацій: від абсолюту – через пророка (наставника, священика) – до людей; від людей – через пророка (наставника, священика) – до абсолюту. «Перший напрям обумовлює існування таких жанрів релігійної комунікації, як почуте пророком одкровення і пророча проповідь одкровення людям. З другим напрямом пов'язані богослужіння і молитва, при цьому культ і молитва проникають один в одного: молитви включаються в ритуал поклоніння, а елементи служби присутні в молитві (певні жести, культові словесні форми). Одкровення, проповідь і молитва постають як фундаментальні, першопочаткові жанри релігійної комунікації» [106, с. 220].

Разом з тим М. Петрушкевич аналізує релігійну комунікацію через вертикальний та горизонтальний її види. Науковиця визначає, що вертикальна комунікація може мати як колективний (спільні богослужіння, християнська літургія, колективні молитви тощо), так і індивідуальний характер (особистісна молитва). Дослідниця виділяє дві моделі вертикальної комунікації: теїстична модель, що позначена рухом Бога назустріч людині та здійснюється в модусі

одкровення, та антропологічна модель, яка позначена відповідним рухом людини назустріч Богу і здійснюється в модусі молитви [106, с. 221].

Горизонтальну релігійну комунікацію М. Петрушкевич визначає як спілкування між самими віруючими людьми. «Відображаючи ... цінності за допомогою символічних засобів, які впливають на емоційно-чуттєву сферу людей, обряди в цей спосіб стимулюють появу і розвиток почуттів, переживань і настроїв, які відповідають цінностям», зазначає дослідниця [106, с. 222]. Всього, авторка виділяє три моделі горизонтальної комунікації: міжособистісна (Я та Інший), соціальна (Я та співтовариство) та міжконфесійна модель (спільнота та спільнота).

Крім векторів релігійної комунікації, М. Петрушкевич відводить важливу увагу і зв'язку інформації (ключовому елементу будь-якої комунікації) та віри (як основи релігії), що докладно описано українським релігієзнавцем А. Кадикало [81]. Для науки інформація є ключем до реальності, тоді як для релігії вона є засобом сполучення з Богом і пізнання Істини. У релігійній комунікації ключове значення має те, що «... людство як ціле отримує інформацію про буття через релігійний світогляд, який, поряд з науковим, відображає це буття. Він розкриває те, що наука розкрити не в змозі: чи існує трансцендентна сила? як зародилося життя? чому люди страждають? та ін. Інформація, яка відповідає на поставлені вище питання міститься у священних книгах. ... інформація, яка є такою важливою для релігії в усіх її сферах є водночас визначальною і для буття в цілому. Релігійна інформація вказує не лише на те, як поводитись людині, а й як поводитись Всесвіт і чому так відбувається» [81, 138].

Зв'язок між інформацією і вірою можна розглянути в контексті відомої дихотомії між свідомим і несвідомим. За словами А. Кадикало, несвідоме сприйняття інформації має однаково важливу відповідність зі свідомим. Осягнення несвідомого стає можливим лише завдяки інтуїції, вірі та осяянню, і

усі ці елементи є важливими складовими релігійного розуміння буття. М. Петрушкевич за дослідником зазначає, що «трансцендентна дійсність не може бути описана за допомогою звичайної мови. А тому основні методи передачі інформації з трансцендентності – це порівняння, аналогії, метафора, гіпербола, алегорія і притча, а також різноманітна образна графічна символіка. Як відомо, весь цей об'єм інформації дається в релігії» [106, с. 224].

А. Кадикало вважає, що віра та інформація у релігії нерозривно пов'язані. Він стверджує, що інформація функціонує як засіб, через який релігія впливає на свідомість віруючого. Це можливо завдяки тому, що інформаційний простір оточує людину, враховуючи, що інформація, яка до неї приходить, відображає всю реальність. Віра інтерпретує цю інформацію через призму релігійних відкриттів, що робить її доступною та зрозумілою. Таким чином, релігія, з одного боку, інформує людину, а з іншого – віра дає змогу сприймати цю інформацію так, щоб вона набувала значення. Релігія встановлює рамки, в яких відбувається взаємодія між вірою та інформацією, що стимулює нові шляхи самопізнання та розуміння буття. Таким чином, через діалог, започаткований релігією, віра та інформація мають потенціал пізнання глибоких аспектів буття [81, с. 145].

У доповнення різнорідних ідей попередників здійснимо спробу відтворити власну модель релігійної комунікації, спираючись на Біблію (див. Додатки, Додаток А, Біблійна модель релігійної комунікації). Релігійне спілкування має свою специфіку, яка прослідковується насамперед у спрямованості її втілення. Вчені наводять різні авторські моделі релігійної комунікації, проте чітку і ясну модель можна вибудувати, спираючись на першооснову християнської віри – Святе Письмо. Також, коли питання стосується сучасної духовної музики, де вербальний текст є канонічним, то цілком доречним є моделювати типи релігійної комунікації, відштовхуючись саме від першоджерела.

Перш за все, джерелом усієї системи комунікації є Бог, Який спілкується Сам у Собі, у Своїх трьох іпостасях, що є новизною даного дослідження, адже попередні науковці не розглядають цей важливий аспект. Детально тринітарну проблематику у світлі парадигми богослов'я спілкування розглядає Н. Іщук [80]. Дослідниця зазначає, що «подія спілкування закладає основу для іпостасного буття Осіб Божественної Трійці. ... вона й забезпечує її онтологічну єдність. Цей динамізм Божественних Іпостасей, реалізований у Їхньому діалозі, зміщує фокус уваги з того, ким є Божественна Трійця, на той простір «між», у якому лунає сама Їхня розмова. Відношення кожної з іпостасей Трійці – їхня реляційність – і закладає онтологічне підґрунтя божественного буття» [80, с. 88]. Також, питання Трійці розглядає євангельський богослов, професор теології та біблійних досліджень у семінарії «Фенікс» В. Грудем [139]. На підтвердження цього вектору комунікації наведемо посилання на біблійні тексти (пер. І. Огієнка): під час створення світу Бог перебуває у спілкуванні в Собі – Бут. 1:26 *«І сказав Бог: «Створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою...»*; а також демонструє цю єдність під час хрещення Ісуса перед Його земним служінням – Мт. 3: 16–17 *«І охрестившись Ісус, зараз вийшов із води. І ось небо розкрилось, і побачив Іван Духа Божого, що спускався, як голуб, і сховався на Нього. І ось голос почувся із неба: Це Син Мій Улюблений, що Його Я вподобав!»*. І ще низка текстів, де проголошується ця доктрина: Мт. 28: 19, 1 Пет. 1: 2, Юд. 1: 20–21, Рим. 8: 9, 1 Кор. 12: 3, 2 Кор. 13: 13.

Наступний напрям біблійної релігійної комунікації – це низхідний вертикальний «Бог – Людина» шляхом Свого одкровення через Слово (слухання/читання). Підтвердженням є наступні місця:

- 1 Пет. 1: 20–21 *«бо ви знаєте перше про те, що жодне пророцтво в Писанні від власного вияснення не залежить. Бо пророцтва ніколи не було*

*з волі людської, а звіщали його святі Божі мужі, проваджені Духом Святим»;*

- 1 Кор. 2: 13 *«що й говоримо не вивченими словами людської мудрости, але вивченими від Духа Святого, порівнюючи духовне до духовного»;*
- 1 Сол. 2: 13 *«тому то й ми дякуємо Богові безперестанку, що, прийнявши почуте від нас Слово Боже, прийняли ви не як слово людське, але як правдиво то є Слово Боже, що й діє в вас, віруючих»;*
- 2 Тим. 3: 16–17 *«Усе Писання Богом надхнене, і корисне до навчання, до докору, до направи, до виховання в праведності, щоб Божя людина була досконала, до всякого доброго діла готова»;*
- Іс. Нав. 1: 8 *«Нехай книга цього Закону не відійде від твоїх уст, але будеш роздумувати про неї вдень та вночі, щоб додержувати чинити все, що написано в ній, бо тоді зробиш щасливими дороги свої, і тоді буде щастити тобі»;*
- Пс. 18: 8–9 *«Господній Закон досконалий, він зміцнює душу. Свідчення Господа певне, воно недосвідченого умудряє. Справедливі Господні накази, бо серце вони звеселяють. Заповідь Господа чиста, вона очі просвітлює»;*
- Ів. 8: 31–32 *«Як у слові Моїм позостанетеся, тоді справді Моїми учнями будете, і пізнаєте правду, а правда вас вільними зробить!»;*
- Ів. 8: 51 *«Хто слово Моє берегтиме, не побачить той смерти повік!»;*
- Ів. 5: 39 *«Дослідіть но Писання, бо ви думаєте, що в них маєте вічне життя, вони ж свідчать про Мене!».*

Така велика кількість текстів про Писання вказує на те, що Слово Боже є істинним ключем Богопізнання, повністю непогрішним у першоджерелі, завершеним, вседостатнім. Воно є єдиним джерелом спасаючої віри та абсолютною нормою практичного християнського життя.

Як зазначають богослови<sup>2</sup>, Бог відкривається людству через Своє одкровення, яке може бути виражене двома способами: загальним відкриттям (через природу) або особистим (через надприродні явища). Стосовно загального одкровення знаходимо підтвердження у Пс. 18: 2–5 *«Небеса розповідають про Божу славу, а небозвід сповіщає про творіння Його рук. День дневі передає вістку, а ніч ночі сповіщає знання. Немає мови, немає слів, де би не чулися їхні голоси. По всій землі пішло їхнє відлуння, і їхні слова – до кінців світу!»*. Згідно з даним текстом, можна чітко побачити існування та велич Бога через спостереження за Всесвітом. Складна упорядкованість та організація творіння свідчать про існування могутнього й мудрого Творця. Про загальне відкриття ще йдеться у Рим. 1: 20: *«Тож Його невидиме – Його вічна сила і Божественність – від створення світу через творіння стає зрозумілим. Так що немає їм виправдання»*, – тим, хто заперечує ці факти.

Особливе відкриття проявляється в фізичному з'явленні Бога, снах, видіннях, написаному Слові Божому та, що найважливіше, – в Ісусі Христі. Біблія згадує появу Бога у фізичній формі безліч разів (Бут. 3: 8; 18: 1; Вих. 3: 1–4; 34: 5–7), а також звернення до людей через сни (Бут. 28: 12; 37: 5; 1 Цар. 3: 5; Дан. 2) та видіння (Бут. 15: 1; Єзек. 8: 3–4; Дан. 7; 2 Кор. 12: 1–7). Про важливість Слова вже було наведено декілька біблійних текстів вище. Вищою формою особливого відкриття є Бог-Син, який став Сином Людським (Ів. 1: 1, 14). У листі до Євр. 1: 1–3 це найточніше узагальнено: *«Багато разів і багатьма способами в давнину промовляв був Бог до отців через пророків, а в останні ці дні промовляв Він до нас через Сина, що Його настановив за Наслідника всього, що Ним і віки Він створив. Він був сяєвом слави та образом істоти Його...»*.

Напрямок «Людина – Бог» є висхідним вертикальним і може бути втілений через молитву та прославлення.

<sup>2</sup> <https://www.gotquestions.org/Ukrainian/Ukrainian-general-special-revelation.html>

Молитва – це засіб звернення людини до Бога з усіма потребами, подяками та бажаннями: *«Отже, перш над усе я благаю чинити молитви, благання, прохання, подяки за всіх людей»* (1 Тим. 2: 1). Молитва може бути як особистісною, так і спільною з іншими віруючими.

Прославлення у Новому Завіті назване «жертвою хвали»: *«Отож, завжди приносьмо Богові жертву хвали, цебто плід уст, що Ім'я Його славлять»* Євр. 13: 15. Розлоге пояснення даного виразу знаходимо у керівника школи проповідників в Українській Баптистській Теологічній Семінарії О. Бориса<sup>3</sup>.

Людина віруюча у системі релігійної комунікації виявляється на перетині дії церкви та соціуму, вона є частиною обидвох сфер суспільства та взаємодіє з ними. Таким чином проявляється розгалужена горизонтальна комунікація: «Людина – Людина» (проповідник/інший член общини) та «Людина – Людина» (соціум).

Автокомунікація теж виявляється важливою біблійною складовою. І це зовсім не про думку О. Вдовіної, згадану вище, про те, чи є свідчення того, що Бог чує людину. Ні. У Писанні ясно бачимо заклик до самопізнання, самоперевірки, що є автокомунікацією «Я – Я»:

- 2 Кор. 13: 5 *«Випробуйте себе самих, чи перебуваєте ви у вірі, пізнавайте себе. Хіба ви не знаєте себе, що Ісус Христос у вас? Чи, може, ви недосвідчені?»*;
- 1 Тим. 4: 16 *«Уважай на самого себе та на науку, тримайся цього. Бо чинячи так, ти спасеш і самого себе, і тих, хто тебе слухає!»*;
- Пс. 118: 11 *«Я в серці своїм заховав Твоє слово, щоб мені не грішити проти Тебе»*.

Отже, підводячи підсумки, зазначимо, що біблійна модель релігійної комунікації є лише спробою відтворити її на основі Писання, і, безумовно,

---

<sup>3</sup> <https://ehb.lviv.ua/resursy/statti/40-zhertva-khvaly>

вимагає подальшої розробки та ґрунтовного доопрацювання. Проте, навіть на такому рівні можемо виокремити наступні вектори:

1. Бог у трьох Іпостасях.
2. Бог – Людина (одкровення через Слово).
3. Людина – Бог (молитва).
4. Людина – Бог (прославлення).
5. Взаємокомунікація у церкві: Людина (проповідник) – Людина (паства).
6. Взаємокомунікація: Людина – Людина (соціум).
7. Автокомунікація Людини: Я – Я.

Знання про типи релігійної комунікації можуть стати у нагоді при дослідженні музичних творів на біблійні тексти, адже композитори прямо чи опосередковано торкаються доктрин християнського віровчення, використовують особливості розгортання сюжету, спираючись на комунікативні принципи. Творчість В. Степурка ясно демонструє ці основні напрями, що особливо відображається у жанровій поезиці. І, безумовно, ця інформація може сприяти більш осмисленому виконанню духовних музичних творів.

### **1.3. Риторика як важливий комунікативний елемент релігійної комунікації**

Риторика – багатогранне явище, яке існує ще з часів античної Греції. Насамперед це поняття асоціюється з мистецтвом красномовства і вмінням викласти думку зрозуміло, виразно й переконливо. Володіння словом завжди високо цінувалось і було ознакою загальної культури людини. Риторика уявляє собою розвинену систему «заповідей» створення мови та вибору її матеріалу, що спрямовані на раціональне вираження явищ життя.

Музична риторика значно молодша від загальної. Довгий час вона залишалась лише сукупністю правил створення музики. Праці, у яких перші дослідники цього явища приділяють увагу розвитку музично-риторичних прийомів, з'являються протягом XVII століття. У трактатах Й. Бернхарда, Й. Бурмейстера, А. Кірхера, В. Прінтца та ін. викладені загальні відомості про розташування матеріалу за правилами його розміщення в античній риторичній, яка стосувалася мовлення.

Власне наукою музична риторика стає в епоху Й. С. Баха, коли були узагальнені її принципи, відпрацьована класифікація прийомів. Засади музичної риторики та їх естетична оцінка найбільш точно сформульовані Й. Маттезоном, який також створив класифікацію музичних фігур, відштовхуючись від античної мовленнєвої риторики.

Подальший розвиток музичної риторики пов'язаний з іменем Й. Форкеля. Він розглядав музичну риторику як цілісну систему, прийоми якої спостерігаються лише у прикладах інструментальної музики.

XX століття викликало нову хвилю зацікавленості в музичній риторичній. А. Швейцер, Б. Яворський, не використовуючи риторичної термінології у вивченні музики Й. С. Баха, розглядають значення мотивів-символів у вокально-хоровому і камерно-інструментальному жанрах композитора.

На сучасному етапі інтерес до феномену музичної риторики лише посилюється, а методологічні підходи вказують на багатоаспектність проблематики даного явища. У своїй статті Ч. Веньфен, оглядаючи існуючі праці з теми музичної риторики, виділяє дві магістральні лінії дослідницьких шляхів [53].

Перша лінія представлена небагаточисленними працями, в яких безпосередньо розглянуто основні аспекти музично-риторичних знань, де автори проводять історичний екскурс розвитку риторики і її «відносини» з мистецтвом XVII – першої половини XVIII століття, детально розглядають традиційні риторичні фігури і особливості їх семантичного прочитання, розповідають про найбільш плідні зв'язки музики з двома етапами (з п'яти) творчого процесу мистецтва красномовства: *decoratio* (прикрашення) та *dispositio* (розташування).

За участі *decoratio* в музиці затверджується нова система образно-емоційної виразності. Риторика справила вплив на закріплення семантики. На основі вчення про музично-риторичні фігури формувались підвалини теорії музичної виразності. Історично важливим є відкритий цим вченням метод аналізу і осмислення семантики музичної мови. В цьому сенсі музичну риторичку дійсно можна вважати історичною попередницею семіотичного методу в музикознавстві, зазначає А. Боршуляк [43, с. 34].

Протилежну думку висловлює О. Холодкова у своїй статті «Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко» [121]. Авторка спростовує побутуючі стереотипи, і наполяє на «диференціації риторичної і семіотичної систем в музиці та доведенні того, що риторика не є лише набором фігур, які мають усталену семантику, а може трактуватися й як система композиції (поетики)». О. Холодкова зауважує, що «риторика є значно ширшою системою, яка охоплює не тільки окремі засоби виразності, а також принципи побудови твору та музичної нарації. Термін «фігура» стосується не лише певного риторичного звороту із закріпленим семантичним значенням, але

може використовуватися і як аналог термінів «інтонація», «мотив», «ритмоформула». Таким чином, музична риторика не оперує виключно зворотами із фіксованим значенням, а отже, не є семіотичною системою» [121, с. 7].

Риторичні принципи *dispositio* послуговували фундаментом класичних музичних форм. Теорія класичних форм деякий час синонімічно пов'язувалась з музичною риторикою. Сліди впливу риторики на музичне формотворення міцно закріпились, зокрема, у таких висхідних до риторики і таких, що стали класичними, термінах, як тема, мотив, фраза, період, речення, експозиція, розробка, епізод, заключення. Окрім того, завдяки впливу риторики на теорію музики в цілому, тут виникає нова проблематика, затверджується новий підхід до музичної творчості, плідний в подальшому. Він пов'язаний з розумінням музики як мови і музичних засобів як засобів комунікації.

Теоретична розробка диспозиції в музичній риторичі помітно поступалась по широті і різноманітності вчення про фігури. Однак значення для музичної практики зв'язків з риторичною диспозицією було великим, а слід, що вони лишили виявився міцнішим за усі інші риторичні явища.

Продуктивні і розвинуті зв'язки з риторичною диспозицією почали описуватися музичною теорією лише з 20-х років XVIII століття (І. Шмідт, Й. Маттезон, його учень Я. Люстиг, а також Й. Форкель). Що ж стало поштовхом до їх розробки? Це – посилення ролі інструментальної музики із затвердженням в ній незалежної від тексту логіки розвитку та вплив нових тенденцій, які вели до класицизму. Показово, що у XVIII столітті в описах музично-риторичної диспозиції інструментальні жанри виступають на рівних правах з вокальними, в протилежність вченню про фігури, що орієнтовані переважно на вокальну музику. Виникли нові тенденції, що сприяли розвитку інструментальної музики: акцент на впорядкованості матеріалу, узгодженості його частин, єдності і

завершеності цілого, на противагу, типовому для бароко XVII століття, тяжінню до розімкненості форм, децентралізації, різноманітним «порушенням» порядку, абсолютно неочікуваним зіставленням.

Риторичні принципи диспозиції якраз акцентували логічне начало, на першому місці стояла органічна узгодженість частин, яку здавна любили уподібнювати до узгодженості частин живого організму.

В риторичі були описані певні плани розташування матеріалу, що сприяли «порядку». Найпростіший з них: *initium – medium – finis* (вступ – середина – заключення). Варіант цієї схеми знаходили ще у григоріанському хоралі з його поділом на *initium – medium – terminis* (вступ – середина – закінчення). Даний принцип розглядали й по відношенню до розвинутих форм мотету, часом з конкретизацією функцій частин: *exordium* – вступ, *ipsum corpus carminis* – саме тіло (ядро) наспіву і *finis* – закінчення. За думкою Й. Бурмейстера – перша частина – це початковий період або розділ композиції, що «мав підготувати вухо і душу слухача». Середня частина аналогічна доказу і затвердженню теми в ораторському мистецтві. Е. Вальтер (послідовник Й. Бурмейстера) називав вже всі три частини традиційними для риторики термінами: *exordium – confirmatio* (затвердження) – *epilogus* (заклучення).

В риторичі були й інші побудови, більш диференційовані. Один із зразків (побудова з 6–8 частин): *exordium* (вступ), *narratio* (розповідь), *propositio* (визначення, короткий виклад теми), *partitio*\* (розділення), *confutatio* (спростування доказів противника), *confirmatio* (затвердження теми), *digressio*\* (відступ), *peroratio* (заклучення). (\* – мали другорядну роль, іноді пропускалися або переставлялися). Основне значення – це затвердження головної теми, чому слугували всі частини, хоч і кожна по-своєму.

Риторична диспозиція не була штучним канонам. Вона фіксувала природню логіку мислення, слугувала зразком, моделлю побудови творів різних жанрів.

В теорії безпосередньо **модель розвиненої риторичної диспозиції** описували стосовно музики Й. Маттезон і пізніше Й. Форкель. Вони обоє вважали, що музика має спільні з, власне, промовою правила розташування думок і допускали в музиці відхилення від описаних ними диспозицій. Можливе було збільшення або зменшення розділів, або пропуск вступу. Відмінність форкелівської диспозиції полягає не тільки у перекладі традиційних латинських термінів німецькою мовою, але в більшій детальності і наближеності до музики. Для кращого уявлення – об'єднаємо системи вищезазначених теоретиків у порівняльну таблицю (див. Додатки, Додаток А, Таблиця 1).

У диспозиції Й. Маттезона і Й. Форкеля були вже ясно намічені загальні і спеціальні композиційні функції музичних форм. Це передусім вступ (*exordium*), викладення (*propositio*), середина (*confutatio*), заключення (*peroratio*), а також частково репризу (*confirmatio*).

У німецькій теорії музики був зафіксований ще один варіант розгорнутої системи розташування, пов'язаний з риторикою, написаний І. Шмідтом (у 1722 році), але зв'язок музики з риторикою у нього більш далекий, ніж у Й. Маттезона та Й. Форкеля. Хоча в теорії розгорнуті музично-риторичні побудови були зафіксовані лиш у 20–30-х роках XVIII століття, однак їх риси в музиці проступають вже у другій половині XVII століття (особливо вони спостерігаються в органній музиці).

У творах німецьких композиторів першої половини XVIII століття і мистецтві того періоду актуальним висувається принцип єдності в різноманітті. Він передбачав безумовне панування головної теми, централізовану систему

організації художнього матеріалу. Риторична диспозиція, в основі якої стоїть затвердження головної теми, прямо відповідає даному принципу.

У бахівські часи музично-риторична диспозиція проявляється більш стабільно. Вона характерна переважно для творів з концертною або рітурнеллю формою, бо викристалізувалась передусім у швидких частинах інструментальних концертів. Риторичні принципи представлені в цих творах стисло – відсутні *exordium* і *narratio*, однак концентровано викладено найважливіше: затвердження головної теми (рітурнеллю) в «суперечках», «спростування» побічних епізодів, що втілює на рівні стійкої централізованої системи, проголошений теоретиками того часу, принцип єдності в різноманітті. Єдність – образна, тематична – забезпечувалась пануванням головної теми (рітурнеллю), різноманіття – зміною епізодів, які підпорядковані їй.

Яскравим прикладом розгорнутої «концертної» музично-риторичної диспозиції того часу слугують твори Й. Баха. Й. Форкель високо оцінив композитора як «величного поета музики і найбільшого в музиці оратора, рівного якому немає і навряд чи буде». Саме з 20-х років XVIII століття в теорії описується повна музично-риторична диспозиція, з якою Й. Бах був знайомий. Він активно розвивав закладені в концерті діалектичні можливості. Тема активно затверджується у Й. Баха в різноманітній розробці її мотивів, «розгляданні» з різних боків і відносинах з епізодами, що вступають у «суперечку». Це призводило до внутрішнього перетворення форми, об'єднання її дрібних розділів в більші, функціонально диференційовані побудови, в яких (в крупному плані) прослідковується риторична тричастинність: викладення головної теми (*propositio*), розробка (*tractatio*) як доказ, заснований на спростуваннях і затвердженнях теми, заключення (*peroratio*).

Значення риторичної диспозиції для спеціальних функцій музичних форм найбільш повно і яскраво виявляється у сонатній формі. Риторичні функції є як в

межах однієї лише сонатної експозиції (*exordium* – можливий вступний розділ експозиції; *propositio* – викладення головної партії; *partitio* – сполучна партія; *tractatio* як докази і спростування – процеси, що відбуваються в зоні побічної і заключної партії; *peroratio* – заключний розділ експозиції), так і в сонатній формі в цілому (відповідності менш однозначні, хоча достатньо виражені: риторичний вступ – вступ сонатної форми; експозиція – *narratio*, *propositio*, *partitio* – викладення; сонатна розробка – *tractatio*; реприза і coda – *confirmatio* та *peroratio*).

На межі ХХ та ХХІ століть з'являється значний ряд досліджень, які розглядають питання, що стосуються образів, позамузичних понять, що виражені в музичних фігурах; вивчають прийоми артикуляції, так звані особливі фігури музичної риторики, і вплив музично-риторичних прийомів на можливості виконання; вказують на походження музично-риторичних фігур від інтонаційних формул, які в свою чергу обумовлені інтонаціями звичайної мови тощо.

Музикознавець Н. Беліченко у своїй праці розглядає питання структурної поетики, її складові, і аналізує «Хроматичну фантазію і фугу *d-moll*» Й. Баха з позицій риторичного смислового коду. Під «кодом» автор розуміє «ті самі смислові модуси – рухомі, взаємно пересічні семантичні поля, що узагальнюють прошарки пам'яті, котрі пов'язані в нашому уявленні з певним «мінімумом» засобів втілення, які в момент сприйняття ніби висвічуються миттєво проникаючим крізь них змістом» [27, с. 12]. Вплив риторики на вищезгаданий твір є безумовним. Н. Беліченко перелічує основні музично-риторичні «формули», що зустрічаються в циклі: *anabasis* (висхідний рух мелодії) (див. Додатки, Додаток А, Глосарій музично-риторичних фігур), *cadentia duriuscula* (введення жорстких дисонантних звучань в каденцію), *catabasis* (низхідний рух мелодії), *circulatio* (колоподібний рух мелодії), *climax* та *gradatio* (поступовий висхідний секвенційний рух), *dubitatio* (прийоми, що навіюють почуття сумніву: ланцюжки відхилень і т. д.), *ex abrupto* (несподіваний, без вступу, початок

промови; риторичне питання), *fuga* (в іншому значенні – рух мелодії дрібними тривалостями), *interrogatio* («запитання», висхідний хід в мелодії у кінці побудови, в основному, секундовий), *paronomasia* (повторення побудови зі зміненням), *symploce* та *complexio* (повторення початкового звороту в кінці), *suspiratio* («зітхання», переривання мелодії паузами), *tirata* (швидкий гамоподібний рух). Авторка вказує на вплив риторичного коду в обраному музичному творі на рівні не лише тематизму, але і композиції в цілому, а саме: відмічає характерну тричастинність «викладу» як у фантазії, так і у фузі: вступний розділ – основна частина – заключення, тоді як «тричастинність фуґи є загальноновизнаною, а композицію фантазії прийнято розглядати як двочастинну». Н. Беліченко пропонує власний спосіб поділу на розділи, беручи за засіб членування початкові тирати, що в перетвореному вигляді з'являються в музичному тексті пізніше і знаменують своєю появою початок наступного етапу композиції [27, с. 23].

На думку С. Шипа, риторика має сенс тоді, коли розділена з поняттям мови. «Мовлення підпорядковане, насамперед, мові, тобто законам і нормам фонології, морфології, словотворення, синтаксису. Риторикою варто вважати лише той ярус організації форми та змісту, який «надбудовується» над мовним порядком мовлення. Без розрізнення риторичних засобів та принципів мови уявлення про музичну риторіку втрачають науковий сенс» [128, с. 26].

С. Шип вважає, що варто застосовувати поняття «музична риторика» саме до такої музики, яка виникає внаслідок комунікативно-мовної інтонації та розуміється композитором як мова. Риторичні фігури є суб'єктивним явищем, яке досить сильно залежить від епохи, стилю, культурної традиції і т. ін. Проте дослідник зазначає, що можна виділити певні музично-риторичні побудови, які мають більш об'єктивний характер. Такими, насамперед, є: вибагливі та «алогічні» музичні інтонеми (інтонаційна «постійна», одиниця інтонації);

мелізми або прикраси, риторичним завданням яких є розвага, насолода; звуконаслідування, яке передбачає використання коротких мелодичних інтоном, що мають масштаб мотиву або фрази; поява в тексті добре відомих фрагментів з інших текстів – теми-анаграми, початкові мотиви (інципіти) церковних хоралів, фрази з популярних мелодій тощо [128, с. 31–32]. С. Шип вказує, що не кожна риторична фігура є символом і натомість не кожний символ є риторичною фігурою. Він наголошує, що не варто відносити до риторичних засобів всі експресивно-виразні інтонації, бо вони й так є частиною музичної мови (інтонації питання, плачу, прохання і под.). Як виняток вони можуть вважатися риторичними фігурами, якщо вони поміщені у чужому для них інтонаційному контексті.

