



**ALTITUDO MUNDI SPIRITUALIS.**  
Духовність у сучасному світі:  
просвітницько-культурологічний підхід

збірник матеріалів  
I Міжнародної науково-практичної  
конференції



Кременець-2024



Міністерство освіти і науки України  
Національна академія педагогічних наук України  
Департамент освіти і науки Тернопільської обласної військової адміністрації  
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка  
Центр органної та літургійної музики  
Генеральне Консульство Республіки Польща в Луцьку  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
(Навчально-науковий інститут мистецтв)  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
(Кафедра музикознавства та хорового мистецтва  
факультету культури і мистецтв)  
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка  
(Кафедра вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва)  
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II (Республіка Польща)  
Prešovská univerzita v Prešove (Словацька Республіка)  
Institut für Musikwissenschaft Universität Wien (Республіка Австрія)  
University of Worcester (Сполучене Королівство Великої Британії)  
Warszawskie Towarzystwo Muzyczne im.S. Moniuszki (Республіка Польща)

## **ALTITUDO MUNDI SPIRITUALIS.**

**Духовність у сучасному світі:  
просвітницько-культурологічний підхід**

## **ALTITUDO MUNDI SPIRITUALIS.**

**Spirituality in the modern world:  
an educational and cultural approach**

**збірник матеріалів  
I Міжнародної науково-практичної конференції  
(17-18 квітня 2024 р.)**

**collection of materials  
I International scientific and practical conference  
(April 17-18, 2024)**



УДК 378 (062.552) + 783.1  
ББК 74.580.42я54 + 72.6я54  
Alt

*Рекомендовано до друку вченою радою Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (протокол № 9 від 16.05.2024 р.)*

**ALTTUDO MUNDI SPIRITUALIS. Духовність у сучасному світі: просвітницько-культурологічний підхід:** збірник матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції (м. Кременець, 17-18 квітня 2024 р.) / Укладач та гол. ред. С. Бондар (Гуральна). Тернопіль: видавництво "Крок", 2024. 243 с.

**ISBN 978-617-692-876-8**

**Рецензенти:**

**Сивошіп В. С.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, генеральний директор Львівської національної філармонії, народний артист України

**Онищук І. А.**, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки дошкільної та початкової освіти Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка

**Пасічник В. П.** кандидат мистецтвознавства, доцент, старший лаборант Лабораторії музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка

Збірник містить матеріали Першої Міжнародної науково-практичної конференції, проведеної Кременецькою обласною гуманітарно-педагогічною академією ім. Тараса Шевченка та співorganizаторами 17-18 квітня 2024 року. До збірника увійшли тези доповідей, в яких розглянуто питання таких секцій: сакральна музика в культурній синергії Сходу і Заходу; педагогічна освіта як засіб комунікації з духовно-мистецьким простором; трансдисциплінарний дискурс в контексті духовного мистецтва; образотворче мистецтво як механізм трансляції сенсів християнського віровчення; духовенство і його роль у розвитку сакрального мистецтва: збереження традицій у сучасному вимірі.

**Редакційна колегія:**

**Ломакович А. М.**, ректор Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка, професор, заслужений працівник народної освіти України; **Курач М. С.**, доктор педагогічних наук, професор, проректор із стратегічного планування та наукової роботи Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка; **Ллевеллін Дж.**, доктор філософії, старший науковий співробітник Інституту музикознавства Віденського університету, голова дослідницької групи Cantus planus (Республіка Австрія); **Ратинська І. В.**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка; **Бондар (Гуральна) С. С.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка; **Вишневський П.**, доктор габілітований, професор, священник, директор Інституту мистецтвознавства, керівник кафедри монодії та релігійної поліфонії Люблінського католицького університету Івана Павла II (Республіка Польща); **Гладиш А.**, доктор гуманістичних наук у галузі мистецтвознавства, доцент кафедри інструментології Інституту мистецтвознавства гуманітарного факультету Люблінського католицького університету Івана Павла II (Республіка Польща)

*Автори статей відповідають за достовірність викладеного матеріалу, за вірне цитування джерел та посилання на них. Думки авторів можуть не збігатись із позицією редколегії*

