

УДК. 783.3

Ярослава Бардашевська

**ПСАЛМИ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА СТЕПУРКА: КОНТЕКСТ
ЖАНРУ Й ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Анотація. У статті висвітлено основні напрямки псалмової творчості композитора Віктора Степурка. Визначено превалюючі ознаки стилевої індивідуальності митця, які ґрунтуються на глибокому переосмисленні ним священних сакральних текстів. Це проявляються у тяжінні Степурка не тільки до самого жанру, а й спочатку підсвідомого, а згодом виразно усвідомленого відтворення національно - ментальних особливостей духовної культури.

Ярослава Бардашевская

**ПСАЛМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА СТЕПУРКО: КОНТЕКСТ
ЖАНРА И НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Аннотация. В статье отражены основные направления псалмов творчества композитора Виктора Степурко. Определены превалирующие признаки стилевой индивидуальности художника, которые основанные на глубоком переосмыслении ним священных сакральных текстов. Это проявляется в тяготении Степурко не только к самому жанру, но и сначала подсознательному, а впоследствии выразительно осознанному воспроизведению национально - ментальных особенностей духовной культуры.

Yaroslava Bardashevskaya

**PSALMS IN WORK OF VICTOR STEPURCO: CONTEXT OF GENRE
AND SOME FEATURES INTERPRETATION**

Ключові слова: жанрово - стилістичні композиції, вербальні тексти, церковно-співочі традиції, авторське бачення.

Ключевые слова: жанрово - стилистические композиции, вербальные тексты, церковно-певческие традиции, авторское видение.

Key words: genre are stylistic compositions, verbal texts, church-singing traditions, authorial vision.

Інтерес до псалмів і в традиційній богослужбовій площині, і площині можливостей їх потенціалу у синтезі жанрів викликало значну кількість творів в українській музиці, що представляють тлумачення псалмів як динамічного і поки ще не сформованого остаточно жанру. Поряд з літургічним статусом псалом набуває статусу світського жанру концертного плану, що проявляється в незалежності музичної мови від церковних канонів.

Псалми займають досить вагому частку у творчому доробку композитора Віктора Степура, демонструючи самобутнє авторське бачення їх сакрального змісту. Тому розгляд композиторського стилю написання творів цього жанру як сукупності ідейно-естетичних і художньо-виражальних засобів стає актуальним завданням дослідження.

Псалмова творчість В. Степура триває у двох основних напрямках: поряд з традиційними для православної спадщини «чистими» хоровими опусами й типовими для музичного контексту кінця ХХ – початку ХХІ ст. стилістично-жанровими композиціями постають оригінальні мікстові рішення. При цьому показовим є здійснення композитором кількох редакцій одного псалма не тільки для хорового виконання, а й за участі солюючих музичних інструментів.

Така «двоїстість» – використання вокально-хорових й інструментальних засобів – притаманна духовній творчості на основі біблійних джерел різних композиторів ХХ ст. «Класичними» прикладами цього є «Psalmus Hungaricus» («Угорський псалом») для хору, оркестру і соліста З. Кодая (1923), Psalm 130 «De profundis» («З глибини») для змішаного хору (1949—1950) і не закінчений «Modern psalm» («Сучасний псалом») для читця, змішаного хору й оркестру (1950) А. Шенберга. К. Пендерецький у цьому жанровому напрямку реалізував радикально відмінні в естетичному й

стильовому плану задуми, створивши «Псалми Давида» для змішаного хору і струнних (1958), «Psalmus» для магнітної стрічки (1961) і «Benedicamus Domino» («Благословенний Господь»; органум і псалом 117) для п'ятиголосого чоловічого хору (1992). А в доробку А. Пярта поряд з «Двома слов'янськими псалмами» для змішаного хору або солістів а капела (1984/1997) постав суто інструментальний «Псалом» для струнного оркестру / квартету (1985/1995/1997).