Серед розмаїття наукових джерел з питань музичної риторики нас особливо цікавлять насамперед такі, що розглядають застосування її у вітчизняній хорівій музиці.

Розповсюдження партесного багатоголосся водночас засвідчило масштабний переворот і епохальну зміну культурної парадигми. Стрімкий перехід (за хронологією культури Західної Європи – це стрибок з X–XI століття до XVII) від панування церковної монодії як ознаки середньовіччя до, актуального в ті часи, стилю бароко, знайшов своє яскраве відображення в жанрі партесного концерту. Саме новий жанр дає змогу побачити і причетність української музики до загально-європейського річища, опору на європейську систему музичного мислення, і, разом з тим, виявити особливі риси, які свідчать про появу саме українського варіанту бароко. Відомий музикознавець Н. Герасимова-Персидська у своїй праці про появу і становлення партесного концерту в Україні детально описує характерні ознаки партесних творів, їх різновиди відповідно до кількісного складу, особливості фактури, будову вертикалі й горизонталі (багатоголосся потребувало акордового викладу та

гармонічного упорядкування), майстерність поєднувати системи на кшталт європейського мажоро-мінору із елементами старої діатоніки. Авторка говорить про типове для бароко змістовне значення ладового нахилу, що свідчить про певний вплив теорії афектів (мажорні концерти – урочисто-прославно, святкового характеру, мінорні – лірико-драматичні, «покаянні»), про цілком усвідомлену формотворчу роль гармонії, про використання найвиразніших поліфонічних засобів (імітація, короткі канони, канонічні секвенції, перестановка голосів), про нову організацію часу завдяки регулярній пульсації – метроритм [64, с. 7–8].

Науковець зазначає, що невід’ємною складовою жанру-попередника хорового концерту були і музично-риторичні прийоми. «Партесний концерт найбільше відповідає новому явищу в церковному ораторському мистецтві – проповіді. Обрання важливої теми, її виклад за законами риторики, обов’язковий високий емоційний тонус є спільними в обох випадках. У наймасштабніших творах словесний текст ніби не вичерпує всього змісту і, як і в проповіді, потребує розробки і прикрашення («еляборації»)» [64, с. 9]. Слово безперечно накладає відбиток на інтонаційну будову. Відповідно до барокових засад, композитори прагнуть розкрити його суть через риторичні фігури, емоційну вимову, ритмо-мелодичні звороти. Музичні прийоми як засоби підкреслення словесного змісту в подальшому утворили так званий «словник постійних епітетів». «Постійні епітети» є відповідниками музично-риторичних фігур, що є характерною ознакою бароко, хоча в українській творчості вони мають свої відмінності. Загальну будову партесного концерту визначає текст і його структура, що можна спостерігати також на прикладі деяких хорових творів В. Степурка.

Говорячи про риторику в жанрі партесного концерту варто зупинитися на постаті М. Дилецького – першої великої фігури серед майстрів партесного

письма, композитора, вченого, музичного просвітника, хорового регента, – і його ролі у музичному житті того часу. Важливим висновком його просвітницької діяльності стало створення визначної фундаментальної праці «Идеа грамматики мусикийской», над різними редакціями якої автор працював у другій половині 1670-х років [69]. Різнобічна ерудиція музиканта, знання кількох мов, знайомство з широким колом вітчизняних і західноєвропейських музичних зразків дозволили М. Дилецькому створити трактат, який не має аналогій у вітчизняній музичній науці тієї епохи. Побудована за законами риторики, розділена на частини (5 або 7, в залежності від редакції), «Мусікійська граматика» охоплює широке коло проблем – від нотного запису і сольмізації до питань форми.

Н. Герасимова-Персидська, досліджуючи постать М. Дилецького у призмі бароко, відзначає використання ним «музично-риторичних фігур. У творах М. Дилецького можна знайти чимало зразків застосування «регул» із «Грамматики». Деякі з них потребували безпосередньої ілюстрації слів тексту згідно з правилами музичної риторики. Музикознавиця згадує Воскресенський канон, де дано багато прикладів розгорнутої семантики музичних прийомів, що повністю відповідає теоретичним положенням, які висвітлені композитором у його трактаті. Як можна бачити, М. Дилецький звернувся до музично-риторичних фігур у тій мірі, в якій вони були пов'язані з передачею емоційних станів, з рухом і жестом (наприклад, характерний рух на «*прийдите*», низхідний рух на «*сниде*», танцювальна фігура на слові «*скакаше, играя*» та інше). Абстрактна символіка, що недоступна для безпосереднього слухового сприйняття, його не приваблювала. Те, що саме в цьому творі, а не у службах, виявляються зв'язки з теорією афектів, природно, адже тільки тут текст мав риси конкретної образності. Використовуючи музично-риторичні фігури, що широко описані у відповідних західноєвропейських працях, композитор застосовує їх скоріше у функції емоційного розкриття тексту, намагаючись підпорядкувати

засоби виразності партесного стилю змісту. У цьому прагненні до змістовності композитор окреслює магістральний шлях вітчизняної музики, зазначає Н. Герасимова-Персидська.

Проблематику наявності музично-риторичних фігур західного типу в музиці українського бароко вперше порушує Р. Стельмащук, виявляючи закономірності їх вживання в музиці партесного стилю XVII–XVIII століття [114]. Автор статті правомірно ставить питання про музично-риторичні засоби в тому сенсі, який вкладається в це поняття щодо західноєвропейського бароко, тому що в українській бароковій традиції вони не отримали широкого наукового висвітлення. «Єдиний фундаментальний трактат з тієї епохи, «Грамматика музикальна» М. Дилецького, щоправда, містить окремі визначення фігур, аналогічні західним: «асценсія – восхожденіє», «дисценсія – снисхожденіє». Подібні визначення зустрічаються в трактаті М. Преторіуса «Syntagma Musicum»: *ascendendo, descendendo*» [114, с. 100]. Однак у «Граматиці» ще відсутня система.

В музиці партесного стилю Р. Стельмащук відмічає засоби, що є цілком відповідними до західних музично-риторичних фігур. Найуживанішими з них є просторові – *anabasis* чи *catabasis*, що позначають місце перебування. Часто дані фігури виражались переважно у вигляді висхідних і низхідних гамоподібних пасажів короткими тривалостями, а тому можуть розглядатись і як *tirata*. Відповідно до західних нормативів в українській музиці того часу вживаються і *climax* або *gradatio, suspiratio* або *tnesis* (розсічення мелодії паузами), *poeta* (епізод акордового складу, побудований на консонансах в поліфонічному контексті).

Деякі ж фігури мають і певні відмінності. Своєрідним є трактування фігури *antitheton*, яка втілюється у протиставленні різноманітних засобів – мелодики, гармонії, ритму, фактури. Одним із чинників музичного розвитку партесних

концертів є зіставлення епізодів *solī* і *tutti*, приклади цьому зустрічаються майже в кожній партесній композиції. Також *antitheton* можна прослідкувати у протиставленні дводольного та тридольного метрів, які позначають і зміну темпу. «В західноєвропейській музиці раннього бароко метричні контрасти мали і цілком визначений символічний зміст – дводольність та чотиридольність асоціювалася з земним, тридольність – з небесним, божественним (тридольність ще символізувала Божественну Трійцю)», що в українській музиці найяскравіше втілено у творах М. Дилецького [114, с. 101–102]. Виникнення дисонуючих гармонічних послідовностей-вертикалей *cadentia duriuscula* від поєднання в різних голосах водночас терцевого (акордового) і квартового (затриманого) ступенів у каденційній домінанті змушує пригадати і про традиційне народне багатоголосся, і про «строчний» спів. Також «жорсткі каденції» проявляються у поєднанні в різних голосах звукорядів мажорного і мінорного нахилу із «зіткненням» дієзів і бемолів. Ще однією фігурою із специфічним використанням у партесних композиціях стала *circulatio*, приклади чому наводить дослідник у своїй праці [114, с. 102]. Порівнюючи застосування прийому *exclamatio*, автор виявляє в партесних творах відмінну практику від західної традиції. В українській музиці виник «інший, фактурно-динамічний тип *exclamatio* – виокремлені акорди хорового *tutti*, які накладаються на кілька сольюючих партій» [114, с. 103].

Р. Стельмащук прослідковує певну еволюцію у вживанні музично-риторичних засобів у партесних творах: музика XVII століття загалом віддає перевагу нормативному використанню фігур західного зразка, тоді як в композиціях з XVIII століття частіше трапляються випадки їх національно-специфічного переосмислення. Завершення цього процесу ознаменували «сталі епітети» – музичні формули узагальненого звучання, що стали характерною ознакою партесного стилю у XVIII столітті.

Специфіка вокального мистецтва, в якому тісно пов'язані слово і музика, створює гарні умови і можливості для використання риторики. Застосування риторичних методів М. Березовським неодноразово доводилось дослідниками: К. Берденніковою, М. Юрченко та іншими. Ю. Каплієнко-Ілюк у своєму дослідженні [83] упорядковує досягнення, здійснені вищезгаданими музикознавцями та вносить суттєві доповнення, пов'язані з даною проблематикою. У центрі уваги науковиці опиняється хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського. Авторка статті зазначає, що принципи хорового концертного стилю, зокрема прийоми риторичного мислення, були засвоєні композитором під час навчання за кордоном. Застосування музично-риторичних фігур у галузі тематизму пов'язується з впливом західноєвропейських традицій. Але, дослідниками доводиться, що деякі риторичні фігури у творчості українських композиторів мають народне походження. «Так, наприклад, низхідні хроматичні рухи Ф. Колесса та М. Юрченко пов'язують з подібним прийомом, який використовувався й у кобзарському мистецтві як засіб виразності, що змальовує в думках образи страждання, жалоби, смутку, гіркоти тощо. Окрім того, музично-риторичні фігури, використані М. Березовським, ще раніше були описані М. Дилецьким у трактаті «Грамматика музикальна», де автор виділяє три різновиди символічного руху голосів – «Підіймання», «Сходження» та «Колесо»» [83, с. 5].

Ю. Каплієнко-Ілюк в творах М. Березовського виокремлює чималу кількість тематичних утворень, які спираються на різного роду риторичні фігури: мелодичні, гармонічні, афективні, зображальні та фігури повтору. Між тим, авторкою виявлені й зразки композиційної риторики. У вищезгаданому творі композитора чітко прослідковується виявлення риторичних зв'язків на мікро- та медіарівнях: мікрорівню відповідає наявність риторичних мотивів та фігур, медіарівень демонструє поділ на частини в середині композиційних структур.

Для посилення драматичної складової композитор М. Березовський вдається до інтонаційних та гармонічних зворотів – емпфаз. До них належить чимало характерних зворотів, як-от: зменшені співзвуччя, еліптичні звороти, стрибки на зменшені квартали і квінти, септими (*saltus duriusculus*), оспівування цих інтервалів, хроматичні ходи (*passus duriusculus*) тощо. Серед фігур особливо переважає використання *catabasis* 'у, що семантично пов'язувалася з відображенням «падіння», «землі», «нещастя», тобто з відчуттям страждання, і зустрічається в усіх розділах викладу тематичного матеріалу, в усіх, без винятку, голосах, але особливо часто в басовому, де вона набуває «фундаментального, ніби «цементуючого», характеру, на зразок *cantus firmus*» [83, с. 6]. Серед низхідних інтонаційних зворотів у композитора зустрічається й риторична фігура *passus duriusculus* («жорсткий хід» мелодії на вузькі інтервали, низхідний хроматичний рух в об'ємі квартали). Також можна зустріти жорсткий стрибок *saltus duriusculus* у вигляді низхідної зменшеної квінти, який є однією з лейтінтонацій теми Хреста. Рідше – можна побачити й *circulatio*. Яскравим прикладом насиченості риторичними фігурами слугує завершення I частини концерту «Не отвержи мене во время старости», де М. Березовський поєднує три види гармонічних риторичних зворотів: *dubitatio*, *ellipsis* (прийом несправджених очікувань у сприйнятті розвитку: пропуск дисонансу, на місці якого знаходиться пауза і дисонанс) та *cadentia diriuscula*. «Така концентрація фігур, та ще й в поєднанні з символами, що звертаються до сили уявлення (*noema*, *aposiopesis*), утворюють нестримне відчуття нерішучості, втрачання сил, смерті й вічності» [83, с. 6]. Прийом комплексного використання фігур складає, за визначенням К. Берденнікової, «більш об'ємне семантичне поле» [34, с. 103].

До фігур, що впливають на образну уяву, Ю. Каплієнко-Ілюк відносить найбільш уживану в творчості М. Березовського – *поет* 'у, яка виявляє медіарівень використання риторики. До фігур, що пов'язані із зображальними

моментами в музиці, належать *hypotyposis* – активні, енергійні, навіть героїчні інтонації, – та *aposiopesis* – мовчання в усіх голосах нерідко виражає нескінченність, часто є символом смерті, вічності. Досить часто зустрічається й фігура *duplicatio* (повторення слова з певним наголосом на ньому), що пов'язано з особливостями композиції та бажанням композитора акцентувати важливі слова. Крім того, серед риторичних фігур повтору знаходиться й *climax*, що поєднується з *hypotyposis* 'ом. «Отже, традиція використання різноманітних фігур риторичної системи, сягаючи коріннями музики західноєвропейського бароко та стилю українських народних дум, влучно була застосована в українській професійній музиці, зокрема в творчості М. Березовського, як найбільш придатна для втілення образів і відчуттів тієї епохи» [83, с. 7].

Говорячи про вітчизняний хоровий концерт, треба віддати належне й творчості А. Веделя. Музично-риторична лексика українського композитора не залишила байдужою й музикознавицю Н. Ананьєву. «Хорові концерти А. Веделя стали своєрідним «щоденником» духовних пошуків, музичним сповіданням віри митця», – пише автор [5, с. 227]. Духовні поривання душі, що кидали композитора життєвим шляхом у пошуках самоідентифікації, наклали відбиток і на його музичну творчість. Відчуваючи відповідальність перед богослужбовим текстом він прагнув документально точно відобразити всі його смислові нюанси. «Це часом приводить до надмірної «докладності» музичної тканини, але також виконує функцію «Аріадниної нитки», за допомогою якої слухач ведеться тернистими духовними стежками» [5, с. 229]. Орієнтирами при цьому стають музично-риторичні фігури, які водночас і коментують слово, і орієнтують увагу, розставляючи змістовні акценти.

Далі у своїй статті Н. Ананьєва виокремлює найхарактерніші музично-риторичні фігури і явища, які наближаються до них, і наводить приклади застосування їх у духовних концертах А. Веделя. Це і *hypotyposis*, що відповідає

за музично-риторичну зображальність, яскраво ілюструючи текст; і різноманітне озвучування «стрел изощренных», що метають вороги (осною багатьох концертів є тема утиску праведної людини неправедними ворогами); й образ «каменю», який символізує для митця віднайдення землі під ногами, опори; й образ «шляху» як духовно спрямованого прагнення. Композитор завжди графічно точно розмежовує «світ горішній» і «світ долішній», для нього є важливою персоніфікація цих світів – Господь і людина. Згадуються й фігури *saltus*, *circulatio*, які допомагають втілити відчуття пов'язаності та взаємооберненості світу «горішнього» і «долішнього». «Здатністю окреслити духовний простір А. Ведель наділяє також музично-риторичні фігури *anabasis* і *catabasis*» [5, с. 232]. *Anabasis* у чистому вигляді композитор застосовує досить рідко. Найчастіше ця фігура становить інтонаційну основу славослів'їв завершальних частин концертів. *Catabasis* інтонаційно переважає у так званих покаючих концертах, ним же А. Ведель користується і для втілення образу ворогів, відтворюючи їхнє духовне падіння і неминучу кінцеву відплату за вчинене зло. Оскільки у творчості митця насамперед часто переважають мотиви страждання, душевної розгубленості та сумніву і саме вони зазвичай емоційно наповнюють перші частини його концертів, то головуюча роль відводиться таким музично-риторичним фігурам, як вищезгаданий *catabasis* та *suspiratio*. Фігуру *exclamatio* А. Ведель застосовує у своїй творчості, бажаючи наблизити музику до звучання живого людського голосу, внаслідок чого молитовне почуття у концертах набуває особливої проникливості. Також широко використовуються і музично-риторичні фігури, що мають функцію експресивного акценту. До них можна віднести фігуру *noema*, фігури повторення – *palillogia*, *polyptoton* і *climax*, фігури синкопи та розспіви («манери»). Роль засобів драматизації виконують *saltus duriusculus* і *passus duriusculus*. Підсумовуючи, можна сказати, що

А. Ведель органічно поєднує провідні досягнення західноєвропейського та вокальні традиції національного мистецтва.

«Партесний стиль затвердив у східнослов'янській музиці поняття західноєвропейської поліфонії, гармонії, прийоми музичної риторики, а разом з ними теорію афектів. У творчості Д. Бортнянського вони отримують блискучий розвиток», – писала українська музикознавиця К. Берденнікова [34, с. 100]. Дослідниця зазначає, що, незважаючи на пануючий у Західній Європі на межі XVIII–XIX століть класицизм, такі засоби як вищі форми фуґи, різноманітна гармонія, виразна і напряду пов'язана з поліфонією, у достатній мірі пов'язані ще зі стилістикою бароко. При усій класичній строгості фактури 35 духовних однохорних концертів Д. Бортнянського є яскравим прикладом і результатом впливу західноєвропейських музично-риторичних прийомів у вітчизняній духовній музиці. У концертах митця неважко віднайти усі види фігур: афективні, зображальні, гармонічні, імітаційні, фігури повтору, мелодичні, фігури замовчування, так звані манери. Часто вони прямо пов'язані із сенсом слова, що звучить одночасно з ними, рідше вони розкривають потаємний зміст або суть віддаленого вірша або фрази. К. Берденнікова відмічає суттєву відмінність фігуративної техніки Д. Бортнянського – м'якість, делікатність у використанні тих чи інших фігур, в авторських пріоритетах.

Найбільш вживаними є фігури, що створюють врівноважене, благоговійне звучання. До них відносяться *analepsis* (рух голосів назустріч один одному, утворюючий консонанси), *congeries* (рух тризвуками і секстакордами), *antistaechon* (супротивний рух – в одному голосі великі тривалості в той час, як в іншому – дрібні), різні види повторення і подібність – *anaphora*, *palilogia*, *assimilatio* (уподібнення), секвентне повторення – *climax*. Переважання мажорних тональностей (28 із 35 концертів) і повільного темпу (у 23 – переважають повільні темпи) створює *consonantie improprie* – суцільне консонантне звучання, яке

«досить скоро сприймається як довге перебування у піднесеному, благосному стані, в солодкому афекті, який стає основою, навіть фоном (однак, наскрізь риторичним) для інших настроїв і душевних станів, які і складають рельєф» [33, с. 101].

Іншу групу утворюють елегійні настрої, а також героїчні, драматичні, образи радості й захвату, для яких у композитора є більш сильні риторичні засоби: пасіонні, афективні і зображальні.

В окрему категорію К. Берденнікова виділяє фігури сфери урочистих вигуків. Більшу виразову роль грають риторичні за своєю природою *exclamatio*. Відокремлені паузами і посилені туттійним звучанням, повтореннями, вони неодмінно супроводжують такі звернення як «*Господи!*», «*Боже мой!*», «*пою Тебе!*», «*воспойте!*». Подібні до них мелодичні фігури звукозображальної природи, які відтворюють гру на трубах і тимпанах. До цієї ж групи прийомів входить використання хорового унісону.

У двадцяти двох з тридцяти п'яти концертів для створення урочистої атмосфери використовується мотив, який складається з трьох консонантних співзвуч і має інструментальну природу – так званий золотий хід; його композитор частіше за все доручає солістам. Цей красивий мелодико-гармонічний рух не належить до загальноновживаних фігур, але часто зустрічаючись у концертах Д. Бортнянського, набуває схожих ознак. Семантично даний мотив пов'язаний із почуттям радості, хвали і оспівуванням Господніх дарів: «*возвещати*», «*возвеличу*», «*возвеселятсся*», «*восплещите*», «*и возвестим славу*», «*такo воспоем*», «*да восхвалим Его*». Окрім радості і захвату золотий хід знаменує і образи, що пов'язані з відривом від землі, спілкуванням з Господом, світлом. Даний мотив використовується або в висхідному русі, або з *regressio* – хвилею. І супроводжуючий текст пов'язаний із рухом вгору: «*воскресый*», «*свет возсия*», «*Ты же Вышний вовек*», «*вознесе главу*». Подібно до А. Веделя,

Д. Бортнянський часто використовує мелодичні фігури *anabasis* і *catabasis* для відтінення верху і низу, символів горішнього і долішнього світів, що часто зустрічаються у релігійних тестах. «Але композитор ніколи не гіпертрофує протяжність цих мелодичних утворень, які і без того помітні і добре прочитуються. Навпаки, він їх навіть вуалює невеликими внутрішніми *regressio* (поверненнями), уникаючи нав'язливої геометричності музичної тканини» [34, с. 102].

До пасіонних відносяться *passi*, *salti*, *cadentii duriusculi*, які застосовуються як риторичне посилення значення будь-якого слова або цілого вірша і у зв'язку з образами Спасителя, спасіння, розп'яття. Тут потрібно розмежувати завуальовану хроматизацію мелодичних ліній всередині великої фрази і концентровані, місткі і дуже рельєфні теми; різну природу утворення цих фігур (гармонічну, поліфонічну, в результаті секвенції і специфічно риторичну) і різну їх функцію.

Науковиця у своїй статті відмічає, що для Д. Бортнянського характерне двоїсте використання одних і тих же фігур. Він звертається до них то у виключно риторичному значенні, то як до яскравих мелодичних, гармонічних зворотів, засобів винятково музичного розвитку, що відрізняє метод Д. Бортнянського від метода композиторів бароко, які і в інструментальній музиці спирались на певну семантику фігур.

Як вже зазначалось раніше, за К. Берденніковою, одним із розповсюджених прийомів є використання фігур в комплексі, що створює більш об'ємне семантичне поле. Так, *circulatio*, змальовуючи вічну і досконалу фігуру кола, частіше за все вводиться на словах «во век», «в век сохраню», «отныне и до века», «во веки», «слава». У Концерті № 19 *circulatio* поєднується з *exclamatio* для розкриття словесного образу «дондеже положу враги твоя», у Концерті № 21 разом з *passus duriusculus* підкреслює слово «уповаю».

Однією з найуживаніших фігур є *mora* (уповільнення, збільшення ритміки), яка зустрічається у сімнадцяти концертах і переважно використовується у сполученні з іншими фігурами. *Mora* є символом образу вічності. Ця фігура завжди замикається паузою – фігурою замовчування: «*во веки*», «*несть конца*», «*во век и в век века*», «*во славу Твою*».

Далі К. Берденнікова веде мову про зображальні прийоми – мотиви, типи руху, інтонації, що посилюють той чи інший словесний образ, і наявні у багатьох концертах. Вони не обмежуються мелодичними чи гармонічними засобами, часто використовуються динамічні і фактурні ефекти, виразною стає форма твору, рівновага чи дисбаланс розділів. Авторка статті наводить декілька прикладів. «Так, фактура зображальна у Концерті № 3, де під час звучання тексту «*время славы Его*» склад збільшується від двох голосів (дискант і альт) до всього хору, посилюючись грандіозним *crescendo*. У Концерті № 8 імітації зі словами «*в род и род*», що охоплюють весь хор від дискантів до басів, створюють ефект заглиблення «до сьомого коліна...» [34, с. 105]. Саме завдяки фактурному розшаруванню створюється ефект прямої мови; фактурно виразним є розділ Концерту № 19 з текстом «*подножие ног Твоих*», де найменшими тривалостями у партії басів змальовано повалених ворогів, котрі метушаться під ногами. Фактура допомагає зримо розмежувати небо і землю.

У питанні про риторику в хорових концертах Д. Бортнянського особливо важливим є аспект відповідності форми музичного матеріалу до словесного тексту (його форми та змісту). К. Берденнікова припускає, що у формі, де між розділами обов'язково змінюються темп і тональності, на межі XVIII–XIX століть є можливим проникнення ідей сонатно-симфонічного циклу. Але все ж найбільш очевидним є слідування ораторській диспозиції. «Великі розділи концертів підпорядковуються в процесі розвитку тематизму логіці традиційного шестичастинного членування. Такими є перші і другі частини, правда зазвичай

відсутній *exordium* (вступ) і недостатньо рельєфним буває *peroratio* (заключення), функція якого в усьому концерті доручається фіналу. Перед останнім розділом часто вводиться коротка зв'язка, яка не має самостійного значення. Крім того, в кожному творі спостерігається комплекс подібних тем, котрі, з'являючись протягом концерту створюють ефект повторності, тематичної єдності і кожна (велика чи дрібна) частина стає певним етапом розвитку ораторської думки. Це властиво і для мажорних і для мінорних концертів, хоча, із-за більшої тематичної рельєфності, найбільш очевидним є у драматичних творах» [34, с. 105].

Проблематика питання принципів музичної риторики продовжує хвилювати і сучасних музикознавців. Підтвердженням тому є стаття Т. Олейнікової [103], в якій автор вперше адаптує західноєвропейські прийоми аналізу музично-риторичних фігур до технології їх застосування в семіотичному дослідженні української музики бароко. Науковиця пропонує авторську методику розкодування сакральних змістів символіки української музики XVII–XVIII століть, яка полягає в поясненні семантики символу за допомогою зіставлення з іншими подібними закодованими в сакральних текстах символічними концептами, і вказує, що в культурологічному аспекті семіотика і семантика переходу «музично-риторичних фігур у символи, який відбувається завдяки наповненню їх сакральними змістами, ще не осмислена і тому потребує відповідного опрацювання» [45, с. 6].

Т. Олейнікова умовно виділяє два основних західноєвропейських підходи до вивчення музично-риторичних формул та їх екстраполяції на дослідження музики українського бароко. Перший підхід базується на описаному в загальновідомому дослідженні російської музикознавиці, де виділяються фігури кількох типів:

- «Фігури, що мають здатність передавати певні образні уявлення, пов'язані з їх зображенням». Тобто визначення образу полягало в тісному зв'язку музики зі словом. Цей зв'язок проявлявся в певній формі «наслідування», що призводило до приділення надуваги окремим словам, а не змісту тексту в цілому.
- Фігури, в яких виразні, «афективні властивості головні». Вони вважалися «мовою афектів», образно-емоційно конкретизували текст і мали сильний емоційний вплив, завдяки чому і викликали найбільшу зацікавленість. Проте «афективні ролі фігур не були чітко закріплені», часто передавали «протилежні афекти».
- Фігури, що поєднували ознаки фігур перших двох типів. «Музично-риторичні фігури експресивно акцентували окремі слова, виразно підкреслювали ключові слова текстів».

Такий підхід у вивченні музики українського бароко використали вітчизняні музикознавці Р. Стельмащук [114], Н. Ананьєва [5], Ю. Каплієнко-Ілюк [83].

Другий семіотичний підхід до аналізу риторичних фігур у західноєвропейській музиці бароко висвітлений у дисертації А. Боршуляк [45]. Його суть в тому, що музично-риторичні фігури можуть «переходити в символи, ... завдяки наповненню їх певним смислом», «стають своєрідними носіями художньої інформації» для подальших поколінь крізь століття [45, с. 6]. Науковець висуває універсальну концепцію символіки «пасіонності», в якій «прогресуючий змістовний ряд відчуттів, що входить до даного образу, ... виражається конкретними музичними символами» [45, с. 7]. А. Боршуляк, систематизуючи концепції Б. Яворського і А. Швейцера в дослідженні творчості Й. Баха, відмічає основні символи «пасіонності», які у доробку композитора стають універсальними. Але вітчизняними дослідниками в аналізі української

музики бароко не застосовувався цей підхід, особливо в його семіотико-семантичних змістах і культурологічних контекстах.

Т. Олейнікова, базуючись на розглянутих підходах, пропонує власну нову концепцію дослідження музичних символів бароко та їх сакральної семантики. Її авторський метод охарактеризований на прикладі аналізу циклу з 35 чотириголосних хорових духовних концертів Д. Бортнянського. Для характеристики інтонаційної символіки та її сакральної семантики в українській музичній культурі XVII–XVIII століть простежено характер зв'язку музики і слова у обраних творах. Як відомо, тексти для своїх хорових композицій Д. Бортнянський обирав самостійно і головним джерелом стала одна з книг Біблії – Псалтир. Дослідниця здійснює герменевтичний аналіз текстів і виявляє, що літературна першооснова концертів – ретельно відібрані строфи деяких псалмів, пов'язаних між собою тематично, тобто композитор добре знав основи біблійного вчення і висвітлив їх, усвідомлено обираючи ті чи інші уривки Святого Письма [103, с. 23]. Крім того, авторка пише: «музика і сакральний зміст літературного тексту становлять єдине художнє ціле, вони символічно взаємопов'язані і служать розкриттю творчого задуму композитора. Тому першочергова увага Д. Бортнянським-композитором приділялась саме написанню музики як виявленню художньо-образного змісту основних тем, що хвилювали українське суспільство того часу за допомоги барокових засобів музичної виразності і близьких до етнонаціонального світосприйняття сакральних джерел» [103, с. 24].