**ISBN 978-617-692-876-8**

**ЗМІСТ:**

<b>Тимків Б.</b> Духовні скарби української ідентичності у Ватикані.....	7
<b>Wiśniewski P.</b> Polska pieśń kościelna – tropy wielkanocne.....	12
<b>Cannizzaro D.</b> Sicily, a crossroads between East and West.....	17
<b>Budnik E.</b> Refleksje nad kierunkami rozwoju współczesnej pedagogiki artystycznej w kontekście muzyki Claude'a Debussy'ego.....	21
<b>Острова С.</b> Антологія українських органів в авторських проектах.....	30
<b>Горак Я.</b> Отець Володимир Домет Садовський – діяч української культури Галичини кінця XIX – першої половини XX ст.....	36

***САКРАЛЬНА МУЗИКА У КУЛЬТУРНІЙ СИНЕРГІЇ СХОДУ І ЗАХОДУ***

<b>Мацелюх О.</b> Джерела традицій органної музики у Львові.....	46
<b>Kurek W.</b> Muzyka religijna w Lublinie przed I wojną światową w świetle "Kuriera Lubelskiego" .....	56
<b>Засадна О.</b> Проповідницька відправа "Служба Божа "Визволення"" В. Чехівського та П. Гончарова: історичний та жанровий аспекти.....	62
<b>Nidecka E.</b> Elementy duchowości w twórczości Andrzeja Nikodemowicza.....	67
<b>Зосім О.</b> "Septem Sacramenta" Франца Ліста: особливості інтерпретації християнської догматики в музиці.....	72
<b>Громченко Н.</b> Богослужбово-музична культура Катеринослава від кінця XVIII – до початку 20-х років XX ст.: джерелознавчий аспект.....	77
<b>Sobczak D.</b> Inspirowana chorałem gregoriańskim msza ks. Brunona Schmidta (1895-1961).....	81
<b>Моргунова А.</b> Виміри сакрального значення музики у роботах О. П. Блаватської.....	89
<b>Загнітко К.</b> Особливості дослідження григоріанського хоралу о. Еженом Кардіном та його послідовниками.....	95
<b>Дика Н.</b> Неопубліковані камерно-інструментальні твори українських композиторів в реаліях сьогодення (на прикладі: Віктор Камінський "Соната Псалмів").....	100
<b>Ке Ю.</b> Медитативні твори в сучасній українській музиці: підходи, контекст і реалізація.....	106



## **ПЕДАГОГІЧНА ОСВІТА ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ З ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКИМ ПРОСТОРОМ**

<b>Беценко Т.</b> Народознавчий освітній компонент як складник навчального процесу в закладах вищої освіти педагогічного профілю і як простір для духовно-інтелектуального розвитку особистості в умовах сьогодення.....	114
<b>Бардашевська Я.</b> Формування духовно-моральних цінностей підлітків в умовах музичного простору школи.....	120
<b>Дудик Р.</b> Вплив хорової діяльності на психологічний та духовний розвиток особистості школяра.....	126
<b>Швидків Г.</b> Роль естетичних якостей української народної пісні у формуванні духовної особистості співака.....	130
<b>Музика Л.</b> Теоретико-методичні засади формування духовної культури майбутніх учителів музичного мистецтва.....	135
<b>Ороновська Л., Ороновський А.</b> Формування інтересу до класичної музики у сучасному середовищі НУШ.....	142
<b>Томашівська М.</b> Педагогічне формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами українського народного музичного мистецтва.....	146
<b>Аліксійчук О.</b> Розвиток духовності школярів засобами організації музичних віталень та абонементів.....	150
<b>Дяків М.</b> Основи колористичної естетики у методиці викладання дисциплін художнього циклу.....	156
<b>Родіна Ю.</b> Східний підхід на теренах України: переклади Павла Рігтера та їх просвітницько-педагогічне значення для формування особистості.....	160
<b>Синенький Д., Тимків О.</b> Педагогічні умови формування відчуття форми, кольору, простору під час виконання здобувачами робіт з живопису та пленерних робіт.....	166
<b>Колубаєв О.</b> Актуалізація формування морально-духовного світогляду у майбутніх вчителів музичного мистецтва.....	170
<b>Змєєва Я.</b> Особливості проведення інтегрованих уроків мистецтва в ЗЗСО...174	
<b>Шеломанова Ю.</b> Особливості використання комп'ютерних технологій для вивчення образотворчого мистецтва у вищих навчальних закладах.....	178
<b>Алексійчук О.</b> Репрезентація духовного мистецтва на уроках інтегрованого курсу "Мистецтво" у старших класах.....	180
<b>Гилюк А.</b> Використання інноваційних технологій в навчанні мистецьких дисциплін.....	186