Важливими зразками синтезу хорових та інструментальних засобів в українській музиці є наснажений давніми церковно-співочими традиціями поза конкретним використанням їх інтонаційності «Псалом Давида» для хору і оркестру О. Козаренка (1998), а винятково інструментальних – звернена значно більше до традицій барокової тріо-сонати, ніж вокально-хорової псалмової творчості «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано В. Камінського (1993). Попри відмінності в концепціях цих двох останніх творів, в них виявляється та типологічна спільність щодо використання засобів різних стильових пластів, яка щоразу зауважується критикою при оцінці творів: «... в «Сонаті псалмів» поєдналися індивідуальна манера композитора, виразові прийоми, типові для мистецтва ХХ століття, і традиції давньої духовної музики. Віртуозні хроматичні пасажі та прекрасний лірико-філософський дует флейт, як своєрідна алузія до старовинних двоголосних органумів, дали можливість ... повно задемонструвати ... задум композитора» [4]. Цю тенденцію О. Афоніна пояснює тяжінням українських композиторів до євроінтеграційності: «Особливістю духовної музики сучасних композиторів є поєднання національних церковних традицій з тяжінням до євроінтеграційності. Звертання до християнської першооснови європейського культурного контінуума підтверджують актуальність християнства в Україні у його поліконфесійному вимірі. Поєднання музичної мови церковних жанрів Середньовіччя з інноваційними композиторськими техніками (серійна техніка, алеаторика, сонористика, розширена тональна сфера, поліфонічно-імітаційна техніка, полістилістичні прийоми, симфонізація хорової фактури)

є засобами оновлення духовної музики, сьогоднішній розквіт якої є свідомством тягlosti національної церковної і культурної традиції» [1 с.212-220].

Враховуючи точність цих спостережень, потрібно зробити наступне уточнення. Дистанціювання між інструментальними варіантами жанрових вирішень «псалмів» помітно більше, ніж між вокально-хоровими, хоча в деяких випадках «струнні псалми» виявляють істотне тяжіння до хорової концертної традиції. Як зауважила Н. Лозовська, вважаючи константними ознаками жанру опору на канонічну основу з домінуванням вербальної основи над музичним втіленням, виконання без супроводу або у супроводі органу, «при рассмотрении псалмовых произведений XX века концертного типа, в вопросах стиля немаловажную роль будет играть литургическая «память жанра», то есть те традиционные жанровые признаки, которые сформировались в процессе музыкальной литургической практики» [6 с.116]. Враховуючи загальну тенденцію сучасної творчості до залучення в активний контекст найдавніших пластів музично-виконавської, в тому числі й богослужбової, традиції, «пам'ять жанру» псалмів охоплює і зафіксовану в їх текстах інструментальну гру. А оскільки втрачено старовинні інструменти – псалтирion, кімвали, систри, тимпани, – та навіть звучання давніх труб викликає численні питання, відбуваються не пошуки їх відповідників серед сучасного інструментарію, а можливості відтворення особливого колориту сакральної екстальтики в її найрізноманітніших відтінках.

Звичайно, в різних творах превалювання тієї чи іншої ознаки залежить від індивідуальності композитора. Так, експериментальний «Psalmus» К. Пендерецького в руслі тенденцій електронної музики скомпоновано із записів вокальних соло, причому приголосні й голосні звуки у творі імітують інструментальні звучання (тверді приголосні – ударних, голосні – тремоло і вібрато різних груп інструментів і синтезаторів). Тому константні ознаки жанру в цьому творі, фактично, відсутні. Натомість надзвичайно виразно виявляються вони на етапі розквіту зрілого стилю митця у стилізації-синтезі

ренесансного багатоголосого мотету і барокових хоралів («Benedicamus Domino»).

Псалмова творчість В. Степурка органічно входить у цей складний стилістичний контекст. Значною мірою це визначається винятковим і самобутнім проявом проповідництва, потужна енергетика яких ґрунтується передусім у найвищому етичному тонусі й семантичному наповненні їх священної текстової основи, де першорядну роль відіграють всі елементи. Звертає на себе увагу емоційний характер відібраних текстів з Псалтиря. За винятком 137 псалма «Над ріками Вавилонськими» для віолончелі та хору (2010), позначеного відвертістю душевного смутку і покаяння, всі інші написані в межах десятиліття композитором зразки виявляють поєднання прославно-гімнічних, дидактично-етичних аспектів пізнання Господніх істин.

Питання емоціонального розкриття змісту вербальних текстів, ступеню збереження його повноти і відображення його структурно-архітектонічних особливостей у музичній драматургії та формі, – традиційні в музикознавчій літературі, присвяченій вивченню вокально-хорових і сценічних творів, – не втрачає своєї актуальності й у нашому випадку. Композитор явно виступає соавтором-проповідником, ретельно добираючи вірші псалмів для втілення свого бачення їх основної ідеї: «для мене текст — це образ, який я передаю в музиці» [9]. Тому в кожному з них виявляється домінуючим той чи інший змістовно-семантичний аспект, підкреслений самобутністю відтінків «архетипного» колориту. У такому підході чітко відлунюють загальні закономірності сучасної творчості на основі біблійних текстів: «Прежде всего проблема взаимодействия текста и музыки, слова и звука решается композитором однозначно, исходя из мирозерцания, мировидения. Музыка как своего рода “экзегетика”, как толкование литургических текстов – эта художественная позиция ... не противостоит убеждениям музыканта. Отсюда – способность проникаться духом богослужебных текстов, способность передавать это настроение слушающему... Работая с “оригиналом”, композитор не только точно воспроизводит “словесный ряд”, но и погружает