Т. Олейнікова виділяє декілька ключових мотивів, котрі проходять у хоровому циклі і якими музично-риторичними фігурами вони виражені:

- освячення і прославлення величного імені Бога – деякі дослідники відмічають, що поява імені Бога супроводжувалася його звучанням в музиці за допомогою певних інтонаційних символів, зокрема фігури *поета*,

яка «в музиці українського бароко переходить у сакральний символ, бо через свою семіотику і семантику набуває філософсько-релігійного змісту» [82, с. 24];

- образи надії (на спасіння, прощення гріхів, вічне життя з Богом) – символічно втілюються за допомогою *anabasis* 'у та *exclamatio*;
- дещо менше, але проводиться й тема викуплення від гріхів людства, завдяки жертвній смерті Ісуса Христа – виражена фігурами *catabasis* і «падіння на терцію».

Таким чином, Т. Олейнікова вбачає, що використання обох підходів, окремо один від одного позитивно впливає на ефективність аналізу творів, проте, досягти більших результатів дозволяє саме одночасне застосування ключових принципів наведених західноєвропейських підходів до аналізу української музики бароко. Це потребує ознайомлення з випадками застосування музично-риторичних фігур і їх основними властивостями (від першого підходу) та «виявлення їх семіотичних функцій у музичному творі, сакральної мети їх застосування композитором, осягнення переходу фігури у символ» (від другого підходу) [103, с. 24]. Дослідниця припускає, що «на основі використання цього підходу і його вдосконалення в подальшому стає можливим більш ефективний семіотико-культурологічний аналіз музично-риторичних фігур в українській музиці бароко, віднаходження нових, ще невідомих, сакральних (освячених) змістів, що закодовані у музичних фігурах-символах композиторами Д. Бортнянським, А. Веделем, М. Березовським та ін. Отримані значення сакральних змістів музичної символіки дозволять вірно «читати» духовні послання через віки, записані для нащадків композиторами українського бароко» [103, с. 25].

#### 1.4. Явище проповіді в контексті релігійної комунікації

Вдаючись до духовно-семантичного підходу до аналізу музичних творів, та, передусім, хорової музики, де за основу покладені тексти Святого Письма, неможливо оминати увагою і питання гомілетики. З огляду на авторський вибір вербального першоджерела, одразу ж виникають певні сталі асоціації щодо схожості стратегій роботи та викладення матеріалу композитором, подібно до проповідника. Тому, зупинимось детальніше на цьому аспекті задля глибшого розуміння питання проповіді.

Дослідниця Л. Бомко [42] присвячує свою працю дослідженню українського барокового проповідництва та постаті Йоанікія Галятовського. Л. Бомко, розглядаючи його творчу манеру проповіді, порівнює її з ранньобароковою (початок XVII ст.) практикою Кирила Транквіліона Ставровецького та проповідями представників зрілого бароко (50–60 рр. XVII ст.): Антонія Радивиловського, Лазара Барановича, Дмитра Туптала та Стефана Яворського.

Науковиця, на основі порівняльного аналізу, виокремлює типові та авторитетні риси екзегетики, та проливає світло на явище взаємодії між східною та західною традиціями проповіді. Так, спираючись на дану статтю Л. Бомко, підсумуємо характерні ознаки та жанрові трансформації проповіді кожного зі згаданих митців Слова:

- К. Ставровецький – поклав край пануванню традиції, не дотримується якоїсь однієї схеми, але складає свої проповіді переважно з невеликого вступу, євангельської цитати і двох частин, які є автономними одна до одної, із власними композиційними системами; часто вкінці додає ще окреме моральне повчання; «тлумачить Святе Письмо, апелюючи до емоційно-чуттєвої сфери» [42, с. 13]. За М. Кучинською –

К. Ставровецький «один з найяскравіших умів» та «найяскравіша постать епохи» [140, с. 15];

- Й. Галятовський – удосконалив структуру проповідей «потужним струменем інтертекстуальности» і завершує їх своїм гомілетичним трактатом – «Наукою, або Способом зложеня казаня». Видає збірку «Ключ до розуміння», де викладає «... систематичні настанови для проповідників, вимоги послідовної структурно-композиційної організації проповіді, чотирисенсового методу біблійного тлумачення, риторичної перспективи тексту ...», при тлумаченні Слова звертається до раціональних засад і практичного досвіду [42, с. 13]. М. Кучинська визначає його «одним з найплідніших творців епохи» [140, с. 16]. Проповідам Й. Галятовського притаманні поєднання європейських літературних, богословських та філософських контекстів, знань з зоології, ботаніки та теологічної основи, звертається до людського досвіду;
- А. Радивиловський – споріднює їх з Й. Галятовським староукраїнська мова та велика кількість небіблійних прикладів; на них обох справили вплив праці Арістотеля, Цицерона, Сенеки, Діогена Лаертського та коментарі Юста Ліпсія, що викладалось на курсах риторики й філософії у Києво-Могилянській колегії [113, с. 56–59]. Його проповідям притаманна простота стилю, за рахунок великої кількості прикладів з народної творчості;
- Л. Баранович – його церковнослов'янська мова розрахована на освічених слухачів; уникає традиційної оповідної манери; подає біблійні, житійні, античні приклади у вигадливих формах. За зовнішньою традиційністю – у проповідях проступає бароковий концептизм, що увиразнюється в алюзіях, «прагне до несподіваного сполучення образів», алегорези, гри слів [42, с. 15];

- Д. Туптало – автор «Житія Святих» та збірника проповідей «Руно орошеное» (1677 р.). «Руно...» містить 24 проповіді або як їх називає автор – *Роси*. Кожна Роса складається з біблійної цитати-епіграфа і чотирьох частин – *Чудо, Беседа, Нравоучение, Прилог*. У проповідях застосовує «розмаїття риторичних прийомів, які насичують текст «духовною експресією»»: риторичні питання, порівняння, звернення до слухача/читача. Підсилює риторику поетичними вставками, поданими на початку останньої частини проповіді. Манера письма визначається поєднанням раціонального сприйняття з емоційно-чуттєвим, особливо у темі страждань Христових [42, с. 16];
- С. Яворський – студент і професор Києво-Могилянської академії та автор курсів риторики («Риторична рука») й філософії. Характерною рисою проповідництва є конкретизація абстрактних понять. Для своєї відомої проповіді «Виноград Христов», виголошеною перед І. Мазепою і письмово присвяченої гетьманові (Чернігів, 1698 р.), обрав тему зі сном чашника єгипетського царя, таким чином інтерпретуючи відомий бароковий сюжет піднесення до Бога [42, с. 17].

Подібні риси між згаданими авторами є наслідком послаблення канонічних ознак проповіді і кристалізації барокових риторичних явищ. Як зауважує Л. Бомко, Й. Галятовський своїм трактатом «Наука албо спосіб зложеня казаня» завершує процес становлення жанру проповіді в Україні, який коригувався західними впливами риторики, що яскраво увиразнено в творах могилянських проповідників. У цьому трактаті були закладені теоретичні вимоги для тричастинної структури проповіді (ексординум, нарація та конклюдія) і важливість, насамперед, повноти тлумачення усіх чотирьох сенсів Святого Письма [42, с. 18].

Отже, праця «Ключ розуміння» Й. Галятовського є вершиною як у його творчості, так і в цілому в період барокового проповідництва. Високий авторитет

Святого Письма був провідним чинником у літературі того часу і яскраво втілений у проповідях шести вищезгаданих авторів. Пізнє бароко в Україні вже було позначене біблійними інтерпретаціями Г. Сковороди.

Тож, на підставі вищезазначеного, можемо підсумувати, що ораторські вміння й навички є необхідними і вдало проявляються в гомілетичі. Розглянемо детальніше деякі особливості церковного красномовства.

Традиційно (згідно з трьома типами риторики за Арістотелем: 1. дорадча – прихилення чи відхилення чогось; 2. судова – промови засуджувальні чи виправдовуючі; 3. урочиста – критика когось чи осуд) в риториці виділяють три види публічного мовлення: осудне, порадне та урочисте, і всі вони знаходять своє відбиття в класифікації проповідей. Наведеним видам красномовства відповідають три види проповідей:

- роз'яснювальні (екзегетичні);
- повчальні або виховні (парентетичні);
- тематичні (панегіричні) проповіді.

У **роз'яснювальних** проповідях пояснюються тексти зі Святого Письма, використовуючи різноманітні підходи, такі як історичний, культурний, мовний, релігійний та літературний аналіз. Саме екзегетичні проповіді богослови (Д. Гелм [57], Б. Чапелл [136]) вважають найбільш впливовими.

**Виховна проповідь** – це форма наставництва віруючих, що розпочинається з викладу особистих думок проповідника щодо різних соціально-політичних, богословських або психологічних питань. Ці думки потім підтримуються або поглиблюються за допомогою текстів зі Святого Письма.

**Тематичні проповіді** присвячені значенню певного свята, об'єкту або темі, пов'язаній з певною датою. Ці проповіді є урочистими та хвалебними виступами проповідника на визначену тему.

Б. Чапелл у своїй праці «Відродження роз'яснювальної проповіді: Проповідь, в центрі якої Христос» [136] теж приділяє увагу категоріям класичної риторики, зазначаючи, що згідно неї, усяка переконлива промова має містити три складові:

- *Логос* – зміст усної промови, що містить її порядок і логічний стрій.
- *Патос* – емоційна сторона промови, а саме наснага, пристрасть, почуття, які виражає той, хто говорить та відчують слухачі.
- *Етос* – характер промовця, який сприймають слухачі; найбільш яскраво ця категорія проявляється у словах, в яких оратор передає своє піклування про благо слухачів. На думку Арістотеля, етос – найважливіший компонент промови, який робить її переконливою.

«Роздумуючи над істинами, які викладає проповідник, слухачі мимоволі оцінюють його промову за цими трьома критеріями. Ці обставини мають спонукати пастора, – який бажає нести людям Слово, здатне змінити грішне серце, – проповідувати так, щоб ніщо не перешкоджало їм сприймати Божу істину і премудрість» [136, с. 31].

Питанню проповіді як основного жанру красномовства у релігійному дискурсі присвячена стаття Л. Лукіної [98]. Авторка констатує, що «проповідь, як і будь-який інший мовленнєвий жанр, характеризується комунікативною ситуацією, експресією й експресивною інтонацією, обсягом, концепцією адресата й адресанта. Вона має комунікативну мету, подвійний зміст, чинники комунікативного минулого й комунікативного майбутнього, мовне втілення» [98, с. 75]. Л. Лукіна відзначає, що складання проповіді вимагає від проповідника глибокого розуміння комунікативної лінгвістики, лінгвістичної прагматики, стилістики й риторики, і наголошує, що володіння цими засобами допомагає проповіднику не лише передати зміст свого послання, але такий підхід допомагає

створити зв'язок між проповідником і парафіянами, підвищуючи ефективність сприйняття та впливу проповіді.

Л. Лукіна зазначає, що незалежно від типу проповіді, всі вони мають канонічну структуру, що базується на так званій «гомілетичній схемі». Ця схема включає вступ, основну частину, моральний висновок і заключення. У зарубіжній гомілетичній схемі, яка ґрунтується на античній риторичній схемі, виділяють наступні частини:

- вступ, метою якого є зацікавлення аудиторії, концентрація їх уваги, мотивація та привертання уваги проповідником;
- проблематизація – наочне представлення проблеми або ситуації, яка буде обговорюватися;
- виклад – проповідник розглядає різні точки зору на проблему, показує помилкові шляхи вирішення та правильне рішення проблеми з позиції релігійного вчення;
- аргументація – наведення доказів правильності рішення, підтвердження їх за допомогою апелювання до авторитетів чи прикладів;
- висновок – підсумок виступу, підкреслення уваги до проблеми та заклик до дії.

У часи бароко знання законів риторики і, в тому числі, системи музично-риторичних фігур, було необхідним для церковного музиканта. Органіст виконував важливу роль у німецькому протестантському богослужінні, проголошуючи свого роду «музичну проповідь». Разом з пастором він приймав участь у тлумаченні текстів Святого Письма, розкриваючи і коментуючи за допомогою музичних засобів зміст відповідних до церковної служби хоралів. Музичні фігури, відомі і зрозумілі пастві, займали у звуковому оформленні служби значне місце.

Для кращого розуміння музики хорових творів В. Степурка, зокрема написаної на тексти Святого Письма, варто пригадати таке вчення як гомілетика.

Термін «гомилетика» з'явився порівняно недавно – у XVII столітті в Німеччині у працях В. Лейсера, С. Гебеля та Й. Бейера, і означає науку, що вивчає церковне красномовство. Проповідь – основний жанр церковного красномовства, а в деяких напрямках християнства є центральним і кульмінаційним моментом богослужіння.

У низці статей про гомилетичні традиції в кантатній творчості Й. Баха К. Берденнікова детально розглядає історичні передумови виникнення вчення гомилетики [30, 31, 32, 35, 36]. Як відомо, Й. Бах був глибоко віруючою людиною, у його домашній бібліотеці значне місце займала богословська література (М. Лютер, А. Олеуаріус, Й. Мюллер), що значить, що композитор цікавився й всебічно вивчав теологію. У практиці М. Лютера і Ф. Меланхтона, котрі одночасно були реформаторами і визначними проповідниками, сформувались і затвердились **два основних типи проповіді**:

- *лютерівська гомілія* – засновник цього напрямку на новому історичному витку відтворив ранньохристиянську традицію читання з подальшим поясненням;
- *меланхтонівська синтетична проповідь* – являє собою синтез старого і нового: викладення релігійної ідеї, що підкріплене цитатами з Писання і зодягнуте у відроджену ораторську форму.

У XVIII столітті, до часів Й. Баха, проповідь об'єднала кращі, найбільш продуктивні якості обох напрямків: матерії (себто предмет обговорення, зміст) в основному були лютерівської традиції – з опорою на великий уривок Євангелія, форма ж логікою побудови зобов'язана Ф. Меланхтону – спиралась на риторичні принципи.

К. Берденнікова зазначає, що форма саме духовних творів Й. Баха, подібно до проповідей Ф. Меланхтона, підкорюється ораторській диспозиції. Традиційний шести-восьмичастинний поділ можна виявити на двох рівнях:

всередині композиційної одиниці і в усьому циклі. Світські ж твори не мають такої основи для струнко вибудованої композиції, у них немає інтонаційної, тональної, тембрової драматургії, яка так яскраво представлена у духовних кантатах, у них більше виявляється тяжіння до репризності і замкненості, сюжетні лінії героїв світських драм часто не набувають розвитку, їх образи лише експонуються [36, с. 68–69].

Отож, повернемося до В. Степура. Хоч композитор в особистому листуванні пише, що використання риторики – це не свідомий акт, проте виявляється очевидним дотримання ним ораторської диспозиції. Постає питання, як саме проявляються музично-риторичні засоби на макрорівні? Чи можливо застосувати отримані знання про гомілетуку в творчості Й. Баха при вивченні хорових творів українського композитора? Спробуємо простежити це детальніше у подальшому аналізі.

## Висновки до Розділу 1

У даному розділі було здійснено огляд наукових джерел, пов'язаних з дослідженням: питання термінологічної дефініції сакральної музики та існуючих аналітичних підходів до аналізу духовних творів; феномену комунікації, в тому числі в музиці; риторики як важливого комунікативного елементу релігійної комунікації; феномену проповіді як втілення релігійної комунікації та як методологічної основи для аналізу.

Серед публікацій виділимо такі дослідження, які пропонують новітні методи аналізу музики сакрального характеру. О. Козаренко досліджував сакральну творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів і простежував слідування сучасних композиторів вітчизняній традиції духовних творів. Н. Беліченко розглянула моделі духовної особистості у Святому Письмі. Праці О. Мануляка, С. Шипа, О. Зосім присвячені пошукам точної термінології для означення категорій сакральної музики. Л. Шаповалова, Н. Варавкіна-Тарасова переймаються питаннями онтології, духовної реальності та духовного змісту музичного твору, що знаходить своє продовження у теорії О. Александрової щодо духовно-семантичного підходу.

У підрозділі про явище комунікації розглянуто існуючі праці з даного питання та зосереджено увагу на одному з її типів, який корелює з духовно-семантичним підходом – релігійної комунікацією. Феномен релігійної комунікації різнобічно висвітлений у дослідженнях як зарубіжних, так і вітчизняних науковців, проте, на нашу думку, потребує переосмислення, особливо якщо йдеться про аналіз музичних творів, написаних на релігійні або канонічні тексти, або призначених для виконання під час Богослужіння тощо. Розглянувши детальніше запропоновані моделі даного типу комунікації, було

здійснено спробу доповнити існуючі міркування, зокрема М. Петрушкевич та О. Вдовіної, що було унаочнено у вигляді біблійної моделі релігійної комунікації.

У сфері тематизму української духовної музики значний вплив справила західноєвропейська традиція, яка за опору мала вчення про музично-риторичні фігури. Риторика – багатогранний феномен, що має певну специфіку розвитку на різних історико-культурних етапах. Дослідницький інтерес до даної дисципліни з плином часу лиш посилюється, цікавою є й модифікація поглядів на музичну риторику. На основі наукової літератури та аналітичного матеріалу, використаних у нашій роботі, поглиблено знання і розширено уявлення про музичну риторику, навіть як семіотичну і культурологічну сферу наукових обривів музикознавства. Феномен музичної риторики є широким полем для скрупульозного вивчення його під різними кутами за допомогою різноманітних підходів і ця тенденція нині постійно розвивається.

Питання гомілетики, безумовно, є важливим з погляду на предмет дослідження. Було простежено особливості барокового проповідництва в Україні (на прикладі ключових постатей того періоду – Йоанікія Галятовського, Кирила Транквіліона Ставровецького, Антонія Радивиловського, Лазара Барановича, Дмитра Туптала та Стефана Яворського) та Західній Європі (М. Лютер та Ф. Меланхтон). Окрім очевидних причин – ораторських навичок у побудові та викладенні проповіді, відомо, що В. Степурко захоплюється богословською літературою, а деякі з його творів присвячені світлій пам'яті Св. Димитрія Ростовського (Дмитра Туптала), на батьківщині якого композитор мешкає (у с. Макарів на Київщині) та «вважає своїм священним обов'язком вшанувати цього видатного релігійного діяча»<sup>4</sup>.

Отже, широкий спектр розглянутих джерел, пов'язаних з концепцією даного дослідження, сприяв створенню підґрунтя для подальшого аналізу.

---

<sup>4</sup> <https://www.ukma.edu.ua/index.php/resursi/kulturno-mistetski-tsentr/89-about-us/176-duptux-liturgia>

## РОЗДІЛ 2.

### АСПЕКТИ ДУХОВНО-СЕМАНТИЧНОГО ПІДХОДУ В АНАЛІЗІ ХОРОВИХ ТВОРІВ В. СТЕПУРКА

#### 2.1. Етичні та філософські основи композиторського стилю В. Степурка

Віктор Степурко<sup>5</sup> – без перебільшення, непересічна і багатовимірна постать у часопросторі української музичної культури сьогодення. Його діяльність цілком підходить під визначення *феномену універсальної творчої особистості*, розглянутого О. Комендою в аспекті *діяльнісного універсалізму*, що проявляється в життєтворчості В. Степурка через «жанрово-стильову багатогранність творчості <...>, глибину <...> художніх узагальнень, смислову всеохопність художніх концепцій, присвячених вічним питанням, <...> винятково високу міру творчого обдарування» [92].

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

---

<sup>5</sup> **Віктор Степурко** – український композитор сучасної академічної духовної музики, Заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України від 1983 року. Багатогранна індивідуальність митця розкрилась ще під час навчання у Київській консерваторії у 70-ті роки минулого століття, де він закінчив диригентсько-хоровий факультет (клас Л. Венедиктова) та факультет композиції (клас М. Скорика). Під час праці 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, композитор занурився у світ традицій церковного співу та християнської тематики. До речі, ця сфера діяльності неабияк вплинула на залучення у творчість не лише традицій винятково православної музики, а й інших християнських напрямів, зокрема протестантських. Універсальність особистості композитора проявилась ще у дослідницьких інтересах, виражених чималим переліком наукових розвідок, статей, дисертацією «Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2018) та виданням навчального посібників: «Основи музичної композиції» (2011) та «Аналіз музичних творів» (2020). Окрім того, В. Степурко – лауреат численних відзнак, премій та нагород. Творчий доробок митця розмаїтий і потужний – від музики для дітей (опера «Музична крамничка») та пісенних жанрів до монументальних симфонічних та оперних партитур (концерт для флейти та симфонічного оркестру, симфонічна картина «Острови дитинства»). Написав сім симфонічних творів.

гарне, приходять до нас за задумом Божим. Зараз я розумію, що все мені в житті даровано Богом для міркувань, здатності аналізувати життєві процеси, відчуття величі Всесвіту. Я лише порошина в цьому космосі, як мале у Великому. Але всі ми й кожен з нас для Великого – цінні» [18]. Кожне висловлювання геніального і водночас дуже скромного композитора заслуговує особливої уваги: 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. Крізь «період чакр», період «інтелектуального ставлення», митець підійшов до символізму, закладеного в основі церкви, – «символізму таїнства крові і плоті Христової, символізму, який не прийняв Іуда» [71].

В музикознавчій науці порушено і в певній мірі розроблено чимало питань дослідження творчості В. Степурка – геніального сучасного українського композитора. Його багатогранна особистість та творчий доробок все частіше стають об'єктом вивчення. Дослідниками різних напрямків у вивченні хорових творів композитора опрацьовано проблеми стилю, жанру, форми, фактури, світоглядних засад, взаємодії канонічної та фольклорної складових, поєднання автентичного та новаційного, але все ще залишається широке поле для дослідження різноманітних таїн у хоровій спадщині автора.

О. Василенко наводить перелік авторів наукових праць, які присвячені творчості В. Степурка. Це – «монографічні праці музикознавців: кандидатські дисертації Я. Бардашевської та А. Ткаченко, статті Т. Андрієвської, О. Стаценко, Т. Соловйової, Н. Волошиної, О. Дьячкової, В. Муратової, І. Сікорської, Г. Степанченко та ін., що стосуються різних аспектів світоглядно-гуманітарного напрямку його діяльності; коментарі видатних композиторів Л. Дичко, М. Скорика, І. Щербакова, Г. Гаврилець та характеристики творчої особистості В. Степурка видатними хормейстерами Л. Венедиктовим, Г. Горбатенко,

Є. Савчуком, Л. Байдою, М. Гобдичем, Д. Радиком, які дозволяють скласти уявлення про послідовний багатогранний шлях композитора, відчуті глибоко національну ідею та сакральну спрямованість його творчості» [51, с. 305].

Сам же О. Василенко, у своїй розвідці про «Missa movere» В. Степурка, досліджує ознаки діалогічності як філософської основи художнього методу виконавського аналізу та жанрові особливості його хорових композицій, що проявляється у поєднанні в одному творі ознак кількох стилєвих напрямів. Як зазначає науковець: «Одним з головних досягнень В. Степурка у розвитку національної хорової музики, стає збагачення традиційної жанрової палітри – новими сенсами» [51, с. 309]. У іншій своїй статті О. Василенко здійснює спробу відтворити цілісну панораму творчості композитора, розкрити основні світоглядні установки автора та визначити специфіку композиторського методу, на основі опрацьованих численних матеріалів, статей, інтерв'ю з автором, його кандидатської дисертації та підручника з композиції [50].

Серед останніх досліджень і публікацій відзначимо й ґрунтовні праці Я. Бардашевської, де науковиця визначає основні чинники формування духовно-етичних пріоритетів композитора, які виявляються у різноманітних жанрово-стилістичних моделях і змістовних конструкціях духовних творів, прослідковує закономірності його мислення в аспекті образно-семантичного потенціалу хорової композиції [19], знаходячи, що «етика духовності в творах В. Степурка утворює багатопланову систему, яка виявляє й ознаки еволюціонування» [21, с. 5]. Мистецтвознавиця присвячує свою дисертацію вивченню хорових творів *a capella*, в тому числі – із солуючими інструментами [21].

Ще одна її стаття проливає світло на жанрові та стилістичні особливості зразків зі сфери світського мистецтва та самобутні ракурси у трактуванні звукової матерії на основі аналізу музичних змістів та образів світських акапельних хорових творів В. Степурка [23], де Я. Бардашевська підсумовує, що

митець використовує різноманітні стилістичні методи з різних епох і стилів, надаючи собі велику свободу у формуванні жанрових образів. Його підхід до використання звукових модусів виходить за межі вербально-поетичної основи. Це виявляється, з одного боку, у використанні симфонізації вокально-хорових засобів, що є характерним для ХХ століття, а з іншого – у новаторському підході до можливостей звукового матеріалу, шляхом пошуку відповідності його до загальних законів буття [23, с. 102].

У статті Я. Бардашевської в польському виданні демонструється органічність синкретичного процесу взаємодії між фольклорними та церковними чинниками як основними елементами хорової творчості В. Степурка. Наявність народно-поетичних образів або метафор надає хорам елементи драматичної дії до світських текстів, збільшує образну різноманітність та формує семантичні арки від похідних асоціацій до кінцевого розуміння. Композитор виявляє особливу уважність у сприйнятті семантичного поля, символіки та метафор канонічних, фольклорних та інших вербальних текстів, що впливає на особливості драматургії та архітекtonіки композицій, а також на потенціал фонемних структур або вокалізацій у формуванні їх яскравих звучань [131].

Дослідниця М. Варакута теж присвячує свою розвідку хоровій творчості В. Степурка (аналізує деякі псалми – Пс. 1 «Блажен муж», Пс. 8 «Господи, Боже наш» та Пс. 68 «Спаси мене, Боже»), розглядаючи її через призму співвідношення традицій української духовної музики і новаторства музичної мови [146].

Питання трансформації та авторської інтерпретації літургійного жанру в доробку композитора приваблює вчених Т. Соловійову [111] та О. Залевську [73]. А. Бакумець, досліджуючи жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття не оминає увагою і хоровий цикл «Фрески Києва» (2016) В. Степурка, й визначає, що «характерною ознакою хорового письма композитора є синестетичне поєднання художніх

принципів музичного (давня церковна монодія) та візуального (фреска) мистецтв. Воно виявляється через інтермедіальність архітектонічно-композиційної організації твору» [16, с. 7].

Тематику циклічних творів продовжує й Я. Кириленко, аналізуючи на прикладі «Концерту» (пам'яті Миколи Леонтовича) меморіально-неорелігійну модель українського хорового концерту. Музикознавиця робить висновок, що у цьому творі неорелігійна складова ґрунтується на циклічній моделі хорового концерту другої половини XVIII ст., а сама меморіально-неорелігійна модель інтерпретована в ліричному ключі. Вона виявляє поліпараметровість концертно-хорового діалогу, що межує зі стилізацією. Аналізуючи обрані тексти твору, що взяті з Псалтиря та Книги Еклезіястової, дослідниця відмічає, що перші дві частини поєднані загальною темою покаяння, а у третій частині переважає гомілетична складова [84].

Науковець М. Антоненко теж оглядово торкається постаті та внеску композитора у сучасне вітчизняне мистецтво, відносячи В. Степурка до плеяди світських композиторів, зазначає, що вони «вдаються до індивідуального втілення, жанрової трансформації, до поєднання канонічних засад православної музики з національним фольклором, сучасної музичної мови, їхні твори належать до паралітургійного і позалітургійного напрямів» [9, с. 85].

О. Галай висловлюється щодо паралітургійної музики В. Степурка на прикладі його творчого доробку, віднаходячи її зв'язок з найдавнішими канонічними піснеспівами, і актуалізує важливе питання культуротворчих процесів XXI ст., а саме не включеність цих творів до концертного або церковного репертуару, що унеможливорює в повній мірі «відчути та усвідомити ту філософську глибину, закладену в цих творах» [58, с. 50].

В. Левко підіймає ще один пласт багатогранного доробку митця, і характеризує обробки естрадних пісень видатного представника українського

ретро Б. Веселовського, що є рідкісним явищем для творчості В. Степурка, адже композитор досить рідко звертається до джазової чи естрадної музики. Дослідниця у своїй розвідці здійснює спробу пояснити звернення академічного композитора до музики такого напрямку, а також зосереджується на підходах автора до аранжування цих пісень [96].

Отже, можна зробити висновок, композитор реалізував себе у широкому колі жанрів, що докладно висвітлено у наукових працях сучасних музикологів, проте щирю любов і величезну популярність серед слухачів, виконавців, музикознавців, здобула хорова творчість композитора, де він розкрився найбільш продуктивно. Саме у його духовній музиці прослідковується поєднання автентичного і традиційного з новаційним, бо він є творцем «... особливих сакральних творів, стилістика яких орієнтована на етнокультуру, на національне українське коріння мистецтва» [16]. Завдяки особистій хормейстерській практиці, викладацькій та композиторській діяльності, В. Степурко досконало володіє хоровим письмом, є майстром живого відчуття хорового звучання та надзвичайно чуйний до виконання своїх творів. Продовжимо досліджувати творчість українського композитора, аналізуючи «Монологи віків», «Випробування Йова», «Я кликав з нещастя свого до Господа...», апробуючи духовно-семантичний підхід та виявляючи нові грані композиторського мислення.

