



ТЕРНОПІЛЬСЬКА МІСЬКА РАДА
УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ
ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО, ХОРЕОГРАФІЧНОГО
ТА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
ДРОГОБИЦЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

**ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКА КУЛЬТУРА
В СУЧАСНОМУ ГЛОБАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ**

Збірник матеріалів
Всеукраїнської науково-практичної конференції
5-6 березня 2025 року

Тернопіль, 2025

Редакційна колегія:

Водяний Б. О., кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (гол. ред.);

Бермес І.Л., доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Зосім О. Л., доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;

Кондрацька Л. А., доктор педагогічних наук, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

Смоляк О. С., доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

Топорівська Я. В., кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

Водяна В. О., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

Кирея М.В., доктор філософії з музичного мистецтва, заступник декана з наукової роботи факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

Качуринець Л. В., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії;

Рецензенти:

Іваницький А.І., доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, член-кореспондент НАН України.

Лупак Н.М., доктор педагогічних наук, професор кафедри педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Герман О.М., кандидат історичних наук, професор кафедри українознавства і філософії Тернопільського національного технічного університету імені Івана Полюя, заслужений діяч мистецтв України.

*Рекомендовано до друку вченою радою факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(протокол № 8 від 25 квітня 2025 року)*

Духовно-мистецька культура в сучасному глобальному просторі: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції / редкол.: Водяний Б.О. (гол. ред.) та ін. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2025. 137 с.

Відповідальність за висвітлений матеріал у публікаціях несуть автори цих публікацій.

© ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2025

© Автори публікацій, 2025

Зміст

Секція 1. ДУХОВНА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ	9
СЛОНЕВСЬКА Ірина, ПРОШЕНКО Світлана	
КОНСТРУКТ «ДУХОВНА КУЛЬТУРА» В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ФІЛОСОФСЬКОМУ ДИСКУРСІ.....	9
СТЕЛЬМАЩУК Зіновій, СТЕЛЬМАЩУК Людмила	
КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ НАРОДНОГО ТЕАТРУ ПІСНІ «СПІВАНОЧКА» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ	12
КАЧУРИНЕЦЬ Лілія	
ДИРИГЕНТ ЯК КУЛЬТУРНИЙ АМБАСАДОР: РОЛЬ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ.....	17
ОРОНОВСЬКА Лариса	
СТАНОВЛЕННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ НУШ ЯК СИСТЕМА ФОРМУВАННЯ УНІКАЛЬНОЇ СУТНОСТІ СУЧАСНОГО ІНДИВІДА	22
БІЛНЧУК Володимир (протоієрей)	
ІСХАТИХМ ТА ВЧЕННЯ СВЯТОГО ГОРИГОРІЯ ПАЛАМИ: ДУХОВНІ ПРАКТИКИ ТА ЇХ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ЦІЛІСНОЇ ОСОБИСТОСТІ ..	25
СОЛОНИНКА Тетяна	
РЕЛІГІЙНІ МОТИВИ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ТАНЦІ ЯК ЗАСІБ ДУХОВНО МОРАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ	30
БОЙКО Стелла	
РОЛЬ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ В КУЛЬТУРІ МІЖОСОБИСТІСНОГО СПІЛКУВАННЯ.....	35
СЕРГІЄВА Марія	
ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ХРИСТІЯНСЬКОГО СВІТОРОЗУМІННЯ У ЮНАЦЬКОМУ ВІЦІ.....	39
ЮЗВИШИН Неоніла	
СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ	44

АНДРУХІВ Іван

ДУХОВНА СПАДЩИНА ЄПИСКОПА ГРИГОРІЯ ХОМИШИНА:
ІНТЕГРАЦІЯ РЕЛІГІЙНИХ ЦІННОСТЕЙ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ У ФОРМУВАННІ ЦІЛІСНОЇ ОСОБИСТОСТІ 48

ЖУК Андрій

АРХИКАТЕДРАЛЬНИЙ СОБОР УГКЦ, ЯК КУЛЬТУРНО-ДУХОВНИЙ
ОСЕРЕДОК ТЕРНОПОЛЯН 51

МЕНДИК Галина

МИСТЕЦЬКА ШКОЛА ЯК ФУНДАМЕНТ РОЗВИТКУ ДУХОВНОСТІ У
ВИХОВАНЦІВ 54

ПРОЦИШИН Мар`яна

РЕПЕРТУАР ВИКОНАВЦЯ-СКРИПАЛЯ У РОБОТІ ІЗ ШКОЛЯРАМИ
ЯК КОМПОНЕНТ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ
ОСОБИСТОСТІ (НА ОСНОВІ ДОСВІДУ РОБОТИ В
ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ЛІЦЕЇ №21 ІМЕНІ ІГОРЯ
ГЕРЕТИ)..... 58

КРЕМІНСЬКА Катерина

ІНТОНАЦІЙНА МЕЛОДИКА ФЛЕЙТИ ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА
ВПЛИВУ НА РОЗВИТОК ДУХОВНОСТІ ШКОЛЯРІВ..... 61

Секція 2. НОВІТНІ ФОРМИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ ТВОРЧОСТІ..... 64

ТОПОРІВСЬКА Ярослава

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА
ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ..... 64

КАЧУРИНЕЦЬ Сергій

НАРОДНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПЛАТФОРМА ДЛЯ
ІННОВАЦІЙНИХ ФОРМ ПРЕЗЕНТАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ТВОРЧОСТІ 67

ЦМУР Ігор

РОЛЬ ДИРИГЕНТА ТА ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ В РОБОТІ З
ПРОФЕСІЙНИМ ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ ХАМКХ..... 70

КОРЧАК Володимир

ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ МИСТЕЦЬКИХ КОЛЕКТИВІВ ВІДДІЛЕННЯ
«МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО» ЧОРТКІВСЬКОГО ГУМАНІТАРНО-
ПЕДАГОГІЧНОГО ФАХОВОГО КОЛЕДЖУ ІМЕНІ ОЛЕКСАНДРА
БАРВІНСЬКОГО..... 73

ЛИКАВСЬКА Тетяна	
ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ АВТОРСЬКОЇ ПІСНІ (НА ПРИКЛАДІ ВЛАСНОЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ)	77
ВОДЯНА Марія	
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ДУХОВНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	79
КРИЖАНІВСЬКИЙ Олександр	
НОВІТНІ ФОРМИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ ТВОРЧОСТІ РОББЕНА ЛІ ФОРДА	84
ЩУР Людмила	
ВЕЛИКОДНЄ ОБРЯДОВЕ ГАЇВКОВЕ ДІЙСТВО В КОНТЕКСТІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ	92
Секція 3. УКРАЇНСЬКА ДУХОВНО-ПІСЕННА КУЛЬТУРА ЯК ЗАСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ СЕНСІВ ХРИСТІЯНСЬКОГО СВІТОБАЧЕННЯ.....	97
ЗОСІМ Ольга	
ТЕОЛОГІЧНІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ	97
СМОЛЯК Олег	
ГАЛИЦЬКІ КОМПОЗИТОРИ — ТВОРЦІ ЦЕРКОВНИХ ПІСЕНЬ	101
КОНДРАЦЬКА Людмила	
НОМО MUSICUS: ВИХІД ІЗ ІЄРОФАНІЇ	105
ГУРАЛЬНА Світлана	
ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ РИМО- КАТОЛИЦЬКОЇ КОНФЕСІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ.....	111
ОРОНОВСЬКИЙ Анатолій	
ДУХОВНІ КОЛЯДКИ М. ЛЕОНТОВИЧА ЯК СКЛАДОВА ФОРМА СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ХОРОВОГО СПІВУ	115
ГУБ'ЯК Василь, ГУБ'ЯК Марія	
КОНКУРС «НАДІЯ-25» ЯК ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКИЙ РОЗВИТОК ОБДАРОВАНОЇ МОЛОДІ.....	118
ЗАДОРЖНА Тетяна	
МУЗИЧНО-ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ ЯК ФАКТОР ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛІСТА ВИКОНАВЦЯ	122

АТАМАНЧУК Елеонора Богдана	
РОЛЬ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ В ХОРОВІЙ СПАДЩИНІ ВОЛОДИМИРА СЕМЧИШИНА.....	129
БУРАНИЧ Степан	
ЦЕРКОВНІ ПІСНІ В РЕПЕРТУАРІ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ГУРТУ «НАСТАСІВСЬКІ МУЗИКИ».....	132
ПЕРХАЛЮК Уляна	
ВИКОНАВСЬКА ТЕХНІКА БАНДУРИСТА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ХРИСТИЯНСЬКОГО СВІТОБАЧЕННЯ.....	136
КАТИНСЬКИЙ Іван	
ЩЕДРІВКИ ХРИСТИЯНСЬКОГО ЗМІСТУ У СПІВОЧИХ СЕРЕДОВИЩАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ.....	140
ГАЛЕЛА Христина	
ЦЕРКОВНА КОЛЯДКА «ТИХА НІЧ» У ВИКОНАННІ ЕСТРАДНОЇ СПІВАЧКИ РУСЛАНИ.....	145
ЦІЖ Остап	
ДУХОВНИЙ ГІМН «БОЖЕ ВЕЛИКИЙ, ЄДИНИЙ» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЗАСЛУЖЕНОЇ КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНИ ІМЕНІ ГЕОРГІЯ МАЙБОРОДИ: МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.....	148
ГОЛОВКО Тарас	
БАГАТОГОЛОСІ ПУБЛІКАЦІЇ ЦЕРКОВНИХ ПІСЕНЬ НА СТОРІНКАХ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ДРУКОВАНИХ ВИДАНЬ.....	152
ШЕВЧУК Анастасія	
УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ТРАНСЛЯЦІЇ ХРИСТИЯНСЬКИХ СЕНСІВ.....	157
ЗОЗУЛЯК Олена	
УКРАЇНСЬКІ РОДИННО-ОБРЯДОВІ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ ХРИСТИЯНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ	160
ЛІТВІНЧУК Анастасія	
РИТМІКО-ПЛАСТИЧНА СТРУКТУРА НАРОДНИХ ТАНЦІВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕТНІЧНОЇ САМОБУТНОСТІ	164
Секція 4. КОНКУРС «Я ТАМ, ДЕ Є БЛАГОСЛОВІННЯ»: ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ХРИСТИЯНСЬКОЇ ПІСНІ	168

КОЗЕЛКО Світлана

ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС «Я ТАМ, ДЕ Є БЛАГОСЛОВІННЯ» ЯК ЗАСІБ
ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ДУХОВНОЇ ПІСНІ ДЛЯ ШИРОКОЇ АУДИТОРІЇ
ГРОМАДСЬКОСТІ У СУЧАСНИХ УМОВАХ.....168

ВОДЯНИЙ Богдан

МІЖКОНФЕСІЙНИЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС ДУХОВНОЇ ПІСНІ «Я
ТАМ, ДЕ Є БЛАГОСЛОВІННЯ»: АКТУАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ ТА
ФАКТОРИ РОЗВИТКУ,171

ЯЦЕНКО Галина

ЖАНР ДУХОВНОЇ ПІСНІ У МІЖКОНФЕСІЙНОМУ ДІАЛОЗІ
ФЕСТИВАЛЮ КОНКУРСУ «Я ТАМ, ДЕ Є БЛАГОСЛОВІННЯ»177

ШЕРСТІЙ Уляна

ФЕСТИВАЛІ-КОНКУРСИ ДУХОВНОЇ ПІСНІ НА ТЕРНОПІЛЛІ.....181

ЖМУД Тетяна

УЧАСТЬ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ У ФЕСТИВАЛІ-КОНКУРСІ ДУХОВНОЇ
ПІСНІ «Я ТАМ, ДЕ Є БЛАГОСЛОВІННЯ» ЯК ЧИННИК ЇХНЬОГО
ДУХОВНОГО, ТВОРЧОГО ТА ОСОБИСТІСНОГО РОЗВИТКУ185

ДУХОВНА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ

Ірина СЛОНЕВСЬКА,

кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри культурології та зарубіжної літератури
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Хмельницький, Україна
iri-s@ukr.net

Світлана ПІРОШЕНКО,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри культурології та зарубіжної літератури
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Хмельницький, Україна
lane715@gmail.com

КОНСТРУКТ «ДУХОВНА КУЛЬТУРА» В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ФІЛОСОФСЬКОМУ ДИСКУРСІ

***Анотація.** У публікації акцентовано увагу на феномені, яким є духовна культура як проблема, котра має ключове значення для інтелектуального гуманітарного дискурсу. Авторками пропонується погляд на духовну культуру як явище, наукове осмислення якого своїми витоками має античну філософію та займає чільне місце у класичній і новітній філософській думці. Власний фокус уваги авторки публікації зосереджують на сучасному вітчизняному дискурсі (працях В. Шинкарука, С. Кримського, М. Поповича, у яких акцентується проблема духовної культури)*

Дослідниці висновують, що українські філософи, як і їхні західні колеги, розглядають духовну культуру як складний феномен, що охоплює науку, філософію, етику, релігію, акцентує аспекти комунікації, ідентичності та цінностей. Прикметною особливістю українського філософського дискурсу, вважають авторки тез, є аналіз духовної культури у контексті національної ідентичності та в аксіологічній площині.

***Ключові слова:** філософський дискурс, духовна культура, національна ідентичність, моральні цінності, світоглядні орієнтири.*

Саме поняття «духовна культура» є одним з базових для класичної та сучасної гуманітарної думки та наріжним для культурології і філософії культури, соціальної філософії і релігієзнавства, етики та антропології

Витоками конструкту «духовна культура» можна вважати античну філософію, зокрема праці Платона та Арістотеля, де вперше отримали розмежування сфери матеріального і ідеального. Зокрема йдеться про ідею «світу ідей» Платона, за чийм переконанням, останній, світ ідей, і є джерелом істини та духовного розвитку особистості.

Ці ідеї отримали подальший розвиток в німецькій класичній філософії, особливо в Імануїла Канта та Георга Гегеля.

У ХХ столітті дослідження в проблемному полі духовної культури активно продовжують Юрген Габермас, Ганс-Георг Гадамер (Німеччина), Чарльз Тейлор (Канада). При цьому аналіз проблеми поглиблюється актуальними акцентами на аспектах комунікації, ідентичності та цінностях.

Дослідження духовної культури займають особливе місце і в дискурсі української сучасної філософської думки.

Продовжуючи вітчизняну інтелектуальну традицію, Євген Бистрицький, Мирослав Попович, Сергій Кримський, Володимир Шинкарук, аналізували духовну культуру у контексті національної ідентичності та аксіологічній площині.

Зокрема видатний український філософ *Володимир Шинкарук*, якого називають творцем «Київської школи філософії» («Київська світоглядно-антропологічна школа»), у своїх працях *«Світ людини і людина у світі»*, *«Людина і світ: проблеми сучасної філософії»* тощо продовжив гуманістичні традиції українського типу філософування, глибоко аналізував конструкт духовної культури, акцентуючи її роль у формуванні як цілого суспільства, так і окремої особистості.

Вчений розглядав духовну культуру як сферу, що об'єднує науку, мистецтво, релігію, філософію, мораль; як вищу форму самореалізації людини, можливість увиразнити власну творчу сутність, моральні цінності та світоглядні орієнтири. Зasadничою ідеєю автора є погляд на духовну культуру як вищу форму раціонального знання. Узагальненням досвіду ХХ сторіччя та своєрідним застереженням для ХХІ сторіччя є актуальна думка вченого щодо морального виміру науки, без якого вона може стати інструментом руйнування.

Таким чином, Володимир Шинкарук трактував духовну культуру як простір розвитку особистості та суспільства; акцентував, що цей розвиток є безупинним і пролягає через науку, мистецтво, мораль і філософію. Він наголошував на гуманістичному характері цього процесу: *«Культура – це не тільки знання і традиції, а й моральне ставлення до іншого. Втрата цього виміру робить культуру механічною, позбавленою людяності»* [3, с. 28].

Ключовою сферою людської екзистенції вважав духовну культуру *Сергій Кримський*, український філософ, культуролог, представник Київської філософської школи. Аналізуючи духовну культуру як передусім сферу цінностей та смислів, філософ зауважував, що саме духовна культура є базовим чинником формування не лише особистості чи навіть суспільства, а й загалом цивілізаційного розвитку.

Важливою для концепції Сергія Кримського є дуже актуальна в контексті освіти ідея «культури самоперетворення», що зокрема корелює з засадничою насьогодні освітньою ідеєю «освіта впродовж життя». За Кримським, духовна культура є внутрішнім мотиватором рефлексій та переосмислень, динамічним процесом безперервного оновлення, що відбувається завдяки мистецтву, релігії, діалогу з іншими культурами, творчій діяльності, пошуку власних сенсів. Ця ідея є ключовою для філософської концепції автора (*«Культура у просторі людського буття»*, *«Філософія як шлях людства до самого себе»* тощо).

Важливо зазначити, що, як і найвідоміші сучасні західні мислителі (Х.Ортега-і-Гасет, Т. Адорно, Ю. Габермас та інші), Кримський вбачав наростаючу загрозу в споживацькій культурі, особливо в умовах технократичного суспільства; критикував небезпечні тенденції, які здатні звести людину до виключно матеріальних потреб, – а отже, духовну культуру вчений розглядав як потужний засіб опору дегуманізації, суспільства (*«Людина у контексті сучасної цивілізації»*).

Чільне місце в працях філософа займають роздуми про українську духовну традицію, нашу «філософію серця», на становлення якої вплинула філософія Григорія Сковороди, творчість Тараса Шевченка, інтелектуальні традиції Києво-Могилянської академії (*«Феномен української культури: методологічні засади осмислення»*, *«Під сигнатурою Софії»*, *«Проблеми теорії ментальності»*). Особливу увагу у цьому контексті дослідник приділив проблемі культурних архетипів, якими, на його переконання, *«прокреслюється шлях вперед»* [1, с. 97].

Один з моральних та інтелектуальних авторитетів нації Мирослав Попович, відомий український філософ, мислитель і гуманіст, аналізував духовну культуру, залучаючи широкий філософський та історичний контекст, з акцентом на аксіологічній складовій проблеми та чиннику національної ідентичності, що зокрема знайшло відображення у фундаментальних працях вченого: *«Нарис історії культури України»* та *«Червоне століття»*.

Як і його знаменитий сучасник Сергій Кримський, Попович передусім розглядав духовну культуру як сукупність цінностей і смислів, засіб формування світогляду і суспільних орієнтирів. Українську духовну культуру філософ досліджував як триєдиний динамічний процес, джерелами якого є релігійні, філософські та соціальні ідеї. Звідси – особлива авторська увага до філософії Григорія Сковороди, феномену Миколи Гоголя, етичних аспектів українського суспільства та ролі релігії у формуванні духовності (*«Григорій Сковорода, 1984, «Микола Гоголь» (1989), Бути людиною» (2011) «, Філософія свободи» (2018)*.

«Культура – це не лише сукупність матеріальних та духовних цінностей, але й спосіб життя, який передається з покоління в покоління», – стверджував вчений-мислитель [2].

Отже, українські філософи розглядали духовну культуру як складний феномен, що охоплює науку, філософію, мораль і національні традиції. Вони вважали, що саме духовна культура є головним чинником суспільного розвитку, оскільки визначає його світоглядні орієнтири та етичні принципи. Визначальною особливістю українського філософського дискурсу є аналіз духовної культури у контексті національної ідентичності та аксіологічній площині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кримський С.Б. Архетипи української культури. Феномен української культури: методологічні засади осмислення. Зб. наук. праць. Київ : Фенікс, 1996. С. 91–112.
2. Попович М. В. Бути людиною. Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2011. 224 с.
3. Шинкарук В. І. Поняття культури. Філософські аспекти. Феномен української культури: методологічні засади осмислення. Київ : Фенікс, 1998. С. 8-61.



Зіновій СТЕЛЬМАЩУК

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна.

Людмила СТЕЛЬМАЩУК

керівник народного театру пісні
«Співаночка» комунального закладу
Тернопільської міської ради
«Центр творчості дітей та юнацтва».
Тернопіль, Україна.

zistel@ukr.net

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ НАРОДНОГО ТЕАТРУ ПІСНІ «СПІВАНОЧКА» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ

***Анотація.** У статті охарактеризовано поняття духовної культури, висвітлено концертну діяльність народного театру пісні «Співаночка» та досвід роботи керівника колективу. Окреслено вокально-ансамблеве виконавство, як дієву і ефективну форму виховання духовно-мистецької культури молоді.*

***Ключові слова:** духовна культура, мистецтво, духовно-мистецька культура, народна творчість, народний театр пісні «Співаночка», вокально-хоровий спів, репертуар, концерти, фестивалі-конкурси.*

Культура – поняття достатньо складна і багатогранна конструкція, що не підлягає суто однозначному тлумаченню, утім загальне визначення її сформульовано від латинського слова *kultura* (обробіток, оброблений людською працею) – «сукупність матеріальних і духовних цінностей, вироблених людством протягом усієї історії». [7, с. 5]. Культуру прийнято ділити на матеріальну і духовну, які постійно взаємодіють між собою.

Духовна культура створює особливий світ цінностей, формує і задовольняє інтелектуальні та емоційні потреби людини. Однією з складових духовної культури є мистецтво, яке органічно з нею переплітається в багатогранних історичних, етнічних, географічних, соціально-психологічних факторах. Духовна культура тісно пов'язана з народною музичною творчістю, витоки якої, як відомо, проглядаються з XIII-XIV століть. Різноманітні театралізовані музичні вистави, якими супроводжувались календарно-обрядові

дійства та релігійні свята, пісні, танці, інструментальна музика через усну традицію міцно вкоренились в побут і стали духовною потребою українського народу. Утім, перші записи української народної музики припадають на кінець XVII ст. Значний вклад у вивчення української музичної творчості внесли фольклористи Ф. Колесса, К. Квітка, М. Грінченко, М. Гордійчук, В. Гнатюк, С. Грица, О. Смоляк та ін. Поряд з дослідженнями теоретичних питань вони багато своїх сил і праці доклали до збирання і записування народних пісень.

На сьогоднішній день народно-пісенне мистецтво України вирізняється жанровим багатством і різноманітністю. У репертуарах і концертних програмах сольних виконавців, творчих дитячих і дорослих колективів малих і великих форм зустрічаємо як одноголосні так і багатоголосні зразки духовних, фольклорно-обрядових, історичних, патріотичних творів, які виконують різні за складом вокальні ансамблі та хори. Саме популяризація таких творів і залучення молоді до безпосередньої участі в їх пропагуванні є на сьогоднішньому етапі нагальною потребою часу і основою розвитку духовно-мистецької культури нації.

Нині існують достатньо сприятливі умови для формування духовно-мистецької культури молоді. В Україні стрімко зросла національна самосвідомість народу, значно посилюється інтерес до традицій народної музичної творчості та духовних цінностей. «Сьогодні в Україні склались умови для збагачення і поповнення арсеналу музичного фольклору різноманітними високохудожніми зразками релігійної музики, пов'язаної з народними традиціями і обрядами. Отож, народна музична творчість і духовна музика повинні визначати зміст, формування духовних цінностей школярів, тобто стати основою знань, умінь і навичок, оволодіння якими необхідне для їх повноцінного культурного й інтелектуального розвитку протягом усього життя». [4, с. 100].

Вокально-хоровий спів є найбільш доступною формою формування і розвитку духовно-мистецької культури молоді. Справедливість сказаного підтверджує огляд сучасних теоретичних досліджень науковців О. Бенч-Шокало, А. Лащенко, І. Бермес, О. Смоляк, Г. Карась, В. Семчишин, Є. Гунько, А. Ороновський та ін.

Мета статті – Охарактеризувати поняття духовної культури і простежити концертну діяльність театру пісні «Співаночка в контексті розвитку духовно-мистецької культури молоді.

Аналізуючи сучасний навчально-виховний процес в народному театрі пісні «Співаночка» констатуємо, що участь у позашкільному різновіковому колективі є найбільш дієвою, доступною і ефективною формою залучення дітей до цінностей національної духовно-мистецької культури, а основою формування таких цінностей постає народна музична творчість. «В умовах класно-позакласної навчально-виховної роботи музичний фольклор, з яким діти ознайомлюються, як правило, вже з раннього дитинства шляхом пасивної і активної участі у проведенні різноманітних календарно-обрядових і релігійних свят, може стати основним дійовим засобом естетичного впливу на духовний світ молодших школярів». [3, с. 34].

Заняття народного театру пісні «Співаночка» комунального закладу Тернопільської міської ради «Центр творчості дітей та юнацтва» розпочались першого вересня 1981 року. В той час директор Тернопільського міського

Палацу піонерів Іда Миронівна Гольдман запропонувала організувати вокальний гурток концертмейстеру танцювального ансамблю «Посмішка» Людмилі Стельмашук, яка в цей час закінчила навчання у Київському державному інституті культури імені О. Я. Корнійчука (клас диригування народного артиста України, професора Михайла Гринишина). Маєстро М. Гринишин прищепив своїй учениці велику любов до вокально-хорового мистецтва і своїм особистим прикладом відданості і служінню українському мистецтву вплинув на її майбутній творчий професійний шлях. Тому Л. Стельмашук з ентузіазмом і наполегливістю взялась за організаційну роботу з метою залучення учнів загальноосвітніх шкіл міста до вокально-хорової творчості.

Необхідно відмітити, що системна наполеглива організаційно-методична робота незабаром увінчалась успіхами. Вже з перших років свого існування вокальний гурток чисельно зростає, накопичує різножанровий пісенний репертуар і стає активним учасником різноманітних культурно-мистецьких заходів, що відбувались на концертних майданчиках міста.

Сьогодні народний театр пісні «Співаночка» – це згуртований мистецький колектив, в якому бере участь понад 70 учнів різного віку, а саме: вокальні ансамблі: «Котасики» (молодша група віком від 6 до 8 років), «Родзинки» (середня група дівчат віком від 9 до 11 років), «Малі галичани» (середня група хлопців віком від 9 до 11 років), «Квіточки» (середня група дівчат віком від 12-13 років), «Співаночка» (старша група віком від 14 до 17 років). Завдяки багаторічній наполегливій праці театр пісні досягнув неабияких творчих виконавських успіхів. Він є учасником багатьох культурно-мистецьких заходів, що відбуваються на різних концертних майданчиках в м. Тернопіль і постійно виступає на Всеукраїнських та Міжнародних дитячих мистецьких конкурсах і фестивалях, де виборює призові місця і премії.

У репертуарі народного театру пісні «Співаночка» переважають народні та авторські пісні духовно-патріотичного характеру, які є окрасою концертних програм і ніколи не втрачають своєї актуальності. Це, зокрема, колядки: «Темненька нічка цілий світ накрила», «Бог ся рождає», «В Вифлеємі новина», «Возвеселімся всі разом нині» в обробці В. Семчишина, «Боже, яка краса» (слова і музика Р. Греха), «Тобі, Ісусе» (музика Є. Заставного, слова В. Сагайдака), «Молитва серця» (музика О. Лупулишена, слова Л. Лупулишеної), «Колискова Миколаю» (аранжування Я. Підганюка), «Крок за кроком» (слова і музика В. Сиротюка), «По діброві вітер виє» (музика М. Лисенка на вірші Т. Шевченка), «Лента за лентою» (музика В. Заставного, слова М. Сорокаліта), «Стрілецький романс» (музика О. Гавриша, слова С. Галябарди), «Скажи, Тарасе» (музика І. Хомина, слова М. Гнатюка) та багато інших.

Невід'ємною частиною репертуару театру пісні є популярні українські народні та авторські пісні, наприклад: українська народна пісня «Гаєм, гаєм зелененьким» в аранжуванні Р. Рудого, «Іванку, Іванку» (аранжування З. Турка), «А я їду селом» (аранжування Я. Підганюка), «Падає з неба сон» (слова і музика Л. Горової, аранжування З. Турка), «По дорозі жук, жук» (аранжування С. Родька), «Тече річка», «Дівчина з сусіднього села» (слова і музика М. Березуцького).

Своєрідним щорічним підсумком діяльності народного театру пісні «Співаночка» є концерти-звіти перед батьками та громадськістю міста, а також

концерти, приурочені роковинам від дня народження Т. Г. Шевченка, Дню матері, Дню захисту дітей в Українському Домі «Перемога», де звучать духовні, стрілецькі й урочисті пісні про Україну, рідний край, щасливе дитинство, материнську любов, тощо.

Особливе місце в діяльності колективу відведено благодійним концертам для Збройних Сил України у торговельно-розважальному центрі «Подoliaни». Періодично на запрошення адміністрації театр пісні демонструє або окрему духовно-патріотичну програму, або з іншими художніми колективами Центру творчості дітей та юнацтва виступають вікові вокальні ансамблі: «Котасики», «Квіточки», «Родзинки», Малі галичани» у благодійних акціях «Подаруй тепло душі».

Вже традиційними стали щорічні вистави художніх колективів Центру творчості дітей та юнацтва для школярів міста до Різдвяних і Великодніх свят під назвами: «Новорічна диво-ніч» та «Прийшов Великдень навесні» у Палаці Культури «Березіль» імені Леся Курбаса, де театр пісні бере безпосередню участь. Улюбленими для слухачів стали у виконанні «Співаночки» фінальні пісні «Під чистим небом» (музика Л. Стельмащук, на слова А. Житкевича) та «Радійте всі дорослі й діти» (музика і слова А. Житкевича).

Окрему сторінку в концертному літописі «Співаночки» відведено участі у дитячих Регіональних, Всеукраїнських та Міжнародних фестивалях-конкурсах, де колектив протягом багатьох років пропагує духовно-мистецьку культуру в жанрі духовно-патріотичної пісні і виборює призові місця та визнання громадськості. Географія такої участі досить широка. Їм неодноразово аплодували в Києві, Вінниці, Хмельницькому, Ужгороді, Євпаторії, Феодосії, Чернівцях, Івано-Франківську, Львові та за кордоном – в Румунії, Болгарії, Греції, Польщі, Угорщині, Фінляндії, Лівані. Сьогодні на рахунку колективу більше 200 призових дипломів у різновікових пісенних номінаціях, зокрема:

- конкурс духовної пісні та поезії «Ангельські хори» (Тернопіль, 2009) приніс перемогу ансамблю «Квіточки» за виконання пісень «Тобі, Ісусе» (музика Є. Заставного, слова В. Сагайдака) та «Під чистим небом» (музика Л. Стельмащук, слова А. Житкевича);

- На Міжнародному конкурсі «Зоряні мости» (Київ, 2012) ансамблю «Котасики» вручили Гран-Прі за високий рівень виконання українських народних пісень в аранжуванні З. Турка «Вийди, вийди, сонечко» та «Ой є в лісі калина»;

- у телевізійному патріотичному фестивалі, присвяченому Дню гідності та свободи «Земля героїв України» (Київ, 2017) ансамбль «Квіточки» завоював Диплом I ступеня з християнською піснею в аранжуванні С. Родька «Об'єднаймо серця гарячі»;

- на Всеукраїнському фестивалі дитячої духовної пісні «О, мати Божа, райський цвіте» (телевізійний проєкт, Київ, 2018) з піснями «Молитва серця» (музика О. Лупулишена, слова Л. Лупулишеної) та «Падає з неба сон» (слова і музика Л. Горової, аранжування З. Турка) ансамбль «Співаночка» отримав Диплом II ступеня;

- на регіональному фестивалі-конкурсі духовної пісні, присвяченому 100-річчю Соборності України (Тернопіль, 2019) старша група (ансамбль

«Співаночка») завоювала I Премію за виконання християнської пісні «Молитва за Україну» та пісні «О, мово рідна» (музика О. Зозулі, слова Н. Папроцької);

- на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі мистецтв «Зимові візерунки» (Чернівці, 2019) ансамбль «Співаночка» завоювала I Премію за виконання колядок «Пізній вечір» та «Темненькая нічка цілий світ накрила» (Обробка В. Семчишина);

- на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі «Самоцвіти» (Івано-Франківськ, 2019) дана група отримала I Премію за виконання пісень «Тобі, Україно» (музика С. Родька, слова А. Бінцаровської) та «Вперед українці, вперед» (музика В. Домшинського, слова В. Крищенка);

- звання Лауреата другої Премії заслужив ансамбль «Співаночка» на Міжнародному проєкті-конкурсі «Тарас Шевченко єднає народи» (Львів, 2019) за виконання пісень «По діброві вітер виє» (музика М. Лисенка на вірші Т. Шевченка) та «Скажи, Тарасе» (музика І. Хомина, слова М. Гнатюка);

- На Міжнародному фестивалі-конкурсі народної пісні «Україна і світ» (Ужгород, 2022) за виконання української народної пісні в аранжуванні Р. Рудого «Гаєм, гаєм зелененьким» («Пісня про Довбуша») та популярної пісні, яка вже стала народною, «Вишиванка» (музика О. Сандлера, слова М. Сома) зведені вікові групи театру пісні «Співаночка» вибороли звання Лауреата I Премії.

Перелік концертних виступів в рамках духовно-патріотичних культурно-мистецьких заходів на цьому не закінчується. Колектив та його керівники неодноразово були нагороджені грамотами й подяками управління освіти і науки Тернопільської міської ради, управління культури і мистецтв міської ради та Тернопільської обласної військової адміністрації за плідну і творчу працю та вагомий внесок у розвиток духовної культури.

Творчі досягнення і заслуги народного театру пісні «Співаночка» – результат невтомної, копіткої праці його керівника Людмили Стельмашук і концертмейстера Оксани Якушевої, які присвятили колективу все своє свідоме життя.

Сьогодні народний театр пісні «Співаночка» продовжує працювати над пошуком, освоєнням та реалізацією цікавого різножанрового репертуару, вдосконалюючи, в процесі концертних виступів, свою вокально-сценічну і мистецько-виконавську майстерність з метою збереження і збагачення національних цінностей та виховання молоді на кращих зразках духовно-мистецької культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Нагороди народного театру пісні «Співаночка» за участь у фестивалях-конкурсах. Власний архів Стельмашук Л. М. Архів неупорядкований.

2. Смаковський Ю. Духовна музика як засіб формування культури особистості майбутнього вчителя музики // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: педагогіка. 1999. №2. С. 47 – 49.

3. Стельмашук З. М., Стельмашук Л. М. До питання підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до організації музичних гуртків у навчальних закладах позашкільної освіти. // Удосконалення професійної

майстерності педагога-музиканта в умовах полікультурного освітнього простору. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 90-й річниці від дня народження засновника кафедри музики, народного артиста України, професора Андрія Кушніренка. Чернівці: Чернів. нац. ун-т, 2023, С. 102 – 106.

4. Стельмахук З. М. Шляхи удосконалення культурологічної роботи вчителя початкової школи // Підготовка майбутніх учителів до реалізації Державного стандарту початкової загальної освіти. Матеріали регіонального науково-практичного семінару; за заг. ред. В. М. Чайки. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. С. 34–36.

5. Програми концертів за участю народного театру пісні «Співаночка». Власний архів Стельмахук Л. М. Архів неупорядкований.

6. Теорія та історія світової і вітчизняної культури. Львів, 1992. 165 с.



Лілія КАЧУРИНЕЦЬ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

Хмельницький, Україна

kachurynetsliliiia@gmail.com

ДИРИГЕНТ ЯК КУЛЬТУРНИЙ АМБАСАДОР: РОЛЬ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ

***Анотація.** У статті проаналізовано диригентську освіту як визначальний чинник культурного розвитку суспільства, що сприяє формуванню національної самосвідомості. Досліджено роль диригента як культурного амбасадора, здатного забезпечувати збереження та популяризацію музичних традицій, а також посилювати усвідомлення національної ідентичності серед майбутніх фахівців. Методологічний підхід, що базується на інтеграції сучасних педагогічних технологій із збереженням культурного спадку, дозволяє висвітлити інноваційні аспекти підготовки диригентів. Представлено концептуальну модель професії диригента як інструменту культурної дипломатії, який стимулює соціокультурну інтеграцію та сприяє гармонійному розвитку нації.*

***Ключові слова:** диригент, культурний амбасадор, диригентська освіта, національна самосвідомість.*

У сучасному світі, де культурна ідентичність відіграє вирішальну роль у процесі глобалізації, диригентська освіта стає потужним інструментом для формування національної самосвідомості та популяризації культурних цінностей. Диригенти, які виступають перед різними аудиторіями, не лише

передають музичний матеріал, а й формують естетичні та культурні вподобання слухачів, тим самим сприяючи розвитку національної ідентичності. У ролі культурних амбасадорів вони не лише підтримують, а й актуалізують традиції, адаптуючи їх до сучасних реалій, що, зі свого боку, сприяє більш глибокому усвідомленню значення національної культури в глобалізованому світі. Крім того, диригентська освіта відіграє ключову роль у формуванні цілісної особистості митця, здатного інтегрувати культурні цінності у творчість і передавати їх наступним поколінням. Навчальні програми для диригентів охоплюють не лише технічні й музичні аспекти, але й орієнтовані на виховання соціально-культурної свідомості. Такий підхід дозволяє диригентам стати посередниками між культурною спадщиною та сучасною аудиторією, впливаючи на формування національної самосвідомості й об'єднуючи спільноту навколо спільних культурних цінностей.

У сучасному науковому просторі дослідники диригентської галузі мистецької освіти зосереджують увагу на актуальних проблемах, пов'язаних із підвищенням ефективності професійної підготовки диригентів та їхньої ролі в збереженні культурної ідентичності. Анатолій Мартинюк у дисертаційній роботі аналізував диригентсько-хорову освіту в музичній культурі України другої половини ХХ століття та розробив концептуальні засади системи диригентсько-хорових дисциплін [2, с. 4–5]. Віктор Соловйов описав диригентсько-хорову освіту в Україні ХХ століття, підкреслюючи важливість підвищення якості професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва через аналітичні, культурологічні та теоретичні підходи, що передбачають впровадження нових освітніх технологій та досягнення загальноєвропейського рівня гуманітарної освіти [5, с. 127–133]. Алла Растригіна акцентує увагу на сутності феномену диригентсько-хорової педагогіки в контексті сучасної професійної мистецької освіти, досліджуючи її міждисциплінарну взаємодію та значення для формування світогляду, національної самосвідомості та морально-естетичної культури особистості майбутнього фахівця-музиканта [3, с. 61–66]. Проте питання ролі диригента як амбасадора в диригентській освіті щодо формування національної свідомості залишається недостатньо висвітленим.

Метою статті є дослідження ролі диригента як культурного амбасадора в процесі формування національної самосвідомості та визначення значення диригентської освіти для збереження та популяризації національної культурної спадщини в умовах сучасного соціокультурного простору.

У сучасному глобалізованому світі роль диригента виходить за межі традиційного музичного виконання, перетворюючись на культурну місію, що має значний вплив на формування національної самосвідомості. Диригентська освіта як важливий елемент мистецької підготовки повинна містити компоненти, що сприяють розвитку культурологічних знань та навичок у майбутніх фахівців. Ця підготовка дозволяє диригентам стати не лише технічно підготовленими музикантами, а й активними учасниками культурного діалогу, здатними передавати та популяризувати національні традиції в умовах сучасного соціокультурного середовища.

На думку Олександра Рися, «амбасадор – це соціально активна людина, що презентує та просуває бренд для своєї аудиторії» [4]. У середньовічній Європі термін «амбасадор» використовувався для позначення дипломатичних

представників, яких королі і правителі відправляли для ведення переговорів і обміну інформацією з іншими державами. Поява амбасадорів була зумовлена розвитком державності та міжнародних відносин, а під час Ренесансу в XVI столітті їхня роль стала особливо важливою у зв'язку з активізацією дипломатичних зв'язків і укладанням міжнародних угод. Таким чином, поняття «амбасадор» закріпилося в міжнародній практиці як офіційний представник держави або міжнародної організації, що виконує дипломатичні функції, зокрема представлення інтересів держави, ведення переговорів і захист прав її громадян за кордоном.

Історія амбасадора-диригента розпочинається з часів, коли музика виконувала роль засобу комунікації та об'єднання різних культур. Професія диригента почала формуватися в XVIII столітті на тлі розвитку симфонічної музики, коли композитори усвідомили потребу в постаті, яка координуватиме дії музикантів та забезпечуватиме цілісність виконання. У той період диригенти набули важливого значення не лише в ансамблевому виконанні, але й у формуванні музичної культури, просуваючи твори класичних композиторів та збагачуючи культурний простір.

У XIX столітті, з розвитком національних ідентичностей, диригенти почали виступати як амбасадори своїх культур, популяризуючи національну музику та традиції за межами їхніх країн. Згадаємо Артура Нікіша, німецького диригента, який, очолюючи Лейпцизький оркестр, активно сприяв виконанню творів таких композиторів, як Йоганн Брамс і Франц Ліст, у контексті європейської музичної сцени. А. Нікіш не лише сприяв розповсюдженню німецької музики, але й налагоджував культурні зв'язки між різними країнами, завдяки чому його діяльність стала символом культурної дипломатії.

Аналізуючи роль диригентської освіти як чинника розвитку національної самосвідомості та культурної ідентичності, акцентуємо увагу на значущості Лейпцига як музичної столиці Європи того часу. Це місто стало осередком, що сприяло розвитку диригентської майстерності та формуванню професійних стандартів для диригентів. Важливу роль у цьому процесі відіграли такі видатні музиканти, як Карл Райнеке та Ігнац Мошелес, через навчання та спілкування з якими диригенти здобували цінний досвід. Як зазначає Микола Лисенко, вища музична освіта в Лейпцигу істотно вплинула на формування диригентської школи в Україні, зокрема через постать самого Лисенка, що підкреслює тісний зв'язок між диригентською практикою та національною самосвідомістю [1, с. 156]. Статистика свідчить про те, що 40% випускників-композиторів К. Райнеке стали диригентами, що підтверджує важливість навчання та професійного розвитку для формування національних шкіл, зокрема української. Дослідник відзначає, що Лисенка-диригента сформувала «одна з європейських музичних столиць на ім'я Лейпциг. Пройшовши цю школу, Лисенко отримав не лише запрошення на посаду капельмейстера (тобто диригента) Приватної опери у Санкт-Петербурзі. Він отримав значно більше – а саме – найвищі стандарти роботи з музичним колективом та з нотним текстом» [1, с. 157].

Микола Лисенко, чия діяльність у XIX–XX століттях заклала основи для національної диригентської школи в Україні, передав диригентську спадщину наступному поколінню, зокрема, К. Стеценку, О. Кошицю та вихованцям власної школи (А. Буцькому, В. Верховинцю та ін). Олександр Кошиць, найвидатніший з

учнів, не лише зберіг, а й розвинув традиції вчителя, ставши культурним амбасадором України. Його успішні світові гастролі із Республіканською капелою підтвердили високий рівень підготовки, отриманої від М. Лисенка. Як бачимо, спадщина М. Лисенка засвідчує тісний зв'язок між диригентською практикою та формуванням національної самосвідомості.

Інтеграція сучасних педагогічних технологій зі збереженням культурного спадку, що активно розвивається з початку ХХІ століття, створює нові можливості в підготовці диригентів. Серед таких технологій – цифрові архіви рідкісних партитур, віртуальні музеї музичної спадщини, інтерактивні платформи для дистанційного навчання та системи віртуальної реальності, які дозволяють змодельовати репетиційний процес у цифровому середовищі. Наприклад, використання цифрових архівів дозволяє студентам ознайомитися з оригінальними виданнями творів та історичними інтерпретаціями, а віртуальні репетиції сприяють удосконаленню навичок аналізу музичного тексту та розуміння стилістичних особливостей виконання.

Інноваційні аспекти підготовки диригентів, що виникають завдяки такому підходу, містять інтерактивне моделювання репетицій, аналіз інтерпретаційних рішень та використання мультимедійних ресурсів для порівняння сучасних виконань із класичними зразками. Наприклад, застосування платформи «Virtual Rehearsal Studio» [6] дозволяє студентам у режимі реального часу аналізувати відеозаписи репетицій, порівнювати їх із записами видатних диригентів минулого та коригувати власні інтерпретації. Крім того, цифрові архіви з рідкісними партитурами забезпечують доступ до автентичних музичних документів, сприяючи відновленню національної музичної спадщини. Міжнародні онлайн-форуми та майстер-класи створюють платформу для міжкультурного діалогу, де обмін досвідом між фахівцями з різних країн стимулює інтеграцію культурних традицій у глобальному контексті. Таким чином, синтез сучасних технологій і традиційних методів підготовки диригентів сприяє не лише професійному зростанню майбутніх лідерів оркестрового мистецтва, а й поглиблює їхнє розуміння історико-культурного контексту, що є запорукою духовного збагачення суспільства.

Сучасні українські диригенти, які виконують роль культурних амбасадорів, відіграють суттєву роль у популяризації національної музичної спадщини й на внутрішній, і на міжнародній арені. Зокрема, Оксана Линів, продовжуючи традиції львівської диригентської школи, формує унікальний музичний стиль, який відображає національну ідентичність. Її діяльність знаходить відображення в низці значних культурних ініціатив, серед яких тиждень української культури в Мюнхені «Дух гуцулів», міжнародний фестиваль класичної музики у Львові «LvivMozArt», а також онлайн-концерт-візитівка «Ковчег Україна: музика». Ці проєкти сприяють не лише збереженню музичних традицій, а й активному їх представленню на міжнародній сцені, що є важливим чинником у формуванні сучасної культурної дипломатії України.

Отже, диригентська освіта має стати платформою для інтеграції культурологічних компонентів, що дозволить формувати майбутніх диригентів не лише як технічно досконалих музикантів, а й культурних посланців національної спадщини. Диригент, у ролі культурного амбасадора, відіграє ключову роль у збереженні культурної ідентичності, популяризації української

музики та розвитку національної самосвідомості. Важливими аспектами цієї діяльності є здатність до міжкультурної комунікації та організація культурних проєктів, що сприяють укріпленню соціокультурних зв'язків і в Україні, і на міжнародній арені.

Таким чином, диригентська освіта – це стратегічно важливий напрям, що сприяє не лише професійному зростанню фахівців, а й формуванню культурного простору, здатного відображати національні цінності. Упровадження інноваційних педагогічних підходів є необхідною умовою для підвищення ефективності підготовки майбутніх диригентів, здатних успішно виконувати місію культурних амбасадорів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лисенко М. В. Роль династії Лисенків у становленні хорової школи в Україні (до 80-річчя пам'яті Віталія Романовича Лисенка). *Література та культура Полісся*. 2021. № 105. С. 151–161.
2. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харків, 2001. 25 с.
3. Растрігіна А. М. Диригентсько-хорова педагогіка в науковому дискурсі сучасної професійної мистецької освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2022. № 204. С. 61–66.
4. Рись О. Амбасадор – це тимчасовий тренд чи найкращий інструмент бренд-менеджменту? *СендПультс* : веб-сайт. URL: <https://surl.li/rnzkej> (дата звернення: 01.11.2024).
5. Соловйов В. Дослідження української диригентсько-хорової педагогіки як фактор виховання національно-патріотичної свідомості у майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2019. № 20. С. 127–133.
6. Making Virtual Rehearsals & Virtual Performances a Virtual Reality! Virtual Rehearsal Studio : website. URL: <https://surl.li/sxozce> (last accessed: 19.02.2025).



Лариса ОРОНОВСЬКА,
доцент кафедри музикознавства та методики
музичного мистецтва факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка, кандидат педагогічних наук,
заступник декана з виховної роботи
Тернопіль, Україна
lorikulya@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ НУШ ЯК СИСТЕМА ФОРМУВАННЯ УНІКАЛЬНОЇ СУТНОСТІ СУЧАСНОГО ІНДИВІДА

***Анотація.** Зміст підходів до професійної підготовки педагогів з музичного мистецтва та становлення духовних цінностей школярів НУШ, визначається рядом об'єктивних чинників, що зумовлені реаліями сучасного життя й кидають виклики стандартизованим системам освіти, стимулюючи вивчення та імплементацію у вітчизняному просторі закордонних освітніх традицій і новаторських практик, які б адаптували систему вітчизняної освіти до адекватного функціонування у світових масштабах.*

Метою нашої наукової розвідки - є аналіз сучасних вітчизняних та світових підходів до підготовки педагогічних фахівців з музичного мистецтва у рамках інтенсифікації глобалізаційних процесів, що стимулює інтеграцію освітнього простору, посилення уваги на формування та розвиток духовних цінностей у новітньому навчальному просторі, та збільшеної динаміки використання інформаційних та медійних засобів навчання.

Глобалізаційні процеси в освіті музиканта-педагога інтенсифікують вагу художньої освіти й підготовки вчителя музичного мистецтва як носія й провідника світових духовно-культурних цінностей. Утім, на фоні цього не слід забувати про музику як джерело національного виховання молодих поколінь та унікальної сутності сучасного індивіда.

***Ключові слова:** Духовні цінності, сучасний індивід, система формування, школярі НУШ, глобалізація.*

Постановка проблеми. Особливого значення в контексті сучасних освітніх процесів набуває професійне становлення майбутнього вчителя як носія національної культури, що зумовлює необхідність цілеспрямованого формування стильових особливостей його професійної майстерності (педагогічної, мистецької) на духовно-національних засадах.

Цілеспрямоване використання у змісті його підготовки чинників є важливим для формування індивідуального стилю професійної діяльності сучасного вчителя. Успіх залежить від рівня професійної підготовки

педагогічних працівників, наявності в них неповторного, національно забарвленого власного почерку педагогічної діяльності.

У зв'язку з цим, важливою частиною підготовки майбутніх педагогів у вищій школі є формування у них індивідуального стилю професійної діяльності.

В сьогоденні виділяють три основних групи концепцій цінностей:

- Перша має назву «функціональної» і розглядає цінність як реальний предмет, який корисний суб'єкту завдяки тим або іншим властивостям. Її можна було б назвати утилітарною концепцією, тому що під цінністю тут розуміють здатність задовольняти потреби суб'єкта, практично ототожнюючи із матеріальними чи духовними благами;

- Друга, яку називають «оцінною», подає концепцію як ідеал, пізнавальне чи духовно-практичне ставлення до об'єкта, як оцінку;

- Третя концепція, яка є «сигніфікативною», або «значущісною», ототожнює цінність зі значущістю.

У педагогічній діяльності для нас важливо розуміти цінності як ідеал, прийнятий особистістю, як значущі для неї явище, поняття, установка [5, с.145].

В минулому проблему мети і цінностей людського життя намагалися розв'язати, створюючи численні системи освіти.

К. Ушинський відзначав, що такі цінності, як патріотизм, людяність, любов до праці, воля, чесність, правдивість, є основою морального виховання особистості. Основними духовними початками народу були «патріархальна моральність» – віра у правду і добро [4, с.274-279].

Чимало дослідників, які вивчають ціннісні орієнтації (Т. Брайченко, В. Дряпіка, О. Олексюк та ін.), користуються класифікацією В. Ядова [3]. Термінальними (цінностями-цілями) В. Ядов називає такі: творчість, любов, воля, краса, пізнання, мудрість, робота, родина, друзі, активна життєва позиція, впевненість у собі, самостійність, здоров'я, суспільне визнання, збереження світу. До інструментальних (цінності-засоби) автор відносить: освіченість, життєрадісність, чуйність, вихованість, тверду волю, чесність, широту поглядів, раціоналізм, високі запити, ретельність, самоконтроль, відповідальність, терпимість, акуратність, сміливість, ефективність у справах, непримиренність.

Існують й інші класифікації: поділ на матеріальні і духовні цінності, фактичні і визнані. Дехто з вчених, як наприклад, Л. Масол [2], розуміють духовність як особливий вимір людського буття, що виявляється у процесі реального самовизнання і самовизначення в навколишньому світі, що передбачає формування цілісного універсуму внутрішнього життя. За умов домінування світоглядної парадигми, спрямованої на духовну творчість особистості, освітньо-виховна роль мистецтва значно зростає, набуваючи цілісності, концептуальної єдності. Класична соціологічна традиція визначає духовність як особливий соціокультурний вимір пізнавальної здатності людини, який потребує зіставлення її внутрішнього світу і соціальної позиції [3].

Духовність особистості нерозривно пов'язана з індивідуальним сприйняттям нею соціальних умов. Можна сказати, що неповторність духовного світу особистості зумовлена особливостями темпераменту, інтелекту, уявлення та соціальних умов. Оскільки духовність є триединою в істині, добрі, красі, то й прагнення молоді до істини проявляється у ставленні до навчання, оволодіння науками, в умінні бачити і відчувати правду життя.

Подвижництво добра – це утвердження себе в гуманних взаємовідносинах з оточуючими, це інстинкт духовної користі для себе та інших, це постійне розширення всезагального духовного простору. Нарешті, служіння красі – це сприйнятливість до досконалості і гармонії природи, сприйняття їх та мистецтва у художніх переживаннях та естетичній насолоді. Саме через творчість можна проникнути у таємницю духовності.

Відтак можна говорити про емпатію в духовності як про готовність, здатність й уміння ділитися емоційним зарядом з іншим, співчувати, співпереживати. Осягнення своєї духовної сутності відбувається через ставлення до іншого, причому останній стає унікальною цінністю. Це те, що можна назвати духовними здібностями особистості, які визначають якісну специфіку її поведінки. В індивідуальному розвитку духовні здібності відображують систему цінностей, значень та особистісних смислів. Так, знання стає духовним тільки тоді, коли воно перетворюється в особистісно значуще, набуває особистісного смислу, адресованого до соціального оточення [4, с.274-279].

Духовні цінності утворюють систему, здатну стимулювати і спрямовувати діяльність людини на творчий, свідомий вибір життєвих варіантів розв'язання соціальних та індивідуальних проблем. Цінності – це одна з найбільш стабільних характеристик особистості, її духовності. Вони завжди пов'язані з еталоном, на який орієнтується людина в своєму житті, з ідеалом, який вона наслідує або намагається наслідувати. Духовні цінності ніби «програмують» діяльність людини на тривалий період, визначають генеральну лінію поведінки та окремі її вчинки [1, с.19].

Висновки. Отже, духовні цінності трактуються нами як настановлення і орієнтири, які відіграють роль ідеалів Істини, Добра, Краси і визначають ставлення людини до дійсності, регулюють її поведінку.

Прилучення людини, школяра, вихованця до цінностей, формує духовний спосіб життя, який в індивідуальному плані означає певний комплекс якостей, властивостей та вмінь, що дають їй змогу самореалізовуватися, здійснювати самостійну, внутрішньо вмотивовану діяльність. У процесі самореалізації особистості виявляється сукупність тих її цінностей, які потенційно здатні поширюватися на оточуюче середовище. Згадану сукупність можна назвати духовним полем особистості [5].

Це поняття, на наш погляд, може слугувати для позначення істотних характеристик процесу духовного становлення і розвитку особистості у всіх його взаємодіях, єдності пізнавальної, моральної та естетичної сфер духовності, значущих особистісних смислів, що конструюють соціально-професійну перспективу індивіда. Виховання учнівської молоді здійснюється в умовах соціально-політичних реформ і боротьби з такими негативними явищами, як втрата моральних і естетичних ідеалів та загальна духовна криза в суспільстві. Тому особливої актуальності набуває проблема духовного розвитку особистості школяра в сучасних соціокультурних умовах. Вона потребує посиленої уваги школи і суспільства в цілому, нових, нетрадиційних підходів до її розв'язання на рівні педагогічної науки і практики.

Таким чином, аналіз філософської і психолого-педагогічної літератури дає змогу визначити поняття «духовні цінності» як орієнтири, що відіграють роль

ідеалу, еталона належного, з'ясовують світовідношення людини і регулюють її поведінку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Коваль О.В. Формування музичних здібностей молодших школярів на уроках музики: Автореф. дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02 / Націон. пед. універ. імені М. П. Драгоманова. – К., 2002. – 19 с.
2. Кордунова Н.О. Психологічні особливості становлення духовних цінностей старшокласників у процесі спілкування: Автореф. дис. ...канд. псих. наук: 19.00.07 / Ін-т психології АПН України. – К., 2000. – 20 с.
3. Олексюк О.М. Формування духовного потенціалу студентської молоді. – К.: КІПК, 1996. – 253 с.
4. Ороновська Л.Д., Ороновський А.І. Аксіологія парадигми ціннісних орієнтацій майбутніх вчителів музичного мистецтва в умовах воєнного стану, с.274-279; Збірник наукових матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції: Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід: 11-12 травня 2023 року, м. Тернопіль. ТНПУ ім. В. Гнатюка. Ред. кол.: Морська Н. Л., Литвин Л. М., Поперечна Г. А., Тернопіль: ФОП Осадца Ю. В., 2023. - 434 с.
5. Ороновська Л.Д. Педагогічні умови прилучення молодших школярів до духовних цінностей на уроках музики: Дисерт....канд. пед. наук: 13.00.07/ Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. – Т., 2006. – 257с.



Протоієрей Володимир БІЛІНЧУК
доктор філософії з галузі Богослов'я,
ректор Чортківської дяківсько-катехитичної академії
ім. свщмч. Г. Хомишина
Тернопільська область
Чортків, Україна
bilinchukvolodymyr@gmail.com

ІСИХАЗМ ТА ВЧЕННЯ СВЯТОГО ГРИГОРІЯ ПАЛАМИ: ДУХОВНІ ПРАКТИКИ ТА ЇХ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ЦІЛІСНОЇ ОСОБИСТОСТІ

***Анотація.** В даному дослідженні на основі святоотцівської тринітарно-антропологічної концепції людського буття базується паламітська інтерпретація про обожествлення людини, як формування цілісної особистості нового творіння у Христі. Оригінальність богослов'я представляє вчення про людське буття в унікальний спосіб через обожествлення, яке по своїй суті є*

нічим іншим як благодать. Поняття благодаті представлено концепцією Божественних енергій, що об'являють Трансцендентного Бога в дії – економія спасіння.

Об'єктом дослідження є богословське поняття обожествлення людини в богословській інтерпретації Григорія Палами у поєднанні з несотвореним світлом Божественних енергій та молитви серця. Дане дослідження аналізує та експліцитно демонструє богословське поняття діяльної віри та реального життя ісихаста, як духовно сформованої особистості, а також осягнення ним відчуття присутності Трансцендентного через несотворене світло Тавору.

Ключові слова: обожествлення, Палама, Божественні енергії, благодать, тринітарне богослов'я, антропология, економія, особистість, несотворене світло.

Для позначення концепції нашої участі в божественній природі, у грецькій патристиці існувало класичне слово «обоження» (theopòiesis), яке мало пасивне відчуття прийняття Божої природи як дар. Григорій Назіанський виводить ще один термін, який тепер є загальноприйнятим, а до того часу був рідкісним: «обожествлення» (thèòsis), і цей термін більш підкреслює онтологічну концепцію бути «образом Божим». Це можна підсумувати виразом святого Іринія: Бог став сином людським, щоб людина могла стати сином Божим [2]. Це богослов'я обожествлення залишається одним із надбань, особливо дорогих східнохристиянській думці [3, п. 6], [4, с. 89].

Антропология Григорія Палами сильно натхненна грецькими Отцями, а особливо Іринеем Ліонським відносно трихотомії людини, що складається з духа, душі та тіла. Цю візію Святих Отців Палама перебирає з інтерпретованим антропологічним біблійним принципом, бути створеним «на образ Божий» в тринітарній термінології. Розглядаючи людину, а особливо її створення «на образ Божий» за принципами Тринітарної динаміки, паралельно переглядаючи візію трихотомії, можна побачити аналогію між трьома компонентами людини та Пресвятої Трійці. Тому згідно Палами, прилучається до Божественної реальності вся людина – дух, душа, розум та тіло – всі беруть активну участь. Духовне бачення, яке приймає людина «в Христі», не є просто «шосте відчуття», але всеохоплююче преображення людини, при якому, всі її духовні і тілесні сили відкриваються для спілкування з Богом [8, С. 163-164].

Обожествлення не має морального порядку, а є онтологічною, реальністю. Християнин стає богом по благодаті, оскільки, як народжені подібні до своїх батьків, так і ті, що народилися згори, ідентичні Отцю. З обожествленням та сама божественна благодать, нескінченна і нестворена, стає справді нашою¹. Людина, каже святий Григорій Палама, «за участю стає тим, ким є архетип, як причина чи від природи» [10, с. 437]. Це нестворена божественна благодать. Дари, які дають нам одне тіло – Тіло Христове – і одного Духа з Господом, неможливо створити. Тих, хто бере участь у енергіях і діє у спілкуванні з ними, Бог робить їх по

¹У «Тріадах», перефразувачи Максима Ісповідника, святий Григорій Палама пише: «Благодать призводить до таємничого єднання з Богом. Таким чином, увесь Бог мешкає у всій людській істоті, яка робить себе гідною, а святі в цілісності живуть у цілісному Бозі, прийнявши цілого Бога всередині себе, не отримуючи ніякої іншої винагороди за здійснене вознесіння, окрім одного Бога; він з'єднується з ними так, як душа з'єднана з тілом» [9, с. 609].

благодаті богами без початку і без кінця. Бути «нествореним» і «вічним» через благодать не означає для святого Григорія Палами те, що християнин перестає бути істотою, а що він перетворюється на інший спосіб існування і що він набуває безкоштовно абсолютно інший стан сотвореної людської природи. Це стан – божественної природи [4, с. 95].

Отже, людина справді обожествлюється, але, як зауважує Ендре фон Іванка, у цьому випадку «як сотворіння може відчуті містичну ефективність благодаті Божої, Нескінченного та Недоступного? ... зусилля полягають у пошуках онтологічної формули, щоб виразити можливість тих ефектів та пояснити їх. Це вчення про божественні енергії, які є божественними, тобто вічними і нествореними, але не є "самим Богом", не формуючи його субстанції» [5, с. 309]. Обожествлення не пропонується людині магічним способом. Божественна нестворена благодать наповнює всю істоту людини і перетворює її онтологічно: це її вхід і перебування у вірі [10, С. 1099-1101].

Божественна нестворена благодать – це Христос, який, згідно з натхненним словом, стоїть біля дверей і стукає (Об'явл. 3:20). Це Дух Сина Божого, який вигукує в серці віруючого: Авва, Отче! (Гал. 4, 6). Це енергія Святого Духа, який через Хрещення оновлює людину і включає її до живого Тіла Христа, яке є його Церквою і зберігає його через участь у божественній Євхаристії (І Кор. 12, 13) [10, С. 1069-1071]. Це те саме життєдайне поселення воскреслого Христа у вірних і благодатне поселення вірних у Христі [6, С. 13-27].