в атмосферу целостного духовного висказування... Ясність слова, глибина догматическої или нравственної мисли – все это не исчезает в результате “омузыкаливания”, “озвучивания” текста» [З с.142].

Наведемо кілька характерних прикладів. Так, за канонічним тлумаченням, семантика 24-го псалма «Господня земля», як і чотирнадцятого («Господи! Хто може перебувати в наметі Твоїм?»), пов’язана з мотивом його написання: перенесення Ковчегу Заповіту в скинію Іерусалимського храму. Звідси – особлива урочистість при констатації факту володіння Господом Землею і Всесвітом, участі праведників у «святому місці». При цьому твердження «і все, що на ній... творіння її» виявляє глобальність опіки Всевишнього над всіма істотами і, в тому числі, народами. Перенісши стих «бо заклав Він її на морях, і на річках її встановив» після прославлення волевиявлення щодо праведних, В. Степурко переніс смисловий акцент на аспект опіки над святими людьми, оскільки саме земля посеред вод у близькосхідних народів асоціюється з квітучою «землею обітованою», що щедро дарує людям свої блага. Смысл же екстатично-тріумфальної фрази «Піднесіте верхи свої, брами» зумовлений історико-архітектурними особливостями будови вхідних воріт давньосхідних міст: при потребі верхню частину «відвічних» брам піднімали, а оскільки вище Господа немає нічого, то максимальним є і їх «підняття». Окрім цього, в ній міститься алегорія з небесним Іерусалимом, оскільки саме в ньому праведні – ті, які уникають зла, ретельно стежать за своїми думками і словами, а тому досягають духовної чистоти, – житимуть у Вічності. Елемент пророкування («Хто зійде на гору Господню, і хто буде стояти на місці святому Його?») також відіграє істотну роль у жанрово-стилістичному наповненні тексту, оскільки вносить певний контраст в загальний тон мови і передрікає остаточну відповідь – «ввійде Цар слави! ... Господь Саваот».

Як і в псалмі «Блажен муж», композитор вдається до істотного скорочення текстової основи: він вилучає рядки з явними смисловими

повторами. Тому з десяти віршів у підсумку залишено тільки п'ять, у окремих з яких також не входить деталізація сакрального змісту:

Переклад Івана Огієнка

**Текст, використаний
В. Степурком**

Господня земля, і все, що на ній,
вселенна й [мешканці] її,
[бо заклав Він її на морях, і на
річках її встановив].

Господня земля, і все, що на ній,
вселенна й творіння її,

Хто зійде на гору Господню, і хто
буде стояти на місці святому Його?

Хто зійде на гору Господню, і хто
буде стояти на місці святому
Його?

У кого чисті руки та щирее серце, [і
хто не нахилив на марноту своєї
душі], і хто не присягав на обману,

У кого чисті руки та щирее серце,
[і хто не нахилив на марноту своєї
душі], і хто не присягав на
обману,

[нехай носить він благословення від
Господа, а праведність від Бога
спасіння свого!]

бо заклав Він її на морях, і на
річках її встановив.

[Таке покоління усіх, хто шукає
Його, хто прагне обличчя Твого,
Боже Яковів! Села.]

Піднесіте верхи свої, брами, і
будьте відчинені, входи відвічні, і
ввійде Цар слави!

Піднесіте верхи свої, брами, і
будьте відчинені, входи відвічні, і
ввійде Цар слави!

[Хто ж то Цар слави? Господь
сильний й могутній, Господь, що
потужний в бою!]

[Піднесіте верхи свої, брами, і
піднесіте, входи відвічні, і ввійде

Цар слави!]

[Хто ж то Він, той Цар слави?] Господь Саваот

Господь Саваот [Він Цар слави!

Села.]