## 2.2. Псалмодія «Монологи віків»: біблійна символіка

Особливе місце в творчості В. Степурка посідає цикл «Монологи віків. Псалмодія для мішаного хору і солюючих інструментів» у 14-ти частинах<sup>6</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 життя В. Степурко звертався до текстів Святого Письма, де черпав духовні сили. По-дитячому щиро він порівнює Бога з казкою як джерелом народної мудрості, скарбницею чудес, і захоплюється ним, 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» [71].

Як відомо, псалми суттєво відрізняються між собою. Вони характеризуються насамперед тим, як написані (тобто за своєю формою), про що говорять (за змістом) і з якою метою створені (за функцією). Відомий сучасний спеціаліст в області біблеїстики Ернст Р. Вендленд класифікує псалми за п'ятьма основними і п'ятьма додатковими жанрами (функціями) [147]. На думку дослідника, група *основних псалмових жанрів* – це **благання** (моління про захист від ворогів, про допомогу перенести фізичну або душевну недугу), **подяка** (за Божу допомогу псалмоспівцю особисто або всьому вибраному народу за конкретну справу, наприклад, захист від небезпеки), **хвала** (прославлення величі Господа і Його милості до Його народу, що явлені в минулому, теперішньому і майбутньому; більш загальний характер, ніж у псалмі подяки), **настанови** (як

<sup>6</sup> «Монологи віків» створювались впродовж багатьох років. Написаний на тексти псалмів і завершений у 2013 році, цикл був впорядкований і виданий у 2016 році під редакцією М. Гобдича. Сам композитор не виключає, того факту, що даний цикл він буде продовжувати, або ж напише інший такого ж плану (Галай, 2021).

будувати життя, щоб виконати волю Божу) і **визнання віри** (вираження непохитної віри і повної довіри Богу, своєму Спасителю і Захиснику). До групи *додаткових жанрів* відносяться **покаяння** (в гріхах, злочинах і нечесті, прохання про прощення), **спогад** (історичні псалми, згадка про допомогу і захист Богом Свого народу в минулому), **відплата** (бажання справедливого суду для ворогів і винагороди праведним), **царський ритуал** (йдеться про земного правителя, «обранця Господнього», або про Царя Небесного) і **богослужіння** (літургійні піснеспіви; вирізняються повторами окремих речень повністю або частково).

Ще одна типологія псалмів наведена в коментарях Навчальної Біблії Джоном Ф. Мак-Артуром [142] (див. Додатки, Додаток А, Таблиця 2)

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 [147], 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* альт та *solo* тенора.
8. «Чому стоїш Ти, о Господи, здалека» (Пс. 9: 22–25; 27; 32–35; 37–39 – благання, відплата), *solo* альт.

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

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 архітектоніки 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 постаті 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 ...»* (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»* (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 <...>»<sup>7</sup>. 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». Узагальнимо розрізнені музикознавчі тлумачення цього багатовимірного явища для його глибшого розуміння, орієнтуючись на присвячену цьому питанню публікацію польського дослідника А. Новака [143]. Отже, псалмодія це:

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=upV\\_dJQ\\_x9Q&ab\\_channel=ANTBereznyi](https://www.youtube.com/watch?v=upV_dJQ_x9Q&ab_channel=ANTBereznyi)

- спів псалмів, особливістю якого є *вільна ритмічна мелоречитація*;
- *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 (*Часи*), 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 «*mizmor*», 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 [143, с. 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 Богоспілкуванням. 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. Степура [50, с. 55].

Християнська семантика присутня, насамперед, у вербальній основі твору – канонічному тексті. В. Степура 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» [71]; 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 альт *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»* (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 стражданням та майбуттю, яке людство отримало через Його жертву має номер «7»: Боготілення 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-смичковими: II – скрипка, IV – альт, VI – віолончель. Тут знову можна побачити символіку чисел: «Трійця» струнно-смичкових (три іпостасі Бога, три складові живого єства 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).

Багатовікову національну духовну музичну традицію В. Степурко продовжує у прийомах хорового письма, поєднуючи монодію і псалмодію

сольного звучання з ансамблевим співом (респonsorність), 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>8</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 невгасимім»*. 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 [28, с. 110] – та їх різне музичне втілення. Підкреслимо семантику тональностей, які задіяні у цьому номері: початок (строфи 1–2, про благочестивого мужа) викладений у гармонічному

---

<sup>8</sup> Відсилка до Пс. 1: 3.

«могутньому» *H-dur*; продовження (строфа 3 «*І буде він, як те дерево, над водним потоком посаджене, 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 в функції мінорної субдомінанти до основної тональності *H-dur*, відводячи від «дієзного» забарвлення (від п'яти дієзів до одного). Остання фраза «*дорога безбожних загине*» обіграється низхідним секундовим звучанням (IV–III ступені на фоні 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*,

*pathoeia* – введення півтонів, що не входять до основної ладотональності, фігура, близька до попередньої).

Другий номер циклу *«Не суди мене, Господи»* можна розглядати і як окремий задум, окремий твір, що описує особистісні переживання, молитву про визволення від страждань (фізичних чи душевних), і як логічне продовження попередньої частини, де людина, почувши викладені в ній істини, щиро проаналізувавши себе, розуміє своє становище і благає Бога *«не судити»* в справедливому гніві, *«вернутися»*, *«визволити душу»* і *«спастися»*, і як відгук на почуту проповідь – молитовне благання. Текстова першооснова – кілька початкових строф з Пс. 6, що за змістом дещо розбігається з переживаннями Давида (які були настільки сильними, що він, вірогідно, втратив сон; ним оволодівала безнадія і безпомічність), але не применшує задуму композитора.

В Пс. 6 у першій строфі, т. зв. заголовку, з'являється музична вказівка *«Для диригента хору. На струнних знаряддях. На октаву. Псалом Давидів»*, що в різних перекладах висвітлює різні трактування який саме це був інструмент в часи псалмоспівця. Дослідниками зазначається, що це букв. «на восьми», що значить або «на восьмиструнній арфі», або «в октаву» (тобто супроводжуючи ці вірші плачу мелодією в більш низькому регістрі). Чи звертався В. Степурко до пошуку сучасних відповідників музичному оруддю біблійних часів, чи мав свій власний погляд і наділяв іншим значенням появу інструментів у своєму творі?.. Небезпідставним є припущення щодо «октавності» – у «супроводі» тенорової і басової партій даної частини звучить октавний і квінтовий органний пункт, між голосами в цілому спостерігається октавне розташування. Використання квінтового «гудіння» також нагадує звучання української колісної ліри. Ладова структура наближена до гуцульського та думного ладів, з характерною зб. 2 та підвищеним четвертим ступенем (притаманним як українській так і східній мелодиці). Крім того, показовим у цій частині є прийом псалмодіювання,

речитація, антифонне перегукування між двома групами хору, що, разом з засобами виразності, вказаними вище, свідчить про використання композитором фольклорних засобів, образів, семантики, близької до народу.

Стосовно місця у макросфері драматургії циклу, дану частину можна порівняти з гріхопадінням 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 ховаються від Творця, не знаходять спокою, «душа сильно стривожена» і мають потребу в спасінні.

Третя частина «*Господи, Боже наш*» – молитва захоплення величчю Бога, гімн хвали, показує славу Божу в твориві Його рук і захоплення псалмоспівця від імені народу величчю Його Імені. Крім того, значна увага приділяється й гідності людини, її цінності для Великого, що є однією зі світоглядних засад митця.

Дана частина є показовою для демонстрації роботи В. Степурка з текстом. За основу взято окремі строфи з Пс. 8: 2; 4–6; 9. Припускаємо, що композитор паралельно з перекладом І. Огієнка використав тут переклад Р. Турконяка. Так, наприклад, строфу 6, подаємо в контексті – строфи 4–6:

*Переклад І. Огієнка:*

«3. Коли бачу Твої небеса діло  
пальців Твоїх, місяця й зорі, що Ти  
встановив,  
4. то що є людина, що Ти пам'ятаєш  
про неї, і син людський, про якого Ти  
згадуєш?

*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?

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

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

Для глибокого розуміння логіки В. Степурка варто торкнутись і теологічних питань. За тлумаченням вчених, у цьому місці Святого Письма (строфа 6), на передній план виступає і важлива богословська тема Адама, вказуючи тим самим вагомий зв'язок між «одним» (останнім Адамом, тобто Христом) і «багатьма». Підтвердженням чого є цитування цієї думки з Пс. 8 у Новому Завіті, у Посланні до Євреїв 2: 6–9: «9. Але бачимо Ісуса, мало чим уменшиєм від Ангелів, що за перетерплення смерти Він увінчаний честю й величністю, щоб за благодаттю Божою смерть скуштувати за всіх».

Тож, підсумовуючи, зазначимо декілька моментів – даний 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 до ангелів – ніяк не до Неосяжного Господа. З іншого боку, розглядаючи місце цієї частини в композиції, продовжуючи вивчати віхи історії, ніби чуємо голос пророків, які задовго сповіщали про план спасіння людства через постать Христа (що було висловлене Богом змієві ще в Едемському саду). Такий підхід до роботи з канонічним текстом демонструє глибоку обізнаність композитора у питаннях богослов'я.

Продовжимо аналіз «Господи, Боже наш» вже у плані музики. На початку Пс. 8 бачимо виконавську вказівку «*на інструменті татійськiм*». Як зазначають дослідники – це могла бути гітароподібна арфа, що зазвичай асоціюється зі струнним інструментом филистимської місцевості Гат (звідки був родом переможений Давидом велетень Голіят). В. Степурко третю і четверту частини

циклу доручає супроводжувати сольуючій скрипці, і у тт. 18, 42, 46 використаний прийом *pizzicato* задля звукообразальності гри пасажів на арфі.

Тональність – *F-dur*, розмір 6/4. Фактурне рішення даної частини, як і кожної іншої, має драматургічне значення. Має тричастинну форму (в цілому порівняно велика за обсягом частина, відносно інших у циклі): I ч. *Adagio* – тт. 1–19; II ч. *Andante* – тт. 20–32; III ч. *Allegretto* – тт. 33–49; *Coda* – тт. 50–63. Яскраво унаочнена символіка у I ч. *Adagio*. Розпочинається поступовим низхідним терасоподібним вступом усіх голосів 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. Цією ж хвалебною фразою і завершується композиція третього номеру циклу (*Coda*), обрамлюючи і утворюючи арку, даний прийом є і в тексті псалма. Цікаве рішення можна відзначити при змалюванні Імені Бога, яке розкриває Його особу, охоплюючи в собі усі Його якості, яке – «*по всій землі*». Слово «землі» повторюється чотири рази, ніби відлуння в чотири сторони світу. Далі композитор продовжує за допомогою високих голосів жіночих партій вести мову про «*славу Божу, що вище небес*». Варто відмітити і акордовий супровід чоловічих голосів, часте поєднання усього складу хору в семизвуччя як символу особливої повноти і Божої досконалості.

Четвертий номер псалмодії «*Хвалитиму Господа*» – це поєднання молитви подяки і молитви благання. Текст обраних строф можна віднести до різних груп за жанром: початок твору з хвали у виконанні соло тенора. Паралельно з ним респонсорно кореспондує хор із зовсім протилежним настроєм – звучить благання, виражене словами «*Господи помилуй*». Також в молінні простежується і прохання про відплату ненависникам та кривдникам людини як особисто, так і народам, що загордились і живуть безбожно. В даній частині наявні ознаки контрастно-текстової поліфонії. Ладо-гармонічний план низхідного характеру: починається – в *A-dur*, середина – умовно в *F-dur*, закінчується – в *D-dur*. Розмір

нерівномірно перемінний як характерна риса псалмодії. За змістом, текст умовно можна поділити на три розділи: I ч. тт. 1–9; II ч. тт. 10–17; III ч. тт. 18–33. II частина стає більш експресивна фактурно, порівняно з I ч., змінюється смисловий модус. В останній же – хор стає моноритмічним. Скрипка рухається переважно по звуках тризвуків та їх обернень, а в середньому розділі партія дещо мелодизується.

Пс. 9 досить місткий – 39 строф, а використані В. Степурком лише окремі з них, ніби стислий тезисний виклад псалма. Головні «дійові особи» мають високу теситуру – *solo* тріолюючої скрипки та псалмодійна мелодія тенора (теж частково тріольна). Хор практично до кінця супроводжує молитовним «*Господи помилуй*» (можливо з 14 строфи), а в кінці говором і пошепки – «*Подай, Господи*» (можливо з 39 строфи) – це благання є українським перекладом «*Kyrie eleison*».

Наступна, п'ята частина «Монологів» «*Господня земля*» – є ще одним яскравим прикладом авторської інтерпретації біблійного першоджерела. В. Степурко по-своєму прочитує текст і розставляє акценти. Початок потужний, на *f*, щебетання і політ флейти, *tutti* хору – все це демонстрація Всесвіту і Землі як Божої власності. Далі лунає спокійна, коротка настанова – «*Хто зійде на гору Господню, у кого чисті руки та щиреє серце, хто буде стояти на місці святому Його, хто не присягав на оману*». У творі автор захоплюється справами Божих рук, що можна простежити у багатьох частинах псалмодії. Він різнопланово змальовує стихії і явища природи, зокрема, тут, наприклад, велику частину музичного-поетичного тексту відведено показу мінливості і неосяжності морів та річок, що тримають суходіл. Обраний тональний план і розмір відповідні: баркарольний 6/8, «глибока» тональність *Des-dur*, а наприкінці твору упокорене визнання незрівняної сили Господа Саваофа, досягнення гармонії і затишшя в *C-dur*. Тобто, даний приклад демонструє групу *антропоцентричних* семантичних знаків (одного з рівнів духовно-семантичного підходу), які скеровані на

звукозображальність Божого світу та імітацію звуків і рухів природи, що є світом видимим для людини, яка захоплюється, милується та оспівує його.

Шоста частина *«До Тебе підношу, Господи»*. Текст псалма різножанровий: молитва, визнання віри, прохання про провадження Божими стежками, про захист Божий, визволення, покаяння та настанова. Хоровий унісон на початку (що вперше було введено Д. Бортнянським у хорових концертах) – ознака єдності, однодумності, соборності віруючих, ніби звернення від однієї особи, але близьке кожному. Відзначимо лаконічність, «аскетичність» фактурного викладу, що вказує на семантику смирення людини перед Господом, нічого зайвого, нічого свого. *«Прогріх»* – звучить дисонансно, тритонами. *«Хто той чоловік, що боїться він Господа»* – двооктавний унісон, бо страх Божий – це початок мудрості, а отже – це правильний шлях і міцний фундамент для життя. На імені *«Господа»* – відхилення у *B-dur*'ну тонічну квінту, що є досить поширеним прийомом у В. Степурка – виділяти Божі імена і титули особливою семантикою стійкості і непохитності. *«І рід його успадкує землю»* – також подібно до Концерту № 8 Д. Бортнянського, створюється ефект «укорінення» і «заглиблення до дальніх родів» в низькому регістрі з неточним імітаційним вступом тенора і баса. Останній розділ викладений на основі квінтового тонічного органного пункту, під медитативно-протягнене *«М...»* в басу як ефекту занурення і зосередження в молитві, намагання сконцентруватись на Божих істинах, заспокоїтись в Його присутності від зовнішнього світу, ворогів, що може слугувати прикладом автокомунікації. Розлога мелодія флейти з поступовим хвилеподібним рухом, а деколи – широкими стрибками, є вираженням різноманітних емоцій і переживань людини.

Псалмоспівець Давид бореться з труднощами життя не намагаючись заперечувати їх, але підтверджуючи свою залежність від Бога. Він повинен вірити в Бога перед обличчям своїх бід і кривдників. 22 строфи Пс. 24 мають

форму акровірша, проте у загальному масштабі розвиваються інверсійно: строфи 1–7 і 16–22 є паралельними молитвами про захист і визволення, в той час як середина псалма (строфи 8-15) говорить про Бога і Його допомогу віруючим. В. Степурко також слідує за тричастинною логікою композиції: Пс. 24: 1–4 – молитва у час випробувань; 11–13 – хвала в період впевненості; 16–21 – прохання про допомогу в біді. Останню строфу – 22-гу «*Визволи, Боже, Ізраїля від усіх його утисків!*», композитор випускає, проте через музику і хор яскраво це демонструє без слів: перехід від окремої людини до народу не дивний, бо добробут Божого народу нерозривно пов'язаний з кожною людиною зокрема.

Найстрашнішим місцем Псалтиря В. Степурко вважає Пс. 21. У «Монологах віків» він фігурує під номером 7 із назвою «*Пророцтво про муки Ісуса та Його славу*». Саме він став імпульсом до створення циклу. Був написаний першим (у попередніх редакціях виконувався останнім, а тепер, у останній редакції циклу, посідає центральне місце) та відіграє особливу драматургічну роль. В. Степурко вважає, що в ньому закладено всю трагедію людської цивілізації. Слова, з яких починається псалом «*Господи, навіщо Ти мене покинув!*» мають особливе значення для композитора: тут підіймається питання богопопущення, а за його словами такого поняття не існує. Є інше – «людина полишила Бога». Семантика у цій частині виявляється багатозарово: в приглушеному тембрі солюючої віоли, у слові тенора – високого чоловічого голосу як втілення страждання Христа «на межі людських можливостей», у псалмодіюванні, у речитації, притаманній плачам і поховальній тематиці, у тріолуючому напруженні, і у глибокому заціпеняючому органному пункті. Також характерною є так звана тритонанта в тональному плані частини як прояв крайнього ступеню дисгармонічності і трагедійності: початок у три-знаковому *Es-dur* – завершення у *a-moll*, чим зображено останні слова Сина Людського: «*Отче, у Твої руки віддаю духа Мого!*» і водночас «спокій», умиротворення

(чистота, ясність, однозначність). В даному прикладі можемо побачити символічну двокоординатність, комунікація здійснюється в формі «хреста» – вертикально і горизонтально спрямована: завдяки жертві Христа стало можливим вічне життя з Богом. Завершує сьому частину фраза, що дає надію *«Прийдуть і будуть звіщати Його правду народеві, який буде народжений...»*, людству відкриті двері до Неба.

Особливої уваги заслуговує одинадцята частина *«Над ріками Вавилонськими»*, написана на текст Пс. 136, що за жанром відноситься до плачів та пророцтва. У цій публічній ламентатії передано тужіння єврейського народу, що опинився у Вавилонському полоні. В. Чотарі зауважує, що «в українській псалмовій традиції простежується історико-національна паралель народного поневолення Україна – Ізраїль, яка опрацьовувалася поетами XIX–XX ст.» (Чотарі, 2009)<sup>9</sup>. Даний псалом цікавить своєю тематикою багатьох митців, композиторів, серед яких і В. Степурко. Він співпереживає трагічним сторінкам історії власного народу, додаючи цю частину до циклу.

Завершує «Монологи віків» урочисте сяйво сопрано саксофону 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. О. Козаренко, аналізуючи 13 ч. «Дякуйте Господу» у своїй статті, зазначає, що семантика джазових гармоній та тембр саксофона не можуть відповідати духовній глибині тексту, спираючись на багатовікову українську духовну традицію (Козаренко, 2002: 158). Проте, в даному випадку, композитор навмисно залучає саме такі музично-мовні засоби, бо вони співпадають з його світоглядом і відповідають його уявленням щодо характеру прославлення та висловлення подяки Богу.

---

<sup>9</sup> Чотарі, В. А. (2009). *Жанр псалма: генеза, адаптація, трансформація*. (Автореф. дис. ... канд. філолог. наук). Тернопіль.

Ці дві частини захоплюють сучасним звучанням: «смачні» діатонічні кластери від усвідомлення насолоди єднання з Богом в молитві, перебування у Божій присутності, відчуття Його милосердя; джазова гармонія септакордів і нонакордів; тріольний та синкопований ритм; насичена фактура, що змальовує велич Божого творіння через звукозображальні засоби; поряд з усім переліченим – органний пункт як прояв фундаментальності і непохитності Бога, Його незмінності в будь-яку епоху. Увінчує 13 частину захоплення у партії хору «*Мм... Вау*» у життєствердному *C-dur*, що свідчить одночасно і про близькість до сучасного слухача, за допомогою «доступності» мови, і про доступність Христа для кожного.

«*Буду славити Господа*» – це фінал, подібний до заключних частин українських класичних зразків хорових концертів, з підсумковим характером. Текст Пс. 110 передає ідею соборності, людина – частина Церкви, спільності. Проте складається враження за силою звучання, що композитор передав настрої ще і Пс. 150, що завершує канонічний Псалтир. У музиці використовуються елементи контрастно-текстової поліфонії; наявний подвійний контрапункт, викладений метро-ритмічно, фактурно; партія саксофону «випрямилась», порівняно з попередньою частиною, стала подібною на барокову мелодію. Різний за тривалостями ритм на початку частини і характерний рух мелодичних ліній яскраво ілюструють дзвоновість. З т. 15 застосовано прийом вільної імітації на традиційній гармонічній основі. У т. 21 простежуються риси мотету, респонсорність. В. Степурко використовує різноманітні виразові засоби для змалювання різних якостей характеру Бога й перелічення Його чеснот: хоровий унісон як для демонстрації ідеї соборності, так і підсилюючи текст «*Святе та грізне (Його Ймення)*», поліфонічне розширення теситури, наростаюче нагромадження кластерів на одному незмінному звукові в основі акордів як вираження ідеї Істини. У даній частині можна виявити достатньо музично-

риторичних фігур, що виконують функцію експресивного акценту і яскраво ілюструють текст: *interrogatio*, *exclamatio*, *circulatio*, *duplicatio*, *climax* в поєднанні з *hypotyposis*'ом. Також, далі проголошується коротке повчання про страх Господній як початок премудрості (що утворює арку з першою частиною всього циклу), яке проростає, без перебільшення, у потужну Хвалу (зворотний бік мудрості – у звеличенні Творця), зображену у «дзвонистості» мелодичної партії сопрано на фоні трелей саксофону та «педалі» цілотнонових співзвуч у інших голосів. Остання, надзвичайно урочиста, «Хвала!» приводить у фінальний 8-звучний акорд глибокого *Des-dur* з семантикою вічності.

### 2.3. Риторична диспозиція у хоровій притчі «Випробування Йова»

Розглянемо складові духовно-семантичного підходу, апробувавши його на прикладі хорової притчі для хору та Basso solo «Випробування Йова» В. Степурка.

Твір 2018 «року народження», написаний на канонічний текст Книги Йова. Ця книга належить до книг мудрості у Старому Завіті (поруч із Приповістями Соломона та Екклезіяста). Композитор ретельно відібрав 22 строфи із об'ємної біблійної книги (42 розділи). Він опускає чимало подій з біблійної історії: не згадує про велике майно Йова, десятьох дітей, та як втратив буквально все що мав, і на додачу – терпів неймовірні тілесні страждання, підступність дружини, образи і звинувачення від друзів. В. Степурко вибудовує свою притчу лаконічно, обираючи ключові тексти Святого Письма для розкриття свого задуму (схему твору див. у Додатках, Додаток А, Таблиця 4). Вербальний текст підпорядковується певній логіці ораторської промови, розкриває значення наступних істин християнського світогляду: благочестиві люди страждають, проте, у своїх випробуваннях вони повинні наближатись до Бога, тому що з цього прагнення до Нього приходять втіха; навіть тоді, коли Бог здається далеким, важливо зберегти стійкість у вірі; Господь суверенний і могутній, що виявляється у Його творінні.

«Випробування Йова» є яскравим прикладом риторичної диспозиції. На рівні композиційної структури всього твору прослідковується умовний тричастинний поділ, що відображається насамперед у змісті літературної першооснови та характері музики:

1. Вступ, представлення праведного Йова: *«Був чоловік на ім'я йому Йов. І був чоловік цей невинний та праведний, і він Бога боявся, а від злого втікав. Немає такого, як він, на землі, що Бога боїться, а від злого втікає».*

2. Драматичні колізії, спір Бога з дияволом, випробування Йова: *«Чи ж Йов дармо боїться Бога? Доторкнися до всього, що його, чи він не зневажить? І сталося одного дня... З неба спав Божий огонь, надійшов великий вітер, і ударив... І встав Йов, і роздер плаща свого, і впав на землю, і поклонився... Звернув увагу на раба Йова? Немає такого як він на землі: муж невинний та праведний, який Бога боїться, і від злого втікає, Він ще міцно тримається в невинності своїй. Але простягни но руку Свою, доторкнись до костей його та до тіла його, чи він не зневажить? І він сидів серед попелу...».*
3. Заключний монолог Йова (заснований на строфах, узятих з різних розділів Книги Йова, де описано суперечки стосовно розуміння характеру Всевишнього між головним героєм та його друзями, і який у свою чергу також поділяється на три смислові одиниці за змістом):
- риторичні запитання: *«Чи ж ми будем приймати від Бога добре, а злого не приймем? Хіба чоловік на землі – не на службі військовій, як наймит чекає заплати за працю свою? Та як виправдатися людині земній перед Богом?»;*
  - опис, доказ величі Творця очевидними фактами Його присутності в усіх сферах: *«Він над порожнечю північ простяг, на нічому Він землю повісив. Він зав'язує воду в Своїх облаках, і не розбивається хмара під ними. Поставив Він Свого престола, розтягнув над ним хмару Свою. Стовпи неба тремтять від гніву Його»;*
  - висновок, ствердження, смиренне визнання Божого всевладдя, мудрості та справедливості: *«Я знаю, що можеш Ти все. Хто ж то такий, що ховає пораду немудру? Тільки послухом чув був про Тебе, а тепер моє око бачить Тебе».*

В музичному плані такий поділ є співзвучний і з найпростішим, найзагальнішим тричастинним планом розташування матеріалу: *initium – medium – finis (terminis)*, тобто вступ – середина – заключення, і з диспозицією Е. Вальтера (послідовника Й. Бурмейстера), який називав ці три частини вже традиційними для музичної риторики термінами: *exordium – confirmatio (затвердження) – epilogus (заключення)*.

Якщо більш детально диференціювати, спираючись на темпову драматургію твору, прослідковується й наслідування моделей шестичастинної риторичної диспозиції Й. Маттезона та Й. Форкеля (див. Додатки, Додаток А, Таблиця 1):

<b>Й. Маттезон</b>	<b>Й. Форкель</b>	<b>Приклади у «Випробування Йова»</b>
1. <i>Exordium</i>	Вступний розділ	<i>ad libitum</i> (тт. 1–12)
2. <i>Narratio</i>	<i>Hauptsatz</i>	<b>Lento</b> (тт. 13–24)
3. <i>Propositio</i>	<i>Nebensätze</i>	<i>poco accell.</i> (тт. 25–35)
4. <i>Confutatio</i>	Контрасти	<b>Tempo I</b> (тт. 36–55)
5. <i>Confirmatio</i>	Посилення головної теми	<i>ad libitum</i> (тт. 56–60) <b>Lento</b> (тт. 61–80) <i>poco piu mosso</i> (тт. 81–89)
6. <i>Peroratio</i>	Заключення	<i>poco meno mosso, allarg.</i> (тт. 90–101) <i>ad libitum</i> (тт. 102–106)

Таким чином, В. Степурко, дотримуючись законів риторичної диспозиції, вміло доносить до слухачів важливі істини богослів'я (що є співзвучним з синтетичною проповіддю Ф. Меланхтона) і постає майстерним проповідником. На прикладі «Випробування Йова» композитор проголошує тематичну проповідь і розтлумачує сенс, що закарбований у притчі: головне у стражданнях – побачити Бога.

Характерною рисою творів В. Степурка на старозавітні тексти є втілення подвигу Христа. Муки праведного і невинного Йова є прообразом страждань Сина Божого, що зійшов на землю, зазнав болю задля спасіння людей, і прославився Своїм Воскресінням. Йов демонструє свою непохитну віру, проголошуючи: «*Та я знаю, що мій Викупитель живий...*» (Йов 19: 25, пер. І. Огієнка). Тож, на прикладі Йова, композитор прагне навчити «паству» суті Хреста Христового.

Жанрове ім'я твору – хорова притча. Загально відоме визначення: притча – це твір повчально-алегоричного сюжету, побудований на прихованому порівнянні з певною дидактичною ідеєю. Крім того, вміле застосування притч відображає оперування оповідачем / проповідником мистецтвом красномовства. Жанр біблійної притчі визначений двома грецькими словами<sup>10</sup>:

1. *Пароці́а* (паремія) (буквально «припутнє») – короткий вислів, що виражає правило життя, змоглядну істину чи спостереження за перебігом людського життя, такими є більшість притч Соломона;

2. *Параболі́* (парабола) – ціла розповідь, що використовує образи і явища, взяті з повсякденного життя людей, проте алегорично виражає вищі духовні істини і служить для того, щоб полегшити їхнє пізнання духовно-огрубілим людям. Такими притчами рясніє Євангеліє. В даному випадку, сюжет про Йова теж умовно можна назвати притчею, але у ньому немає розмежування часу та вічності, що принципово вирізняє євангельську притчу. Проте, пропонуємо розглянути далі наступні складові духовно-семантичного підходу, які стануть ключем до розуміння композиторського вибору жанру.