Святий Григорій Палама стверджує, що спасительне втручання Бога у людську трагедію через гріхопадіння прародичів і, як наслідок, повернення людини до свободи та життя відбувається «у справедливості, без якої Бог нічого не досягає» [2]. На відміну від диявольської штучності, яка встановлена, щоб підпорядкувати людину, Бог взагалі не висловлює своєї всемогутності, затьмарюючи почуття божественної справедливості, яка терпить свободу створених істот, уникаючи її порушення. Оскільки це було найкраще, щоб справедливість передувала владі; таким мав бути акт дійсно доброго і божественного суверенітету, а не тиранії: тобто ця влада слідувала за справедливістю. Бо Бог не є ні верховним монархом, який неминуче підкоряється абстрактному поняттю справедливості, вищим за нього, ні тираном, який нав'язує свою волю законом [2].

Антропологічна перспектива причин втілення виникає в контексті одкровення та здійснення знакових відносин між божественною субстанцією та людською субстанцією. Той факт, що людська природа у своїй психосоматичній єдності передбачає можливість об'єднання в єдиній іпостасі з природою божественності, дає значення як початковій христологічній функції, так і створенню людини за образом і подобою Божого Слова. Втілення, у свою чергу, підтверджує, що гріх насправді не відповідає людській природі. У той же час плоть не можна вважати однозначно головною антропологічною основою упадку, оскільки вона сама по собі не є причиною смертності та гріха. Навпаки: дефект безсмертя вражає всіх створених істот, настільки чутливих, наскільки вони розумні. Нематеріальні ангели ніяк не могли вирішальним чином сприяти подоланню зіпсованості, що характеризує дуалізм людської природи. Крім того, можливість обожествлення, запропонована людській істоті, усвідомлений у

цілісності, а отже, і у її тілесній реальності, відкриває динамічну перспективу повної спасительної участі чуттєвого світу в особі втіленого Сина [4, с. 53].

Григорій Палама наполягає на тому, що благодать у відкупительній економії є невід'ємною частиною та одним із найважливіших факторів. Завдяки обожествленню ця божественна благодать справді стає нашою. Це означає, що благодать не створена, це дар Божий, це життя Бога, дане людині – «Бог у нас».

Вчення про обожествлення Палами - це не лише еклезіальний чи христологічний аспект. Насправді, у християнстві Церква вступає в найтісніші стосунки з Христом, тому що вона є тілом Христовим. Він (Григорій Палама) визначає Церкву як «спільноту обожествлення» [14, с. 79]. Палама, як і вся традиція Церкви, говорить, що Боже життя досягається нами за допомогою Хрещення та Євхаристії. Через них ми реально стаємося Христом. Перемінюємося в Нього. Через Хрещення ми реально входимо в Церкву. Обожествлення людина силою цієї Таїни перероджується і переходить в sacramentalний стан, який веде до «обітованої землі». Євхаристія перетворює нас в Христа, та єднає нас в одне тіло з Ним, а також стаємося одним духом, тобто ми себе ніби поєднуємо (змішуємо) з тілом і духом Христа. Власне, у Євхаристії людина, живучи в часі, розпочинає досвідчувати Божественну реальність, та цим самим уподібнюватись до неї. В цих таїнах, Божественне перетворення здійснюється на особовому рівні, та вводить причасника у таємничу сферу життя Трійединого Бога.

Яніс Спітеріс, досліджуючи вчення Палами, зазначає, що через обожествлення душа і тіло проходять всеціле одухотворення, тобто трансформуються Святим Духом: «Святий Дух персонально єднається з нашим духом через свідчення, що ми є синами Божими» [14, с. 83].

Тому пневматологічне формування христологічної таємниці поширюється у житті Церкви. За допомогою таїнств єдиний Христос асоціюється з кожною людиною окремо, освячуючи та воскрешаючи її, слідує її аскетичній підготовці, оскільки таїнственне спілкування Христа породжує духовне відродження вірних, які «єдині в одному Дусі з Господом».

Богослов'я Палами дає оригінальну відповідь, залишаючись у традиціях східних отців, на проблему відкриття непізнаваного Бога в духовному досвіді, особливо беручи до уваги молитовне життя ченців-ісихастів. Напруження до повної відсутності образів, які б спиралися на чисту молитву, згідно з євагрійською традицією², вирішується у Палами в перетворенні погляду, що дозволяє нам побачити нестворене світло Боже. Але точка зближення є в напрямку не на зовні, але до центру буття: сходження розуму до серця та очищення від пристрастей під час аскези молитви – це умова, необхідна для усунення будь-якої перешкоди для дії благодаті.

Прослідковуючи джерела ісихастського методу безперервної молитви, ми підходимо до аскета четвертого століття Єгиптянина Макарія, який був, як це здається з його кількох, що дійшли до нас, сентенцій, одним із найдавніших

²«Прагніть зробити розум глухим і німим під час молитви, і ви зможете молитися»; «Не уявляйте божественність у собі під час молитви і не дозволяйте своєму розуму вражатися будь-якою формою, а йдіть від нематеріального до нематеріального, і ви зрозумієте»; «Благословенний розум, що під час молитви володіє повною відсутністю форм» [12, С. 61-66].

сповідників цього аспекту молитви. «Господи Ісусе Христе, Сину Божий, помилуй мене» або (Κύριε Ιησού Χριστέ, Υιέ Θεού ελέησον με τοναμαρτωλό) – «Господи Ісусе Христе Сину Божий, помилуй мене, грішного».

Молитву ісихаста також називають «монологічною» [11, С. 63-65], оскільки вона зосереджена на постійному повторенні короткої молитви, сутнісним елементом якої є Ім'я Бога: «Господь». Іван Клімак був його прихильником: «Спритність у молитві часто наповнює дух образами, які його відволікають, тоді як часто одне слово (монологія) дає ефект зібраності» [7, с. 21].

Метод ісихастів передбачає не «вихід із себе» (ex-stasi), а швидше «повернення до себе» (en-stasi), щоб заново відкрити серце як «місце Бога». Мати серце - означає мати центр, виходити з розсіювання ментальної сфери та з випадкових думок. Серце має функцію інтеграції особистості, воно приєднується до життєвої та інтелектуальної функцій: наш розум не всередині нас, як у посудині, тому що він безтілесний, і не зовні, тому що він приєднаний до нас, але є в серці, як у його органі. Як каже св. Макарій: «Серце керує всім організмом і, коли благодать панує над серцем, воно панує над усіма думками і кінцівками. Насправді, там перебувають розум і всі думки душі» [13, с. 129].

«Серце» – це духовне місце кожної людини, де всі виміри особистості життєво сконцентровані та пережиті. «Серце» – це найглибше метафізичне місце людини; це інтимним для кожної людини, де кожен живе своєю істотою, особистістю, тобто своїм існуванням у собі, але у відношенні до Буття, з якого він походить і в якому він знаходить свій кінець, з іншими людьми та творінням.

Таким чином, місце серця сприймається східною традицією як «Святеє Святих», місце Господньої Присутності, місце, куди можна увійти, залишаючи за собою будь-яке розсіяння чутливого та розумового типу, щоб прославляти ім'я Господа, яке часто повторюється у Псалмах... Молитва серця стає подібною до дверей до четвертого виміру, через який серце отримує божественний вогонь, який горить і не згорає, як вогонь неопалимої купини (пор. Вих. 3, 2-3).

Немає нічого вищого, немає нічого глибшого, немає для людини чогось більш чудового, ніж молитва. І немає нічого простішого, більш дієвого, ніж молитва серця і того, що складається з одного речення. Це смиренно промовлене слово що включає найпростішу, але змістовну фразу: «Господи Ісусе Христе, сину Божий, помилуй мене, грішного». Це молитва для початківців, це також молитва для експертів. Вона приносить милосердя грішнику і відкриває святому нестворене світло Тавору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біблія. Святе Письмо Старого та Нового Завіту, Рим 1963, 2007. 1460 с.
2. Patrologia cursus completus, series graeca et orientalis, a cura di MIGNE J. P., Paris 1857-1886.
3. Giovanni-Paolo II, Lettera apostolica "*Orientale lumen*", citta del Vaticano 1995. 53 p.
4. Arduoso F. *Ed altri La salvezza dell'uomo nella teologia cattolica: percorso storico e prospettive attuali*, Torino 2004. – XIV-146 p.
5. Ivànka fon, E., *Platonismo e cristianesimo*, Milano, 1992. 176 p.

6. Mantzaridis G., *Παλαμικά*, Tessaonica 1998. 153 p.
7. Meyendorff J., Gregorio Palamas e la mistica ortodossa, Torino, 1976. 110 p.
8. Meyendorff, J., Orthodoxy in the Contemporary World, New York: Chalidze Publications, 1981. 248 c.
9. Meyendorff J., Triades pour la Défense des saints hésychastes, I-II, Louvain 1959. 767 p.
10. Palamas Gregorio, Atto e luce divina. Scritti filosofici e teologici, Milano 2003. CXXIX-1529 p.
11. Palamas Gregorio, Sulla preghiera e la purezza del cuore, in La Filocalia, a cura di M. B. Artioli e M. F. Lovato, Torino 1982 1987. Vol. 4. 750 p.
12. Pontico Evagrio, La preghiera, a cura di V. Messana, Roma 1994. 192 p.
13. Rigo A., I padri esicasti. L'amore della quiete. L'esicismo bizantino tra il XIII e il XV secolo, Magnano 1993. 232 p.
14. Spiteris Y., Palamas: la grazia et l'esperienza, Roma 1998. 223 p.



Тетяна СОЛОНІНКА,
асистент кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
mamatania90@ukr.net

РЕЛІГІЙНІ МОТИВИ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ТАНЦІ ЯК ЗАСІБ ДУХОВНО-МОРАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

***Анотація.** У статті розглянуто роль релігійних мотивів в українському народному танці як важливого засобу духовно-морального виховання дітей. Зазначено, що традиційні танцювальні форми містять глибокий сакральний зміст, пов'язаний із народними віруваннями, християнськими цінностями та обрядами. Проаналізовано вплив ритуальних хореографічних елементів, що збереглися в народному мистецтві, на формування світогляду підростаючого покоління. Висвітлено роль церковних свят і храмових обрядів у розвитку народного танцю, їхній вплив на виховання дітей через емоційно-ціннісне пізнання світу.*

***Ключові слова:** український народний танець, духовно-моральне виховання дітей, релігійні мотиви, традиційні танцювальні форми, роль церковних свят, храмові обряди.*

У сучасному світі, де моральні та духовні цінності зазнають значних викликів, питання виховання молодого покоління набуває особливої ваги. Український народний танець, як частина національної культури, відіграє

важливу роль у формуванні світогляду дитини, її моральних орієнтирів і духовного розвитку. Особливої уваги заслуговують релігійні мотиви в народному танці, які тісно пов'язані з традиційними обрядами, звичаями та віруваннями українців.

Актуальність теми зумовлена необхідністю збереження культурної спадщини, а також пошуком ефективних методів виховання, які б поєднували традиційні й сучасні підходи. Релігійні мотиви в народному танці сприяють вихованню дітей на основі духовних цінностей, зокрема любові до ближнього, поваги до традицій, гармонії з природою та розуміння значення віри у житті людини.

Сучасна система освіти та виховання прагне інтегрувати національно-культурний компонент у навчальний процес, що робить дослідження ролі народного танцю в духовно-моральному розвитку дітей ще більш значущим. Народні танці, в яких відображені релігійні символи та мотиви, можуть стати ефективним інструментом формування національної самосвідомості та духовної цілісності дитини.

А. Богуш зазначає, що «духовність як інтегроване поняття обов'язково має обіймати його світське й релігійне розуміння та розглядатися як своєрідний інтелектуально-чуттєвий, емоційний стан особистості, що виявляється в позитивній поведінці та діяльності людини, характеризує цілісність її як особистості» [2].

Традиційні українські танці – це не просто рухи під музику, а справжнє відображення духовного світу народу. У їхніх ритмах, жестах і композиціях закладено глибокий сакральний зміст, що формувався протягом століть. Витоки цих танцювальних форм сягають давніх народних вірувань, коли кожен рух мав своє значення, пов'язане з природними циклами, обрядами та світоглядом наших предків.

Н. Жигайло наголошує на тому, що «функцією духовно-морального виховання є, з одного боку, формування людини, здатної духовно розвиватися, а з іншого – формування людини, стійкої до зла завдяки сформованому морально-духовному імунітету» [6, с. 8–9].

З приходом християнства до України ці традиції поступово переплелися з новими релігійними уявленнями, вбираючи в себе християнські цінності та символіку. Обрядові хороводи, величальні танці та ритуальні дії стали частиною святкових церемоній, супроводжуючи релігійні події та зміцнюючи зв'язок людини з вищими силами. Такі елементи, як колові танці, символізують єдність громади та циклічність життя, а динамічні рухи парубочих танців уособлюють боротьбу добра зі злом, силу духу та незламність.

Український народний танець є не лише засобом самовираження чи розваги, а й важливим носієм духовного досвіду, що передається з покоління в покоління, зберігаючи історичну пам'ять, моральні цінності та зв'язок із сакральним світом.

Ритуальні хореографічні елементи, що збереглися в українському народному мистецтві, відіграють важливу роль у формуванні світоглядних орієнтирів підростаючого покоління. Традиційні танцювальні рухи, структура композицій та символіка окремих елементів є носіями глибокого культурного та духовного змісту, що сприяє вихованню дітей та молоді в дусі національної

самосвідомості, моральних цінностей та гармонії з природним і соціальним середовищем.

Багато ритуальних танців українців походять із дохристиянських часів, коли вони виконували важливу функцію у зв'язку з віруваннями та обрядами. Символічні рухи, колові танці, поклоніння або спрямовані вгору жести були невід'ємною частиною традиційних святкувань, зокрема календарно-обрядових дійств. Наприклад, хороводи, що часто мають кругову форму, символізують єдність, безперервний цикл життя та гармонійне співіснування людини з природою. У процесі їх виконання діти не лише опановують танцювальні техніки, а й засвоюють значення спільної взаємодії, що формує їхній колективний світогляд та почуття єдності з громадою.

Окрему роль у формуванні світоглядних орієнтирів відіграє танець «Аркан», поширений серед гуцулів. Він є яскравим прикладом ритуального чоловічого танцю, який виконувався як своєрідний обряд для юнаків. Ритмічні рухи, елементи кругового танцю та акцент на силі й мужності сприяють вихованню у дітей таких якостей, як відповідальність, витривалість, дисциплінованість та готовність до самопожертви заради спільної мети.

Збережені в народному танці ритуальні елементи несуть у собі важливий етичний і духовний зміст. Зокрема, українські народні танці часто відображають боротьбу добра зі злом, що закладено у рухах, зміні темпу, характері виконання. Такі елементи сприяють розвитку у дітей моральних орієнтирів, допомагають усвідомити важливість чесності, справедливості та духовної чистоти.

Християнська традиція також інтегрувалася в українські народні танці, надавши їм нового значення. Багато танцювальних обрядів проводилося під час релігійних свят, що формувало у дітей розуміння важливості духовного життя. Наприклад, на Різдво та Великдень виконувалися танцювальні дійства, що прославляли Бога та висловлювали подяку за добробут. Це сприяло формуванню релігійного світогляду та вихованню поваги до духовних традицій.

Збереження ритуальних хореографічних елементів у народному танці є важливим чинником національно-патріотичного виховання. Через танець передається історична пам'ять, яка впливає на формування самосвідомості молодого покоління. Народні танці, що відображають події з життя козаків, боротьбу за незалежність, духовний зв'язок з рідною землею, виховують у дітей почуття гордості за свою країну та повагу до культурної спадщини.

Зокрема, «Гопак», що є одним із найвідоміших українських танців, містить ритуальні елементи військових змагань, демонстрації сили та сміливості. Його виконання сприяє не лише фізичному розвитку, а й формуванню характеру, вихованню лідерських якостей та патріотичних переконань.

Таким чином, ритуальні хореографічні елементи, що збереглися в народному мистецтві, мають значний вплив на формування світогляду підростаючого покоління. Вони сприяють розвитку духовних і моральних якостей, допомагають зберігати національну ідентичність, історичну пам'ять і виховують у дітей повагу до традицій. Народний танець як засіб передачі культурних кодів не лише зберігає спадщину минулих поколінь, а й активно впливає на виховання майбутніх громадян, формуючи їхній світогляд у гармонії з духовними та моральними цінностями.

Церковні свята та храмові обряди відіграють значну роль у розвитку українського народного танцю, оскільки сприяли формуванню його змістового наповнення, символіки та емоційної виразності. З часів християнізації Київської Русі народна культура органічно поєднала язичницькі традиції з новими релігійними уявленнями, що вплинуло на танцювальні практики, їхню обрядовість та значення у суспільному житті.

Український народний танець у межах церковних свят мав як розважальний, так і сакральний характер. Наприклад, на Різдво та Великдень, що є найважливішими християнськими святами, поряд із богослужіннями проводилися народні гуляння, у яких танець виступав засобом вираження радості, вдячності та єднання громади. Такі танці, як «Кривий танець», що виконували під час весняних свят, символізували відродження природи та духовне оновлення, а великодні гаївки та веснянки мали виразне ритуальне значення, відображаючи гармонію між людиною, природою та божественним началом.

Храмові обряди також сприяли поширенню танцювальних традицій, формуючи у дітей розуміння релігійних цінностей через їхнє безпосереднє включення у святкові дійства. Наприклад, під час храмових свят, які відзначалися на честь святих покровителів певних місцевостей, після літургії відбувалися спільні трапези та танцювальні забави. Діти, беручи участь у цих подіях, засвоювали релігійні традиції не лише на рівні знань, а й через емоційне переживання єдності громади, радості та вдячності.

Емоційно-ціннісне пізнання світу через народний танець у межах церковних свят сприяє гармонійному розвитку особистості. Дитина, залучена до виконання ритуальних хороводів, веснянок чи великодніх гаївок, не лише освоює певні рухові навички, а й вчиться розуміти глибший духовний зміст традицій. Це формує її здатність до співпереживання, поваги до культурної спадщини та усвідомлення моральних норм, закладених у народних звичаях.

Звідси, церковні свята та храмові обряди значною мірою вплинули на розвиток народного танцю, надавши йому духовного змісту та сприяючи вихованню підростаючого покоління. Через танцювальні традиції діти засвоюють релігійні та моральні цінності, формують емоційно-ціннісне ставлення до світу, що є важливим чинником їхнього духовного та культурного розвитку.

Таким чином, дослідження релігійних мотивів в українському народному танці засвідчує їхню значну роль у процесі духовно-морального виховання дітей. Український народний танець, тісно пов'язаний із традиційними віруваннями, християнськими цінностями та храмовими обрядами, виконує не лише естетичну чи розважальну функцію, а й має важливе виховне значення.

Ритуальні хореографічні елементи, що збереглися в народному мистецтві, сприяють формуванню світогляду підростаючого покоління. Вони несуть у собі символіку єднання людини з природою та сакральним світом, підкреслюючи циклічність життя, боротьбу добра зі злом, гармонію між матеріальним і духовним початками. Через участь у традиційних танцях діти засвоюють основні моральні категорії, що передаються від покоління до покоління, такі як чесність, справедливість, взаємоповага та відповідальність перед громадою.

Значний вплив на формування духовних і моральних орієнтирів дітей мають церковні свята та храмові обряди, у межах яких відбувалося становлення та розвиток народного танцю. Різдвяні колядки, великодні гаївки, веснянки, храмові святкування були важливими елементами соціалізації дітей, оскільки через емоційне переживання сакральних моментів вони здобували досвід колективної радості, вдячності та благоговіння перед вищими силами. Такі традиції сприяють розвитку емоційного інтелекту, формують духовну свідомість і зміцнюють зв'язок дитини зі своєю культурною спадщиною.

Релігійні мотиви в українському народному танці сприяють збереженню національної ідентичності та історичної пам'яті. Відтворення обрядових танців у сучасних виховних практиках дозволяє дітям глибше усвідомити свої корені, перейнятися шанобливим ставленням до традицій та сформувати відчуття відповідальності за збереження культурної спадщини. Через танець передається не лише хореографічне мистецтво, а й світоглядні уявлення, що містять моральні імперативи, важливі для розвитку гармонійної особистості.

Отже, релігійні мотиви в українському народному танці відіграють важливу роль у духовно-моральному вихованні дітей, сприяючи засвоєнню моральних норм, формуванню національної самосвідомості та розвитку цілісного світогляду. Дослідження цієї теми є актуальним і перспективним, оскільки дозволяє не лише глибше зрозуміти механізми впливу народного мистецтва на виховання підростаючого покоління, а й сприяє інтеграції традиційних культурних практик у сучасні освітньо-виховні процеси. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на практичне застосування народного танцю як засобу духовного виховання в закладах освіти, що сприятиме збереженню культурної спадщини та вихованню морально зрілої особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благова Т. О. Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі. *Science and Education a New Dimension: Humanities and Social Sciences*. 2015. Vol. 3, № 59. Р. 27–30.
2. Богуш А. Дефініції «духовність» і «моральність» в аспекті національного виховання в Україні. Морально-духовний розвиток особистості в сучасних умовах : збірник наукових праць. Київ, 2000. Кн. 1. С. 18–23.
3. Ващенко Г. Виховний ідеал : підручник для педагогів, виховників, молоді і батьків : у 2 т. 3-є вид. Полтава : Полтавський вісник, 1994. Т. 1. 191 с.
4. Верховинець В. М. Весняночка. Харків: ДВУ, 1925. 120 с.
5. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Київ: Музична Україна, 1990. 149 с.
6. Жигайло Н. Психологія духовного становлення майбутнього фахівця : монографія. Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. 336 с.
7. Сіданіч І. Духовно-моральне виховання дітей у вітчизняній школі (XX – початок XXI століття) : монографія. Київ : ТОВ «НВП «Інтерсервіс», 2013. 464 с.



Стелла БОЙКО,
викладачка кафедри культурології та
зарубіжної літератури Хмельницької
гуманітарно-педагогічної академії
м. Хмельницький, Україна
beannuts@ukr.net

РОЛЬ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ В КУЛЬТУРІ МІЖОСОБИСТІСНОГО СПІЛКУВАННЯ

***Анотація:** тези розкривають співвідношення понять «морально-етичні цінності» та «міжособистісне спілкування», основні вектори їх взаємодії в комунікативному просторі, особистісному спілкуванні, а також особливості формування морально-етичних взаємин на засадах духовності.*

***Ключові слова:** мораль, етика, спілкування, духовність, моральна свідомість та її складові (норми, вимоги, заборони, цінності, принципи).*

Культура міжособистісних стосунків є праксеологічною галуззю етичного знання, що досліджує мораль, з точки зору її реалізації . Вона розглядає певну систему морально –етичних цінностей: моральні й етичні принципи, правила поведінки та спілкування, поведінкові та комунікативні взірці, на які орієнтуються люди в процесі соціальної взаємодії. Це прикладна етична дисципліна, яка вивчає взаємини між людьми, опосередковані моральною культурою суспільства (етосом) та особистими цінностями. [4. с.6]

До вивчення поняття «цінність» та «ціннісні орієнтації» вчені звернулися ще в ХХ ст. Соціологи розглядали його як соціальну настанову, що регулює поведінку індивіда , а психологічний аспект висвітлення проблеми цінностей і ціннісних орієнтацій дозволяє виділити низку підходів до вивчення їх сутності.

Зокрема, цінності особистості в різних аспектах досліджували в своїх наукових працях Н.А. Бастун, І.М. Біла, Н.Д. Володарська, О.В. Лавренко, А.М. Маслюк, О.І. Пенькова, Т.О. Піроженко, Л.З. Сердюк. Різні моделі комунікації у своїх працях висвітлювали С. Афанасьєв, С. Дука, В. Іноземцев, Н. Моїсєєв та ін., а також іноземні вчені – Й. Бенклер, С. Блек, П. Гіллен, П. Дойль. Відіграючи важливу роль в формуванні особистості, цінності виконують дві основні функції: дозволяють знайти певну позицію, точку зору, дати оцінку; також цінності мотивують діяльність і поведінку, оскільки орієнтації людини в світі і наміри до досягнення окремих цілей співвідносяться з цінностями, включеними в структуру особистості. Ціннісна регуляція – приведення стану однієї системи у відповідність до вимог іншої на основі ціннісних критеріїв. Спілкування – це зв'язок між людьми, в процесі якого виникає психічний контакт, що проявляється в обміні інформацією, взаємопереживанні, взаєморозумінні, взаємному впливі. Спілкування виконує наступні функції: інформаційно-комунікативну, регулятивно-комунікативну, афективно-комунікативну, спонукальну, синдикативну тощо. Виділяють такі основні

аспекти спілкування: інформаційно-комунікативний, інтерактивний, гносеологічний, аксіологічний (вивчення спілкування як процесу обміну цінностями), семіотичний, соціально-практичний. Види спілкування наступні: міжособистісне, групове і міжгрупове, масове, довірливе і конфліктне, інтимне і криміногенне, ділове і особисте, пряме і опосередковане, терапевтичне і насильницьке. Міжособистісне спілкування – взаємодія між декількома людьми, здійснювана за допомогою засобів вербального і невербального впливу, в результаті якої виникає психологічний контакт і певні відносини між учасниками спілкування. [8]

Етика, в свою чергу, виступає наукою, яка досліджує мораль, в усіх її формах та проявах, а також моральну культуру суспільства, що будується на концептуальному соціально-історичному досвіді етики, її категоріальному апараті, основою якої є не стільки ідея доброчесності, скільки уявлення про належну (пристойну) поведінку. Уся сфера моральності виправдовує себе лише тоді, коли настанови моральної свідомості, етичні поняття та доведення переходять у внутрішні правила, орієнтири та характеристики людини. Серед яких провідне місце займає совість - основа морального буття людини, яка виступає і моральною якістю, і «вартовим» людської душі, і внутрішнім святилищем людини, виявленням характерної для того чи іншого суспільства певної соціально-історичної імперативності, показником, наскільки глибоко така імперативність вкорінена у внутрішній світ особистості. Совість формується в процесі соціалізації та виховання, де спочатку діють чинники та заборони зовнішнього авторитету, які поступово стають інтимно-особистісними регуляторами людської поведінки.

Головною вимогою, основним засадничим принципом культури стосунків є дієвість контролю за емоціями та афектами. Первинна роль у підпорядкуванні пристрастей належить моралі, яка є однією з форм суспільної свідомості, традиційним соціальним інститутом, що забезпечує регуляцію міжособистісних стосунків відповідно до певної нормативної бази. Однією з найпростіших форм морального імперативу є моральна норма (вимога, якої необхідно дотримуватися за будь-яких обставин або заборона, що регулює обмеження в поведінці). [4. с.7]

До виникнення моральної норми суспільні відносини регулювалися за допомогою заборон (наказів не робити чогось) та вимог (спонукань до дії). Першим соціальним механізмом, що дисциплінували людські інстинкти, «неписаним моральним кодексом людства» (З. Фрейд) було табу (заборона певних дій). Моральні норми постають формулюваннями чи положеннями, що подають форми поведінки, бажані в даному суспільстві або певній його верстві. Норма- це завжди спрямування на належне, а тому моральні норми можуть або до чогось заохочувати, або забороняти. [2. с.81]

Моральна вимога-найпростіший елемент моральних відносин індивідів, які підпорядковуються різним формам повинності. Спільним для усіх виявів моральних вимог є такі ознаки: імперативність (моральні вимоги формулюються в наказовому способі, вони категоричні, безумовні); усезагальність (поширеність на всіх людей, безвідносно до їх соціального становища, расової, національної та релігійної приналежності); усепроникливість (підпорядкованість моральній оцінці кожної дії, кожного вчинку людини);безособовість (моральні вимоги не ґрунтуються на волі конкретного суб'єкта); неадекватність виражальним засобам

(адресується моральна вимога не так розуму людини, як її почуттям та уявленням, проте виражається в раціональній формі-у формі судження). [5. с.29] Знання і логічна переконливість моральної вимоги мають бути підсилені ціннісними ставленнями до неї і передбачуваного вчинку, до якого вона спонукає. Цінності набувають соціального сенсу, реалізуються і справляють вплив на свідомість і поведінку особистості лише в тому разі, якщо вони глибоко усвідомлюються і сприймаються особистістю як ціннісні орієнтації в світі людських потреб і, передусім, моральних. В будь-якому суспільстві потреба й можливість формулювати цінності є зовсім не простою справою. Кожна конкретна моральна цінність у вигляді норми чи поняття має тривалу й складну історію свого виникнення та розвитку. Будучи елементом моральної свідомості, ціннісні орієнтації крізь призму суб'єктивного, особистісного сприйняття відображають не тільки корінні інтереси та основні цінності людського буття, а й формулюють більш чи менш чіткі поняття сучасної людини про сенс життя, про людяність, про співчутливість і т. п. Обираючи вищі цінності, і діючи у відповідності з ними, людина утверджує свідоме ставлення до норм і принципів моралі, духовну цінність і дієвість своїх мотивів, цілісність своєї моральної свідомості. У найзагальнішому плані, можна виділити два види цінностей: - цінності, сенс яких визначається наявними потребами та інтересами людини/цінності, які обслуговують самоствердження людської особистості;- цінності, які надають сенс існуванню самої людини/цінності, які творять і відроджують людину в певній принципово новій якості (вищі цінності, культурні, смисложиттєві, самоцінності та ін.); святині - символи або своєрідні точки концентрації цілком реального, хоча й надприродного буття, що ієрархічно перевищує людську особистість. Ігнорування святині трактується як гріх. Цінності є тим змістом, що затверджується в нормах, коли говорять «будь чесним» мають на увазі, що чесність — цінність, тобто вона важлива і значима для людей. Це не просто зразки поведінки й світогляду, а зразки, взяті «у чистому вигляді», виокремлені як самостійне явище, та до того ж високо оцінені і визнані як орієнтир. Безумовною та найвищою цінністю є людське життя, тому усе, що може йому загрожувати чи якимось чином нашкодити йде всупереч і моральним нормам і питання совісті. [7]

З часом у моральній культурі табу поступається місцем заповіді-суворому правилу поведінки, неухильному обов'язку, своєрідним віроповчальним приписам, ритуалам, моральним, санітарно-гігієнічним нормам поведінки. Вони містилися переважно у священних книгах різних релігій, були обов'язковими приписами, універсальними заборонами (не вбий, не вкради, не чини перелюбу), їх зміст залежав від певного рівня розвитку суспільства, суспільної моралі. На засадах вгамування особистих пристрастей, поваги до людини, чемності, тактовності ґрунтується етикет-сукупність умовних правил поведінки. Зміст етикету виявляється через манери, а також уміння поводитися серед людей, тобто взаємодіяти. [4. с.8] Манери поділяються на естетичні (формальна атрибутика поведінки і спілкування: жести, інтонація голосу, міміка, вміння адекватно поводитися у певних ситуаціях) і етичні(моральні якості індивіда: повага, чемність, тактовність тощо).

Спілкування є формою творчої активності, а вищим сенсом спілкування є самовизначення, самореалізація, самоствердження і взаємозбагачення однієї

особи іншою. Якщо людина в процесі спілкування вище усіх підносить саму себе, переслідує корисливі цілі і спілкування стає лише засобом задоволення своїх потреб, таке спілкування стає аморальним, побудованим на грубості, підступності, брехні, завдає душевних мук. Спілкування передбачає не просто обмін інформацією, але й обмін емоціями, почуттями, враженнями, душевними переживаннями, досвідом. [2. с.101] Мета і цілі спілкування можуть бути різноманітними, відповідно до них виділяють основні типи спілкування:

- етикетний (етикетний, формальний), обумовлений звичаями ставлення до людей: наприклад, пасажери, покупці, випадково знайомі, які випадково зустрічаються з приводу виконання певних побутових потреб;
- діловий (сфера трудової або соціальної діяльності, виробництво), де утворюються певні соціальні спільноти з метою виконання функціональних обов'язків , наприклад: учні, студенти тощо.
- товариський , що формується на базі ділових відносин , коли члени колективу сповідують принципи ціннісного визнання один одного, відчують командну єдність, проявляють співчуття, підтримку, об'єднуються на основі як спільної справи, так і ідеї;
- дружній, що передбачає значно глибший рівень духовної єдності, особливу міцність стосунків на основі спільних інтересів, симпатії, а також психологічної сумісності, єдності ціннісних орієнтирів, готовності до безкорисливої підтримки, навіть самопожертви;
- інтимний (сімейно-шлюбні і родинні зв'язки),що передбачає не лише дружбу, але й кохання, високий рівень близькості, відповідальності, турботи за кожного із членів цілої сім'ї чи родини. [2. с.105] Кожен із наведених типів спілкування передбачає відповідний спосіб поведінки, застосування певних комунікативних засобів. Спілкуючись, партнери необхідно впливають один на одного, і в залежності від ситуації можуть відповідно змінювати власну або чужу поведінку.

З розвитком гуманістичної моралі найвищим проявом культури міжособистісних стосунків та проявом духовності , стала делікатність-здатність поважати людей, що виражається в особливому, чуйному до них ставленні, страх заподіяти людині образу чи незручність. Основними елементами запоруки ціннісного спілкування є тактовність, чемність та повага. Високу культуру спілкування демонструє комунікативно-компетентна людина, яка успішно застосовує арсенал морально-етичних норм і правил, вдало визначає характер людини, з якою спілкується.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зусін В.Я. Етика та етикет ділового спілкування.-К.: Центр видавничої літератури.-К.,2005
2. Петрушенко В.Л., Савельєв В.П.,Сурмай І.М., та ін.Етика та естетика :навчальний посібник/ За ред. В.Л. Петрушенко.-Львів: Видавництво «Новий світ-2000», 2015.-306с.
3. Радевич-Винницький Я. Етикет і культура спілкування.-К.:2006.
4. Сайтарли І.А. Культура міжособистісних стосунків: навч. посіб.-К.:Академвидав,2007.-240с.

5. Тофтул М.Г. Етика: підручник / М.Г. Тофтул.-2-е вид., випр. і доповн.- К.: ВЦ «Академія», 2011.-440с.
6. Чмут Т.К., Чайка Г.Л. Етика ділового спілкування.- К.: Вікар, 2003.
7. <http://pe.ptngu.com/05.html> (дата звернення 23.02.2025, 10:58).
8. <http://appsychology.org.ua/data/jrn/v6/i14/51.pdf> (дата звернення 24.02.2025, 9:15).



Марія СЕРГІЄВА,
викладач Тереховлянського фахового
коледжу культури і мистецтв
м. Тереховля, Україна
mariasergieva83@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ХРИСТИЯНСЬКОГО СВІТОРОЗУМІННЯ У ЮНАЦЬКОМУ ВІЦІ

***Анотація.** У тематиці статті розкриваються проблеми формування християнського світорозуміння у юнацькому віці, які є особливо актуальні у наш час, і належать до проблем соціокультурного характеру, оскільки пов'язані з таким поняттям, як формування особистості. В наш час дуже часто можна почути заклики про підняття рівня культури, національної свідомості людини та виховання справжнього громадянина. А поштовхом і основою для цього є, в першу чергу, виховання духовної особистості. Потрібно змалку турбуватися про духовний світ дитини, саме тоді країна буде бачити молодь як майбутнє нашої нації, рушійну силу, яка буде спроможна вирішити будь-яку проблему держави.*

***Ключові слова:** світорозуміння, духовність, віра, християнство, цінності, культура, Бог, світогляд.*

Для становлення християнського світорозуміння, для пробудження і подальшого духовного розвитку молодого покоління, потрібно створити відповідні умови. І питання це - надзвичайно важливе, оскільки духовність визначає спрямованість усіх розумових, емоційно-чуттєвих, вольових якостей людини, її здатність до самоусвідомлення себе, як особистості. І саме духовний рівень, сформований на християнських цінностях, є головною детермінантою світорозуміння, пріоритетом домінуючих рис майбутнього покоління. Адже саме духовність, віра в Бога, надає людині дороговказ у житті, творчу спрямованість, наснагу, енергію.

Християнство - це світорозуміння, яке стверджує, що все існуюче володіє духовною природою. Основою всього християнського світорозуміння є догмат про Бога, сутність якого та меж Його всіх досконалостей не досягнута. Тому Господь – це об'єкт віри, а не людського розуму. Вища цінність догматики, на думку теологів, полягає не в тому, що вона формує світогляд, а в тому, що релігія визначає смисл і мету життя.

У християнському світогляді, на думку В. Скотного, є понаддосвідне знання, розумне знання про Бога. Істина міститься не в матеріальному світі, а в ідеї про світ. У своїх працях висунув уявлення про релігійну філософію як вищу форму морального вчення у християнстві. Він підкреслював, що суто християнський світогляд формується на основі духовного досвіду, який тлумачиться як пізнання й переживання релігійних цінностей. [10, с. 223]

Останні 20 років історичного розвитку людства у численних публікаціях науковців, письменників, журналістів активно обговорюється тема переосмислення старих і формування нових цінностей, розгляд якої неминуче виводить авторів на проблеми духовного світу людини, її духовності та світорозуміння.

За словами Н.Р. Сулій, будь-який світогляд базується на певному вченні та засадах. Світогляд християнина – на вченні про Христа, визнанні його як «Творця всього видимого і невидимого». В міру «співпраці» з Всевишнім, людина зростає у вірі, формується її християнський світогляд. [11, с.94]

Важлива складова світорозуміння особистості - рівень її духовності. На думку академіка С.Б. Кримського, «духовність – це завжди заклик «зверху» здійснювати те, що не здійснюється само по собі, наявним чином, заклик, що потребує індивідуального розшифрування». Інакше кажучи, продовжує вчений, - «духовність – це ціннісне домобудівництво особистості», що «дає змогу особистості обертати засвоєння зовнішнього світу на шлях до самого себе. А цей шлях є найдовшою дорогою, яку проходить особа в житті». [5, с.7] Духовність – не лише спосіб людського існування, це – стремління до вічних цінностей та основа наступності поколінь.

Проблему духовності та духовного розвитку молоді, виховання духовних цінностей досліджували вчені С.Кримський, О.Омельченко, Г.Шевченко, В. Долженко, Ю.Грищенко, Л.Сидоренко Г, Авдіянц, З. Гіптерс, Л. Кириченко, О. Олексюк, М. Ткач, П. Щербань та інші.

Питання духовності і ціннісних орієнтацій вивчалась такими видатними філософами як В.Андрущенко, Сенченко, В.Шинкаруком, В.Воронковою, М.Михальченком, В.Комаровою, О.Цепляковою. Теретичні аспекти виховання духовності особистості висвітлені у працях З.Гнатів, І.Загарницької, Л.Сокурянської, М. Євтух та ін.

За словами М. Ткач, сучасна молодь перебуває в екстремальних умовах: зміни в соціально-економічному складі супроводжуються світовими кризами – кризами ціннісної свідомості, кризою духовності, економічною кризою. Молоді доводиться самій вирішувати, що цінніше – збагачення себе духовним чи набуття високої кваліфікації, що забезпечує можливість адаптуватись до нових умов; заперечення колишніх моральних норм чи гнучкість, пристосування до нової дійсності. [12, с.12]

А. Корецька вважає, що перед усіма соціальними інститутами постає важке завдання: визначити базові цінності, ідеали, норми, які слід покласти в основу формування духовного світу молодої людини. Бо саме в сучасний період, період трансформації соціальних систем, молодь менше уваги звертає на необхідність духовного, культурного розвитку, хоча водночас і не відхиляє його доцільність. Життєві цінності молоді сьогодення визначатимуть спосіб життя завтра. [4, с.73]

Є точки зору Н. Савицької, «духовний світогляд вважає первинним дух, який має безсмертну природу. Спочатку Творець, а потім матерія — творіння Творця. Духовна природа людини приходить від Бога і повертається до Нього. Душа вічна і буде жити після смерті, в раю чи в пеклі. В центрі духовного світогляду є Бог». [8, с.4]

У наукових працях Г. Авдіянц обґрунтовується ідея про те, що зміст і характер діяльності сучасної молоді людини та її поведінку у суспільстві обґрунтовують духовні цінності. [1, с.144]

Як вважає, Л. Сидоренко «Духовність – це загальнокультурний феномен, який уміщує в собі не тільки абстрактно-теоретичні цінності й ідеали, а й вчинки по совісті, істині і красі. Вважається, що духовність притаманна людині розумній, що виділяє її з тваринного світу та уподібнює Богу. [9, с.122]

Як зазначає З. Гіптерс, «проблема духовного виховання молоді потребує взаємозв'язку поза навчальної діяльності з навчальним процесом, поєднання розвитку естетичних поглядів і художнього світогляду». [3, с.17]

Духовний розвиток сучасної молоді, збагачення її духовного світу можливі лише у процесі духовно-практичного освоєння світу. Справжня духовність особи вимірюється не тим, якою мірою вона споживає продукцію духовного виробництва або якою мірою предметом її життєвих прагнень є прилучення до знання, науки, мистецтва. Так вважає Л. Сидоренко, тому що, духовність – це організація життєдіяльності загалом і в часткових її аспектах на вироблення людською культурою ідеалу і цілей духовного освоєння реальності, сприйняття їх як важливих життєвих цінностей. [9, с.349]

Як зазначає Н. Савицька, більшість філософів поняття «духовність» пояснюють як категорію людського буття, що виражає його здатність до творення культури та самотворення. Це означає, що людина може не тільки пізнавати та відображати навколишній світ, а й творити його. А творчі можливості людини, як духовної істоти, свідчать про те, що окрім мислення вона має ще й вольове відношення до реальності. Отже, духовність постає як інтегральна категорія, що виражає теоретико-пізнавальну, художньо-творчу та морально-аксіологічну активність людини. [8, с.6]

Ще одна особливість світоглядного осягнення полягає в тому, що воно є надзвичайно складним, багатоаспектним духовним осягненням дійсності, яке зумовлює й її практичне освоєння. На думку Р. Арцишевського, «духовне осягнення – це не тільки пізнання якогось об'єкта, але і його ідеалізація, оцінювання, планування, програмування його практичного перетворення, обґрунтування (мотивація) можливості або необхідності шляхів такого перетворення». [2, с.15].

На думку Р. Небожчук, духовне світорозуміння людини, як і простір духовної культури, завжди включав у свою побудову вертикаль, що розділяла сакральне і буденне, земне і небесне, верх і низ, добро і зло. Шлях духовного освоєння інтерпретувався як сходження шляхом набуття істини, добра і краси та інших найвищих цінностей. На цьому шляху визначались творчі здатності людини мислити і діяти не тільки заземлено, вузько утилітарно, функціонально, а співвідносити свої дії і цінності з моральними та естетичними критеріями, з чимось поза особистим, що утворює «світ людини», в якому є різні іпостасі — «людина у світі», де вона діє, живе, шукає своє місце, і «світ у людині», як її

внутрішній, суб'єктивний процес осмислення і переживання свого буття і взаємовідносин зі світом речей, людей, знаково-символічних систем культури і цінностей. [6, с.137]

Як стверджує Л. Радковська, «духовна культура створює особливий світ цінностей, формує і задовольняє наші інтелектуальні та емоційні потреби. «Духовна культура – це продукт суспільного розвитку; її основне призначення полягає у продукуванні елементів свідомості, які існують переважно в ідеальному вигляді: поняття, уявлення, вірування, почуття і переживання, доступні свідомості й розумінню всіх людей. Тобто духовна культура є серцевиною, ядром особистості». Культура і духовність – цивілізовані ознаки будь-якої нації, без яких вона взагалі не може існувати. [7, с.22]

Духовна культура особистості – це інформаційний аспект її життєдіяльності, в якому актуалізуються інтерналізовані людиною знання, соціальні, в тому числі та перш за все моральні, норми і цінності, та водночас спосіб життя, заснований на цих нормах та цінностях. Світогляд, як ядро духовної культури відрізняється від інших її елементів за такими ознаками. По-перше, він перевищує всі інші елементи духовної культури за обсягом інформації, оскільки базується на сукупності форм людського пізнання і включає в себе все багатство соціального досвіду. По-друге, він відрізняється і щільністю представленої в ньому інформації, яка сконцентрована тут у порівняно невеликій кількості гранично ємких уявлень, ідей, понять та принципів. По-третє, світоглядна інформація може бути застосована практично в усіх сферах людської діяльності, тому вона й оцінюється як важливіша, ніж, наприклад, та інформація, що має вузькоспеціальне призначення. По-четверте, систематизований характер світоглядної інформації робить її зберігання й використання зручнішим порівняно з фрагментарною або менш упорядкованою інформацією, що міститься в інших духовних утвореннях. [13]

У структурі духовного світу особистості важливу роль відіграє феномен «Я», який надає особливу визначеність духовному світу і є умовою функціонування особистісного духовного світу, як засобу самовизначення людини в реальній дійсності. І основою цього «Я» - є християнство.

Видатний релігійний філософ першої половини ХХ ст. С.Булгаков проаналізував, як у релігійному спогляданні поєднується християнська духовна традиція й сучасність, визначив своє місце в цьому процесі й побачив смисл життя в Дусі, Богові й Церкві. Він виробив нове світоспоглядання і створив нову релігійну систему філософії. Релігійний мислитель писав: «Важкий шлях крізь сучасність до християнства й назад. Усвідомити себе зі своєю історичною плоттю у християнстві, і через християнство зрозуміти його віковічну істину крізь призму сучасності, а цю останню побачити у його світлі, – така жагуча, не відсторонена потреба, яку було відчутно явно з ХІХ століття, і чим далі, тим стає гостріше відчутно». [14, с.109]

Отже, без досягнення певного рівня духовності, духовної культури, мови, традицій, історичної пам'яті, національних цінностей складно змінити атмосферу на всіх рівнях суспільного життя. Головне завдання у житті суспільства полягає в тому, щоб створити умови для духовного розвитку молодого покоління, щоб найповніше освоїти багатогранність потенціалу духовності й культури, створити умови для всебічної самореалізації духовно-культурного потенціалу, сутнісних

сил людини, власного духовного світобачення і світосприйняття. Тому духовний розвиток – це формування у молоді свідомості, світогляду, включення її в культурне життя, що характеризується багатством інтелектуального й емоційного рівня особистості, високим моральним розвитком, який веде до гармонії ідеалів людини із загальнолюдськими цінностями і гідними вчинками, в основі яких лежить постійне прагнення до самовдосконалення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдіянц Г. Г. Духовна культура як основа гуманізації вищої педагогічної освіти. *Проблеми гуманізації навчання та виховання у вищому навчальному закладі освіти*: матеріали Четвертих Ірпінських між нар. наук.-пед. читань. Ірпінь, 2006. С.144
2. Арцишевський Р. А. Світогляд: сутність, структура, функції. *Філософські студії*: зб. наук. праць. Луцьк, 2013. Вип. 1. С .4-52) URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/4886/3/11423.pdf> (Дата звернення 23.02.2025)
3. Гіптерс З. До проблеми духовного виховання студента. *Рідна школа*. 2000. № 11. С. 15-17.
4. Корецька А.І. Соціально-освітні чинники духовності : монографія. Київ: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2009. 164 с.
5. Кримский С.Б. Заклики духовності ХХ століття: [З циклу щоріч. пам'ят. лекцій ім. А.Оленської – Петришин, 2002 р.]. Київ: КМ Академія, 2003. 32 с.
6. Небожчук Р. Християнські цінності в контексті української духовності. *Пам'ять століть*. 2004. №6. С.136-145.
7. Радковська Л. М. Формування музичного сприйняття у студентів мистецьких навчальних закладів засобами духовної музики: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2006. 20с.
8. Савицька Н. Формування світогляду – основа духовного виховання дитини *Слово вчителю*: християнський духовно-просвітницький часопис. 2008. №3 (5). С. 6-8.
9. Сидоренко Л. Формування духовних цінностей як філософська, психолого-педагогічна проблема. *Молодь і ринок*. 2011. №2(73). С.121-126.
10. Скотний В. Філософія освіти: екзистенція ірраціонального в раціональному. Дрогобич: Вимір, 2004. 327с.
11. Сулій Н. Р. Українська церковна пісня, як чинник формування християнського світогляду молоді (на матеріалі Господніх пісень Львівського «Богогласника» 1850р.б.). *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка* / редкол. М. Станкевич [та ін.]. Тернопіль, 2011. Вип. 1. С 90-97. (Мистецтвознавство).
12. Ткач М.М. Становлення художнього світовідношення майбутніх музикантів-педагогів у процесі професійної підготовки: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук: 13.00.04 / Центр. ін-т після- диплом. пед. освіти АПН України. Київ, 2004. 21с.
13. Філософія: хрестоматія (від витоків до сьогодення): навч. посіб. / за ред. Л.В. Губерського. 2-ге вид., стер. Київ: Знання, 2012. URL: <http://libcc.univ.kiev.ua/ukr/vystavka/znannia/13.pdf> (Дата звернення 23.02.2025)



Неоніла ЮЗВИШИН,
викладач-методист Тереховлянського
фахового коледжу культури і мистецтв
Тереховля, Україна
neonillajuzwyszyn@gmail.com

СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ

***Анотація.** Становлення України як самостійної держави неможливе без розбудови власної системи освіти, її реформування, визначення та конкретизації всіх освітніх та виховних завдань - як стратегічних, так і першочергових у глобалізованому просторі.*

Саме бачення цих завдань та шляхів їх реалізації може забезпечити докорінне відродження і розвиток інтелектуальних та духовних сил українського народу. Головним чинником національного відродження, а саме післявоєнного відновлення, має стати національна система виховання - історично обумовлена і створена самим народом система ідей, поглядів, переконань, ідеалів, традицій, звичаїв, обрядів та інших форм соціальної практики, спрямованих на організацію життєдіяльності підростаючих поколінь відповідно до природно історичного розвитку матеріальної і духовної культури нації.

***Ключові слова:** духовність, духовна культура, соціально-політичні аспекти, формування духовної культури.*

У Концепції національної системи виховання України наголошується, що саме правильно організоване національне виховання формує повноцінну особистість, суверенну індивідуальність, яка цінує свою громадянську, національну і особисту гідність, совість і честь. Національне виховання створює умови для найповнішого врахування природних задатків, формування національного складу психіки, національного характеру, способу мислення і відчуття дітей.

Наукова розвідка акцентує увагу на систематичне й цілеспрямоване виховання національної свідомості й самосвідомості, - формування національного типу особистості, що забезпечує духовну єдність поколінь, наступність національної культури та збереження нації.

Основним центром національного виховання виступають загальнолюдські духовно-моральні цінності, які знаходять своє відображення в знаннях про світ, та національну, духовну та матеріальну культуру. І тут важливо усвідомити, що

національне і загальнолюдське — це не альтернативні поняття, а дві взаємопроникаючі сторони процесу виховання як суспільного явища, адже загальнолюдське завжди складається з певних компонентів національного як і соціально-політичного.

Вагомий внесок у справу національного відродження має зробити педагогічна наука, яка, з одного боку, завжди була і залишається провідником суспільства в галузі освіти та виховання, а з іншого, формує педагогічні кадри, які мають забезпечити докорінне оновлення сучасної школи на засадах широкого використання національних цінностей, традицій, звичаїв, національної педагогічної спадщини. І тут цілком слушно постає питання про те, що потрібно зробити, щоб сьогодні випускник будь-якого навчального закладу відповідав еталонів носія і провідника національного відродження, здатного до жертвовної праці на ниві виховання підростаючого покоління, формування патріота і громадянина своєї країни» [1].

Становленню такого педагога можуть сприяти українознавчі та культурно-мистецькі дисципліни (історія України, народознавство, українська мова, література, музичне мистецтво, візуальні види мистецтв). Саме ці дисципліни мають стати основними методологічними курсами в навчальній системі, незалежно від профілю навчального закладу. Вони мають сприяти подоланню у майбутніх спеціалістів комплексу національного нігілізму та відступництва від всього національного, що десятиліттями насаджувалось попередньою системою виховання і, безумовно, принесло свої наслідки.

На сьогодні, та ще й у часі війни з російським агресором, стали помітними певні позитивні зрушення у справі відродження, пошанування, виведення із небуття, національної системи виховання. Серед нашої шкільної та і студентської молоді спостерігається явище національного нігілізму, що виникло як реакція на довгі роки національного гніту в умовах політичного і культурного гноблення з боку інших держав, підживлюючись згодом політикою фактичного національного нігілізму по відношенню до народів колишнього Союзу РСР. Національний нігілізм обумовлюється дією тих же спільних об'єктивних причин та умов, реакція на які не є адекватною, впливаючи на поведінку тієї чи іншої особи, втілюючись в той чи інший стереотип.

Це - своєрідна експлуатація національного страху, який каталізується не лише в шовіністичний бік, але й в бік національної неповноцінності.

Держава ж сприяла агресивному відчуженню національно-культурних цінностей, культурних традицій, що склалися віками. Процес деградації суспільства в цілому породив своєрідний тип особи - «гомо советікус», — атрибутними ознаками якого стали низький культурний рівень, національна байдужість чи зверхність. На практиці це проявилось у зневажливому ставленні до етнічної специфіки різних жанрів та видів мистецтва, в менторських повчаннях партійно-державними чиновниками діячів культури відносно того, «що потрібно радянському народові». Все це відображало агресивно-негативне ставлення «класово-пролетарської культури» до свого міфічного національно-безкласового антиподу [2, с. 89].

Треба також звернути увагу і на унікальність етнічного складу колишнього СРСР: домінування та переважаюча чисельність російського етносу перед будь-яким етносом окремо. Ця особливість була вміло використана тоталітарно-

бюрократичною верхівкою, всією центрально- управлінською структурою для російськомовного самовідновлення: постійного, оспівування російської культури як найбільш розвинутої та сильної, що зробила найбільший внесок у світову цивілізацію, насадження обов'язковості вивчення та викладання російської мови в усіх національних школах, вузах та університетах, включення в систему освіти вивчення історії СРСР в основному як історії російської держави та – все це не могло в кінцевому рахунку не сформувати у певних кіл російського населення комплексу етнічного чванства, з одного боку, і комплексу вторинності в «іннонаціоналів», з другого. Не випадково, що потоки російських мігрантів в національні республіки вважають не потрібним знання мови місцевого населення, особливостей його життєдіяльності. Сам же природній історичний процес взаємозв'язку та взаємозбагачення національних культур перетворився в могутній тиск однієї культури на іншу, руйнування традиційно-етнічних структур більш «слабких» культур.

На функціонування феномену національного нігілізму не могла не вплинути ідея «однобічного інтернаціоналізму», космополітизму, коли всіляко підтримувалась зверхність бюрократії, зокрема національної, пригнічувалась патріотична та національна гордість, насаджувалось у свідомість трудящих почуття страху перед всевладною командно-адміністративною системою, порушувались принципи рівноправ'я між представниками різних націй і народностей.

Слід враховувати й те, що в країні довгий час виховувався нігілізм до минулого, рідної культури як до чогось нижчосортного, хуторянського. Рідні святині відсувались на другий план згідно «залишкового принципу».

Древня і не дуже древня історія українського народу фактично була історією великодержавницького тиску, спрямованого на асиміляцію його як окремої нації.

«Пропащим часом» назвав М. Драгоманов перебування України в складі Росії, адже саме російська монархія розтоптала українську демократію, як у XV столітті дощенту спалила в прямому й переносному сенсі єдинокровну Новгородську вічну державу. І. Франко наголошує на «патріотичній зраді», - удаваному відступництві з тим, щоб украстися до ворога в довір'я. На його думку, «патріотична зрада» попри свій національний пафос отруйна для нації.

У певному сенсі «патріотична зрада» становить для нації чи не більшу загрозу, ніж «національне відступництво», оскільки друга (відпадання індивідів від спільноти) несе з собою небезпеку «обміління», чисельного прорідження, але не якісного переродження, тоді як перша «отруєє спільноту, підточує, розкладає її з середини» [2].

Як слушно пише Л. Костенко, культура українського народу - серцевина, ядро, душа, серце східного слов'янства - протягом своєї тисячолітньої історії тисячі разів піддавалася смертельній загрозі – від «стихійних» до планових і ретельно здійснюваних руйнацій до викрадання та зухвалого привласнювання скарбів, шедеврів і талантів, від безапеляційних заборон усього українського, безкарних порушень духовної стабільності народу до рясних нагород за успіхи в «гармонізації», русифікаторстві й ополяченні нації [1, с.445-520].

Заблокованість нашої духовної культури – складна, багатоступенева вона існує на рівнях видимих і невидимих.

Щоб перебороти всі ці негативні тенденції, які довгі роки визначали національно-культурне обличчя українського громадянина потрібний цілеспрямований, систематичний, регульований виховний процес, що має на меті утвердження у свідомості нації, народу етнічної культурної, мовної єдності, своєї національної неповторності, вагомості багатих національних ресурсів.

Потрібна система національного виховання, яка може впливати на весь процес діяльності людей даної нації, на формування особистості як суб'єкта національної свідомості, національної культури. Національне виховання – не лише засіб «самозбереження» нації, воно також є ідейною силою зростання національної самосвідомості, загартування національного характеру, національних почуттів, національної психології. Нації стають вселюдськими саме тоді, коли вони по-справжньому національні.

Національне виховання має сприяти всебічному піднесенню національної самосвідомості, формуванню сукупності уявлень про власну націю, її самобутність, історичний шлях, місце серед інших етносів (націй).

Проблеми національної культури, національних звичаїв, традицій, психології тощо є власне національними проблемами, в той час як економічні, екологічні, та інші проблеми лише виступають у національній оболонці і суттєво впливають на національну сферу.

Національна культура поряд з національними інтересами і потребами є вкрай важливими політичними та духовно-моральними цінностями, які поряд з національним обов'язком особи, колективу, народу мають входити в загальну систему соціальних цінностей. Зрештою, всі форми суспільної свідомості – політика, право, мистецтво та філософія - мають органічно включати в свій зміст національне, його ідеї та принципи.

Висновки. Отже, зазначимо, що національне виховання є сукупність прийомів, форм та засобів впливу на громадян країни, застосовуваних з метою перетворити національні цінності з ідеалу мислителів та поглядів української інтелігенції в ідейні переконання та норми моральної поведінки всіх членів суспільства, тобто перевести національне із сфери суто теоретичної свідомості у практичну свідомість багатомільйонних мас, в живу, функціонуючу свідомість як один із важливих орієнтирів у виробленні суспільної думки. Це – підхід до процесу культурної творчості як до важливого засобу формування особистості, культури і духу. Виховуючи національно свідомих громадян, не можна не враховувати й того, що ми робимо дуже важливі кроки по незвіданій дорозі, не маючи достатнього досвіду державотворення, знекровлені сторіччями колоніальної залежності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Етнографія України: Навч. посібник /За ред. С. А. Макарчука – Львів: Світ, 1994.- 520с.
2. Ігнатенко П.Р., Поплужний В.А. та ін. Виховання громадянина: психологічний і народознавчий аспекти: навчально-методичний посібник. – К.; Інститут змісту і методів навчання, 1997. С.89-90.



Іван АНДРУХІВ,

аспірант Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка,
віце-ректор Чортківської дяківсько-катехитичної
академії імені Григорія Хомишина
Чортків-Тернопіль, Україна.

andrukhiv.gon@i.ua

науковий керівник

доктор історичних наук, професор, завідувач
кафедри всесвітньої історії та релігієзнавства
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

Елла БИСТИЦЬКА

ДУХОВНА СПАДЩИНА ЄПИСКОПА ГРИГОРІЯ ХОМИШИНА: ІНТЕГРАЦІЯ РЕЛІГІЙНИХ ЦІННОСТЕЙ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ФОРМУВАННІ ЦІЛІСНОЇ ОСОБИСТОСТІ

***Анотація.** Дослідження спадщини Григорія Хомишина має велике значення не лише в історичному, а й у сучасному контексті. В умовах російсько-української війни та глобальних викликів українського суспільства питання духовності, моральності та національної ідентичності залишаються критично важливими. Автор статті підкреслює, що ідеї Хомишина щодо гармонізації релігії та національної свідомості можуть бути використані в сучасній освітній системі, особливо у процесі виховання молоді. Автор проводить аналіз того, як духовні ідеї єпископа співвідносилися із соціально-політичними викликами ХХ століття. Особлива увага приділяється проблематиці морального занепаду суспільства, проти якого виступав Хомишин, а також його баченню ролі освіти у формуванні громадянської відповідальності. Наукова цінність роботи полягає у тому, що вона розкриває зв'язок між релігійними поглядами та громадянськими чеснотами, показуючи, як духовні настанови можуть впливати на формування відповідального громадянина. **Метою** даного дослідження є аналіз духовної спадщини єпископа Григорія Хомишина у контексті інтеграції релігійних цінностей та національної ідентичності у формуванні цілісної особистості. Автор прагне визначити вплив релігійно-етичних ідей, висловлених у пастирських листах, відозвах та інших творах Хомишина, на суспільні процеси, що відбувалися у першій половині ХХ століття та їхню актуальність у сучасному українському соціокультурному просторі. **Об'єктом** дослідження є духовна спадщина єпископа Григорія Хомишина, зокрема його пастирські послання, відозви, листи та інші релігійно-філософські твори, які розкривають проблематику гармонізації релігійної віри та національної свідомості. **Предметом** дослідження є специфіка інтеграції релігійних цінностей та національної ідентичності у працях Григорія Хомишина,*

а також їхній вплив на процеси формування громадянської позиції та морального виховання особистості.

Ключові слова: Григорій Хомишин, духовна спадщина, національна ідентичність, релігійні цінності, Українська греко-католицька церква, моральне виховання, формування особистості, освіта та духовність.

Формування цілісної особистості досягається за наявності та інтеграції в життя людини чималої кількості чинників. Ясна річ, що основний авангард становлять такі агенти соціалізації людини як сім'я, родина, близькі люди чи товариші, однокласники чи однокурсники, колеги чи однодумці. Ці люди беруть неабияку участь у формуванні якостей особи чи, навіть, можуть окреслити розвиток цінностей до відповідної ієрархічної системи. Однак лише від самої особистості залежить результат формування свого світогляду чи системи цінностей: вона може прийняти та адаптуватися до релігійних наративів чи ідентичних норм пропонованих іншими, або ж сформувати власну траєкторію на основі власного досвіду.