Інтерпретація В. Степурком 93-го псалма «Царює Господь» виявляється інший підхід: він вирізняється серед інших вже на рівні ступеню повноти використання поетичного тексту. У Псалтирі він відкриває міні-цикл псалмів «зацарювання», присвячених оспівуванню Божої величі й влади, сила якого незмірна («міцно поставлений всесвіт, щоб не захитався!», «Престол Твій поставлений міцно спрадавна»). Тому серед його образів особливе значення має протиставлення руйнівної водяної стихії («Ріки піднесли ... свій гуркіт, ріки будуть підносити шум від удару їхніх хвиль»), що у Старому Заповіті беззаперечно асоціюється з потопом, могутності Господа («над гуркіт великих тих вод, над морські потужні хвилі, могутніший Господь у висоті!»). Очевидно, що такий зміст, як і невеликий обсяг – тільки п'ять віршів – зумовили повне збереження його тексту. Більше того, митець вдався до повторення початкового рядка («Царює Господь, зодягнувся у велич») в останньому вірші, що забезпечило важливу смислову архітектонічну арку як чинника музичної репризності у творі:

Переклад Івана Огієнка

Царює Господь, зодягнувся у
велич, зодягнувся Господь,
оперезався Він силою, і міцно
поставлений всесвіт, щоб не
захитався!

Престол Твій поставлений міцно
спрадавна, від вічності Ти!

Текст,

В. Степурком

використаний

Царює Господь, зодягнувся у
велич, зодягнувся Господь,
оперезався Він силою, і міцно
поставлений всесвіт, щоб не
захитався!

Престол Твій поставлений міцно
спрадавна, від вічності Ти!

Ріки піднесли, о Господи, ріки	Ріки піднесли, о Господи, ріки
піднесли свій гуркіт, ріки будуть	піднесли свій гуркіт, ріки будуть
підносити шум від удару їхніх	підносити шум від удару їхніх
хвиль,	хвиль... свій гуркіт
та над гуркіт великих тих вод, над	та над гуркіт великих тих вод, над
морські потужні хвилі,	морські потужні хвилі,
могутніший Господь у висоті!	могутніший Господь у висоті!
Свідоцтва Твої дуже певні, а дому	Царює Господь, зодягнувся у
Твоєму належить ся святість, о	велич,
Господи, на довгії дні!	Свідоцтва Твої дуже певні, а дому
	Твоєму належить ся святість, о
	Господи, на довгії дні!

Особлива піднесеність 136-го псалма, який отримав назву «Великого галлеля» – великого хвалебного, «алилуйного» псалма, – зумовлена наскрізним оспівуванням і хвалінням Божого милосердя («милості»). Цей поліелейний псалом має і особливе значення у богослужбовій практиці, оскільки саме від його назви іменовано такий важливий атрибут, як полікадило, що запалюється саме під час його співу. Його канонічне тлумачення пов'язане з виявом особливих почуттів псалмопівця після побудови і освячення другого Ієрусалимського храму. У перекладі І. Огієнка відправне слово «Славте» заміщено іншим за смисловим відтінком словом «Дякуйте», яке відповідно повторюється на початку перших трьох віршів як вияв особливого поклоніння і хвали. Окрім цього, така «троїстість» в християнському тлумаченні символізує і прославлення Святої Трійці, що зумовлена і вживанням різних імен: у другому вірші це – «Бог богів», у третьому – «Владика владик». Щоразове після кожного вірша повторення рефрену-приспіву («бо навіки Його милосердя!») підкреслює незбагнену велич творінь і діянь Господа, перелік яких міститься в наступних віршах.

Із 26 віршів цього псалма, що відрізняється від інших повторенням рефрену «бо навіки Його милосердя!», композитор використав тільки тринадцять. Скорочення відбувається за рахунок часткового або повного вилучення рефрену «бо навіки Його милосердя!» зі структур віршів у першій, «загальній», частині, а також – цілком – другої частини, в якій називаються факти з історії Ізраїлю (як-от «Хто Єгипет побив був у їхніх перворідних, бо навіки Його милосердя!» чи «Хто провадив народ Свій в пустині, бо навіки Його милосердя!»). В кінцевому варіанті максимально узагальнений текст, використаний В. Степурком у його інтерпретації псалма, наступний:

Дякуйте Господу, добрий бо Він,
бо навіки Його милосердя!
Дякуйте Богу богів,
Владиці владик, бо навіки Його милосердя!
бо навіки Його милосердя!
Тому, хто чуда великі вчиняє,
Хто розумом небо вчинив,
Хто землю простяг над водою, бо навіки Його милосердя!
бо навіки Його милосердя!
Хто світила великі вчинив,
бо навіки Його милосердя!
сонце, щоб вдень панувало воно,
бо навіки Його милосердя!
місяця й зорі, щоб вони панували вночі,
бо навіки Його милосердя!