Хорова притча «Випробування Йова» – не єдина у композиторському доробку. В. Степурко в цьому жанрі написав ще «Притчу Народження» (1987)

---

<sup>10</sup> [https://archive.org/details/leksykon\\_literaturoznavstva/page/444/mode/1up?view=theater&q=%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%82%D1%87%D0%B0](https://archive.org/details/leksykon_literaturoznavstva/page/444/mode/1up?view=theater&q=%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%82%D1%87%D0%B0)

для мішаного хору та хорову картину-диптих для мішаного хору «Притча со-Творіння» (1997).

Одними з провідних складників духовно-семантичного підходу є тембр та регістр. У даному творі, зокрема в частинах, де зображено протистояння сторін духовного світу, наявний чіткий розподіл голосів за його рівнями: сопрано уособлюють голос Божий, басы та тенори – диявола, а альти, у вигляді педалізованого устою на *fis<sup>1</sup>*, є символом Господньої присутності і суверенності. Голос Йова доручено солюючому басу.

Ще одним важливим параметром духовно-семантичного підходу є архетип Імені. Відомо, що імена біблійних персонажів завжди мали певне значення, відображали характер людини, або були пов'язані з культурно-історичним фоном, родом заняття і т. п. Книга Йова, як і інші книги Біблії, названа за іменем головного героя. Етимологія імені складна. Деякі дослідники вважають, що воно походить від єврейського слова зі значенням «вороже ставитись», і вважають, що це пов'язано із завзятим опором Йова Божій волі. На західно-семітських мовах воно може означати «де мій батько?», або «не маючий батька» [144]. Дж. Мак-Артур наводить інші значення, припускаючи що ім'я походить від єврейського «переслідування», тобто – «переслідуваний», або від арабських «сумний» та «каятися» – «той, хто кається» [142]. Дійсно, кожен з етимонів знаходить свій відбиток у долі старозавітного праведника та відображений у творі.

Хорова притча розпочинається прологом (подібно до будь-якої притчі взагалі) (тт. 1–12). Відкриває на *p*, з темповою позначкою *ad libitum*, одноголосним звучанням мурмурандо, партія альтів: спочатку з одного звуку – устою *fis<sup>1</sup>* цілої тривалості, подовженої ферматою. Цей звук є визначальним у даній композиції, часто педалізується, навколо нього обертаються усі музично-мовні колізії, він є «альфою» і «омегаю» твору, центром, адже символізує Самого Бога Вседержителя, Який був від початку, був за лаштунками земних

випробувань Йова, контролював міру випробувань і не дозволяв противнику заподіяти шкоди більшої, і за Яким – останнє слово у будь-якій історії. Так, закінчується притча В. Степурка тональністю *Fis-dur*, тонічним тризвуком, де звук *fis*<sup>1</sup> став фундаментом – *Fis*. Цей фа-дієзний устій є центральним у хроматичному звукоряді між «до» і «до», а дана тональність була однією з улюблених у композиторів-романтиків Ф. Шопена, Ф. Ліста, наділена семантикою неземного, метафізичного, ідеального світу піднесеної Любові.

Далі, в процесі розвитку музичної думки, вже з т. 2, початковий устій починає розщеплюватись, перетікаючи у секундові щемливі інтонації, передвіщаючи пронизуючий біль страждань Йова. Там же, почергово доєднуються партії басів та тенорів з невимовним секундовим «зітханням».

З т. 5 басы стримано, короткими фразами, що розриваються восьмими паузами, речитативно знайомлять з дійовими особами і дають характеристику Йову.

Розділ I<sup>11</sup> **Lento** (тт. 13–24) змальовує картину, коли «ангели Божі прийшли, щоб постати перед Господом, а серед них прийшов і диявол» (Йова 2: 1, пер. Р. Турконяка). Відповідно до тексту першоджерела, Бог звертається до грішного (падшого) янгола, питаючи, чи він звернув увагу на раба Його Йова, відзначаючи його високі принципи та чесноти.

Даний розділ з 12 тактів витримано в одному спокійному характері, з рівномірним ритмом: дві восьмих та четввертна, що надає виваженості і «стабільності». Фактура – гомофонно-гармонічна.

Розділ можна поділити рівно навпіл. Перші 6 тактів (тт. 13–18) лунає просвітлена мелодія у партії сопрано. Вона побудована спочатку (текст «Немає такого, як він на землі») на інтонаціях пентатоніки як відображення того, що диявол «... прийшов, пройшовши піднебесну і обійшовши всесвіт» (Йова 2: 2,

---

<sup>11</sup> Для зручності сприйняття тексту, пронумеруємо розділи твору.

пер. Р. Турконяка; у інших перекладах переважає слово «землю»), тобто інтонації Сходу; а також пентатоніка – це відсутність півтонових «сумнівних» тяжінь, що в музиці композитора часто з'являються у змалюванні нечестивих, а в даному творі яскраво ілюструючи характер диявола. Далі, слова «*Бога боїться*» підкреслено звукозображально: «*Бога*» – висхідним екскламатичним вигуком на в. 6, стрибком на  $fis^2$  з динамічним нюансом «прояснення» на *mf*; «*боїться*» – зі зміною дієзів на бемолі *f-moll*, що підголоском лунає у стверджуючих, підкреслених *tenuto*, басів. Двічі повторений текст завершення цієї прямої мови Бога «*а від злого втікає*» на інтонаціях гармонічного *a-moll*, з характерною зб. 2  $f^1 - gis^1$ , що ніби, намагається «оточити» устій твору, поданий у низхідному русі в межах октави, із затиханням до *tr* як змалювання того самого «злого».

У наступних 6-ти тактах (тт. 19–24) мелодія передана басам, ритм зберігається, текст повторюється «*що Бога боїться, від злого втікає*». Знову інтонації страху Господнього передані появою бемолів, а рух мелодичної лінії ілюструє слово «*втікає*» за допомогою рішучості ч. 4 і завершення фраз на домінантовому до основної тональності, тоні *cis*. У тенорів лунають підголоски на ковзаючих секундових інтонаціях. Жіночі голоси створюють тихий фон на «*М...*» із чотиризвучних цілотнонових акордів білих, залігованих тривалостей: перший акорд « $cis^1 - dis^1 - fis^1 - gis^1$ » та другий « $c^1 - d^1 - g^1 - a^1$ », які повторюються двічі та замикаються на звуках тоніки *Fis-dur* з розщепленим терцієвим тоном. У аналізі циклу «Монологи віків» в даному дослідженні вже вказувалось про символізм числа «4», і було названо його «ангельським». В даному випадку переливання цих кластерів створює ефект безвимірності та Божої присутності.

На початку наступного розділу II (тт. 25–35) темп зберігається. Розділ теж можна розмежувати на дві побудови по 5,5 тактів за змістом вербального тексту. Ферматами як підкресленням семантики вічності, композитор арочно обрамлює початок і кінець твору, а також використовує їх відповідно до змісту та

драматургії композиції, розмежовуючи розділи. Так і тут, після «ферматованої» паузи у альта починається пряма мова диявола. В даному розділі змінюються функції голосів, і фа-дієзний «Божественний» устій залишається після попереднього розділу в партії сопрано.

Висхідною запитальною квінтовою, але не чистою, а тритоною інтонацією, що проростає з останнього звуку першого розділу *cis*, тепер вже з *cis*<sup>1</sup>, улесливо, спокушуючи Бога, веде промову диявол: «*Чи ж Йов дармо боїться Бога? Доторкнися до всього, що його, чи він не зневажить?*». Відбувається зміна характеру музики, адже цей фрагмент протиставляється до попереднього, що увиразнено, зокрема, у фактурному рішенні. Партитура стає менш прозорою, поліфонічною, між партіями чоловічих голосів наявні прийоми стретної імітації в октаву зі зміщенням на четвертну (тт. 26–29), текстова поліфонія та точна імітація в кварту, спочатку ч. 4, а в т. 31 – зб. 4 (тт. 30–35). У процесі розвитку цього розділу фактура динамізується за рахунок поступового розширення діапазону усіх голосів, зміни темпу *rosso accel.*, посилення гучності до *f*. Рівномірність ритму «збаламутили» тріолі.

Друга половина розділу II стисло, абрисно описує перші випробування Йова, що забрали життя його дітей та майно: «*І сталося одного дня... З неба спав Божий огонь, надійшов великий вітер, і ударив...*». Кількаразове повторення тексту «*І сталося*» на одному звуці *d*<sup>1</sup> у тенорів та на *a* у перших басів, підкреслене *tenuto*, звучить, ніби вироком, набатом. Мурмурандо у цьому фрагменті змінюється на відкритий звук «А...», що спершу тягнеться у сопрано, а після – у других басів. Жіночі голоси виконують тут функцію оповідача, демонструючи засобами музичної виразності, як-от хвилеподібним рухом мелодії, що рясніє хроматизмами, стихійні лиха, завивання вітру. Завершується розділ на напруженому моменті, посиленому ферматами в усіх голосах.

У розділі III (тт. 36–55) відповідно до строф вербального тексту, використаного композитором, виокремлюються дві частини. Це унаочнено контрастами у фактурі. Перша, менша за обсягом, частина (тт. 36–41), з текстом: *«I встав Йов, і роздер плаща свого, і впав на землю, і поклонився...»* продовжує у тому самому набатному ритмі з розділу II, що передає трагедійність ситуації, але вже в акордовому «стовпчиковому» викладенні усіх голосів з дублюваннями у партіях альтів та басів. Сопрано з тим самим текстом *«I встав Йов, і роздер плаща свого»* вступає з запізненням до усіх інших голосів, на другу долю, що створює симультанну текстову та ритмічну імітацію (тт. 36–38). Смирена реакція Йова *«і впав на землю, і поклонився...»* показана затиханням та уповільненням, і вкотре, з ферматою.

Друга частина розділу III (тт. 41–55) переносить дію до небесного престолу, відбувається діалог Бога та диявола, який знову обійшов землю, щоб знайти собі жертву для нападок. Голос Божий звучить у сопрано: *«Звернув увагу на раба Йова? Немає такого як він на землі: муж невинний та праведний, який Бога боїться, і від злого втікає, Він ще міцно тримається в невинності своїй»*, а на тлі рівними четвертними тривалостями, між дублюванням басів й тенорів та партією альтів виникає симультанна текстова імітація зі зміщенням вступу голосів на одну восьму. Починаючи з т. 45, з *divisi* тенорів в діалог вступає диявол, якому притаманно вносити «розділення», порушувати єдність та сперечатись: *«...він муж праведний, він муж праведний. Але простягни но руку Свою, доторкнись до костей його та до тіла його, чи він не зневажить?»*. Ритм складається з четвертних та восьмих тривалостей, але за рахунок інших виразових засобів, він не є розміреним, напроти – нагнітаючий та зловіщий. Фактура у цьому фрагменті гомофонно-гармонічна. Супровід акордів з *divisi* басів та альтів і тенорової партії продовжує згущувати темряву, що обрушилась вже, власне, на життя та здоров'я самого Йова. Завершується розділ III коротким

проведенням, словами оповідача, що виражають стан головного героя, ураженого невиліковною проказою: *«І він сидів серед попелу...»*. Фермата на паузі в кінці розділу підкреслює згасання мученика.

Розділ IV (тт. 56–106) відкриває 5-ти тактовий вступ (тт. 56–60) на мурмурандо. Починається він з висхідного «повзучого» мотиву по т. зв. зменшеній гамі «півтон-тон», спершу (т. 56) накопичуються голоси, включаючись почергово, в обсязі терції, а потім поступово розширюючи діапазон додаванням наступних секунд, у т. 57 – в обсязі квінти, в т. 58 – сексти, у т. 59 – септими, т. 60 – зб. 9. За текстовою першоосновою даний «безсловесний», «стогнучий» від невимовного болю і жаху, музичний фрагмент цілком відповідає змісту третього розділу Книги Йова, де описано, що Йов проклинає день свого народження, а буквально – ілюструє місце Святого Письма *«Бо зідхання моє випереджує хліб мій, а зойки мої попились, як вода»* (Йов 3: 24, пер. І. Огієнка).

Загалом, розділ IV – монолог Йова, є найбільшим за обсягом і його можна поділити на три частини за логікою змісту строф вербального тексту. Отже, на фоні протягнутої секундової педалі у альтів, закритим звуком, на нотах  $f^1$  та  $g^1$ , що лишилися болісним шлейфом зі вступу даного розділу, страждалець починає свою промову, що доручена *solo* басу. До речі, секунда в альтів – це звуки, які оточують устій твору –  $fis^1$ . Тобто, Йов у своїх випробуваннях знаходиться дуже близько до відповіді на ті питання, що хвилюють його! Риторичні звертання *«Чи ж ми будем приймати від Бога добре, а злого не приймем? Хіба чоловік на землі – не на службі військовій, як наймит чекає заплати за працю свою? Та як виправдатися людині земній перед Богом?»* (тт. 60–70), в тексті Біблії адресовані друзям героя, але композитор ставить їх усім. У першій частині фінального розділу відчутна опора на  $f$ -*moll*, що відображено у русі басів між тонікою та субдомінантою цієї тональності. Темп повертається *Lento*, а речитативна мелодія і ритм, підпорядкований мовним інтонаціям, підкреслюють розсудливість

міркувань Йова. У супроводі звучать подібні «повзучі» мотиви на основі зменшеного ладу, закладені у вступі до цього розділу, але подані тепер в оновленому вигляді.

Середня частина (тт. 71–89) розділу IV присвячена змалюванню величі Творця через Його мудре орудування усіма процесами всесвіту й явищами природи. Так, наприклад, текст *«Він над порожнечою північ простяг, на нічому Він землю повісив»* ілюструється прозорістю фактури. Відзначимо тут і частовживаний композитором звукозображальний прийом для втілення водної стихії на словах *«Він зав'язує воду в Своїх облаках, і не розбивається хмара під ними»*, якому сприяє вибір особливого ритмічного рисунку – тріолей з баркарольною пульсацією. Слово *«зав'язує»* повторюється у різних голосах 7 разів, і більшість з них виписані рівними четвертними тривалостями та виділені графічно за допомогою *tenuto*, акцентуючи увагу на тому, що Бог керує. *«Хмара»* позначена буквально найвищим звуком діапазону соліста – *e<sup>1</sup>*. Середня частина є кульмінаційною та знаходиться в точці золотого перетину. Тональний план тут переходить в сферу мажору: *E-dur – H-dur – Fis-dur*.

В. Степурко продовжує створювати засобами музичної виразності картину всемогутності Того, Хто насправді є головним у цій історії. Так, безперечно, вірність і праведність Йова – унікальна. Проте, навіть він говорить про себе: *«Оце я зникчємнів, що ж маю Тобі відповісти? Я кладу свою руку на уста свої...»* (Йов 40: 4). Символізмом Божої влади осяяний наступний текст: *«Поставив Він Свого престола, розтягнув над ним хмару Свою»* (тт. 80–85), втілений за допомогою гучної динаміки, темпової позначки про невелике прискорення, широкої, хвилеподібної мелодії обсягом в нону, на основі мелодичного *Fis-dur*, з періодичним низхідним рухом по звуках тонічного тризвуку до тоніки. Хор супроводжує широкими акордами з октавним дублюванням голосів, рівними тривалостями, з переважанням «білих» половинних. Ходьба терціями в мелодії

продовжується й далі на словах: «*Стовпи неба тремтять від гніву Його*» (тт. 84–89), тільки вже по звуках тонічного септакорду. У чоловічих голосів в цей час лунає текстова-ритмічна імітація на фразях «*хмару Свою*» та «*стовпи тремтять*»: баси коливаються на висхідній квартовій поспівці, а тенори їм вторять низхідною терціевою, що унаочнює нестійкість опор. Завершується ця частина на домінанті головної тональності твору поступовим затиханням та уповільненням перед заключним висновком.

Йов смиренно і, водночас твердо, проголошує: «*Я знаю, що можеш Ти все*». Далі він звертається до Бога Його ж словами: «*Хто ж то такий, що ховає пораду немудру?*», говорячи таким чином про самого себе. У партію альтів повертається першопочатковий устій *fis*<sup>1</sup> (т. 93), який обвивається з обох боків сусідніми звуками, утворюючи єдність, ніби Йов разом зі своїми сміливими викликами Богові, віднаходить Його і підкоряється. У мелодії соліста та слідує потім ритмічній імітації у голосах басів і тенорів на слові «*немудру*» повертаються бемольні інтонації про страх Господній з першого розділу («*що Бога боїться*»).

Ритм у цій частині взятий з розділу, де змальовується Божа присутність, тобто дві восьмих та четвертна, що утворює ще одну арку та доповнює смисл вербального тексту: «*Тільки послухом чув був про Тебе, а тепер моє око бачить Тебе*» (тт. 90–106). Фрази «*Я знаю...*», «*чув про Тебе*» побудовані на стверджувальних квартових та квінтових мотивах. Фактура частини гомофонно-гармонічна, в переважній більшості в хорі звучать жіночі голоси, а чоловічі підключаються на останніх 5-ти тактах. Баси у вигляді бурдонної педалі на ч. 5, які дублюють альти в оберненні на звуках тоніки та домінанти, звучать фундаментом, встановленням і визнанням, що останнє слово за Царем неба і землі, усього видимого і невидимого. На фоні низьких тембрів тричі проводяться інтервальні послідовності у високих тембрів (сопрано та тенора), що нагадують золотий хід, але не в чистому вигляді. На *staccato*, *p* та закритим звуком чуються

ніби награвання на трубах як символи царської влади. Все поступово стихає і приходить до гармонії Вічності, завершуючись на тонічному тризвуку неземного *Fis-dur*.

Перед прем'єрою цього твору на Ювілейному концерті з нагоди 70-річчя Віктора Степура, М. Гобдич розповів, що партитура була написана за три дні! «Я давно помітив, що ця композиція для Віктора особлива. Інколи мені здається, що він писав про власні випробування. Судячи із тих прискіпливостей, із тієї кількості репетицій, побажань, – зазначає диригент, цитуючи далі композитора – “Скажи своїм сопранам, що це вони говорять устами Бога, нехай це лагідніше зроблять, нехай бас буде більш трепетний”. А після генеральної репетиції за день до виступу митець схвально відзначив: “Це непогано, це хороше... а от «Йов»...”»<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> За цитатою з відеозапису ювілейного концерту до 70-річчя В. Степура «Сни, нав'яні Ангелом» (дата звернення 27.04.2023)

[https://www.youtube.com/watch?v=hpcuIcmMRBo&t=1851s&ab\\_channel=%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B9%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2](https://www.youtube.com/watch?v=hpcuIcmMRBo&t=1851s&ab_channel=%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B9%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2)

## 2.4. Смыслоутворююче та семантичне значення риторичних прийомів у хорі «Я кликав з нещастя свого до Господа...»

Розглянемо складові духовно-семантичного підходу, апробувавши його на прикладі мініатюри для мішаного хору без супроводу «Я кликав з нещастя свого до Господа...» В. Степурка. Твір написаний на канонічний текст другого розділу книги пророка Йони. Це слова його молитви, коли він перебував в утробі великої риби внаслідок свого небажання підкоритись Божому велінню йти до м. Ніневія та закликати народ до каяття. Пророк, опинившись у скрутних обставинах, визнає Боже повновладдя і підкоряється йому.

Як згадує автор у листуванні, композиція була створена «років 5–7 тому». На початку партитури є присвята видатному українському диригентові Ю. Любовичу. «Ймовірно, присвята пов'язана з його хворобою. Розуміючи, що технічно твір складний і не може бути виконаним, тим не менше, вважав це “молитвою” за його здоров'я», – пише В. Степурко (з особистого архіву автора дослідження). Твір написаний для мішаного хору: сопрано; альт I, II; тенор I, II; бас I, II. Також, автор робить важливу примітку: «У зв'язку з речитативною основою мелодики твору, темп “*Rubato*” означає вільний рух у побудові музичної фрази в залежності від її емоційного наповнення», що підтверджує важливе місце Слова у даному творі і необхідність акцентувати увагу хористів на виразному й осмисленому виконанні.

В. Степурко, працюючи з текстом, використовує переклад І. Огієнка та з 11-ти строф розділу обирає тільки слова прямої мови – молитву Йони: «Я кликав з нещастя свого до Господа, і відповідь дав Він мені, із нутра шеолу кричав я, і почув Ти мій голос! І Ти кинув мене в глибочінь, у серце моря, і потік оточив був мене. Усі хвилі Твої та буруни Твої надо мною пройшли. І сказав я: Я вигнаний з-перед очей Твоїх, проте ще побачу я храм Твій святий. Вода аж по душу мене обгорнула, безодня мене оточила, очерет обвиває кругом мою голову! Я зійшов

*аж до споду гори, а земля її засуви стали за мною навіки! Та підіймеш із ями життя моє, Господи, Боже Ти мій! Як у мені омлівала душа моя, Господа я спогадав, і молитва моя ця до Тебе долинула, до храму святого Твого! Ті, що тримаються марних божків, свого Милосердного кидають. А я голосною подякою принесу Тобі жертву, про що присягав я, те виконаю. Спасіння у Господа!»* (Йона 2: 3–10) (підкреслений текст – використаний композитором).

Ім'я Йона означає «голуб». У Святому Письмі знаходимо чимало згадок про цього птаха. Пророк Наум виголошує пророцтво про долю Ніневії (того самого міста, в якому проповідував Йона), порівнюючи її бранок-невільниць з голубками, що стогнуть і б'ють себе в груди (Наум 2: 7). Голуби часто прилітають до водних джерел (Пісня над піснями 5: 12). Ной посилав голуба з ковчега (Бут. 8: 8, 10, 12). Його, з оливковим листом на знак того, що вода після потопу зійшла, вважають символом миру (Бут. 8: 11), чистоти і невинності (Мт. 10: 16), вісником (весни – Пісня над піснями 2: 12). Голуби в юдаїзмі – це чисті птахи, яких можна було вживати в їжу (Повт. Зак. 14: 11) та приносити в жертву (Бут. 15:9; Лев. 1: 14). Голуб є прообразом Духа Святого (Мт. 3: 16; Ів. 1: 32), лагідності Христа (Пісня над піснями 5: 12), Церкви (Пісня над піснями 2: 14; 5: 2), плакальників (Іс. 38: 14; 59: 11), людей, що звертаються до Господа (Іс. 60: 8), повернення Ізраїлю з полону (Ос. 11: 11). Таким чином, припускаємо, що багатогранність смислів першообразів, закладених у архетипі імені Йона, можуть бути реалізовані в знакових системах.

Форма композиції строфічна, розташована за принципом фактурних змін і підпорядкована драматургії. Хоча в музичному плані в цілому діють спільні риси – речитативна мелодика, тріольність, проте наступний поділ на чотири частини прослідковується за допомогою контрасту, перш за все – образного, а також тонального та динамічного. Не зважаючи на те, що вербальна першооснова і не з Псалтиря, проте форма даного твору нагадує за структурою псалми плачу,

які в переважній більшості містять або можуть містити наступні компоненти: звернення до Бога; згадування про Божу вірність у минулому; жалоба, плач; сповідання гріха або ствердження невинності; прохання про допомогу; Божа відповідь (часто не вказується); обіцянка прославити Бога, висловлення Йому довіри. (див. Додатки, Додаток А, Таблиця 5)

Одним із вагомих показників духовно-семантичного підходу є тембр. У мініатюрі «Я кликав...» тембри голосів наділені кожен своїм значенням. Тут важливу роль також В. Степурко відводить регістрам.

Напочатку, у синтагмі **A**, з низин *solo* басу стрімким висхідним мелодичним рухом розпочинається молитва «крику душі» головного героя – пророка Йони, який «кликав з нещастя свого», «із нутра шеолу». Слова про Божу відповідь лунають у сопрано в середньому регістрі, демонструючи спокій, що голос Йони почутий.

Серед риторичних прийомів знаходимо *aposiopesis* – генеральна пауза в усіх голосах, яка часто вживається композиторами як символ смерті. Тут же, після зловісних низхідних стрибків *saltus duriusculus* на зб. 4 (загострюють текст «кинув»), розмежовуючи синтагми **A** і **B**, посилена ферматою, дана фігура – пауза, підкреслює тісні обставини Йони «в серці моря». Але не тільки. З Євангелії відомо, що історія старозавітного пророка є прообразом Христа, Який теж три дні й три ночі перебував у «серці землі» (Матвія 12: 40), а це саме період після Його мученицької смерті перед воскресінням. Символізм і ключове значення подвигу Божого Сина, який ми знаходимо і в циклі «Монологи віків» у сьомій частині «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу», є одним з ціннісних пріоритетів В. Степурка.

У синтагмі **B** високий регістр сопрано у поєднанні з ексclamатичними початками фраз на висхідні ч. 4 та ч. 5, з динамічно акцентованими різким *crescendo* до *f*, *ff* вершинами інтервалів, у поєднанні з бурхливим мелодичним

рухом *passus duriusculus* по хроматизмах або *pathopoeia* (в знач. «збудження пристрастей»), передають нестримність водної стихії. Усі виразові засоби сприяють змалюванню того, на скільки високо цей вируючий «потік оточив», «вода аж по душу мене обгорнула», та посилюють зміст біблійного тексту: «Усі хвилі Твої й буруни надо мною пройшли». Тим часом, уривчасті короткі репліки головного героя, у середньому регістрі в межах м. 3, з обох боків позначені «трикрапками» самим автором, звучать відлунням до партії сопрано і зображують важкість дихання й моторошність ситуації. Протягнений басовий голос демонструє глибину. Цікавим є й змалювання сходження до дна, букв. «до шеолу»: вербальний текст: «Я зійшов вже до споду гори, а земля – її засуви стали за мною навіки!» побудовано у басів на ходах риторичної фігури *passus duriusculus*. Усі верхні голоси супроводжують кластерами половинними тривалостями на мурмурандо, поступово затихаючи і створюючи ще один риторичний прийом – *mora*. Вона часто вживається у позначенні вічності, а в даному випадку підкреслює першоджерело.

Синтагма **C** проростає на останній долі т. 19, на закінченні синтагми **B**, нашаровуючись на найнижчий звук діапазону басу – *C*, дбайливо відмічений композитором у партитурі «зірочкою». Променем надії лунає просвітлена партія сопрано. Настає штиль у вигляді «прозорішої» фактури, вирівнюються і збільшуються тривалості. Спокій середнього регістру, м'які акорди нетерцієвої будови у альтів та тенорів, що нагадують хорал... А все тому, що у цій частині тексту згадується храм Божий. В. Степурко в «Монологах віків» яскраво і унікально втілив чітку кристалізацію ідеї соборності і особистісної молитви. Як бачимо, на прикладі «Я кликав...» композитор теж не оминає увагою ці важливі концепти. Таким чином, духовна семантика відбивається у композиційно-драматургічній структурі твору, демонструючи ціннісно-смысловий підхід композитора до інтерпретації духовних текстів.

У третій синтагмі С ще лунають кілька антифонних перекличок між крайніми регістрами басів і сопрано, що додатково унаочнює хвилі, та як згадка про те, що Бог «*підійме із ями життя*» і «*як ... омлівала душа*». До речі, у цій мініатюрі сконцентровано чимало «улюблених» композиторських прийомів, які зустрічаються й у інших творах. В. Степурко, подібно до п'ятої частини «Господня земля» з «Монологів віків», велику увагу приділяє змалюванню морської стихії: окрім вище зазначених елементів виразності, використовує «глибокі» бемольні тональності, створює відчуття метро-ритмічної «баркарольності» за рахунок постійної тріольності. природи. Тому, даний твір є показовим з позицій духовно-семантичного підходу: він демонструє групу антропоцентричних семантичних знаків, які спрямовані на звукозображальність, імітацію звуків і рухів явищ природи Божого світу, що є світом видимим для людини, яка ним захоплюється, а інколи – стає не в змозі протистояти приголомшуючій величі й могутності.

Протягом усього твору часто кінці фраз В. Степурко закінчує висхідною терцієвою інтонацією, яка у перших трьох синтагмах звучить мотивом томління та запитання (другий звук мотиву метрично слабкий, а третій – ладово нестійкий, або не повністю стійкий), що демонструє відсутність опори та стан невизначеності, особливо у контексті драматургії твору; у останній синтагмі **D** – цей мотив стає мажорним, як висловлення довіри Господу, а стверджувальне «скандування» слова «*виконаю*» на одному звуці у пунктирному ритмі унаочнює прийняття рішення Йоною додержати свою обіцянку Богові. В кінці двічі лунає ствердження «*Спасіння у Господа!*» на мелодичний мотив з найпершої фрази «*Я кликав з нещастя свого до Господа*», утворюючи своєрідну арку: на початку пророк кличе (одноголосно), опинившись у безвиході, наприкінці – з гармонічним супроводом акордів «глибокої» мажорної тональності – *Des-dur*.

Заключний *F-dur*-ний акорд лунає віднайденням ґрунту під ногами та умиротворенням.

Не зважаючи на свою стислість, твір вражає глибиною композиторського мислення і демонструє високу міру його творчого обдарування, та, безперечно, вартий уваги дослідників і виконавців. Ця композиція є концентратом основних світоглядних засад В. Степурка.

## Висновки до Розділу 2

На прикладі творів В. Степурка (циклу «Монологи віків», хорової притчі «Випробування Йова» та хорової мініатюри «Я кликав з нещастя свого до Господа...») було апробовано духовно-семантичний підхід задля виявлення біблійної символіки на різних рівнях музично-поетичного тексту: назва, жанрова поетика, канонічний текст, темброві, регістрові, ритмічні, ладо-тональні, фактурні та числові параметри, риторичні фігури та прийоми риторичної диспозиції, семантика інтервалів, прийоми звуковидобування, драматургія. В процесі аналізу творів було обґрунтовано даний підхід як когнітивну модель, яка спрямована на визначення різних аспектів втілення релігійної тематики.