Серед усіх агентів, які впливають на формування особистості чільне місце займають духовні особи як приклади справжньої відданості Богу та національній ідеї свого народу. Такі люди не покидають цей світ безслідно – вони, як правило, залишають після себе неоціненну спадщину, котра представлена духовними надбаннями, книгами релігійного змісту, повчаннями, посланнями, зверненнями, літературними творами тощо. Одним словом – становлять епістолярну спадщину особистості.

На обрії таких духовних осіб крізь століття видніється постать блаженного священномученика Григорія Хомишина (1867-1945) – єпископа-ординарія Станиславівської єпархії Галицької митрополії Греко-Католицької Церкви в 1904-1945 рр [1, с. 608]. Непересічна особистість цього релігійного діяча першої половини ХХ ст. не залишає в байдужості наукові інтереси не одне покоління вітчизняних науковців. Припускаю, що такої зацікавленості додають його духовні твори та їх релігійно-національний дух, що неабияк впливає на формування цілісної особистості окремих представників епохи майбутнього покоління.

Окрім численних проповідей на різні свята церковного року та гомілій з нагоди недільних днів, єпископ Григорій Хомишин залишив після себе велику кількість творів і послань в які інтегровано поняття релігійної свідомості та національної української ідентичності, що може цілком конкретно вплинути на формування правильної релігійно-національної орієнтації українців. Серед них:

1. Пастирський лист Григорія Хомишина Єпископа Станиславівського до Клира Єпархії Станиславівської про византіство³, виданий в 1931 р.;
2. Пастирський лист Григорія Хомишина Єпископа Станиславівського до людей доброї волі про політичне положенє українського народу в польській державі – 1931 р.;
3. Відозва до Всечесного духовенства Станиславівської Єпархії о пресі як дуже важній зброї нинішньої доби – 1931 р.;

³ Назви творів подані мовою оригіналу.

4. Українська проблема. Написав для духовної і світської інтелігенції українського народу Григорій Хомишин Станиславівський Єпископ – 1932 р.;

5. Пастирський лист Григорія Хомишина Єпископа Станиславівського до духовенства і Вірних Станиславівської Єпархії про грозу духовної руїни – 1933 р.;

6. Пастирський лист Григорія Хомишина Єпископа Станиславівського до Клира і Вірних Станиславівської Єпархії про католицьку акцію – 1934 р.;

7. Відозва до Всечесного духовенства Станиславівської Єпархії. (З нагоди Пастирського Листу про Католицьку Акцію). – Станиславів: Накладом Єпископського Ординаріату – 1934 р.;

8. Пастирський лист Григорія Хомишина Єпископа Станиславівського до духовенства Станиславівської Єпархії Національна чи об'явлена віра або розвал чи шлях творчості – 1935 р. та інші [2].

Докладний аналіз окремих творів з цього списку подано в науковій публікації «Історичний аналіз творів та послань єпископа Греко-Католицької Церкви Григорія Хомишина та їх соціальний вплив» [3, с. 5-12].

Наскрізною темою духовної творчості Григорія Хомишина є виховання українського народу в дусі патріотизму та дисциплінованості. Він інтегрує свої послання до проблем тогочасного суспільства та надає конкретні рекомендації щодо їх вирішення. Хомишин розглядав Церкву як центр духовного розвитку людини, що має виховувати чесноти любові до Бога, ближнього та Батьківщини. У його працях простежується думка, що гармонія між релігійним і національним є запорукою виховання відповідального громадянина.

Окрім того, у своїх відозвах автор критикував моральний занепад суспільства та наголошував на необхідності християнського способу життя як фундаменту сильної держави. Пропонував реформи у сфері духовного виховання, щоб кожна людина усвідомлювала свою роль у суспільстві через призму віри. В цьому контексті владику наче передбачав духовну «корозію» далеко на століття вперед. Як важливо у часі військового протистояння та війни росії проти України, розпочатої в 2014 р. та повномасштабного вторгнення у 2022 р, яке триває до нині, пам'ятати про духовне виховання майбутнього покоління не лише в церкві чи в сім'ї, а й в школах, університетах, про що також наголошує сучасний івано-франківський священник та історик, освітній капелан отець Андрій Жук у своїй публікації під назвою «Діти – наше унікальне теперішнє» [4].

Важливим аспектом інтеграції релігійних цінностей у формування зрілої особистості є те, що Хомишин вважав, що глибока релігійність сприяє моральному очищенню народу, що є необхідною передумовою для духовного та національного відродження. Він наголошував на необхідності поєднання католицької віри з українською культурою, зокрема через освіту, проповіді та церковні практики.

Таким чином, Григорій Хомишин у своїй діяльності не лише захищав віру, а й формував ідеологію національно свідомого християнина, який буде майбутнє України на засадах моральності, патріотизму та духовності. Його спадщина залишається актуальною, особливо в контексті сучасних пошуків гармонії між вірою та ідентичністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жук А., Делятинський Р., 2021. Ієрархія Станиславівської (Івано-Франківської) єпархії у часи підпілля Української греко-католицької Церкви (1946-1989 рр.). Грааль науки. Вип. 2-3, 607-609. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.02.04.2021.127>
2. Творча спадщина о. Г. Хомишина. URL: <https://surl.li/wwshab> (дата звернення: 05.03.2025).
3. Андрухів, І. А. 2024. Історичний аналіз творів та послань єпископа Греко-Католицької Церкви Григорія Хомишина та їх соціальний вплив. Південний архів (історичні науки), (47), 5–12. <https://doi.org/10.32999/ksu2786-5118/2024-47-1>
4. «Діти – наше унікальне теперішнє», — о. Андрій Жук про шкільне капеланство. URL: <https://novazoria.com.ua/?p=26285> (дата звернення: 05.03.2025).



Андрій ЖУК,
викладач Чортківської дяківсько-катехитичної
академії ім. Григорія Хомишина,
аспірант кафедри історії України і методики
викладання історії Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника,
учитель історії Ліцею № 23 ім. Романа Гурика
Івано-Франківської міської ради,
лауреат премії НАН України,
Чортків-Івано-Франківськ, Україна.
zhuk.andrii.vasylovich@gmail.com

АРХИКАТЕДРАЛЬНИЙ СОБОР УГКЦ, ЯК КУЛЬТУРНО- ДУХОВНИЙ ОСЕРЕДОК ТЕРНОПОЛ'Я

Анотація. Українська Греко-Католицька Церква (УГКЦ) відіграє значну роль у формуванні духовно-культурного простору України, особливо в умовах війни та суспільних криз. У цьому контексті Архикатедральний собор Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці у Тернополі виступає не лише як релігійний центр, а й як культурно-духовний осередок, що впливає на формування світогляду мешканців міста та збереження національної ідентичності. Вивчення історичної ролі собору, його архітектурних особливостей та функціонування в умовах сучасних викликів є необхідним для розуміння механізмів впливу духовних центрів на суспільство. Дослідження важливе також у контексті відновлення історичної пам'яті та збереження національної спадщини. Багато церковних пам'яток, зокрема Архикатедральний собор УГКЦ у Тернополі, зазнали руйнувань у період радянського панування та були відроджені лише після здобуття Україною незалежності. Водночас у сучасних

умовах війни собор виконує ще одну важливу функцію — місце духовного прихистку для всіх, хто шукає підтримки, миру та єдності в складні часи. **Метою** роботи є аналіз історичної, архітектурної та культурно-духовної ролі Архикатедрального собору Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці як осередку духовності та культурної ідентичності мешканців Тернополя. **Об'єктом** дослідження є Архикатедральний собор УГКЦ у Тернополі як релігійний та культурний центр міста. **Предметом** дослідження є історичні аспекти становлення та розвитку собору, його архітектурні особливості, культурно-духовний вплив на тернополян, а також його роль у сучасному соціокультурному контексті. Автор ставить перед собою завдання дослідити основні етапи історичного розвитку храму, його архітектурні особливості, роль у житті міста та значення в умовах сучасних викликів, зокрема війни.

Ключові слова: Архикатедральний собор Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці, історія УГКЦ, Тернопільсько-Зборівська митрополія, культура.

Становлення особистості кожного українця, без перебільшень, пов'язане із різного роду територіальними локаціями. До цієї категорії відносяться місце народження, помешкання, школа, де проходили дитячі та юнацькі літа, вищі навчальні заклади, в яких здобувався професійний фах, місце роботи чи заклади відпочинку. Однак серед цього мережива виділяються місця, які дихають глибокою духовністю та неймовірною українською культурою. Звісно, мова іде про храми та церкви, собори, каплиці тощо. Це саме ті місця, котрі спонукають до роздумів над життям чи сутністю існування. Де відчуваєш себе затишно та в єдності з Творцем. Кожен український храм чи собор має свою унікальну історію та вплив на розвиток суспільства. Хтось перебуваючи в такому місці Божої присутності черпає для себе натхнення жити, хтось чує відповіді на свої фундаментальні запитання, хтось насолоджується красою практичного виміру духовної культури, а хтось просто перебуває в такому місці з Богом...

Перебуваючи в Божому храмі присутні міркують про вічність, про безсмертя душі, а окрім того – споглядають мистецтво. О. Гончар у своєму найвідомішому та найвизначнішому творі, написаному у 1968 році «Собор» пише, що «якщо вже говорити про безсмертя, то мистецтво стоїть до нього найближче» [1]. Тому храми місцевого, регіонального, національного чи світового значення разом з їх унікальною, по-своєму водночас різними та спільними елементами культури мають безпосередній колосальний вплив на становлення особистості людини.

Одним із таких феноменальних храмів, який вже давно став осердям духовності Тернопільського регіону, є Архикатедральний собор Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці Тернопільсько-Зборівської архієпархії Української греко-католицької Церкви, що розташований у м. Тернопіль на вул. Сагайдачного 14. Храм став не лише надзвичайно вишуканою окрасою центру Тернополя, але й місцем духовної поживи для місцевих жителів і не тільки. Храмова архітектурна композиція не залишає байдужим нікого, хто проходить поруч, навіть попри певні конфліктні ситуації щодо його реставрації [2, с. 4-7].

Зі сторінок історії відомо, що в далекому 1749 р., незадовго до першого поділу Речі Посполитої, коронний гетьман Юзеф Потоцький заснував монастир з костелом під юрисдикцією Римо-Католицької Церкви. Окрім фундаторських

документів гетьман надав у власність монастиря чималу територію неподалік міських валів та звелів будувати костел на що жертвував великі кошти. Монастир віддав під опіку дванадцятьом монахам домініканського ордену. Храм такої величі та краси будували за історичними даними 30 років – з 1749 по 1779 рр. Попри те, що спочатку поруч з молитовним місцем храм, все ж таки, виконував оборонну споруду, він став однією з найкращих пам'яток архітектури не лише Тернопільщини, але й Галичини. Виконаний у стилі пізнього європейського бароко з тесаного каменю пісковика впродовж століть прикрашає центральну частину міста та милує око туристів до нині. Лише Божою ласкою можна назвати той факт, що після численних руйнацій цього храму більшовиками в 1939 р. та радянським військом у 1944 р. йому вдалося вистояти та «ожити» по-новому в лоні Української греко-католицької Церкви [3, с. 17-43].

На сьогоднішній день, коли Україна перебуває в стані жорстокої агресії з боку росії Архикатедральний собор Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці в м. Тернопіль став справжнім «ковчегом», де кожен потребує може врятуватися від «потопу» сучасних небезпек. Двері собору щоденно відкриті для прихожан, що шукають культурно-духовного відпочинку та морального релаксу. Саме тут можна насолодитися вишуканим та мелодійним співом хорів та священників катедри, зануритися в глибину богослужінь, наповнених столітніми піснеспівами та молитвами, споглядати дивовижні розписи стін, виконані митцями світового масштабу тощо [4].

Відродно, що для духовно-культурного збагачення тернополян та гостей міста впродовж декількох днів з 17 лютого 2025 р. в Архикатедральному соборі УГКЦ перебував образ Матері Божої прославленої в Зарваницькій чудотворній іконі, яка датується XVIII століттям. Як зазначає синкел Тернопільсько-Зборівської архиєпархії УГКЦ отець-доктор Віталій Козак, ця «ікона Пресвятої Богородиці була центральним моментом з розвитку Зарваниці як чудотворного місця. Отже, це ще ми говоримо за XVIII століття, коли Зарваниця робить свої перші кроки як такий центр, який гуртує довкола себе паломників, які приходять до цього святого місця» [5].

Присутність цього чудотворного образу в Тернополі додала сили в боротьбі та надії на краще майбутнє українського народу, адже жителі міста та всі бажаючі, приступаючи до ікони, просили миру та перемоги Україні. У сучасних умовах собор виконує не лише релігійну, а й соціально-гуманітарну функцію. В умовах війни він став місцем духовної підтримки та соціальної адаптації для мешканців міста та вимушених переселенців.

Таким чином, Архикатедральний собор УГКЦ у Тернополі є не лише пам'яткою історії та культури, але й живим духовним центром, що відіграє ключову роль у житті міста та його мешканців, а дане дослідження може бути використане для розширення знань про історико-культурну спадщину Тернопільщини, розробки екскурсійних маршрутів, а також для написання науково-популярних та навчальних матеріалів з історії релігії та культури України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гончар О. Собор. URL: <https://litgazeta.com.ua/chytaty-onlayn/gonchar-oles-terentijovich-sobor/> (Дата звернення: 1.03.2025).

2. Жук А. Причини виникнення та наслідки конфліктних ситуацій в архітектурі на прикладі Тернопільсько-Зборівської митрополії УГКЦ. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 77, том 2, 2024. С. 4-9.
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-2-1>

3. Катедра. Тернопіль: Джура, 2009. 384 с.

4. Архикатедральний собор Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці. URL: <https://katedra-ternopil.org/> (Дата звернення: 1.03.2025).

5. До Тернополя привезли ікону Матері Божої Зарваницької. URL: <https://suspilne.media/ternopil/950841-do-ternopola-privezli-ikonu-materi-bozoi-zarvanickoi/> (Дата звернення: 1.03.2025).



Галина МЕНДИК,

Здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, викладач бандури Комунального закладу «Школа мистецтв» Байковецької сільської ради Тернопільського району Тернопільської області
Тернопіль, Україна

mendikgala1@gmail.com

науковий керівник

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Лариса ОРОНОВСЬКА

МИСТЕЦЬКА ШКОЛА ЯК ФУНДАМЕНТ РОЗВИТКУ ДУХОВНОСТІ У ВИХОВАНЦІВ

Анотація. *Мистецька школа відіграє ключову роль у формуванні духовності вихованців, адже мистецтво є потужним засобом естетичного, емоційного та морального розвитку особистості.*

Завдяки навчанню музиці, живопису, театру та іншим видам творчості, діти розвивають внутрішній світ, вчаться висловлювати почуття, поглиблюють національну самосвідомість та досягають загальнолюдські цінності. Важливим аспектом є також виховання морально-етичних якостей, формування почуття прекрасного та розвиток здатності до співпереживання. Мистецька освіта не лише відкриває перед дитиною світ творчості, а й допомагає їй знайти власний духовний шлях, сприяючи гармонізації внутрішнього стану та зміцненню особистісної стійкості.

Ключові слова: *Мистецька школа, духовність, естетичне виховання, моральні цінності, національна самосвідомість, творчий розвиток, емоційна сфера, самовираження, гармонійна особистість, мистецька освіта.*

Постановка проблеми. У сучасному суспільстві, яке характеризується швидкими технологічними змінами та інформаційним перевантаженням, спостерігається зниження рівня духовності серед молоді. Втрата морально-етичних орієнтирів, байдужість до культурної спадщини та відсутність глибокого естетичного світогляду є серйозними викликами для виховання гармонійної особистості.

Мистецькі школи мають великий потенціал у формуванні духовності вихованців, оскільки мистецтво сприяє розвитку емоційної чутливості, моральних цінностей та національної самосвідомості. Проте, в умовах сучасної освітньої реформи постає питання про збереження та оновлення підходів до мистецької освіти, її інтеграцію в сучасний соціокультурний простір. Таким чином, необхідно дослідити роль мистецьких шкіл як осередків духовного виховання, визначити ефективні методи впливу мистецтва на світогляд дітей та окреслити шляхи розвитку мистецької освіти для зміцнення духовних засад молодого покоління [2].

Роль мистецької школи у формуванні духовності вихованців:

Формування естетичних цінностей

- Ознайомлення з мистецтвом розвиває відчуття прекрасного;
- Навчання музиці, живопису та хореографії сприяє гармонійному світо-сприйняттю.

Розвиток емоційної сфери

- Виконання та створення мистецьких творів допомагає висловлювати емоції;
- Вихованці вчаться розуміти свої почуття та співпереживати іншим.

Формування морально-етичних цінностей

- Твори мистецтва передають важливі моральні уроки;
- Вихованці набувають почуття відповідальності, чесності та доброзичливості.

Поглиблення національної самосвідомості

- Ознайомлення з народним мистецтвом зміцнює любов до рідної культури;
- Виконання національної музики та пісень формує патріотизм.

Розвиток духовності через мистецтво

- Творчий процес допомагає осмислювати глибокі філософські та релігійні питання;
- Мистецтво є засобом самопізнання та внутрішньої рівноваги.

Формування комунікативних навичок

- Спільна творчість сприяє розвитку взаєморозуміння та співпраці;
- Виступи перед публікою допомагають долати страхи та відкриватися світу.

Зміцнення духовної стійкості

- Заняття мистецтвом сприяють подоланню стресів та внутрішніх конфліктів;
- Вихованці вчаться бачити красу у світі та знаходити натхнення у творчості [3].

Мистецька школа є не лише місцем навчання, а й простором для духовного розвитку, який допомагає вихованцям стати гармонійними особистостями. Розвиток духовності в школі мистецтв – це важливий аспект виховання, який сприяє не лише художньому зростанню, а й формуванню гармонійної, морально зрілої особистості.

У мистецькій освіті духовність розвивається через:

Художньо-естетичне виховання – ознайомлення з кращими зразками мистецтва, класичною та народною творчістю, які несуть глибокий зміст і духовні цінності; Етичне виховання – розвиток уявлень про добро, красу, гармонію через мистецтво, обговорення моральних тем у творчих роботах;

Духовно-інтелектуальний розвиток – аналіз філософських ідей у музиці, живописі, літературі, театрі, пошук глибшого сенсу у творчості; Релігійно-культурне просвітництво – вивчення духовної музики, іконопису, храмової архітектури, якщо це відповідає концепції закладу;

Практики самопізнання та самовираження – створення умов для рефлексії, споглядання, імпровізації, що сприяє розвитку внутрішнього світу дитини; Залучення до суспільно-корисної діяльності – організація благодійних концертів, виставок, перформансів, які допомагають учням відчувати свою значущість і відповідальність перед суспільством [1].

Для розвитку духовності у школі мистецтв, а саме Байковецької сільської ради, Комунального закладу «Школа мистецтв», під час навчання гри на бандурі, практикуємо використовувати такі методи і прийоми, які охоплюють як навчальні, так і виховні аспекти:

1. Художньо-педагогічні методи.

Ці методи сприяють розвитку емоційного інтелекту, естетичного смаку та моральних цінностей:

- Метод емоційного переживання – створення умов для глибокого емоційного занурення в мистецькі твори (прослуховування музики, перегляд картин, театральні етюди);
- Метод асоціацій – викликання асоціацій між музикою, кольорами, образами, життєвими ситуаціями для розширення світогляду;
- Метод порівняльного аналізу – порівняння різних художніх стилів, шкіл, релігійних та філософських поглядів через мистецтво;
- Метод художньої імпровізації – створення власних творів на задану тему без попереднього плану (музична імпровізація, малювання без ескізу, літературні етюди);
- Метод діалогу з мистецтвом – обговорення творів мистецтва, інтерпретація їхнього змісту з особистісної точки зору.

2. Духовно-моральне виховання.

Включає методи, що допомагають учням осмислити поняття добра, краси, гармонії:

- Метод моральних ситуацій – аналіз життєвих і художніх сюжетів, що містять етичні дилеми (наприклад, чому герой обрав певний шлях?);
- Метод особистісного прикладу – викладачі й запрошені гості (митці, духовні особи) діляться своїми історіями та цінностями;
- Рефлексивний метод – учні осмислюють власні почуття та враження після творчої роботи або знайомства з мистецьким твором.

3. Творчо-проектна діяльність

Допомагає учням втілювати духовні ідеї через власні мистецькі проекти:

- Колективні творчі проекти – створення виставок, театральних постановок, музичних композицій на теми духовності, гуманізму, екології тощо;
- Міждисциплінарний підхід – інтеграція різних видів мистецтва (музика + живопис + поезія);
- Соціальні акції та благодійні заходи – концерти у шпиталях, виставки на підтримку благодійних фондів;

4. Психолого-педагогічні методи

Допомагають занурити учнів у духовний розвиток через особливі прийоми навчання:

- Метод арт-терапії – використання мистецтва для емоційного та духовного зцілення (малювання мандал, музикотерапія).
- Медитативні техніки – споглядання мистецьких творів у тиші, слухання духовної музики із закритими очима.
- Рольові ігри та театральні етюди – розігрування сцен із літературних або релігійних творів, що допомагає глибше зрозуміти їхній зміст.

5. Духовно-культурна просвіта

Допомагає учням розширити уявлення про духовність у мистецтві:

- Екскурсії до храмів, музеїв, театрів – знайомство з духовною спадщиною через безпосередній контакт із культурними об'єктами;
- Запрошення відомих діячів мистецтва – зустрічі з художниками, композиторами, літераторами, які діляться своїм досвідом духовного розвитку;
- Вивчення світових духовних традицій у мистецтві – аналіз релігійної музики, іконопису, храмової архітектури різних культур [4].

Ці методи сприяють не лише вдосконаленню музичних навичок, а й глибшому усвідомленню духовних та моральних цінностей через бандурне виконавство та мистецтво.

Висновки. Мистецька школа відіграє важливу роль у формуванні духовності вихованців, сприяючи їхньому естетичному, моральному та емоційному розвитку. Завдяки зануренню у світ мистецтва діти навчаються розуміти прекрасне, виражати власні почуття, формувати морально-етичні принципи та розвивати національну самосвідомість.

Розвиток духовності через мистецьку освіту допомагає вихованцям не лише краще пізнати себе, а й гармонійно взаємодіяти зі світом. Саме мистецтво виступає важливим інструментом подолання емоційних та соціальних труднощів, особливо сьогодні у часі війни з агресором у нашій країні, формуючи стійку особистість із розвиненим почуттям відповідальності, емпатії та внутрішньої рівноваги.

Отож, можемо зазначити, що необхідно зберігати та розвивати мистецьку освіту як фундаментальний засіб духовного виховання молоді. Важливим завданням є оновлення методик навчання, гра на народних інструментах (бандура), адаптація методик до сучасних реалій та активне використання мистецтва для формування гармонійної, високоморальної особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белкіна, Н. В. (2018). Мистецька освіта як засіб духовного розвитку особистості. Київ: Освіта України.
2. Григоренко, О. С. (2020). Роль мистецької школи у формуванні естетичних цінностей молоді. Харків: Видавництво ХНПУ.
3. Дутчак, О. В. (2019). Музичне виховання як чинник духовного становлення особистості. Львів: Науковий світ.
4. Кузьменко, Л. П. (2021). Формування морально-етичних якостей у дітей засобами мистецтва. Одеса: Педагогічна думка.



Мар`яна ПРОЦИШИН,

Здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, викладач по класу скрипки Тернопільського ліцею

№21 – спеціалізованої мистецької школи імені Ігоря Герети
Тернопіль, Україна

maranaprocisin95@gmail.com,

науковий керівник

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського
національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Лариса ОРОНОВСЬКА

РЕПЕРТУАР ВИКОНАВЦЯ-СКРИПАЛЯ У РОБОТІ ІЗ ШКОЛЯРАМИ ЯК КОМПОНЕНТ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ (НА ОСНОВІ ДОСВІДУ РОБОТИ В ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ЛІЦЕЇ №21 ІМЕНІ ІГОРЯ ГЕРЕТИ)

***Анотація.** Представлена наукова розвідка згідно використання скрипкового репертуару в роботі з школярами та його особливий вплив на формування духовно-моральних цінностей у вихованні молоді. Репертуар виконавця-скрипаля є не лише технічним аспектом музичної практики, але й суттєвим елементом культурного і духовного розвитку школярів, національно свідомої молоді*

Через вивчення та виконання творів, що містять глибокий філософський зміст або пов'язані з певними історичними подіями, школярі можуть усвідомити важливість духовних ідеалів, патріотизму, людяності та інших аспектів культурної спадщини. Такий навчальний досвід допомагає слухачам не лише в музичному розвитку, але й у всебічному формуванні у них особистостей з чітким моральним орієнтиром.

Ключові слова: *Скрипка, репертуар, виконавець-скрипаль, формування духовних цінностей, духовний розвиток, школярі, Тернопільський мистецький ліцей ім.І.Герети.*

Постановка проблеми. Музика та музичне мистецтво - є важливим компонентом виховання, а виконання на інструменті – скрипка, це шлях до розвитку як технічних, так і духовних якостей особистості, молодого покоління. Важливим аспектом є правильний підбір репертуару для роботи зі школярами, що дозволяє формувати не лише музичні навички, але й духовні цінності. Репертуар виконавця-скрипаля в цьому контексті є ключовим елементом у процесі емоційного і морального розвитку молоді та має велике значення у формуванні морально-етичних норм у майбутнього покоління.

У процесі роботи зі школярами скрипаль використовує широкий спектр творів, які сприяють розвитку емоційної чутливості, естетичного сприйняття, а також розуміння моральних та етичних аспектів через музику [2, с.57-61].

Педагогічні умови, які створені або ж розвиваються у сучасному навчальному середовищі, зумовлюють ефективність діяльності, підпорядковані зовнішнім (об'єктивним) і внутрішнім (суб'єктивним) чинникам, які загалом складають взаємозумовлену й взаємопов'язану цілісну систему, що становить спільну діяльність педагога і студента. Наявність цих підсистем (зовнішніх і внутрішніх), що на певному етапі формування музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя набувають самостійності й автономності, сприяє ефективності впливу зовнішніх умов (використання відповідних технологій педагогічного впливу, зміст навчального матеріалу, міжособистісна взаємодія учасників навчального процесу тощо) та їхньої взаємодії з внутрішніми (ступень узгодженості дій вчителя та учня в процесі розв'язування певних художньо-педагогічних завдань і ставленні до учня як до суб'єкта навчання, сформованість і рівень ціннісно-мотиваційної сфери учня нахили, уподобання, зацікавленість у досягненні професійних і творчих вершин, потреба у саморозвитку, самовираженні, самореалізації). Взаємозумовленість внутрішніх і зовнішніх умов, де внутрішні розуміються як психічний стан суб'єкта, його думки й почуття, через які й заломлюються зовнішні впливи. Саме від внутрішньої позиції та психологічної установки особистості, зазначають психологи, залежить ефективність впливу тих чи інших дій та обставин, які сприяють формуванню її особистих якостей.

Музика, як форма мистецтва, здатна передавати глибокі емоції, що впливають на внутрішній світ слухача та виконавця. Вибір мистецьких творів як для слухання так і для вивчення для учнівської аудиторії має важливе значення, оскільки кожен твір містить певну емоційну або філософську складову, яка може вплинути на світогляд учнів[3].

Вивчення класичних, народних, сучасних композицій дає можливість не тільки вивчити технічні навички гри на скрипці, але й відкрити для себе важливі духовні цінності, такі як патріотизм, моральність, милосердя, гармонія.

А скрипка, як інструмент, здатна виражати широкий спектр емоцій та почуттів, що дозволяє школярам глибше зрозуміти внутрішній світ музики та, через неї, власний духовний світ.

Репертуар виконавця-скрипаля повинний включати твори, що відображають різноманітні аспекти духовної культури, щоб виступати виховним інструментом. Наприклад: Класичні твори (Бах, Бетховен, Гайдн, Мендельсон...композитори-класики) мають велику культурну та естетичну цінність, вони допомагають розвивати музичний смак, чутливість до звуків, а також привчають до високих моральних ідеалів. Народні мелодії несуть у собі глибокі культурні традиції, часто розповідають про прості людські почуття і важливість збереження духовних зв'язків із минулим.

Сучасні композиції можуть відображати актуальні теми, зокрема соціальні чи екологічні проблеми, і допомогти учням розвинути критичне мислення та емоційну чутливість до навколишнього світу. Вибір репертуару безпосередньо впливає на формування моральних орієнтирів учнів. Наприклад, виконання творів, пов'язаних з історичними подіями або життєвими долями великих особистостей, допомагає школярам глибше розуміти важливість честі, гідності, гуманізму та патріотизму.

Таким чином, музика стає засобом виховання моральних цінностей, підтримуючи розвиток емоційної чутливості та розуміння соціальних проблем.

При мистецькій роботі з учнями важливо не лише вивчати технічні аспекти виконання, але й розкривати зміст твору. Вчитель-наставник може сприяти глибшому розумінню твору через обговорення його історії, контексту, а також того, які емоції чи ідеї він передає. Таке навчання дає можливість школярам не лише навчитися грати, але й відчувати музику як важливу частину власного духовного розвитку [1].

Створення художньо-творчого, мистецького середовища, яким зокрема є Тернопільський мистецький ліцей імені Ігоря Герети - є ефективною педагогічною платформою, що ґрунтується на взаємозумовлених наукових підходах до навчання, зокрема, компетентнісному та особистісно зорієнтованому, зокрема уроки гри на інструменті-скрипка.

Діалогові засади взаємодії педагога та учнів передбачають створення нового типу спілкування – художньо-педагогічного діалогу, що ґрунтується на взаєморозумінні, обміну думками і судженнями, оцінювальними підходами до художньої творчості. Результатом такої спільної діяльності є організація самостійної творчо-пошукової, мистецької, концертно-виконавської діяльності школярів пізнання, засвоєння та набуття ними творчо-виконавського досвіду, здатності до самостійної творчої діяльності, саморегуляції, саморозвитку, самовираження і самореалізації у подальшій професійній і життєвій діяльності.

Висновки. Отож, продуманий вибір репертуару виконавця-скрипаля у роботі зі школярами є потужним інструментом формування духовно-моральних цінностей.

Цей вибір впливає не лише на музичний розвиток учнів, але й на їх емоційне, духовно-моральне та естетичне становлення, як особливої особистості. Вибір відповідних творів, ретельний, осмислений підбір репертуару сприяє розвитку таких якостей, як чутливість, співчуття, повага до культури та традицій, а також здатність до глибокого самовираження через музику. Робота з репертуаром повинна бути не лише технічним, але й педагогічно-філософським процесом, що сприяє гармонійному формуванню світобачення особистості молоді людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрейко О.І. Виконавська культура скрипаля у контексті модернізації мистецької освіти / О.І.Андрейко // Наукові записки. Серія педагогічні та історичні науки, № 90. - Київ: вид-во імені М.П.Драгоманова, 2010. С. 3-11.
2. Андрейко О.І. Інноваційні методи формування виконавської майстерності музиканта-інструменталіста / О.І.Андрейко // Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. XXIV. Ч. II. Мелітопольський державний педагогічний університет. – Мелітополь 2007. С.57-61.



Катерина КРЕМІНСЬКА,

Здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна

kreminska.k@gmail.com

науковий керівник

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського
національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Лариса ОРОНОВСЬКА

ІНТОНАЦІЙНА МЕЛОДИКА ФЛЕЙТИ ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА ВПЛИВУ НА РОЗВИТОК ДУХОВНОСТІ ШКОЛЯРІВ

***Анотація.** Представлена наукова розвідка присвячена дослідженню інтонаційної мелодики флейти як засобу впливу на розвиток духовності школярів. У роботі розглядаються особливості звучання флейти, її темброве багатство та здатність передавати широкий спектр емоційних і духовних станів. Аналізується роль флейтової мелодики в музичному вихованні дітей, її вплив на формування естетичних почуттів, емоційної чутливості та духовної культури учнів.*

Особлива увага приділяється інтеграції інтонаційної мелодики флейти в освітній процес Нової української школи.

***Ключові слова:** флейта, інтонаційна мелодика, духовність, школярі, музичне виховання, НУШ.*

Постановка проблеми. У сучасному освітньому процесі все більше уваги приділяється духовному розвитку школярів, як невід'ємному аспекту гармонійного виховання майбутньої освіченої особистості.

Музика, зокрема гра на музичних інструментах, є ефективним засобом впливу на емоційно-ціннісну сферу дитини. Інструмент-флейта, як один із найбільш виразних духових мелодичних інструментів, має унікальну здатність передавати найтонші відтінки почуттів і настроїв, які сприяють розвитку естетичного сприйняття, емоційної чутливості та духовності школярів.

Проте в системі музичної освіти НУШ недостатньо досліджена роль інтонаційної мелодики флейти у формуванні духовного світу учнів. Відсутність системного підходу до використання цього інструменту в освітньому процесі обмежує можливості для розвитку творчого потенціалу школярів.

Важливим є визначення методичних підходів, які б сприяли ефективному використанню флейти як засобу духовного розвитку школярів.

Отже, можемо стверджувати, що проблема полягає у виявленні механізмів впливу інтонаційної мелодики флейти на духовний розвиток школярів та обґрунтуванні методичних засобів її застосування в сучасному освітньому процесі [4].

Основні форми інтонаційної мелодики впливу флейти включає такі компоненти:

1. Інтонаційна мелодика флейти як засіб формування духовного світу школярів.

Флейта - є одним із найбільш виразних духових музичних інструментів, що має унікальну здатність передавати тонкі емоційні та духовні стани через мелодику. Завдяки гнучкості інтонаційного наповнення та тембровому багатству, її звучання може сприяти розвитку внутрішнього світу учнів, формуванню їхніх емоційних і духовних переживань, а також активізації творчого мислення.

2. Вплив інтонаційної мелодики флейти на емоційно-ціннісне сприйняття школярів.

Музика, як універсальна мова почуттів, має потужний вплив на емоційну сферу людини. Флейта, завдяки своєму ніжному й пронизливому звучанню, здатна викликати глибокі переживання та налаштовувати на медитативний, рефлексивний стан. Це сприяє розвитку в учнів емоційної чуйності, співпереживання, здатності розпізнавати та усвідомлювати свої почуття, що є важливими складовими духовного зростання.

3. Роль флейти у музично-педагогічному процесі як засобу духовного розвитку школярів

Використання флейти у навчальному процесі під час виду діяльності- слухання музики, може сприяти не лише розвитку музичних здібностей учнів, а й розширенню їхнього світогляду, формуванню естетичних і моральних ідеалів. Через активне музикування, виконання мелодій з виразною інтонаційною структурою, учні здобувають здатність до глибшого самовираження, рефлексії та сприйняття світу через призму мистецтва [1].

4. Перспективи інтеграції флейтової мелодики у систему освіти НУШ

У контексті сучасної освіти важливо враховувати можливості флейти як інструмента для гармонійного розвитку особистості учня.

Запровадження новітніх методик інтеграції у навчально-виховний простір, що базуються на емоційному сприйнятті інтонаційної мелодики, сприятиме формуванню духовних цінностей, розвитку образного мислення та вдосконаленню комунікативних навичок школярів через музику [3].

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що інтонаційна мелодика флейти є потужним засобом впливу на духовний розвиток школярів, сприяючи формуванню їхньої емоційної чутливості, естетичного смаку та духовно-моральних цінностей. Унікальні темброві та виразні можливості цього інструмента дозволяють глибше розкривати внутрішній світ учнів, допомагаючи їм осмислювати власні переживання та рефлексувати над своїм місцем у світі. Результати запропонованої наукової розвідки свідчать, що музика, зокрема поєднання інтонаційних структур флейтових мелодій, може стати ефективним інструментом для виховання духовності сучасних школярів. Флейта здатна викликати глибокі емоційні переживання, що сприяє розвитку емпатії, образного мислення та здатності до самопізнання. Це особливо важливо в умовах сучасного освітнього простору, де велика увага приділяється не лише академічним знанням, а й особистісному становленню учнів [2].

Важливим акцентом впливу - є інтеграція флейтової мелодики у навчальний процес відповідно до вимог Нової української школи. Використання цього інструмента в мистецькій освіті дозволяє урізноманітнити форми навчання, зробити їх більш емоційно насиченими і ефективними. Зокрема, активне залучення школярів до виконання та сприйняття мелодій флейти сприятиме формуванню гармонійно розвиненої особистості, здатної відчувати прекрасне, усвідомлювати власні емоції та глибше сприймати навколишній світ.

Таким чином, дослідження впливу інтонаційної мелодики флейти на духовний розвиток школярів відкриває нові перспективи у сфері мистецького виховання. Подальша розробка методик та практичних підходів до використання флейти у навчальному процесі сприятиме вдосконаленню освітнього середовища, роблячи його більш чутливим до потреб учнів та духовного зростання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Єрмак О. В. (2019). Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: Становлення та розвиток. / О.В. Єрмак Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/yermakdysertatsiya.pdf?utm_source=chatgpt.com (Дата звернення 01.03. 2025)
2. Черноіваненко, А. Д. (2021). Академічне музично-інструментальне мистецтво як специфічний системний феномен. Монографія. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.monografyya-1.pdf?utm_source=chatgpt.com (Дата звернення 04.03. 2025)
3. Музичні інструменти як засіб формування художньо-естетичної культури дошкільників. (н.д.). <https://vseosvita.ua/library/muzichni-instrumenti-ak-zasib-formuvanna-hudozno-esteticnoikompotentnosti-ditej-doskilnogo-viku-246222.html> (Дата звернення 04.03. 2025)
4. Духові музичні інструменти (аерофони). (н.д.). https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/5sidlecka_praktichna_kulturologiya/2.3.html?utm_s



Секція 2

НОВІТНІ ФОРМИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Ярослава ТОПОРІВСЬКА,
кандидат педагогічних наук, доцент,
декан факультету мистецтв
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
toporivochka@gmail.com

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ

***Анотація.** У статті висвітлено роль цифрових технологій як ефективного інструменту збереження та популяризації духовно-мистецької спадщини в умовах сучасного інформаційного суспільства. Проаналізовано переваги застосування цифровізації у галузі культури, зокрема створення цифрових архівів, онлайн-бібліотек, віртуальних музеїв та інтерактивних платформ.*

***Ключові слова:** духовно-мистецька спадщина, цифрові технології, віртуальні музеї, популяризація культури, цифрові архіви, збереження спадщини.*

Сучасний етап розвитку інформаційних технологій відкриває нові горизонти для збереження та популяризації культурної і духовної спадщини людства. Цифрові технології стали потужним інструментом для збереження багатства історичних, мистецьких та духовних традицій. У сучасному глобалізованому світі цифровізація стала надійним способом охорони і передачі культурних цінностей наступним поколінням.

Цифрові архіви, бібліотеки, музеї, а також сучасні методи віртуалізації пам'яток та творів мистецтва дозволяють не лише зберегти унікальні артефакти, але й надають доступ до них широкому колу осіб, зокрема через Інтернет. Особливо важливим є використання цифрових технологій для збереження рідкісних рукописів, архівних документів, музичних творів, а також для популяризації національної духовної та мистецької спадщини на міжнародному рівні.

Процес цифровізації культурної спадщини України, зокрема духовно-мистецької, є важливою складовою національної культурної політики. Поряд із

збереженням документальної та архітектурної спадщини, необхідно враховувати інструменти популяризації, які дозволяють ефективно представити культурну спадщину на світовій арені, створюючи таким чином платформу для діалогу між культурами.

Метою статті є дослідження ролі цифрових технологій у збереженні та популяризації духовно-мистецької спадщини, а також аналіз існуючих практик, інструментів і платформ, що використовуються для цієї мети в Україні та світі.

Проблему впливу цифрових технологій на збереження та популяризацію духовно-мистецької спадщини досліджує низка вітчизняних науковців. Зокрема, науковці Коцюбівська К., Тимошенко О. та Василевський А. у своїй статті «Інструменти штучного інтелекту для збереження та популяризації культурної спадщини» аналізують можливості використання сучасних цифрових технологій, зокрема штучного інтелекту, у галузі охорони культурних пам'яток та надання доступу до них через цифрові платформи. Їхні дослідження фокусуються на ролі новітніх технологій у музеях, архівах і бібліотеках, а також на їхньому впливі на глобалізацію культурної спадщини [3].

Шевченко М. у своїх працях, зокрема в статті «Цифрові технології в музеях і архівах України: стан і перспективи розвитку», аналізує сучасні тенденції цифровізації культурної спадщини в Україні, визначаючи основні проблеми та можливості для подальшого розвитку цієї сфери. Його дослідження також підкреслюють важливість інтеграції цифрових технологій у музейну та архівну справу, що дозволяє значно покращити доступ до унікальних культурних об'єктів [8].

Оцифровка культурних артефактів дозволяє створювати детальні та високоякісні цифрові версії творів мистецтва, архівних документів та інших об'єктів культурної спадщини. Це сприяє їхньому збереженню і забезпечує доступ до них для науковців та широкої аудиторії, навіть якщо оригінали пошкоджуються або втрачаються.

Одним із яскравих прикладів застосування цифрових технологій для збереження та популяризації української культури та мистецтва є проєкт «Україна поруч». Його метою є створення цифрових архівів, які включають оцифровані версії нотних архівів, літературних творів та інших культурних цінностей. Це дозволяє забезпечити доступ до української культурної спадщини для дослідників, музикантів і широкої публіки, як в Україні, так і за її межами [6].

Електронні бібліотеки виконують важливу роль у процесах збереження та популяризації культурних цінностей. Зокрема, Національна цифрова бібліотека України містить оцифровані документи, старовинні книги, мистецькі твори та інші культурні матеріали, що сприяють збереженню національної спадщини. Європейська електронна бібліотека Europeana – ініціатива, до якої приєдналася Україна, об'єднує оцифровані колекції з найбільших європейських музеїв, бібліотек та архівів, надаючи глобальний доступ до культурних цінностей Європи [9].

Окрім книг та документів, цифрові архіви відіграють важливу роль у збереженні мистецьких і музичних творів. Наприклад, електронні архіви нотних записів дозволяють зберігати та відтворювати рідкісні музичні композиції. В Україні важливу роль у цьому відіграє Національна бібліотека України імені

В. І. Вернадського, яка містить велику кількість оцифрованих нотних видань. Багато музеїв України оцифровують свої експонати та роблять їх доступними онлайн. Наприклад, Музей Ханенків у Києві пропонує віртуальні виставки своїх найцінніших експонатів [4].

Попри значні досягнення у процесі цифровізації культурної спадщини, Україна стикається з кількома важливими проблемами. Однією з основних є потреба у розробці єдиних стандартів для оцифрування культурних об'єктів, що дозволить забезпечити їх високоякісне збереження та уніфікований доступ до них. Крім того, важливим завданням є забезпечення фінансування для таких проєктів, оскільки без належних фінансових ресурсів неможливо реалізувати масштабні ініціативи з цифровізації культурних пам'яток.

Цифрові технології відкривають нові горизонти для збереження та популяризації духовно-мистецької спадщини. Вони не лише забезпечують збереження культурних цінностей, але й роблять їх доступними для широкої аудиторії, сприяючи таким чином збереженню національної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горбул Т. О. Культурна спадщина в умовах розвитку сучасної цифрової культури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. *Напрямок «Культурологія»*. 2022. № 43. С. 57–58. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.580>
2. Горбул Т. О. Репрезентація культурної спадщини України в сучасному цифровому вимірі. Пам'ятки писемності та культури: вивчення, збереження, популяризація : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з між- нар. участю до 100-річчя Музею книги відділу рідкісних видань та рукописів Одес. нац. наук. б-ки, Одеса, 6–7 груд. 2022 р. / упоряд. Г. М. Шпак ; відп. ред. Арюпіна Л. В. ; пер. з англ.: А. Р. Коцюруба, Н. М. Дибя; ред.: Н. Г. Майданюк, І. С. Шелестович. Одеса, 2023. С. 249–251.
3. Коцюбівська К., Тимошенко, О., Василевський А. Інструменти штучного інтелекту для збереження та популяризації культурної спадщини. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*, 2024. Т. 7 № 2. С. 275–282. URI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.7.2.2024.317736>.
4. Музей Ханенків. URI: <https://khanenko.museum/> (дата звернення: 15.02.2025).
5. Остапенко С. О. Цифровізація культурної спадщини України: проблеми та перспективи. *Вісник Національної академії мистецтв України*, 2021. С. 24–34.
6. Проект SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online. URI: <https://www.sucho.org/> (дата звернення: 17.02.2025).
7. Україна поруч. URI: <https://artsandculture.google.com/project/ukraine> (дата звернення: 15.02.2025).
8. Шевченко М. А. Цифрові технології в музеях і архівах України: стан і перспективи розвитку. *Архіви та музеї*, 2023. URI: <https://www.archives.gov.ua/> (дата звернення: 12.02.2025).
9. Europeana: Digital Platform for Cultural Heritage. URI: <https://www.europeana.eu/> (дата звернення: 20.02.2025).



Сергій КАЧУРИНЕЦЬ,
заслужений артист України, доцент кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Хмельницький, Україна
kachurinec@ukr.net

НАРОДНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПЛАТФОРМА ДЛЯ ІННОВАЦІЙНИХ ФОРМ ПРЕЗЕНТАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

***Анотація.** У статті розглянуто роль народного хореографічного мистецтва як платформи для інноваційних форм презентації мистецької творчості. Окреслено сучасні тенденції трансформації традиційних танцювальних форм у контексті сучасної хореографічної практики та технологічних інновацій. Звернено увагу на синтез автентичних культурних символів із елементами модерну, джазу, контемпорарі та цифрових медіа, що сприяє збагаченню художнього дискурсу. Розкрито потенціал інтеграції традиційних танцювальних кодів у сучасні постановки, які забезпечують глибокий емоційний відгук. Розглянуто приклади успішних цифрових проєктів і онлайн-платформ як засобів популяризації народного танцю.*

***Ключові слова:** народне хореографічне мистецтво, інновації, презентації, мистецька творчість, культурна ідентичність.*

Народне хореографічне мистецтво є фундаментальним елементом культурної ідентичності нації та джерелом традицій, що надихають митців і сприяють інноваційному розвитку сучасної хореографії. Народні танцювальні форми, відображаючи історичні та етнічні корені суспільства, сприяють і збереженню національної культурної спадщини, і її популяризації. Інтеграція традиційних елементів у сучасні хореографічні проєкти відкриває нові простори для творчого експерименту, перетворюючи класичні форми в інноваційні концепції. Таким чином, народне хореографічне мистецтво є платформою для пошуку новаторських форм презентації мистецької творчості, сприяючи розвитку технічних та естетичних рішень, які збагачують сучасну сцену.

Народне хореографічне мистецтво України – це невичерпне джерело художніх символів, що відображають багатовікову історію та духовний універсум нації. Ці символи як образні формули вираження почуттів і переживань містять архаїчні образи та сюжети, котрі знаходять відображення в сучасних хореографічних проєктах. Інтерпретація цих символів у сучасному мистецтві підтверджує стійку історико-генетичну спадкоємність традиційної символіки, позначеної яскравим національним колоритом.

Сучасні дослідження свідчать про тенденцію до втрати народним танцем автентичних рис, що є основою багатства пластичної танцювальної символіки,

накопиченої протягом тисячоліть. Саме ця символіка є «незнищеним знаковим кодом українського народу» [1, с. 27], у якому втілено досвід поколінь та їхні уявлення про світ.

Інтеграція традиційних елементів народного хореографічного мистецтва з сучасними концептуальними пошуками та технологічними інноваціями спричинила виникнення нових платформ для інноваційних форм презентації мистецької творчості. На початку ХХ століття спостерігалось активне злиття автентичних символів народного танцю з новими методами постановки, що дозволило трансформувати класичні форми в сучасні експериментальні концепції. Прикладом цього процесу є діяльність Айседори Дункан (1877–1927) – провісниці «танцю майбутнього», чия «відмова від театральних умовностей та історичного побутовізму відкрила шлях до вільного, експресивного танцю, що знайшов відгук у багатьох сучасників» [1, с. 28]. Її виконавська техніка, що передавала найтонші відтінки емоцій, насичувала прості жести глибоким поетичним змістом фольклорних традицій [3, с. 117].

Розширення змісту категорії «фольклор» у постмодерністській культурі свідчить про еволюцію традиційних форм від статичних, усталених моделей до динамічних і гнучких структур, відкритих для нових інтерпретацій. Сучасний фольклор уже не обмежується лише історичними та етнічними кодами, а набуває статусу багатовимірного ресурсу, що інтегрується у творчі пошуки сучасних митців.

Процес адаптації традиційних елементів до актуальних мистецьких тенденцій знаходить вираження у синтезі автентичних символів народного танцю з інноваційними постановочними методами та сучасними технологічними рішеннями. Таким чином, традиційні форми є фундаментом для створення новаторських платформ у хореографічній практиці, збагачуючи художній дискурс.

Хореографічний простір ХХІ століття характеризується динамічним співіснуванням традиційних і сучасних танцювальних форм, що відображає складну взаємодію культурної спадщини та інноваційних тенденцій. Народна хореографія залишається важливим джерелом натхнення для розвитку новаторських напрямків, зокрема фолкмодерну, а зростання популярності танцювальних шоу свідчить про зміну культурних уподобань молоді та підкреслює потребу в адаптації традиційних хореографічних форм до сучасних естетичних і технологічних вимог.

Телевізійні проекти сьогодні слугують потужним інструментом і для збереження традиційних елементів народної хореографії, і для їхньої трансформації та адаптації до сучасних форматів, відкриваючи нові можливості для інноваційних форм мистецької творчості. Перемога Олександра Геращенка з сольним виступом танцю «Гопак» на фіналі шоу «Танцюють всі!-3» телеканалу СТБ у 2010 році [4] є яскравим прикладом успішної інтеграції традиційних естетичних кодів у сучасний медійний простір.

За нашими спостереженнями, глядачі віддають перевагу народному танцю завдяки його здатності відображати автентичні культурні символи та історичну спадщину, що формує глибокий емоційний зв'язок і посилює колективну ідентичність. По-перше, народний танець установлює безпосередній зв'язок із національними коренями, що є надзвичайно актуальним у контексті

постмодерністського пошуку сенсу. По-друге, його пластичність та експресивність створюють яскраве візуальне враження, залучаючи широку аудиторію. По-третє, адаптація традиційних елементів до сучасних постановочних технік дозволяє зберегти історичну цінність, інтегруючи її в динамічні та інноваційні форми хореографії.

До платформ для інноваційних форм презентації мистецької творчості належать творчі колаборації, серед яких народне хореографічне мистецтво посідає особливе місце. Згадаємо, як: «у рамках проекту “Bandura Style”, реалізованого кобзарським колективом “Шпилясті кобзарі”, спостерігається синтез бандурного виконавства та хореографії. <...> У цьому проєкті інструментальна версія пісні “1944” Джамали доповнилася виступом студентки КНУ ім. Тараса Шевченка Мавіли Яг’яєвої, яка інтерпретувала кримськотатарський народний танець “Хайтарма”» [2, с. 11].

Сучасні хореографічні постановки, що інтегрують традиційні рухи з елементами модерну, джазу, контемпорарі та інших сучасних танцювальних стилів, є яскравим прикладом інноваційної презентації народного хореографічного мистецтва. Ці інтегративні практики сприяють оновленню традиційних кодів, забезпечуючи високий рівень естетичного вираження. Особливо помітною є тенденція до адаптації традиційних форм у діяльності дитячих колективів, зокрема київського Народного художнього колективу «Ансамбль танцю ВІТАМІНЧИКИ», Рівненського «Народного художнього колективу» ансамблю народного танцю «Дружба», харківського Народного художнього колективу ансамблю танцю «Щасливе дитинство» тощо.

Ще одним втіленням презентації інноваційних форм творчості народного хореографічного мистецтва є відеопроєкти та онлайн-платформи, які відкривають нові можливості для популяризації та трансформації народного танцю в сучасному цифровому просторі. Цифрові технології дозволяють використовувати високоякісне відеозаписування, монтаж, 3D-анімацію та візуальні ефекти, що сприяють створенню інтерактивного медіа-простору, здатного залучити широку аудиторію.

Наприклад, відеоблог на YouTube-каналі Володимира Слепухіна, присвячений художній техніці українського народного танцю [5], демонструє, як традиційні рухові коди інтегруються в цифрові формати. Цей проєкт не лише зберігає автентичність культурної спадщини, але й трансформує її, адаптуючи до вимог сучасних естетичних та технологічних тенденцій.

Отже, народне хореографічне мистецтво є потужною платформою для інноваційних форм презентації мистецької творчості. По-перше, народний танець зберігає національну культурну ідентичність, установлюючи безпосередній зв’язок із корінням традиції, що є надзвичайно актуальним у контексті постмодерного пошуку сенсу. По-друге, інтеграція традиційних елементів у сучасні хореографічні практики сприяє трансформації класичних форм у новаторські експериментальні форми, розширюючи можливості художнього дискурсу. По-третє, використання цифрових технологій дозволяє ефективно поширювати народний танець у сучасному медійному просторі, залучаючи нову аудиторію та формуючи глобальний культурний діалог.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Басич Ю. М. Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*. 2014. № 7. С. 26–31.
2. Бучківська Г., Качуринець С., Циганюк Л. Використання бандури в сучасних мистецьких проєктах: відновлення традицій у сучасному світі. *Педагогічний дискурс*. 2024. № 35. С. 7–13.
3. Гуменюк А. І. Українські народні танці. К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1962. 360 с.
4. СТБ. Переможцем «Танцюють всі!-3» став Олександр Геращенко : веб-сайт. URL: <https://surl.li/hvgvza> (дата звернення: 19.02.2025).
5. V/S Dance. Мій дім (My home) Ukrainian Folk dance : веб-сайт. URL: <https://surl.li/uagdfz> (дата звернення: 19.02.2025).



Ігор ЦМУР,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових
дисциплін Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
заслужений діяч мистецтв України,
м. Хмельницький, Україна
igortsmur@gmail.com,

РОЛЬ ДИРИГЕНТА ТА ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ В РОБОТІ З ПРОФЕСІЙНИМ ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ ХАМКХ

***Анотація.** Українське хорове виконавство протягом багатьох років переживає стан стильових змін. Відбувається структуризація музичної свідомості, що зумовлена внутрішніми соціальними перебудовами в державі та змінами художньо-творчих наголосів естетичної свідомості.*

Означене явище надихає митців на новаторський творчий підхід до письма, пошук нового стильового простору. У зв'язку з цим хорове виконавство як інтонаційна практика потребує його теоретичного та практичного переосмислення.

***Ключові слова:** Виклики сьогодення, професійний хоровий диригент, хоровий колектив ХАМКХ.*

Постановка проблеми. Сьогодні в Україні, на жаль, хорова музика не користується популярністю серед підростаючого покоління, мало транслюється по радіо та на телебаченні, але ж так важливо, щоб українці збагачувались духовно, насолоджуючись красою та милозвучністю української пісні, яку пропагують хорові колективи України.

Проте, наш колектив активно працює над популяризацією хорового мистецтва всіма сучасними способами. Роль диригента хорового колективу є надзвичайно важливою, оскільки він є основною ланкою між композитором та виконавцями. Диригент не тільки керує музичним процесом, а й формує

емоційне сприйняття твору, створює атмосферу в якій кожен хорист може розкривати свій потенціал.

Трохи з історії народження колективу. У квітні 1998 року в місті Хмельницькому за ініціативою заслуженого артиста України Олександра Полянського, народного артиста України, професора Віталія Газінського, та при сприянні міського голови Михайла Чекмана був створений муніципальний камерний хор. До його складу увійшли викладачі, випускники та студенти вищих музичних навчальних закладів.

Характерним для колективу є висока виконавська майстерність, відданість загальнолюдським духовним цінностям, шалене бажання учасників розвивати та примножувати кращі традиції національного хорового мистецтва, стверджуючи своїми концертними програмами ідеї гуманізму, державотворення, виконуючи твори сучасних українських композиторів: Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, Г. Гаврилець, І. Алексійчук, В. Стеценка, В. Зубицького, М. Шуха, М. Балеми, І. Небесного, В. Самолюка, С. Ярецького та інших.

Колектив активно сприяє входженню вітчизняної культури до світового музичного простору, постійно працює над створенням оригінального сучасного репертуару, його збагаченням творами української та світової класики.

Основні завдання диригента включають:

1. **Технічне керівництво:** Диригент забезпечує чітке виконання партитури, синхронізує колектив і надає точні вказівки щодо темпу, ритму, динаміки та артикуляції;
2. **Акторська майстерність:** Керуючи хором, диригент створює емоційний настрій, що дозволяє хористам передавати зміст твору через музику, яку виконують;
3. **Педагогічний аспект:** Диригент виступає не тільки як музичний керівник, а також як педагог, допомагаючи кожному хористу розвивати свої вокальні навички, правильну техніку дихання та розуміння музичної інтерпретації.

Виклики, з якими стикаються диригенти в роботі з хоровим колективом сьогодні:

1. **Технічний прогрес та нові медіа:** Сучасні технології змінили способи навчання репетицій та виступів. Онлайн-репетиції, відеуроки, використання електронних засобів для навчання й контролю - все це вимагає від диригента адаптації до нових форм роботи, щоб зберегти якість виконання.
2. **Змінені умови репетицій та виступів:** Пандемія COVID-19, війна та інші глобальні кризи змусили змінити формат взаємодії між диригентом та колективом. Часто виникають труднощі при проведенні репетицій у великих групах, коли фізична відстань чи карантинні обмеження, або повітряні тривоги ускладнюють звичні практики.
3. **Психологічний аспект роботи з колективом:** Диригент повинен володіти вміннями психолога, здатного мотивувати колектив, підтримувати позитивний моральний дух, вирішувати конфлікти, що можуть виникнути через різні особисті погляди чи неузгодженість в роботі.
4. **Пошук нових репертуарних напрямків:** У сучасному світі музична культура динамічно розвивається і диригенту часто доводиться працювати з

новими стилями та жанрами, знаходити цікаві твори для колективу, що відрізняються від традиційного репертуару.

5. Проблеми з фінансуванням: В умовах економічної нестабільності багатьом хоровам колективам важко знайти фінансову підтримку для організації концертів, записів та інших проєктів. Це створює додатковий негативний тиск на світобачення та становлення диригентів, які повинні знаходити рішення для розвитку колективу за таких умов.

Саме вищезазначений творчий колектив - Хмельницький академічний муніципальний камерний хор, визначають нині музичне обличчя Хмельниччини та є тими життєдайними клітинами, що складають цілісний, здоровий організм культури та духовності нашого українського народу.

У 2021 році хор запустив проєкт «Хорові ювіляри - 2021».

У рамках проєкту Хмельницький академічний муніципальний камерний хор віднаходить маловідомих українських хорових композиторів-ювілярів 2021 року, робить аудіо-записи їх творів, створює музичні відео кліпи та щомісячно презентує матеріал в мережі «Інтернет», чим популяризує українське мистецтво та залишає нашим нащадкам пам'ять про видатні постаті України.

Висновки. Сьогодні в нашу країну прийшло ще одне лихо це – війна. Вона знову внесла свої корективи в існування і роботу Хмельницького академічного муніципального камерного хору. З початком війни ми намагаємось активно допомагати Збройним силам України. Спершу ми плели сітки, деякий час майже мовчки, але душа співака не може жити без пісні. Орієнтовно через два тижні від початку російського вторгнення на територію України до нас звернулась співачка та бандуристка Марина Круть з пропозицією записати пісню на слова та музику Тараса Петриненка «Україна». Згодом, ми підготували програму та почали організовувати концертні виступи в підтримку ЗСУ, чим продовжуємо займатись і до сьогодні.

Та життя продовжується, наше завдання, завдання кожного артиста підтримати своєю піснею глядача, зігріти душу у нелегку хвилину, або в годину радості.

Також підтримати бойовий дух наших військових, адже ми впевнені, що наші пісні дійшли і туди. Незважаючи на всі ці виклики, хоровий диригент залишається центральною фігурою, яка об'єднує колектив, надихає на творчість і забезпечує професійне виконання. Його роль у розвитку хорового мистецтва неоціненна, адже він є не лише технічним керівником, а й творцем, який визначає артистичний шлях хорового колективу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богатирьова Л.В. (2012). Психологія роботи з хоровим колективом. Київ: Інтерпрес ЛТД.
2. Верховський М.М. (2013). Хорове мистецтво: від теорії до сучасної практики. Чернівці: Рута.
3. Козловська І.І. (2005). Основи хорового диригування. Київ: Вища школа.
4. Потапенко А.П. (2010). Хорове мистецтво: Теорія та практика. Львів: Каменяр.

5. Скрипка М.І. (2008). Хоровий колектив: мистецька практична діяльність диригента. Харків: Майдан.

6. Хмельницький академічний муніципальний хор. Взято з <https://choir.km.ua/>. Дата звернення (8.12.2024).



Володимир КОРЧАК,
викладач музично-теоретичних дисциплін,
художній керівник
народної художньої хорової капели
Чортківського гуманітарно-педагогічного
фахового коледжу імені Олександра Барвінського
Чортків, Україна
korchak18@ukr.net

**ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ МИСТЕЦЬКИХ КОЛЕКТИВІВ
ВІДДІЛЕННЯ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»
ЧОРТКІВСЬКОГО ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ФАХОВОГО
КОЛЕДЖУ
ІМЕНІ ОЛЕКСАНДРА БАРВІНСЬКОГО**

***Анотація.** Дослідження розвитку духовної музики та її впливу на виховання молоді є пріоритетним напрямком виховання особистості. Особливу увагу приділено діяльності мистецьких колективів Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу імені Олександра Барвінського. Відображено передумови становлення духовно-мистецької творчості народної художньої хорової капели, народного художнього камерного хору «Brevis» та народного художнього вокального ансамблю «Веснянка». Проаналізовано репертуар колективів, що включає твори українських та зарубіжних композиторів духовного спрямування. Розглядається значення духовної музики у формуванні моральних цінностей, а також її вплив на сучасну концертну та освітню практику.*

***Ключові слова:** духовна творчість, мистецькі колективи, хорове мистецтво, Чортківський гуманітарно-педагогічний фаховий коледж ім. О. Барвінського.*

Постановка проблеми. Історичний розвиток музичного мистецтва нерозривно пов'язаний з розвитком духовних категорій суспільства та його релігійної складової. Пошук відповідей на важливі питання духовного світу людини часто був закладений у внутрішній сутності музичного мистецтва, яке покликане облагороджувати людську душу. Музика, як мистецтво божественних звуків на відміну від інших видів мистецтва має безпосередній вплив на емоційну сферу людини та формування в неї вищих почуттів. Серед всього

спектру різноманітних видів музичної творчості духовна творчість посідає особливе місце. Музичні засоби, якими вона збагачена, разом із Божественним Словом творять високий ідеал досконалості та тяготіння людської душі до нематеріального світу благородних помислів та високих почуттів.