Такий варіант тексту дотично говорить про орієнтацію на антифонну традицію його виконання: вважається що священики співали першу частину кожного вірша, присутні у храмі – другу, властиво рефрен.

Музичні інтерпретації псалмів В. Степурком виявляють широке коло джерел і асоціацій. Значним чинником гнучкої системи жанротворення виступають національні хорові джерела поза безпосереднім використанням конкретних мелодичних джерел: за визнанням композитора, «інваріантом» більшості псалмів з інструментальним компонентом є суто хорові версії. Ця, так би мовити, «первинно задана» акапельність водночас належить до традиційних ознак жанру псалмів у християнській традиції.

У початковому варіанті псалма «**Господня земля**» для традиційного мішаного складу за вражаючої змістовної «монолітності» й відсутності образних протиставлень постає оригінальна драматургія своєрідних «переливів» тембрів – окремих голосів, однорідних і різнорідних хорових груп чи фактурних пластів. У невеликому творі водночас відтворено і високий дух оповідальності, й осмислення сакральних істин. Попри використання цілком сучасних засобів (зокрема, терцієвих і нетерцієвих співзвуч, складних «стрічкових» розгалужень ліній голосів), стилістика цього твору позначена достатньою простотою, а колорит – вишуканою прозорістю.

У другій «строфі» особливу функцію в семантиці музичної драматургії – розвитку образної ідеї вірша «Бо заклав Він її на морях / і річках Він її встановив» – відіграє своєрідне виокремлення мелодичних фраз із загального фактурно-колористичного «контексту». При чому до ефектного «переходу» хвиль-голосів у стійкі та досить стабільні вертикальні комплекси й подальшого утримання цієї «тверді», в якій періодично виокремлюються й знову «застигають» окремі голоси, приводить цілком усталене квазі-імітаційне розгортання фактури у черговості вступів альтів – сопрано – тенорів – басів.

Наступна частина – інший варіант розкриття того ж вербального фрагменту. На перший план тут виступає інший варіант варіантно-

перемінного з точки зору мелодичного матеріалу quasi-імітаційного розгортання. Окрім цього, майже точно витриманий діатонічний модус попередньої строфи заступає хроматичний за межами мажоро-мінорної системи; фрази набувають більшої розлогості й пластичності за відхилення від псалмодійної основи їх ядер в бік яскраво вираженої кантиленності. Посилюється також і загальна прозорість фактури: одно-двоголосі епізоди складають більш значну частку цієї частини.

Відтак повернення до фактури початкової частини у короткому підсумковому розділі («Піднесіте верхи свої, брами») сприймається як виразна й драматургічно мотивована реприза. За максимальної концентрації колоритності хроматики із поступовою стабілізацією тонального центру До мажору (у варіанті неповного нонакорду в «просвітленому» мелодичному положенні) – тут виникає і досить чітке, зважаючи на європейську традицію асоціативності «божественної» сутності в тонально-гармонічній сфері, втілення семантики «Господь Саваоф». Загальні ж особливості композиції цього твору виявляють множинність планів формотворення: тут використано принципи строфічності, варіантності й імітаційного розгортання з тричастинністю й репризністю. За присутності в динамічно-фактурній моделі кількох зон наростання і спадів, які чергуються, підсумкова кульмінація – тиха і стабілізуюча, що вже само по собі нетипово для творів прославно-хвалебного характеру.

Отже, навіть один твір із кількісно значного пласту псалмів В. Степурка яскраво показує особливості роботи композитора зі священними текстами, виявляючи причетність, за класифікацією Н. Лозовської, приналежність до неоканонічної музичної традиції. В цьому випадку, як вважає вчена і як засвідчує конкретний зразок, традиційне розуміння жанру та його стилістики стає основою їх оновленої інтерпретації, а відверті й безпосередні емоції відновлюють національні традиції хорового концерту як важливого музично-стильового пласту музичного прочитання Псалтиря. А використання інструментарію в наступних редакціях таких творів не тільки

оновлює, а й відкриває нові перспективи для «концертного» напрямку розвитку сучасної позалітургічної музичної творчості.