Крізь усі досліджувані твори проходить концепт образу Христа та Його страждань. У «Монологах» – Він є центром композиційно-драматургічної основи; у творі «Я кликав...» прообраз Йони, подібно до старозавітних пророцтв, вказує на триденне перебування «у серці землі»; у «Випробуваннях Йова» – Його болісні, незаслужені муки, що обернулись в фіналі благословенням. В усіх розглянутих композиціях простежується образ Божої Присутності та Божого Храму.

В. Степуркові притаманна любов до жанрового переосмислення. На прикладі «Монологів» простежено дію наявних в науковому просторі розрізнених визначень поняття псалмодія та відмічено їх цілісне відтворення у циклі. У «Випробуваннях Йова» жанрова поетика корелює з другим грецьким визначенням притчі «*παραβολή*», а духовний вимір чітко викристалізований за допомогою виразових музичних засобів.

У «Монологах віків» та «Я кликав з нещастя свого до Господа...» спостерігаємо, що композитор не лише використовує певні живописні прийоми риторики, але завдяки їм переконливо розтлумачує поетичний текст. Хоч, за твердженням самого автора, їх використання є несвідомим актом, проте

риторичні фігури використовуються автором як дієві засоби посилення та пояснення слова. Крім того, наведені вище приклади свідчать про те, що риторичні принципи втілюються В. Степурком не лише на рівні мелодичних мотивів, гармонічних послідовностей, пауз, але, також, фактури і композиції концерту в цілому. Відтак, слово, за допомогою музично-мовних засобів, всебічно впливає на інтонацію, об'єм звучання і структуру, тобто реалізується, отримує абсолютно повне втілення.

На прикладі проаналізованих творів можемо підсумувати використання композитором музично-риторичних фігур відносно жанрів біблійних першоджерел (див. Додатки, Додаток А, Таблиця 3). Так, у частинах «Монологів», що відносяться до хвалебного жанру, для створення урочистої атмосфери та передачі концепту соборності, застосовується хорівий унісон як прийом звукообразальної природи. У цьому ж циклі та мініатюрі «Я кликав...» також використані *paronomasia*, пасіонна фігура *passus duriusculus*, *mora*. Жанр благання проявлений за допомогою *interrogatio*, *exclamatio*, *circulatio*, *duplicatio*, комплексного використання *climax*'у з *hypotyposis*'ом, особливо частого вживання пауз *suspiratio* і *aposiopesis*, фігури-символу образу вічності *mora*. Отже, жанрова приналежність текстів цілком відповідна до категорій і функцій музично-риторичних засобів, а значить, можна застосувати дану концепцію і при аналізі інших духовних творів В. Степурка.

Стосовно принципів розташування матеріалу на рівні композиційної організації хорової притчі «Випробування Йова», виявлено слідування автором і загальному тричастинному поділу і традиційній шестичастинній ораторській диспозиції Й. Форкеля і Й. Маттезона як на рівні окремих частин, так і всього твору, що, в поєднанні з викладенням релігійної ідеї на основі духовних текстів, споріднює В. Степурка з принципами меланхтонівського типу проповіді. Таким чином, композитор постає вправним проповідником за допомогою музики.

## ВИСНОВКИ

Сучасна практика постійно зростаючого інтересу дослідників до постаті і творчої спадщини геніального сучасного українського композитора В. Степурка свідчить про актуальність обраної нами теми.

У даному дослідженні здійснено огляд наукових джерел, пов'язаних з аналізом музики релігійного змісту, духовно-семантичним аспектом, опрацьовано аналітичні праці з питань релігійної комунікації, музичної риторики, гомілетики і втілення їх у спадщині композитора. Було розглянуто питання духовно-семантичного підходу як методологічної основи та запропоновано розширити спектр складових даного підходу. Виявлено, що духовно-семантичний підхід зумовлює більш глибоке осмислення музичних творів з християнською тематикою, що не вміщується в параметри традиційного музикознавчого мислення; розуміння буття з релігійних позицій і розширює рамки відпрацьованих аналітичних підходів. Даний метод допомагає досягнути не лише духовну спадщину В. Степурка, а й тих митців кінця ХХ – початку ХХІ ст., чия творчість пов'язана з літургікою та християнським світоглядом.

На основі існуючих наукових праць, присвячених дослідженню релігійної комунікації, було здійснено спробу доповнити попередні дослідницькі ідеї та ширше диференціювати основні її вектори, спираючись на біблійні тексти як першооснову християнського віровчення, що унаочнено у вигляді типологічної моделі. Так, виокремлено наступні напрями релігійної комунікації: Бог у трьох Іпостасях; Бог – Людина (одкровення через Слово); Людина – Бог (через молитву), Людина – Бог (через прославлення); Взаємокомунікація у церкві; Людина (проповідник) – Людина (паства); Взаємокомунікація: Людина – Людина (соціум); Автокомунікація Людини Я – Я. Матеріал дослідження дозволяє простежити існування цих рівнів.

Знання про типи релігійної комунікації можуть стати у нагоді при дослідженні музичних творів на біблійні тексти, адже композитори прямо чи опосередковано торкаються доктрин християнського віровчення, використовують особливості розгортання сюжету, спираючись на комунікативні принципи. Творчість В. Степурка ясно демонструє ці основні напрями, що особливо відображається у жанровій поетиці та розгортанні сюжетів. І, безумовно, ця інформація може сприяти більш осмисленому виконанню духовних музичних творів.

Виявлено, що у сфері тематизму хорових творів В. Степурка значний вплив справила західноєвропейська традиція, яка за опору мала вчення про музично-риторичні фігури. Дослідницький інтерес до риторики з плином часу лиш посилюється, цікавою є й модифікація поглядів на дане явище. Базуючись на наукових джерелах та аналітичному матеріалі, використаних у роботі, розширено уявлення про музичну риторику як перспективну семіотичну і культурологічну сферу наукових обрїв музикознавства. Феномен музичної риторики є широким полем для скрупульозного вивчення його під різними кутами за допомогою різноманітних підходів і ця тенденція нині постійно розвивається.

У роботі було розглянуто явище проповіді як вагової складової духовно-семантичного підходу та як втілення релігійної комунікації й законів риторики, і здійснено спробу визначити жанрову приналежність текстів «Монологів віків» на основі класифікації псалмів Е. Вендленда, результатом чого стало створення порівняльної таблиці використання текстів псалмів у псалмодії «Монологи віків», що сприяло більш ефективному аналізу обраних творів, зокрема у музично-риторичному аспекті.

На основі існуючих музикознавчих розвідок, присвячених життєтворчості В. Степурка, було відзначено стильові, світоглядні та ціннісно-сміслові засади

митця, а також, здійснено апробацію й аналіз трьох обраних композицій шляхом використання духовно-семантичного підходу до аналізу хорових творів.

Застосований на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка духовно-семантичний підхід, 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* з певною тексто-звуковою структурою та загальними принципами, що реалізуються в таких проявах, як вільна ритмічна мелоречитання 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 Богові. «Трійця» струнно-смичкових 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.

Духовно-семантичний підхід на прикладі хорової мініатюри «Я кликав з нещастя свого до Господа...» (за Книгою Йони) дозволив простежити особливості відтворення релігійної тематики і біблійної символіки також на різних рівнях музично-поетичного тексту, таких як назва, трактування канонічної вербальної основи, темброві та регістрові параметри, риторичні прийоми, семантика інтервалів, драматургія композиції.

В результаті проведеного дослідження виявилось, що риторичні принципи втілюються В. Степурком як на мікрорівні музичної композиції (мелодичних мотивів, гармонічних послідовностей, пауз), так і макрорівні (фактури, форми розділів і творів в цілому).

У розглянутих творах зустрічаються такі музично-риторичні фігури, як-от: *paronomasia*, *passus duriusculus*, *mora* – в ролі засобів драматизації; хорівий унісон – як прийоми звукозображальної природи, для створення урочистої атмосфери та підкреслення концепту соборності; *interrogatio*, *exclamatio*, *circulatio*, *duplicatio* та *climax* в поєднанні з *hypotyposis*'ом – фігури, що виконують функцію експресивного акценту і яскраво ілюструють текст; паузи *suspiratio* та *aposiopesis* – як засоби, що сприяють втіленню покаянної теми, наближують музику до звучання мовленнєвих інтонацій і передають різноманітні відтінки почуттів.

Композитор вміло застосовує риторичні фігури за їх значенням і функціями відповідно до жанрової приналежності обраних ним Псалмів та Книг Старого Завіту. Використання риторичних прийомів несе в собі смислоутворююче та семантичне значення.

На рівні композиції хорової притчі «Випробування Йова» очевидним є слідування В. Степурка ораторській диспозиції. Виявлено, що митець йде і за логікою загального тричастинного поділу, як у музичній тканині всього твору так і в останньому розділі, так і за шестичастинною моделлю Й. Форкеля і Й. Маттезона. Застосування такої концепції розміщення матеріалу в поєднанні з викладенням релігійної ідеї, що базується на духовних текстах, споріднює В. Степурка з принципами гомілетики за Ф. Меланхтоном. Даний твір відзначений проявом духовної семантики на рівні назви, канонічного тексту, жанрової поетики, темпової та фактурної драматургії, тонального плану,

ритмічних особливостей, розподілу тембрів, оперування регістрами, інтервалікою та врахування архетипу Імені.

Отже, духовно-семантичний підхід до аналізу «Монологів віків», «Випробування Йова» та «Я кликав з нещастя свого до Господа...» дав змогу повніше уявити стиль мислення та світобачення В. Степурка, допоміг виявити і розкрити музично-риторичні особливості та прийоми хорових жанрів композитора. У своїх творах композитор майстерно відображає характер Бога, Котрого знав глибоко, свідомо досліджуючи Святе Письмо, адже лише на міцному фундаменті Слова Божого могла бути збудована, і, безперечно, «вистойть» в подальших дослідженнях та виконавських інтерпретаціях музична фортеця його духовних творів.

*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.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксьонов О. Жанрово-стильові особливості творчості українських композиторів кінця XIX – початку XX ст. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, грудень 2017. С. 167–175.
2. Александрова О., Черторижська М. Духовно-семантичний підхід як методологічна основа аналізу релігійної музики (на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 69. С. 56–86.
3. Александрова Н. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця XX – початку XXI ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
4. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2018. Вип. 49 (49). С. 4–18.
5. Ананьєва Н. Музично-риторична лексика в хорових концертах Артемія Веделя (питання інтонування сакрального слова). *Духовна культура України: традиції та сучасність. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. С. 227–242.
6. Андрієвська Т. «Missa movere» В. Степурка в контексті сучасних тенденцій оновлення духовної музики (особливості жанрово-стильового синтезу). *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2016. Вип. 54. С. 57–63.
7. Андрос Н., Дженков В., Семененко Н. Українська хорова література (радянський період) : навч. посібник. Київ : Музична Україна, 1985. 100 с.
8. Антифонний спів. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Антифонний\\_спів](https://uk.wikipedia.org/wiki/Антифонний_спів) (дата звернення: 02.06.2023).

9. Антоненко М. Православна духовна музика у творчості сучасних українських композиторів: традиції та трансформації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 1 (46). С. 78–88.
10. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики: у 2 ч. Київ : Мистецтво, 1964. Ч. 2. 310 с.
11. Афоніна О. Діалог століть у творчості В. І. Степурка. *Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій* : зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф. (Київ, 21–22 грудня 2006 р.). Київ : ДАКККіМ, 2007. Ч. 1. С. 139–142.
12. Афоніна О. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 164 с.
13. Афоніна О. Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2007. Вип. 11. С. 146–155.
14. Бакумець А. «Київські фрески» Віктора Степурка в аспекті композиційної цілісності. *Тези XX Міжнар. наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці» (8–10 січня 2020 р.)*. Київ : Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2020. С. 12–14.
15. Бакумець А. До постановки проблеми жанрово-стильових особливостей хорових циклів українських композиторів. *Культурно-мистецькі обрії* : зб. матеріалів міжнар. наук.-теоретич. конф., 24 листопада 2017 р. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 5–7.
16. Бакумець А. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття : дис. ... док. філософії. Київ, 2021. 253 с.

17. Бакумець А. Інтермедіальний простір хорového циклу Віктора Степу́рка «Фрески Києва». *Spheres of culture*. 2019. Vol. 19. P. 201–210.
18. Бардашевська Я. Визначальні мотиваційні чинники в семантичному зрізі концепцій хоровой акапельної творчості Віктора Степу́рка: до проблеми світогляду митця. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Вип. 1. С. 145–151. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM\\_2014\\_1\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2014_1_19) (дата звернення: 31.05.2023).
19. Бардашевська Я. Етично-духовні пріоритети як визначальний мотиваційний фактор образно–семантичних концепцій. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2017. № 36. С. 8–14.
20. Бардашевська Я. Ідеологічні та історичні чинники формування образних концепцій духовної творчості В. Степу́рка. *Українське слово і сучасність*. URL: <http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4114/1/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%8F%20%D1%83%20%D0%B7%D0%B1%D1%96%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D1%83%20%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5%20%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BE%20%D1%96%20%D1%81%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C.doc> (дата звернення: 31.05.2023).
21. Бардашевська Я. Образно-семантичні засади хоровой творчості Віктора Степу́рка (на матеріалі хорів а саррелла) : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017. 21 с.
22. Бардашевська Я. Псалми у творчості Віктора Степу́рка: контекст жанру й деякі особливості інтерпретації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2015. № 21 (1). С. 150–156.
23. Бардашевська Я. Фактори жанрового міксту й хоровой сонорики у втіленні образності світських творів В. Степу́рка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 4. С. 102–106.

24. Батичко Г. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. 18 с. URL: <http://cheloveknauka.com/v/559314/a?#?page=19> (дата звернення: 02.01.2023).
25. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики : підручник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2004. 344 с.
26. Безгодова Н., Волошинова М., Ніколаєнко І. Усна і письмова комунікація та академічна риторика : навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти. Старобільськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2021. 163 с.
27. Беличенко Н. Методические рекомендации по курсу анализа музыкальных произведений: структурная поэтика музыкального произведения. Славянск : СГПИ, 1992. 27 с.
28. Беличенко Н. О моделях духовной личности в Св. Писании. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2006. Вип. 18. С. 108–115.
29. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник. Київ : Український світ, 2002. 440 с.
30. Берденникова Е. Гомилетические традиции в кантатном творчестве И. С. Баха. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музика і Біблія* : зб. статей. Київ, 1999. Вип. 4. С. 153–141.
31. Берденникова Е. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Киев : Музична Україна, 2008. 199 с.
32. Берденникова Е. Духовные кантаты И. С. Баха как философское размышление. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичний твір як творчий процес* : зб. статей. Київ, 2003. Вип. 21. С. 149–156.

33. Берденникова Е. Псалмы в хоровых концертах М. Березовского и Д. Бортнянского. *Духовний світ Бароко* : зб. статей. Київ : Курс, 1997. С. 87–92.
34. Берденникова Е. Риторика в духовных концертах Дмитрия Бортнянского. *Дмитро Бортнянський і світова музична культура* : зб. статей. Київ, 2003. С. 100–106.
35. Берденнікова К. Гомілетика як основа інтерпретації духовних творів І. С. Баха. *Київське музикознавство: Проблеми музичної інтерпретації* : зб. статей. Київ, 1999. Вип. 2. С. 58–66.
36. Берденнікова К. До питання про авторські пародії у духовних кантатах Йогана Себастьяна Баха. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Музичне виконавство*. Київ, 2000. Вип. 5. С. 129–135.
37. Берегова О. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Композитор і сучасність*. Київ, 2009. Вип. 84. С. 209–218.
38. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство. Сучасна композиторська творчість*. Київ, 2001. Вип. 30. С. 150–156.
39. Біблія / Переклад І. Огієнка. URL: <https://www.wordproject.org/bibles/uk/index.htm> (дата звернення: 02.05.2024).
40. Біблія / Переклад Р. Турконяка. URL: <https://holybible.site/?version=utt> (дата звернення: 02.05.2024).
41. Бойко В. Специфіка взаємодії «церковної» та «духовної» православної музики. *Культура України*. 2011. Вип. 35. Музичне мистецтво. С. 237–246.
42. Бомко Л. Йоаникій Галятовський у дискурсі барокового проповідництва. *Spheres of Culture* / Ed. By Ihor Nabytovych. 2019. Вип. 19. С. 12–19. URL: <https://www.academia.edu/44689680/%D0%99%D0%BE%D0%B0%D0>

%BD%D0%B8%D0%BA%D1%96%D0%B9\_%D2%90%D0%B0%D0%BB%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9\_%D0%B2\_%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81%D1%96\_%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%BE\_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0\_IOANIKIY\_GALIATOVSKYY\_IN\_THE\_DISCOURSE\_OF\_BAROQUE\_PREACHING (дата звернення: 02.01.2023).

43. Боршуляк А. Музично-риторична доктрина в процесі інструментально-виконавської підготовки вчителя музичного мистецтва. *Професійно-педагогічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва* : монографія / Печенюк М. та ін.; за заг. ред. В. Лабунця. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д., 2020. С. 28–50.
44. Боршуляк А. Семантика музичної мови в технології аналізу клавірних творів Й. С. Баха : навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський : Медобори–2006, 2015. 132 с.
45. Боршуляк А. Сильова еволюція символіки «пасіонності»: бароко та романтизм : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2010. 20 с.
46. Букет Є. Колоритні образи Віктора Степурка. *Слово Просвіти*. 2011. Ч. 44 (629). 3–9 листопада.
47. Бурега В. Розвиток гомілетики в Київській духовній академії: західні впливи та пошуки власного шляху. *Наукові записки НаУКМА*. Серія : Філософія та релігієзнавство. 2018. Т. 2. С. 57. URL: [http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/14951/Bureha\\_Rozvytok\\_homiletyky\\_v\\_Kyivskii\\_dukhovnii\\_akademii.pdf](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/14951/Bureha_Rozvytok_homiletyky_v_Kyivskii_dukhovnii_akademii.pdf) (дата звернення: 02.06.2023).

48. Варавкіна-Тарасова Н. Духовний зміст музичного твору : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 200 с.
49. Варавкіна-Тарасова Н. Духовний зміст музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 22 с.
50. Василенко О. Авторський аналіз музики як тенденція творчості сучасних європейських композиторів (на прикладі Віктора Степурка). *Мистецтвознавство України*. 2019. Вип. 19. С. 55–62. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185968> (дата звернення: 19.05.2024).
51. Василенко О. Діалогічність як виконавська установка у «Missa movere» Віктора Степурка. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 35. С. 304–310.
52. Вдовіна О. Релігійна комунікація у сучасному світі. *Міжрелігійний діалог та його вплив на суспільство, політику, бізнес, культуру* : зб. Матеріалів міжнародної наукової конференції, Тернопіль, 13 жовтня 2021 р. / під заг. ред. О. Гомотюк. Тернопіль : ФОП Осадца Ю., 2021. С. 276–279. URL: <http://nauksgf.wunu.edu.ua/index.php/npsgf/article/view/96/93> (дата звернення: 02.06.2023).
53. Веньфен Ч. Актуальные музыковедческие подходы к явлению музыкальной риторики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса, 2016. Вип. 23. С. 356–368.
54. Віктор Степурко «Випробування Йова». *YouTube*. [https://www.youtube.com/watch?v=E26CPLRinUA&ab\\_channel=%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B9%D1%85%D0%BE%D1%80%22%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2%22](https://www.youtube.com/watch?v=E26CPLRinUA&ab_channel=%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B9%D1%85%D0%BE%D1%80%22%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2%22) (дата звернення: 02.05.2024).
55. Віктор Степурко «Монологи віків». *YouTube*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=upV\\_dJQ\\_x9Q&t=3s&ab\\_channel=ANTBerezhnyi](https://www.youtube.com/watch?v=upV_dJQ_x9Q&t=3s&ab_channel=ANTBerezhnyi) (дата звернення: 02.05.2024).

56. Волошина Н. Відомий і невідомий Віктор Степурко. *Музика*. 2005. № 4. С. 3–4.
57. Волошина Н. Духовна тематика в творчості українських композиторів 2-ї половини ХХ століття (на прикладі В. Степурка). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 36. Кн. 1. Українська та світова музична культура: сучасний погляд. С. 178–187.
58. Галай О. Паралітургійна музика Віктора Степурка в контексті культуротворчих процесів ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 39. С. 50–54.
59. Гелм Д. Роз'яснювальна проповідь / пер. з англ. Чернігів : In Lumine Media, 2017. 144 с.
60. Герасименко Л. Переспіви Шевченкових псалмів у музичних втіленнях Лесі Дичко та Олега Польового. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеса, 2016. Вип. 2. URL: [http://musikology.com.ua/uploadfiles/vip\\_2/gerasimenko.pdf](http://musikology.com.ua/uploadfiles/vip_2/gerasimenko.pdf) (дата звернення: 02.06.2023).
61. Герасименко Л. Ритмоінтонаційний аспект Шевченкової поезії як чинник тексто-музичної форми «Давидового псалма» М. Лисенка. *Київське музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 53. С. 35–43.
62. Герасименко Л. Три псалми М. Скорика: до проблеми взаємодії тексту і музики. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеса, 2017. Вип. 4. URL: [http://musikology.com.ua/upload-files/vip\\_4/gerasimenko.pdf](http://musikology.com.ua/upload-files/vip_4/gerasimenko.pdf) (дата звернення: 02.06.2023).
63. Герасименко Л. «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 47. С. 15–30.

64. Герасимова-Персидська Н. Партесні концерти XVII–XVIII ст. з київської колекції / [вступн. ст. та комент. Н. Герасимової-Персидської]. Київ : Музична Україна, 2006. С. 5–11.
65. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII століття. Київ : Музична Україна, 1978. 180 с.
66. Гордійчук М. Українська радянська музика. Київ : Держ. вид-во образотворч. мист-ва і музичної л-ри УРСР, 1960. 192 с.
67. Гулеско І. Національний хоровий стиль. Харків, 1994. 107 с.
68. Даниленко І. Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція : монографія. Миколаїв : Вид-во МДГУ імені Петра Могили, 2008. 304 с.
69. Дилецький М. Граматика музикальна : фотокопія рукопису 1723 року / підгот. О. Цалай-Якименко. Київ : Музична Україна, 1970. 94 с.
70. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку. *Матеріали до українського музикознавства*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, НАН України. Київ, 2003. Вип. 2. С. 118–120.
71. Дьячкова О. «Світ ще не втрачено, якщо людина може освячувати хліб і воду»: За псалмодію «Монологи віків» композитора Віктора Степурка висунуто на здобуття Шевченківської премії. *День*. 2012. 20 жовтня.
72. Ефименко А. Пути обновления теории и богослужебной практики католической мессы XX столетия (на примере творчества церковных композиторов) : монографія. Луцк : Вежа, 2011. 402 с.
73. Залевська О. Трансформація жанру літургії в творчості Віктора Степурка. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі* : Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 86–89.

74. Зема В. Гомілетика та проповідництво в Україні 9–18 ст. [Архівовано 18 січня 2017 у Wayback Machine]. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2004. Т. 2 : Г – Д. С. 153–154.
75. Злотник О., Шульгіна В. Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві. *Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство*. 2019. № 1. (вип. 40). С. 28–34.
76. Зосім О. Богослужбова музика у сучасному музичному просторі України: літургічний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2011. Вип. 26. С. 297–304.
77. Зосім О. Сакральна музика у музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2015. Вип. XXXIV. С. 261–271.
78. Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін. ; Ін-т мист-ва, фольк. та етногр. імені М. Т. Рильського АН УРСР. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4 : 1917–1941. 615 с.
79. Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін. ; Ін-т мист-ва, фольк. та етногр. імені М. Т. Рильського АН УРСР. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX століття. 424 с.
80. Іщук Н. Християнська онтологія особистості в контексті богослов'я спілкування. *СХІД*. № 5 (145). 2016, вересень–жовтень. С. 85–89.
81. Кадикало А. Інформація і віра як єдиний формат релігії. *Академічне релігієзнавство*. № 2. 2004 (30). С. 137–145.

82. Калініна А. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття : дис. ... док. філософії. Харків, 2022. 280 с.
83. Каплієнко-Ілюк Ю. Риторична символіка в хоровій творчості М. Березовського. *Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського* : зб. наук. ст. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. (25–26 лютого 2016) / упоряд. Г. П. Голяка. Глухів : ПВП «Видавничий будинок «Еллада», 2017. С. 4–7.
84. Кириленко Я. «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича) В. Степурка як втілення меморіально-неорелігійної моделі українського хорового концерту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 337–342.
85. Кириленко Я. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980–2010 років : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Харків, 2012. 17 с.
86. Кияновська Л. Почути Бога в небесах. *Українська культура*. 2006. № 1. С. 18–19.
87. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : «Тріада плюс», 2008. 344 с. ; фото.
88. Кияновська Л. Почути Бога в небесах. *Українська культура*. 2006. № 2. С. 25.
89. Клокун О. До проблеми стилю церковної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 59–67.
90. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське*

- музикознавство* : наук.-метод. зб. / упоряд. І. А. Котляревського. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2001. Вип. 30. С. 138–149.
91. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 120–140.
  92. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... док. мистецтвознавства. Київ, 2020. 519 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2370/komenda-dysertatsiya-2.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 09.01.2024).
  93. Корній Л. Історія української музики. Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ – Нью-Йорк : вид-во М. Коць, 2001. Ч. 3. ХІХ століття. 480 с.
  94. Коскін В. Віктор Степурко: На стезі Бога люди розуміють одне одного. *Демократична Україна*. 2012. 17 лютого. С. 17.
  95. Кронес Г. Музика й риторика (в пер. Л. Кияновської). *Українська музика*, 2019/1 (31). С. 102–112.
  96. Левко В. Пісні Богдана Веселовського в обробках Віктора Степурка: особливості художнього рішення. *Арт-платФОРМА*. 2022. Вип. 1 (5). С. 13–30.
  97. Литвищенко О. Універсалізм творчої особистості О. І. Назаренка: ціннісно-смысловий підхід : дис. ... док. філософії. Харків, 2023. 248 с.
  98. Лукіна Л. Проповідь як основний жанр красномовства в польському релігійному дискурсі. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. Хмельницький, 2021. № 21, Том 1. С. 72–75.
  99. Луніна А. Віктор Степурко: «Творче натхнення – це благодать або перст Божий...». *Музика*. 2012. № 6 (389). С. 24–27.

100. Мануляк О. Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій розвитку сучасної української релігійної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 20 с.
101. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : дис. ... док. мистецтвознавства. Одеса, 2021. 469 с.
102. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Одеса, 2021. 38 с.
103. Олейнікова Т. Використання західноєвропейських підходів до аналізу музично-риторичних фігур у семіотичному дослідженні української музики бароко. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Ю. П. Богуцький, В. Г. Виткалов, С. М. Волков та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 25. С. 20–26.
104. Олійник А. Основні історичні етапи та напрями православної гомілетичної думки в східнохристиянській традиції Київської Русі-України кінця Х – поч. ХХ ст. *Українське релігієзнавство*. 2011. № 60. С. 78–86. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrr\\_2011\\_60\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrr_2011_60_10) (дата звернення: 02.06.2023).
105. Перцова Н., Горобець В., Гриценко В. Специфіка української хорової літератури на прикладі творчості Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової: традиції та новаторство. *Молодий вчений*. № 11 (51). 2017. С. 614–617.
106. Петрушкевич М. Релігійні комунікації як об'єкт впливу масової культури: український контекст. URL: [https://www.oa.edu.ua/doc/dis/petruchkevich\\_avt\\_o.pdf](https://www.oa.edu.ua/doc/dis/petruchkevich_avt_o.pdf) (дата звернення: 02.06.2023).

107. Петрушкевич М. Релігійні комунікації: християнський контекст : монографія. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2011. 288 с.
108. Півторацька Л. Вербально-текстова поліфонічна техніка в українській хоровій музиці (на прикладі творів на слова Тараса Шевченка. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 152–165.
109. Півторацька Л. Переспів Псалма 12 Т. Шевченка в сучасних композиторських прочитаннях: до проблеми омузикалення сакрального слова Кобзаря. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 2 (11). С. 254–259.
110. Сікорська І. Мистецький благовіст Віктора Степура. *3 верховин півстоліття. Національній премії України імені Тараса Шевченка – 50*. Київ : Либідь, 2013. С. 295–300.
111. Соловійова Т. Жанр літургії в творчості Віктора Степура : дипломна робота магістра. Київ, 2018. 110 с.
112. Соловійова Т. Музичне втілення молитви «Отче наш» в літургіях В. Степура. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 56. С. 154–163.
113. Співак В. Філософські погляди Антонія Радивиловського в контексті української духовної культури XVII ст. Київ: SCRIPTORIUM, 2018. 328 с.
114. Стельмащук Р. Барокові музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. *Молодь і ринок*. 2011. № 10. С. 100–104.
115. Степура В. «Я кликав з нещастя свого до Господа...» (Книга пророка Йони) для мішаного хору без супроводу [Ноти] : рукопис. 6 с.
116. Степура В. Випробування Йова. Хорова притча за Книгою Йова для хору та Basso solo [Ноти]. Київ : Камерний хор «Київ», 2021. 8 с.