Проблематика духовної творчості широко описана у наукових працях М. Юрченка, Д. Болгарського, О. Демченко, О. Самойленко. Науковці розділяють поняття духовної музики і диференціюють його як «церковну музику», «релігійну», «обиходну», «богослужбову», «релігійно-духовну» та «сакральну» (Д. Болгарський, Л. Остапенко). Окремим аспектом дослідження науковців є духовна музика не богослужбового характеру, тобто та, яка не призначена для церковного богослужіння. Сьогодні такі твори становлять великий пласт у сучасному хоровому мистецтві. Також до духовного репертуару варто віднести твори опосередковано духовному змісту з патріотичними та національними мотивами. Регіональний аспект дослідження духовної музики і впровадження її в навчальну та концертну практику потребує більш глибокого дослідження. Дидактичний потенціал духовного репертуару являє собою основу для роботи в хоровому колективі, що успішно реалізується в роботі мистецьких колективів Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу імені Олександра Барвінського.

Виклад основного матеріалу. Серед різноманіття мистецької творчості художніх колективів Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу імені Олександра Барвінського варто відзначити духовний напрямок, який в різних формах і способах вираження завжди був провідним у підборі репертуару для концертних програм. Єдність духовного і мистецького як принцип взаємозв'язку важливих категорій людського буття створює такий синтез, який знаходить своє відображення у різних видах музичної творчості. В будь-якій творчості вже є закладені принципи духовності, які викликають у людини вищі почуття, спрямовані на формування високих моральних ідеалів та життєвих орієнтирів.

В контексті християнського світогляду сформувався цілий пласт музичної творчості, який має особливий відтінок переваги духовного над матеріальним. Серед різноманітних жанрів і форм музичного мистецтва особливо до духовного в релігійному контексті тяготить хорове мистецтво. Історія цієї жанрової групи нерозривно пов'язана з релігією, адже розвиток хорової музики протягом багатьох століть, особливо в ключові епохи розвитку мистецтва, був пов'язаний з монастирями, храмами, великими релігійними центрами та іншими подібними організаціями. Саме в контексті релігійного розуміння духовності створилася ціла низка духовного репертуару від початків обрядовості до сучасних хорових композицій. Саме релігійна обрядовість стала основою для формування і розвитку духовних жанрів хорової музики. Зміни філософських концепцій та мистецьких парадигм в ході історичних перетворень вносили свої корективи в процес становлення цього жанру.

Досліджуючи роль і значення духовної творчості на теренах Чортківщини варто відзначити, що мистецькі колективи ЧГПФК ім. Олександра Барвінського є тим середовищем, де активно впроваджується духовний репертуар. Чудова традиція виконання духовних творів тут розпочинається з часів проголошення Незалежності України. Аналізуючи творчий доробок викладачів та здобувачів

відділення «Музичне мистецтво» не можливо не згадати народний художній камерний хор «Brevi», візитівкою якого було виконання саме духовних творів. Заснований у 2006 році цей хоровий колектив виконав велику кількість духовних хорових композицій як композиторів-класиків так і сучасних творців хорової музики. Специфічні особливості камерного складу цього хорового колективу сприяли створенню особливого гармонійного та піднесеного звучання, яке сприяло виконанню духовних програм у храмах міста Чорткова та поза його межами. Ключовими мистецькими подіями для камерного хору стали концерт хорової музики в Домініканському костелі св. Станіслава м. Чорткова. Хорова імпреза під назвою «Ім'я твоє – любов» об'єднала твори різних композиторів, серед яких духовна музика К. Стеценка, Д. Січинського, М. Вербицького, Р. Твардовського, Л. Дичко. В різні роки репертуар хору поповнювався опрацюваннями та аранжуваннями колядок та щедрівок Г. Гаврилець, І. Бідака, І. Небесного, М. Гобдича [1, с. 142]. Ще однією важливою подією в історії хорового колективу є виконання духовної програми в органному залі м. Самбір Львівської області під час проведення духовної мистецької акції «Тобі, Господи!». В останні роки діяльності цього хорового колективу прозвучали твори К. Стеценка («Світе тихий» та «Хваліть ім'я Господнє» з «Всенічної»), а також «Третій зображальний антифон» з «Літургія 1910 року». Цікавими і виразними для публіки стали твори Рубена Толмачова «Богородице Діво», негритянський спірічуелс «Ride the chariot» та твір литовського композитора Вітаутаса Мішкініса «Cantate Domino». Таке різноманіття репертуару показує багатогранність духовної хорової музики і напрямків її популяризації серед слухачів. Підсумком всієї духовної творчості колективу стало виконання Божественної Літургії в Соборі Зарваницької Матері Божої під час освітянської прощі у 2018 році.

Використання духовних творів в навчальній практиці народної художньої хорової капели – важлива сторінка її творчої біографії. Серед різноманітного репертуару цього хорового колективу варто відзначити окремі хорові твори, які сталим чудовим навчальним матеріалом для здобувачів освіти. За більше ніж сорокарічну діяльність хорова капели виконала кращі зразки духовної музики українських композиторів А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Березовського, І. Соневицького, А. Гнатишина, а також зарубіжних: В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, А. Вівальді, С. Франка, Дж. Каччіні та інших.

Духовно-мистецька творчість народної художньої хорової капели в останній роки дала чудові плоди. Серед них духовний хоровий твір «Як ласкаво дивиться Марія», який виник як хорове аранжування духовної пісні Галини Капріян – авторки тексту та музики, а також першої виконавиці твору. Виконання твору на відеохостингу YouTube стало настільки популярним, що в середовищі аматорського мистецтва неодноразово переспівувалося різними хоровими колективами та ансамблями. Тому і виникла потреба створити хорове аранжування для мішаного чотириголосого хору. Таким чином художній керівник хорової капели Володимир Корчак створив хорове аранжування твору «Як ласкаво дивиться Марія» для чотириголосого хору та соліста, а концертмейстер Марта Кікіс написала фортепіанний супровід до цього твору. З часу першого виконання хоровий твір став одним із найяскравіших музичних творів у репертуарі хору і був виконаний на різних хорових імпрезах та підсумковій

атестації здобувачів освіти з диригування. У 2024 році були організовані зйомки відеопроєкту біля фігури Богородиці «Переможна» на території Церкви Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці м. Чорткова. Відеопроєкт відбувався з благословення пароха храму, отця Григорія Канака [4].

Серед перспективних планів хорового колективу виконання кантати Андрія Кушніренка «Молюсь за тебе, Україно», який за змістом належить до творів духовно-патріотичного спрямування. Концертна духовна музика є важливим дидактичним матеріалом для роботи над звуковеденням, штрихами, агогікою та іншими засобами хорової звучності. Одним із останніх концертних виступів духовного спрямування став благодійний концерт на підтримку Збройних Сил України, який відбувався з благословення Преосвященного Владики Дмитра Григорака, ЧСВВ – Єпарха Буцацького в Катедральному Соборі свв. верх. апп. Петра і Павла.

Ще одним цікавим духовно-мистецьким проектом, який знайшов своє відображення у відео форматі є духовно-патріотичний твір «Прибігаєм ми під Твою милість» написаних місцевими сучасними авторами: директором ЧГПФК ім. О. Барвінського, кандидатом педагогічних наук, поетом Романом Пахолком та композитором, знаним у краї виконавцем Орестом Слободяном. Ця духовна пісня написана для народного художнього жіночого вокального ансамблю «Веснянка» та солістів у супроводі фортепіано. Цей творчий проєкт після успішної презентації на сцені коледжу знайшов своє відображення у чудовій відео роботі, яка була відзнята у Марійському духовному центрі с. Зарваниця [4]. Партію солістів виконували студенти 4 курсу Крупа Тарас та Максим Чайківський під супровід концертмейстера Світлани Орлик.

Висновки. Загалом духовно-мистецький напрямок творчості колективів Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу імені Олександра Барвінського відображає основні жанри і форми духовної музики. Репертуар колективів містить твори як богослужбового так і не обрядового духовного змісту. Духовна творчість колективів коледжу активно популяризується різноманітними засобами та є частиною концертних програм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Корчак В. А. Ороновська Л. Д. Вокально-хорова підготовка студентів музичного відділення Чортківського гуманітарно-педагогічного коледжу ім. О. Барвінського (на прикладі камерного хору "Brevis"). Актуальні питання гуманітарних наук. 2015. Вип. 13. С. 139-144.
2. Музична Тернопільщина: Бібліогр. Показчик [уклад. В. Миськів; Вступ. ст. О. Смоляка; Ред. Г. Жовтко]. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008, 288 с.
3. Офіційний сайт Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу імені Олександра Барвінського, 2024, URL: https://chpu.te.ua/structure/school_department/viddilennya-muzychno-mystecztvo/ (Дата звернення 27.02.2025)
4. YouTube-канал Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу ім. О. Барвінського, 2024
URL: <https://youtube.com/@-yu6go?si=IgUwdwsAwvp6NlgO> (Дата звернення 27.02.2025)



Тетяна ЛИКАВСЬКА,
керівник гуртка Відокремленого структурного
підрозділу «Тернопільський фаховий коледж Тернопільського
національного технічного університету імені Івана Пулюя»
Тернопіль, Україна
tanusyatm@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ АВТОРСЬКОЇ ПІСНІ (НА ПРИКЛАДІ ВЛАСНОЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ)

***Анотація.** Наукова розвідка присвячена проблемі формування духовних цінностей студентської молоді на основі вокально-хорової роботи. Розглянуто систему позааудиторної роботи студентів як важливий чинник виховання, що сприяє формуванню високоморальної та інтелектуально розвиненої особистості. Висвітлено практичні аспекти власної творчої діяльності.*

***Ключові слова:** духовні цінності, виховний процес, авторська пісня, вокально-хорова робота, творчість Т. Ликавської.*

Понад дві тисячі років тому давньоримський філософ Сенека зазначив: «Хто встигає в науках, але відстає в добрих справах моралі, той більше відстає, ніж встигає». Ця думка залишається актуальною і сьогодні: морально-духовне виховання є однією з пріоритетних цілей сучасної освітньої системи. Зокрема в концепції Нової української школи наголошується на необхідності інтеграції виховного процесу в загальний освітній контекст із орієнтацією на загальнолюдські, а саме морально-етичні цінності: гідність, чесність, справедливість, турботу, повагу до життя, самоповагу та шанобливе ставлення до інших. Дослідженням процесу формування духовних цінностей та духовної культури займалися провідні науковці і практики, зокрема професор, заслужений діяч науки і техніки України І. Д. Бех [1] і кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики та методики музичного мистецтва Л. Д. Ороновська [2], чий науковий праці стали методологічним підґрунтям пропонованого дослідження.

Проблематика духовності є особисто значущою для авторки цього дослідження, чий відчуття духовного світу формувалося ще з дитинства через участь у церковному хорі. Досвід роботи в школі також сприяв усвідомленню важливості духовного виховання, що втілювалося у створенні дитячого хору.

Війна стала тим поштовхом, який зумовив звернення до написання духовних пісень. Особистісна внутрішня еволюція, пережита в цей період, підтвердила, що музика відіграє ключову роль у подоланні труднощів, підтримці морального духу та спрямуванні людини на шлях, що веде до Бога. Пісня в цьому контексті постає не лише як форма художнього вираження, а і як глибока духовна сповідь. Вона підноситься до небес і, водночас, підносить саму людину,

наповнену надією, страхом і трепетом за майбутнє народу. Через спів молитви ми звертаємося до Бога з проханням про мир. Найточніше цей мій життєвий етап характеризують перефразовані слова Лесі Українки: «Щоб не плакати – я творила і співала...».

Особистий творчий доробок охоплює низку різножанрових пісень (текстів і мелодій) для дітей і молоді на теми добра, любові та милосердя.

Духовна пісня є одним із найпопулярніших жанрів християнської музики. Її текстова складова передає основне послання твору. Водночас музичний компонент через емоційний вплив та доступність музичної мови сприяє популяризації цих творів. Отже, обидві складові є однаково значущими.

Молитва дітей

*Отче наш, почуй молитву щиру
Від дітей, що в серці мають віру.
Хто на смерть за правду йде до бою,
Ангел хай за ним стоїть горою.
Господи, врятуй нам Україну,
Не дай обернутись на руїну.
Де кривавий бій ведуть поганці
Стань на захист тих хто в вишиванці.
П-в: Тобі усе під силу, бо сила у Тобі.
Ісусе дай нам миру, бо віру маєм ми...*

Ця пісня є прикладом наполегливого звернення до Бога, що виходить із глибини людського ества. Мелодія вирізняється простотою та емоційністю. Для неї характерний повторюваний молитовний мотив із синкопованим ритмом.

Хорове аранжування пісні майстерно зроблено сучасною композиторкою та викладачкою музично-теоретичних дисциплін Тернопільського мистецького фахового коледжу імені Соломії Крушельницької О. С. Драгомирецькою. За спостереженнями автора, почуття викликані цією музикою, допомагають слухачам відчувати важливість глибокого особистісного контакту з Всевишнім.

Релігійність як елемент світовідчуття посідає важливе місце в культурно-історичному досвіді українців. Здобувачі освіти ВСП «ТФК ТНТУ ім. І. Пулюя» відвідують церкву і вірять в Бога як Отця і Сина і Святого Духа. Часто після співу студенти залишалися, щоб поговорити про Бога, поділитися своїм досвідом відчуття Його присутності. На думку автора, виконання духовних пісень і розмови на духовні теми формують відповідний світогляд та цінності моїх вихованців.

Процес виховання спрямований на формування моральних орієнтирів у студентської молоді. Для мене важлива не кількість виконаних гуртківцями творів, а те, щоб у їхнє життя входили найкращі музичні скарби людства. Окрім формування вокальних навичок, метою роботи гуртка є формування духовних цінностей та естетичного смаку, розвитку емоційного інтелекту та творчого мислення.

Керівник гуртка мотивує студентів створювати власні пісні в моменти глибоких почуттів або потрясінь, щоб пісня-молитва стала їхньою духовною

потребою, а також формує заохочення за допомогою власної творчості, уривок якої наводимо нижче:

Боже, дай, щоб в моїй Україні
Ворог більше вже не міг стріляти.
Зночі, щоб не чулося дитині
Як тихенько плаче її мати...
Боже, дай, щоб моя Україна
Вмилася від сліз страшного болю.
Ми в молитві станем на коліна
За свободу, землю і за долю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бех І. Д. Особистість у просторі духовного розвитку : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2012. 254с.
2. Ороновська Л. Д. Педагогічні умови прилучення молодших школярів до духовних цінностей на уроках музики : Автореф. дис. ... канд. пед. наук: Спец. 13.00.07 - теорія і методика виховання / Л. Д. Ороновська ; Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. – Тернопіль, 2006. – 20 с.



Марія ВОДЯНА

аспірантка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва Тернопільського
національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
vmari4kav@gmail.com

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ДУХОВНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Анотація. У статті розглянуто жанр духовної інструментальної музики в українській традиції ХХ– початку ХХІ ст., акцентуючи на його виконавській специфіці. Аналізується символічна природа музики як форми безсловесної молитви, а також роль інтерпретації як духовного акту. Особливу увагу приділено твору «Молитва» В. Барвінського як прикладу глибокої сакральної виразності в камерно-інструментальному виконанні.

Ключові слова: духовна інструментальна музика, камерне виконавство, українська композиторська традиція, сакральність, молитва без слів, інтерпретація, Василь Барвінський, музична медитація, тембр, духовний резонанс.

У сучасному українському музичному просторі спостерігається стійка тенденція до переосмислення духовних цінностей через мистецтво, зокрема через музику. Відродження національної пам'яті, зростання суспільної потреби у внутрішньому очищенні, глибинному осмисленні буття, а також розвиток камерної музичної культури стимулюють інтерес до жанру духовної інструментальної музики. Особливої актуальності тема набуває в контексті загальної секуляризації та інформаційного перенасичення, коли саме інструментальна духовна музика – позбавлена текстуального навантаження – створює умови для внутрішньої тиші, медитації, особистісного діалогу з вічністю. Цей тип музики є своєрідною формою молитви без слів, зверненням композитора й виконавця до трансцендентного.

В українській композиторській традиції XX–XXI століття духовна інструментальна музика переживає якісне оновлення: від неоромантичної естетики Василя Барвінського до глибоко філософських інтенцій сучасних митців. Водночас у виконавському аспекті такі твори вимагають особливого підходу – не лише технічної майстерності, а й глибокого духовного переживання, цілісного художнього осмислення та внутрішньої зосередженості. Саме ці чинники визначають потребу наукового вивчення інтерпретаційних аспектів інструментальних духовних творів українських композиторів як важливого явища в сучасній музичній культурі.

Духовна музика завжди займала важливе місце в українській культурі, насамперед у вокально-хоровій формі. Проте інструментальні жанри, попри відсутність словесного змісту, теж здатні нести сакральне навантаження. В українській традиції духовна інструментальна музика має глибоке історичне коріння, що сягає доби середньовіччя й бароко, коли у храмах поряд із хоровим співом використовували органи, скрипки, сурми та інші інструменти як засоби супроводу літургій або духовних концертів.

У XVIII–XIX століттях інструментальні жанри почали виходити за межі суто церковної функції, проте зберегли свою духовно-зосереджену інтонаційну мову. Такі риси, як мелодійність, ладова стабільність, повільні темпи, повторювані мотиви, присутні у творах композиторів українського романтизму, серед яких – твори Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Якова Степового та ін. Хоча їхні інструментальні композиції не мали офіційного релігійного призначення, у них відчувається потяг до медитативної виразності та особливої музичної духовності.

У XX столітті, попри заборону сакральної тематики в умовах тоталітарного режиму, інструментальна музика зберегла потенціал духовного висловлювання. Василь Барвінський, Борис Лятошинський, Ігор Шамо, а пізніше Євген Станкович, Валентин Сильвестров створювали композиції, що, хоча й не мали прямого церковного контексту, промовляли мовою емоційної глибини, екзистенційної туги, молитовної зосередженості.

Особливість української духовної інструментальної музики полягає в поєднанні індивідуального авторського стилю з глибинною національною інтонацією. Навіть у творах, що не мають назви «молитва» чи «реквієм», часто відчувається настрій сакральності, притаманний українській співочій традиції, зокрема завдяки використанню елементів, розспівів, монодичних інтонацій, характерних для духовної спадщини.

Сучасна українська музика активно розвиває це русло. Композитори звертаються до теми духовності через інструментальні жанри, оскільки саме вони дозволяють досягти універсальності сприйняття, позбавленої конфесійних або мовних бар'єрів. Таким чином, духовна інструментальна музика постає як засіб діалогу не лише з традицією, але й із сучасністю, втілюючи загальнолюдські цінності в музичних образах.

Серед основних жанрових форм камерно-інструментальної музики можна виокремити: **камерні мініатюри** (наприклад, «Молитва» В. Барвінського, «Реквієм» В. Сильвестрова) – відзначаються лаконізмом, інтимністю та ліричною зосередженістю; **симфонічні поеми** – масштабніші твори з філософським підтекстом, часто з використанням тематичних алюзій на церковні наспіви або реквіємні формули; **інструментальні реквієми, елегії, медитації** – жанри, в яких найповніше реалізується філософська лінія духовної музики; **аранжування духовних вокальних творів** (зокрема інструментальні версії хорових молитов М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка) – дають змогу по-новому прочитати відомі твори через призму інструментального звучання.

На рівні стилістики інструментальні духовні твори тяжіють до таких особливостей: церковна ладовість (зокрема використання дорійського, фригійського та міксолідійського ладів) створює відчуття зв'язку з архаїкою та сакральним простором; статичність гармонічного розвитку, обмеженість модуляцій, сповільнене темпоритмічне дихання – характерні риси духовного контексту; переважання мелодійної протяжності, *legato*, плавного розвитку тем – музика часто розгортається як безперервний внутрішній монолог; символічність музичної форми – композитори нерідко обирають форму арки, варіації, циклічне повторення як спосіб відображення духовного кола або молитви; інтонаційна спорідненість з духовним співом – тематичний матеріал може наслідувати інтонації псалмоспіву, стародавніх обрядів або церковного розспіву.

Важливо, що навіть у сучасній українській композиторській музиці, яка активно залучає атональність, алеаторику чи електроніку, інструментальні духовні твори зберігають настрій внутрішньої тиші, уповільнення та зосередженості. Цей особливий художній код – одна з характерних рис національного підходу до духовної інструментальної музики.

Інтерпретація інструментальної духовної музики потребує особливого підходу, що значною мірою відрізняється від трактування світських або програмних творів. У центрі виконавської концепції опиняється не лише технічна майстерність чи стильова точність, а передусім – здатність до внутрішнього духовного резонансу, вміння створити атмосферу зосередженості, мовчазної молитви, внутрішнього діалогу, де особливого значення набуває духовна налаштованість виконавця, який постає як посередник між авторським посланням і слухачем. Його завдання – не лише відтворити нотний текст, а наповнити його змістом, що часто не виражений безпосередньо. Саме тому глибоке розуміння контексту твору, духовних смислів, символів, а також особисте переживання внутрішньої тиші стають ключовими умовами автентичного виконання.

Яскравим засобом інтерпретації духовних творів постає камерність і простір звучання. У більшості випадків інструментальні духовні твори потребують камерного складу – не лише через особливості фактури, а й через

специфіку звучання. Така музика добре розкривається в акустично природному просторі – залах із реверберацією, храмах, камерних студіях. Важливим є не гучність чи віртуозність, а здатність зберегти звук у межах медитативної рівноваги, дати йому «промовити» через тишу.

Особливі вимоги до тембрів, динаміки і агогіки. Інтерпретація таких творів передбачає тонку динамічну градацію, зведення до мінімуму форсування звуку, плавність фразування. Часто значущими стають пауза, затримка на певному звуці або фразі – виникає відчуття «недоказаності», тобто ті засоби, які створюють враження духовного «відлуння». Особливу роль відіграє тембр: струнних у флажолетах, дерев'яних духових в середньому регістрі, м'яке легато – усе це допомагає відтворити атмосферу сакральної зосередженості.

Багато інструментальних духовних творів мають умовну форму й відкриту структуру, що надає виконавцям простір для інтерпретаційної свободи. Це може виявлятися в підборі артикуляції, змінах динаміки, виборі темпів або навіть у використанні нетипових прийомів звуковидобування. Саме в таких моментах виникає «співтворчість» – духовна співучасть виконавця у смисловому розгортанні твору. Однак, для цілісної драматургії вимагається колективна зосередженість ансамблю. Для камерно-інструментальних ансамблів особливо важливою є єдність інтонаційного дихання, здатність діяти як єдиний організм. У таких творах кожен музикант не просто виконує свою партію, а спільно з іншими формує спільну молитву, звукотворчий жест, у якому важлива кожна деталь – від мікроритміки до нюансування тиші.

Усе це формує особливу естетику виконання інструментальної духовної музики – естетику стриманості, внутрішньої напруги й глибокого смислового зосередження. Така інтерпретація стає не лише музичним актом, а й духовною подією – для виконавця, слухача, для самого простору, в якому звучить музика.

Для прикладу, наведемо один із підходів до виконавської інтерпретації твору **«Молитва»** Василя Барвінського – однієї з глибоко емоційних і духовно зосереджених композицій української музичної класики ХХ століття. Її камерно-оркестрова версія розкриває унікальні інтерпретаційні можливості, зберігаючи дух сакральної музики, навіть без вокального тексту.

Камерно-інструментальна музика справедливо вважається однією з провідних і найвиразніших сфер творчості Василя Барвінського. У контексті національної традиції жанру композитор постає як новатор та ідейний модератор, що започаткував нові естетичні й стильові орієнтири, багато в чому визначивши подальший розвиток української камерної інструментальної музики.

«Молитва «Отче наш» – як друга частина Фортепіанного квінтету В. Барвінського (1963) – вражаючи вирізняється з-поміж інших творів передусім історією становлення, адже він був задуманим та ескізно занотованим у страшних умовах концтабору. «Складний, загострено драматичний, психологічно-експресивний, сповнений глибокої рефлексії, а водночас пульсуючої натхненної емоційно-сердечної лірики звукообраз Квінтету творить величну філософсько-етичну концепцію, що поєднує трагедійні переживання, які здійснюються «за межі болю» (мимоволі виникають алюзії з бетговенським *apassionato*) та живе і непоборне бажання життя з реальним відчуттям його сили і краси» – так пише про цей твір Л. Назар-Шевчук [1].

Жанр твору – інструментальна мініатюра з яскраво вираженим молитовним характером. У стилістиці виразно поєднуються риси пізньоромантичної естетики з національною інтонаційністю та медитативним настроєм. Гармонічна мова вирізняється умовною тональною стабільністю з модальними відтінками, використанням паралельних акордів, плаваючої тоніки, що створює відчуття молитви без земного прив'язання.

Композиція має тричастинну форму (А–В–А1) з плавними переходами між розділами. Перша й третя частини контемплятивна мелодія медитативна мелодія, друга – коротке емоційне піднесення (кульмінація) з наступним поверненням до спокійного споглядального звучання. У камерно-оркестровій версії переважає темброва палітра струнної групи з використанням фортепіано, органа, іноді дерев'яних духових інструментів. Скрипки проводять головну тему – *dolce cantabile* з легким вібрато. Альти і віолончелі створюють теплий гармонічний фон, часто у повільному русі, що підсилює статику звучання. Контрабас надає звучанню глибини та фундаментальності, виступаючи символічним відлунням містичного резонансу. Фортепіано або орган можуть виконувати роль гармонічної опори чи фонових акордів (*sostenuto, dolce*). Завдяки камерному складу твір набуває інтимності, і ніби звертається до Бога від першої особи, а не від громади (як у хоровій музиці). Відсутність тексту не применшує сакральності. Інструментальне звучання виконує роль «внутрішнього голосу» молитви без слів.

Інтерпретація вимагає тонкої роботи з фразуванням, динамічними хвилями (від *ppp* до *mf*); пластичної, артистично вираженої агогіки, яка створює враження природного дихання; духовної концентрації музики як тихої сповіді. «Молитва» може інтерпретуватись як музичний жест надії, скорботи або внутрішньої потреби очищення – залежно від контексту її виконання.

Отже, камерно-оркестрове виконання «Молитви» Василя Барвінського – це приклад глибинної інтерпретації сакрального через звук, без текстового посередництва. В руках чутливих виконавців твір перетворюється на інструмент внутрішнього споглядання, де кожна нота – молитовна зверненість до вищої сакральної сутності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Назар-Шевчук Л. Роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського в процесі становлення та розвитку української камералістики ХХ ст. (до 125-ліття з дня народження Василя Барвінського). URL: [2015-34-kamerno-instrumentalnyj-ansambl-37.pdf \(wordpress.com\)](https://wordpress.com/2015-34-kamerno-instrumentalnyj-ansambl-37.pdf)
2. Смоляк О. Твори Василя Барвінського в концертних програмах виконавців-сучасників. Василь Барвінський і українська музична культура. Святкова академія присвячена 110-річчю від дня народження Василя Барвінського. 16 березня 1998р. : Статті та матеріали [упоряд. Олег Смоляк]. Тернопіль, 1998. С. 41–47



Олександр КРИЖАНІВСЬКИЙ,
студент II курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Хмельницький, Україна
7redlabel7@gmail.com
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Лілія КАЧУРИНЕЦЬ

НОВІТНІ ФОРМИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ ТВОРЧОСТІ РОББЕНА ЛІ ФОРДА

***Анотація.** У статті висвітлено новітні форми презентації духовно-мистецької творчості Роббена Лі Форда, що демонструють синтез традиційних підходів із інноваційними методами сучасного музичного мистецтва. Розкрито сутність його творчості, в якій живі виступи, цифрова дистрибуція, майстер-класи та співпраця з провідними музикантами сприяють глибокому емоційному та духовному самовираженню. Проаналізовано інтеграцію технічної майстерності, експериментальних рішень і духовних концепцій, що розширюють жанрові межі блюзу, джазу та року. Досліджено вплив Р. Форда на молоде покоління та сучасний музичний дискурс, охарактеризовано його як новатора в сфері музичної презентації.*

***Ключові слова:** Роббен Лі Форд, духовно-мистецька творчість, презентація, інновації.*

Роббен Лі Форд виступає як інноваційний експериментатор, який активно інтегрує сучасні технології та мультимедійні засоби у створення унікальних музичних перформансів. Дослідження новітніх форм презентації його духовно-мистецької творчості має кілька важливих аспектів. По-перше, застосування цифрових медіа відкриває нові виміри музичного вираження. По-друге, творчість Р. Форда, насичена духовними та філософськими ідеями, дозволяє глибше зрозуміти, як музика може передавати складні екзистенційні концепції. По-третє, аналіз інноваційних форм презентації сприяє розвитку критичного мислення та стимулює творчий пошук, що є надзвичайно важливим для міждисциплінарного діалогу в сучасній музикознавчій науці. Отже, вивчення цієї теми є актуальним і необхідним для подальшого розвитку музичного мистецтва та науки в умовах сучасних викликів.

Духовно-мистецька творчість – це форма художнього самовираження, спрямована на передачу сакральних, екзистенційних та філософських ідей через естетичні засоби. Як зазначає Т. Прокопович, це «вираз у створених образах, відображаючи в них не лише зовнішню форму, але й внутрішній світ виконавця, його емоції, переживання та філософію» [1, с. 96]. Її історичні витoki сягають античності, коли мистецтво нерозривно пов'язувалося з релігійним і духовним досвідом, що пізніше отримало подальший розвиток у середньовіччі та епоху Відродження. У музичній традиції ці принципи знайшли відображення у композиційній майстерності та виконавській інтерпретації, що дозволяє глибше усвідомити взаємозв'язок між естетикою та духовністю.

Презентації духовно-мистецької творчості – це способи демонстрації та інтерпретації творів, що передають духовний досвід. Спершу вони виявлялися у вигляді релігійних церемоній і богослужбових виступів, а з переходом до епох романтизму та модернізму (кінець XIX – початок XX ст.) набули форми окремих художніх подій, де музика стала засобом передачі екзистенційних і філософських концепцій. Сучасна інтеграція цифрових технологій, мультимедійних та інтерактивних засобів розширює можливості передачі духовного досвіду, поглиблюючи діалог між творцем і аудиторією.

Електрогітарне мистецтво, що сформувалося в середині XX століття [2, с. 111], відіграє важливу роль у презентації духовно-мистецької творчості. Завдяки широкій палітрі звукових ефектів, експресивним динамічним можливостям та здатності створювати нові акустичні текстури, електрогітари дозволяють музикантам передавати не лише музичну інформацію, а й глибокі сакральні та філософські ідеї. Цей інноваційний підхід, що набув популярності в 1960–1970-х роках у контексті розвитку рок-музики та експериментальних імпровізацій, сприяв появі нових форм презентації, де музика стає засобом вираження внутрішнього світу виконавця.

Американський блюзовий, джазовий і рок-гітарист Роббен Лі Форд є яскравим представником цього напрямку, оскільки його творчість інтегрує інноваційні музичні підходи з глибоким духовним змістом. Використання сучасних цифрових технологій дозволяє Р. Форду трансформувати технічні інновації в засіб передачі сакральних ідей. Його діяльність сприяє розширенню естетичних горизонтів та встановленню інтенсивного діалогу між виконавцем і слухачем, що є важливим етапом еволюції сучасного музичного мистецтва.

За даними журналу «Vintage Guitar», Роббен Форд вважається одним із найвіртуозніших виконавців сучасного блюз-року. Незважаючи на вік, що перевищує п'ятдесят років, його співпраця з провідними музикантами різних жанрів і збереження статусу «молодого генія блюзу» [8] свідчать про його безперервну музичну енергію та інноваційний підхід до виконання. Унікальна здатність Р. Форда трансформувати звук навіть за допомогою нетрадиційних засобів (тупий кінець медіатора), підкреслює його майстерність у створенні насичених емоціями композицій, що збагачують сучасну блюз-рок сцену.

Духовно-мистецька філософія Роббена Лі Форда має буддистські корені. Він вірить у реінкарнацію, що дозволяє відчувати, ніби він пережив численні життєві етапи, набуваючи мудрості через кармічні звички. За його переконанням, всі люди мають однакові здібності, а індивідуальні прояви

визначаються життєвими звичками та досвідом. Ці ідеї відображаються у його музиці, яка прагне передати внутрішню єдність та циклічність існування.

За словами самого виконавця, сучасна презентація духовно-мистецької творчості полягає у здатності музики, зокрема пісні «Lateral Climb», розповідати про буденний людський досвід через унікальне поєднання блюзових елементів із сучасними музичними прийомами [8]. Цей підхід демонструє, що головним є не традиційна форма, а передача базового, чесного внутрішнього досвіду.

Традиційна презентація творчості Роббена Форда знаходить своє підтвердження в його численних авторських альбомах: «Discovering the Blues» (1972), «The Inside Line» (1976), «Love's a Heartache» (1979), «Robben Ford» (1983), «Talk to Your Daughter» (1988), «Robben Ford and the Blue Line» (1992), «Mystic Mile» (1993), «Handful of Blues» (1995), «Tiger Walk» (1997), «Supernatural» (1999), «Blue Moon» (2002), «Keep On Running» (2003), «Truth» (2008), «Renegade Creation» (з Michael Landau, Jimmy Haslip, Gary Novak) (2010), «Bringing It Back Home» (2013), «A Day In Nashville» (2014), «Into The Sun» (2015), «Purple House» (2018), «Pure» (2022).

Визначення альбому, що відображає духовно-мистецьку творчість Р. Форда, є складним завданням через багатогранність його музики та широку емоційну палітру. Проте, з точки зору глибини та емоційності особливо виділяються: «Truth» (2008) – альбом, де гармонійно поєднуються блюзові, джазові та рок елементи, що супроводжуються глибоким емоційним змістом і віртуозним виконанням; «Bringing It Back Home» (2013) – повертається до коренів блюзу, створюючи теплу, автентичну атмосферу та демонструючи повагу до традицій; «Pure» (2022) – інструментальний альбом, де атмосфера західного узбережжя переплітається з блюзовим хард-роком. Ці альбоми ілюструють творчість музиканта та його духовно-мистецьке самовираження.

До прикладу, у відповіді на запитання про інтеграцію своєї творчості в єдиний гібридний формат, Роббен Форд зазначає, що альбом «Supernatural» є найближчим до цього підходу, хоча залишається орієнтованим на гітарну експресію. Він відзначає, що в композиціях «Peace On My Mind» і «River Of Soul» проявляється гармонічна витонченість завдяки унікальним акордовим рішенням, яких рідко зустрінеш в іншій музиці. За його словами, слухачам часто потрібен певний ярлик для класифікації, але його еkleктичний стиль ускладнює це завдання, адже він прагне до творчої свободи. Таким чином, Форд демонструє діалектичну напругу між авторською експресією та спробами формалізувати його музичну філософію [8].

До форм презентації духовно-мистецької творчості Роббена Лі Форда відносимо його історію виконавських виступів як сольо, так і у співпраці з провідними музикантами та гуртами. Гра з Джимі Візерспуном дала йому цінний досвід у блюзі, участь у джаз-ф'южн групі «L.A. Express» із спільними виступами Джоні Мітчелла розширила його експериментальний спектр, а співпраця з Майлзом Девісом стала важливим етапом його кар'єри. Участь у групі «Yellowjackets» підкреслює універсальність виконавця, а постійні гастролі на блюзових і джазових фестивалях, у клубах та концертних залах демонструють здатність ефективно презентувати духовно-мистецьку творчість через поєднання технічної майстерності і глибокого емоційного змісту.

Вагомою формою презентації духовно-мистецької творчості Р. Форда є співпраця з іншими музикантами у написанні творів. Така інтеграція сприяє синтезу різноманітних музичних впливів, дозволяючи створювати композиції, що поєднують традиційні та сучасні елементи. Завдяки партнерству з представниками різних жанрів, Р. Форд розширює емоційний та духовний вимір своєї творчості, експериментує з гармонічними структурами та формує музичний стиль, що впливає на розвиток сучасного музичного дискурсу.

Тривале творче партнерство Чарлі Масселвайта, американського губного гармоніста, співака та автора пісень, з Роббенем Лі Фордом підтверджується спільними записами: «Louisiana Fog» (1968), «Takin' My Time» (1971), «Goin' Back Down Down South» (1974), «Tell Me Where Have All the Good Times Gone?» (1984), «One Night in America» (2001). Ці альбоми демонструють, як синергія душевної експресії губної гармоніки та технічної майстерності гітарної гри сприяла розвитку сучасного блюзу, поєднуючи традиційні корені з інноваційними музичними підходами.

У 1999 році Роббен Форд активізував співпрацю у написанні пісень для альбому «Supernatural». Бажання створити запис, де він міг би просто сісти з гітарою і зіграти для когось, стало поштовхом до більш тісного творчого діалогу. Завдяки цьому проєкту Р. Форд став автором пісень, що дозволило ефективно взаємодіяти з іншими творцями. Наприклад, спільна робота з Майклом Макдональдом, з якою були створені дві пісні («Heed The Warning» та «Every Time You Roll The Dice»), дала йому можливість глибше зануритися у власну творчість та розкрити внутрішню глибину його музичного стилю [8].

Співпраця з інженером Кейсі Васнер призвела до створення «Pure» – першого інструментального релізу Роббена Форда після «Tiger Walk». Унікальність запису полягає як у композиційному підході, так і в методах створення: треки були з нуля сформовані під час карантинного блокування COVID-19, що дало Р. Форду повний контроль над кінцевим продуктом. «Pure» став одним із найулюбленіших записів у його кар'єрі. Після послаблення карантинних обмежень, його перший живий виступ у «City Winery» (Нашвілл) увінчався альбомом «Night in the City», де звучить музика з «Pure».

«Ніч у місті» («Night in the City») відображає культурний контекст Торонто, зокрема історично значущу Йорквіль-авеню. Раніше це місце було центром живих музичних зустрічей, проте з часом надмірна популярність призвела до переповненості, що викликає неоднозначну реакцію місцевих жителів і формує стереотипи. З музикознавчої точки зору, Йорквіль залишається ареною для експериментальної музики, де різноманітні жанри – від якісного народної до рок-н-ролу – формують так звані «музичні калюжі». Пісня ілюструє динамічний розвиток міського музичного середовища, в якому автентичні музичні прояви поєднуються із суспільними очікуваннями та плинністю культурних цінностей.

Співпраця з мультиінструменталістом Кейсі Васнер, барабанщиком Дерреком Філлпсом, бас-гітаристом Райаном Мадором та вокалісткою Морін Мерфі призвела до створення збірки пісень «Purple House» (2018). Проєкт демонструє освічений підхід Роббена Форда до композиції та виробництва, відзначаючись інноваційним використанням студійного середовища для виявлення захоплюючих звукових моментів і продуманих ліричних тем. Запис,

здійснений у студії «The Purple House» у Лейперс-Форку (Теннессі) та у FAME Studios в Масл-Шолс (Алабама), поєднує традиційну витонченість блюзу з експериментальними елементами, що відображають прагнення Форда розширити жанрові межі без втрати душевності та живості виконання.

До новітніх форм презентації творчості Форда відносимо його ініціативу у створенні проєкту «Renegade Creation». Заснований у 2010 році, цей супергурт об'єднав Роббена Форда (гітара), Майкла Ландау (гітара), Джиммі Хасліпа (бас) та Гері Новака (ударні). Проєкт, що випустив альбоми «Renegade Creation» (2010) та «Renegade Creation: Live» (2012), демонструє синтез блюзу, року та джазу через спонтанну імпровізацію.

Роббен Форд, як ключова фігура проєкту, вніс свій унікальний стиль, який поєднує віртуозність, емоційність та глибоке відчуття традицій блюзу. Як зазначає Майкл Ландау: «Я завжди був великим фанатом Роббена. Як на мене, у нього справді власний голос на гітарі. Ми говорили про те, щоб зробити щось разом кілька років, і я дуже радий, що це нарешті сталося» [4]. Проєкт отримав позитивні відгуки серед шанувальників блюзу, року та джазу, підтверджуючи високий рівень майстерності учасників. Переглянути проєкт можна за посиланням: <https://surl.li/peiubc> [3].

Хоча «Renegade Creation» не спеціалізується на традиційних духовних виступах, їхня музика має глибокий емоційний зміст, здатний викликати духовні переживання. В імпровізаційних соло Роббена Форда та Майкла Ландау виявляється високий рівень віртуозності та емоційності, що призводить до катарсису, коли інструментальне виконання стає засобом вираження глибоких почуттів. Ритмічна основа Джиммі Хасліпа та Гері Новака створює потужний енергетичний потік, що підсилює відчуття єднання та спільності, особливо на живих виступах. Синтез блюзу, року та джазу формує унікальну звукову палітру, яка може викликати як меланхолію та роздуми, так і відчуття енергії та свободи. Відсутність вокалу дає слухачеві можливість самотійно інтерпретувати музику, наповнюючи її власними емоціями, що робить музичний досвід надзвичайно особистим і духовно насиченим.

Наступним етапом творчості Роббена Форда стало створення тріо «Blue Line» у складі: Роббен Форд (гітара, вокал), Роско Бек (бас) та Том Брехтлайн (ударні). Гурт випустив альбоми «Robben Ford and the Blue Line» (1992), «Mystic Mile» (1993) та «Handful of Blues» (1995), значно вплинувши на розвиток блюз-року через синтез традиційних блюзових елементів і сучасних музичних підходів. Регулярні світові гастролі на великих залах, фестивалях та відкритих заходах дозволили гурту ефективно презентувати свою музичну ідею. За словами Р. Форда, «The Blue Line» стала платформою, з якої розпочалася його сольна кар'єра, адже гурт розтягнув жанр блюзу у гібридну форму, що включає елементи джазу, року та імпровізації [10].

Звуковий ландшафт пісень «Blue Line» є ключовим елементом духовно-мистецької концепції Роббена Форда, який дозволяє виразити його особисті переживання. Він майстерно керує динамікою та тембром гітари, переходячи від м'якого, теплого звучання до різкого, агресивного, залежно від емоційного контексту твору. Використання ефектів, таких як реверберація та дилей, створює просторове звучання, що підсилює атмосферу пісні. Технічна майстерність Форда, зокрема застосування бендів, вібрато, слайдів та тремоло, надає його

соло емоційної виразності, що поєднується з філігранними пасажами. Тексти пісень гурту відображають особисті роздуми про стосунки, життєві труднощі та духовні пошуки. Наприклад, композиція «Over My Head» демонструє органічний стиль, де невимушений гітарний риф плавно переходить у душевний вокал, відтворюючи переживання, пов'язані з непереборною закоханістю [10].

Цифрова дистрибуція виступає ключовим елементом сучасного підходу Роббена Форда до презентації його творчості. Незважаючи на обмеженість інформації про нестандартні маркетингові ходи, сам музикант відомий переважно завдяки своїм живим виступам та музичному доробку. Розміщення його альбомів на основних цифрових платформах (Spotify, Apple Music, YouTube Music, Amazon Music тощо) дозволяє забезпечити легкий доступ до музики для слухачів з усього світу. Ці платформи сприяють глобальному охопленню аудиторії, що особливо важливо для представників нішевих жанрів, таких як блюз і джаз. Інтерактивні інструменти цифрових сервісів – можливість створювати плейлисти, отримувати персоналізовані рекомендації та зручно шукати музичний контент – дозволяють слухачам глибше зануритись у творчість. Таким чином, використання сучасних технологій сприяє тому, що Роббен Форд залишається актуальним та ефективно презентує свою духовно-мистецьку творчість у глобальному масштабі.

Роббен Форд вирізняється відвертістю у висвітленні своєї музичної філософії, творчого процесу та кар'єрного шляху. Він регулярно дає інтерв'ю різним музичним виданням, журналам та інтернет-ресурсам, де розповідає про свої впливи, техніку гри на гітарі, підходи до композиції та аранжування, а також про поточні проекти. Такі інтерв'ю дозволяють слухачам краще пізнати його як особистість, усвідомити творчі мотиви та отримати цінні поради. Критик Вінсент Джефріс з All Music Guide охарактеризував Форда як «майстра витонченої блюз-рокової гри на гітарі», відзначаючи його «барвисту, але контрольовану імпровізаційну та гармонійну майстерність, що є рідкісною і прекрасною звуковою насолодою» [7].

Відданість Роббена Форда навчанню та передачі власного досвіду є ключовим компонентом його кар'єри. Протягом останніх 40 років він систематично створює навчальні відео, майстер-класи, що утворили повноцінний гітарний додзьо. Ці сучасні постановки відображають багатство його професійного досвіду та креативності, сприяючи формуванню та розвитку наступного покоління музикантів.

Майстер-класи виступають сучасною формою презентації духовно-мистецької творчості Роббена Лі Форда. Вони дозволяють безпосередньо демонструвати техніку гри, підходи до імпровізації, гармонії та ритму, а також відкривати внутрішній світ виконавця. Ці заняття, широко представлені на цифрових платформах, зокрема на YouTube, є цінним ресурсом для гітаристів, що прагнуть поглибити свої навички. За даними журналу Musician, який увійшов до списку «100 найкращих гітаристів XX століття» [5], майстерність Форда є яскравим зразком сучасної духовно-мистецької презентації, що сприяє безпосередній взаємодії з аудиторією та надихає інших музикантів.

Важливою сучасною формою презентації духовно-мистецької творчості Роббена Лі Форда є його значущий вплив на молоде покоління музикантів. Його унікальний синтез технічної майстерності та глибокого духовного змісту

надихає молодих виконавців, які переймають його філософію автентичності та експериментальності. Наприклад, американський автор-пісняр, гітарист і музичний продюсер Джон Майер неодноразово називав Форда одним із своїх улюблених гітаристів, вплив якого відчувається в блюзових та джазових соло, а також у використанні гармонії. Подібно, американський джазовий ф'южн і блюзовий гітарист Скотт Хендерсон визнає вагомий вплив Р. Форда на свою творчість. Таким чином, Форд не лише формує власну музичну ідентичність, а й задає нові естетичні орієнтири в сучасній музиці.

Вплив Роббена Форда на Джона Майєра є яскравим прикладом того, як майстерність і артистизм одного музиканта можуть надихнути іншого. Д. Майєр відкрито заявляє про своє захоплення Р. Форда, визнаючи його не лише технічним зразком, але й джерелом натхнення в емоційному вираженні через музику: «Форд поєднує в своїй грі вишукану джазову нотку з автентичним звучанням блюзу та соулу, створюючи багатий спектр гармонічних варіацій, що викликають у слухача глибокі емоції» [6].

Цей вплив помітно відображається у блюзових та джазових соло Д. Майєра, який перейняв здатність будувати мелодійні, технічно складні та емоційно насичені лінії, що є характерними для стилю Р. Форда. В піснях «Gravity», «Slow Dancing in a Burning Room» та «Who Did You Think I Was» Майєр демонструє синтез блюзу, джазу та року, підтверджуючи, що творчість Р. Форда не лише впливає на технічний аспект гри, але й формує унікальне музичне звучання, яке завоювало серця мільйонів слухачів.

Сумісний виступ із Роббеном Фордом на фестивалі 1980 року став переломним моментом у творчості Скотта Хендерсона, який у тому ж році заснував ф'южн-гурт «Tribal Tech». Його гітарний стиль, що поєднує піротехнічну експресію з витонченою технікою, значною мірою сформувався під впливом Р. Форда, що визначило його прихильність до звучання рок-гітари. С. Хендерсон інтегрував у свою гру багату політональну лексику, «розроблену піаністами та саксофоністами 1960-х, яка була рідкісною для гітари до початку 1980-х. У 1990-х роках, у низці прямолінійних блюзових альбомів, він трансформував традиційний лексикон електричного блюзового комбо, додавши елементи цього сучасного словника» [9].

Співпраця Роббена Форда з американським співаком та автором пісень Майклом Макдональдом, з яким створено пісні «Heed The Warning» та «Every Time You Roll The Dice», стала важливим етапом взаємного музичного впливу. М. Макдональд піддався впливу Р. Форда, що знайшло відображення в його альбомі «No Lookin' Back» (1982). У цьому проєкті М. Макдональд виступив як співавтор і співпродюсер усіх треків разом із «Фордовими» внесками. Альбом отримав позитивні відгуки критиків і досяг 45-ї позиції в «Billboard 200». З нього були випущені три сингли: головний трек «No Lookin' Back», «Bad Times» та «Lost in the Parade». Особливий успіх отримав сингл «No Lookin' Back», який досяг 4-ї позиції в «Hot Mainstream Rock Tracks» та 34-ї позиції в «Billboard Hot 100». У 1986 році альбом було перевидано з новим порядком треків, іншою обкладинкою та додатковими композиціями: хіт-синглом «Sweet Freedom» із саундтреку до фільму «Running Scared» та реміксованою версією «Our Love», що використовувалася як тема до фільму «No Mercy» [11, p. 19].

Підсумовуючи, сучасні форми презентації духовно-мистецької творчості Роббена Лі Форда відзначаються синтезом традиційних і інноваційних підходів. Його діяльність охоплює як класичні живі виступи та співпрацю з провідними музикантами, так і використання цифрових платформ і майстер-класів, що сприяє глобальному охопленню аудиторії. «Фордовий» творчий процес, багатогранний за своєю сутністю, поєднує глибоку духовну емоційність із технічною майстерністю, розширюючи жанрові межі блюзу, джазу та року. Його вплив надихає молоде покоління і стимулює подальший розвиток сучасного музичного дискурсу, що підтверджує його статус як новатора в галузі духовно-мистецької презентації музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Прокопович Т. Духовно-мистецький простір образотворчого мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. № 73 (3). С. 95–101.
2. Трянов М. А. Мікротоновість у творах для гітарного ансамблю Агустіна Кастілья-Авіли. *Культура України*. 2023. № 80. С. 110–117.
3. ACME Videos. Renegade Creation, Robben Ford, Mike Landau. URL: <https://surl.li/peiubc> (last accessed: 21.02.2025).
4. AustralianMusician. MICHAEL LANDAU-RENEGADE CREATION. URL: <https://surl.li/iezvps> (last accessed: 21.02.2025).
5. Christian Isaac Channel. Master Class with Robben Ford Part 2. URL: <https://surl.li/yhqcdt> (last accessed: 21.02.2025).
6. Clay L. Robben Ford – Where the Blues Went Next. URL: <https://surl.li/giroku> (last accessed: 21.02.2025).
7. Eubanks K., Gainsbourg S. Robben Ford Biography. URL: <https://surl.li/mksjvo> (last accessed: 21.02.2025).
8. Forte D. Robben Ford: The One and Only. Vintage Guitar. 2007. URL: <https://surl.li/uegsou> (last accessed: 21.02.2025).
9. Gilbert M. Scott Henderson and Robben Ford for Ronnie Scott's. URL: <https://surl.li/rxgzqu> (last accessed: 21.02.2025).
10. Nikajack. Robben Ford & The Blue Line. URL: <https://surl.li/arijtt> (last accessed: 22.02.2025).
11. Reviews L P. Michael McDonald: No Lookin' Back. Warner Brothers. *Music Week*. Gwent: Pensord Press 1985. september 28. P. 18–19.



Людмила ЩУР,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
керівник танцювального ансамблю «Веснянка»
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua

ВЕЛИКОДНЄ ОБРЯДОВЕ ГАЇВКОВЕ ДІЙСТВО В КОНТЕКСТІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ

***Анотація.** Дослідження присвячено аналізу великоднього обрядового гаївкового дійства в контексті духовної культури українців. Висвітлено історичні витоки гаївок, їхній зв'язок із дохристиянськими традиціями та подальшу трансформацію під впливом християнства.*

Приділено увагу символіці гаївок як елементу весняної обрядовості. Зазначено роль великодніх гаївкових дійств у формуванні колективної ідентичності, розвитку емоційно-естетичного сприйняття релігійних свят.

Розглянуто ритуальну, комунікативну та виховну функції гаївкових танців і пісень. Підкреслено необхідність популяризації та інтеграції великодніх традицій у виховну діяльність закладів освіти, що сприятиме формуванню у молодого покоління шанобливого ставлення до духовних цінностей та традиційної культури України.

***Ключові слова:** Великоднє гаївкове обрядове дійство, гаївки, духовна культура, українські традиції, весняна обрядовість, виховання молоді.*

Великоднє обрядове гаївкове дійство є важливим елементом духовної культури українців, що поєднує в собі релігійні, естетичні та соціальні аспекти традиційного світогляду. Дослідження цієї теми є актуальним з огляду на необхідність збереження нематеріальної культурної спадщини, усвідомлення ролі обрядових практик у формуванні національної ідентичності та духовному вихованні молодого покоління.

Поєднання дохристиянських вірувань із християнською традицією у гаївкових дійствах відображає унікальність української духовної культури. В умовах глобалізаційних процесів, що спричиняють часткову втрату автентичних обрядів і звичаїв, дослідження та популяризація великодніх гаївок є важливими для підтримки безперервності культурних традицій та усвідомлення їхнього значення у сучасному суспільстві.

Особливої актуальності набуває вивчення виховного потенціалу гаївкових дійств. Їхній символізм, колективний характер виконання, емоційно-ціннісний зміст сприяють формуванню моральних орієнтирів, вихованню духовності, прищепленню молоді шанобливого ставлення до народних традицій та християнських цінностей. Інтеграція гаївкових обрядів у виховні та освітні

процеси може стати ефективним засобом збереження та відтворення духовної культури українців.

Великоднє обрядове гаївкове дійство – це не лише давня традиція, а й живий прояв духовного єднання поколінь, глибини віри та незгасної любові до землі, де народились, живемо, творимо.

Методологічною основою дослідження стали наукові праці таких учених-етномузикознавців та етнологів, як П. Сокальський, Ф. Колесса, К. Квітка, В. Гошовський, С. Грица, А. Іваницький, О. Смоляк.

Опірними у представленому дослідженні стали і міждисциплінарні підходи, які дозволяють комплексно розглянути феномен гаївкових традицій, їхню роль у культурному та виховному просторі.

Етнографічний підхід – застосовано для аналізу походження, символіки та трансформації великодніх гаївок у різні історичні періоди. Досліджено збережені етнографічні джерела, записи фольклористів та польові матеріали, що дозволяє реконструювати структуру обрядового дійства та його функціональне значення.

Культурологічний підхід – використано для розгляду гаївкових дійств як частини духовної та нематеріальної культурної спадщини українців. Увага приділена їхньому впливу на формування національної ідентичності, збереження традиційної культури та інтеграції в сучасний культурний контекст.

Педагогічний підхід – застосовано для визначення виховного потенціалу гаївкових традицій у розвитку духовно-моральних цінностей дітей та молоді. Досліджено значення обрядових ігор, танців і пісень у соціалізації, формуванні емоційно-ціннісного сприйняття світу та вихованні почуття приналежності до своєї культури.

Поєднання цих підходів дозволило комплексно розглянути великоднє обрядове гаївкове дійство як явище традиційної культури, яке має не лише історичну, а й актуальну соціокультурну та виховну значущість.

Гаївки як традиційне великоднє обрядове дійство мають глибоке коріння, що сягає дохристиянських часів. Їхній первісний зміст був тісно пов'язаний із язичницькими віруваннями та аграрною магією, що відображало світоглядні уявлення давніх слов'ян. Основною функцією весняних обрядових танців і пісень було вшанування природи, прославлення відродження життя та забезпечення родючості землі. Гаївки виконувалися в період весняного рівнодення, символізуючи перемогу тепла над холодом, життя над смертю, оновлення світу після зимового періоду. Молодь, беручи участь у хороводах і ритуальних іграх, таким чином долучалася до сакрального дійства, яке мало забезпечити гармонію в природі та суспільстві.

З утвердженням християнства в Київській Русі дохристиянські весняні обрядові пісні та танці не зникли, а поступово трансформувалися під впливом нової релігії. Християнська церква, прагнучи адаптувати традиційні народні звичаї до нових віровчень, дозволила їхнє співіснування з церковними святами, що сприяло органічному включенню гаївкових дійств до великодніх урочистостей. Головним осередком проведення гаївок стали церковні подвір'я, а самі дійства набули нового символічного значення. Вони почали сприйматися не лише як прославлення природи, а й як вираження радості з приводу Воскресіння Христа, перемоги світла над темрявою.

Під впливом християнства змінився і зміст гаївкових пісень: замість давніх заклинань на родючість, що мали магичний характер, у текстах почали домінувати мотиви подяки Богові, прославлення весняного оновлення та відродження душі. Однак збереглися й деякі елементи архаїчних ритуалів, зокрема кругові танці, що символізують сонячний цикл, а також мотиви єднання громади, які відігравали важливу роль у традиційному суспільстві.

Гаївки як складова весняної обрядовості українців мають глибоку символіку, що відображає традиційні уявлення про циклічність життя, відродження природи та гармонію людини з навколишнім світом. Основний зміст цих обрядових пісень, танців і хороводів пов'язаний із настанням весни, оновленням природи та святкуванням перемоги світла над темрявою, життя над смертю.

Одним із центральних символів гаївок є коло – воно проявляється як у самій структурі танців, так і в текстах обрядових пісень. Колові хороводи символізують сонце, яке після зимового періоду знову піднімається високо в небі, даруючи тепло і життя всьому живому. Сонячна символіка простежується в рухах учасників дійства: вони часто крокують по колу, з'єднуючи руки, що означає єдність громади та природного порядку.

Ще одним важливим символом гаївок є дерево, яке у народній культурі уособлює світове дерево життя, зв'язок між небом, землею та підземним світом. У багатьох обрядових іграх та піснях зустрічаються згадки про калину, вербу, дуб – рослини, що мали сакральне значення в українському фольклорі та віруваннях. Вони асоціюються з пробудженням сил природи, родючістю, а також із жіночою та чоловічою енергією.

Гаївки також відзначаються ритуальним значенням взаємодії між учасниками дійства. Наприклад, в обрядових іграх молодь утворювала пари, що символізувало майбутні шлюбні союзи та продовження роду. Деякі гаївкові танці мали змагальний характер, відображаючи боротьбу зими й весни, що з погляду народного світогляду втілювало ідею оновлення та життєствердження.

Християнський вплив на гаївки посилив їхню символічну спорідненість із Великоднем – святом Воскресіння Христового, яке також несе в собі мотиви перемоги життя над смертю. У цьому контексті гаївкові дійства стали вираженням радості, прославленням Божої милості та відродження душі, що перегукується з давніми язичницькими уявленнями про відродження природи.

Гаївки як елемент весняної обрядовості несуть у собі глибоку символіку, пов'язану з космогонічними уявленнями, сонячними й аграрними культами, а також із соціальними та моральними цінностями українського народу. Їхня багатовимірність і дозволила зберегти цю традицію в народній культурі, надаючи їй нового змісту в різні історичні періоди.

Слід зауважити, що Великодні гаївкові дійства відіграють важливу роль у формуванні колективної ідентичності, оскільки вони є спільним переживанням релігійного свята, що об'єднує громаду на основі спільних духовних і культурних цінностей. Виконання гаївок сприяє відчуттю належності до певної етнокультурної традиції, зміцнює зв'язки між поколіннями та передає культурний досвід від старших до молодших. Колективний характер гаївок забезпечує соціальну інтеграцію учасників. Громада, беручи участь у спільному дійстві, переживає радість Великодня через ритуальні рухи, спів та гру.

Важливою особливістю гаївкових танців і пісень є їхня відкритість – до участі можуть долучатися всі охочі, незалежно від віку чи соціального статусу, що посилює почуття єдності.

Окрім соціальної функції, гаївки також формують емоційно-естетичне сприйняття релігійних свят. Через ритмічну виразність танцю, мелодику пісень і символічний зміст ігор учасники глибше відчують атмосферу Великодня. Колоритність народного одягу, традиційні обрядові рухи, спільні хороводи сприяють розвитку емоційної чутливості, виховують естетичний смак і формують позитивне ставлення до релігійних традицій.

Гаївкові дієства також слугують важливим засобом осмислення сакрального змісту Великодня. Вони поєднують радість фізичного вираження з духовним наповненням свята, допомагаючи учасникам пережити його не лише на рівні ритуальних практик, а й через емоційне залучення. Це сприяє глибшому усвідомленню християнських цінностей, таких як любов, милосердя, відродження та єдність.

Гаївкові традиції є невід'ємною частиною духовної та культурної спадщини українського народу, а їх популяризація та інтеграція у виховний процес сучасних закладів освіти сприятиме формуванню у молодого покоління шанобливого ставлення до духовних цінностей і національних традицій. У контексті глобалізаційних процесів та посилення культурних впливів інших народів актуальним завданням є збереження й відродження елементів традиційної культури, які виконують важливу виховну функцію та забезпечують передачу національної самосвідомості.

Включення гаївкових дієств у виховну діяльність закладів освіти сприятиме не лише збереженню фольклорних традицій, а й розвитку у дітей та молоді емоційно-естетичного сприйняття національної культури. Гаївки, як поєднання музики, хореографії, театралізованого дієства та символічного змісту, мають потужний вплив на формування морально-етичних орієнтирів, сприяють розвитку почуття єдності та взаємоповаги.

Залучення учнів до виконання гаївкових танців і пісень у рамках виховних заходів, шкільних свят або позашкільної діяльності сприятиме їхньому знайомству з народною творчістю, допоможе усвідомити значущість духовної спадщини та виховає повагу до історичних традицій. Крім того, інтеграція гаївок у виховний процес може стати ефективним інструментом патріотичного виховання, оскільки дозволяє дітям відчути власну причетність до культури свого народу та сформувати почуття гордості за її багатовікову спадщину.