Література

1. Афоніна О. Поліконфесійність як ознака сучасної української духовної музики / Олена Сталівна Афоніна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць; вип. XXVIII]. – К.: Міленіум, 2012. – С. 212–220.
Афоніна О. Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва / Олена Афоніна // Мистецтвознавчі записки : Збірник наукових праць. – Вип. 11. – К.: Міленіум, 2007. – С. 146—155.
2. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / гл. ред. Ю. Паисов. М., 1999. Вып. 1. С. 117-149.
3. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002. 430 с.
4. Зайцева Л. А. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських і духовних жанрів: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури. – Харківська державна академія культури. – Харків, 2004. : <http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/a29.php>
28.12.2013
5. Лозовская Н. Стилистические особенности псалмовых сочинений XX века / Наталия Вячеславовна Лозовская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. – № 10. – Ч. 1. – С. 115-118.
6. Морозова Л. Псалмы стали монологами В Киеве исполнили произведения Виктора Степурко / Любовь Морозова //

7. Поспелова Р. Этнос ритма в музыке христианской традиции // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: материалы международных научных конференций 1991–1994. М., 1994. С. 103-113.
8. Своим небесным покровителем композитор Виктор Степурко считает Димитрия Ростовского // pravda, 20 Янв 2012.
9. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки. М., 1985. Вып. 6. С. 152–181.
10. Темрук Е. Музыкальные и поэтические переложения Псалтыри в России XVIII века / Е. Темрук // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 2006. – № 1. – С. 165–179.
11. Чередниченко Т. Композиция последнего десятилетия: неоканоническая перспектива? // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций / НТМГК им. П. Чайковского. М., 1999. С. 58-62.

Literatura

1. Afonina O. Polikonfesiinist yak oznaka suchasnoi ukrainskoi dukhovnoi muzyky / Olena Stalivna Afonina // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury : zb. nauk. prats; vyp. KhKhVIII]. – K.: Milenium, 2012. – S. 212–220.
2. Afonina O. Tvorchist V. Stepurka u kulturolohichnykh vymirakh suchasnoho muzychnoho mystetstva / Olena Afonina // Mystetstvoznavchi zapysky : Zbirnyk naukovykh prats. – Vyp. 11. – K.: Milenium, 2007. – S. 146–155.
3. Hulianytskaia N. Zametky o stylystyke sovremennykh dukhovno-muzykalnykh sochynenyi // Tradytsionnye zhanry russkoi dukhovnoi muzyky y sovremennost / hl. red. Yu. Paysov. M., 1999. Vyp. 1. S. 117-149.
4. Hulianytskaia N. Poetyka muzykalnoi kompozytsyy. Teoretycheskiye aspekty russkoi dukhovnoi muzyky KhKh veka. M., 2002. 430 s.
5. Zaitseva L. A. Ontolohichna kontseptsiiia muzyky: na prykladi svitskykh i dukhovnykh zhanriv: Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.01 – teoriia ta istoriia kultury. – Kharkivska derzhavna akademiia kultury. – Kharkiv, 2004. : <http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/a29.php>
28.12.2013
6. Lozovskaia N. Stylystycheskiye osobennosti psalmovykh sochynenyi KhKh veka / Natalya Viacheslavovna Lozovskaia // Ystorycheskiye, fylosofskiye, polytycheskiye y yurydycheskiye nauky, kulturolohyia y yskusstvovedenye. Voprosy teoryy y praktyky. Tambov: Hramota, 2012. – № 10. – Ch. 1. – S. 115-118.
7. Morozova L. Psalmы staly monolohamy V Kyeve uspolnyly proyzvedeniya Vykтора Stepurko / Liubov Morozova //

8. Pospelova R. Эtos rytma v muzyke khrystyanskoï tradytsyy // Музыкалнаia kultura pravoslavnoho myra: tradytsyy, teoriia, praktyka: materyaly mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsyi 1991–1994. M., 1994. S. 103–113.
9. Svoym nebesnym pokrovitelem kompozytor Vyktor Stepurko schytaet Dymytryia Rostovskoho // pravda, 20 Yanv 2012.
10. Sokolov O. K probleme typolohyy muzykalnykh form // Problemy muzykalnoi nauky. M., 1985. Выр. 6. S. 152–181.
11. Temruk E. Музыкальные у поэтические perelozheniya Psaltery v Rossyy XVIII veka / E. Temruk // Vestnyk RAM um. Hnesynykh. – 2006. – № 1. – S. 165–179.
12. Cherednychenko T. Kompozytsyia posledneho dvadtsatiletyia: neokanonycheskaia perspektyva? // Музыка KhKh veka. Moskovskiy forum: materyaly mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsyi / NTMНK um. P. Chaikovskoho. M., 1999. S. 58–62.