117. Степурко В. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАКККиМ, 2020. 140 с.
118. Степурко В. Монологи віків. Псалмодія для хору та солюючих інструментів [Ноти]. Київ : Камерний хор «Київ», 2016. 68 с.
119. Сюта Б. Особливості мовних жанрів у сучасній музичній комунікації. *Лінгвостилістичні студії*. Червень 2015. Вип. 3. С. 177–184. URL: <http://lingvostud.vnu.edu.ua/index.php/ilingvostud/article/view/89> (дата звернення: 02.06.2023).
120. Тищенко О. Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : дис. канд. мист-ва : 17.00.03. Київ, 2011. 236 с.
121. Холодкова О. Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 69. С. 7–39.
122. Черторижська М. Вивчення хорової спадщини Д. Бортнянського у риторичному аспекті (на матеріалі духовного Концерту № 15 «Прийдіте воспоим, людіє»). *Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського* : зб. наук. ст. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. (25–26 лютого 2016) / упоряд. Г. П. Голяка. Глухів : ПВП «Видавничий будинок «Еллада», 2017. С. 18–22.
123. Черторижська М. Редакції хорового Концерту № 15 «Прийдіте воспоим, людіє» Д. Бортнянського: історико-концепційні аспекти. *Мистецькі пошуки* : збірник наукових праць. Суми : ФОП Цьома С. П., 2016. Вип. 6. С. 216–220.
124. Черторижська М. Духовно-семантичний підхід до аналізу хорових творів В. Степурка. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матер. VII міжнародної. наук-практ. конф., (2–3 листопада 2023 р.) / під ред.

- проф. Белік-Золотарьової Н. А. та проф. Батовської О. М. Харків : ТОВ «Планета-Прінт», 2023. С. 113–117.
125. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Вип. 40: Когнітивне музикознавство. Харків, вид-во «С.А.М», 2014. С.11–32.
126. Шип С. Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 78 : Мистецтвознавчі пошуки: збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. 52–64.
127. Шип С. Жанр музичний. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 67–72.
128. Шип С. Методологическое значение доктрины о музыкальной риторике в немецком и украинском музикознании. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі* : зб. статей: Київ, Дюссельдорф, 2011. С. 23–48.
129. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ, 1998. 368 с.
130. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Культурологічні проблеми української музики. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ, 2002. № 16. С. 154–177.
131. Bardashevska Ya. Interakcja i korelacja czynników kanonicznego i folklorowego w kompozycjach chóralnych Wictora Stepurki. *Spheres of Culture* / Ed. by Ihor Nabytovych. 2019. Vol. 20. S. 174–179.
132. Bartel D. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Text: English (trans.) : Original Language: German). Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1997. 471 p.

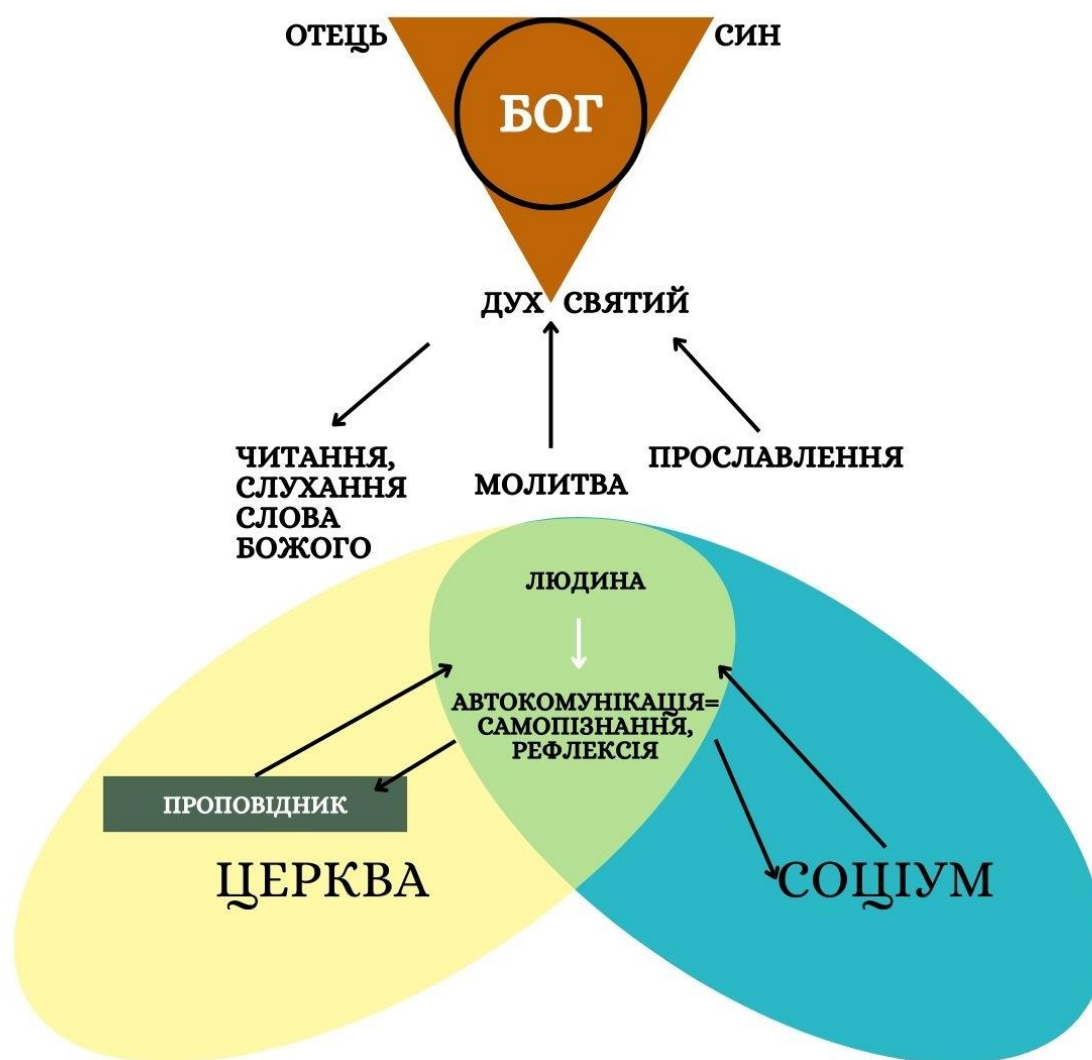
133. Bartkowski B. Polskie piewy religijne w ywey tradycji. Style i formy. Kraków : PWM, 1987. 284 s.
134. Bonhoeffer D. Psalms: The Prayer Book of the Bible / Walter Brueggemann (Introduction). Minneapolis, MN : Broadleaf Books, 2022. 86 p.
135. Buelow G. Music and Rhetoric. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. Stanley Sadie. 1980. Vol. 15. P. 793–803.
136. Chapell B. Christ-Centered Preaching: Redeeming the Expository Sermon. Ada, MI : Baker Academic, 2005. 400 p.
137. Cipollone E. Musica rhetoricans. Fra figure di Sciarrino. *Unites Semiotiques Temporelles e Figurenlehren barocche* : Tesi di laurea in filosofia. Sessione I. Anno accademico 2005–2006.  
URL: <http://elvio.cipollone.free.fr/papers/MusicaRheticans.pdf> (accessed: 02.06.2023).
138. Encyclopedia of Rhetoric / edited by Thomas O. Sloane. New York : Oxford University Press, 2006. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195125955.001.0001/acref-9780195125955;jsessionid=EB1B1EECCE69071E458FA7877A0A37A5> (accessed: 02.06.2023).
139. Grudem W. Systematic Theology: an introduction to biblical doctrine. Michigan, U.S.A., 1994. 1123 p.
140. Kuczyńska M. Ruska homiletyka XVII wieku w Rzeczypospolitej. Ewolucja gatunku – specyfika funkcjonalna (Cyryl Stawrowiecki: *Ewangelia pouczająca*. Rachmanów 1619; Joannicjusz Galatowski: *Klucz rozumienia*. Kijów 1659). Szczecin, 2004. 324 s.
141. Lawson S. Preaching the Psalms: Unlocking the Unsearchable Riches of David’s Treasury. Hertfordshire : Evangelical Press, 2014. 371 p.
142. MacArthur J. The MacArthur Study Bible. World Publishsing, 1997. 2201 p.

143. Nowak A. Psalmody jako archetyp europejskiej kultury muzycznej. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*. Warszawa : Instytut Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk, 2009. T. 54, N. 3-4. S. 255–273.
144. Tyndale Bible Dictionary / edited by Walter A. Elwell, Philip W. Comfort. Wheaton, Illinois, U.S.A. : Tyndale House Publishers, 2007. 1352 p.
145. Utley B. Psalms: The Hymnal of Israel. Marshall, Tex., 2020. URL: [http://www.freebiblecommentary.org/old\\_testament\\_studies/VOL09BOT/VOL09BOT.html](http://www.freebiblecommentary.org/old_testament_studies/VOL09BOT/VOL09BOT.html) (accessed: 02.06.2023).
146. Varakuta M. Traditions and Innovations of Religious Choir Works by V. Stepurko. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2020. 3 (31). Vol. 2, P. 20–24.
147. Wendland E. Analyzing the psalms: With exercises for Bible students and translators. Dallas, Tex. : Summer Institute of Linguistics, 1998. 241 p.
148. Wright Chr. Sweeter than Honey: Preaching the Old Testament. Carlisle : Langham Preaching Resources, 2015. 276 p.

## ДОДАТКИ

Додаток А

## Біблійна модель релігійної комунікації



## Глосарій музично-риторичних фігур

- Abruptio*** (букв. – розрив) – неочікуваний обрив голосів (А. Кірхер); переривання розв’язання дисонансу або взагалі відсутність розв’язання (Й. Бернхард).
- Anabasis*** (сходження) – висхідний рух мелодії.
- Anadiplosis*** (подвоєння) – повторення заключного звороту на початку наступного розділу (І. Але); див. також *poeta*.
- Analepsis*** – рух голосів назустріч один одному, утворюючий консонанси.
- Anaphora*** (єдинопочаток) – імітація теми не в усіх голосах фугової побудови (Й. Бурмейстер); повторення теми лише в басу – *basso ostinato* (Й. Тюрінгус); аналогічно *repetitio* (повтор) – повторення будь-якої побудови заради особливого виділення (Й. Вальтер).
- Antistaechon*** (супротивний рух) – в одному голосі великі тривалості в той час, як в іншому – дрібні.
- Antitheton*** (протиставлення) – може бути виражене різними способами: мелодично, ритмічно, ладотонально і т. д.
- Aprocope*** (усічення) – скорочене проведення теми в одному з голосів (Й. Бурмейстер); незвичайне скорочення тривалості заключного звуку мелодії (Й. Вальтер).
- Aposiopesis*** (замовчування) – пауза в усіх голосах, генеральна пауза.
- Assimilatio*** – уподібнення артикуляції одного звука артикуляції іншого.
- Cadentia duriuscula*** (жорстка каденція) – введення жорстких дисонантних звучань в каденцію.
- Catabasis, katabasis*** (зішестя) – низхідний рух мелодії.
- Catachrese*** (неправильне вживання, зловживання) – неправильне розв’язання синкопованого дисонансу або відсутність розв’язання (Й. Бернхард); рух

паралельними квартами, можливий завдяки басовому контрапункту (Й. Вальтер).

**Circulatio** (коло) – колоподібний рух мелодії.

**Climax** (сходи) або **gradatio** (посилення) – поступеневий висхідний секвенційний рух.

**Complexio** – див. *symploce*.

**Congeries** (нагромадження) – скупчення досконалих і недосконалих консонансів, даних в прямому русі голосів; найбільш характерна форма – чергування тризвуків і секстакордів.

**Dubitatio** (сумнів) – прийоми, покликані навіяти почуття сумніву, нерішучості: ланцюжки відхилень, модулювання, зупинка в розвитку, ніби застрягання.

**Duplicatio** – повторення слова з певним наголосом на ньому.

**Ellipsis** (випущення, недолік) – різного роду прийоми невіправданих очікувань у сприйнятті музичного розвитку: пропуск очікуваного консонансу, на місці якого стоїть пауза і дисонанс (Й. Бернхард); неочікуваний обрив розвитку на високій точці, після чого йде щось контрастне до попереднього (Й. Форкель); відхід від очікуваного закріплення модуляції в каденції (Й. Форкель).

**Epistrophe** (однакове закінчення) – повторення заключного звороту в кінці наступної побудови.

**Ex abrupto** (раптово, відразу, без підготовки) – несподіваний, без вступу, початок промови; риторичне питання.

**Exclamatio** (вигук) – найчастіше передається висхідним ходом мелодії, зокрема на сексту.

**Extensio** (протяжність, розширення) – дисонанс, що довго очікує розв'язання.

**Fuga, alio nempe sensu** (фуга в іншому сенсі) – мелодичний рух дрібними тривалостями, часто – з імітаціями, що зображує біг.

**Gradatio** – див. *climax*.

**Hyperbole** (перебільшення) і **hypobole** (применшення) – вихід за межі нотного стану вгору і вниз.

**Heterolepsis** (захоплення іншого предмета) – різні прийоми неправильного утворення і розв'язання дисонансів, часто використовуються при дублюванні одним голосом іншого: неприготований дисонанс, розв'язання через стрибок, один голос деякий час дублює інший.

**Hypallage** (зміна) – fuga в протирусі.

**Hypotyposis** (зображення) – різні випадки зображення в музиці.

**Interrogatio** (питання) – передається висхідним ходом мелодії, частіше – на секунду, в кінці побудови.

**Metalepsis** (заміна попереднього наступним) – fuga на дві теми.

**Mimesis** (наслідування) – різного роду «наслідування» в музиці, в тому числі поліфонічна імітація; див. також *поета*.

**Mora** (відстрочення) – уповільнення, збільшення ритміки; ведення вгору дисонантного звуку, який розв'язується зазвичай вниз.

**Multiplicatio** (множення, збільшення) – повторення дисонантного звуку дрібними тривалостями.

**Noema** (думка) – епізод акордового складу, побудований на консонансах в поліфонічному контексті. Похідні від *поет'у* фігури: *mimesis* – повторена *поета*, але з іншим положенням голосів, *anadiplosis* – повторений *mimesis* (Й. Бурмейстер) та інші.

**Palilogia** (повтор) – повторення мелодійного звороту в тому ж голосі і на тій же висоті.

**Paronomasia** (гра близькими за звучанням, але різними за змістом словами) – повторення будь-якої побудови з додаванням або зміною заради посилення.


***Parrhesia*** (вільність) – сміливі дисонантні співзвуччя, які утворюються в лінійному русі голосів (Й. Бурмейстер); перенесення, «фальшиві» співзвуччя, збільшені або зменшені інтервали в гармонії або мелодії (А. Кірхер).

***Passus duriusculus*** (жорсткий хід) – ходи мелодії на вузькі хроматичні інтервали; мелодійний рух по півтонах у висхідному або низхідному напрямку в обсязі квати.

***Pathopoiia, pathopoeia*** (збудження пристрастей) – введення півтонів, що не входять до даної ладотональності, близька до попередньої фігури.

***Pleonasmus*** (надмірність) – розмаїття дисонансів в каденції, що утворюються за участю синкоп.

***Polyptoton*** (повтор одного слова в різних відмінках) – повторення мелодійного звороту в іншій теситурі й зі зміненим продовженням.

***Prolongatio*** (продовження) – дисонанс, що витримується довше передуючого консонансу, виникає в прохідному або синкопованому русі (характерна форма – в ломбардському ритмі – .

***Regressio*** (повернення) – зворотний рух мелодії.

***Repetitio*** – див. *anaphora*.

***Saltus duriusculus*** (жорсткий стрибок) – стрибки мелодії на широкі, в тому числі хроматичні, інтервали.

***Symploce*** або ***complexio*** (зв'язок, зчеплення) – повторення початкового звороту в кінці музичної побудови.

***Suspensio*** (стримування) – затримки, затягування в музичному розвитку, зокрема підготовлені ритмом акомпанементу, але затримуючі вступ теми.

***Suspiratio*** (зітхання) або ***tnesis*** (розсічення) – введення однієї і більше пауз, що переривають мелодію, нерідко розбивають у вокальній музиці склади слів.

***Tirata*** (протягнення; постріл) – гамоподібний діатонічний висхідний або низхідний рух мелодії, як правило, у швидкому темпі.

Таблиця 1

## Моделі розвиненої риторичної диспозиції Й. Маттезона та Й. Форкеля

№	Й. Маттезон	Й. Форкель
1.	<i>Exordium</i> – вступ і початок мелодії, у якому вказані ціль і весь задум, щоб підготувати слухача і привернути його увагу.	Вступний розділ.
2.	<i>Narratio</i> – повідомлення, розповідь, де прояснюється зміст і властивості майбутнього повідомлення.	<p><i>Hauptsatz</i> – головна партія.</p> <p>Можливі моменти розвитку головної партії:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Zergliederungen</i> – розчленування, які слугують, щоб показати головну партію з усіх можливих сторін;</li> <li>• <i>Gegensätze</i> – протипартії або контрастні побудови, які функціонально подібні до <i>nebensätze</i> або т. зв. прикладу в риторичі, що наводиться для більшої переконливості доводжуваного.</li> </ul>
3.	<i>Propositio</i> – або, власне, викладення – короткий зміст або мета звукової промови.	<p><i>Nebensätze</i> – побічні партії.</p> <p>Й. Форкель розумів даний розділ не як, власне, побічні партії, а як розвиток головної.</p>

4.	<i>Confutatio</i> – дозвіл заперечень; в мелодії може бути виражене або через зв'язки, або через введення і спростування чужорідних елементів.	Контрасти. Окрім «спростування» (як у Й. Маттезона), також можливі «заперечення» або «сумніви».
5.	<i>Confirmatio</i> – майстерне закріплення повідомлення, головної думки.	Посилення головної теми – як певного роду повторення, після того, як попередні заперечення і сумніви будуть спростовані.
6.	<i>Peroratio</i> – вихід або заключення звукової промови; має містити особливо переконуючий рух.	Заклучення – «посилене повторення», яке є немовби висновком з попередніх частин сумніву, спростування, розчленування, посилення.

Таблиця 2

## Типи псалмів (за класифікацією Дж. Мак-Артура)

<b>Тема</b>	<b>Псалми</b>	<b>Призначення</b>
<i>Особистий і народний плач</i>	3–7; 11–12; 21; 24–27; 34; 37–39; 41–43; 50; 53–56; 58–60; 62–63; 68–70; 73; 78–79; 82; 84–85; 87; 89; 101; 108; 119; 122; 129; 139–142	Вираження Господу потреби у визволенні
<i>Молитва подяки</i>	8; 17–18; 28–29; 31–33; 35; 39; 40; 65; 102–105; 110; 112; 114–116; 123; 128; 134–135; 137–138; 145–148; 150	Признання Божого благословення, вираження вдячності Богу
<i>Сходження на престол</i>	46; 92; 95–98	Опис Божої верховної влади
<i>Паломництво</i>	42; 45; 47; 75; 83; 86; 119–133	Налаштованість на поклоніння
<i>Царські</i>	2; 17; 19; 20; 44; 71; 88; 100; 109; 131; 143	Зображення Христа як Верховного Владика
<i>Мудрість</i>	1; 36; 118	Повчання про Божу волю
<i>Відплата</i>	7; 34; 39; 54; 57–58; 68; 78; 108; 136; 138; 143	Кликання про Божий гнів і суд над Його ворогами

Таблиця 3

**Порівняльна таблиця використання текстів псалмів  
у псалмодії «Монологи віків»**

№	Назва Посилання Інструмент solo Соліст Розмір Жанр псалму	Текст В. Степурка	Біблія в пер. І. Огієнка
1	<p><b>Блажен муж</b></p> <p>Пс. 1: 1–4; 6</p> <p><i>Duduk solo</i></p> <p align="center"><b>С</b></p> <p align="center"><b>НАСТАНОВА</b></p>	<p>Блажен муж, що за радою несправедливих не ходить, і не стоїть на дорозі грішних,</p> <p>і в законі Господнім його <u>нагорода</u>.</p> <p>І буде він, як те дерево, над водним потоком посаджене, породить свій плід, і щаститься йому.</p> <p>Не так ті безбожні, вони, як полова, що вітер її розвіває. Дорогу бо праведних знає Господь, дорога безбожних загине.</p>	<p>1. Блажен муж, що за радою несправедливих не ходить, і не стоїть на дорозі грішних, і не сидить на сидінні злоріків,</p> <p>2. та в Законі Господнім його <u>насолада</u>, і про Закон Його вдень та вночі він роздумує!</p> <p>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!</p> <p>4. Не так ті безбожні, вони як полова, що вітер її розвіває!</p> <p>6. дорогу бо праведних знає Господь, а дорога безбожних загине!</p>
2	<p><b>Не суди мене, Господи</b></p> <p>Пс. 6: 2–4; 6–7</p> <p><i>Duduk solo</i></p> <p align="center"><b>4</b> <b>4</b></p> <p align="center"><b>БЛАГАННЯ</b></p>	<p>Не <u>суди</u> мене, Господи, в гніві Твоїм, не завдавай мені кари в Своїм пересерді.</p> <p>І зціли мене, Господи, бо тремтять мої кості,</p> <p>і душа моя сильно стривожена.</p> <p>Вернися, о Господи, визволи душу мою, ради ласки Своєї спаси Ти мене.</p> <p>Змучився я від стогнання свого, щоночі постелю свою обмиваю слізьми, сльозами своїми окроплюю ложе своє.</p> <p>Моє око зів'яло в печалі.</p>	<p>1. Не <u>карай</u> мене, Господи, в гніві Своїм, не завдавай мені кари в Своїм пересерді!</p> <p>2. Помилуй мене, Господи, я ж бо слабий, уздоров мене, Господи, бо тремтять мої кості,</p> <p>3. і душа моя сильно стривожена, а ти, Господи, доки?</p> <p>4. Вернися, о Господи, визволи душу мою, ради ласки Своєї спаси Ти мене!</p> <p>6. Змучився я від стогнання свого, щоночі постелю свою обмиваю слізьми, сльозами своїми окроплюю ложе своє!...</p> <p>7. Моє око зів'яло з печалі, постаріло через усіх ворогів моїх...</p>

		Вернися, о Господи, визволи душу мою ради ласки Своєї спаси Ти мене.	
<b>3</b>	<b>Господи, Боже наш</b>  Пс. 8: 2; 4–6; 9  <i>Violino solo</i>  <i>Soprano solo</i>  <b>6</b> <b>4</b>  <b>ХВАЛА</b>	<i>У даному творі композитор спирається на пер. Р. Турконяка</i>  Господи, <u>Боже</u> наш, яке величне ім'я Твоє по всій землі. <u>Слава</u> Твоя <u>вознеслася</u> вище небес.  <i>Коли погляну на небо – діло рук Твоїх, на місяць і зорі, що Ти <u>сотворив еси</u>, <u>то що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, що Ти опікуєшся ним?</u></i> <u>Ти створив його мало чим меншим за ангелів, славою й честю увінчав його.</u> Господи, <u>Боже</u> наш, яке величне ім'я Твоє по всій землі.	1. Для диригентна хору. На інструменті <i>гамійським</i> (існують версії, що це був струнний інструмент, на кшталт гітари).  2. Господи, <u>Господи</u> наш! Яке величне Твоє Ім'я на всій землі! <u>Велич</u> Твоя <u>піднялася</u> вище небес.  4. Коли я погляну на небо – діло рук Твоїх, на місяць і зорі, які Ти <u>заснував</u> , – 5. <u>хто така</u> людина, що пам'ятаєш про неї, <u>або</u> людський син, що <u>навідуєшся до нього?</u> 6. Ти <u>зробив її дещо меншою</u> за ангелів, Ти <u>увінчав її славою і честю</u> . 10. Господи, <u>Господи</u> наш! Яке величне Твоє Ім'я на всій землі!
<b>4</b>	<b>Хвалитиму Господа</b>  Пс. 9: 2–3; 12–14; 20; 21  <i>Violino solo</i>  <i>Tenore solo</i>  <b>С; 3, 6</b> <b>4; 4</b>  <b>ХВАЛА</b> <b>БЛАГАННЯ</b> <b>(ВИЗНАННЯ</b> <b>ВІРИ)</b> <b>Відплата</b>	<i>Хвалитиму Господа усім серцем своїм, Господи помилуй розповім про всі чуда Твої.</i> <i>Я буду радіти і тішитись буду Тобою, Господи помилуй і буду виспівувати Ймення Твоє, о Всевишній.</i> Співайте Господеві між народами, <i>Господи помилуй</i>  бо карає Господь учинки криваві, про них пам'ятає, мене.  <i>Господи помилуй мене.</i> Господи помилуй,   : помилуй нас x3 :  . <i>Поглянь на страждання моє від моїх ненависників.</i>  <i>Устань же, о Господи, хай людина не перемагає.</i>  <i>Накинь же, о Господи, пострах на них, нехай знають народи, що вони тільки люди.</i> Господи, помилуй мене.	2. Хвалитиму Господа усім серцем своїм, розповім про всі чуда Твої!  3. Я буду радіти, і тішитись буду Тобою, і буду виспівувати Ймення Твоє, о Всевишній!  12. <u>Співайте Господеві</u> , що сидить на Сіоні, між народами розповідайте про чини Його, 13. <u>бо карає Він</u> вчинки криваві, про них пам'ятає, і не забуває Він зойку убогих! 14. Помилуй мене, Господи, <u>поглянь</u> на страждання моє від моїх ненависників, Ти, що мене <u>підіймаєш</u> із брам смерти,  20. Устань же, о Господи, хай <u>людина не перемагає</u> , нехай перед лицем Твоїм засуджені будуть народи! 21. <u>Накинь</u> , Господи, пострах на них, нехай знають народи, що вони <u>тільки люди!</u>

		<u>Подай</u> , Господи. <i>Подай, Господи.</i>	<i>(39. щоб дати суд сироті та пригнобленому, щоб більш не страшив чоловік із землі!) – припущення М. Ч.</i>
<b>5</b>	<b>Господня земля</b> Пс. 23: 1; 3–4; 2; 7; 10  <i>Flauto solo</i> <b>НАСТАНОВА ХВАЛА</b>	Господня земля і все, що на ній, вселенна й творіння її. Хто зійде на гору Господню, у кого чисті руки та щире серце, хто буде стояти на місці святому Його, хто не присягав на оману.  Бо заклав Він її на морях і річках Він її встановив. Піднесіте верхи свої брами і будьте відчинені входи відвічні, і ввійде Цар слави,  Господь Саваот.	1. Господня земля, і все, що на ній, вселенна й мешканці її, 3. Хто зійде на гору Господню, і хто буде стояти на місці святому Його? 4. У кого чисті руки та щире серце, і хто не нахилив на марноту своєї душі, і хто не присягав на обману, 2. бо заклав Він її на морях, і на річках її встановив. 7. Піднесіте верхи свої, брами, і будьте відчинені, входи відвічні, і ввійде Цар слави! 10. Хто ж то Він, той Цар слави? Господь Саваот Він Цар слави!
<b>6</b>	<b>До Тебе підношу, Господи</b> Пс. 24: 1–4; 11–13; 16–21; 1  <i>Flauto solo</i> <b>БЛАГАННЯ (НАСТАНОВА)</b>	До Тебе підношу, Господи, я душу мою, Боже мій, я на Тебе надіюсь, не дай мені осоромитись, нехай не радіють мої вороги ради мене.  Та нехай осоромляться ті, хто на Тебе встає надаремно. Дороги Твої дай пізнати, дай мені пізнати, Господи, стежки Твої.  Ради ймення Свого, прости нам, Господи, великий прогріх.  Хто той чоловік, що боїться він Господа?  Душа його буде в блаженстві, і рід його успадкує землю. Господи, обернися до мене й помилуй мене, помилуй мене. Муки серця мого поширились,  подивись на моїх ворогів,  пильнуй же мене, хорони, Господи,	1. До Тебе підношу я, Господи, душу свою, 2. Боже мій, я на Тебе надіюсь, нехай же я не засоромлюсь, нехай не радіють мої вороги ради мене! 3. Не будуть також посоромлені всі, хто на Тебе надіється, та нехай посоромляться ті, хто на Тебе встає надаремно! 4. Дороги Твої дай пізнати мені, Господи, стежками Своїми мене попровадь, 11. Ради Ймення Свого, о Господи, прости мені прогріх, великий бо він! 12. Хто той чоловік, що боїться він Господа? Він наставить його на дорогу, котру має вибрати: 13. душа його житиме в щасті, і насіння його успадкує землю! 16. Обернися до мене й помилуй мене, я ж бо самітний та бідний! 17. Муки серця мого поширились, визволь мене з моїх утисків! 19. Подивись на моїх ворогів, як їх стало багато, вони лютою ненавистю ненавидять мене!...