Отже, дослідження великоднього обрядового гаївкового дієства в контексті духовної культури українців засвідчує його вагому роль у збереженні та передачі традиційних цінностей, формуванні національної ідентичності та зміцненні соціокультурних зв'язків. Гаївки, як унікальне поєднання ритуалу, музично-хореографічного мистецтва та народної педагогіки, виступають не лише розважальним елементом святкування, а й потужним засобом виховання духовності, моральності та естетичного смаку у молодого покоління.

Аналіз історичних витоків гаївок свідчить про їхній зв'язок із давніми дохристиянськими аграрними культами, які згодом органічно інтегрувалися в християнську традицію, надавши дієству нового смислового наповнення. Великий вплив християнства на гаївкові традиції виявився у їхній символічній

спорідненості з Великоднем – святом Воскресіння Христового, що є центральним у річному календарному циклі українців. У цьому контексті гаївкові дійства стали не лише формою весняного обрядового святкування, а й засобом прославлення життя, оновлення та духовного відродження.

Таким чином, збереження та популяризація гаївкових традицій у сучасному суспільстві є важливим завданням, що сприятиме відродженню духовної культури, зміцненню національної самосвідомості та формуванню культурно свідомої особистості. Інтеграція гаївкових дійств у виховний процес закладів освіти дозволить ефективно поєднувати пізнавальні, естетичні та морально-етичні аспекти, допоможе виховувати в дітей і молоді почуття патріотизму та поваги до духовної спадщини українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гошовський В. І. Ритміка та метр народної пісні. Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1968. 250 с.
2. Грица С. Й. Традиційна музична культура українців: історико-етнографічне дослідження. Київ : Музична Україна, 2006. 456 с.
3. Іваницький А. І. Українська музична етнографія. Київ : Либідь, 1997. 320с.
4. Квітка К. В. Музичний фольклор України. Київ : Наукова думка, 1971. 224 с.
5. Колесса Ф. М. Ритміка української народної пісні. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1970. 238 с.
6. Смоляк О. М. Духовна культура українців у музично-етнографічному вимірі. Тернопіль : Астон, 2008. 384 с.
7. Сокальський П. І. Українська народна музика. Київ : Музична Україна, 1980. 279 с.



Секція 3

УКРАЇНСЬКА ДУХОВНО-ПІСЕННА КУЛЬТУРА ЯК ЗАСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ СЕНСІВ ХРИСТИЯНСЬКОГО СВІТОБАЧЕННЯ

Ольга ЗОСІМ,

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва

Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

Київ, Україна

olgazosim70@gmail.com

ТЕОЛОГІЧНІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ

Сакральна музика, головним призначенням якої є релігійна комунікація, має вивчатися не лише в контексті мистецької творчості, а й розглядатися як форма репрезентації богословського вчення у його багатогранності та багатовимірності. Богослов'я, яке є розгалуженою системою знань (фундаментальне, біблійне, догматичне, моральне, літургічне тощо), нечасто стає методологічним інструментарієм у вивченні сакральної музики, оскільки музикологи зосереджуються передусім на її мистецькому компоненті, значно менше приділяють увагу вербально-тестовому і зазвичай оминають теологічний вимір сакральних текстів та церковних піснеспівів. Якщо богословська складова сакральної музики все ж таки стає предметом рефлексій науковців, її центральним об'єктом є сакральна монодія або багатоголосна літургічна музика XVIII–XXI століть, що спирається на канонічні тексти, які записані в богослужбових книгах. Духовна пісня, що відноситься до паралітургічної або позалітургічної творчості, рідко стає предметом теологічного аналізу. Серед українських науковців, які розглядали її з богословських позицій, відзначимо І. Ісіченка [2], Ю. Медведика [3] та Н. Сулій [5]. Втім, цей аспект вивчення духовнопісенної творчості в українській музикології не є системним, тому ми пропонуємо визначити стратегічні напрями досліджень, які можуть стати дорожньою картою для студій української духовної пісні з позиції їх богословської рефлексії.

При характеристиці теологічного компоненту сакральної музики, в тому числі й духовнопісенних творів, важливо пам'ятати, що богослов'я в кожній з християнських деномінацій має відмінності, іноді доволі суттєві, бо кожна конфесія по-різному трактує християнське вчення та його догматику. Отже,

духовну пісню, як і будь-яку іншу сакральну музику, необхідно розглядати в контексті не абстрактно уніфікованого, а конфесійно орієнтованого – православного, католицького, протестантського – богослов'я, бо конфесійні відмінності визначають інтерпретацію тих чи інших християнських догматів та релігійних сюжетів.

Особливо наголосимо на тому, що догматична складова є найважливішою в духовних піснях, особливо тих, які виходять друком та мають схвалення церковної влади. В українському духовнопісенному репертуарі переважають твори, догматика яких є спільною для усіх християнських конфесій. Це зокрема пісні, що оповідають про народження Ісуса Христа, Його страждання та хресну смерть, Воскресіння, Вознесіння, Зіслання Святого Духа. Однак доволі вагому частину українського репертуару становлять конфесійно марковані твори. Їх доволі багато в почаївському «Богогласнику» (1790–1791) [1], як приклад назвемо пісню «Помяните, помолитесь ко Господу» (№ 237), що позначена як «Пѣснь о душах в муках чистителныхъ сущихъ» і змістовно спирається на католицький догмат про чистилище. Пісенні твори відповідної тематики відсутні у православних виданнях духовних пісень.

Конфесійно маркованими є богородичні пісні у греко-католицьких виданнях – у вже згадуваному «Богогласнику» та нововасиліанській збірці «Церковні пісні» (1926) [7]. Так, наприклад, у почаївському виданні є пісні на свято Непорочного Зачаття Богородиці (№№ 94–97), низка пісень до цього свята міститься у збірці «Церковні пісні» (№№ 170–174). Нагадаємо, що догмат про Непорочне Зачаття Діви Марії офіційно був проголошений Католицькою церквою у 1854 році, однак віра в те, що Богородиця з моменту зачаття була вільна від первородного гріха завдяки заслугам Ісуса Христа є не лише у західнохристиянській, а й східнохристиянській церковній традиції. Проте оскільки Православна церква не має такого догмата, в духовнопісенній традиції цієї конфесії відсутні твори на свято Непорочного Зачаття Богородиці.

Якщо говорити про протестантський духовнопісенний репертуар, то догматика численних протестантських церков знайшла відбиття не лише у змісті духовних пісень, а й у структурі співаників (див., наприклад, лютеранську збірку «Український євангельський співаник» (1933) [6]). В їх виданнях, наприклад, відсутні пісні до Богородиці та святих, оскільки, відповідно до протестантського вчення, у Св. Письмі немає прикладів шанування святих і Богородиці, а молитви християн мають бути спрямовані лише до Бога, а не до посередників. Репертуар протестантських співаників, на відміну від католицьких та православних, що орієнтуються на церковне річне коло, зазвичай представлений лише двома церковними святами – Різдвом і Великоднем, адже, відповідно до протестантського вчення, більшість з них не мають біблійного коріння.

Догматика є підґрунтям духовнопісенного репертуару, адже релігійна цінність духовної пісні полягає у донесенні до вірян основних положень християнського вчення. Тому найбільш значимими є твори, які у художній формі репрезентують зміст основних догматів, а не зосереджуються на релігійних почуттях, хоча останні є значно ближчими для пересічної людини. Серед пісенних творів, які є виключно догматичними, назвемо популярну катехизмову пісню «Тройца Бог Отец, Бог Сын, Бог Дух Святыи», яка відсутня в

«Богогласнику», але увійшла до інших друкованих пісенних збірок, зокрема до львівського «Пѣснословця» (1909) [4, с. 310–317].

При характеристиці духовнопісенної творчості не менш важливими є аспекти, пов'язані з літургичним богослов'ям. Духовна пісня, на відміну від церковної географії і створених на її основі сакральних монодійних піснеспівів, в українській традиції достатньо пізно стала частиною богослужіння. Літургичне використання духовнопісенних творів знайшло відбиття в рубрикації греко-католицьких церковних співаників. Якщо в почаївському «Богогласнику» ще не було виокремлено пісні, які звучать на літургії, то в більш пізніх виданнях паралітургична практика, що вже остаточно закріпилася в греко-католицькому середовищі, відбилася на рубрикації пісенників. Так, у згаданому нововасиліанському співанику «Церковні пісні» є окрема рубрика «Пісні під час Служби Божої» (№ 278–290), які відповідають церковному обряду: наприклад, «Отворіться царські ворота» (№ 278), «Святий Боже» (№ 280), «Піснев херувимів» (№ 281), «Тіло Христове» (№ 287) та ін. Безумовно, літургичний аспект не обмежується лише прив'язкою пісенних творів до богослужіння, однак цей момент є вельми показовим, оскільки в православній традиції духовні пісні твори не увійшли до літургії і не стали її органічною частиною. І хоча спів коляд під час богослужіння у різдвяний період є і в православній церковній практиці, він є винятком, а не правилом, тоді як в греко-католицькій спів духовних пісень на літургії є звичайною практикою, починаючи з XVIII століття.

Моральне богослов'я формує змістовне підґрунтя творів повчального змісту, в яких розкрито різні аспекти християнського життя. Значну частину протестантського репертуару становлять пісні, присвячені тим чи іншим християнським чеснотам, значення яких для спасіння людини мають міцно закріпитися у свідомості мирян. Посилення ролі морально-повчальної складової у протестантській духовнопісенній традиції пов'язана з проповідницькою спрямованістю їх діяльності. Втім, покайні, прославні, благальні пісні широко представлені у православних та католицьких співаниках. Так, четвертий розділ почаївського «Богогласнику», що має назву «Пѣсни благоговѣйныя, покайныя и умилителныя, различным нуждам служащыя в себѣ вмѣщающая», містить твори різної тематики, а саме покайні, про смерть та останні речі, і в них на перший план виходить не догматика, а морально-етичні настанови щодо земного та вічного життя християнина.

Розглядаючи духовні пісні крізь методологічну оптику теології, ми концентрували увагу передусім на їх текстах, адже саме в них зосереджено християнські догмати та морально-етичні засади християнського життя. Однак музичний компонент та його семантичні показники можуть стати додатковими маркерами, які унаочнюють богословський зміст духовнопісенних творів. Так, в усіх великодніх піснях із нововасиліанської збірки «Церковні пісні» за допомогою музичної риторики (риторична фігура анабасис) додатково унаочнюється головний догмат християнського вчення – Воскресіння Ісуса Христа з мертвих. Початкові фрази майже усіх пісень великоднього циклу (№№ 32–47) є висхідними: найчастіше це поступеневий або квартовий (V–I) рух вгору, висхідний рух по звуках тризвуку, іноді мелодичний хід, що розпочинається висхідною секундою. Як зразок опосередкованого зв'язку музики з текстом наведемо відому богогласникову пісню «Ах! смотри кто жив» (№ 233),

яка входить до циклу пісень про смерть. У цьому творі морально-повчальний текст озвучується за допомогою мелодії, жанровою основою якої є менует. На перший погляд, музика входить у протиріччя з текстом, однак саме вона стає тим маркером марноти світу, надмірне захоплення яким може привести людину до вічної смерті.

Отже, теологічне підґрунтя духовних пісень, яке охоплює не лише їх текстову, а й музичну складову, є багатогарним та багатовимірним, оскільки воно пов'язано з різними напрямками богослов'я в їх конфесійному розмаїтті. Богословський аналіз українського духовнопісенного репертуару є перспективним напрямом сучасних наукових студій і потребує усебічної підтримки наукової спільноти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богогласник. Пѣсни благоговѣйныя Праздником Господьским, Богородичным и Нарочитых Святых чрез весь год приключаящимся, к симже нѣ которым Чудотворным Иконам служащия, таже различныя Покаянныя и умилителныя содержащ. Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1790. 585 с.

2. Ісіченко І. Покутні вірші «Богогласника» (1790). *Сіверянський літопис*. 2022. № 1. С. 138–151.

3. Медведик Ю. Теологічно-катехезаційна сутність господських пісень почаївського «Богогласника». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 78: Мистецтвознавчі пошуки: зб. наук. ст. та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. С. 172–184.

4. Пѣснословец или новое собрание церковных пѣсней: праздничных, храмовых, покаянных, страстных, молитвенных, чудотворным иконам и пр., и пр., с додатком Тропарей и Кондаков, Свѣте тихій, Славословія велик. и пр., для старших и молодших христіан нашей св. церкви. Львов: Типом и накладом Ставропигійского Института, 1909. 360 с.

5. Сулій Н. Богородична тематика пісень «Богогласника». До питання студіювання української церковно-пісенної спадщини у контексті християнських світоглядних засад. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. № 1. С. 28–36.

6. Український євангельський співаник / Українська Євангельсько-Авгсбурзька місійна рада; упоряд. Т. Ярчук. Станіславів, 1933. 288 с.

7. Церковні пісні. 1-ше вид. Жовква : вид-во ЧСВВ, 1926. 368 с.; 5-те вид. Рим: б. в., 1980. 400, XIIс.



Олег СМОЛЯК,
доктор мистецтвознавства, професор кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
smolyak.te@gmail.com

ГАЛИЦЬКІ КОМПОЗИТОРИ — ТВОРЦІ ЦЕРКОВНИХ ПІСЕНЬ

***Анотація.** У дослідженні зроблено перелік відомих галицьких композиторів другої половини IX — першої половини XX століть, які є авторами церковних пісень. Зроблено музично-теоретичний аналіз найбільш поширених в Галичині церковних пісень та коляд «Витай нам, Хресте» та «На небі зірка ясна засяла» композиторів Остапа Нижанківського та Віктора Матюка.*

***Ключові слова:** галицькі композитори, церковна пісня, церковна коляда, строфа, ритм, мелодика, форма, ладозвукоряд.*

Упродовж останніх десятиліть українські музикознавці все частіше зверталися до творчості композиторів, які писали духовну музику. Якщо церковна музика таких відомих галицьких композиторів, як Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, в основному, проаналізована, то творчість менш відомих (а серед них Остап Нижанківський, Віктор Матюк, Анатоль Вахнянин, Йосиф Кишакевич) потребує більш пильної уваги. Саме це й актуалізує тему даного дослідження.

Питанням дослідження творчості галицьких композиторів, які писали церковну музику, займалися такі вчені-музикознавці, як Любов Кияновська, Ірина Матійчин, Любов Яросевич, Галина Стернюк. Роксолана Мисько-Пасічник та ін. На жаль, в їхнє поле зору попадала літургійна музика, а паралітургійна майже не порушувалася.

Мета дослідження — зробити перелік галицьких композиторів, які писали церковні пісні та зробити їхній музично-теоретичний аналіз.

Більшість церковних пісень належать відомим західноукраїнським композиторам-отцям Михайлові Вербицькому, Остапу Нижанківському, Ісидору Воробкевичу, Віктору Матюку, Анатолію Вахнянину, Йосифу Кишакевичу та ін.

Зауважимо, що церковна пісня, починаючи з другої половини XIX ст. і аж до 1939 р. на західноукраїнських землях, займала вагоме місце в системі навчання та виховання підростаючого покоління. Деякі з них, особливо церковні коляди, попадають в репертуар шкільних співаників, авторами яких були вищезазначені отці-музиканти, а також відомі західноукраїнські композитори Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, Денис Січинський, Михайло Гайворонський та ін. Значний вклад у розвиток церковної пісні внесли такі

аматори-композитори отці як Володимир Стех, Іван Дуцько, Михайло Копко, Михайло Федорів, Іван Плав'юк, Микола Кумановський та ін. Зокрема, М. Вербицький у своїй розвідці «О твореніях музикальних, церковних і мірських» звертав увагу на паралельне використання у шкільних музичних хрестоматіях як світських, так і церковних пісень. З цього приводу він зазначав: «У церковних піснях діалог людини з Богом носить лірично-особистісний характер, часто переважає монологічність виразу, домінування провідного мелодичного голосу як відповідника «головного героя»» [1, с. 43]. Відомий галицький композитор М. Вербицький, крім музики до Святої Літургії (ще й донині в українських церквах виконують його «Отче наш»), зробив ряд обробок як церковних коляд так і церковних пісень. Серед них «Бог предвічний», «Нова радість стала», «Богородице Діво», «З плачем, з сльозами» та ін.

Вагомий внесок у розвиток і пропаганду церковної музики та, зокрема, церковної пісні, зробив відомий західноукраїнський композитор о. Іван Лаврівський. Розуміючи велике значення музики у виховному процесі підростаючого покоління, він видав підручник співів для учнів низчих та середніх шкіл, основою якого є як світська, так і релігійна тематика. Іван Лаврівський є автором церковних пісень «Дух святий», «Нас ради розп'ятого», «Преславно», «Услиши Господи», «Христос Воскресе», «Явися благодать» [6, с. 9].

Немаловажну роль у становленні церковної музики відіграв композитор-отець Остап Нижанківський. Він деякий час з 1894 по 1896 р. працював вчителем співу у Львівській чоловічій учительській семінарії і в своїй педагогічній діяльності використовував зразки як літургійної музики, так і церковних пісень. У відомому збірнику «Церковні пісні», який неодноразово видавався у м. Жовкві Львівської області з 1926 р., поміщені коляди «Во Вифлеємі нині новина», «Возвеселімся всі купно нині» та пісні до Ісуса Христа «Витай нам Христе», «Царю небесний», «В сильній надії» та ін.

Найвиконуванішою серед них є пісня «Витай нам, Христе». Вона виконується до і після святої Літургії під час свята Воздвиження Чесного Хреста. У ній розповідається про звертання парафіян до Розп'ятого на Хресті Христа, щоби Він був для них «осолодою, світлом серед тьми, й однією від пекла загородою» [6, с. 47].

Для церковної пісні «Витай нам, Христе» властива чотирирядкова строфа нерівноскладової будови з автоматичним повторенням третього і четвертого віршів. Такий спосіб структуротворення властивий для поетичних текстів літературного походження, що бере початок від барокової доби. Ритм аналізованої пісні регулярноакцентний. Свідченням цього є незмінність метричної та ритмічної побудов.

Мелодика пісні «Витай нам, Христе» кантиленна. Про це свідчить її повільний темп виконання та набожний характер.

Аналізована пісня написана у формі простого періоду, що складається із чотирьох, несиметричних між собою речень. Таке мелодійне зіставлення у пісні впливає, зазвичай, із творів писемного походження. А це свідчить про наближення мелодії до жанру церковних піснеспівів. Пісня «Витай нам, Христе» написана для двоголосого виконання способом терцієвої втори. Лише в

передостанньому та останньому тактах мелодія має секстове розходження голосів.

Значну роботу на ниві церковної музики провадив й галицько-український композитор-отець Віктор Матюк. Він є автором коляд «На небі зірка», «Марія Діва днесь породила», церковних пісень «Із над могил», «Витай нам, Христе», «Вже сонце красне на небі встало», «О Богородице Діво Маріє», «Боже, на землю руську поглянь». Ці ж пісні є складовою збірника «Церковні пісні» (Жовква, 1926 р.). У 1900 р. в Перемишлі виходять три збірки церковно-народних пісень, укладені Віктором Матюком. Крім композицій різних галицьких авторів до них входять і твори самого упорядника це «Святий Боже», «Плотію уснув», «Ангел вопіюще», «Христос Воскрес», «До святого Миколая» та ін., а також пісні до Божої Матері, до Утрени, Вечірньої, Святої Літургії, пісні на Великий піст, на різні празники тощо.

Найпоширенішою серед них є церковна коляда «На небі зірка ясна засяла». До речі, ця коляда виконується у західноукраїнських церквах впродовж Різдвяного періоду.

У словесному тексті цієї коляди розповідається про Вифлеємську Зірку, яка сповістила всьому людству про народження Божого Дитяти. Вона (Вифлеємська Зірка) запрошує християн прийти до Новонародженого й віддати Йому поклін, а також бути в щоденній любові з Ним.

Колядка «На небі зірка ясна засяла» укладена в шестирядкову строфу нерівноскладової будови. Її ритмічна модель наступна: 5+5//5+3//5+5//5+3//5+5[5+3]2. Така її структурна побудова сформувалася під впливом західноєвропейського барокового віршування. За Ф. Колессою, «вищезазначене структуротворення сформувалося під впливом польської середньовічної поезії». У цей час були поширеними такі ритмічні форми вірша, як тринадцятискладові, одинадцятискладові та десятискладові [2, с. 196-197].

Ритм коляди «На небі зірка ясна засяла» регулярно-акцентний. Адже йому властивий шестидольний метр у формі метричного пульсування «на два». Такий метр, зазвичай, властивий пісням радісного, святкового характеру.

Мелодика коляди «На небі зірка ясна засяла» моторна, хоча виконується у характері повільного вальсу. Таке мелодичне становлення також впливає із світлого, радісного словесного наповнення аналізованої коляди.

В основу музичної форми коляди «На небі зірка ясна засяла» покладено простий період, що складається із шести музичних речень, з яких перше і друге автоматично повторюються. Її формотворча модель наступна: А В :(реприза) А/ В/ В//. Таке структуротворення, зазвичай, властиве пісням барокової доби, у яких часто автоматично повторюються перші, чи останні музичні речення.

Для коляди «На небі зірка ясна засяла» властивий іонійський октавний звукоряд.

Відомий західноукраїнський музичний діяч та композитор отець Йосиф Кишакевич є автором багатьох церковних пісень. Серед них: «Сонце світить», «Вже можеш, Христе Боже стрінутися», «Дар найкращий Спасе Христе», «Царице наша», «Цілого світа сильний покрове», «В Єрусалимському храмі», «Христе розп'ятий» та ряд ін. Крім них і низка церковних коляд. Серед західноукраїнських композиторів сферою церковної музики цікавився та

спричинився до неї Станіслав Людкевич. Він — автор «Збірника церковних і літургічних пісень» (Львів, 1922 р.) для шкільних мішаних хорів.

Найпліднішим у цій ділянці мабуть був М. Гайворонський. В його творчому доробку, крім двох Святих Літургій та окремих частин до них, є старовинні канти та псалми (9 для мішаного хору, 10 для однорідного, видані оо Василями у Жовкві).

Отже, галицькі композитори другої половини ХІХ — першої третини ХХ століть внесли вагомий вклад у становлення та популяризацію церковних пісень. Серед них найбільшу лепту у їхнє творення внесли отці композитори Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Остап Нижанківський, Віктор Матюк, Йосиф Кишакевич. Саме їхні піснеспіви користуються найбільшою популярністю серед західноукраїнських прихожан. А деякі з них («Во Вифлеємі нині новина», «Бог Предвічний народився») стали складовою Святої Літургії, яка відправляється впродовж Різдвяного періоду на західноукраїнських землях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кияновська Л. Михайло Вербицький. Українська музична література від найдавніших часів до першої половини ХХ століття : навч. посіб. / авторський колектив під керівництвом Л. В. Ярославич. Ч. 2. Кн. 1. Тернопіль : Астон, 2002. С. 20-44. (148 с.).

2. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / упоряд.: С. Й. Грица. Київ : Наукова думка, 1970. С. 25-237.

3. Матійчин І. М. Культурно-мистецька діяльність отця Йосифа Кишакевича. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: Мистецтвознавство)*. Рівне, 2019. № 32. С. 54-60.

4. Мисько-Пасічник Р. Іван Лаврівський. Українська музична література від найдавніших часів до першої половини ХХ століття : навч. посіб. / авторський колектив під керівництвом Л. В. Ярославич. Ч. 2. Кн. 1. Тернопіль : Астон, 2002. С. 44-69.

5. Смоляк О. Церковні пісні для мішаних та однорідних хорів / упоряд. О. Смоляк. Тернопіль, 1994. С. 4-10.

6. Церковні пісні до свят. Ч. 3. Львів «Логос», 1991. 64 с.

7. Ярославич Л., Стернюк Г. Віктор Матюк. Українська музична література від найдавніших часів до першої половини ХХ століття : навч. посіб. / авторський колектив під керівництвом Л. В. Ярославич. Ч. 2. Кн. 1. Тернопіль : Астон, 2002. С. 91-130. (148 с.).



Людмила КОНДРАЦЬКА,
доктор педагогічних наук, професор
кафедри музикознавства та методики
музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
luda.kondratska@gmail.com

НОМО MUSICUS: ВИХІД ІЗ ІЄРОФАНІЇ

***Анотація.** У статті здійснено спробу розглянути антропологічний аспект проблеми семасіології антиномічної взаємодії сакрального і музичного просторів, зокрема подано панораму намірів афективного переживання, пізнання (*sapere aude*), створення «месіанських ідолів», лукавого загравання і, нарешті, заперечення Світла Досконалої Радості; верифіковано концептуальне положення про наївність сучасних прагнень до повноти становлення і оформленості музичного смислу (як антиномічної тріади сутності, її неявної присутності й вираження у інтонованих іконах, індексах і символах) у постхармсівській ситуації різноманітних музичних просторів, без зумовленості процесу рівнем аскези *homo musicus*.*

***Ключові слова:** сакральний простір; інтонований смисл; музична риторика; ентелехія; *homo musicus*.*

Буття Всесвіту протікає не у великій німотності. Воно озвучене: онтологічні структури несуть в собі акустичну інформацію про стрій всесвіту і ритмічну динаміку буття. Але за цим акустичним горизонтом — символічна нескінченність, тонко організований енергійний почин чуттєво невичерпної реальності. Він «більший від самого себе і є присутнім як душа цілих світів, що живуть своїм життям» [7, 211]. Звідси езотерична магія звуку, в яку свято вірили єгипетські і халдейські жреці, дельфійські піфії, брахмани, тьян-ші і друді. Ось чому у концепції Боеція (≈ 480-524) піфагорійський порядок (гармонія) всесвіту просто названий «музикою», а Марціан Капела (IV - V вв.) у Дев'ятій книзі «Гармонія» трактату «Про шлюб Філології і Меркурія» досліджує походження музики від монади, тобто першого оформлення інтелектуального світла. Звісно, у всіх цих випадках йдеться про ієрофанічну (М. Еліаде) природу музики як чинника екфорії енграм (греч. *εκφορέο* - виносити, *εν* - внутрішній, *γραμμα* - запис), тобто оживлення в пам'яті слідів (фрагментів) забутої сутності втраченого раю і відтворення по них його відносно цілісної картини.

У наш час спробами наблизитись до розуміння цієї природи постають дослідження філософів М. Еліаде (під впливом С. Гуссерля), Р. Отто, Г. ван дер Леува, С. Франка, а в контексті сакральних творів сучасних українських композиторів — дослідження Ольги Зосім, Тетяни Гусарчук, Маріанни Копиці,

Наталії Костюк, Лідії Мельник, Остапа Мануляка, Наталі Середи, Олени Тищенко, та ін.). Шукаючи істину у суміжних, інтердисциплінарних сферах (теології, антропології, феноменології, герменевтики, семіотики, музикології тощо), автори наділяють об'єкт свого пізнання живою діалектикою. Сприятливі умови для дослідницьких маневрів у кожному випадку забезпечує предметне поле теолінгвістики – нової синкретичної дисципліни, яка в умовах сучасного релятивізму допускає семасіологічну варіативність інтерпретації, спираючись на положення про «розфокусоване значення» (Р.Барт, Ж.Дельоз) або «значення, самоутаємничуване самим фактом свого виявлення» (Ж.Дерріда), про можливість безконечних (гіпер-) інтерпретацій одного й того ж об'єкта внаслідок відкритості текстової структури. Сказаним пояснюється деяка різоматичність у тлумаченні сакрального як об'єктивно-сущого Інобуття [7]. Метафізично-феноменологічна диз'юнкція висловлювань, максимально послаблена у лексикологічній ситуації з латинською етимологією (де корінь «sacer» має подвійну семантику: і «священний», і «святий»), різко загострюється у випадку посилення на давньогрецьку етимологію. Тут значенню «священний» відповідає слово ιερός (в перекладі – «відмінний від звичайних речей і людей, чистий, призначений для служіння Богу»), а значенню «святий» – слово ἅγιος (в перекладі – «наділений рисами Бога, недосяжний і неосяжний»). Тобто *святість* має значення якості (характеристики) Божої природи, а *священне* – сили, якою наділяються люди/предмети по благодаті. Цим пояснюється й існуюча в наукових колах розбіжність антропологічних інтерпретацій поняття «сакральний простір»: в одному випадку, як «сподоблення місця присутності» [6,89], в іншому – як «результату людської творчості» [5,10]. Утім, ця розбіжність є умовною, як і формальні межі безперервної звукової «самозамкнутості». До того ж, вона долається в антиномічному характері самого «входження» в озвучений простір істинного Буття. Відстежити його інтоновані смисли – **мета** пропонуваніх рефлексувань.

Наш дискурс мелодичного прояву освяченого простору розпочнемо з апостольського наущання: «Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього» (Ін.1,3).

Отож, йтиметься про простір, освячений Безмежним Мислячим Духом, в якому лише ангели у своєму співі сподобились віддзеркалювати сяйво Божественного Світла, «виливаючи» на усе Боже творіння одержані від Творця дари свого споглядання. Він існує (звучить) незалежно від людини, а тому не може бути ні створеним, ні використаним нею – хіба що може стати *подією перебування*. Причому, йдеться про особливе, онтологічне перебування в ньому: як «подібного в подібному», як сутнісного співбуття «чистого в чистому». Поставати своєрідним прозорим провідником або медіумом сакрального людина може, відкриваючи себе для нього під час аскетического подвигу, молитви або в іконографічному просторі церковної співоцької традиції, тобто «народжуючись згори» (Ів. 3,7).

Ця проблема – в контексті ступеня наближеності до Бога або так званої міри святості – детально висвітлюється у східній і західній патристиці. У мирі однією із спроб означення повноти такого співбуття постає епістемологічна концепція М. Фуко [4]. Він обґрунтував чотири типи подоби або ступені своєрідного «духовного звукоряду» – *співбуття, суперництво(діалог), аналогію і*

симпатію, кожен з яких претендує на роль умовної конструктивної основи процесу даного єднання. Їх характеристики показують, що впродовж реального перебування в сакральному просторі людина, розпізнаючи у своїх уявленнях і помислах перешкоду на шляху до Істини, всіляко намагається очистити від них свою свідомість. Це нейтралізує у неї найменшу потребу авторства і намір естетичної насолоди. Ось чому сакральний простір церковного розспіву (в тому числі й спів з ісоном), у своєму реальному бутті усної традиції і соборної молитви, не знає ні автора, ні слухача, не потребує жодного позначення, передачі чи вираження, а отже й самого механізму художності і мистецтва. Сказане дає підстави стверджувати: спасіння світу красою є прерогативою аскетичного подвигу митця-молитвеника. Без аскетичної, яка пройшла випробовування подвигом споглядання, митець, як «людина збудлива», не має духовного права свідчити про чисту присутність позаобрійного.

Саме підміна реального, онтологічного *перебування* в сакральному його *переживанням* ознаменувала переродження цього простору у простір музичного мистецтва. Запізніле (XII-XVI ст.) осмислення тривалого і складного перебігу означеного процесу можна частково пояснити характерною амбівалентністю тогочасної музичної практики. Адже уся музика, від часів Перотина аж до Палестрини і Орlando Лассо, існувала у двох просторах одночасно. Більше того, з появою твору, як іманентного і самодостатнього художнього факту, він сам почав обирати собі або витісняти тип *homo musicus*. Це можна відстежити на прикладі тієї ж фукіанської типології подоби. Так, якщо *співбуття* в унісоні візантійської поспівки і григоріаніки потребувало духовних зусиль святих подвижників і монахів, то діалог співрозмовників (*суперництво*), представлений в архаїчному паралельному органумі, канонічних імітаціях (простих, ракохідних, стреттних, в оберненні, збільшенні) і багатоголосому шансоні як теми меси, потребував лаїків. *Аналогія*, як формальне відтворення структурних співвідношень, запропоноване, наприклад, Й. Окегемом (в якого пропорції однієї частини Sanctus – Sanctus, Pleni sunt, Osanna, Benedictus, Osanna – повторюють будову усієї меси) чи Г. Дюфаї (мотет якого «Nuper rosarum flores», за переконанням Ч. Уоррена, повторює структуру і пропорції [6: 4: 2: 3] будови славнозвісного флорентійського куполу Брунеллескі, на освячення якого він був написаний) потребувало пастирів і канторів палкої віри. Нарешті, *симпатія* (як естетичне задоволення від) до консонантної евфонії в поліфонії строгого стилю XVI століття (мотети і меси Палестрини, Орlando Лассо, Вітторіо Анеріо і Філіппа де Монте) відповідала можливостям усіх благочестивих прихожан.

Перехід від синергійної культури до культури гуманістичної пов'язаний зі сходженням від рівня метаестетичного (магічного – містичного – етичного) до естетичного. Новий тип *homo musicus*, зосереджений на власних уявленнях і переживаннях реальності, втратив можливість стати справжнім ретранслятором Краси Божої Істини. Упродовж тривалого часу, починаючи з Ренесансу, художники шукали акустично-оптично-фізичний зв'язок з предметною сутністю, обмежуючись піднесеністю феноменального враження до рівня чинника душевного збудження.

Вперше ця тонка, але важлива грань була перейдена у музиці бароко. Це пов'язано з популяризацією форми протестантської афектованої проповіді (Гіперій). Культ емоційних еманцій передбачуваного Слова надав

мовленнєвому акту не просто ілокутивної, а перлокутивної функції і невидимо зосередив у собі небезпеку маніпулювання свобідним серцем – даром Духа Святого. Напружено-патетична мелодика пристрасної молитви (інтонацій музично-риторичних фігур) починає нестримно зближуватися зі світською соносферою, блукаючи серед іконіки Кола і Хреста. Одним із незліченної кількості прикладів інтонування афекту ідеї Хреста є семантичне поле восьмитактової теми *basso ostinato* в органній Пасакалії *c-moll* Й. С. Баха. Своє виправдання тут знаходить знакова реляція інтонованого смислу зі змістом строф (7;12; 22; 28; 30; 34; 36-37; 38; 40-41) 26-ї глави Євангелія від Матвія. У них оповідається про намащення Ісуса миром (7 – 8-а варіації); Таємну вечерю, зокрема збентеження учнів під час попередження про зраду (9-а варіації) і євхаристійне благословіння (10-а варіації); про спокусу учнів на Оливній горі (11-а варіація), передбачення трикратного зречення Петра (12-а варіація), про страждання Ісуса в Гефсиманії (13 – 15 варіації), зокрема внутрішню самотність Сина Божого (16-а варіація), духовну настанову учням (17-а варіація) і *моління про чашу* (19-а і 20-а варіації).

Інтонаційне виявлення скорботно-піднесеної декламації на тлі розмірено-зосередженої псалмодії знаходимо й у бахівській Прелюдії *es-moll* із I тому ДТК (у тлумаченні Б.Яворського – «Зняття з Хреста і споглядання Плащаниці»). Афект страждання виражений інтонаціями фігур *extensio* і *parthesia* (тт. 17-19), а згодом імітаційно низхідних тритонів фігур *katabasis* і *saltus duriusculus*, проведених у двоголосному каноні (тт. 21-22). Утім, інтонований смисл тут виходить за межі традиційно потлумачуваних розпачу і смерті – у царину нескazanного просвітлення від неквапного споглядального промовляння:

Форму барокового музичного смислоутворення рішуче перекроїла нова інтонація класичної досконалості. Незбагненим чином у ній поєдналося непокєднуване: сяюча позачасова досконалість споглядально-пластично охоплюваного звукосмислового цілого і динамізм послїдовного розгортання. Відкриття оркестрового кресчендо занурило слухача у чарівність миттєвості, над якою продовжує незримо витати одвічне почуття краси Світла Досконалості Радості. Утім, важко не помітити, як композитор, обираючи для себе позицію відчуження від подій озвученої драми, відмежовує своє «я» від внутрішнього царства звуків і розпоряджається ним, як повноправний володар. Саме таким постає Л. Бетховен у своєму «фортепіанному конспекті» світостворення, поданому у вступі першої частини сонати №32 *c-moll*. Його космологічний смисл закодовано в інтонаційно об'ємному, сконцентрованому тематизмі і чіткій фактурній окресленості крайніх регістрів. Е. Т. А. Гоффман з приводу цього писав: «Він вводить нас в глибину царства духів... Любов і печаль звучать в їх чудових голосах... Нас опановує страх, але без мук – це швидше передчуття нескінченного» [1, 78].

Тим помітнішим є відхід від онтологічної плиромності у романтичній музичній інтонації. Її серцевина – це миттєве життя психосоматичного спектру емоцій-двійників (симулякрів Божих чеснот!) як безконечного розмаїття усього кєнечного. Так, Р. Шуман у своїй «Гуморесці» користується ефектом мотивно-динамічного відлуння, коли спершу повнозвучні інтонації згодом з'являються у знущальній тіні свого «двійника» – «передражнювального» повторення на *piano*.

Інтонований смисл риторичного «Wagum?» постає переконливою ознакою того, що спокій небесного блаженства покидає душу. Мелодії рухаються хвилями – то злітаючи у позаобрійну далечінь, то низпадаючи у морок низького регістру – до кульмінацій (новий різновид — тихі кульмінації), причому не стільки зусиллям волі, скільки тугою й сум'яттям душі. Зболена, вона все ще поривається до гармонії, шукає світла (Ф. Шопен, Р. Вагнер)..

В міру секуляризації світу абстрактнішим стає мистецтво, розділяючи людину, Творця і світ, перетворюючи раніше існуючу цілісну єдність на множинність, що підлягає різним аналітичним операціям. Напередодні гайдегґерівської «світової ночі» холодна, безпафосна романтика спроб абстракціоністів і акціоністів ознаменовує «втечу» homo musicus в потойбіччя, але не як у трансцендентне, а як у пам'ять втраченого раю(з підміною якісно-стильового осмислення епохи кількісно-хронологічним). Це зробило другорядним питання про самі звукові форми в сучасній композиції і спонукало до пошуків у царині ритму, а далі – тиші за останньою нотою, відміреної в нотації. Панорама приголомшливого видовища, муляжів і декорацій хаосу прийшла на зміну переживання символів віри, надії і любові. Віддавшись на поталу надособистісного контролю за звуковими процесами і захопившись акустичними подорожами у віртуальному просторі, людина інтуїтивно надібалала звуковий поріг другого виміру (єдності мелодії і гармонії) й структурні матриці виходу музики у глибини стереофонії (за межі третього виміру). Це спонукало її піддатися спокусі лукавства і загравання з традицією. Представлені перетворення музики на магічний ритуал, причому ритуал самого процесу музикування, спрямовані на розщеплення традиційної сутності музики, розширення простору давньої μουσική τέχνη. Доцільність вбачається у канонічному характері відтворень сакрального смислу через структуру кантусного письма за допомогою *принципів канону* (застосування текстового колажу як форми коментарію шляхом уведення паралельного тексту поверх звукового матеріалу або створення контексту, з якого проявляється авторський коментар), *каталогу* (коли в основі цілого лежить числовий ряд, алфавіт, фонемі, акровірш, східці Гвідонового гексахорду, система восьми октавних модусів, предметний показчик, історичні стилі тощо), *ритуалу* (зумовленого ситуацією повторюваної послідовності дій), *виконавського аутентизму*. Таке тлумачення ґрунтується на концепції синкретичного мислення, зосередженого на знятті опозиції музичного – екстрамузичного, переведення психологічного «зараз» в метафізичне «зараз=завжди» і, таким чином, вписання музичного висловлювання у сучасний хронотоп. Форма зосереджує увагу на відмежуванні земної суєти за допомогою техніки мінімалізму – оформлення внутрішнього життя у звуках. Результатом цього постав нечуваний раніше у світській музиці ефект quasi-релігійної «достовірності».

З цієї системи випадають благочестиві одкровення, в яких немає розпаду свідомості і гри у святість. Таким за глибиною сакральної символізації інструментальних тембрів, регістрів, способів артикуляції, інтервальних систем і принципів композиційної форми вважаємо повільний плин сакрального Часу у мінімалістичному просторі хорових творів **Вікторії Польової**. Тут нічого не з'являється несподівано, тут усе є й було завжди. Просто у потрібний момент воно відкривається (тому, хто готовий і хоче почути) – новим виміром,

глибинним відлунням, радісним упізнанням. Тут немає місця повсякденно-буденним думкам і почуттям; тут – думки про Вічне, а почуття позбавлені поверхової афектованості, зате сповнені глибинної символічності. Можна навіть сказати, що це не так почуття, як від-чуття, навіть осяяння...Саме такими значимо-повільними, сповненими символічних сенсів і відлунь тисячолітньої традиції є «Світлі піснеспіви» – монументальний хоровий цикл композиторки.. Шістнадцять номерів циклу утворюють грандіозну композицію, до якої додається *Покаянний псалом № 50 (51) «Помилуй мене, Боже»*. Фонізм хорового співу використовується для передачі сакральних образів.

Підсумовуючи сказане, зважимося узагальнити нашу позицію у **ВИСНОВКАХ**.

1. Метафізика Краси (за семантичним спектром *pulcher*, тобто як сакрального простору) і теорія музичного мистецтва (як простору музики) – речі непокєднувані, оскільки смислом першої є Світло Досконалої Радості, а смислом другої – усього лиш спроба афективного переживання, пізнання (*sapere aude*) Його «месіанських ідолів» (з порушеною координацією блага і краси), лукавого загравання з Ним і, нарешті, заперечення; відтак – просто перетворення звукової матерії у символ *nihi*le.

2. Повнота становлення і довершеність ступеня оформленості музичного смислу – антиномічної тріади сутності, її неявної присутності й вираження у інтонованих іконах, індексах і символах – зумовлені рівнем аскези *homo musicus*. Вирішення цієї проблеми у постхармсівській ситуації різоми музичних просторів, звісно, неймовірно ускладнюється, однак (всупереч законам кібеопростору) не втрачає актуальності.

3. Подія зустрічі (спів-буття) звучання і смислу в інтонаційній свідомості *homo musicus* постає предметом духовно-моральнісного аналізу в курсі музичної антропології. Освоєння курсу потребує реалізації сотеріологічної стратегії музичної дидактики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гофман Е. Т. А. Інструментальна музика Бетховена / Ернст Теодор Амадей Гофман. Твори: у 8 т.т. Т. 1. Київ: ЕксОб. 2024. С. 76 – 84
2. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання (пер. Г. Кьорян, В. Сахна). Київ: Основи, 2021. 592 с.
3. Кондрацька Л.А. Музична антропологія. Тернопіль: ТНПУ, 2024. 290 с.
4. Кулик В. Фуко Мішель Київ:Парламентське видавництво, 2021. 155с.
5. Lidov A. M. The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space. In: «The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance». Editors E. Thuno, G. Wolf. Rome, 2018. 9-54
6. Misiano V. Thaw and the Poetics of Soil // Sweet Sixties: Specters and Spirits of a Parallel Avant-Garde / Georg Schöllhammer and Ruben Arevshatyan. Berlin, New York: Sternberg Press, Transit, 2014.237p.
7. Chase M. Pavel Florensky, On space and time. London, 2015.131p.



Світлана ГУРАЛЬНА
кандидат мистецтвознавства,
доцент, доцент кафедри мистецьких
дисциплін та методик їх навчання
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної
академії ім. Тараса Шевченка
Кременець, Україна
sveta_guralna@ukr.net

ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ РИМО-КАТОЛИЦЬКОЇ КОНФЕСІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ

***Анотація.** У статті охарактеризовано передумови розвитку духовної творчості галицьких композиторів римо-католицької конфесії кінця ХІХ – першої половини ХХ століть. Зазначено вплив римо-католицького духовенства та західноєвропейського цециліянського руху на духовно-музичне життя Галичини. Відзначено таких провідних композиторів регіону як А. Хлондовський, К. Гарбусінський, Ф. Вальчинський, В. Ожех, Ян Кароль Гал, Й. Суржинський, Л. Шверчек, В. Желенський, О. Жуковський, Т. Шеліговський. Звернено увагу на творчість Антоні Хлондовського, проаналізовано «Missa Dominicalis» op.66 автора. Відзначено цінність збірника «Духовні твори галицьких композиторів римо-католицької конфесії кінця ХІХ – першої половини ХХ століття» С. Гуральної. Узагальнено стилістичні уподобання галицьких композиторів римо-католицької конфесії.*

***Ключові слова:** Галичина, римо-католицизм, духовенство, композитор, літургійні твори, меса, паралітургійні пісні, стилістика.*

Наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ століть Галичина, що простягалася в межах сучасної України та Польщі і поєднувала велику кількість регіонів, була домівкою для представників багатьох національностей, зумовлюючи тісну взаємодію різних культур та їх музично-духовних надбань. Духовна зорієнтованість населення визначалася перевагою греко-католицького та римо-католицького віросповідань, а літургійна музика відігравала особливе значення в соціокультурному середовищі.

Дослідженням літургійної спадщини композиторів греко-католицької конфесії займалися С. Гуральна, Ж. Зваричук, І. Матійчин, Л. Кияновська та інші. Вивченням духовної музики римо-католиків займалися українські (С. Гуральна, О. Зосім, С. Каліберда, П. Чирик, Ш. Шрайнер) та зарубіжні науковці (В. Лияк, М. Бабніс, А. Гладиш). Проте, регіональна малодослідженість з точки зору мистецтвознавства та теорії розвитку культури зумовила детальне вивчення духовної творчості Галичини.

Мета статті – дослідити передумови розвитку духовної творчості та музичну спадщину галицьких композиторів римо-католицької конфесії кінця XIX – першої половини XX століть.

Ще з XIX ст. сакральне мистецтво Галичини укріплювало свої позиції на духовному маргінесі завдяки освітнім реформам, просвітницьким заходам, а також внутрішній політиці Австро-Угорщини, а з 1918 року Польщі. Римо-католицьке духовенство, як правило, ініціювало забезпечення безперервної богослужбової освітньої, видавничої, а поряд і з ними, виконавської практики. Все це відбувалося під патронатом єпископів, зокрема Северина Моравського (Seweryn Morawski, 1885-1900), Юзефа Більчевського (Józef Bilczewski, 1900-1923), Болеслава Твардовського (Bolesław Twardowski, 1923-1944) у *Львівській архидієцезії*; Лукаша Солецького (Łukasz Solecki, 1882-1900), найвидатнішого реформатора церковної музики в єпископаті цього періоду Юзефа Себастьяна Пельчара (Józef Sebastian Pelczar, 1900-1924), Анатолія Новака (Anatol Nowak, 1924-1933), Францішека Барди (Franciszek Barda, 1933-1964) у *Перемишльській єпархії*; Юзефа Алоїзі Пукальського (Józef Alojzi Pukalski, 1852-1885), Ігнація Лобоша (Ignacio Lobos, 1885-1900) та Леона Валенги (Leon Wałęga, 1901-1933) у *Тарнівській єпархії*, що належала Львівській митрополії; кардинала Альбіна Дунаєвського (Albin Dunajewski, 1879-1894), кард. Яна Пузина (Jan Puzyn, 1895-1911), кард. Адама Стефана Сапєги (Adam Stefan Sapieha, 1911-1951) *Краківської єпархії*, що з 1880 року безпосередньо підпорядковувалася апостольській столиці.

Очевидним був і вплив започаткованого в XIX ст. західноєвропейського відродження римо-католицької церковної музики в цециліянських традиціях. Випускники Школи церковної музики в Регенсбурзі (Kirchen music schule; 1874) о. Франца Ксавера Габерла, Регенсбурзький університет, заснований 1962 року (Німеччина), французькі бенедиктинці в абацтві св. Петра в Солезмі під керівництвом настоятеля отця Проспера Геранже, школа Cantorum Шарля Бордо (1896) у Франції розпочали активне відновлення григоріанського співу, ренесансної поліфонії, композиції, гри на органі, досліджень давнього хоралу та його автентичного виконання в Європі. Вінцем зазначених реформ став офіційний акт св. Пія X «Motu proprio» від 22 листопада 1903 року, в якому підкреслювалась важливість григоріанського співу як вищого зразку духовної музики і предмету особливої турботи Церкви.

Така інтенсивність реформування духовної музики швидко поширювалася і сягнула Галичини. Активізувалися концерти духовної музики, оновився духовний репертуар, на зміну тривіальним, слабким творам та низькому рівню виконавства органістів-дилетантів прийшли твори високої художньої цінності.

Діяльність реформаторів церковної музики зацікавила чисельних композиторів і зумовила появу нових творів та збірок духовної музики. Серед них виділяються «Пісенник» Францишка Вальчинського (Franciszeka Walczyńskiego, Тарнув, 1884, 1888), «Збірка різдвяних колядок, адвентних, постових та великодніх пісень» Вінценті Ріхлінга (Wincentego Rychlinga, Краків, 1885), «Збірка 20 церковних пісень» Юзефа Серославського (Józefa Sierosławskiego, Краків, 1890), «Сімдесят релігійних і світських пісень» Людвіка Дітца д'Арми (Ludwika Dietza d'Arma, Перемишль, 1893), «Церковний пісенник» Томаша Флаши (Tomasza Flasz, Краків, 1903–1909), «Пасторалі» або збірка

народних колядок Станіслава Охманського (Stanisława Ochmańskiego, Краків, 1891), «Польські різдвяні пісні» Op. 9 Станіслава Невядомського (Stanisława Niewiadomskiego, Львів, 1892), «Кантички» Яна Кашицького (Jana Kaszyckiego, Краків, 1911). Всі ці твори були дуже популярними і приваблювали виконавців та слухачів своїм широким діапазоном художньо-емоційного наповнення.

До музичної інтерпретації богослужбових (літургійних) жанрів зверталися в основному священники та диригенти хорів, які відразу ж долучали власні твори до виконавського репертуару. Натомість професійні композитори, намагаючись демократизувати церковну музику та підняти її художній рівень, були змушені оминати регіональну традиційність, пов'язану із світськими впливами. Отож, літургійна та паралітургійна композиторська творчість вирізнялася творчими інспіраціями, поєднанням традиційних канонів та мистецьких новацій, що дозволяло збагачувати й увиразнювати репертуар церковних і світських хорів.

Провідними композиторами того часу були Антоні Хлондовський, Казимеж Гарбусінський, Францішек Вальчинський, Войцех Ожех, Йозеф Суржинський, Леон Шверчек, Владислав Желенський, Ян Кароль Гал, Оттон Мечислав Жуковський та Тадеуш Шеліговський.

Їх біографічний і творчий шлях описаний у науковому нотному виданні хорових творів Світлани Гуральної «Духовні твори галицьких композиторів римо-католицької конфесії кінця XIX – першої половини XX століть» (2022) [1]. Зокрема, із праці дізнаємося, що Антоні Хлондовський був одним із найбільших діячів цециліанського руху та одним із найплідніших композиторів релігійної музики міжвоєнного періоду. Він опублікував понад тисячу творів та близько чотирьох тисяч праць, серед яких навіть підручник з гармонії. Його релігійні твори налічують близько 40 латинських, польських і заупокійних мес, кілька сотень різноманітних пісень, мотетів, гімнів і псалмів для хору та органу. Відома збірка «225 органних прелюдій». Він є автором 5-актної містерії «Страсті» для солюючих голосів, чоловічого хору і малого оркестру, «Яселку» та музики до драматичних п'єс «Святий Антоній Падуанський», «Свята Цецилія» і «Блудний син». Надзвичайно цінними стали його літургійні піснеспіви на цілий рік (3 зошити). Його пісні охоче співають і сьогодні («Господь зійшов з неба», «Маріє, є щось на небі», «Маріє, я твоя дитина»).

Його найціннішим твором є «**Missa Dominicalis**» (Недільна меса) op.66, написана 1936 року для чотириголосого мішаного хору та органу. Усі її 6 частин «Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei» поміщені у збірнику «Духовні твори галицьких композиторів римо-католицької конфесії з кінця XIX-першої половини XX століть» С. Гуральної [1].

Цікаво, що у третій частині «Credo» автор використав фрагменти хорового унісонного співу жіночими або чоловічими голосами, апелюючи до традицій григоріанського співу, які з'являються між епізодами в чотириголосому викладі. У цьому циклі композитор примінив технічні засоби, яких не було у його попередніх месах. Зокрема, докорінні зміни відбулися в органному супроводі, в якому поряд із три-, чотириголосою фактурою з'явився склад з більшою кількістю голосів, а в окремих співзвуччях вони досягають семи голосів. Для багатшого звучання автор використав і ширший діапазон гармонічних засобів, зокрема нонакорди, септакорди з пониженими квінтами тощо.

У недільній месі А. Хлондовський застосував педаль, яку виписав на нижній лінії органної партії. Таке нове бачення акомпанементу було пов'язане із парафіяльною діяльністю у базиліці Найсвятішого Серця Ісуса та можливостями органу у ній.

Недільна меса була високо оцінена музичними критиками. Рецензент «Церковної Музики» писав: «Missa Dominicalis є цінною новинкою в літературі польської церковної музики. Простий підбір, спів, проникливі мелодії та чіткий хоровий виклад заохочує наших органістів до включення цього твору до репертуару церковних хорів. Органний супровід написаний із знанням органної техніки і пристосований до їх обов'язків диригента і виконавця водночас» [2].

Загалом, творчість польських композиторів означеного періоду відзначалася різноманітністю жанрів та появою багатьох нових композицій. Хорові твори а capella чи з інструментальним супроводом, одноголосі та двоголосі пісні, призначені для гуртового співу під органний супровід швидко набували популярності та значно розширили репертуар польської духовної музики. Зокрема, у месам, як у великих творах із циклічною будовою, була подолана одноманітність. Ця усталена форма стала улюбленою та найбільш практикованою серед таких композиторів, як Владислав Желенський, Казімеж Гарбусінський, о. Юзеф Суржинський, Мечислав Суржинський, Францішек Вальчинський, Євгеній Валькевич та інших.

Паралітургійні пісні за змістом і настроєм передусім стосувалися подій річного церковного календаря: Адвенту, Народження Ісуса Христа, Великого Посту, Пасхи, Зіслання Святого Духа, Євхаристії тощо. Найчисельнішою групою були коляди та марійські пісні. За певних обставин вони супроводжували народ на урочистостях біля костелів. Тож деякі з них стали особливо популярними, як наприклад «Бог рождається», «Бог в доброті», «Святий Боже», «Мати Божа», «Під Твоїм покровом», «Богородице», 14 «Сердечна Мати», «Радуйся, Маріє».

Окрему групу складали пісні з патріотичним настроєм, зокрема «Молитва за Батьківщину».

Представлені твори у збірнику «Духовні твори галицьких композиторів римо-католицької конфесії кінця XIX – першої половини XX століть» Світлани Гуральної демонструють яскраву і різнобарвну палітру духовної спадщини композиторів. Вони виявляють не тільки глибину таланту митців, але й вплив романтизму на використання засобів музичної виразності. Жанрова різноманітність інспірує до виконання цих творів як у костелах, так і на концертних сценах.

Отож, Галичина досліджуваного періоду стала своєрідним кристалізатором церковно-співочих традицій, які до сьогодні зберегли свою музично-обрядову самобутність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуральна С. С. *Духовні твори галицьких композиторів римо-католицької конфесії кінця XIX – першої половини XX століть: наукове нотне видання хорових творів* / упор. С. С. Гуральна. Львів–Варшава: Галицька Видавнича Спілка, 2022. 148 с.

2. Kwaśnik S. Nowe wydawnictwa Ks. Antoni Chlondowski «Missa dominicalis». *Muzyka Kościelna*. Poznań, 1936. R. XI, nr. 11-12 (PG XIV, 102). s. 175.



Анатолій ОРОНОВСЬКИЙ,
доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв
Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка,
заслужений діяч мистецтв України
Тернопіль, Україна,
oronovsky22@gmail.com;
oronovsky@tnpu.edu.ua.

ДУХОВНІ КОЛЯДКИ М. ЛЕОНТОВИЧА ЯК СКЛАДОВА ФОРМА СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ХОРОВОГО СПІВУ

Анотація. *Духовна музика є унікальним, специфічним явищем культури. З одного боку, вона є складовою мистецтва як акумулятора чуттєво-емоційного досвіду людства, а з іншого, – складовою духовного життя суспільства й окремої людини. Треба відзначити, що духовна музика споконвічно була пов'язана з вірою людини у Бога, і в цьому плані вона має розглядатись не тільки з естетичної точки зору, а й з функціональної (як практична реалізація духовних потреб) і філософсько-світоглядної, що відбиває уявлення людини про систему світу та її ставлення до Творця. Творча спадщина М. Леонтовича – одна з найвидатніших в історії української класичної музики.*

Величезне багатство народної символічної образності озвучено М. Леонтовичем в музичних формах, які природно синтезують національні витoki і норми європейської музичної мови, а пласт його духовних музичних напрацювань і у сьогоденні, де відбувається становлення українськості, відродження ідентичності під час випробувань військовою агресією росії, відіграють надзвичайну виховну та глибинно-духовну роль.

Саме так, на такому культурному фундаменті повинен відбуватися процес самоусвідомлення ідентичності українського духовного типу в цілісному мистецькому просторі України.

Ключові слова: *Національні традиції, хоровий спів, духовні колядки, духовна музична творчість М. Леонтовича.*

Виклад основного матеріалу. Творча спадщина М. Леонтовича – одна з найвидатніших в історії української класичної музики. Величезне багатство народної образності озвучено М. Леонтовичем в музичних формах, які природно

синтезують національні витоки і норми європейської музичної мови.

В останнє десятиріччя через значні зміни в українському державному і соціальному світобаченні стали можливими для вжитку нові невідомі сторінки творчості М. Леонтовича. Таким прикладом є його духовна музика – канти, псалми, колядки, «Молебен благодарственный Господу Богу» і Літургія І. Златоустого. У цих творах перед сучасним слухачем і виконавцем постають нові грані майстерності композитора. Якщо тема «Леонтович та народна пісня» здобула досить широке втілення у дослідницькій практиці, то своєрідною «забороненою зоною» залишалась інша чи не найзначніша частка його творчості.

Дійсно, у поле наукових досліджень з відомих історичних причин не включався зв'язок композитора з церковним буттям, практикою, традиціями, з церковною культурою взагалі. Вони взаємодіють спорідненістю інтонаційних, фактурних, формотворчих засобів побудови матеріалу.

М. Леонтович упродовж 11 років навчання співав у церковних хорах, у 1904 році здобув диплом регента, більш ніж 10 років викладав у Тульчинському єпархіальному училищі та, зрештою М. Леонтович був глибоко віруючою людиною. Вилучення з виконавського та дослідницького обігу такої значної частини творчої біографії великого Майстра не сприяло побудові цілісного уявлення про динаміку композиторської стилістики М. Леонтовича.

Звертаємо увагу на 10 духовних колядок з рукописного фонду ЦНБ АН України ім. В. Вернадського (тепер Інститут рукописів Національної академічної бібліотеки ім. В. Вернадського), опублікованих у 1993 році [2].

Тільки одна з них датована («Небо і земля») і тільки в трьох з них автор задокументував обставини запису. Духовні колядки досить яскраво відрізняються від обробок М. Леонтовичем народних колядок і щедрівок.

І хоча й ті, й інші є – обробками народної творчості, різниця між ними досить значна.

Вона залежить від джерела виникнення текстів і може служити яскравою ілюстрацією значущості поетичного слова у творчій фантазії М. Леонтовича. Справа у тому, що більшість текстів духовних колядок походять з «Богогласників», друкованих збірників церковних коляд, що були розповсюджені у народному музичному побуті починаючи з XVII сторіччя. Ці колядки певною мірою теж є народною творчістю. Імена їх авторів анонімні, вони (автори), безперечно, були вихідцями з народних кіл, але володіли «книжним» мовленням.

З часом тексти колядок з «Богогласників» здобули широке розповсюдження, що відшліфовувало й вилучило з них отой умовний книжковий «накип». Хоча твори не датовані, спосіб обробки майже ідентичний до манери, в якій виконано усім відомого «Щедрика», тому, мабуть, колядки написано у той же час. Колядка «Пречиста Діва», побудована за іншим принципом – тембрового контрасту. Суміжні строфи чергують барви чоловічого та жіночого діапазонів. І тільки дві останні строфи послідовно нарощують динаміку і масивність багатоголосся (6 голосів), що породжує образ устремління до небес. Разом з прозорою і розміреною хоральністю виникає почуття святкової піднесеності. Не даремно в деяких місцевостях свято Різдва називали «святком Білої радості» не тільки тому, що в цей час лежав сніг, а через почуття духовного очищення і радісної надії на майбутнє, які просвічують крізь образи колядок і щедрівок [4].

На відміну від інших колядка «Що то за предиво» (датована 1916 роком) за своєю текстовою і музичною поетикою наближена до зрілих обробок народних пісень. Про це свідчать розвинена підголоскова фактура, темброві ефекти антифонного співу, тематична контрастність між двома частинами строфи і між двома розділами колядки тощо. Власне кажучи, твір виглядає як експозиція незавершеного опусу, або як ескіз більш монументального задуму. Музична ж стилістика двох редакцій колядки «Як на річці» вписується в окреслену традицію хоральної мініатюри з прозорими, але драматургічно навантаженими мелодичними підголосками, особливо виразно це відбивається у першій редакції. У другій редакції більш яскраво втілені прийоми народного багатоголосся (унісонні ходи), що надають звучанню характерної неповторності.

Колядку «У нашому дворі» без перебільшення можна віднести до одного з найбільш вдалих творів майстра. Вона написана в манері зрілих обробок народних пісень з використанням таких традиційних ефектів, як зіставлення голосу та хору, традиційних повторень приспівок наприкінці кожного рядка, елементів імітації (10-а строфа), кантової фактурита унісонного багатоголосся. Виникає настрій радісної піднесеності. Колядка «Небо і земля» (1916 р.) будується на яскравому ефекті ритмічного і мелодичного погойдування, кружляння, «ангельського» сповивання («ангели людям радість повіствуют»).

Цьому сприяють розмірена шестидольність та прозора хоральна фактура. М. Леонтович вживає картинні ефекти, навіть деякі риси театральності, коли, слідуючи за сюжетом, виділяє слова «бо Син народився» зміною фактури і майже аріозною наспівною мелодією тенора. Типом для М. Леонтовича збагачення фактури та діапазону в кульмінації колядки напрочуд виразно втілює «вселюдський» зміст тексту («добрим людям всім шлях уявляє»).

І на довершення цієї чудової театралізованої колядки автор у повній злагоді з текстом виписує на новому матеріалі «веселу» C-dur коду («Ой ми веселі»). Ще одна із опублікованих колядок «Зібралися вражі сили» – розвинена хорова поема, в якій зіставлені прийоми кантового, хорального й народно-підголоскового мислення.

Построфне розгортання фактурних накопичень, традиційне вирішення фіналу як драматургічної верхівки, двочастинна будова, основана на тембровому контрасті – всі ці прийоми споріднюють колядку з творами майстра останнього періоду. Незважаючи на драматичний сюжет, піднесено-радісний колорит твору не суперечить його колядковій природі [3, с. 398-406].

Висновки. Запропоновані духовні колядки М. Леонтовича – різні за своєю інтонаційною сферою, виразністю. Але всі вони являють взірць органічного поєднання народних витоків та професійної майстерності. Їх народне нутро проявляється навіть більш яскраво, ніж в обробках, тому що необхідність академічного чотириголосого складу не так сильно тяжіла над фантазією автора. Кантовість, хоральність, підголосковість сплітаються у музичній тканині колядок, підкреслюючи їх барвистість, радісну піднесеність, втілену в музичній мові художню життєздатність нашого народу.

Зрозуміло, що існування духовної музики в сучасному суспільстві не є суто функціональним, тобто не обмежується використанням її тільки в церковних обрядах. І все ж природна різноплановість, специфічність духовної музики робить її унікальним явищем людської культури. Ця унікальність яскраво

виявляється в тому, що духовна тема не тільки не зникає, а все більше і більше приваблює композиторів і є основою музичних творів концертного плану. Тому, коли ми розглядаємо духовну музику як елемент мистецтва, ми обов'язково повинні пам'ятати і про її зміст, що звернений до найвеличнішого і найпрекраснішого в душі людини [1].

Підсумовуючи вищезазначене, стає зрозумілим, чому духовна музика є дуже сильним засобом виховання. Її глибоке вивчення дає можливість відчутти себе частиною свого народу, творчо переосмислити духовні і мистецькі традиції його життя. І тому вона є важливим засобом формування творчої особистості в широкому розумінні, тобто не тільки з «технологічного», «глобалізованого» та «діджиталізованого» боку (процес створення нових творів), а й з особистісного, пов'язаного з новим світосприйняттям сучасного життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В.Г. Звукове мовлення в народно-побутовому вжиткові українців. Нариси з етнології. Посібник. Київ, «Обрії», 2016.
2. Дем'янчук В. П. Теорія та практика роботи з дитячим хором. Тернопіль., «Астон», 2001.
3. Завальнюк А.Ф. Микола Леонтович. Повне зібрання хорової та педагогічної спадщини (з передмовою та коментарями). До 140-ї річниці від дня народження. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2017. 688с.
4. М. Леонтович Духовні хорові твори. Київ: Музична Україна. 2003.



Василь ГУБ'ЯК,

кандидат історичних наук, доктор філософії
в галузі українознавства, доцент, член-кореспондент АНВО України,
спеціаліст вищої категорії, викладач-методист
Теребовлянського фахового коледжу культури і мистецтв;

Марія ГУБ'ЯК,

лауреат I-го ступеня Міжнародного конкурсу
«TalantMixUkraine» (Іспанія-Україна, 2023),
спеціаліст вищої категорії, викладач-методист
Теребовлянського фахового коледжу культури і мистецтв.
vasildm54@gmail.com

КОНКУРС «НАДІЯ-25» ЯК ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКИЙ РОЗВИТОК ОБДАРОВАНОЇ МОЛОДІ

***Анотація.** Виховання на основах етнопедагогіки, християнської моралі, духовно-мистецької культури – жанрів та видів мистецтва, розкриття творчих талантів мистецько-обдарованої молоді, спрямоване на розкриття і вдосконалення їхнього потенціалу і обрання мистецької спеціальності.*

Відродження України неможливе без пробудження національної свідомості українського народу і, насамперед, підрастаючого покоління. Наукові дослідження переконливо доводять, що дитина повинна постійно перебувати під впливом духовної культури, спадщини та традицій свого народу.

Національний компонент змісту шкільної освіти дає змогу будувати всю навчальну і виховну, класну та позакласну роботу в чіткій системі, послідовності й безперервності. І саме складові українського народознавства, на змісті яких побудовані Концепція виховання особистості в умовах розвитку української державності, основні положення Державної національної програми «Освіта: Україна ХХІ століття».

Ключові слова: духовно-мистецький розвиток, обдарована молодь, Конкурс – «НАДІЯ», розвиток молоді.

Постановка проблеми. В рамках авторського Проєкту наукової освітньо-мистецької лабораторії «Мелос» з 1997 р. у Тербовлянському вищому училищі культури (зараз фаховий коледж культури і мистецтв), щорічно з 2000 року згідно з Положенням, реалізовується авторський Проєкт Губ'яка В.Д. конкурс-фестиваль «Надія», який проводиться з метою виявлення і підтримки обдарованої молоді до мистецтва та проведення профорієнтаційної роботи викладачами коледжу.

Із вдячністю зазначу, що маючи здорові і амбітні плани ставати кращими і фаховішими, ідею створення лабораторії «Мелос» підтримали тодішні директор училища Олійник Орест Михайлович, заслужений діяч мистецтв України та начальник управління культури Тернопільської ОДА – Бачинський Валерій Йосипович, заслужений діяч мистецтв України.

Відповідно до Положення про Міжрегіональний конкурс-фестиваль мистецтв «Надія», затвердженого наказом Департаменту культури та туризму Тернопільської ОВА від 16 січня 2025 року № 13/02.1-14, зареєстрованого в Західному міжрегіональному управлінні Міністерства юстиції 24 січня 2025 року за № 9/645, Наказу Департаменту культури та туризму Тернопільської ОВА про підготовку та проведення XXV Міжрегіонального конкурсу-фестивалю мистецтв «Надія», з метою виявлення обдарованих, талановитих учнів, набуття досвіду сольного та асамблевого публічного виконавства, розкриття можливостей, творчого потенціалу та професійного самовизначення учнів у Тербовлянському фаховому коледжу культури і мистецтв (Олена Ткачук): підготувати та провести 28 лютого 2025 року XXV Міжрегіональний конкурс-фестиваль мистецтв «Надія».

Затвердити склад журі XXV Міжрегіонального конкурсу-фестивалю мистецтв «Надія»: БАЙТАЛЮК Світлана Анатоліївна – директор департаменту культури та туризму обласної військової адміністрації, голова журі; ТКАЧУК Олена Петрівна – виконувач обов'язків директора Тербовлянського фахового коледжу культури і мистецтв, заступник голови журі; ЯВОРСЬКА Інга Іванівна – голова предметно-циклової комісії /далі ПЦК/ «Фортепіано та концертмейстерський клас» Тербовлянського фахового коледжу культури і мистецтв, секретар журі.

Члени журі: ВЕРМІНСЬКИЙ Володимир Євгенович – директор Тернопільського обласного методичного центру народної творчості;

ГРАДОВИЙ Володимир Степанович – голова ПЦК «Народне інструментальне мистецтво» (духові інструменти) Тербовлянського фахового коледжу культури і мистецтв (далі ТФККіМ); ГУБ'ЯК Василь Дмитрович – автор проекту, кандидат історичних наук, доцент, викладач-методист ТФККіМ, член-кореспондент Академії наук вищої освіти України /АНВО України/; ЗАБИГАЙЛО Лариса Аркадіївна – голова Тернопільської обласної організації профспілки працівників культури України (за згодою); КОЗАК Галина Ярославівна – голова ПЦК «Видовищно – театралізовані заходи» ТФККіМ; КРАКІВСЬКА Ірина Валентинівна – голова ПЦК «Народна хореографія» ТФККіМ; ЛЕЩУК Ольга Василівна – голова ПЦК «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» ТФККіМ; ЛИПКА Віталіна Іллівна – голова ПЦК «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» ТФККіМ; МОКЕЙ Людмила Іванівна – голова Тернопільської обласної організації профспілки працівників освіти і науки (за згодою); СМІЛЬСЬКИЙ Ігор Михайлович – заступник Тербовлянського міського голови з питань діяльності виконавчих органів влади (за згодою); СТЕЧИШИН Алла Василівна – депутат Тернопільської обласної ради, кандидат юридичних наук (за згодою); СТРОЙВАНС Лідія Михайлівна – голова ПЦК «Народне пісенне мистецтво» ТФККіМ.

Відповідальна за проведення конкурсу – ЛІСОВА Наталія Володимирівна, досвідчений педагог, викладач вищої категорії, завідувачка відділенням ТФККіМ.

Згідно умов до участі в Конкурсі-фестивалі запрошується творчо обдарована молодь з різних регіонів України, а саме: учні 7-9 класів ЗОШ I-III ступенів та старших класів шкіл мистецтв, які навчаються у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах, художніх студіях, беруть участь в аматорських колективах.

Конкурс-фестиваль проводиться щорічно у номінаціях:

”Декоративно-прикладне мистецтво”; ”Народне пісенне мистецтво”; ”Фортепіано”; ”Народне інструментальне мистецтво” (духові та народні інструменти); ”Режисура видовищно-театралізованих заходів”; ”Народне хореографічне мистецтво”; ”Інформаційна, бібліотечна та архівна справа”.

Підсумки проведення XXV Міжрегіонального конкурсу «НАДІЯ» – 2025: Учасники у номінаціях: «ВТЗ» / Видовищно-театралізовані заходи/ – 19 (8 учнів, 3 колективи); Фортепіано – 23; Народні інструменти – 17; Духові інструменти – 18; Народне пісенне мистецтво – 36 (26 учнів – 1 колектив); Хореографія – 330 (1 учень і 24 колективи); ДПМ /Декоративно-прикладне мистецтво/ – 23; Бібліотечна справа – 13. Загальна кількість учасників – 479.

Конкурсанти представляли райони: **Кременецький район – 73 учні:** Великодедеркальська громада – 5 учнів; Лановецька громада – 1 колектив (10 учнів); Почаївська громада – 1 колектив (14 учнів); Шумська громада – 3 колективи (44 учні); Чортківський район – 85 учнів; Більче-Золотецька громада – 4 учні; Борщівська громада – 3 учні, 1 колектив (15 учнів); Бучацька громада – 4 учні; Васильковецька громада – 1 колектив (23 учні); Гусятинська громада – 1 учень; Копичинецька громада – 9 учнів; Монастириська громада – 2 учні; Скала-Подільська громада – 7 учнів, 2 колективи (14 учнів); Товстенецька громада – 2 учні; Трибухівська громада – 1 учень. **Тернопільський район – 206 учнів:** Байковецька громада – 1 учень і 1 колектив (14 учнів); Бережанська громада – 13

учнів і 3 колективи (57 учнів); Великоберезовицька громада – 2 учні; Великобірківська громада – 3 учні; Великогаївська громада – 2 колективи (34 учні); Збаразька громада – 3 учні та 1 колектив (4 учні); Козівська громада – 7 учнів; Микулинецька громада – 2 учні та 1 колектив (12 учнів); Підволочиська громада – 3 учні; Підгаєцька громада – 4 учні та 1 колектив (15 учнів); Скалатська громада – 15 учнів та 1 колектив (10 учнів); Терехівська громада – 27 учнів і 3 колективи (27 учнів); Тернопіль – 11 учнів та 3 колективи (26 учнів); Львівська область – 1 учень і 1 колектив (24 учні).

Володарі Гран-прі «Надія»-2025:

Інструментальне мистецтво (Фортепіано): Ружицька Софія Андріївна *Тернопільська обл., Чортківський р-н, с-ще Скала-Подільська*. Викладач Кустіцька Наталія Вікторівна.

Інструментальне мистецтво (Духові інструменти): Тимофєєвич Віталій Петрович (Флейта). *Учень 8 класу ТМШ №1 ім. В. Барвінського, 9 класу ТНВК № 15 ім. Л. Українки*. Викладач Тomin Тарас Богданович, *концертмейстер* Тomin Ірина Богданівна.

Пісенне мистецтво: Лебідь Олена Миколаївна, *Скалатська музична школа*. Викладач Марків Оксана Романівна, *концертмейстер* Сокирка Ольга Степанівна.

Декоративно-прикладне мистецтво: Смерека Христина Ігорівна, *Бережанська художня школа*. Викладач Шарамко Любов Омелянівна.

Інструментальне мистецтво (Народні інструменти): Чайківський Назарій Петрович, *Козівська початкова спеціалізована школа мистецтв*, Викладач Буковський Богдан Іванович.

Інформаційна, бібліотечна та архівна справа: Глембоцька Катерина Романівна, *Терехівська спеціалізована школа-ліцей, 9 клас*.

Видовищно-театралізовані заходи: Байда Юліана Ігорівна. Викладач Стельмах Світлана Василівна, *головний режисер Тернопільської обласної філармонії. Театральна студія «Крила» смт. Підволочиськ*.

Відрядно, що значний відсоток учасників конкурсу «Надія» стають студентами нашого навчального закладу. Це є результатом профорієнтаційної роботи. Треба сказати, що два учасники I-го конкурсу «Надія»-2000 року – Юрій Куземко (закінчив магістратуру Одеської консерваторії ім. Нежданової по класу баяна) та Ігор Смільчак (закінчив магістратуру Львівської музичної академії ім. М. Лисенка по класу акордеона) сьогодні викладачі нашого коледжу.

За 25 проведених конкурсів-фестивалів «Надія» прийняло участь більше семи тисяч обдарованих учнів, які влилися у студентські лави мистецьких закладів культури, освіти, стали високопрофесійними фахівцями у цих сферах.

З упевненістю стверджую, що в планах коледжу на календарі нової доби буде вписано ще багато добрих, перспективних справ та імен. Переконані в тому, що стрілки барометра діяльності коледжу завжди показуватимуть «ясно». Бажаємо кожному конкурсанту щасливих світанків, миру, здоров'я, плідних здобутків, нових ідей, злетів, оптимізму, а головне віри в себе та Україну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Літопис Терехівляньського вищого училища культури (1940-2000): Культуролог.-мистец. Альманах. Автор, ред.-упоряд. В.Д. Губ'як. Львів: Те-Рус,

2011. 224 с.

2. Матеріали власного архіву (епістолярій) проведення конкурсів-фестивалів «Надія» – 2000-2025 р.р.



Тетяна ЗАДОРОЖНА,
асистентка, аспірантка Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Тернопіль, Україна
taniaz2903@gmail.com

науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Богдан ВОДЯНИЙ

МУЗИЧНО-ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ ЯК ФАКТОР ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛІСТА ВИКОНАВЦЯ

***Анотація.** У статті здійснено музично-текстологічний аналіз творів духовної музики як важливого чинника професійного становлення вокаліста-виконавця. Досліджено значення духовної пісні у формуванні вокальної майстерності в парадигмі концептосфери української академічної пісні. Визначено роль духовних вокальних творів у розвитку інтерпретаційних навичок, емоційно-образного мислення та стилістичної виразності виконавця.*

Особливу увагу приділено когнітивним, семантичним і музично-стилістичним аспектам аналізу концептів, з урахуванням їхнього впливу на професійне та особистісне становлення вокаліста. Дослідження містить порівняльний аналіз впливу духовної та української академічної музики на емоційні та когнітивні процеси за визначеними критеріями.

***Ключові слова:** концептосфера, українська духовна пісня, українська академічна пісня, музично-текстологічний аналіз, алгоритм аналізу, духовне становлення, вокаліст-виконавець, музична інтерпретація, вокальне мистецтво, інтерпретація, семантика, художнє мислення, виконавська майстерність, професійна підготовка, музична культура.*

Духовна пісня – це джерело глибоких моральних ідей, що впливають на світогляд людини, її емоційний стан і духовний розвиток. Вона виконує роль зв'язку між минулим і сучасністю, передаючи культурну спадщину крізь гармонію мелодій і смислову глибину текстів. Українська духовна пісня, поєднує

в собі риси народного мелосу, церковного канту та професійної композиторської школи, утворює унікальне явище, яке не лише зберігає традиції, а й розкриває їх у нових музичних вимірах. Це своєрідний код національної ідентичності, що сприяє розвитку естетичного смаку, глибшому розумінню сакрального мистецтва й усвідомленню його значення в суспільному житті.

Виконання української духовної пісні – це не просто технічна майстерність, а глибоке занурення у стиль, сенси та емоційний зміст твору. Вокаліст виступає не лише інтерпретатором мелодії, а й провідником ідей, які закладені в музиці. Цей процес сприяє розвитку художньо-образного мислення, вдосконаленню інтерпретаційних навичок і підвищенню сценічної культури. Співак має передати слухачам не лише красу звуку, а й відчуття сакральності, здатність музики проникати в найглибші закутки людської душі.

Окремої уваги заслуговує духовна пісня як форма медитативної лірики. Вона створює атмосферу внутрішнього споглядання, гармонії та зосередженості. Повторювані інтонаційні структури, рівномірний ритм, особливий тембровий колорит – усе це сприяє зануренню в стан душевної рівноваги та внутрішнього просвітлення. На відміну від «філософської лірики», духовні твори часто містять риси медитативної лірики, основним завданням якої є пізнання істини у масштабах Всесвіту. У таких медитаціях автор розмірковує над онтологічними та екзистенційними проблемами, зокрема над відносинами «людина і суспільство», «людина і особистість», а також колізіями морального характеру. У медитативній ліриці важливу роль відіграє інтроверсія – спрямування думки вглиб явища, що відображається у сприйнятті часу як категорії духовного: історія душі ніби розчиняється в музиці, стаючи позачасовою. [2, 403–404].

Таким чином, українська духовна пісня відіграє ключову роль у формуванні особистості як слухача, так і виконавця. Вона сприяє не лише вдосконаленню вокальної майстерності, а й формує естетичні, моральні та духовні орієнтири. Завдяки поєднанню мистецької витонченості, сакрального змісту та психологічного впливу духовна музика залишається потужним інструментом самопізнання та культурного збагачення людини.

Дослідження цієї музичної сфери дозволяє виявити ключові ідеї, що визначають смисловий простір творів та їхній вплив на виконавця й слухача. У зв'язку з цим актуальним є розробка алгоритмів аналізу духовних творів, які дозволяють більш глибоко осягнути зміст та художньо-емоційний потенціал духовних пісень.

Духовна пісня впливає на психоемоційний стан людини через механізми емпатії, символічного сприйняття та когнітивного осмислення. Аналіз українських духовних пісень також дозволяє встановити їхню роль у формуванні внутрішнього світу виконавця і слухача, їхніх етичних переконань і здатності до емпатії, що є невід'ємними складовими професійної діяльності вокаліста й впливу музики на суспільство загалом.

Порівняльний аналіз впливу української духовної пісні та української академічної пісні на психоемоційний стан людини здійснюється за такими критеріями:

Емоційний вплив – духовна пісня сприяє гармонізації внутрішнього стану, налаштовує на медитативність, заспокоює та допомагає сконцентруватися на вічних сенсах. Вона створює відчуття умиротворення та стабільності.

Українська академічна пісня, навпаки, динамічна та емоційно насичена. Вона може викликати широкий спектр емоцій – від радості та піднесення до трагізму та драматичної напруги.

Когнітивна активність – духовна пісня не передбачає активного аналізу, а натомість спрямована на зосередження на сакральних істинах. Вона сприяє роздумам про духовне та вічне.

Українська академічна пісня, завдяки складній структурі та багатству музичних форм, стимулює аналітичне мислення, спонукає слухача до глибшого осмислення.

Внутрішнє наповнення – духовна пісня наповнена символікою віри, гармонійною статикою та медитативністю. Вона використовує сакральні тексти, що надає їй особливого значення.

Українська академічна пісня характеризується глибокою емоційною виразністю, складною формою та багатим тембровим спектром, що робить її багатогранною та експресивною.

Емпатія – духовна пісня створює відчуття єдності через спільну духовну традицію, об'єднує людей у сакральному досвіді.

Українська академічна пісня сприяє співпереживанню через особисті емоційні переживання, дозволяє слухачу глибше відчувати історичний або індивідуальний контекст.

Музична структура – духовна пісня має повільний темп, рівномірний ритм та мінімальну динамічну контрастність, що робить її спокійною та гармонійною.

Українська академічна пісня характеризується різноманітними темповими змінами, яскравими динамічними контрастами та складними гармонійними переходами..

Механізми саморегуляції – духовна пісня діє через медитацію, зниження стресу, емоційне заспокоєння. Вона дозволяє людині врівноважити свій емоційний стан.

Українська академічна пісня викликає рефлексію, аналіз емоцій, катарсис, що допомагає звільнитися від напруги та знайти гармонію.

Глибше осягнення української духовної пісні можливе завдяки застосуванню ґрунтовного музично-виконавського аналізу, який дозволяє розкрити концептуальні та художні особливості твору.

У цьому контексті важливим є визначення ключових елементів, що впливають на змістовий і виразний рівень вокальної композиції. Зокрема, алгоритми музично-виконавського аналізу вокальних творів у парадигмі концептосфери української академічної пісні базуються на ідентифікації концептів, мислеформ, фреймів, авторського модусу та модальності, що формують змістовий і художній простір твору. [1, 173].

Процес аналізу включає кілька основних етапів:

Проведення загального аналізу твору, що передбачає вивчення стилістичних, жанрових і тематичних особливостей вокальної композиції.

Аналіз музичної структури, який охоплює гармонічні, ритмічні, мелодичні та фактурні характеристики твору, що впливають на його виразність.

Розбір концептуальної структури вокального твору, де визначаються ключові ідейні та змістові аспекти, що відображаються в музично-текстовій тканині.

Перевірка загальної ідеї (концепту) вокального твору через виконавську інтерпретацію, що передбачає художнє осмислення композиції та пошук індивідуального підходу до її виконання.

Створення виконавської стратегії, яка включає вибір технічних і виразних засобів для оптимального розкриття художнього змісту твору.

Етап публічної презентації, що є підсумковим етапом і дозволяє оцінити ефективність обраної інтерпретаційної моделі у взаємодії зі слухацькою аудиторією.

Приклад застосування алгоритму музично-виконавського аналізу.

Твір Василя Барвінського «Сонет (Благословенна будь)» на слова Івана Франка.

Визначення загальної ідеї твору.

1. Ознайомлення з твором.

Прослуховування, якщо доступне записане виконання, варто його прослухати, щоб сформулювати загальне враження про характер і цілісне звучання твору. Василь Барвінський (1888–1963) — один із найяскравіших українських композиторів ХХ століття, автор численних камерно-вокальних творів, що вирізняються глибоким ліризмом та національною ідентичністю.

Твір «Сонет (Благословенна будь)» є глибоко емоційним музичним втіленням поезії Івана Франка. Франко у своїй поетичній спадщині часто звертався до теми кохання, життєвих випробувань та філософських роздумів. Барвінський у своїй музиці підкреслює гармонійну єдність тексту і звукового втілення, використовуючи витончені засоби музичної виразності.

Читання тексту:

*Благословенна будь поміж жонами,
Одрадо душ і сонце благовісне,
Початок в захваті, окроплена сльозами,
О раю мій, моя ти муко, пісне,
Царице, ти з між люду
Підносиш до вершин свого трону
І до глибин терпіння, сліз і блуду
Ведеш і тих, що двигают корону.
Твій подих всі серця людські рівняє,
Твій поцілуй всі душі благородить
І сльози на алмаз переміняє.
І дотик твій із терня родить рожі,
І по серцях, мов чар солодкий, ходить,
І будить, молодить, і оп'яняє.*

2. Аналіз літературного тексту.

Текст І. Франка сповнений емоційної напруги та філософських узагальнень. Центальною темою є боротьба між особистими випробуваннями та прийняттям долі. Поет знаходить у стражданнях певну гармонію, що підносить

його дух. Вірш містить яскраві контрасти: біль і благословення, втрати і вдячність, що відображає складну внутрішню боротьбу ліричного героя.

Як свідчать словникові джерела, «сонет» (від італ. *sonetto* – звучати) коротко визначається як «ліричний вірш». Та водночас сонет – це особлива структура або ж спосіб віршування: 14 віршованих рядків (5-тистопний або 6-тистопний ямб) із перехресним римуванням двох чотиривіршів та тернарним римуванням двох тривіршів за певною схемою. Так і у сонеті Івана Франка це 14 віршованих рядків із загально ямбічним нахилом структурування, які організовуються у два «чотиривірші» (схема *абба бааб*) та два «тривірші» (схема *ввг гдд*) [2, 648].

Головні концепти твору включають:

1. Благословення та священність жіночої сутності.

Ліричний герой звертається до адресатки зі словами благословення, підкреслюючи її піднесений, сакральний статус: *«Благословенна будь поміж жонами»*.

Образ жінки-матері, символу чистоти, жертовності та духовного світла.

2. Духовне піднесення та очищення через страждання.

Поняття муки та сліз як невід'ємної частини духовного шляху (*«окроплена сльозами»*,

«до глибин терпіння, сліз і блуду ведеши»).

Ідея того, що випробування є необхідною складовою духовного зростання.

3. Образ Богородиці – Цариці Небесної.

Символіка царювання: *«Царице, ти з між люду підносиши до вершин свого трону»*.

Вона водночас милосердна і справедлива, веде як до світла, так і через випробування.

4. Перетворення та оновлення душі.

Духовна трансформація людини під впливом божественної любові: *«І сльози на алмаз переміняє»*.

Тема очищення, символіка дотику, який народжує красу з болю (*«І дотик твій із терня родить рожі»*).

5. Божественна любов як джерело натхнення.

Автор описує її вплив як всепроникний і животворний: *«І по серцях, мов чар солодкий, ходить, і будить, молодить, і оп'яняє»*.

Образи солодкого трунку, поцілунку та подиху символізують любов, що очищує, звеличує та надихає.

3. Аналіз музичної структури

Мелодика:

В. Барвінський використовує вокальну лінію, що вирізняється гнучкістю та емоційною насиченістю. Вона плавно розгортається, акцентуючи ключові слова, такі як «благословенна», «доля», «болю». Вокальна мелодика цього камерно-вокального твору не містить характерних для національного вокального мелосу «пісенних» конфігурацій. Більше того: найближчим прообразом у ній проглядає «інструментальний» тип мелодики, що з боку звуковисотності організовується у тісній залежності від ладо-функціональної ситуації. Однак, безпосередньо лінію вокальної партії та її метро-ритмічне оформлення творить оперта на зміст

поетичного першоджерела декламація: це – і дотримання правильності наголосу у словах, і рельєфне відтворення смислових наголосів (засобом висотної кульмінації). Натхненність вислову забезпечується моделюванням ямбічної стопи, яка подекуди доповнюється пунктирною ритмікою із продовженням висотної кульмінації – як вираз інтонації вигуку (наприклад – на словах *«мўко»*, *«пїсне»*, *«Царице»*, *«корону»*, *«твій подих»*, *«рівняє»*, *«благородить»*, *«сльози»*, *«перемїняє»*», *«мов чар оп'яняє»*), або ж наполегливого вмовляння (як от – *«... ведеш і тих»*, *«і дотик твій із терня родить рожі»*, *«і будить»*). [1, 114].

Гармонія:

Гармонічний супровід вирізняється глибокою виразністю, що проявляється у зміні мажорно-мінорних тональностей, підкреслюючи внутрішній конфлікт тексту. Спочатку акорди звучать м'яко, але поступово їхня динаміка зростає, створюючи ефект емоційного піднесення. Основне структурування образу, багатозначного через хисткість та мінливість настроєвих відтінків, відбувається саме у сфері гармонічного мислення. При цьому найактивнішим носієм змісту постає саме «інструментальна тканина» – виразно піаністична, віртуозна, багата на тембральні ефекти. Натомість вокальна мелодика виглядає тендітною й чуттєвою: парадоксально, але з формально-логічної точки зору це часто-густо однозвучні остинато та доволі простий поступеневий рух. [1, 107].

Ритм:

Помірний, спокійний ритм створює відчуття роздумів і змінюється в кульмінаційні моменти, додаючи напруги та експресії.

4. Духовний вимір твору.

«Сонет (Благословенна будь)» можна розглядати як своєрідну духовну пісню. Містичні образи І. Франка, що перегукуються з біблійними мотивами, надають цьому твору відтінку молитви. В. Барвінський, своєю чергою, підсилює цей аспект через мелодійне оформлення, що нагадує церковні співи.

Ключові риси духовної пісні у цьому творі:

Піднесений тонус мелодії, що нагадує сакральні співи;

Зміни тональності, що віддзеркалюють шлях духовного очищення;

Ритмічна плавність, характерна для медитативних або молитовних творів;

Символічне використання образів, що наближають текст до духовної лірики.

5. Перевірка загальної ідеї (концепту) через виконавську інтерпретацію

Виконавець повинен врахувати контрасти та глибину тексту. *«Благословенна будь, о доле!»* – слід виконати із вдячністю, але з відчутною внутрішньою напругою. *«Хоч не зроста ти квіткою вінець»* – акцент на легкому розчаруванні, але без повного занепаду духу. *«Хоч розбивсь мій щасливий кінець»* – кульмінаційний момент, що вимагає найбільшої експресії.

Українська духовна пісня справляє значний вплив як на виконавця, так і на слухача, адже поєднує в собі не лише художню довершеність, а й глибокий духовний зміст. У творі «Сонет (Благословенна будь)» Василь Барвінський створює особливу атмосферу, що дає змогу слухачеві проникнути у філософську глибину поезії Івана Франка. Гармонійне поєднання піднесеної мелодики, виразної гармонії та змістовного тексту занурює слухача у світ внутрішніх переживань, духовного очищення та емоційного катарсису.

Для виконавця цей твір є своєрідним викликом, що потребує не лише технічної майстерності, а й усвідомленого розуміння тексту та вміння передати багатогранність почуттів. Варіативність настроїв, які змінюються від благоговійного поклоніння до внутрішнього драматизму, вимагає ретельного підходу до інтерпретації. Виконавець має знайти баланс між ліричністю та експресивністю, вдало розкриваючи кожен образ за допомогою вокальних засобів виразності.

«Сонет (Благословенна будь)» відкриває новий вимір поезії Івана Франка, дозволяючи сприймати її не лише через текст, а й через музичне втілення. Академічна вокальна музика сприяє як естетичному, так і духовному розвитку аудиторії, впливаючи на її емоційний стан та світосприйняття. Таким чином, «Сонет (Благословенна будь)» постає не лише як зразок високої художньої майстерності, а й як духовне послання, що залишає глибокий слід у серцях виконавців і слухачів.

Висновки. Музично-текстологічний аналіз творів духовної музики є важливим фактором професійного становлення вокаліста-виконавця. Виконання таких творів сприяє розвитку художнього мислення, інтерпретаційних навичок і стилістичної виразності. Українська духовна пісня поєднує традиції народного мелосу, церковного канту та академічної композиторської школи, що робить її важливим елементом національної музичної культури.

Результати дослідження підтверджують, що духовна пісня має глибокий вплив на емоційний стан виконавця, сприяє формуванню внутрішньої рівноваги та духовного самопізнання. Вона розвиває рефлексивні процеси, активізує когнітивну діяльність та допомагає вокалісту досягнути глибини мистецького тексту.

Порівняльний аналіз української духовної та академічної пісні виявив їхню взаємодоповнюваність: українська духовна пісня сприяє медитативному заглибленню та морально-етичному розвитку, тоді як українська академічна пісня розширює спектр емоційних переживань і вдосконалює виконавську техніку.

Запропонований алгоритм аналізу духовних вокальних творів дозволяє виявити ключові художні та смислові елементи композицій. Використання такого підходу сприяє підвищенню рівня професійної підготовки вокалістів, розширенню їхнього репертуару та вдосконаленню сценічної культури.

Отже, музично-текстологічний аналіз духовних вокальних творів є ефективним методологічним інструментом, що сприяє не лише професійному, а й особистісному становленню виконавця, його духовному розвитку та усвідомленню значущості сакрального мистецтва у формуванні суспільних цінностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Задоророжна Т. Концептосфера української академічної пісні : дис. ... д-ра. філософії 025 «Музичне мистецтво». Тернопіль, 2025. 400 с.
2. Літературознавчий словник-довідник. / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.



Елеонора Богдана АТАМАНЧУК,
аспірантка Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
eleonoraatamancuk@gmail.com

науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Ярослава ТОПОРІВСЬКА

РОЛЬ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ В ХОРОВІЙ СПАДЩИНІ ВОЛОДИМИРА СЕМЧИШИНА

***Анотація.** Дослідження присвячене духовній музиці у хоровій спадщині Володимира Семчишина – видатного українського диригента, композитора та педагога. Розглянуто його внесок у розвиток церковного хорового мистецтва, особливості гармонізації духовних творів. Досліджено його роботу як регента церковного хору, аранжувальника та упорядника збірників, педагога-науковця. Окреслено значення його творчості в сучасному духовному музичному просторі, а також практичне використання його гармонізації в концертній та богослужбовій діяльності.*

***Ключові слова:** Володимир Семчишин, духовна музика, церковний хор, хорове мистецтво, церковні пісні, українська духовна музика.*

Духовна музика відіграє важливу роль у хоровому мистецтві, оскільки є не лише частиною музичної культури, а й рушійним засобом трансляції християнських цінностей. В Україні хорове мистецтво завжди мало глибокі духовні традиції, які сформувалися під впливом церковної музики та літургійних співів. Видатні українські диригенти, зокрема на Тернопільщині, доклали значних зусиль для збереження та розвитку цієї спадщини. Однією з ключових постатей у цьому процесі є Володимир Семчишин – відомий хоровий диригент, педагог і аранжувальник, чия діяльність значною мірою була спрямована на розвиток духовної хорової музики.

Творча діяльність Володимира Семчишина охоплювала різні аспекти музичного мистецтва, поєднуючи диригентську, педагогічну та організаційну роботу. Як директор Палацу культури «Березіль» у Тернополі, він сприяв розвитку концертного життя міста та створенню нових мистецьких ініціатив. Особливу увагу приділив симфо-джазовій музиці, ставши засновником і незмінним диригентом «Симфо-джаз оркестру» обласної філармонії, що здобув визнання в Україні та за її межами. Водночас Семчишин активно працював у

сфері музичної освіти: понад 20 років викладав у Тернопільському національному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка, де обіймав посаду доцента та завідувача кафедри вокально-хорових дисциплін (1997–2009). Університет став майданчиком для дослідження хорового мистецтва, а його методичні розробки, навчальні програми та практична робота зі студентськими хорами сприяли підготовці висококваліфікованих фахівців у галузі музичної освіти [1, с.12,14].

Володимир Семчишин був не лише високопрофесійним диригентом, а й людиною глибокої духовності, що знаходило відображення в його творчості. Його діяльність охоплювала керівництво церковними хорами, створення гармонізації духовних творів та наукові дослідження у сфері духовної музики.

Однією з важливих сторінок у його творчій біографії стала робота регентом мішаного хору «Глорія» при церкві св. апостолів Петра в Тернополі. Під керівництвом Володимира Семчишина хор не лише виконував його богослужбовий репертуар, а й активно популяризував українську духовну музику [3, с.326].

Духовна музика потребує особливого підходу до гармонізації та виконання, адже її завдання не лише художнє, а й богословське – донесення змісту молитви через музику. Володимир Семчишин працював над гармонізаціями наспівів Божественної Літургії св. Іоана Златоустого, різноманітних церковних чинів та богослужбових творів. Його збірники «Церковні пісні» стали важливим внеском у розвиток української духовної музики

Володимир Семчишин не лише створював гармонізації церковних пісень, а й звертав увагу на те, щоб вони стали доступними для широкого загалу. Його особливістю було прагнення адаптувати духовну музику таким чином, щоб вона була зручною для виконання не лише професійними, а й аматорськими церковними хорами. Гармонізація всіх партій у його творах зберігає баланс між доступністю виконання і музичною виразністю.

Володимир Семчишин часто гармонізував такі популярні церковні пісні, як «Зійшла зоря», «Витай між нами», «Пливи світами», «Вірую, Господи», «Тіло Христове», які традиційно виконуються під час богослужінь упродовж церковного року.

Одним із визначних збірників Володимира Семчишина є «Церковні пісні. Аранжування для мішаного хору», виданий у Тернополі в 1999 році Тернопільською крайовою організацією Національної ліги українських композиторів. Цей збірник, що містить 37 творів, включає пісні не лише загально-духовного змісту, а й окремі партитури відповідно до церковного календаря, зокрема пісні до Святого Миколая, колядки, страсні пісні на час Великого посту. Завершує збірник молитва за Україну «Боже, послухай благання» [4].

Володимир Семчишин продовжив свою місію з популяризації духовної музики, випускаючи у 2010 році серію збірників «Церковні пісні для мішаного хору», яка вийшла у декількох випусках. У цих збірниках він зібрав широкий спектр духовних творів – як добре відомі, так і маловідомі чи навіть унікальні, зберігаючи при цьому головний принцип своєї творчості: доступність виконання для хорів різних рівнів. Його підхід до гармонізації відзначався не прагненням

продемонструвати складність чи технічну майстерність, а бажанням зробити так, щоб якомога більше колективів могли виконувати ці твори. Характерною особливістю майже всіх збірників Володимира Семчишина є їхній епіграф із 129-го псалма: «З глибини взиваю до Тебе, Господи, Господи, почуй мій голос», що відображає його глибоке духовне натхнення [5].

Варто звернути увагу на видання «Чин вінчання для мішаного хору», упорядником якого є Володимир Семчишин. Цей збірник, виданий у Тернополі видавництвом «Навчальна книга – Богдан», містить як традиційні богослужбові тексти різних авторів, так і власні гармонізації одного з найважливіших християнських обрядів – Таїнства Вінчання. Основними елементами музичного оформлення Чину вінчання стали мелодійні лінії, що спираються на традиційні українські церковні розспіви, урочисті каденції, що завершують основні моменти обряду, а також пісні, що супроводжують дане таїнство [6].

Таким чином, його творчість стала невід’ємною частиною сучасної духовної музичної культури, а його аранжування й досі використовуються у богослужбовій практиці, зокрема звучать у багатьох храмах Тернопільщини під час богослужінь, що свідчить про їхню важливість та актуальність. Митець не просто зберіг і адаптував церковну музику, а й сприяв її поширенню, даючи змогу людям через спів відчувати духовну єдність та благоговіння.

Окрім суто богослужбового репертуару, Володимир Семчишин активно працював над духовними концертними творами, що виконувалися не лише в храмі, а й на концертних майданчиках. Його робота в цьому напрямку перегукується з діяльністю інших видатних українських диригентів, які прагнули поєднати церковну та світську традиції хорового співу. Саме тому його хорова спадщина і надалі використовується у концертній діяльності. Автор цієї статті також звертається до гармонізацій і аранжувань митця у власній професійній роботі. Зокрема, під час магістерського концерту Елеонори Атаманчук «Три празники в гості», який відбувся 12 грудня 2023 року, у програму було включено в’язанку колядок в обробці Володимира Семчишина. Її виконала Хорова капела «Освіта» Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. До в’язанки увійшли такі твори, як «Чудесна зірка!», «В Вифлеємі новина», «Що за радість?», «Бог ся рождає» та «На Різдво Христове» [2]. Важливо відзначити, що під час виконання глядачі в залі почали підспівувати, що свідчить про глибоку емоційну значущість цієї музики та її відгук у серцях слухачів. Це ще раз доводить, що аранжування Володимира Семчишина не лише гармонійно вписуються у церковний простір, а й органічно звучать у концертних програмах, збагачуючи українську духовно-мистецьку культуру.

Як педагог, Володимир Семчишин виховав цілу плеяду музикантів, які продовжили його справу, працюючи з церковними та світськими хорами. Під його керівництвом студенти факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка готували дипломні та магістерські роботи, зокрема присвячені духовному хоровому мистецтву. Він також був ініціатором проведення науково-практичних конференцій, серед яких щорічна Міжнародна конференція «Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства» [3, с.326].

Володимир Семчишин залишив вагомий слід у розвитку духовної музики та хорового мистецтва. Його діяльність охоплювала як практичне керівництво

церковними хорами, так і науково-методичну роботу, спрямовану на збереження та популяризацію духовної спадщини. Завдяки його зусиллям українська духовна музика отримала нове дихання, а його випускники продовжують поширювати ці традиції, розвиваючи хорове мистецтво як у церковному, так і у світському контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Атаманчук Е., Топорівська Я. Фундатори диригентсько-хорової підготовки студентів факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка *Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді: збірник наукових праць студентів* / упоряд. Л. Циганюк, Л. Качуринець. Хмельницький: ХГПА, 2025. Вип. IV. С. 9-15.
2. В'язанка колядок в обр. В.Семчишина, виконує Хорова капела «Освіта» диригує Елеонора Атаманчук, 2024. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1-p0wTyis4> (дата звернення: 23.02.2025).
3. Ороновська Л. Культурно-просвітницька і педагогічна діяльність Володимира Семчишина. *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка): колективна монографія* / за заг. ред. Б. О. Водяного, О. С. Смоляка, З. М. Стельмашука. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. С. 322–330.
4. Семчишин В. *Церковні пісні. Аранжування для мішаного хору*. Тернопіль: Видання Тернопільської крайової організації Національної Ліги українських композиторів, 1999. 52 с.
5. Семчишин В. *Церковні пісні. Аранжування для мішаного хору*. Тернопіль: Видання кафедри вокально-хорових дисциплін, 2010. 48 с.
6. Чин вінчання для мішаного хору / упоряд. та гармонізація В. Ф. Семчишина. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2021. 36 с.



Степан БУРАНИЧ,
аспірант Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
sburanic@gmail.com

ЦЕРКОВНІ ПІСНІ В РЕПЕРТУАРІ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ГУРТУ «НАСТАСІВСЬКІ МУЗИКИ»

Анотація. У дослідженні зроблено музично-теоретичний та виконавський аналіз церковних пісень, виконуваних вокально-інструментальним гуртом «Настасівські музики» із с. Настасова Тернопільського району Тернопільської

області. Звернено увагу на складочислову будову строфи, ритм на макро- та мікрорівнях, на типи мелодики й мелодії, на модель музичної форми та ладозвукорядної будови виконуваних церковних пісень.

Ключові слова: вокально-інструментальний гурт «Настасівські музики», весільний обряд, строфа, ритм, мелодія, форма, ладозвукоряд.

Актуальність дослідження. Присутність у репертуарі традиційних вокально-інструментальних ансамблів церковних пісень, зокрема у весільному обряді, викликає інтерес у сучасних етномузикознавців. Адже воно пов'язано з тим, що останнім часом у складові весільного обрядового дійства проникають церковні пісні. Їх особливо часто виконують під час проведів молодої пари до шлюбу та повернення її із нього. Сама присутність церковних пісень у весільному обряді вказує на його християнізацію й адаптацію до нових соціокультурних умов.

Питаннями висвітлення репертуару вокально-інструментального гурту «Настасівські музики» займалися Ольга Сагаль [3], Катерина Новіцька[2], Богдана Синенька [4], Галина Юрса [5]. На жаль, вони не звернули уваги на присутність у репертуарі цього колективу церковних пісень. І саме це актуалізує тему даного дослідження.

Мета дослідження – зробити музично-теоретичний та виконавський аналізи церковних пісень, виконуваних вокально-інструментальним гуртом «Настасівські музики».

У репертуарі вокально-інструментального гурту «Настасівські музики», крім значної кількості традиційних та авторських зразків (понад 75), мають місце й церковні пісні. Учасники колективу виконують їх лише у двох епізодах весільного обрядового дійства: коли проводжають молоду пару до шлюбу і коли зустрічають її після виходу з церкви шлюбної церемонії.

Під час проведів молодих до шлюбу учасники «Настасівських музик» виконують церковну пісню «Назарета любий цвіте». Адже саме у ній розповідається про любов Ісуса до молодих пар, які отримують вінчання у Божому храмі. Їх порівнюють із цвітом у Назареті, який своєю красою милує довкружність і тим же приносить любов тим, хто його бачать. А за це молоді пари дякують Всевишньому за даровані їм любов і ласку. У відповідь на те вони складають дяку Всевишньому й обіцяють виконувати його заповіді в сімейному житті.

Церковна пісня «Назарета любий цвіте» укладена у чотирирядкову строфу рівноскладової будови з автоматичним повторенням третього і четвертого віршів. Її строфічна формула наступна: 4+4 || 4+4 || : 4+4 || 4+4 :||. Така складочислова будова строфи, за словами Філарети Колесси, часто використовується в українських народних піснях, зокрема в історичних, побутових і в піснях найновішої верстви [1, с. 126]. І саме тому вона часто уживана й у церковних співах, авторами яких, зазвичай, були вихідці із народних верств..

Ритм церковної пісні «Назарета любий цвіте» на макрорівні регулярно-акцентний. Адже йому властива стабільна метрична акцентуація (мелодії властиві 6/8 розмір). Така пульсація ритму найчастіше зустрічається у вальсових мелодіях.

Пісні «Назарета любий цвіте» властивий тип подвійного дроблення на мікрорівні (в сегментах). Така ритмічна пульсація зумовлена вальсовим характером виконання, що надає йому урочистого і величального характеру, оскільки пісню виконують під час виходу молодої пари з церкви від шлюбу. До речі, цій пісні властивий серіаційний принцип розгортання мелодії, що також найчастіше використовують у вальсових мелодіях.

Мелодика церковної пісні «Назарета любий цвіте» моторна. Їй властивий помірний, легкий вальсовий характер, що надає пісні урочистого виконання.

Аналізованій пісні властивий комбінований тип становлення мелодії: у перших двох музичних реченнях відчуттє спонукальне розгортання інтонаційних ланок, а в третьому і четвертому – питальне (мелодія розгортається способом двох інтонаційної хвилі). Такий тип розгортання мелодії властивий пісням пізнішого (усно-писемного) походження. Власне, до таких належить більша частина церковних пісень.

В основу музичної форми аналізованої пісні покладено простий період, що складається із чотирьох музичних речень, з яких третє і четверте автоматично повторюються. Її формотворча модель наступна: А А А' А''. Це вказує на варіаційний спосіб композиційного розгортання мелодії. Таке інтонаційне поєднання найчастіше зустрічається у піснях танцювального (величального) характеру.

У церковній пісні «Назарета любий цвіте» наявний іонійський гексахорд. Саме він і вказує на вузькооб'ємність становлення цієї пісні.

Вокально-інструментальний гурт «Настасівські музики» виконує цю пісню триголосом, з одночасним власним інструментальним супроводом. Як хорове, так й інструментальне звучання побудовані на гомофонно-гармонічному голосоведенні. Такий спосіб гармонізації учасниками «Настасівських музик» є спонтанним (підбирають на слух). І саме це робить цей колектив оригінальним і неповторним.

У репертуарі вокально-інструментального гурту «Настасівські музики» є пісня «Де згода в сімействі, де мир і тишина»⁴. Цю вокально-інструментальну композицію учасники цього колективу виконують біля церкви, коли молода пара виходить від шлюбу. До речі, цю пісню виконують й інші хорові колективи під час обряду вінчання.

Словесний текст пісні «Де згода в сімействі, де мир і тишина» розповідає про побажання молодій парі жити в сімейній злагоді під Божим благословенням.

Строфа цієї пісні чотирирядкова, з автоматичним повторенням третього і четвертого віршів. Її складочислова формула наступна: 6+6 // 6+6 [7+7 // 6+6]2. Складочислова будова цієї пісні, скоріше всього, споріднена з творами літературного походження. Через те вона не має спільних ритмічних ознак з народнопісенною творчістю.

Ритм пісні «Де згода в сімействі, де мир і тишина» на макрорівні регулярно акцентний. Це пов'язано з тим, що він написаний у характері вальсу. І саме це надає пісні урочистого й святкового характеру. Ритм аналізованої пісні на

⁴ Де згода в сімействі, де мир і тишина» - арія Петра з опери «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка.

мікрорівні представлений типом ритмічної організації, що має назву об'єднання з дробленням. Він продиктований силаботонікою словесного тексту (тому кожне музичне речення розпочинається із затакту).

Мелодика пісні «Де згода в сімействі, де мир і тишина» моторна. Адже такий її тип продиктований вальсовим характером. Мелодія цієї пісні складається із двох інтонаційних хвиль. Через те вона належить до розповідного типу розгортання мелодії.

В основу музичної форми пісні «Де згода в сімействі, де мир і тишина» покладено період, що складається з чотирьох музичних речень. Ця форма представлена наступною моделлю: А А Б С. Загалом вона укладена у тричастинну наскрізну формулу. Підставою для цього є її сценічний характер виконання. Пісні «Де згода в сімействі, де мир і тишина» властиве автентичне поєднання іонійського тетра хорда з іонійським пента хордом, що загалом творить октавний гармонічний звукоряд.

Ця пісня у виконанні вокально-інструментального гурту «Настасівські музики» звучить триголосо, наближено до авторської музичної версії.

Наприкінці виконання твору «Де згода в сімействі, де мир і тишина» «Настасівські музики» виконують й «Многоліття». Воно звучить триголосо із інструментальним супроводом. Це піснеспів, зазвичай, церковного походження. Тому завжди звучить не лише наприкінці шлюбного обряду, а й після Служби Божої, коли священник вітає прихожан із днем народження чи з ювілеєм.

Отже, крім значної кількості народних пісень, у репертуарі вокально-інструментального гурту «Настасівські музики» є дві церковні пісні «Назарета любий цвіте», «Де згода в сімействі, де мир і тишина» та «Многоліття». За своїм поетично-музичним складом пісня «Назарета любий цвіте» споріднена з багатьма іншими церковними співами. А пісня «Де згода в сімействі, де мир і тишина» – це приклад складової оперного дійства, яке з часом фольклоризувалося і ввійшло не лише в репертуар багатьох хорових колективів, а й у вокально-інструментальний ансамбль. І саме ці твори є вдалим християнізованим елементом в репертуарі сучасних вокально-інструментальних ансамблів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Колесса Філарет. Ритміка українських народних пісень // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / підготувала до друку С. Й. Грица. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 126 (25 – 227 с.)
2. Новіцька Катерина. Залюблені у пісню//Свобода, 2010 р, 15 вересня – С. 5, (8 с.)
3. Сагаль Ольга. Сільські музики, яких знає уся Європа // Нова Тернопільська газета, 2010 р, 7-13 липня, С. 7, 8 с.
4. Синенька Богдана. На білецькому весіллі у Львові грали настасівські музики//Свобода 2012 р, 28 вересня – 1 жовтня – С. 6, (8 с.)
5. Юрса Галина. Настасівські музики у Влодаві//Подільське слово, 2016 р. 29 липня, С. 3, (4 с.)



Уляна ПЕРХАЛЮК,
викладач музично-виконавських дисциплін
Теребовлянського фахового коледжу культури і мистецтв
Теребовля, Україна
perhaluku@gmail.com

ВИКОНАВСЬКА ТЕХНІКА БАНДУРИСТА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ХРИСТИЯНСЬКОГО СВІТОБАЧЕННЯ

***Анотація.** Українське суспільство перебуває у непростій ситуації пошуку власного шляху розвитку, національної ідентичності, яка забезпечує збереження культурної самобутності у світі, що глобалізується.*

В умовах глобалізації, коли зменшуються можливості багатьох національних країн у вирішенні своїх власних проблем, саме національне виховання сприяє ідеології державотворення, державного захисту та державо збереження, що в підсумку формують громадянськість особистості, християнське світобачення, її свободу й незалежність.

Водночас в умовах глобалізації поряд з можливими ризиками для України ці процеси дають нашій державі шанс зайняти гідне місце на новому етапі розвитку цивілізації, опираючись на освіту, науку та національне виховання. При цьому необхідно, щоб національне виховання забезпечувало передумови формування особистості, які стали б спонукальною силою її самореалізації, сформували б у неї настійну внутрішню проблему в безперервному самовдосконаленні. Кінцевим результатом національного виховання має бути сформована цілісна особистість – повноправна, самостійна та творча, яка відчуває свою співпричетність до української національної культури, ідентифікує себе з українською нацією й реалізує свої потенційні можливості на благо України.

***Ключові слова:** Бандурист, виконавська техніка, християнське світобачення.*

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку суспільства характеризується динамізмом і глобальністю масштабів перетворень у всіх сферах життєдіяльності людини. При цьому помітно зростає тенденція нівелювання ролі національних культур і цінностей. Домінування прагматично-раціональних систем суспільних відносин може призвести до того, що цінності національних культур розчиняться в глобальному інформаційному просторі. Цей процес є наслідком втрати сучасною людиною духовних орієнтирів і, якщо цю тенденцію не зупинити, то кінцевим результатом буде повна моральна деградація.

Стан справ у галузі української музичної культури завжди безпосередньо залежав від суспільного буття у якому ця культура існувала у кожному конкретний історичний період. А загалом, ми, на жаль, мусимо констатувати, що історична доля української культури впродовж цілих століть була досить складною. Витіснені з громадського, державного життя, національні культурні цінності функціонували у звуженому середовищі окремих родин та в поодиноких випадках у навчально-виховній діяльності національно свідомих педагогів [1, с. 406].

Могутнім засобом виховання духовності є мистецтво, яке відображає в художньому образі принципово новий рівень дійсності, постає універсальним засобом бачення світу очима іншої людини, перетворення зовнішніх культурних аспектів у духовний світ особистості.

Як доводять спеціальні дослідження, розвиток особистості органічно пов'язаний з її ставленням до мистецтва. Виявлена така закономірність: спілкування з мистецтвом підвищує насамперед художній потенціал, від ступеня його розвитку залежить рівень сформованості соціальних цінностей, які активно впливають на успішність виконання виробничо-суспільної діяльності, а також на її соціальні ролі. Іншими словами, мистецтво формує внутрішній світ особистості й одночасно впливає на вдосконалення соціальної практики, залучаючи до мистецтва молоде покоління.

Бандурне мистецтво є невід'ємною частиною української музичної культури, її знаковим явищем, що творить самобутній звуковий символ українства.

Виконавство бандуристів яскраво репрезентоване в багатьох сферах національно-культурного середовища – від фольклорного, аматорського, самодіяльного до академічного, професійного мистецтва [2, с.7-11].

Основними параметричними ознаками духовності будь-якого народу є національна свідомість і національна культура, але національні особливості культури залежать від конкретних історичних обставин, духовних потреб та естетичних смаків спільноти. Яскравим прикладом духовно-культурного феномену, що став виявом духовності українського народу була епоха українського бароко, однією із складових частин якого стала кобзарська творчість. Українське кобзарство, а згодом, бандурництво можна розглядати, також як самостійне культурне явище, що відображає специфіку окремих історичних етапів розвитку та становлення української національної музичної культури [4, с. 92].

Значна суспільна роль, яку кобзарство і бандурне мистецтво, зокрема, як соціальне явище відігравали в житті українського народу у формуванні української національної самосвідомості та народного світогляду, особливості розвитку та побутування, ідейна спрямованість кобзарської творчості дозволяють визначити її як історико-культурний тип нашої національної культури, а бандуру як самобутній звуковий символ українства у цілому світі.

Бандурне мистецтво – це озвучене світовідчуття, що сполучає в собі властивості та взаємодію суспільної свідомості та музичної культури українців.

У становленні професійного репертуару для бандури розрізняють два головних напрями: створення оригінальних бандурних композицій та здійснення транскрипцій (перекладів) для інструменту.

Обидва напрями набувають остаточного закріплення в останніх десятиріччях ХХ століття.

В оригінальній сольній музиці для бандури вельми помітним стає процес укрупнення жанрів (соната, концерт – серед інструментальних; стилізована дума, балада – у вокально-інструментальних) і, водночас, ускладнюється музична мова. Розширюється репертуар і ансамблів бандуристів: інструментальні п'єси, фантазії, в'язанки пісень в обробці сучасних композиторів.

Авторами творів для бандури, поряд із композиторами-професіоналами, членами Спілки композиторів України (А. Коломієць, М. Дремлюга, В. Кирейко, В. Зубицький, А. Муха, Б. Фільц та інші), стають також відомі виконавці і педагоги-бандуристи, добре обізнані із специфікою інструмента, – С. Баштан, І. Марченко, В. Петренко, Оксана Герасименко, Р. Гриньків та інші.

Оригінальний репертуар для бандури в останні роки поповнила творчість композиторів та виконавців діаспори: Г. Китастого, В. Ємця, З. Штокалка, Ю. Олійника.

Значним стимулом розширення жанрового кола бандурних творів стають транскрипції, що органічно входять до репертуару, а особливо вдалі зразки спонукають авторів до написання оригінальних композицій подібної форми чи жанру для бандури. Це, наприклад, поліфонічні твори, особливо великої форми (прелюдія і fuga, чакона, пасакалія). Слід відзначити, що більшість з них у репертуарі бандуристів складають саме перекладені зразки. І хоча переважно поліфонічні твори бандуристами використовуються відповідно до вимог навчального процесу та конкурсних вимог (для бандуристів-інструменталістів), активне використання саме аранжованих поліфонічних зразків сприяло зверненню до цього жанру і українських композиторів (М. Дремлюга – «Прелюдія і fuga», «Пасакалія»; І. Шамо – «Fuga»; А. Коломієць – «Прелюдія і fuga»).

Новаторськими традиціями позначена також вокально-інструментальна творчість. Образну сферу традиційно для даного жанру героїко-епічного спрямування розширює тематика, пов'язана з трагічними подіями історії України (голодомор, війна, Чорнобиль та ін.).

Слід запропонувати декілька творів з музичної скарбниці, які формують християнське світобачення та національне світосприймання, зокрема:

Музика А. Кушніренка, слова І. Кутеня Українська народна пісня «Я щаслива зроду», переклад І. Мокрогуз (музичне опрацювання Дмитра Губ'яка). Пісня – жартівливого характеру, куплетно-варіаційна форма (тому що є видозмінена мелодика у другому і третьому куплетах). Перший куплет (варіант) – гомофонно-гармонічний виклад; другий куплет (варіант) – існують елементи підголоскової поліфонії (у альтовій партії); третій куплет (варіант) – гомофонно-гармонічний виклад, але проходить запитання-відповідь соліст – ансамбль. Основна тональність твору – c-moll. інструментальний вступ починається з субдомінантового ступеня – f-moll. мелодика легка, мелодична, синкопованого характеру, розмір простий, 2/4, чергуються ритмічні малюнки: дві восьмих – четвертна; восьма – четвертна – восьма, квадратна побудова. Другий куплет (варіант) – закінчується в паралельному мажорі Es-dur. Третій куплет (варіант) – знову проходить ритмічна синкопована побудова соліст – ансамбль.

Музика А. Кушніренка, слова І. Кутеня Українська народна пісня «Килим», переклад І. Мокрогуз (в авторському опрацюванні Дмитра Губ'яка). Українська народна пісня «Килим» відносить до родинно-побутового жанру, веселого, жартівливого, грайливого характеру. Форма – куплетна. Основна тональність твору – G-dur. Заспів закінчується на 5 ступені (D). В приспіві зустрічається відхилення в c-moll (сумний характер відповідно до динамічного плану твору), а закінчується у домінанті a-moll. Вигуки – «Гей!», які зустрічаються в інструментальних програшах (перша вольта в приспіві на D – 5 ступінь, переносять на у оптимістичний настрій грайливо-жартівливого характеру. Розмір твору – простий, 2/4. Заспів має свій упізнаваний ритмічний малюнок (дві восьмих – четвертна – половинна; дві восьмих – четвертна – половинна). Музична відповідь проходить у приспіві на чергуванні восьмих нот з прохідними шістнадцятими. Факура викладу – акордова, гомофонно-гармонічний музичний виклад для триголосого музичного ансамблевого виконання.

Українська народна пісня «Іванку, Іванку». Цей твір відноситься до жанру – родинно-побутових. Музичний твір, ліричного, жартівливого характеру. Музична форма – куплетна, проходить інструментальний вступ (8 тактів). Варіаційна побудова квадратного характеру (8 тактів+8 тактів).

Тональний план, сумного мінорного настрою. Основна тональність e-moll, заспів – a-moll, приспів – від C-dur, який закінчується субдомінантовою функцією в паралельній тональності G-dur. Приспів української пісні «Іванку, Іванку» звучить в C-dur при поверненні в e-moll через 5-у ступінь (D). Метр – простий, розмір 2/4. Характер твору жвавий, синкопований виклад в чергуванні по два такти. Фактура – гомофонно-гармонічна (є мелодія, а решту ритмічних знаків по гармонічному мінору в синкопованому характері проходять жваво). Виноується музичний твір у грайливому танцювальному характері, динаміка та нюансування відповідно до змісту виконується учасниками ансамблю бандуристів відповідно до змісту тексту. Твір написаний для триголосого ансамблю бандуристів. Діапазон: 1S – мі¹ – мі²; 2S – мі¹ – до²; 3A – сі – ля¹. Виконується музичний твір «Іванку, Іванку» у зручних теситурних умовах для високих, дзвінких, милозвучних голосів.

Висновки. Ансамблеве бандурне виконавство, ми можемо стверджувати беззаперечно є однією із форм розвитку та впливу на формування основ національної музичної культури сучасної молоді. Під кобзарським світоглядом розуміємо систему професійних та сакральних знань, когнітивних схем, цінностей, переконань та практичних настанов музикантів, що мають духовно-мистецьку репрезентацію в традиційному суспільстві, а також розуміння кобзарями себе, свого призначення й місця в світі.

Сучасне бандурне мистецтво України, що синтезує спів та інструментальну гру, нагромадило значний досвід як у сфері традиційного виконавства, притаманного ще стародавньому кобзарству, так і вже у XX столітті – у концертно-сценічній практиці, що включає як народну, так і сучасну композиторську творчість [3, с.37].