		непорочність та правда нехай охоронять мене. До Тебе підношу я, Господи, душу мою.	20. Пильнуй же моєї душі та мене хорони, щоб не бути мені засоромленим, бо надіюсь на Тебе! 21. Невинність та правда нехай оточають мене, бо надіюсь на Тебе! 1. До Тебе підношу я, Господи, душу свою,
<b>7</b>	<b>Пророцтво про муки Ісуса</b>  Пс. 21: 2–3; 10–11; 15–19; 24–25; 27; 32  <i>Viola solo</i>  <i>Tenore solo</i>  <b>БЛАГАННЯ</b>	<i>Боже мій, Боже мій, нащо мене Ти покинув?</i>  <i>Боже мій, Боже мій, гукаю я вдень і вночі.</i>  <i>Ти безпечним мене учинив був на персах, бо з утроби Ти вивів мене.</i>  <i>На Тебе з утроби я зданий, від утроби матері моєї.</i> Я розлитий немов та вода, стало серце моє, немов віск, і всі кості мої поділились, стало серце моє.  І прилип мій язик до мого піднебіння.  <i>Хто боїться Господа, прославляйте Його, бо Він не погордував і не зневажив страждання убогого.</i> Прокололи вони мої руки та ноги мої, а про шату мою жеребка вони кидають, <i>Будуть їсти покірні і ситими стануть, буде жить ваше серце навіки.</i> вони ділять одягу мою.	2. Боже мій, Боже мій, нащо мене Ти покинув? Далекі слова мого зойку від спасіння мого!... 3. Мій Боже, взиваю я вдень, та Ти не озвешся, і кличу вночі, і спокою немає мені! 10. Бо з утроби Ти вивів мене, Ти безпечним мене учинив був на персах матері моєї! 11. На Тебе з утроби я зданий, від утроби матері моєї Ти мій Бог! 15. Я розлитий, немов та вода, і всі кості мої поділились, стало серце моє, немов віск, розтопилось в моєму нутрі. 16. Висохла сила моя, як лущпиння, і прилип мій язик до мого піднебіння, і в порох смертельний поклав Ти мене. 17. Бо пси оточили мене... обліг мене натовп злочинців, прокололи вони мої руки та ноги мої... 18. Я висох, рахую всі кості свої, а вони придивляються й бачать нещастя в мені! 19. Вони ділять для себе одягу мою, а про шату мою жеребка вони кидають... 24. Хто боїться Господа, прославляйте Його, увесь Яковів роде шануйте Його, страхайтесь Його, все насіння Ізраїлеве, 25. бо Він не погордував і не зневажив страждання убогого, і від нього обличчя Свого не сховав, а почув, як він кликав до Нього! 27. будуть їсти покірні і ситими стануть, хвалитимуть Господа ті, хто шукає Його, буде жить серце ваше навіки!

		<i>Прийдуть і будуть звіщати Його правду народові, який буде народжений...</i>	32. Прийдуть і будуть звіщати Його правду народові, який буде народжений, що Він це вчинив!
<b>8</b>	<p><b>Чому стоїш Ти, о Господи, здалека</b></p> <p>Пс. 9: 22–25; 27; 32–35; 37–39</p> <p><i>Viola solo</i></p> <p><b>БЛАГАННЯ</b> <b>Відплата</b></p>	<p>Чому стоїш Ти, о Господи, здалека, в час неволі ховаєшся? Безбожний в своїм гордуванні женеться за вбогим, хай схоплені будуть у підступах, які замишляли вони. Бо жаданням своєї душі нечестивий пишається, а грішник проклинає, зневажає він Господа. У гордощах каже: Не покарає, бо Бога нема, оце всі його помисли, його помисли. Сказав він у серці своєму: Я не похитнуся, бо лиха навіки не буде мені. Безбожний говорить в серці своїм: Бог забув, заховав Він обличчя Своє, не побачить ніколи. Воскресни, о Господи Боже, руку Свою піднеси, не забудь про убогих. Чому зневажає безбожник Бога і каже у серці своїм: Бог не бачить?  Але Ти все бачиш, на Тебе слабий опирається, Ти сироті помічник  Господь – Цар на віки віків.  Бажання смиренних чуєш Ти, Господи, серця їх зміцняєш, Господи, щоб дати суд сироті та пригнобленому, щоб більш не страшив чоловік на землі.</p>	<p>22. Для чого стоїш Ти, о Господи, здалека, в час неволі ховаєшся? 23. Безбожний в своїм гордуванні женеться за вбогим, хай схоплені будуть у підступах, які замишляли вони! 24. Бо жаданням своєї душі нечестивий пишається, а ласун проклинає, зневажає він Господа. 25. У гордощах каже безбожний, що Він не слідує, бо Бога нема, оце всі його помисли!... 27. Сказав він у серці своєму: Я не захитаюся, бо лиха навіки не буде мені... 32. Безбожний говорить у серці своїм: Бог забув, заховав Він обличчя Своє, не побачить ніколи. 33. Устань же, о Господи Боже, руку Свою підійми, не забудь про убогих! 34. Чому нечестивий ображує Бога і говорить у серці своїм, що Ти не слідуєш? 35. Але Ти все бачиш, бо спостерігаєш злочинство та утиск, щоб віддати Своєю рукою! На Тебе слабкий опирається, Ти сироті помічник. 37. Господь Цар на вічні віки, із землі Його згинуть погани! 38. Бажання понижених чуєш Ти, Господи, серця їх зміцняєш, їх вислуховує ухо Твоє, 39. щоб дати суд сироті та пригнобленому, щоб більш не страшив чоловік із землі!</p>

<p><b>9</b> <i>Господи, силою Твоєю</i></p> <p>Пс. 20: 2–11; 14; 10–12; 14; 13</p> <p><i>Tromba solo</i></p> <p><b>ХВАЛА Царський Відплата</b></p>	<p>Господи, силою Твоєю звеселиться цар, і спасінням Твоїм як він сильно радіє!</p> <p>Ти йому дав бажання серця його, і прохання уст його Ти не відмовив. Господи, Ти його випередив благословеннями добра, на голову йому поклав корону.</p> <p>Життя він у Тебе просив, і дав Ти йому довголіття на вічні віки. Слава велика його при Твоїй допомозі, хвалу та величність поклав Ти на нього, бо Ти вчиниш його.</p>	<p>2. Господи, силою Твоєю веселиться цар, і спасінням Твоїм як він сильно радіє!</p> <p>3. Ти йому дав бажання серця його, і прохання уст його не відмовив.</p> <p>4. Бо Ти його випередив благословеннями добра, на голову йому поклав корону зо щирого золота.</p> <p>5. Життя він у Тебе просив, і дав Ти йому довголіття на вічні віки!</p> <p>6. Слава велика його при Твоїй допомозі, хвалу та величність кладеш Ти на нього,</p> <p>7. бо Ти вчиниш його благословенням вічним, звеселиш його радістю, як буде він разом з Тобою!</p>	
	<p>Знайде рука Твоя всіх ворогів Твоїх. Знайде правиця Твоя всіх Твоїх ненависників. Ти їх учиниш огненною піччю, Господь їх понищить усіх. Вигубиш <u>плід</u> їхній з землі, їх огонь пожере.</p>	<p>Цар має надію на Господа. У ласці Всевишнього не захитається він. Життя він у Тебе просив, і дав Ти йому.</p>	<p>8. Цар має надію на Господа, у ласці Всевишнього не захитається він.</p> <p>9. Знайде рука Твоя всіх ворогів Твоїх, знайде правиця Твоя Твоїх ненависників.</p> <p>10. На час гніву Свого Ти їх учиниш огненною піччю, Господь гнівом Своім їх понищить, і огонь пожере їх.</p> <p>11. Ти вигубиш плід їхній із землі, а їхнє <u>насіння</u> з-поміж синів людських.</p>
	<p>Піднесися ж, о Господи, в силі Своїй, а ми будемо співати і хвалити могутність Твою!</p> <p>На час гніву Свого Ти учиниш огненною піччю. Господь гнівом Своім їх понищить, огонь пожере.</p> <p>Ти вигубиш плід їхній із землі, а їхнє насіння з поміж синів людських.</p> <p>Бо нещастя на Тебе вони простягли, замишляли злу думку, якої здійснити не зможуть.</p> <p>А ми будемо співати і хвалити могутність Твою! Піднесися ж, о Господи, в силі Своїй.</p>	<p>14. Піднесися ж, о Господи, в силі Своїй, а ми будем співати й хвалити могутність Твою!</p> <p>10. На час гніву Свого Ти їх учиниш огненною піччю, Господь гнівом Своім їх понищить, і огонь пожере їх.</p> <p>11. Ти вигубиш плід їхній із землі, а їхнє насіння з-поміж синів людських.</p> <p>12. Бо нещастя на Тебе вони простягли, замишляли злу думку, якої здійснити не зможуть,</p> <p>14. Піднесися ж, о Господи, в силі Своїй, а ми будем співати й хвалити могутність Твою!</p>	

		Бо Ти їх обернеш плечима до нас, на тятивах Своїх міцно стріли поставиш на них, в силі Своїй.	13. бо Ти їх обернеш плечима до нас, на тятивах Своїх міцно стріли поставиш на них.
10	<p><b>До Тебе взиваю, о Господи</b></p> <p>Пс. 27: 1–4; 7–9</p> <p><i>Tromba solo</i></p> <p><b>БЛАГАННЯ Відплата Визнання віри</b></p>	<p>До Тебе взиваю, о Господи, скеле моя, не будь же безмовним до мене, бо стану подібний до тих, що сходять до гробу.</p> <p>Почуй голос благання мого, коли кличу до Тебе, коли руки свої я підношу до храму святого Твого, Твого.</p> <p>Не хапай мене з грішними й тими, хто чинить безправство, хто плете своїм ближнім про мир, але зло в їхнім серці.</p> <p>Воздай їм за їхнім учинком, за злом їхніх учинків, відплати їм заслужене ними.</p> <p>Господь моя сила та щит мій, на Нього надіялось серце моє. Він мені допоміг і втішилося моє серце, і співом своїм я прославлю Його.</p> <p>Господь сила народу Свого, помазанця, і захист спасіння Свого. Спаси Свій народ, і поблагослови <u>насліддя Твоє, і паса (синод. пер.)</u> їх, і піднось їх на віки.</p>	<p>1. До Тебе я кличу, о Господи скеле моя, не будь же безмовним до мене, бо коли Ти замовкнеш до мене, я стану подібний до тих, що сходять до гробу...</p> <p>2. Почуй голос благання мого, як я кличу до Тебе, коли руки свої я підношу до храму святого Твого!</p> <p>3. Не хапай мене з грішними й тими, хто чинить безправство, хто плете своїм ближнім про мир, але зло в їхнім серці!</p> <p>4. Віддай їм за їхнім учинком, і за злом їхніх учинків, згідно з ділом їхніх рук Ти їм дай, верни їм заслужене ними,</p> <p>7. Господь моя сила та щит мій, на нього надіялось серце моє, й Він мені допоміг, і втішилося моє серце, і співом своїм я прославлю Його!</p> <p>8. Господь сила народу Свого, і захист спасіння Свого помазанця!</p> <p>9. Спаси Свій народ, і поблагослови <u>спадщину</u> Свою, і <u>спаси їх, і піднось їх навіки!</u></p>
11	<p><b>Над ріками Вавилонськими</b></p> <p>Пс. 136: 1–4; 1</p> <p><i>Violoncello solo</i></p> <p><b>Спогад</b></p>	<p>Над ріками Вавилонськими ми сиділи та плакали.</p> <p>На вербах повісили ми свої арфи, співу бо пісні жадали наші мучителі.</p> <p>  : Заспівайте Сіонських пісень x4 :  </p> <p>Як же зможемо ми заспівати пісню Господню в землі чужинця? Над ріками Вавилонськими...</p>	<p>1. Над річками Вавилонськими, там ми сиділи та й плакали, коли згадували про Сіона!</p> <p>2. На вербах у ньому повісили ми свої арфи,</p> <p>3. співу бо пісні від нас там жадали були поневолювачі наші, а веселощів наші мучителі: Заспівайте но нам із Сіонських пісень!</p> <p>4. Як же зможемо ми заспівати Господню пісню в землі чужинця?</p> <p>1. Над річками Вавилонськими, там ми сиділи та й плакали, коли згадували про Сіона!</p>
12	<p><b>Визволь мене від людей лукавих</b></p>	<p>Визволь мене від людей лукавих, о Господи, заступи, заступи мене від гнобителів,</p>	<p>2. <b>Визволь мене від людини лихої, о Господи, бережи мене від насильника,</b></p>

	<p>Пс. 139: 1–3; 5; 8–9; 11; 13</p> <p><i>Violoncello solo</i></p> <p><i>Soprano solo</i></p> <p><b>БЛАГАННЯ</b></p>	<p>що в серці своїм замишляють неправду, що битви щодня викликають.</p> <p>Збережи, о Господи, мене від рук безбожника, збережи, о Господи.</p> <p>Не допусти бажань нечестивих, не дай вознестись їм,</p> <p>хай кине Бог їх до вогню.</p> <p>Владико мій, сило спасіння, мого спасіння. <u>Покрий</u> мене, бо Ти мій Бог, почуй же Господи.</p> <p>  : <i>Господи Владико</i> х3 :  </p> <p>О Господи, не допусти бажань безбожних, і не здійсни їх замисли.</p> <p>Я знаю <u>суд справедливий</u> для бідних, невинних...</p>	<p>3. що в серці своїм замишляють злі речі, що війни щодня викликають!</p> <p>5. Пильнуй мене, Господи, від рук нечестивого, бережи мене від насильника, що задумали стопи мої захитати...</p> <p>9. не виконай, Господи, бажань безбожного, не здійсни його задуму! Села.</p> <p>11. Хай присок на них упаде, нехай кине Він їх до огню, до провалля, щоб не встали вони!...</p> <p>8. Господи, Владико мій, сило мого спасіння, що в день бою <u>покрив</u> мою голову,</p> <p>9. не виконай, Господи, бажань безбожного, не здійсни його задуму! Села.</p> <p>13. Я знаю, що зробить Господь <u>правосуддя</u> убогому, <u>присуд</u> правдивий для бідних.</p>
13	<p><b>Дякуйте</b> <b>Господу</b></p> <p>Пс. 135: 1–9</p> <p><i>Saxophono Soprano solo</i></p> <p><b>ПОДЯКА</b></p>	<p>Дякуйте Господу, добрий бо Він, бо навіки Його милосердя.</p> <p>Дякуйте Богу богів, Владиці владик, бо навіки Його милосердя, бо навіки Його милосердя.</p> <p>Тому, хто чуда великі вчиняє, хто розумом небо вчинив, хто землю простяг над водою, бо навіки Його милосердя.</p> <p>Хто світила великі вчинив, бо навіки Його милосердя. Сонце, щоб вдень панувало, місяця й зорі, щоб вони панували вночі, бо навіки Його милосердя.</p>	<p>1. Дякуйте Господу, добрий бо Він, бо навіки Його милосердя!</p> <p>2. Дякуйте Богу богів, бо навіки Його милосердя!</p> <p>3. Дякуйте Владиці владик, бо навіки Його милосердя!</p> <p>4. Тому, хто чуда великі Єдиний вчиняє, бо навіки Його милосердя!</p> <p>5. Хто розумом небо вчинив, бо навіки Його милосердя!</p> <p>6. Хто землю простяг над водою, бо навіки Його милосердя!</p> <p>7. Хто світила великі вчинив, бо навіки Його милосердя!</p> <p>8. сонце, щоб вдень панувало воно, бо навіки Його милосердя!</p> <p>9. місяця й зорі, щоб вони панували вночі, бо навіки Його милосердя!</p>

<p><b>14</b></p>	<p><b>Буду славити Господа</b></p> <p>Пс. 110: 1–4; 6–10</p> <p><i>Saxophono Soprano solo</i></p> <p><b>ХВАЛА</b></p>	<p>Буду славити Господа в <u>раді</u> праведних та на <u>зібраннях</u>.</p> <p>Великі Господні діла для всіх, хто любить їх. Буду славити Господа усім серцем моїм.</p> <p>Його діло краса та величність, а правда Його пробуває навіки. Він чуда Свої учинив, милостивий та щедрий Господь. Правда Його навіки, слава на віки.</p> <p>Силу <u>діянь</u> Своїх Він возвістив, Він пам'ятку чудам Своїм учинив, послав Він Своєму народу визволення.</p> <p>Буду славити Господа в раді праведних та на зібраннях.</p> <p>Великі Господні діла, вони жадані для всіх.</p> <p>Його діло – краса та величність, краса Його та величність. Правда Його навіки. Він пам'ятку чудам Своїм учинив. Силу діянь Своїх возвістив Він народові Своєму, щоб спадщину народів їм дати.</p> <p>Діла рук Його – правда та право, <u>заповіді</u> Його справедливі – вони <u>тверді</u> на віки вічні, установлені на істині, <u>установлені</u> на правоті. Послав Він Своєму народові, послав.</p> <p>Святе та грізне Його Ймення.</p> <p>Початок премудрости – страх перед Господом, добрий розум у тих, хто виконує це.</p> <p>  : <u>Хвала Йому навіки віків</u> x5 :   Хвала!</p>	<p>1. Буду славити Господа з повного серця, в <u>колі</u> праведних та на <u>згромадженні</u>!</p> <p>2. Великі Господні діла, вони пожадані для всіх, хто їх любить!</p> <p>3. Його діло краса та величність, а правда Його пробуває навіки!</p> <p>4. Він пам'ятку чудам Своїм учинив, милостивий та щедрий Господь!</p> <p>6. Силу <u>чинів</u> Своїх об'явив Він народові Своєму, щоб спадщину народів їм дати.</p> <p>1. Буду славити Господа з повного серця, в <u>колі</u> праведних та на <u>згромадженні</u>!</p> <p>2. Великі Господні діла, вони пожадані для всіх, хто їх любить!</p> <p>3. Його діло краса та величність, а правда Його пробуває навіки!</p> <p>4. Він пам'ятку чудам Своїм учинив, милостивий та щедрий Господь!</p> <p>7. Діла рук Його правда та право, всі <u>накази</u> Його справедливі,</p> <p>8. вони <u>кріпкі</u> на вічні віки, вони <u>зроблені</u> вірністю і правотою!</p> <p>9. Послав Він Своєму народові визволення, заповіта Свого поставив навіки, <u>святе та грізне</u> Його Ймення!</p> <p>10. Початок премудрости страх перед Господом, добрий розум у тих, хто виконує це, <u>Його слава навіки стоїть</u>!</p>
------------------	---	---	--

Таблиця 4

## Схема хорової притчі «Випробування Йова»

№	Темп	Такти	Строфи	Текст
Пролог	<i>ad</i>	1–12	Йов	<i>М...</i>
	<i>libitum</i>		1: 1	<i>Був чоловік на ім'я йому Йов. І був чоловік цей невинний та праведний, і він Бога боявся, а від злого втікав.</i>
I.	<b>Lento</b>	13–24	1: 8	<i>Немає такого, як він, на землі, що Бога боїться, а від злого втікає.</i>
II.	<i>rosso accell.</i>	25–35	1: 9	<i>Чи ж Йов дармо боїться Бога?</i>
			1: 11	<i>Доторкнися до всього, що його, чи він не зневажить?</i>
			1: 13	<i>І сталося одного дня...</i>
			1: 16	<i>З неба спав Божий огонь, надійшов великий вітер, і ударив...</i>
			1: 19	
III.	<b>Tempo I</b>	36–55	1: 20	<i>І встав Йов, і роздер плаща свого, і впав на землю, і поклонився...</i>
			2: 3	<i>Звернув увагу на раба Йова? Немає такого як він на землі: муж невинний та праведний, який Бога боїться, і від злого втікає, Він ще міцно тримається в невинності своїй.</i>
			2: 5	<i>Але простягни но руку Свою, доторкнись до костей його та до тіла його, чи він не зневажить?</i>
			2: 8	<i>І він сидів серед попелу...</i>

<b>IV.</b>	<i>ad libitum</i>	56–60		<i>М...</i>
	<b>Lento</b>	61–80	2: 10  7: 1 7: 2  9: 2  26: 7 26: 8	<i>Чи ж ми будем приймати від Бога добре, а злого не приймем?  Хіба чоловік на землі – не на службі військовій, як наймит чекає заплати за працю свою?  Та як виправдатися людині земній перед Богом?  Він над порожнечю північ простяг, на нічому Він землю повісив. Він зав'язує воду в Своїх хмарах, і не розбивається хмара під ними.</i>
	<i>poco più mosso</i>	81–89	26: 9  26: 11	<i>Поставив Він Свого престола, розтягнув над ним хмару Свою. Стовпи неба тремтять від гніву Його.</i>
	<i>poco meno mosso</i>	90– 101	42: 2  42: 3  42: 5	<i>Я знаю, що можеш Ти все.  Хто ж то такий, що ховає пораду немудру?  Тільки послухом чув був про Тебе, а тепер моє око бачить Тебе.</i>
	<i>ad libitum</i>	102– 106		<i>М...</i>

Таблиця 5

## Схема хорової мініатюри «Я кликав з нещастя свого до Господа...»

<b>A</b>	тт. 1–6	<i>Я кликав з нещастя свого до Господа, і відповідь дав Він мені... я кликав до Господа із нутра шеолу... і почув Ти мій голос! Ти кинув мене в глибочінь, в серце моря...</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• звернення до Бога</li> <li>• згадування про Божу вірність</li> </ul>
<b>B</b>	тт. 7–19	<i>...із нутра шеолу кричав я... Ти кинув мене у серце моря... і потік оточив був мене. ...був мене... Усі хвилі Твої й буруни надо мною пройшли. ...надо мною... Я вигнаний з-перед очей Твоїх... з-перед очей... з-перед очей... Вода аж по душу мене обгорнула. ...обгорнула мене обгорнула безодня мене оточила... очерет обвиває кругом мою голову! Я зійшов вже до споду гори, а земля – її засуви стали за мною навіки!</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• жалоба, розпач від власної безпомічності</li> <li>• визнання гріха</li> </ul>
<b>C</b>	тт. 20–24	<i>...проте ще побачу я храм Твій святий. ...та підіймеш із ями життя. Як у мені омлівала душа ...і молитва моя до Тебе долинула... до храму святого Твого!</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• надія на Божу допомогу і відповідь</li> </ul>
<b>D</b>	тт. 25–29	<i>Про що присягав був, те виконаю... про що присягав я, те виконаю... Спасіння – у Господа! Про що присягав я, те виконаю. Спасіння – у Господа!</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• обіцянка прославити Бога, висловлення довіри Богові</li> </ul>

## Нотні приклади

«Випробування Йова». Хорова притча за Книгою Йова  
для хору та Basso solo (2018)

БІБЛОТЕКА ХОРУ "КИЇВ"

Випробування Йова  
(хорова притча за Книгою Йова)

В.Степурко

1 *ad libitum*

A. *p* М.

T. *p* М.

B. *p* М.

Був чо. ло. вік на ім'я Йо. му Йов.

7

М.

*mp* I був чо. ло. вік цей не. вин. ний та пра. вед. ний, і він Бо. га бо. яв. ся, а від

10 *Lento* (♩ = 50)

Не. ма. є та. ко. го, як він, на зем.

зло. го вті. кав. *mp* М.

15 *mf* лі, що Бо. га бо. їть. ся, а від зло. го вті. ка. є, від зло. го вті. ка. є.

на - зем. лі М. М.

Бо. га бо. їть. ся,

19 *p* М.

що Бо. га бо. їть. ся, від зло. го вті. ка. є,

22 *p*

М. вті ка. є,  
від зло. го вті ка. є,  
вті ка. є.

25 *tr* До всьо. го, *mf* го, *3* всьо.

Чи ж Йов дар.мо бо. їть. ся Бо. га?  
До гор.кни.ся до всьо.го, що йо.го, -  
Бо. їть. ся Бо. га, Бо. га, бо. їть.  
Бо. їть. ся Бо. га, Бо. га,

29 *росо accel.* го, що йо. го, всьо. го, що йо. го.

чи він не зне.ва.жить?  
І ста. ло. ся од.  
ся, бо. їть. ся. І ста. ло. ся, од.  
бо. їть. ся Бо. га, А.

32 на.дій.шов ве.ли.кий, ве. ли. кий ві. тер... *f*

на.дій.шов ве.ли.кий ві. тер, ве. ли. кий ві.тер, і у. да. рив...  
но. го дня, і ста. ло. ся од. но. го дня...  
і ста. ло. ся, і ста. ло. ся од. но. го...  
і ста. ло. ся од. но. го...

## Темпо I

36 *mp* І встав Йов, і роздер плаща свого...  
 S. A. І встав Йов, і роздер плаща свого, і впав на землю,  
 T. B. і покловився...

41 *mp* Звернув увагу на раба Йова? Немає тако́го, як  
 3 3 3 3  
 Звернув увагу на раба Йова,  
 Звернув увагу на раба Йова,

44 він на землі: муж він невинний та праведний, який бога боїть ся, і від  
 3 3 3 3  
 звернув увагу? ...він муж праведний, муж праведний.  
 звернув увагу? ...він муж праведний, муж праведний.

48 *mf* Він ще міцно тримається в невинності своїй.  
*mp* А ле просяг ни руку Свою, до торкнись до костей його та до  
*mp* *f*

52 *mf* чи він не знав життя?  
*mp* тіла його, - І він сидів...  
*mp* ...серед попелу...  
*mp*

*ad libitum*

56

S. *p* M. *p* M.

A. *p* M. *p* M.

T. *p* M. *p* M.

B. *p* M. *p* M.

60

**Lento** (♩ = 50)

*p* 3 3

Чи ж ми будем прий.ма. ти від Бо. га доб.ре, а зло. го не прий. мем?

*mp*

M. M.

64

3 3 3 3

Хі. ба чо. ло. вік на зем. лі - не на служ.бі вій. сько. вій, і як

*p* M. M.

M. M.

M. M.



76

ва. єть. ся хма. ра під ни. ми, і не роз. би. ва. єть. ся хма. ра  
є, Він за. в'я. зу. є, за. в'я. зу. є, за.

79

*f* *poco piu mosso*

під ним. за. в'я. зу. є... По. ста. вив Він Сво. го прес. то. ла, роз. тяг. нув над  
в'я. зу. є... А. А. А. ...Сво. го прес. то. ла, А.

84

ним хма. ру Сво. ю. Стов. пи не. ба трем.  
Сво. го, хма. ру Сво. ю. Стов. пи трем.  
Стов. пи трем. тять,  
хма. ру Сво. ю.

87

*poco rit.* *poco meno mosso* *tr*

тять від гні. ву Йо. го. Я  
тять, стов. пи трем. тять, А. трем. тять...  
стов. пи трем. тять, трем. тять...

90

зна. ю, що мо. жеш Ти все. Хто ж то та кий, що хо. ва. є по. ра. ду не.

Я зна. ю...

95

муд. ру? Тіль. ки по. слу. хом чув був про Те. бе, а те. пер мо. є о. ко

...не. муд. ру? чув про Те. бе, чув про

...не муд. ру? був про Те. бе,

100

ба. чить Те. бе, ба. чить Те. бе...

Те. бе... чув про Те. бе... М.

103

М.

## «Я кликав з нещастя свого до Господа...» (Книга пророка Йони)

для мішаного хору без супроводу

В. Степурко

Присвята -

Юрію Любовицу

„Я кликав з нещастя свого  
до Господа...“  
(Кн. пр. Йони)

Для мішаного хору без супроводу

- партитура -

Склад виконавців:

Мішаний хор

(S; a I-II; t I-II; b I-II)

Трилітка:

У зв'язку з речитативною основою мелодики твору, терм «Ривато» означає більший рух у побудові музичної форми в залежності від її емоційного наповнення.

Автор

„Я клякав з нещасія свого...“ В. Стегурко  
(Кн. кр. Чотире)

*Rubato*

g. a. *у крї віг но-віг в*

t. b. *кв оп ме... кр ме...*

*Я клякав з нещасія свого го-то-го-га, Я клякав го*  
(1 solo)

3 *дав він ме-не...*

*го-но-га із сур-ра ме-о-су...*

*і но-ув ти мнї вене!*

*а... кр а... із сур-ра ме-о-су крє -*

*а... а... а...*

*ти клякав не вийшови в серце мє-рє.*

8 *зав я... а...*

*ти клякав не*

*а... а... а...*

*у сер-це мє-рє... а...*

*... і но-тїк о-го-ув був ме -*

10 - ке. *у-аи хвни твои и буду-те наго мкото проише.*

*...будете...* *...наго мкото...*

12 *ви-стакни з негово кеи тво-их...* *во-гда акко огу му мекте об-зор -*

*...з негово-теи...* *...об-зортеу-ла*

14 *-ку-ла.* *ви-зорте мекте о-та-ли-ла...*

*ме-не об-зортеу-ла* *...о-теи об-ва е-ку-зорте мекте*

16 *ро-ло-бу!* *и жи-мо-во негово о-гоу ро-пу,* *а з-ла-ла -*

18

*i - i za-cy-bee ca-me za mo-to ka-ve-ke!*

20

*- te we no-sa cy храмъ свѣтъ*

22

*Як у ме-ни амѣ-ва-ла ду-ма ... i мо-ли-ва моя го*

24

*... гохрану свѣтого тѣло-во! Тѣбѣ го-ле-ву-ма...*

\*) Кайтискии звук  
грана зоту.

що ирисялав я, те ви-кона-ю...      про що ирисялав я, те

25

... Сна- сін-ня-у Гос-по-га!

27 ви-кона-ю.      rit.      p м...

Сна- сін-ня-у Гос-по-га! м...

pp м...

*Handwritten signature*