Розвиток бандурного мистецтва в академічному напрямку та вихід бандури на концертну сцену (завдяки модернізації інструмента, значного розширення його технічних та художньо-виражальних можливостей) значно підвищили

рівень виконавсько-професійних вимог до співаків-бандуристів, малих та великих ансамблевих форм, проте за цих умов бандура не втратила статусу національного музичного символу. Незважаючи на процеси удосконалення, інструмент – бандура все ж залишається, насамперед, інструментом, що супроводжує спів виконавця. Тому актуальним залишається визначення чіткої ієрархії співвідношення вокальної та інструментальної складових у бандурному репертуарі, аналіз їх розвитку та взаємовпливу на розвиток християнського світобачення слухачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Українська культура: Лекції / Д. Антонович. – К.: Либідь, 1993. – 406 с.
2. Бобечко О. Перші жінки-бандуристки України // Наукові записки ТНПУ ім.В.Гнатюка та Національної музичної академії України ім.П.Чайковського. Сер. Мистецтвознавство. – Тернопіль: К., 2006. – Вип.1(16). – С.7-11.
3. Грисюк О. Структурно-функціональний аналіз процесу формування музичної культури особистості // О. М. Грисюк // Наук. запис. Ніжин. держ. пед. ін-ту ім. М. В. Гоголя. – 1997. – С. 33 – 37.
4. Дутчак В. Г. Аранжування для бандури. Навчально-методичний посібник для студентів спеціальностей «Музичне виховання» та «Музичне мистецтво» – Івано-Франківськ, 2001. – С. 92



Іван КАТИНСЬКИЙ

аспірант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Тернопіль, Україна

zonavecir123@gmail.com

ЩЕДРІВКИ ХРИСТИЯНСЬКОГО ЗМІСТУ У СПІВОЧИХ СЕРЕДОВИЩАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

***Анотація.** Простежено за способами християнізації сюжетів щедрівок Західного Поділля на рівні заміни язичницьких образів і персонажів біблійними. Проаналізовано формотворення щедрівок від часів присутності в них простої періодичності до переходу їх у складнопідрядні речення. Звернено увагу на сюжети та принципи формування щедрівок-новотворів.*

***Ключові слова:** щедрівки християнського змісту, способи формотворення, головні образи й персонажі, співочі середовища.*

Актуальність дослідження. Щедрівки християнського змісту почали потрапляти в поле зору вчених-музикознавців лише в період відновлення держави Україна. Адже до цього часу (в період панування на українських землях радянської влади) творчість, пов'язана з християнством, була строго забороненою комуністичним режимом. Вона могла лише відверто висміювати християнську релігію й безбожно її критикувати. Здавалося б, що, на основі атеїстичної ідеології, християнських елементів у народній творчості не було взагалі. Й лише на початку 1990 років українські вчені звернули увагу на християнізовані сюжети в щедрівках як на органічну складову календарно-обрядової творчості. Особливо – на пісні зимового циклу, складовою яких є й щедрівки християнського змісту.

На християнізацію сюжетів щедрівок уперше звернули увагу українські вчені-етномузикознавці Філарет Колесса [7], Софія Грица [1], Анатолій Іваницький [2; 3], Олег Смоляк [5], Любов Іваночко-Кудярска [4]. Але їхня увага була звернена лише на присутність у деяких з них образів християнських святих Ісуса Христа, Богородиці, апостолів Петра і Павла. А співдію їхніх сюжетів із формотворчими складовими взагалі не розглядали.

Мета дослідження – проаналізувати сюжети щедрівок християнського змісту, які побутують у Західному Поділлі як на рівні присутності в них біблійних святих, так і на їхній співдії зі структуротворчими складовими.

Починаючи з часу повсюдного поширення християнської релігії на українських землях, сюжети традиційних щедрівок набувають дещо іншого смислового наповнення (місце головних персонажів – господаря, господині та їхніх дітей чи сонця, місяця і зірок займають християнські святі Ісус Христос, Богородиця, святі апостоли Петро і Павло). Ця заміна насамперед була зумовлена нашаруванням нових (християнських) свят на старі (язичницькі). Насамперед це стосувалося свят Різдва Христового та Його Богоявлення. Адже до останнього й прикріплені щедрівки, і саме завдяки його ідеологічному наповненню ці пісні збагатилися християнізованими сюжетами., а водночас й пристосовувалися до традиційного чи нового формотворення. Хоча ще на початку ХХ сторіччя, як свідчать друковані джерела, у Західному Поділлі домінували стародавні форми, у які вкладалися християнізовані словесні тексти щедрівок.

Найпоказовішою серед них є щедрівка «Пан господарю, вставай з постелі», записана в с. Озерні Зборівського району Тернопільської області від Шкільної Павлини Дмитрівни, 1938 р. н. . У щедрівці розповідається про побажання господареві Божої ласки та опіки всім членам родини. У ній відчутна заміна язичницької лексики християнською. За формотворчою структурою, щедрівка укладена в одне музичне речення із внутрішнім приспівом і повторенням його другого сегмента. Таке формування Анатолій Іваницький називає «простою періодичністю» (Іван. Муз. Фолькл.). Зауважимо, що така форма належить до найдавніших в українському календарно-обрядовому фольклорі. Доказом цього є ритмічна матриця цієї щедрівки. Адже якщо в основу музичного речення покладено типову для пісень цього жанру ритмічну модель об'єднання (.....), то приспів побудований на подвійному ритмічному об'єднанні (....). Саме таким чином він контрастує з ритмічною моделлю строфи і тим стає передвісником появи у щедрівках складносурядності у їхньому формотворенні. (Див приклад 1).

Приклад 1

Пан господарю, вставай з постелі



До сьогодні в селах і містечках Західного Поділля збереглися з християнськими персонажами щедрівки, які вже побудовані на сурядному співвідношенні двох музичних речень. Найпоширенішою серед них є щедрівка «В полі, в полі плужок оре», записана в селах Іванівка Зборівського, Угринів Козівського, Дичків Тернопільського, Мужилів Підгаєцького районів Тернопільської області. Її сюжет позначений нашаруванням християнських персонажів на язичницькі. Адже замість господаря, господині та їхніх дітей, тут присутні Господь, що оре плугом, Його Мати їсти носить, а святі Петро і Павло Йому допомагають. Саме така лексична заміна персонажів вказує на християнізацію традиційних щедрівок і перехід їх у групу церковних.

Зауважимо, що способи формотворення таких щедрівок укладені в давні традиційні форми. У них наявне сурядне зіставлення двох музичних речень: перше з яких укладене у двосегментну побудову (строфа), а друге (приспів) – у чотирисегментну. У композиційному розгортанні мелодії відіграє домінуючу роль саме приспів, який з часом у деяких щедрівках перетвориться в складнопідрядне поєднання двох речень.

Поєднання двох автономних музичних речень сформувалося, на нашу думку, в той історичний період, коли праукраїнці почали з'єднуватися у великі роди й місце головного духівника (вохва) почав займати старійшина роду. Саме він потребував гуртової підтримки в проведенні обрядового дійства, тому відтворював головні побажання родині, а учасники гурту своєю лексикою – смисл свята Щедрого Святого вечора. Його старовинність характеризує ще й серіаційний спосіб розгортання ритмоінтонації. (Див. приклад 2.) Таке формотворення збереглося в традиційних західноподільських щедрівках до сьогодні.

Приклад 2.

В полі, в полі плужок оре



У період запровадження християнської релігії в Україні у щедрівкових сюжетах відбуваються зміни: язичницьких персонажів замінюють християнські. І саме з цього часу в їхнє фотмтворення починають проникати підрядні

зіставлення двох або чотирьох музичних речень. Тому вони, зазвичай, формувалися за матрицями середньовічної барокової поезії, якій була властива римована складнопідрядна строфа. Саме остання почала активно проникати в народну поетичну творчість, зокрема й у календарно-обрядову. Тому з цього часу складносурядне зіставлення двох або більше музичних речень трансформується в двовіршове чи чотиривіршове складнопідрядне поєднання. Це відбувалося завдяки додаванню до першого вірша строфи початкової лексеми з приспіву. Останнє його ж слово уже римується зі закінченням першого речення. (Див. приклад 3.).

Приклад 3.

Ой добрий вечір, господароньку



Саме таким способом відбувається перехід складносурядного формування в складнопідрядне.

Християнські мотиви нашаровувалися й на сюжети традиційних щедрівок, які формувалися завдяки поєднанню двох складнопідрядних музичних речень. Прикладом такого формотворення може послужити щедрівка «Там на річці на Йордані», що записана в м. Бучачі Тернопільської області від Могильницької Параскевії Лук'янівни, 1926 р. н. До речі, ця щедрівка поширена в багатьох співочих середовищах Західного Поділля. У ній розповідається про хрещення Ісуса Христа в річці Йордані.

На формотворчому рівні ця щедрівка представлена двома музичними реченнями, кожне з яких укладене в два сегменти. Таке структурне поєднання властиве щедрівкам давнішої фольклорної верстви. Адже воно побудоване на серіаційному способі розгортання мелодії. У таких щедрівках відсутній приспівний елемент. А це, ймовірно, означає, що виконавцями таких щедрівок були лише старійшини роду, а чи й уже всі учасники гурту.

У період утвердження християнських свят ченці монастирів, священники, а пізніше й керівники аматорських колективів оновлювали тексти і мелодії традиційних щедрівок новими, адаптованими до свята Богоявлення Господнього. Їхні твори повністю побудовані на християнських сюжетах і нових формотворчих обрамленнях. Тобто вони укладалася в дворядкові чи чотирирядкові строфи зі структуротворчим повторенням другого чи третього й четвертого музичних речень. Прикладом утворення нового тексту та його формування може послужити щедрівка «А на нашій Україні сяють зорі», записана в с. Угринові Козівського (тепер Тернопільського) району Тернопільської області від Мельник Орислави Дмитрівни, 1940 р. н. (Див. приклад 4.)

Приклад 4.

А на нашій Україні сяють зорі



В основу словесного тексту цієї щедрівки покладено сюжет, що розповідає про хрещення Іваном Хрестителем Ісуса Христа в йорданській воді. На честь цієї події християни повинні споживати освячену на Богоявлення воду й прославляти Сина Божого щедрівками. До речі, цей текст – новотвір. Про це свідчить його новітнє лексичне наповнення та традиційне дворядкове складнопідрядне формування. Адже останнє побудоване на простому періоді, що складається з двох музичних речень, друге з яких структуротворчо повторюється й таким чином творить трирядкову варіаційну форму АА'А''. Саме така структурна модель найчастіше використовується в українських народних піснях, насамперед у коломийкових. (посилання на Колессу). Тому автори щедрівок у пізніший період їхнього творення послуговувалися такими ж формотворчими матрицями, як у коломийках.

Отже, у співочих середовищах Західного Поділля виконуються щедрівки, в яких присутні біблійні персонажі: Ісус Христос, Богородиця, святі Петро і Павло. Здебільшого у сюжетах вони замінили язичницьких божків – Сонце, Місяць, Зірки, а то й господаря і його членів сім'ї. Такі метаморфози – яскравий приклад християнізації язичницьких сюжетів. Пізніше складали щедрівки зі сюжетами, що описують подію Богоявлення Господнього й обряд хрещення Ісуса Христа в річці Йордані. Останні сюжети найчастіше виконують у співочих середовищах Західного Поділля і є візитною карткою сучасних Богоявленських свят.

Література

1. Грица Софія. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. . Нарис. – Київ-Тернопіль: Астон, 2007. – 150 с.
2. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика). Навч. Посібник. – К.: Заповіт, 1997. – 392 с.
3. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Посібник для вищих і середніх навчальних закладів. – К.: Муз. Україна, 1990. – 334 с.
4. Іваночко-Кудярска Любов.
5. Смоляк Олег. Щедрівки Західного Поділля. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. – 280 с.
6. Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 21–2233.
7. Колесса Ф. Українська усна словесність. – Львів: Накл. Фонду «Учітеся, брати мої», 1938.



Христина ГАЛЕЛА,
аспірантка кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва Тернопільського
національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
krisshalela@gmail.com

ЦЕРКОВНА КОЛЯДКА «ТИХА НІЧ» У ВИКОНАННІ ЕСТРАДНОЇ СПІВАЧКИ РУСЛАНИ

***Анотація** У дослідженні проаналізовано виконання естрадною співачкою Русланою Лижичко церковної колядки «Тиха ніч» на композиційному рівні. Звернено увагу на художньо-виконавський синкретизм твору, що побудований на поєднаній співу, симфонічного оркестру, вокального ансамблю, звукового антуражу та сценічних рухових елементів. Зроблено музикознавчий аналіз виконуваного співачкою твору на рівні музично композиційного її розгортання.*

***Ключові слова:** церковна колядка «Тиха ніч» Руслана Лижичко, композиція пісні, музично виражальні засоби.*

Останнім часом українська новітня естрадна пісня привертає увагу музикознавців широким спектром її інтерпретації та стильовим розмаїттям. Це, зазвичай пов'язано з тим, що вона набуває все глибших питомих ознак і тим же відрізняється від інших етно-національних спрямувань. Найбільш привабливими серед сучасних виконавців є ті естрадні співаки, які мають академічну вокальну підготовку, глибоке розуміння музики в цілому, а також вміють створити свій власний та неповторний бренд. Саме до таких належать й сучасна українська естрадна співачка Руслана Лижичко, її виконавське амплуа викликає інтерес не тільки широких верст любителів співу, а й фахових музикознавців з метою аналітичного осмислення.

Питаннями дослідження вокальної творчості Руслани Лижичко займалися українські музикознавці: Наталія Храмова[5], Микола Дзюдзя[3], Галина Гузьо[2], Олена Лань[4], Галина Вдовиченко[1]. Незважаючи на ці публікації вокальна творчість Руслани Лижичко, а особливо способи інтерпретації нею духовних пісень до сьогодні мало досліджені. Саме це й актуалізує тему дослідження й дає можливість більш глибоко пізнати секрети творчості естрадної співачки Руслани Лижичко.

Мета дослідження – проаналізувати церковну колядку «Тиха ніч» у виконанні естрадної співачки Руслани Лижичко з урахуванням індивідуальних творчих підходів до її інтерпретації.

У 1996 році Руслана Лижичко на Міжнародному фестивалі-конкурсу «Слов'янський базар – 1996», крім пісні «Ой летіли дикі гуси» (слова Юрія Рибчинського слова Юрія Поклада) виконала «знамениту колядку Тиха ніч». Саме й увійшла у репертуар проєкту телевізійного шоу Всеукраїнського масштабу «Різдво з Русланою». Зауважимо, що авторський перформанс був показаний й на на українському телебаченні у 1998 році (продюсер Олександр Ксенофонов). До музичного фільму увійшли фрагменти великого різдвяного акустичного концерту (unplugged) Руслани – загалом 7 композицій, серед яких і «Тиха ніч». У шоу взяли участь камерний оркестр «Віртуози Львова», хор «Євшан» і музиканти рок-гурту «Клуб шанувальників чаю».

«Композиція Руслани «Тиха ніч» – це насправді фрагмент величного різдвяного дійства. У ньому прослуховується національні риси ритміки та інтонації різдвяних мелодій, саме вони асоціюються із середньовічною бароковою поетичною і музичною мовою. У ній вчувається різдвяна заметіль, а то й тиха святкова ніч. І саме цю зимову феєрію не може замінити ні синтезатор, ні живий симфонічний оркестр ні інші музичні складові цього дійства чи вокального супроводу і все це – доробок Руслани Лижичко не лише як співачки, але і як композиторки чи навіть режисерки. І все це – синкретизм музичного дійства яке втілила на сцені Руслана Лижичко не лише як співачка, але і як композиторка чи навіть його режисерка. Як бачимо ця об'єднаність музичного відчуття Руслани-композитора ніяк не дозволяла обмежитися вузькими рамками «голос-акомпанемент». На знаквисть цього різдвяного дійства звернула увагу Наталія Храмова зазначаючи: «Її рідкісний за тембровим багатством голос то поринає у тепле симфонічне звучання, то підноситься над напруженим пульсом рок-групи» [5].

Саме у цьому різдвяному дійстві й проявляється самобутній стиль Руслани Лижичко як інтерпретаторки різдвяних пісень. Адже в її співі відчутній дух Ренесансу. І саме в цьому новаторство Руслани як естрадної співачки – подавати свою музику в дещо інших тонах і тембрах. Слухаючи виконання колядки «Тиха ніч» Руслана її інтерпретує як пісню-баладу і саме завдяки такій інтерпретації вона поєднує старе і нове під час виконання пісні. А допомагає їй у цьому професійна академічна школа, на базі якої можна реалізувати свій талант композитора і співачки.

Зауважимо, що по різному сприймали це різдвяне дійство як звичайні слухачі так і музичні професіонали. Особливо високу оцінку йому дали фахівці. Вони звернули увагу на те, що у цьому дійстві «у якому можна допустити казково-ліричний стиль Руслани у свій світ, що сформувався за певними правилами»[5].

Церковна колядка «Тиха ніч» у виконанні Руслани Лижичко складається з оркестрового двадцятитактового вступу, тристрофічного простого періоду з п'ятьма музичними реченнями у кожному та інструментального закінчення.

Вступ що побудований на оркестровому відтворенні синтезатором є своєрідною прелюдією до виконання колядки «Тиха ніч». За музичним втіленням і оркестровими барвами він відтворює картину Тихої Різдвяної ночі. У вступі домінуючими інструментами є імітовані звуки фортепіано, флейти та струнних інструментів, що змальовують алію Святого вечора. Зауважимо що на оркестровому фоні вступу звучить голос співачки Руслани на звуці «у» ніби

імітуючи подув зимового вітру. До речі, оркестрова палітра вступу доволі агогічна та динамічна що є, загалом, настроєвою і відповідної для виконання різдвяної колядки. Розпочинається церковна колядка «Свята ніч» співом Руслани Лижичко що триває до кінця першої строфи. Впадає у вічі вокалізація окремих складу нот способом форшлагів і нахшлагів що надають виконанню твору естрадного звучання. Зауважимо, що саме такий прийом вокалізації – знахідка естрадної співачки Руслани. До речі, першу строфу колядки супроводжує синтезатор, що імітує звуки зимового вечірнього вітру. Саме така ілюстрація додає художнього шарму слухачам. Виконання співачки першої строфи позначене особливою емоційністю наближеної до стародавніх українських колискових пісень.

Друга строфа аналізованої колядки розпочинається модуляцією, що базується на другому ступені основного ладу звукоряду, до співів солістки Руслани додається ансамблевий чотириголосий спів гурту «Пікардійська терція». Їхній фон переважно дублює спів виконавиці й лише в окремих тактах набирає гармонічного фону й таким чином наближає спів до академічного багатоголосся. До речі, спів другої строфи колядки позбавлений супроводу синтезатора, оскільки його заміняє гармонічне багатоголосся ансамблевого співу «Пікардійської терції». Композиційною знахідкою під виконання цієї колядки є інструментальна інтерлюдія, що побудована на словесному реченні другої строфи. Саме вона динамізує композицію твору й надає їй емоційного сприймання наступної строфи пісні. А в кінцевому результаті готує кульмінацію в композиції виконуваного твору.

Третя (кульмінаційна) строфа побудована на голосному звучанні як солістки так і супроводжуваного її вокального ансамблю. Темп пісні пришвидшується співачка у третьому та четвертому музичному реченні переходить на спів у другій октаві, що надає виконуваному твору барокового органного звучання. Аналогічно динамізованим є й інструментальний супровід, що збагачений різними оркестровими барвами наближеними до великого симфонічного оркестру. До речі, у третій строфі співачка разом з вокальним та оркестровим супроводом повторює двічі третє і четверте музичне речення. Саме таке завершення визначає розв'язку у композиційному встановленні музичного твору.

Церковна колядка «Тиха ніч» завершується повторенням першого сегменту колядки, перед яким слідує інструментальна інтерлюдія з голосним звучанням співачки у другій октаві, що нагадує мономентальне завершення барокової музики.

Церковна колядка «Тиха ніч» у виконанні Руслани Лижичко – це бренд сучасної української естрадної пісні. Адже у ній співачка поєднала синкретизм сучасної інтерпретації церковного піснеспіву. У ньому поєднане одночасне звучання симфонічного оркестру, вокального ансамблю, синтезатора, на фоні яких звучить неперевершеної краси голос Руслани Лижичко. Інтерпретація цієї пісні зроблена сучасними засобами, особливо, зміною регістрів, під час зміни різних строф. І саме такий творчий підхід до інтерпретації церковної коляди «Тиха ніч» створює неперевершені дійство свята Різдва.

СПИСОК ВИКОРСИТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1.Вдовиченко Г. «Дикі танці Руслани» Руслани стросонули Європу»//Високий Замок, 2004, 17 травня, с.1.
- 2.Гузьо Г. «Вечірня казка від Руслани»//Високий Замок,1999, 27 серпня, с.9.
- 3.Дзюдзя М. «Коляда для Всесвіту – 2, або ще про Різдвяні легенди»//Високий Замок, 2002, 11 січня, с.11.
- 4.Лань О. «Різдво з Русланою»//Високий Замок, 1998, 2 січня, с.9.
- 5.Храмова Н. Куди летиш, «Дзвінкучий вітре»?//Музика, травень-червень №3, 1997рік, с.29(с.28-29)



Остап ЦІЖ,
аспірант Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
ostaptsizeh84@gmail.com

ДУХОВНИЙ ГІМН «БОЖЕ ВЕЛИКИЙ, ЄДИНИЙ» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЗАСЛУЖЕНОЇ КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНИ ІМЕНІ ГЕОРГІЯ МАЙБОРОДИ: МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Анотація. *Висвітлено історію написання духовного гімну «Боже Великий, Єдиний» (музика Миколи Лисенка, слова Олександра Кониського). Простежено процес утвердження гімну в сучасній концертно-виконавській практиці музичних колективів та солістів. Подано музично-теоретичний та виконавський аналіз духовного гімну. Акцентовано увагу на виконанні твору «Боже Великий, Єдиний» в оркеструванні Володимира Марунича для Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. П. Майбороди.*

Ключові слова: *духовний гімн «Боже Великий, Єдиний», Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. П. Майбороди, музично-теоретичний аналіз, виконавський аналіз.*

Актуальність дослідження. У часи національного відродження України на особливу увагу заслуговують питання, пов'язані з аналізом музичних духовних творів українських композиторів, зокрема гімн «Боже Великий, Єдиний», яким в більшості завершуються концертні програми українських хорових та музично-інструментальних колективів, в тому числі й Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. П. Майбороди (далі – НЗКБУ ім. Г. Майбороди).

Різноаспектним дослідженням духовного гімну України займалися українські музикознавці Валентина Кузик [3], Ольга Осадця [9], Федір Погребник [10], Раїса Сахарчук [12], Роксана Скорульська [13], Мстислав Юрченко [4]. В їхніх працях в основному висвітлювалися питання історії написання гімну. Однак, на сьогодні не зроблено музично-теоретичного та виконавського аналізу гімну «Боже Великий, Єдиний», виконуваного НЗКБУ ім. Г. Майбороди. Це й становить актуальність нашого дослідження.

Мета – здійснити музично-теоретичний та виконавський аналіз духовного гімну «Боже Великий, Єдиний» в інтерпретації НЗКБУ ім. Г. Майбороди.

Національні гімни України – найвищий вияв волелюбних прагнень, символи духовно-патріотичних почуттів українців, що служать високій меті національного відродження народу. Одним із таких є духовний гімн «Боже Великий, Єдиний».

Гімн написаний в 1885 році Миколою Лисенком на слова Олександра Кониського й виданий у цьому ж році Бібліотекою музикальною у Львові [9, с. 466]. Спочатку твір називався «Боже Великий, Єдиний» і мав примітку композитора «Дитячий гімн», а згодом отримав назву «Молитва за Україну». У передмові до видання твору автори гімну писали, що хотіли вкласти текст твору «...передусім у неложні уста дітей, від яких Всевишній найскоріше міг почути це благання» [3, с. 460].

Згодом твір зазнав певного переакцентування. Після зміни окремих слів набув загальнонародного визнання. Спочатку гімн виконувався на західноукраїнських землях: у школах, на церковних святах, світських концертах як духовний гімн, хоча й не належав до канонізованих релігійних текстів. Він об'єднав українців різних конфесій у спільному молитовному пориві.

Вперше гімн прозвучав у Тернополі 1 серпня 1885 року на літературно-мистецькому вечорі, присвяченому пам'яті відомого українського письменника та історика Миколи Костомарова. У 1903 році, під час перебування Миколи Лисенка у Львові, гімн виконувався на концертах, присвячених ювілею композитора [12, с. 25].

Особливо символічного значення духовний гімн набув у добу творення української державності. Так, твір прозвучав у виконанні об'єднаних хорів під орудою Кирила Стеценка у Києві під час національно-патріотичного мітингу (20 грудня 1917 р.), і в день Злуки УНР і ЗУНР (22 січня 1919 р.) [3, с. 460].

Духовний гімн із приходом більшовицької влади на теренах Великої України був заборонений. Натомість поширений на західноукраїнських землях під час національно-визвольних рухів (у 1920–1940-х роках). Він був у репертуарі як окремих виконавців, так і колективів. Бандурист Кость Місевич переважно закінчував свої концертні виступи «Молитвою за Україною».

Наприкінці 1980-х років, у час національного піднесення, відроджуються пісні визвольних змагань та духовні твори, що були заборонені радянською владою. У 1986 році опубліковано і видано Мстиславом Юрченком збірку, до якої ввійшли релігійні твори для мішаного хору Миколи Лисенка. Три з них найвідоміші, з деякими змінами словесного тексту «Боже Великий, Єдиний» в аранжуванні Віктора Матюка, Кирила Стеценка та Олександра Кошиця [4].

Вперше «Боже Великий, Єдиний» виконувався Національним хором імені Григорія Верьовки під час церемонії інавгурації Президента України Леоніда

Кравчука на рівні з Державним гімном України «Ще не вмерла України» Михайла Вербицького (на слова Павла Чубинського). Це стало традицією під час інавгурації українських президентів. Також духовний гімн звучить на завершенні божественних літургій ув українських православних та греко-католицьких церквах. На сьогодні різні варіанти гімну «Боже Великий, Єдиний» входять до репертуару не тільки провідних українських колективів і виконавців, а й закордонних [10, с. 26].

У 2015 році у рамках проекту «Музика воїнів» відомий український бандурист Ярослав Джусь (творчий позивний «Бурштин») створив відеоролик виконання гімну на бандурі в приміщенні Свято-Михайлівського Золотоверхого чоловічого монастиря (музей Революції Гідності у Михайлівському соборі). Зйомки пройшли в символічному місці, пов'язаному з подіями 2014 року [2, 7].

Цікавий запис виконання гімну зробив мега популярний український співак, композитор, актор, режисер і продюсер кіно Михайло Хома (DZIDZIO) разом з Молодіжним симфонічним оркестром України під орудою Оксани Линів [15]. Основною локацією було обрано визначну пам'ятку історії та духовності Софіївський собор як місце особливої духовної сили захисту України [6].

Львівська бандуристка, співачка і культурна менеджерка, аранжувальниця українських народних пісень Анастасія Войтюк разом із рок-музикантом, сопілкарем Михайлом Адамчаком записали відео духовного гімну, який звучить в Архикатедральному Соборі Святого Юра [14].

24 квітня 2022 духовний гімн «Боже Великий, Єдиний» як великоднє привітання українців звучав у виконанні оркестру і хору Командування Повітряних Сил ЗСУ [1].

У 33-річницю Незалежності України гімн звучав на одному з найбільших музичних фестивалів Європи (Schleswig-Holstein Musik Festival) у виконанні Київського симфонічного оркестру [5].

У 2017 Володимир Маруніч зробив аранжування для хорової та оркестрової груп. З цього приводу В. Маруніч зазначав: «З'явився оркестровий вступ та кода з дзвонами, ферматний останній акорд звучить велично...» [11].

Гімн «Боже Великий, Єдиний» у виконанні НЗКБУ ім. Г. Майбороди вирізняється урочистістю, піднесеністю, чіткою структурою та глибоким духовним змістом. Текст складається із чотирьох куплетів, кожен з яких є самостійним молитовним закликом. Словесно-музичний розвиток простежується від молитовно-ліричного до енергійно-рішучого. Вражає щире прохання народу до Бога за добробут і процвітання України, прагнення зберегти і дбати про неї, про її благословення та захист. У словесному тексті духовного гімну «Боже Великий, Єдиний» викладено просьбу до Бога захистити український народ від ворогів, дати йому волю, кращу долю, просвіту, любов до рідного краю на многії літа. В основу гімну покладено строфу нерівноскладової будови. Її ритмічна структура наступна: 5+3+7 // 5+3+6 // 5+3+6 // 5+3+6 // 5+3+7 // 5+3+6 // 5+3+6 // 5+3+7. Строфічна будова за кількістю складів походить із середньовічної барокової поезії, а можливо, із народних дум, побожних пісень народних співців. Це підтверджують останні слова гімну – многоліття.

Ритм твору на макрорівні є регулярно часокількісним. Адже він укладений у поєднанні двох метричних фігур: чотиридольника і восьмидольника. А ритм на

мікрорівні представлений двома типами: дробленням із об'єднанням майже у всіх сегментах



та репетицією наприкінці твору.

Такий ритмічний малюнок зазвичай властивий для творів прославленого характеру.

Мелодика духовного гімну комбінована, в ній поєднано елементи моторики й кантіленности. Показовою характеристикою є помірний темп, урочистий величний характер. Мелодія твору розповідна. Адже її контур охоплює низку інтонаційних хвиль. Перша відтворена у нижній частині мелодії, а друга – у верхній. Для духовного гімну властивий іонійський октахорд із верхніми приставними звуками.

Гімн на композиційному рівні складається з оркестрового вступу, викладу основного вокально-інструментального матеріалу та закінчення. Вступ складається із 9-и тактів, побудованих на мелодії двох останніх речень твору. Виклад основного пісенного матеріалу супроводжується всім оркестровим складом, у якому домінують гармонічні акорди, що підсилюють хорову чоловічу фактуру.

Закінчення гімну «Боже Великий, Єдиний» інструментально-хорове. В його основу покладено текст «Многая літа», виконуваний хоровою групою капели бандуристів і супровід усього складу оркестру. На фоні співу звучать переливи бандур, дзвонів, литаврів, сопілки, кларнета, цимбал. Оркестровий супровід загалом має урочистий піднесений характер, барвистості якому додає гра бандур, дзвонів, дзвіночків, трикутника, цимбал, сопілки.

Отже, гімн «Боже Великий, Єдиний» пройшов історичний шлях від першого виконання хоровим колективом у Тернополі (1885 р.) як «Молитва за Україну» до духовного гімну в інтерпретації НЗКБУ ім. Г. Майбороди. Позначений широкою палітрою звукових барв. Має оригінальний оркестровий вступ та закінчення. Саме цим вирізняє виконання Національної заслуженої капели бандуристів України імені Георгія Майбороди від інших музичних та оркестрових колективів України. Здійснений словесно-музичний та виконавський аналіз гімну «Боже Великий, Єдиний» не є вичерпним і потребує глибшого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боже Великий, Єдиний, нам Україну храни! Духовний гімн України URL: <https://www.google.com.ua/watch?v=Iki8gKij-wA>
2. Боже Великий, Єдиний прозвучав на бандурі у стінах Михайлівського собору. URL: <https://zaxid.net/news/>
3. Кузик В. Молитва «Боже Великий, Єдиний». *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Вип 7. С. 460.

4. Лисенко Микола. Релігійні твори для мішаного хору. До 150-річчя з дня народження / Упоряд. М. Юрченко. Київ-Дрогобич: Відродження, 1993. 37 с.

5. Молитва за Україну «Боже Великий, Єдиний», Kyiv Symphone Orchestra URL:<https://www.facebook.com/kyivSO/videos/молитва-за-україну-боже-великий-єдиний-kyiv-symfone-orchestra>

6. Молитва за Україну – DZIDZIO – слухати музику. URL:<https://hitfm.ua>music>2847-molytva-za-ukrainu>

7. Музика воїнів: Духовний гімн України (бандура) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1oevPIxwTeQ&list=PL2loHvpTyPxSezsNU8BughB9x3GPYEDpN&index=3>

8. Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. І. Майбороди. URL:<https://www.google.com.ua/search?g=національна+капела+бандуристів>

9. Осадця О. Видання музичних творів Миколи Лисенка у Західній Україні. *Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка*. Том ССХХVI. Праці Музикознавчої комісії: Львів. 1993. С. 463-471.

10. Погребенник Ф. Українські пісні-гімни. Київ : В-во Знання. 1992, 64 с.

11. Приватний архів Остапа Ціжа. Інтерв'ю із Володимиром Маруничем, диригентом, аранжувальником, завідувачем музичною частиною Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди.

12. Сахарчук Р. Традиція многолітствування в українській композиторській творчості: Духовний гімн України «Боже Великий, Єдиний», муз. М. Лисенка, сл. О. Кониського. *Українська музика*, 2017/3 (25). С. 22-28.

13. Скорульська Р. Молитва. *Музика*, 1998. № 2. С. 19-20.

14. Ця композиція – духовний гімн України «Боже Великий, Єдиний». URL: <https://www.google.com.ua/search?g=боже+великий+єдиний+прозвучав+на>

15. DZIDZIO – записав Духовний Гімн України «Боже Великий, Єдиний, нам Україну храни» URL:<https://slovoproslovo.info/dzidzio-zapysav-duhovnyj-gimn-ukrayiny-bozhe-velykyj-yedynyj-nam-ukrayinu-hrany>.



Тарас ГОЛОВКО

аспірант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Тернопіль, Україна

golovko.taras05@gmail.com

БАГАТОГОЛОСІ ПУБЛІКАЦІЇ ЦЕРКОВНИХ ПІСЕНЬ НА СТОРІНКАХ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ДРУКОВАНИХ ВИДАНЬ

***Анотація.** У дослідженні простежено шляхи становлення багатоголосся у збірниках церковних пісень, починаючи від «Богогласника», виданого в м. Почаєві 1791 року, й закінчуючи «Церковними піснями», опублікованими в м. Тернополі в 1994 році. Проаналізовано способи розходження голосів від*

гетерофонії до три- і чотириголосся. Визначено оцінку, надану Іваном Франком і Борисом Кудриком, церковним пісням як складовій української духовної культури.

Ключові слова: багатоголосі співи, церковні пісні, гетерофонія, терцієве двоголосся, три- і чотириголосий спів.

Актуальність дослідження. Висвітлення питань, пов'язаних дослідженням становлення і розвитку багатоголосся в церковних піснях, є актуальним в сучасному музикознавстві. Адже вони були заборонені радянським режимом як опіум народу й не вводилися в науковий обіг. І лише в час відродження держави Україна почали привертати увагу вчених своїм розумінням їх як складової української духовної культури.

Дослідженням українського багатоголосого співу займалися українські вчені-музикознавці Ольга Бистрицька [1], Анатолій Іваницький [3], Олег Смоляк [5], Наталія Якименко [11], однак становлення багатоголосого співу в церковних піснях було поза увагою їхніх дослідницьких інтересів. Адже вони аналізували багатоголосі зразки в радянські часи, і церковна проблематика була під строною заборону. Тому саме це питання є на часі й потребує ґрунтовного вивчення.

Мета дослідження – висвітлити шляхи становлення та розвитку багатоголосся в церковних піснях, опублікованих у західноукраїнських нотних виданнях.

Багатоголосі зразки церковних пісень серед західноукраїнських видань вперше опубліковані в «Богогласнику», що вийшов у світ у м. Почаєві в 1791 році [2]. Зауважимо, що це перше в Україні антологічне нотне видання пісень на релігійну тематику. До нього ввійшло 238 пісень, укладених у 4 розділи. Перший містить 84 мелодії й словесні тексти, присвячені Господнім святкам. До другого розділу ввійшло 59 Богородичних піснеспівів. Третій склали 64 пісні на честь святих. Четвертий представлений 31 зразком моралізаторського характеру.

Укладачами церковних пісень «Богогласника» були ченці Почаївського монастиря. Їх упорядкували на основі рукописних співаників ХУІІ – першої половини ХУІІІ століть, віднайдених у приватних книгозбірнях і бібліотеках.

Авторами деяких з них були Г. Кониський, Д. Туптало, І. Пашковський, Д. Левковський, Я. Кульчницький та інші, а також анонімні автори, серед них і почаївські ченці [10].

Мелодії в «Богогласнику» записані одноголосо в альтовому ключі. Ноти відтворені ще квадратними київськими знаками. А це означає, що в той час європейська кругла нотографія ще не була впровадженою на західноукраїнських землях.

Аналізуючи нотні видання збірок, що вийшли у світ у ХУІІІ столітті, бачимо, що лише в Почаївському «Богогласнику» в кількох піснях присутнє гетерофонне розходження мелодії. І саме воно дає привід стверджувати, що у ХУІІІ столітті на західноукраїнських землях було започатковане двоголосе виконання церковних пісень. Зауважимо, що гетерофонія присутня лише в серединних й кінцевих кадансах мелодій. І саме це вказує на варіабельність їхнього виконання під час хорового співу. (див. приклад 1.)

Приклад 1.

Троне вишній днесь здвигнися

З Богогласника



Аналізуючи пісні «Богогласника», можна з упевненістю стверджувати, що значна частина їх базується на гармонічному способі мислення їхніх авторів. Доказом цього є присутність у них інтонаційних ланок, зіставлених секвенційним способом, а також й елементами гетерофонного розходження голосів. Це особливо помітно в мелодико-гармонічних зворотах, у кадансах, у поєднанні мажору і мінору в одній пісні. Надалі мелодика церковних пісень переросте в гомофонно-гармонічну фактуру з простим функціональним басом при двоголосій мелодії, що супроводжується паралельними терціями чи секстами [6, с. 5].

Високу оцінку «Богогласнику» дав Іван Франко в статті «Наші коляди». Там же він писав: ««Богогласник» ми вважаємо найважливішим твором червоноруської літератури XVIII віку, одиноким важним здобутком уніатським на полі нашої літератури до часів Шашкевича» [7, с. 15].

У 1926 році в м. Жовкві, що на Львівщині, вийшла друком збірка «Церковні пісні» [8]. Її упорядкували місцеві отці-василіани. До збірки увійшли 301 пісня. Групування пісень за розділами перейнято з Почаївського «Богогласника». Вони надруковані тогочасною галицькою мовою та круглою нотографією.

У жовківську збірку «Церковні пісні» увійшли вибрані зразки із Почаївського «Богогласника» та пісні, що створені галицькими авторами впродовж XIX – початку XX століть. Авторами більшості з них були місцеві композитори-аматори та отці Греко-католицької церкви Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Остап Нижанківський, Віктор Матюк, Анатоль Вахнянин, Йосиф Кишакевич, Іван Стех та ін.

Музична стилістика церковних пісень, опублікованих у жовківській збірці, позначена впливами як церковного партесного співу, так і тогочасними галицькими піснями-романсами. Це особливо відчутно у способах секвенційного поєднання інтонаційних ланок у мелодіях та частих автоматичних повторях музичних речень, а то й і строф. А це вказує на їхнє формування під впливами писемної композиторської творчості.

У жовківському виданні церковні пісні, на відміну від «богогласникових», подані двоголосо. Саме це й вказує на те, що у той час на західноукраїнських землях у церквах культивували багатоголосий спів. Тому його упорядники

намагалися поширювати двоголосий спів серед широких верств прихожан. (Див. Приклад 2).

Приклад 2.

Назарета любий цвіте

Муз. о. Мелетій Лончина
Гармонізація Р. Стратійчука



Двоголосся у жовківській збірці, зазвичай, побудоване на терцієвій вторі. Лише інколи розходяться голоси в межах інтервалів квінти і сексти. І саме в таких інтервальних поєднаннях відчутні впливи композиторського творення.

Фахову оцінку стилістиці церковних пісень, опублікованих у жовківському виданні, дав музикознавець Борис Кудрик. З цього приводу він писав, «Церковна пісня – це синтез церковно-народної піснетворчості зі західноєвропейською гимнографією та світською музикою» [4, с.10]. На його думку, «західноєвропейські впливи чи не найбільше виявилися в ритміці церковних пісень» [4, с. 10].

Вагому лепту в популяризацію паралітургійних піснеспівів серед широких кіл керівників храмових хорів внесла збірка «Церковні пісні», видана в Тернополі в 1994 році (редактор-упорядник Олег Смоляк) [6]. До неї увійшло 57 пісень, аранжованих Євгеном Гуньком, Богданом Іваноньківим, Олегом Смоляком, Романом Стратійчуком для мішаного й однорідного хорів. Пісні згруповані у 6 розділів. Перший «Гімни та молитви» нараховує 10 пісень. У другому та третьому «Пісні на свята Господні» та «Пісні до Ісуса Христа, Його Серця та Сотворителя» – відповідно поміщено 10 і 7. Четвертий та п'ятий розділи «Пісні Богородичні» та «Пісні до Пречистої Діви Марії» репрезентують відповідно 7 та 13. 10 пісень запропоновано в останньому розділі «Пісні до святих». Принцип систематизації матеріалу запозичений зі збірки «Церковні пісні» (Жовква, 1926). Кожна церковна пісня опрацьована для мішаного й однорідного хорів. Це уможливорює використовувати їх різними видами церковних хорових колективів. (Див. Приклад 3)

Приклад 3.

В Назареті зацвила лелія на Різдво Пресвятої Богородиці

о. І. Дуцько



Зауважимо, що пісенний матеріал, поміщений у «Церковних піснях» 1994 року видання, викладений у чотириголосому й триголосому звучанні. Самі

аранжування зроблені простою гомофонно-гармонічною мовою, наближеною до партесного церковного співу. А це повністю відповідає церковним канонам виконання.

Отже, на основі музичного матеріалу збірок «Богогласник», «Церковні пісні» (Жовква, 1926), «Церковні пісні» (Тернопіль, 1994) показано еволюцію становлення та розвитку багатоголосого церковного співу. А це дає підстави стверджувати, що церковний спів на західноукраїнських землях почав формуватися у ХУІІІ столітті й набув свого апогею у ХХ столітті. Доказами цього є однорідне триголосе звучання паралітургійних пісень прихожанами в церквах останнім часом та чотириголосий спів церковних хорів в аранжуваннях українських композиторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бистрицька О. Основні типи народного багатоголосся Південної Волині. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. №1 (18), 2007. С. 143–151.
2. Богогласник : пісні благоговійныя... Свято-Успенська Почаївська лавра, Почаївська друкарня. Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1790. 296 с.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Навчальний посібник для вищих і середніх музичних навчальних закладів. Київ : Музична Україна, 1990. 222 с.
4. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1995. 128 с.
5. Смоляк О. Народне багатоголосся Тернопільщини: історія та типологія. Навчальний посібник. Тернопіль : Астон, 2008. 172 с.
6. Смоляк Олег. Церковні пісні. Церковні пісні для мішаних і однорідних хорів /Редактор-упорядник Олег Смоляк. Тернопіль, 1994, С. 4–10.
7. Франко І. Наші коляди. Зібрання творів у 50 томах. Література і мистецтво. Томи 16–43. Київ, 1980. Т. 28. С. 15. С. 7–41.
8. Церковні пісні / упоряд. І. Г., ЧСВВ. 5-те вид. Жовква : оо. Василіан, 1926. 358 с.



Анастасія ШЕВЧУК,
студентка III курсу спеціальності 024 «Хореографія»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
Хмельницький, Україна
9397nastyaaaa@gmail.com

науковий керівник:
заслужений артист України, доцент кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Сергій КАЧУРИНЕЦЬ

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ТРАНСЛЯЦІЇ ХРИСТИЯНСЬКИХ СЕНСІВ

***Анотація.** У статті висвітлено українську народну танцювальну культуру як засіб формування духовної культури та трансляції християнських сенсів. Проаналізовано історико-культурні передумови виникнення народних танців, їхнє символічне, естетичне та ритуальне наповнення. Особливу увагу приділено впливу християнських ідеалів на формування танцювальних образів, які відображають моральні орієнтири та формують національну ідентичність. Підкреслено інтеграцію традиційних рухових кодів у сучасні хореографічні практики, що забезпечує безперервну передачу духовних знань та відкриває нові можливості для адаптації фольклорних елементів до сучасних сценічних композицій.*

***Ключові слова:** народна танцювальна культура, духовна культура, християнські сенси, національна ідентичність, хореографічні практики.*

Українська народна танцювальна культура є надзвичайно актуальним інструментом для формування духовної культури сучасного суспільства. Танець виступає як засіб передачі традиційних християнських цінностей, сприяючи розвитку моральних та естетичних орієнтирів, що є невід'ємною складовою культурної спадщини. Завдяки інтеграції естетичних, духовних та культурних аспектів, народні танці сприяють формуванню національної ідентичності та гармонійного розвитку особистості. Вивчення традиційних танцювальних технік дозволяє узагальнити зв'язок між християнськими сенсами та специфічними руховими засобами, забезпечуючи передачу культурних знань з покоління в покоління. Таким чином, українська народна танцювальна культура є унікальним механізмом для підтримки та розвитку духовних цінностей у сучасному культурному просторі.

Народні танці України становлять невід'ємну складову культурного надбання, відображаючи історичний розвиток суспільства та духовні пошуки народу. Їх багатогранність дозволяє розглядати танець не лише як розважальне

мистецтво, а як ефективний механізм трансляції морально-етичних та християнських сенсів, забезпечуючи безперервну передачу духовних цінностей з покоління в покоління.

Хореографічне мистецтво, яке базується на ритмі та пластиці, пройшло складний шлях еволюції від архаїчних хороводів і обрядових танців до козацьких виступів. Цей процес відображає інтеграцію регіональних і локальних особливостей – від гуцульських і верховинських форм до коломийкових і гопакових ритмів, що свідчить про багатовимірну сутність української культури.

У контексті формування духовної культури, хореографія виступає не лише як естетичний жанр, а й як засіб передачі глибоких духовних і моральних орієнтирів. Символіка, ритмічна структура та пластика рухів у народних танцях містять елементи ритуального та архетипного знання. Як зазначає І. Степанюк, «танець, формуючись як складова частина обрядово-ритуальної системи, зберігає в собі архетипи рухів, що поступово набувають естетичного значення через численні виконавські інтерпретації» [4, с. 178]. Ці архетипи, згідно з К. Юнгом, являють собою колективно несвідомий досвід, що передається через покоління [1].

Витоки народних танців сягають прадавніх часів, коли танці, зокрема хороводи, були органічно інтегровані у повсякденне життя, виконуючи функції сезонної організації праці та ритуального супроводу свят. Незважаючи на історичні випробування, ідеологічний тиск та іноземні впливи, українська народна хореографія зберегла свою автентичність і зазнала якісної еволюції. Вона проходила кілька етапів розвитку:

- *Архаїчний період* – хороводи як відображення циклічності природи та трудової діяльності.
- *Етнографічний період* – формування регіональних стилів, що відображають побут та звичаї.
- *Період взаємодії з професійним мистецтвом* – інтеграція народних елементів у національний театр, оперу та балет.
- *Сучасний період* – збереження традицій та їх адаптація до сучасних сценічних форм.

Народні танці поєднують естетичний образ, символічність рухів та ритуальність виконання, що дозволяє їм не лише відображати культурні традиції, а й служити носіями духовних смислів. Кожен жест і ритмічна структура містять елементи християнської моралі та світогляду, таким чином сприяючи передачі духовних цінностей з покоління в покоління.

Український хореографічний фольклор вирізняється різноманітністю жанрів: ритуальні, обрядові, побутові та сюжетні танці виконуються у супроводі вокалу та інструментальної музики. Балетмейстери, використовуючи автентичні теми, колорит, лексику та позиційні лейтмотиви народних танців, створюють авторські хореографічні композиції, що інтегрують традиційні елементи у сучасне мистецтво. Як зазначав К. Василенко: «Не можна розробляти тему без врахування календарної обрядовості та музично-пісенних циклів, пов'язаних із народними традиціями (веснянки, гаївки, купальські, обжинкові та весільні пісні, а також колядки та щедрівки)» [2, с. 62].

У сучасному контексті українського хореографічного мистецтва важливе місце займає балетмейстерська творчість В. Авраменка, В. Верховинця,

П. Вірського, В. Вронського, В. Глушенкова, О. Гомона, А. Гуменюка, О. Данічкина, А. Кривохижі, Д. Ластівки, В. Петрика, Я. Чуперчука та інших. Їхній внесок сприяв збагаченню національного хореографічного репертуару, встановленню діалогу між традиціями та сучасністю, а також передачі духовних і культурних цінностей з покоління в покоління.

Наприклад, постановка П. Вірського «Запорожці» є репрезентацією узагальненого символу народної волі через театралізований танцювальний малюнок і уніфіковану пластичну лексику. Цей твір відзначається відходом від побутового реалізму на користь піднесеного, символічного відображення, що дозволяє глибше осмислити амбівалентну природу козацтва та його роль у формуванні духовної культури [3, с. 90].

Отже, українська народна танцювальна культура є унікальним феноменом, який інтегрує естетичні, культурні та духовні виміри, забезпечуючи ефективну трансляцію християнських сенсів та сприяючи формуванню духовної культури. Її вивчення та популяризація мають важливе значення для підтримки культурної спадщини, розвитку морально-етичних орієнтирів і збереження національної ідентичності, що є запорукою гармонійного розвитку особистості та суспільства в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білаш П. М. Деякі особливості розвитку українського народно-сценічного танцю в 10–30-х роках ХХ століття. *Збірник статей аспірантів КЛІК*. 1995. № 2. С.90–99.
2. Василенко К. Український танець. К. : Мистецтво, 1997. 282 с.
3. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 245 с.
4. Степанюк І. В. Хореографічна культура як органічний складник духовного життя особистості. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філософські науки*. 2012. № 15. С. 177–180.



Олена ЗОЗУЛЯК

студентка 1 курсу магістратури
спеціальності 025. Музичне мистецтво
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна

olenkazozuliak@gmail.com

науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва

Богдан ВОДЯНИЙ

УКРАЇНСЬКІ РОДИННО-ОБРЯДОВІ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ ХРИСТІЯНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

***Анотація.** У статті досліджується роль родинно-обрядових пісень в українській культурі, які є невід'ємною частиною духовного життя народу та супроводжують важливі етапи життєвого циклу – народження, одруження та смерть. З прийняттям християнства на території Київської Русі, народні обряди взаємодіяли з церковними канонами, що спричинило зміни в тематиці та символіці пісень. Автор аналізує структурні особливості хрестильних, весільних та поховальних пісень, їхні функції, емоційне забарвлення та символи. Важливе значення для збереження цих традицій мають регіональні особливості виконання пісень. Сьогодні ці пісні зберігають свою важливість через використання в релігійних та сімейних церемоніях.*

***Ключові слова:** родинно-обрядові пісні, хрестильні пісні, весільні пісні, поховальні пісні, символіка, християнська традиція, народна пісня, ритуальність.*

Українська народна культура багата на традиції, що відображають духовне життя народу, його світогляд та естетичні ідеали. Серед них особливе місце займають родинно-обрядові пісні, які супроводжують найважливіші події в житті людини: народження, одруження та смерть. Ці пісні не лише виконують художню функцію, але й є важливим засобом комунікації, передачі моральних цінностей та висвітлення ключових моментів людського буття.

З прийняттям християнства в 988 році на території Київської Русі народні обрядові традиції почали взаємодіяти з церковними канонами. Внаслідок цього відбулося поступове переплетення язичницьких ритуалів із християнськими віруваннями, що знайшло своє відображення в пісенній культурі. Родинно-обрядові пісні зберегли давні символи, проте наповнилися новими релігійними мотивами, такими, як звернення до Бога, благословення, молитви за померлих.

До прийняття християнства, обряди пов'язані з народженням, весіллям і похованням, базувалися на віруваннях у міцний зв'язок людини з природою і

духами предків. Народні пісні в цей період виконували магічну функцію – їх використовували як захист, благословення чи спілкування з потойбічним світом. Як зазначає П. Лінтур: «Найдавніші родинні пісні мали характер магічних замовлянь, у яких людина зверталася до вищих сил із проханням про захист, родючість, довголіття» [5, с. 42].

Християнство суттєво змінило зміст обрядової пісенності, надавши їй нових релігійних мотивів. Наприклад, хрестильні пісні почали містити згадки про Бога, Діву Марію та ангелів, які мали оберігати дитину.

Весільні пісні, хоча й зберегли частково архаїчні мотиви (наприклад, благословення молодят родичами), значною мірою набули християнського характеру через вплив церковного вінчання.

Поховальні пісні збагатилися молитвами за душу померлого, проханнями про його спасіння. У народних голосіннях з'явилися образи раю, ангелів, світла. Як підкреслює І. Гончаренко: «Поховальні голосіння поєднують язичницьку віру в перехід душі з християнськими молитвами про вічне життя у Царстві Небесному» [1, с. 312].

Протягом століть родинно-обрядові пісні зазнавали змін залежно від соціально-політичних умов. У період Київської Русі вони існували переважно в усній формі. У XVII–XIX століттях частина таких пісень була записана етнографами, що дозволило зберегти їх для майбутніх поколінь. Ф. Колесса писав: «Починаючи з XVIII століття, з'являються перші письмові записи весільних та поховальних пісень, що свідчить про зростання інтересу до народної пісенності» [3, с. 58]. У XX столітті через радянську антирелігійну політику багато обрядових традицій було витіснено, однак з часом інтерес до них відновився. У XXI столітті спостерігається новий етап популяризації родинно-обрядових пісень, зокрема через фестивалі фольклору, записи етнографів та використання в релігійних та сімейних церемоніях.

Важливим для збереження цих традицій було розуміння структури обряду, що мала певні послідовності та нюанси проведення.

Хрестини – це перше важливе ритуальне дійство в житті людини, пов'язане з її посвятою Богові. У традиційній українській культурі обряд хрещення супроводжувався такими діями:

- вибір кумів – духовних наставників дитини;
- церемонія хрещення у храмі – окроплення водою, читання молитов;
- домашнє святкування – родинне частування, спів хрестильних пісень.

Хрестильні пісні виконували функцію благословення. Їх основними темами були:

- прославлення новонародженого та побажання йому довгого й щасливого життя;
- заклик до ангелів-охоронців захистити дитину;
- віра у Боже благословення.

Весілля – це поєднання двох людей у шлюб, що символізує створення нової сім'ї, тому обряд мав усталену послідовність дій:

- заручини – офіційне оголошення про намір одружитися;
- благословення батьками – супроводжувалося співом благословенних пісень;

- вінчання у церкві – ключовий момент, що поєднував традиційний і християнський аспекти;
- весільний бенкет – виконання жартівливих, застільних та обрядових пісень.

Похорон – це перехід душі в інший світ, тому обряд мав чітко визначену структуру:

- підготовка – омовіння покійного, одягання в чистий одяг;
- поминальна служба у церкві – молитви за упокій душі;
- поховання – спів голосінь і плачів, що висловлювали сум та прощання;
- поминальний обід – спогади про померлого, виконання обрядових пісень.

Поховальні пісні містять прохання до Бога про прощення гріхів та упокоєння душі.

Українські родинно-обрядові пісні містять багату систему символів, що відображають народні уявлення про життя, смерть, любов і духовний світ.

Вода – центральний символ у хрестильних піснях, що уособлює очищення та святість (зокрема, хрещення водою).

Світло (свічка, сонце, зоря) – символізує Божу благодать і душевну чистоту (весільні пісні), а також перехід душі до іншого світу (поховальні пісні).

Вінок – у весільних піснях він є символом чистоти та дівочої честі, а в поховальних – знаком життєвого шляху, що завершується.

Калина – символ роду, краси, життєвої сили. У весільних піснях означає наречену, у поховальних – вічну пам'ять.

Дорога – у хрестильних і весільних піснях символізує майбутнє життя, у поховальних – перехід у потойбічний світ.

Родинно-обрядові пісні мають специфічну манеру виконання, яка включає широкий діапазон звуків, багатство мелізматики та орнаментики. Вони передають емоційний стан виконавця та його особисте ставлення до події, що відбувається. Як зазначає Л.І. Єфремова, «Традиційний вокал українського фольклору відзначається природністю тембру, розмовною артикуляцією та широким використанням регістрів» [2, с. 132].

Особливу роль відіграють імпровізаційні елементи, які можуть варіюватися залежно від регіону. Деякі виконавці використовують специфічний «плачевний» тембр у поховальних піснях, що нагадує голосіння. На думку Г. Скрипник, «Голосіння є архаїчним жанром усної традиції, тісно пов'язаним із ритуальними піснями» [7, с. 86].

Ці пісні виконуються як соло, так і у складі ансамблю. Найбільш поширеною є форма гуртового співу, яка базується на багатоголосному викладі. Однією з характерних рис є чергування сольних та ансамблевих фрагментів. Наприклад, у весільних піснях часто використовуються діалогічні форми, коли окремі виконавці співають питання, а хор відповідає.

Регіональні відмінності в родинно-обрядовій пісенності є результатом історичних та культурних особливостей різних частин України. Крім того, на Лівобережжі збереглися давні кантикові форми, що мають вплив церковної

традиції. Як зазначає О.І. Романюк, «Кантиковий спів у поховальних обрядах Слобожанщини тісно переплітається з християнськими мотивами» [6, с. 97].

Попри відмінності у змісті, усі родинно-обрядові пісні мають спільні риси:

Спільні риси родинно-обрядових пісень	Опис
Функціональність	Супроводжують обрядові дії та посилюють їхній зміст.
Символічність	Насичені образами, що передають суть події.
Колективне виконання	Зазвичай виконуються групою (кумами, родичами, учасниками весілля тощо).
Зв'язок із християнством	Містять молитви, благословення, звернення до Бога.

Проте відмінності також є:

Характеристика	Хрестильні пісні	Весільні пісні	Поховальні пісні
Емоційне забарвлення	Радість, світло, надія	Веселість, урочистість, іноді сум	Скорбота, прощання, молитва
Основні теми	Благословення дитини, звернення до Бога, захист ангелів	Любов, злагода, щастя, благословення молодят	Пам'ять про покійного, прохання про спасіння душі
Символи	Вода, світло, ангели	Вінок, калина, дорога	Хрест, свічка, дорога у вічність
Виконавці	Кумівство, родина	Молодь, родичі, дружки	Родичі, скорботні жінки

Хоча хрестильні, весільні та поховальні пісні стосуються різних етапів життя, вони утворюють єдину систему традиційної культури. Вони показують, як людина проходить через ключові моменти свого існування, отримуючи благословення, переживаючи любов і втрату. Всі три жанри поєднані спільною вірою в Божу волю та необхідність духовного зв'язку між поколіннями.

Сьогодні українські родинно-обрядові пісні зберігають свою значущість, хоча їхнє використання значно змінилося. Хрестини – переважає релігійна частина, але в деяких сім'ях залишаються традиції народних благословень та побажань. Весілля – вінчання стало головним обрядовим моментом, однак елементи народної символіки (наприклад, «биття горщика», благословення батьків) збереглися. Як зауважує Т. Лазаренко, «Народні традиції в обрядовому оформленні весілля залишаються важливим елементом у поєднанні з церковними обрядами» [4, с. 48]. Похорон – церковні служби домінують, проте в деяких регіонах ще виконуються голосіння або традиційні прощальні пісні.

Отже, українські родинно-обрядові пісні є важливим елементом культурної спадщини, що сформувався протягом століть і відображає ключові життєві етапи людини – народження, одруження та смерть. Їхня символіка ґрунтується на народних уявленнях про долю, життя та потойбіччя, а християнські мотиви

додали їм духовної глибини через благословення та молитви. Попри загальні риси, такі як колективне виконання, символізм і ритуальність, кожна група пісень має власне змістове та емоційне забарвлення. У сучасному суспільстві ці твори адаптуються до нових реалій через фольклорні, етномузичні та навіть комерційні проєкти. Збереження й популяризація родинно-обрядових пісень відіграють важливу роль у підтримці національної ідентичності, адже вони є носіями традиційної духовності та історичної пам'яті українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гончаренко, І. (1990). *Поховальні пісні українського народу*. Київ: Видавництво АН УРСР.
2. Єфремова, Л.І. (2007). *Український фольклор: вокальна традиція*. Київ: Наукова думка.
3. Колесса, Ф. (1928). *Народна пісня на Україні*. Львів: Видавництво «Книга».
4. Лазаренко, Т. (2013). *Весільна обрядовість в Україні: поєднання народних традицій з церковними обрядами*. Київ: Академвидав.
5. Лінтур, П. (1965). *Народні пісні України*. Київ: Наукова думка.
6. Романюк, О.І. (2012). *Кантиковий спів Слобожанщини*. Харків: Фольклорне відродження.
7. Скрипник, Г. (2015). *Голосіння та їх місце в українському фольклорі*. Харків: Фольклорне відродження.



Анастасія ЛІТВІНЧУК,

студентка III курсу спеціальності 024 «Хореографія»

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,

Хмельницький, Україна

l.chuchka@gmail.com

науковий керівник:

заслужена артистка України, завідувачка кафедри хореографії

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

Олена ЄФІМЧУК

РИТМІКО-ПЛАСТИЧНА СТРУКТУРА НАРОДНИХ ТАНЦІВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕТНІЧНОЇ САМОБУТНОСТІ

Анотація. У статті досліджено ритміко-пластичну структуру народних танців як відображення етнічної самобутності, що визначає унікальний характер культурної спадщини народу. Проаналізовано ритмічні та пластичні компоненти, які формують динаміку танцювальних форм, їхнє естетичне наповнення та семантичне забарвлення. Виявлено тісний взаємозв'язок між традиційними танцювальними практиками та сучасними формами їх

презентації, що сприяє розумінню механізмів передачі культурних цінностей через танець. З'ясовано практичне значення дослідження у розвитку хореографічної науки, вдосконалення методик викладання й популяризації етнічних традицій, що забезпечують збереження національної ідентичності.

Ключові слова: *ритм, пластика, народні танці, етнічна самобутність, хореографія, культурна спадщина.*

Народний танець є важливим маркером етнічної ідентичності, оскільки в його ритміко-пластичній структурі закодована інформація про культуру, світогляд та традиції народу. Вивчення особливостей ритму та пластики сприяє не лише збереженню нематеріальної культурної спадщини, а й поглибленню розуміння національної самобутності, що є особливо актуальним у сучасних умовах глобалізації.

Ритм у народному танці виконує структуроутворюючу функцію, організовуючи рухи та надаючи їм виразності. Він тісно пов'язаний із музичним супроводом, який має характерні етнічні особливості [2, с. 82]. Наприклад, українські народні танці відзначаються швидким темпом та синкопованими ритмічними структурами, що відображає динамічність і темпераментність народного характеру. Водночас, танцювальні традиції народів Сходу часто мають розмірений, медитативний ритм, що корелює з їхньою філософією буття.

Пластика народного танцю є засобом невербальної комунікації, що передає емоційні стани, ідеї та символи, закладені в культурному коді народу [2, с. 83]. Вона формується під впливом природних умов, історичних подій та соціального устрою. Так, у танцювальній лексиці народів гірських регіонів переважають стрибки та акробатичні елементи, які символізують силу та витривалість. Натомість у народів рівнинних територій пластичний малюнок рухів вирізняється плавністю та граціозністю, що відображає їхній спокійний спосіб життя.

Композиція народного танцю також є важливим елементом, який розкриває етнічну специфіку. Вона може варіюватися від простих колективних форм (хороводи) до складних сюжетних побудов [1, с. 11–12], відображаючи соціальну структуру та систему цінностей певного етносу.

Значимим прикладом ритміко-пластичної структури танцю є іспанське фламенко – унікальне мистецтво, що синтезує танець, музику та емоційну експресію. Його ритмічна структура та пластика сформувалися під впливом іспанської, циганської, арабської та індійської культур, відображаючи яскравий темперамент та історичні перипетії іспанського народу.

«Фламенко» вирізняється унікальною хореографічною лексикою, у якій кожен рух несе символічне значення. Серед характерних елементів танцю: «сапатеадо» – енергійні удари каблуками об підлогу, що створюють ритмічний малюнок та підкреслюють силу та пристрасть танцівника; «фальсете» – складні рухи руками, що нагадують сплетіння гілок дерев або крила птахів. «Фальсете» передає емоційну глибину та чуттєвість танцю; «кейда» – особлива постава корпусу, з високо піднятою головою та розправленими плечима, що символізує гордість та незалежність; «хірос» – різкі повороти корпусу, що додають танцю динамічності та експресивності; «брасео» – рухи рук, що можуть бути як

плавними та граціозними, так і різкими та енергійними, залежно від емоційного забарвлення танцю.

«Фламенко» є не лише технічною системою рухів, а й засобом вираження внутрішнього світу виконавця, своєрідною емоційною сповіддю, що втілює темперамент, історію та ментальність іспанського народу.

Японський танець є унікальним явищем світової культури, що відображає глибинні філософські засади японського народу, зокрема гармонію, спокій та зосередженість. Його формування відбувалося під впливом придворних, театральних і народних традицій, що сприяло розмаїттю стилів та виражальних засобів.

Характерними рисами японського танцю є витонченість, граційність і символічність, де кожен рух має чітке значення та спрямований на передачу емоційного стану або сюжету. Його ритміко-пластична структура включає: «май» – плавні, повільні рухи, що символізують плин часу та вічність; «одорі» – більш енергійні та ритмічні рухи, що передають радість, щастя та інші позитивні емоції; «фурі» – стилізовані жести, що мають конкретне значення та використовуються для передачі сюжету або емоційного стану персонажа; «ката» – чітко визначені послідовності рухів, що утворюють своєрідний «код» танцю; «міе» – статичні пози, що підкреслюють красу та витонченість танцівника.

Ця ритміко-пластична система відображає особливості національного темпераменту японців, що проявляється у стриманості, гармонійності та шанобливому ставленні до традицій. Виконавець японського танцю не лише демонструє технічну майстерність, а й досягає високого рівня внутрішньої концентрації, що перетворює танець на медитативне та споглядальне дійство. Таким чином, японський народний танець є не лише мистецькою практикою, а й засобом репрезентації етнічної самобутності, що інтегрує історичні, духовні та філософські аспекти національної культури.

Бразильська «Самба» є яскравим прикладом ритміко-пластичної структури народного танцю як прояву етнічної самобутності. Як невід’ємна складова культури Бразилії, вона відображає енергійність, життєрадісність та емоційну відкритість народу. «Самба», що сформувалася в Ріо-де-Жанейро, набула статусу символу національної ідентичності, особливо у контексті карнавальних традицій.

Хореографічна лексика «Самби» характеризується динамічністю, ритмічністю та пластичністю. Її ритміко-пластична структура включає: «пасос» – кроки, що є основою самби, можуть бути різноманітними за складністю та ритмом; «реболейос» – хвилеподібні рухи стегнами, що є однією з найхарактерніших особливостей самби; «умбігада» – зближення партнерів, що символізує пристрасть та емоційний зв’язок; «жига» – енергійні рухи руками, що додають танцю експресивності та динамічності; «рода» – коло, в якому танцюють самбу, створюючи атмосферу свята та спільності.

«Самба» є не лише формою танцювального мистецтва, а й культурним феноменом, що відображає соціальні, історичні та етнічні особливості Бразилії. Вона поєднує технічну майстерність із виразною імпровізаційністю, передаючи радість та енергію бразильського світогляду.

Ірландські танці є невід’ємною складовою культурної спадщини Ірландії та ірландської діаспори, відображаючи історичний розвиток, традиції та спосіб життя народу. Вони поділяються на кілька видів, кожен з яких має власні

стилістичні особливості. Ритміко-пластична структура ірландських танців характеризується: чітким музичним ритмом, що визначається звучанням скрипки, флейти та волинки; швидкими та енергійними рухами, що включають стрибки, кроки та обертання при статичному положенні рук; різноманітним використанням простору, що варіюється від компактного виконання до розлогих хореографічних композицій; термінологією, що охоплює специфічні назви (наприклад, «ріл» як вид танцю, «степ» як тип кроку), технічні терміни («high cut» – один із видів стрибка, «shuffle» – вид кроку) та метафоричні описи рухів [3, с. 216–217].

Ірландські танці виконують важливу соціокультурну функцію, слугуючи засобом збереження та передачі етнічної самобутності. Вони активно використовуються у фестивальній та концертній діяльності як в Ірландії, так і за її межами. Їхня популярність серед ірландської діаспори сприяє поширенню культурної спадщини, забезпечуючи її адаптацію до сучасного хореографічного контексту.

Турецькі танці є багатогранним феноменом, що сформувався під впливом багатовікової історії та географічного положення країни на межі Європи й Азії. Вони відзначаються складною ритміко-пластичною структурою, яка поєднує виразну музичну складову, символічну лексику рухів та жанрове розмаїття.

Ритмічна структура турецьких танців характеризується складними метро-ритмічними малюнками, що включають синкоповані ритми, зміну темпів та використання поліритмії. Це створює багатшаровий музично-руховий простір, де пластика танцівника органічно взаємодіє з музичним супроводом. Пластика рухів відзначається емоційністю та експресивністю. Центральну роль відіграють жести рук, що часто мають символічне значення, а також хвилеподібні рухи тіла, різкі акцентовані повороти й стрибки. Взаємодія між танцівниками може бути як індивідуальною, так і груповою, формуючи складні композиційні рішення. Лексика турецьких танців охоплює широкий спектр рухів, поз та жестів, що мають глибоке смислове навантаження. Наприклад, підняті руки символізують духовне прагнення, тоді як опущені – зв'язок із землею.

Залежно від регіональної специфіки та функціонального призначення, турецькі танці поділяються на різні жанри. Серед найвідоміших: «Халай» – груповий танець із динамічною структурою та чіткими ритмічними акцентами; «Зейбек» – чоловічий танець, що відзначається героїчним та войовничим характером; «Киличар Калкан» («Танець меча та щита») – військовий танець, що символізує силу та відвагу; «Сема» – ритуальний суфійський танець, який через обертальні рухи виражає єднання з духовним світом [4, с. 14–17].

Отже, ритміко-пластична структура народних танців є важливим відображенням етнічної самобутності, оскільки вона формує унікальну систему рухів, ритмічних особливостей та композиційних принципів, властивих кожній національній традиції. Взаємодія ритму, пластики та лексики танцю відображає історичні, соціокультурні та ментальні особливості народу, формуючи його мистецький код.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Енська О. Ю., Максименко А. І., Ткаченко І. О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера : навчальний посібник. Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. 157 с.
2. Зінич О. Пластична взаємодія музики та мистецтв руху в сучасному балеті. *Культурологічна думка*, 2012. № 5. С. 82–88.
3. Кутузов М., Корнієнко А. Ірландська джигга: історія походження та основні різновиди. *Scientific Collection «InterConf»*, 2024. № 186. С. 216–217.
4. Сівак С. Регіональні особливості народних танців Туреччини. *Мала академія мистецтв* : міжвузівський збірник наукових праць мистецького наукового конкурсу учнівсько-студентської молоді (11 квітня 2024 р., ХГПА). № 3. С. 10–20.



Секція 4

КОНКУРС «Я ТАМ, ДЕ Є БЛАГОСЛОВІННЯ»: ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ХРИСТИЯНСЬКОЇ ПІСНІ

Світлана КОЗЕЛКО,
начальниця управління культури і мистецтв
Тернопільської міської ради
Тернопіль, Україна
svitlana.kozelko@gmail.com

ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС «Я ТАМ, ДЕ Є БЛАГОСЛОВІННЯ» ЯК ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ДУХОВНОЇ ПІСНІ ДЛЯ ШИРОКОЇ АУДИТОРІЇ ГРОМАДСЬКОСТІ У СУЧАСНИХ УМОВАХ

Анотація: У статті розкриваються засади діяльності в Тернополі Міжконфесійного фестивалю-конкурсу духовної пісні «Я там, де є Благословіння», його історія та роль у розвитку та популяризації духовної пісні зокрема та вокального і особливо – хорового мистецтва загалом, значення духовності на сучасному етапі життя українського суспільства.

Ключові слова: фестиваль, конкурс, духовність, духовні та культурні цінності, хорові колективи, вокальні ансамблі, солісти-вокалісти, духовна пісня, вікові групи, номінації, категорії.

Сучасний простір створює великі можливості для розвитку та поширення культури загалом і її духовно-мистецької складової зокрема. Завдяки новітнім технологіям, потенціалу глобальної інтернет-мережі, ми маємо доступ до

величезної кількості інформації, творів мистецтва з усіх куточків світу, засад і особливостей культури різних народів. Таким чином, ми можемо відкривати їх для себе, запозичувати найкраще, ділитися власними здобутками практично із цілим світом. Але, разом із тим, це створює певні ризики: втрата унікальності культур, загроза забуття національних традицій, змішування різних культурних кодів і відтак – втрати у власному глибокому духовному розвитку.

Тому дуже актуальним на сучасному етапі постає завдання збереження власної культурної та духовної ідентичності. Сприяти його вирішенню є можливість на основі Міжконфесійного фестивалю-конкурсу духовної пісні «Я там, де є Благословіння». У ньому активно поєднуються духовні цінності у творчості та мистецтві, через які можна зберігати зв'язок із глибинними народними традиціями, водночас відчуваючи себе частиною світової культурної спадщини.

Засновниками та організаторами фестивалю є Тернопільська міська рада спільно з Управлінням культури і мистецтв. Вперше такий захід проводився у Тернополі в 2011 році. Відтоді, за час його творчої діяльності, участь у такому заході брали вокальні колективи і окремі виконавці з різних областей України, а також інших країн – Грузії, Польщі, Словенії, Іспанії, Румунії, Чехії, Естонії і Нігерії. І зараз, незважаючи на усі виклики російсько-української війни, фестиваль живе, працює, відбувається у «живому» форматі під гаслом «З молитвою за Україну», оскільки організатори заходу свідомі в тому, що саме духовна пісня у часи випробувань і серйозних та складних вимог як для усієї держави, так і для кожного особисто, покликана і здатна сприяти піднесенню духовності та патріотизму.

Метою і завданнями фестивалю-конкурсу «Я там, де є Благословіння» є:

- утвердження та популяризація духовних і культурних цінностей;
- розвиток духовної музики як творчого напрямку у сучасному українському мистецтві;
- привернення уваги сучасного суспільства до такого явища як духовна пісня, підвищення її ролі в сучасному житті України, піднесення духовності сучасного українського суспільства через пісню та музичну творчість;
- підтримка талановитих виконавців, хорових колективів, авторів, які творять на ниві духовної пісні;
- формування відкритого мистецького простору для музично-естетичного та духовного спілкування і обміну досвідом між юними та дорослими виконавцями, співаками, відомими музикантами як в Україні та за її межами, естетичний та духовний розвиток молодого покоління.

Фестиваль «Я там, де є Благословіння» – це все таки конкурс, у його складі працює компетентне журі, і цей акцент перетворює захід не просто на концерт, а на вокальне змагання, додаючи учасникам як нотку зацікавленості в плані конкурентної боротьби, так і стимул для подальшого професійного росту, розвитку, роботи над собою та самовдосконалення.

Учасники конкурсної програми фестивалю поділяються і оцінюються у двох окремих категоріях: «Професіонали» та «Аматори». До категорії «Професіонали» відносять професійні хорові колективи та вокальні ансамблі, колективи спеціалізованих музичних навчальних закладів (вищих, середніх,

початкових), професійні солісти-вокалісти. У категорії «Аматори» виступають усі інші хорові, вокальні колективи та окремі виконавці.

Учасники поділяються на три номінації в обох категоріях, тобто, окремо в «Професіоналах» і «Аматорах». Це, зокрема: хори та капели; вокальні ансамблі (до 12 учасників) і солісти-вокалісти.

Існують також і окремі вікові групи, аби вокальні змагання відбувались і оцінювались «на рівних»: перша вікова група – 8-11 років; друга – 12-16 років; третя – від 16 років і старші.

Серед переможців фестивалю різних років треба відзначити таких яскравих конкурсантів, як, скажімо, вокалістка Софія Федина (м. Львів), хор Криворізького музичного училища «Відродження», камерний хор «Бревіс» (м. Тернопіль, керівник Святослав Дунець), народний аматорський хоровий колектив «Асїос» Тлумацького народного дому Івано-Франківської області, тернопільські співачки Зоряна Вовк, Уляна Шерстій, Муніципальний Галицький камерний оркестр під орудою Василя Феленчака (м. Тернопіль), фольклорний ансамбль «Елеса» Центру культури «Грузія» (художній керівник Іраклі Сірабідзе), хор «ADORAMUS» церкви святого Апостола Петра, тріо «Елегія», народна хорова капела «Зоринка», вокальний квартет «Акорд», хор «Блага Вість» (м. Тернопіль).

Фестиваль-конкурс духовної пісні «Я там, де є Благословіння», завдяки участі колективів з різних регіонів України та з-закордону, завжди сприяв міжкультурному діалогу, розвитку міжрелігійної толерантності, допомагав будувати мости, а не стіни, показував, що учасники, незважаючи на різницю в культурних кодах, можуть говорити однією мовою — мовою душі та пісні.

Саме тому організатори роблять все можливе, аби фестиваль продовжував жити і розвиватися, вдосконалюватися і навіть змінюватися, відповідаючи новітнім вимогам часу. Тим більше, що зараз, в умовах постійних змін і великих викликів війни, саме духовно-мистецька культура є тим засобом, що здатний допомогти нашому суспільству повернутися до глибоких внутрішніх цінностей, а також об'єднати людей навколо ідей добра, любові та гармонії. Тому організатори цього мистецького співучого форуму планують робити все можливе, аби фестиваль «Я там, де є Благословіння» продовжував жити, працювати, і далі нести свою важливу і потрібну нашому краю і усій Україні місію із збереження духовності, музики та пісні.

А загалом, треба наголосити, що мистецтво — це не тільки про красу, це про силу змінювати світ. І духовно-мистецька культура в сучасному глобальному просторі є тією силою, яка здатна привести нас до миру та взаєморозуміння. Відтак Міжконфесійний фестиваль-конкурс духовної пісні «Я там, де є Благословіння» має потенціал та усі можливості, аби сприяти миру та гармонії в суспільстві, доносячи для широкої аудиторії громадськості духовну пісню.



Богдан ВОДЯНИЙ,
завідувач кафедрою музикознавства
та методики музичного мистецтва Тернопільського
національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
професор, кандидат мистецтвознавства,
заслужений діяч мистецтв України
labdsto@gmail.com

МІЖКОНФЕСІЙНИЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС ДУХОВНОЇ ПІСНІ «Я ТАМ, ДЕ Є БЛАГОСЛОВІННЯ»: АКТУАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ ТА ФАКТОРИ РОЗВИТКУ

***Анотація:** У статті розглядається феномен міжконфесійного фестивалю-конкурсу духовної пісні «Я там, де є благословіння» як унікального явища духовно-мистецького простору України. Проаналізовано його історію, концептуальні засади, символіку гімну та значення в контексті національного єднання, культурного порозуміння і духовного служіння. Акцентовано на актуалізації концепту фестивалю у світлі нових суспільних викликів, аналізуються чинники його розвитку та окреслюються перспективи духовно-культурної місії конкурсу в сучасній Україні. Підкреслено потребу перетворення фестивалю на дієву медіаційну платформу, що консолідує суспільство навколо цінностей віри, гідності та любові.*

***Ключові слова:** міжконфесійний фестиваль-конкурс, духовна пісня, «Я там, де є благословіння», християнські цінності, сценічна молитва, музика як служіння, міжконфесійний діалог, молодіжна аудиторія, національна ідентичність.*

Упродовж останніх десятиліть Україна переживає глибокі суспільні трансформації, які супроводжуються як болісними викликами, так і піднесенням національної та духовної свідомості. В умовах війни, втрат і пошуків нової ідентичності особливої ваги набувають міжконфесійні ініціативи, покликані об'єднувати суспільство довкола вічних цінностей – віри, миру, правди й служіння. У цьому контексті Міжконфесійний фестиваль-конкурс духовної пісні «Я там, де є благословіння», що від 2011 року відбувається у Тернополі, постає як унікальне явище духовно-музичного простору України.

Назва фестивалю-конкурсу, втілена в однойменному вірші-гімні Олександра Смика – «Живу, збираючи каміння, молитву зношу до небес, я там,

де є благословіння, де висоту вінчає хрест». Цей гімн є не просто поетичним текстом, а глибокою концептуальною основою, що формує ідейний каркас усього духовно-мистецького заходу. Його символіка відображає ключові засади фестивалю: віру, жертовність, духовне зростання, зв'язок із Божою присутністю.

Рядок «Живу, збираючи каміння» символізує шлях випробувань, духовної праці, формування внутрішньої опори. Це – метафора життєвого досвіду, що, попри всі труднощі, трансформується в основу майбутнього храму душі. Каміння тут не лише тягар, а й потенціал для побудови – себе, спільноти, культури. Також – відсилка до фрази з Біблії: «Живе каміння» (1 Петра 2:5), тобто вірні, що творять духовний дім.

«Молитву зношу до небес» – акцентує центральну ідею фестивалю як простору музики-молитви, де пісня є щирим зверненням до Творця, а не лише художнім виступом. У цьому контексті фестиваль виконує функцію молитовного зібрання, де мистецтво стає формою духовного служіння.

Рядок «Я там, де є благословіння» трансформується у кредо учасника, організатора та слухача фестивалю: ідеться не про фізичне місце, а про внутрішній стан людини, відкритої до Божої ласки, добра, любові. Цей образ закладений у саму назву фестивалю, що символічно вказує на єдність ідеї й форми.

Кульмінаційний рядок «де висоту вінчає хрест» підносить зміст до духовної вершини – хрест як символ віри, жертви, спасіння й одночасно перемоги. Він нагадує, що справжнє мистецтво те, у центрі якого – Християнська віра, що несе не лише естетичне, а й екзистенційне, спасенне значення.

Отже, гімн фестивалю одразу задає чітку концептуальну рамку: це простір духовного діалогу, художнього свідчення віри, спільнотної молитви й культурного порозуміння. Його ідейна насиченість має відображатися у відборі репертуару, мистецькому рівні учасників, духовно-смысловому оформленні програми, символіці візуального ряду, участі різних конфесій та спільнот, відкритості до світу й водночас вкоріненості у християнській традиції.

Тому, фестиваль-конкурс «Я там, де є Благословіння» – це не лише музична подія, а форма сучасного паломництва, де через пісню людина шукає висоту, на вершині якої – хрест. Конкурс стає місцем єднання церков, творчих спільнот і громад, які через мистецтво засвідчують живу віру та відповідальність за духовний клімат суспільства.

Міжконфесійний фестиваль-конкурс духовної пісні «Я там, де є благословіння» був започаткований у 2011 році в місті Тернополі як відповідь на потребу духовного єднання суспільства в контексті міжконфесійного діалогу, культурного порозуміння та національного самоствердження. Його поява стала можливою завдяки синергії кількох ключових чинників: високій релігійності регіону, багатоконфесійному складу духовного середовища Тернопільщини, ініціативній позиції місцевої влади та наявності стійких культурних інституцій, спроможних забезпечити художній і організаційний рівень події.

Ідеологічну основу фестивалю-конкурсу заклали автор концепту, назви й гімну фестивалю – начальник управління культури і мистецтв Тернопільської міської ради Олександр Смик, а також Духовна рада при міському голові Сергію Надалу, які вбачали у духовній пісні не лише культурне, а й ціннісно-консолідуюче джерело для громади. Саме ця модель співпраці стала базою для подальшого зростання події, зокрема завдяки відкритості до всіх християнських конфесій та акценту на духовну місію музики як молитви, прославлення й об'єднання.

У перші роки фестиваль мав камерний формат, у репертуарі домінували традиційні жанри – колядки, щедрівки, духовні пісні і гімни. Згодом програма конкурсу збагатилася класичними творами, камерною музикою, авторськими піснями, відображаючи різноманіття музичних традицій. Уже з другого фестивалю спостерігалось значне зростання кількості учасників: від 640 у перший рік – до понад 1100 заявок наступного, що засвідчило потребу суспільства в таких подіях. Паралельно з конкурсом почали діяти супровідні культурні акції – духовні виставки, презентації літератури, тематичні екскурсії.

Наступні етапи становлення фестивалю-конкурсу були позначені переходом до міжнародного рівня. З 2013 року фестиваль почали відвідувати учасники з Польщі, Грузії, Румунії, Чехії, Словенії, Іспанії, Естонії, Молдови, а також африканських країн – Нігерії, Замбії, Демократичної Республіки Конго. Це надало події статусу Відкритого Європейського міжконфесійного форуму. Відбір учасників став вимогливішим, а умови конкурсу – вищими: обов'язковим залишалося виконання наживо, оцінювання проводилося компетентним журі з числа викладачів музичних академій та університетів. Учасників поділяли на вікові групи та виконавські категорії – «Професіонали» і «Аматори», що дозволяло забезпечити рівноправність у конкурсному змаганні.

Фестивальні події традиційно проходять у провідних культурних локаціях міста: палаці культури «Березіль», Українському домі «Перемога», а також у храмах і на відкритих майданчиках біля церков. Ключова особливість фестивалю – недільний фінал із залученням парафіяльних громад, де після богослужінь усі охочі можуть почути пісні інших народів і конфесій, втілені у хоровому співі. За понад десятиліття свого існування фестиваль-конкурс «Я там, де є благословіння» став не лише мистецькою подією, а й потужним фактором духовного оновлення й культурного об'єднання. Він утвердив за Тернополем репутацію міста з міцними духовними традиціями, сформував середовище довіри й взаєморозуміння між людьми різних віросповідань та національностей.

Однак із плином часу ця позитивна динаміка розвитку почала втрачати імпульс. Попри глибоку ідею, потужну соціокультурну місію фестиваль-конкурс духовної пісні «Я там, де є благословіння» сьогодні зіткнувся з низкою серйозних викликів, які впливають на його повноцінне функціонування та подальший розвиток.

Одна з ключових проблем – невизначеність змістової домінанти фестивалю, що виявляється передусім у тематичній розмитості репертуару

учасників. Частина виконавців представляє твори, що не відповідають духовному спрямуванню фестивалю або віддалено стосуються його концепту. Відсутність чітких критеріїв добору, зміщення акценту з духовного на культурно-декоративне, нехтування міжконфесійною складовою створюють внутрішній дисбаланс у змісті події.

У 2020–2021 роках проведення фестивалю було істотно ускладнено у зв'язку з пандемією коронавірусу. Обмеження на масові заходи, жорсткий карантин, страх перед пересуванням і відсутність міжнародних обмінів призвели до втрати динаміки розвитку, розірвання традицій участі, розпаду окремих колективів. У цей період не відбувалося оновлення аудиторії, що мало довготривалі наслідки для комунікації з громадою.

Втрата у 2022 році ідейного натхненника Олександра Смика – ініціатора фестивалю, автора його назви та гімну, багаторічного організатора і «модератора сенсів» – створила вакуум лідерства. Його особистісна харизма, мистецька інтуїція та стратегічне бачення були фундаментальними для стилістики та іміджу фестивалю. З його відходом зник цілісний художній вектор, і, на жаль, при відсутності рівнозначної заміни, виходом залишається тільки удосконалення інституційної моделі функціонування фестивалю-конкурсу.

Ще однією відчутною проблемою стала відсутність наукової рефлексії і стратегічного планування. Фестиваль протягом усіх років існування залишався поза фаховим науковим аналізом, не був об'єктом культурологічного чи мистецтвознавчого вивчення, не мав документованої концептуальної платформи, методичних матеріалів чи системного зворотного зв'язку. Це створює ризик втрати спадкоємності, унеможливорює об'єктивну оцінку його досягнень і слабких сторін, гальмує розробку ефективної стратегії розвитку в умовах сучасних трансформацій.

Реалії російсько-української війни з 2022 року кардинально змінили загальнонаціональні пріоритети. Постійна загроза безпеці, обмеження у фінансуванні культурних заходів, складності з логістикою учасників, психологічна втома суспільства – все це створює бар'єри для залучення аудиторії, особливо молоді. Натомість війна ще більше актуалізує потребу в духовній консолідації та культурному спротиві, де фестиваль може і повинен відігравати роль платформи надії, молитви та сили.

Для цього необхідно підняти ефективність комунікаційної стратегії фестивалю, забезпечити цільову рекламну кампанію, присутність в цифрових медіа, інтеграцію в молодіжний простір, залученість місцевої громади – усе це вимагає системного оновлення не лише форм, а й цілей проведення фестивалю. Саме осмислення проблем – це важливий крок до їх подолання та забезпечення сталого розвитку фестивалю-конкурсу як потужного духовного, міжконфесійного й мистецького явища України.

Актуалізація ключових напрямів оновлення концепту міжконфесійного конкурсу «Я там, де є благословіння» в умовах сьогодення потребує його осмислення крізь призму війни, духовної стійкості суспільства, кризи цінностей і

потреби в єдності. Суть актуалізації – в перенесенні акценту з простої духовної пісні на пісню як спосіб: молитви за мир, пам'яті про героїв, свідчення віри в найтемніші часи, єднання християнства навколо цінностей життя, любові, гідності.

У сучасних умовах конкурс має стати молитовним і мистецьким простором зцілення, де звучить не лише прославлення, а й пісня-розрада, пісня-подяка, пісня-пам'ять. Варто розширити тематику, включивши номінації на тему служіння на фронті та в тилу, жертвності, гідності, пам'яті про полеглих, духовної витривалості у стражданні. У часи випробувань надзвичайно важливо підкреслити єдність християнських церков перед обличчям зла, виявлену у спільному молитовному й соціальному служінні. Конкурс може стати медіаційною платформою, де звучить об'єднуюче Слово через музику.

З огляду на контекст війни, логічним і глибоко національно необхідним є перетворення фестивального дійства на сценічну молитву за Україну, що об'єднує громади в час національного випробування.

Для подальшого розвитку необхідно забезпечити інституційну тяглість організації фестивалю-конкурсу, розширивши партнерство з вищими мистецькими закладами (академії, університети, фахові коледжі), духовними семінаріями різних конфесій, громадськими об'єднаннями, які працюють у сфері духовно-культурної діяльності.

Фестиваль-конкурс потребує наукового супроводу, який може включати культурологічний і музикознавчий аналіз фестивальних практик, документування та архівацію подій, учасників, репертуару, розробку методичних рекомендацій щодо тематики, жанрової палітри, критеріїв оцінювання тощо. Це забезпечить об'єктивну рефлексію, дасть змогу подавати фестиваль як приклад культурної політики духовного змісту, інтегрувати його у національні та міжнародні дослідницькі та художньо-виконавські проєкти.

Важливим фактором розвитку фестивалю-конкурсу є осучаснення музичних форм. Залучення нових оригінальних аранжувань, електронної музики, інструментального ф'южну (синтезу елементів духовної, етнічної та джазової музики), щоб мати змогу звертатися до ширшої аудиторії без втрати духовного змісту. Формування авторських пісень-меседжів на духовні теми, які звучатимуть у медіа і поза межами конкурсу.

Фестиваль потребує нового рівня комунікації з аудиторією, зокрема: створення офіційного сайту та платформи архіву записів; відеотрансляції конкурсних подій, гала-концертів, інтерв'ю з учасниками та журі; залучення сучасних форматів (подкасти, блог-документалістика, мультимедійні проєкти); активне ведення сторінок у соцмережах. Це забезпечить інтерес молодіжної аудиторії, створить передумови для медійного просування фестивалю за межами Тернополя.

Міжконкурсний період фестивалю-конкурсу духовної пісні «Я там, де є благословіння» – це унікальна можливість забезпечити сталий розвиток і глибоку концептуальну підтримку події, яка відбувається щороку. Щоб

фестиваль не був лише одноразовим заходом, а діяв як платформа духовно-культурного діалогу, цей період доцільно наповнити системною діяльністю, принаймні, в таких ключових напрямках: **художній вектор розвитку** (тематичні концертні тури учасників-переможців фестивалю у різних районах Тернопільщини та України; камерні духовні вечори з живою музикою в храмах, музеях, філармонії, бібліотеках; творчі лабораторії для молодих композиторів та аранжувальників духовної музики; проєкти міжжанрової співпраці: духовна пісня в синтезі з народною або класичною музикою, театральним мистецтвом, літературою, живописом тощо); **науково-освітній вектор** (конференції з проблем духовної музики та міжконфесійного діалогу; круглі столи, присвячені темам духовної культури, музичної освіти, збереження національних традицій; наукові публікації та збірники за матеріалами фестивалю та конкурсних виступів; майстер-класи з вокалу, хорового мистецтва, сакральної композиції); **презентаційно-комунікаційний вектор** (запуск YouTube-каналу або подкасту фестивалю з виступами, інтерв'ю, духовними роздумами; соціальні мережі: рубрики з духовними піснями, історіями виконавців, реакцією слухачів; онлайн-архів з відео, нотами, виставками фотографій, відгуками учасників – як база для досліджень і промоції); **організаційно-інституційний вектор** (створення координаційної ради фестивалю, яка може працювати протягом року; розробка стратегії розвитку фестивалю на 3–5 років, з урахуванням сучасних викликів; залучення партнерів: конфесійних структур, громадських організацій, освітніх закладів, ЗМІ; формування мережі духовних осередків (хорів, ансамблів, студій), які репрезентують фестиваль у своїх регіонах). Ці заходи допоможуть зробити фестиваль багатоформатним, науково обґрунтованим і культурно впливовим явищем, що діє не лише раз на рік, а протягом усього календарного циклу.

Одним із важливих напрямів міжконкурсної діяльності фестивалю-конкурсу «Я там, де є благословіння» може стати оголошення конкурсу на створення нових музичних і загалом мистецьких творів на духовну та національно-духовну тематику. Такий конкурс сприятиме не лише активізації творчої спільноти, а й формуванню сучасного українського репертуару, що поєднає глибину віри, силу національного духу та високий мистецький рівень. Особливо важливо залучати як молодих, так і досвідчених авторів – композиторів, поетів, аранжувальників – стимулюючи їхню участь через надання грошових премій переможцям та спеціальних відзнак від партнерів і меценатів. Ще одним суттєвим мотиваційним фактором для учасників має стати створення солідного призового фонду, що зміцнить саму ідею конкурсної участі. Залучення до підтримки цього проєкту представників влади, духовенства, меценатів і бізнесу є необхідним, адже саме духовність, культура й національна єдність – це ті сили, які здатні зміцнювати суспільство й стати надійною опорою для відродження й сталого розвитку Української держави.

Висновки. Міжконфесійний фестиваль-конкурс духовної пісні «Я там, де є благословіння» є унікальним явищем духовно-музичного простору України. Його збереження та оновлення вимагає не лише інституційної волі, а й глибокого переосмислення, адаптації до нових умов, активізації суспільного діалогу і створення інноваційної платформи для духовного і мистецького єднання. З урахуванням викладених стратегічних орієнтирів, фестиваль має всі передумови для нового, якісно вищого етапу свого розвитку як спільноти віруючих

музикантів, митців, духовенства та мирян, що утверджують силу духовної пісні як молитви, як свідчення, як простору єдності. І там, де звучить пісня, сповнена любові, правди й віри – там народжується Благословіння.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Перше Послання Петра URL: <https://www.bible.com/uk/bible/186/1PE.2.5.UBIO>.
2. Коли співає душа. URL: <https://nova.te.ua/statti/koly-spivaye-dusha-u-ternopoli-vidbudetsya-festyval-konkurs-ya-tam-de-ye-blagoslovennya/>



Галина ЯЦЕНКО,
аспірантка, асистент кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
galinayatsenko@ukr.net

науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

Богдан ВОДЯНИЙ

ЖАНР ДУХОВНОЇ ПІСНІ У МІЖКОНФЕСІЙНОМУ ДІАЛОЗІ ФЕСТИВАЛЮ-КОНКУРСУ «Я ТАМ, ДЕ Є БЛАГОСЛОВІННЯ»

***Анотація.** У статті розглядається роль міжконфесійного діалогу в Україні, його значення для суспільної консолідації та духовного розвитку. Особлива увага приділена фестивалю-конкурсу духовної пісні «Я там, де є Благословіння» у Тернополі як ефективному засобу культурної дипломатії та налагодження міжконфесійної співпраці. Висвітлено місце жанру духовної пісні в різних християнських традиціях, а також внесок св. Альфонса де Лігуорі у становлення жанру народної духовної пісні. Наголошено на важливості релігійної толерантності та спільних заходів для подолання стереотипів і зміцнення національної єдності в умовах сучасних викликів.*

***Ключові слова:** міжконфесійність, духовна пісня, фестиваль-конкурс «Я там, де є Благословіння», св. Альфонс де Лігуорі, сопричастя.*

Україна є багатоконфесійною державою, в якій співіснують різні християнські традиції – православ'я, католицизм, протестантизм та інші релігійні спільноти. Історично Україна була місцем перетину західної та східної

християнських традицій, що сприяло розвитку багатого релігійного та культурного середовища.

На сьогодні міжконфесійний діалог в Україні набуває особливої актуальності через соціокультурні зміни, військові події, а також необхідність консолідації суспільства перед сучасними викликами. О. Ігнат'єва зазначає: «Проблема міжрелігійного діалогу в умовах світу, який перебуває у стані глобалізації, що охоплює усі сфери людської діяльності, постає із новою силою». Науковиця підкреслює, що соціокультурні та політичні умови унеможлиблюють існування релігійних систем відокремлено одна від одної, не взаємодіючи між собою. «У цьому контексті релігії, зокрема і християнство в різних його модифікаціях, є частиною глобальних інтеграційних процесів, що накладає певний відбиток на особливості їх функціонування» [4, с. 130].

Міжконфесійний діалог в Україні є важливим аспектом суспільного та духовного життя, проте він залишається складним і проблемним. Незважаючи на багатоконфесійність та релігійну свободу, які гарантуються Конституцією, в країні існують значні виклики, що ускладнюють взаєморозуміння між різними релігійними громадами. Релігійні питання в Україні часто стають предметом політичних маніпуляцій. Реалії сьогодення актуалізують пошук шляхів подолання міжконфесійного протистояння. С. Кагамлик вважає, що визначальним у цьому процесі повинен стати новий формат суспільно-релігійного спілкування у напрямках «Церква – держава», «Церква – Церква», «Церква – суспільство». Одним із ефективних засобів реалізації цього формату, за твердженням науковиці, може стати «Міжконфесійний діалог, який є визнаним засобом і умовою улаштування поліконфесійного середовища на толерантних засадах. Передусім йдеться про участь українських Церков у спільних заходах, що б дало можливість уникнути не лише міжконфесійного протистояння, а й релігійного індивідуалізму, який є поширеним явищем для українських реалій. Такі заходи (конференції, фестивалі, форуми) можуть ініціювати і реально проводять відповідні церковні та світські установи» [5, с. 96-97].

Ключову роль у міжконфесійному діалозі в Україні відіграє Всеукраїнська Рада Церков і релігійних організацій. Вона є платформою для співпраці представників різних релігійних громад, сприяючи консолідації суспільства на основі духовних цінностей. Одним із основних завдань Всеукраїнської Ради Церков і релігійних організацій є «сприяння міжконфесійному взаєморозумінню та злагоді» [6].

Дієвим інструментом культурної дипломатії у міжконфесійному діалозі є фестивалі та конкурси духовної пісні. Вони сприяють взаєморозумінню, толерантності, допомагають формувати атмосферу миру між конфесіями та стимулюють співпрацю між релігійними громадами. Такі заходи часто підтримуються церквами, громадськими організаціями та державними інституціями, що підсилює їхній вплив на суспільство.

Багатьма науковцями, які досліджують цю проблему, окреслюються дві головні функції фестивалів духовної музики – просвітницьку та культуротворчу. Щодо фестивалів духовної музики, автори у своєму дослідженні зазначають: «це не просто місце, де відбуваються мистецькі події, але й простір специфічної ідентифікації, де глядач декларує свою належність до християнської спільноти – унікального культурного простору» [1, с. 162].

Фестиваль-конкурс духовної пісні «Я там, де є Благословіння» у Тернополі став однією з ініціатив, що сприяють міжконфесійному діалогу. Цей фестиваль-конкурс започатковано у 2011 році. Його ініціатором і засновником був відомий громадський і культурний діяч, поет і бард Олександр Смик та під його орудою — управління культури і мистецтв Тернопільської міської ради. Фестиваль-конкурс «Я там, де є Благословіння» у Тернополі є тим культурним простором, де «висоту вінчає Хрест» (з поезії Олександра Смика «Я там, де є Благословення») [7]. Щорічне проведення цього заходу стає справжньою духовно-мистецькою подією для тернополян, яка об'єднує представників різних релігійних конфесій та сприяє взаєморозумінню через духовну пісню.

Важливим аспектом цього фестивалю-конкурсу є міжконфесійність. У фестивалі-конкурсі «Я там, де є Благословіння» беруть участь хорові колективи, ансамблі, вокалісти та музичні гурти, які представляють різні релігійні спільноти.

Репертуарна палітра фестивалю-конкурсу підкреслює духовну єдність християн і водночас відображає культурну та конфесійну самобутність кожної громади. Жанр духовної пісні має своє місце у кожній конфесійній спільноті.

О. Зосім, на базі головних дефініцій жанру духовної пісні, окреслює місце цих пісень у жанровій системі сакральної музики християнських конфесій. Мистецтвознавиця з'ясовує, що найповніший зв'язок жанру духовної пісні із богослужінням виражений у римо-католицькій традиції. Греко-католики теж взяли до своєї традиції духовну пісню, проте вона займає не головне місце у жанровій системі церковного співу. Православна традиція, за О. Зосім, рідко залучає духовні пісні до богослужіння. А у протестантській жанровій системі духовна пісня є головним богослужбовим жанром [3, с. 298].

Греко-католицька і римо-католицька церкви, як сопричасні церкви, попри різні літургійні традиції, мають багато спільних рис у богослужбовій практиці, вченні та духовному житті.

Блаженніший Святослав у своїй доповіді на Синоді Єпископів УГКЦ, який відбувався у Римі в 2019 р., говорячи про сопричастя, трактує це поняття так: «Це дія Божа, якою Святий Дух виводить людину з її гріховної самоізоляції та вводить у спільноту, — спільноту життя Пресвятої Тройці, робить її причасницею вічного життя. Цією спільнотою, у якій все це стає можливим і досяжним для кожної людини, є спільнота Церкви Христової, яку можна окреслити як спільноту сопричастя у Дусі Святому» [2].

Сюди ж можна віднести і духовно-пісенне виконавство, хоча використання цього жанру має деякі відмінності у цих конфесіях. Духовні пісні католицької традиції часто виконуються і греко-католиками.

Прикладом міжконфесійності у духовно-пісенній творчості може послужити духовно-мистецька творчість Святого Альфонса де Лігуорі (1696 – 1787) – засновника Чину місіонерів Найсвятішого Ізбавителя (Редемптористів), Покровителя сповідників. Він є одним із найвидатніших моралістів Католицької Церкви та визнаний її Учителем. Св. Альфонс Лігуорі відомий у світі не лише своїми духовними титулами. Його знають ще як талановитого митця – художника, композитора, поета, клавесиніста, архітектора. Життя Альфонса де Лігуорі і його чудесне покликання є для нас свідченням, як Боже Провидіння веде людину до святості. Святий Альфонс протягом усього життя повною мірою

використовував дари, якими його наділив Господь. Усі свої таланти він присвятив прославі Бога та Марії, а також служінню людям [8].

На сьогодні Редemptористи поширені на п'яти континентах, у 77 країнах світу та служать у семи обрядах. В Україні Редemptористи східного, візантійського обряду Української Греко-Католицької Церкви починають своє служіння у 1913 р. Велику роль для їхнього розвитку на українських землях мав митрополит Андрей Шептицький.

У Тернополі є Церква Матері Божої Неустанної Помочі у якій з 1993 року служать Редemptористи. Варто зазначити, що фестиваль-конкурс духовної пісні «Я там, де є Благословіння» неодноразово відбувався у храмі Матері Божої Неустанної Помочі. При цій парафії також діє Місійний центр Редemptористів, де проводяться фестивалі, концерти, конкурси, тематичні християнські заходи, працюють духовно-мистецькі студії. Також тут з 1996 р. здійснює свою діяльність Молодіжний духовний театр «Воскресіння» (керівники Богдан та Валентина Водяні). Творча діяльність цього колективу тісно пов'язана з реалізацією нових форм місійної роботи Редemptористів на парафії, в Україні та за кордоном. У репертуарі МДТ «Воскресіння» є вистава, присвячена засновнику Редemptористів св. Альфонсу де Лігуорі «Іду за Христом».

Альфонс де Лігуорі належить до засновників жанру народної духовної пісні. Він написав поетичні тексти і музику до цілої низки духовних пісень, які вирізняються своєю щирістю, простотою, наспівністю та легкістю у запам'ятовуванні. Пісні Альфонса де Лігуорі виконуються хором ансамблем МДТ «Воскресіння» як на концертах, так і на Святих Літургіях під час причастя. Цей пісенний репертуар репрезентує кращі зразки європейської духовної музики та поезії. Мелодійність, досконала гармонія та довершене поетичне слово вражають слухача і сьогодні.

Отже, духовна пісня є потужним засобом впливу на людські серця. Завдяки фестивалю-конкурсу «Я там, де є Благословіння» відроджується інтерес до жанру духовної пісні. Цей фестиваль є важливою платформою для єднання представників різних християнських конфесій. Він сприяє діалогу, взаємоповазі та духовному розвитку, допомагаючи подолати стереотипи й утвердити моральні цінності. Духовна музика об'єднує людей незалежно від конфесійної приналежності, пробуджуючи віру, любов і милосердя. В умовах російсько-української війни міжконфесійна взаємодія набуває особливого значення, сприяючи консолідації релігійних громад та підтримці духовних і культурних цінностей України. Фестиваль стає не лише мистецькою подією, а й інструментом зміцнення національної єдності та свідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антоненко О. М., Антоненко М. М. Фестивалі духовних піснеспівів у соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 161-166.

2. Доповідь Блаженнішого Святослава «Сопричастя в житті та свідченні УГКЦ».

URL:https://archives.ugcc.ua/documents/dopovid_blazhennishogo_svyatoslava_soprichastya_v_zhitti_i_svidchenni_ugkts_87203.html (дата звернення: 23.02.2025).

3. Зосім О. Духовна пісня в жанровій системі сакральної музики: питання термінології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 295-299.

4. Ігнат'єва О. С. Проблема міжконфесійного діалогу в умовах глобалізації світу. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія: філософія, соціологія, політологія*. 2013. №23 (2). С. 130-135.

5. Кагамлик С. Міжконфесійне протистояння в сучасній Україні: форми вияву та шляхи протидії. *Українознавчий альманах*. 2020. №27. С.94-99.

6. Положення про Всеукраїнську Раду Церков і релігійних організацій від 11. 12.2007. №8. URL: <https://vrciro.org.ua/ua/documents/polozhennya-pro-radu> (дата звернення: 23.02.2025).

7. Смик О. Я там, де є Благословення... Кременець, 2005.

8. Listwon Marcin br. Swiety Alfons – czlowiek cierpienia. *Revertimini ad fontes*. Tuchow, 1996. №6. S. 69-71.



Уляна ШЕРСТІЙ

аспірантка кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва Тернопільського
національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
scherstijui@gmail.com

ФЕСТИВАЛІ-КОНКУРСИ ДУХОВНОЇ ПІСНІ НА ТЕРНОПІЛЛІ

Анотація. У статті висвітлено феномен фестивалів-конкурсів духовної пісні на Тернопіллі як важливу складову культурно-мистецького та духовного життя регіону. Розкрито історичні передумови, сучасний стан і значення провідних заходів, таких як «Я там, де є Благословіння», «Ave Maria», «Возвеселімся всі разом нині», «Нова радість стала». Наголошено на їх ролі у збереженні спадщини, міжконфесійному діалозі та формуванні ідентичності.

Ключові слова: пісня, духовна пісня, фестивалі-конкурси, Тернопілля, українська ідентичність, міжконфесійність.

Духовна культура є фундаментом української ідентичності і саме через мистецтво сакрального спрямування вона часто отримує суспільну візуалізацію. Упродовж останніх десятиліть в Україні, зокрема на Тернопіллі, спостерігається зростання кількості мистецьких подій духовного спрямування – фестивалів, конкурсів, концертів, які поєднують різні форми культурного висловлення (музику, театр, слово, образотворче мистецтво) з християнською етикою.

Проблематика дослідження духовних фестивалів як феномену локальної культури досі залишається недостатньо окресленою в науковому дискурсі.

У період XIX – поч. XX ст. сакральне мистецтво відігравало провідну роль у розвитку культурного простору Західної України. Важливим осередком духовної музики були братства при церквах та монастирях, які розвивали хорову традицію, театралізовані біблійні дійства, зокрема вертепи та страсні вистави [1].

У радянський період духовна музика на території України, зокрема в Західному регіоні, переживала суттєві труднощі. Ідеологічна політика радянської влади була спрямована на ліквідацію впливу релігії у публічному житті та заміну духовних практик світськими формами мистецтва. Закриття церков, переслідування духовенства, заборона богослужінь та релігійних піснеспівів призвели до того, що офіційно духовна музика була витіснена з культурного простору.

Після легалізації церкви у 1990-тих роках та активізації громадських ініціатив відбулося відродження духовних практик. Як стверджує А. Довгань, в цей період «в Україні, зокрема на Тернопіллі, відбулося активне відродження духовних фестивалів і конкурсів, що стало одним із проявів культурного відродження і повернення до національних традицій» [2].

До найпопулярніших фестивалів і конкурсів духовної музики на Тернопіллі можемо віднести фестиваль духовної пісні «Я там, де є Благословіння» та Міжнародний молодіжний фестиваль духовного співу Кременецькі хорові вечори «Ave Maria».

Фестиваль-конкурс «Я там, де є Благословіння» – це унікальний мистецький проєкт, який поєднує духовність, музику та міжконфесійну співпрацю. Заснований у 2011 році в Тернополі, він став важливою подією в культурному житті міста та регіону. Його мета – популяризація духовної пісні, зміцнення міжконфесійних зв'язків та підтримка християнських цінностей через музику.

Перший фестиваль відбувся 16–17 квітня 2011 року, зібравши понад 1000 учасників у трьох категоріях: хорове мистецтво, малі вокальні форми та індивідуальні виконавці. З 2015 року фестиваль отримав статус міжнародного, залучаючи колективи з Польщі, Грузії, Словенії, Іспанії, Чехії, Естонії, Румунії та Нігерії [4].

Фестиваль має міжконфесійний характер, об'єднуючи представників різних християнських конфесій. Виступи проходять у церквах, філармонії та інших культурних закладах Тернополя. Учасники змагаються в категоріях «Професіонали» та «Аматори». Окрім конкурсної програми, проводяться виставки сакрального мистецтва, майстер-класи з писанкарства та інші культурні заходи.

Фестиваль сприяє збереженню та популяризації духовної музики, зміцненню міжконфесійного діалогу та розвитку культурного середовища Тернопільщини. Він також є платформою для обміну досвідом між музикантами та хоровими колективами з різних країн.

Міжнародний молодіжний фестиваль духовного співу Кременецькі хорові вечори «Ave Maria» є визначною подією в культурному житті Тернопільщини та України загалом. Заснований у 2006 році, фестиваль став платформою для

об'єднання хорових колективів з різних країн, сприяючи відродженню духовності та популяризації хорового мистецтва.

Фестиваль був започаткований у 2006 році в місті Кременець. З часу свого заснування фестиваль проводиться щорічно у травні, традиційно приурочений до Дня Матері та присвячений Божій Матері.

У фестивалі беруть участь хорові колективи з різних регіонів України та з-за кордону, зокрема з Польщі, Румунії, Молдови.

Програма фестивалю завжди насичена, наприклад у 2017 році вона включала: презентацію учасників у костелі Св. Станіслава, засідання «круглого столу» керівників хорів на тему: «Стан хорового мистецтва в контексті сучасного виконання», участь колективів у Божественних Літургіях, фінальний гала-концерт учасників фестивалю в Соборі Преображення Господнього м. Кременець [5].

Важливе місце серед духовних фестивалів в Україні займають фестивалі колядок та щедрівок, які репрезентують глибоку різдвяну обрядовість та багатовікову фольклорно-музичну традицію українського народу. Такі заходи виконують не лише естетичну, а й сакральну функцію, утверджуючи християнські цінності у публічному просторі. Вони сприяють збереженню автентичного репертуару зимових обрядових пісень та формують культурну ідентичність громади. Особливої популярності набули регіональні фестивалі колядок на Тернопіллі, де такі заходи, як «Нова радість стала», «Возвеселімся всі разом нині» та численні парафіяльні конкурси, стали невід'ємною частиною культури.

Фестиваль «Возвеселімся всі разом нині» заснований у 2016 році з ініціативи духовенства, органів місцевого самоврядування та культурно-освітніх установ Тернополя. Основною метою заходу було об'єднання парафіяльних колективів, освітніх закладів та творчих ансамблів довкола прославлення Різдва Христового через давні й сучасні колядки.

Програму фестивалю складають колективні та сольні виступи хорів, вокальних ансамблів, дитячих і молодіжних колективів з Тернополя й області. Звучать: традиційні українські колядки, щедрівки, обрядові пісні зимового циклу; духовні твори сучасних композиторів на різдвяну тематику; авторські колядки та пісні, створені на основі біблійних сюжетів.

Характерною рисою фестивалю є гармонійне поєднання фольклорної автентики з академічною музичною традицією, що дозволяє розширити цільову аудиторію заходу – від дітей до старшого покоління, від мирян до фахових музикантів. Також фестиваль інтегрує етнічні меншини – лунають колядки польською, англійською, німецькою мовами, що розширює міжкультурну комунікацію.

Фестиваль «Нова радість стала» є одним із найяскравіших прикладів збереження та популяризації українських різдвяних традицій на Тернопільщині. Заснований у 1990 році як обласний огляд-конкурс зимового календарно-обрядового фольклору, він швидко перетворився на масштабне культурне дійство, що об'єднує аматорські колективи з усієї області.

Протягом багатьох років фестиваль відбувався на різних локаціях, зокрема в палаці культури «Березіль» ім. Л. Курбаса, а також у районних будинках культури Гусятина, Зборова, Микулинців та Вишнівця. З 1995 року основним

місцем проведення свята став Театральний майдан у Тернополі, де колективи представляли колядки, щедрівки, вертепи, Маланку та інші обрядові дійства.

Навіть у складні часи, зокрема під час повномасштабного вторгнення, фестиваль продовжує своє існування. У 2025 році захід відбувся в приміщенні ТРЦ «Подільня» в Тернополі, зібравши 18 творчих колективів та понад 300 учасників. Фестиваль мав також благодійну мету – зібрані кошти були передані на підтримку бригади «Азов».

Фестивалі-конкурси духовної пісні на Тернопіллі посідають важливе місце в сучасному культурному просторі регіону, адже не лише сприяють збереженню та популяризації духовно-музичної спадщини, а й виконують потужну виховну та просвітницьку функцію. Вони об'єднують різні покоління навколо християнських цінностей, сприяють міжконфесійному діалогу та формують національно-культурну ідентичність.

Завдяки активній участі церковних громад, освітніх закладів, аматорських і професійних колективів, фестивалі духовної пісні перетворюються на дієві майданчики збереження нематеріальної культурної спадщини. Участь молоді у таких заходах стимулює розвиток інтересу до духовної музики, народної обрядовості, підвищує рівень культурної свідомості та громадянської відповідальності.

Отже, фестивально-конкурсна діяльність на Тернопіллі є не лише мистецьким, але й духовним феноменом, що сприяє консолідації суспільства, утвердженню моральних ідеалів та зміцненню культурної пам'яті українського народу. Перспективним є подальше вивчення впливу таких заходів на регіональний культурний розвиток, а також розширення їхнього формату у контексті сучасних викликів і потреб громади.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко О. Роль церковних братств у розвитку духовної культури України. Наукові записки з української історії. 2005. № 17. С. 65–70.
2. Довгань А. Відродження духовної музичної культури в Україні після 1991 року. Проблеми музичної науки. 2016. № 2. С. 78–83.
3. Содомора М. Духовні фестивалі як елемент національно-культурного відродження. Наукові записки Інституту мистецтвознавства. 2022. № 14. С. 72–78.
4. У Тернополі на фестивалі-конкурсі духовної пісні «Я там, де є благословення» виступили близько 600 учасників *Teren.in.ua*. 2023. 19 грудня. URL: https://teren.in.ua/news/u-ternopoli-na-festyvali-konkursi-duhovnoyi-pisni-ya-tam-de-ye-blagoslovennya-vystupyly-blyzko-600-uchasnykiv-foto_78789.html
5. «Ave Maria» у Кременці. *Poglyad.te.ua*. 2017. 12 грудня. URL: <https://poglyad.te.ua/podii/ave-maria-u-krementsi.html>



Тетяна ЖМУД

Викладач академічного вокалу

Тернопільської музичної школи №1 ім. В. Барвінського

Тернопіль, Україна

tani4ka.zhmud@gmail.com

УЧАСТЬ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ У ФЕСТИВАЛІ-КОНКУРСІ ДУХОВНОЇ ПІСНІ «Я ТАМ, ДЕ Є БЛАГОСЛОВІННЯ» ЯК ЧИННИК ЇХНЬОГО ДУХОВНОГО, ТВОРЧОГО ТА ОСОБИСТІСНОГО РОЗВИТКУ

Анотація. В публікації розглядається духовна музична творчість як важливий компонент духовного становлення дітей та молоді, стверджується, що виконання духовної пісні є особливим процесом, адже поряд з музикою у просторі звучить і молитва. Обґрунтовується, що духовно-творчою платформою для популяризації духовної пісні є конкурс-фестиваль «Я там, де є благословіння». Характеризується участь у конкурс-фестивалі дорослих та дитячих хорових колективів авторки публікації.

Ключові слова: фестиваль-конкурс «Я там, де є благословіння», духовний розвиток особистості, хорові колективи, духовна пісня.

Духовна музика є важливою частиною життя кожного християнина, зокрема молоді. Вона збагачує серце творчою енергетикою добра, допомагає сприймати світ крізь призму людяності, милосердя та любові. Василь Сухомлинський писав, що завдяки музиці в людині пробуджується уявлення про піднесене, величне, прекрасне не тільки в оточуючому світі, але і в ній самій... Якщо у ранньому дитинстві донести до серця красу духовного твору, якщо у звуках дитина відчує багатющі відтінки людських почуттів, вона піднесеться на такий щабель культури, котрий не можна буде досягти ніякими іншими засобами... Музично-духовне виховання – це не виховання музиканта, а насамперед виховання людини.....і, відповідно, нації [4].

Однак Бога варто не лише відчувати, але і вчинками показувати свою віру, любов та вдячність. Це означає, що кожен з нас може і повинен робити те, що йому під силу. Хтось сіє квіти біля храму, хтось допомагає нужденним, а хтось співає на славу Божу і віддає частинку своєї душі, серця, таланту, зусиль аби створити в храмі, в школі, чи на сцені філармонії особливу атмосферу молитви, благодаті, спокою та краси, яка так потрібна у наш неспокійний час. У цьому ми переконані цілковито, адже безпосередньо працюємо з виконавцями різних вікових категорій, а саме – хором учнів молодших класів, вокальним ансамблем дівчат середнього віку та дорослим хоровим колективом.

Виконання духовної музики є особливим процесом, адже поряд з музикою у просторі звучить і молитва. Переконані, що де б духовна пісня не звучала, а

особливо в храмі у виконанні церковних хорів, вона має звучати майстерно, достойно, велично. І дуже важливо для кожного митця вийти за межі свого храму, школи чи іншої інституції і продемонструвати особисту творчість, поділитися своїми напрацюваннями, показати красу пісенної духовної молитви широкому загалу слухачів. Такою духовно-творчою платформою сьогодні є конкурс-фестиваль «Я там, де є благословіння». Планування участі у фестивалі змушує учасників до ретельної підготовки, вибору відповідної програми, прагнення професійності у виконанні. Завдяки ідеї майбутнього виступу підвищується рівень звучання багатьох аматорських церковних хорів області, покращується виконавський рівень солістів-вокалістів, адже духовна музика потребує неабиякої майстерності кантилени, м'якого звучання, а професійні колективи дарують надзвичайне різноманіття репертуару, багатство голосової палітри та гармонії.

Особистий досвід підготовки до конкурсу з хоровим колективом «Благовість» церкви Різдва Пресвятої Богородиці, засвідчив глибокі переживання хористів та відповідальність у процесі втілення страждань Ісуса у симфонічній кантаті «Сім слів Христа на Хресті». Велике прагнення до майстерного виконання твору розвинуло в учасників хору чуття до вокального, наспівного ведення своїх партій, а натомість драматична остання частина «Отче, в твої руки віддаю я духа» розкрила можливості голосів до наповненого, насиченого звучання, глибоких переживань.

Також у фестивалі-конкурсі «Я там, де є благословіння» взяв участь під керівництвом авторки вокальний ансамбль «Фієста» Тернопільської музичної школи №1 ім. В. Барвінського, який виконав твір Л. Коена «Алілуя», що прозвучав дуже витончено та душевно, як особиста сповідь. У ній – біль і надія, сумніви і віра. Це алілуя як крик душі, яка шукає Бога посеред бурі. Вокальний ансамбль був нагороджений І премією.

Під час підготовки до фестивалю-конкурсу «Я там, де є благословіння» з дитячим хоровим колективом «Сонях» працювали над твором Т. Петриненка «Господи помилуй». З дитячих вуст лунало «Боже, Україну збережи, Господи помилуй нас» настільки щиро, що вражало не тільки слухачів, але й членів журі. А найголовніше те, що діти надзвичайно проникливо та емоційно виконували твір Т. Петриненка, адже кожному знайомий біль, який ми відчуваємо у час війни. Діти змогли виразити його у словах пісні-молитви, звільнити своє серце від страждань, які вони відчувають так само як і дорослі. Хор молодших класів «Сонях» відділу вокально-хорових дисциплін став лауреатом II премії.

Відділ вокально-хорових дисциплін представили також дві учениці Тернопільської музичної школи №1 ім. В. Барвінського – Беднягіна Варвара (лауреат I премії), яка виконала пісню Л. Горохової «Обійми мене, Боже» та Голомша Анна (лауреат III премії), у виконанні якої прозвучала композиція світла, надії та любові «Only Hope» М. Мур. Обидві учениці – вихованки класу академічного вокалу Тетяни Жмуд.

Фестиваль-конкурс «Я там, де є благословіння» залучає дітей та дорослих оспівувати любов до Бога. Це є одним з важливих аспектів виховання сильної нації, свідомої, духовно багатой. Адже окрім знань, які вони отримують з шкільної навчальної програми, численних гуртків, діти та молодь повинні черпати з духовно-пісенних джерел віру, любов, гуманність, толерантність,

повагу, тобто все те, що дав нам Господь у своєму Законі – Божих заповідях. Сьогодні молитва кожного з нас спрямована на те, щоб Господь дарував справедливий мир і перемогу.

Юдеї довгий час знаходилися у рабстві в Єгипті і нарешті з'явився Мойсей, який мав їх визволити. І було багато труднощів на їхньому шляху. Вони просили Мойсея примиритися з Фараоном, питали його, чому, якщо Бог такий всемогутній, не знищить фараона і всім буде добре. А Мойсей відповідав – щоб бути самостійним народом, потрібна сила. Здобути свободу буде нелегко. Буде важко побудувати собі майбутнє. Важче, ніж будувати храм, ніж збудувати тисячу храмів. І в нас будуть лише сила і віра, які вестимуть нас. А сила і віра формується в цінностях, які є у храмах, піснях, віршах, культурі народу. І так по зерну заколоситься вільна, сильна, незалежна, велика Україна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бех І. Д. Особистість у просторі духовного розвитку: навч. посіб. Київ: Академвидав, 2012. 256 с.
2. Духовність, духовна культура: проблеми, дослідження, практичні здобутки. Дайджест 3 / Упор. О. М. Каплуновська. Запоріжжя: ТОВ «ЛПІС» ЛТД, 2007. 140 с.
3. Олексюк О., Ткач М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навчальний посібник. Київ: Знання України, 2004. 264 с.
4. Сухомлинський В. Повне зібрання творів: У 2-х т. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 2. 576 с.
5. Стасевська О. А. Духовні цінності і соціокультурна ідентичність: проблема взаємообумовленості. *Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»*. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія. №4 (31). Харків, Право, 2016. С.113 – 123.