## **ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНИЙ ДИСКУРС В КОНТЕКСТІ ДУХОВНОГО МИСТЕЦТВА**

<b>Осадця О.</b> Духовна творчість композиторів ранньої "перемиської школи" М. Вербицького та І. Лаврівського: огляд джерел.....	191
<b>Małek A.</b> Ideologia komunistyczna jako równoważnik religii na przykładzie muzyki Korei Północnej.....	196
<b>Гиса О.</b> Ягеллонство та його історичні антитези у формуванні принципу культурно-мистецького єднання націй.....	202
<b>Діфан Цю</b> Образ "нової жінки" у китайській культурі ХХ століття.....	204

### **ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК МЕХАНІЗМ ТРАНСЛЯЦІЇ СЕНСІВ ХРИСТИЯНСЬКОГО ВІРОВЧЕННЯ**

<b>Веретко О.</b> Застосування новаторських методів навчання на заняттях із художнього текстилю.....	207
<b>Городецький В.</b> Вплив християнських символів на гуцульські художні вироби з металу.....	211

### **ДУХОВЕНСТВО І ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ ВИМІРІ**

<b>Földvári S.</b> Education of the Greek Catholic (Uniate) Carpatho-Ukrainian Priests in Roman Catholic Seminaries of the Habsburg Empire: as Reflected if the Migration of Liturgical Books.....	217
<b>Шкрібляк М., Ратушняк Р.</b> Капеланство як духовно-релігійна складова суспільства та Збройних Сил України.....	222
<b>Пронюк М.</b> Римська сакральна спадщина Йосифа Сліпого.....	225
<b>Мороз О.</b> Роль духовенства у формуванні релігійної свідомості віруючих засобами сакрального мистецтва.....	230
<b>Матійчин І.</b> Духовнопісенна творчість отця Йосифа Кишакевича у контексті його священничої діяльності.....	237
<b>Єнакаке Ю.</b> Правові гарантії свободи совісті в Україні в умовах війни.....	243



## Пленарне засідання

*Тимків Богдан Михайлович  
(м. Івано-Франківськ, Україна)*

УДК 27-726.3

### Духовні скарби української ідентичності у Ватикані

Нині, коли Україні вкотре доводиться відстоювати свою незалежність, проблема формування національної ідентичності набула важливого значення.

Інтерес до проблем самосвідомості етносу змушує сучасних вчених звертатися до аналізу духовного життя, дослідження інваріантних, стійких структур свідомості, його глибинних пластів – релігійної ментальності, що відбиває історичний досвід етносу. Саме твори сакрального мистецтва виступають активними носіями духовної практики українського народу, сприяють підвищенню престижу Української держави у світі, що має одну з найдревніших культур на теренах Європи. Скарби української духовності можна побачити в багатьох музеях світу. Не виключенням є Ватикан та Італія.

Існує велика кількість історичних свідчень про українську присутність у Ватикані та Італії. Передовсім йдеться про пам'ятки, пов'язані як із історією Української Церкви так і з сакральним мистецтвом. Так, у бібліотеці Ватикану зберігаються найдревніші українські пам'ятки – листи Папи Григорія VII до Київського князя Ізяслава, датовані 1075 роком, службник XV ст. Київського митрополита Ізидора (до наших днів зберігся і будинок неподалік від Ватикану, де митрополит доживав свого віку).

Багато місць у Ватикані та в Італії пов'язано з іменами митрополита **Андрея Шептицького** і кардинала **Йосипа Сліпого**, а також відомих українських мистців **Святославом Гординським**, **о. Ювеналієм Мокрицьким**, **Леонідом Молодожанином** (Лео Мол) та ін.

За ініціативи патріарха Йосипа Сліпого в 1967-1969 роках у Римі було збудовано український греко-католицький кафедральний собор Святої Софії. Він понад 40 років є центром духовного життя української громади та всіх вірних східного обряду в Римі.

Внутрішньо-просторовий інтер'єр собору оформляли українські мистці С. Гординський та Ю. Мокрицький.

Святослав Гординський (1906-1993) – видатний мистецтвознавець, маляр, поет, перекладач поезії з англійської, французької, німецької, італійської та польської мов, що здобув світове визнання. Брав активну участь у мистецькому житті України й української діаспори.



Народився в Коломиї на Івано-Франківщині в сім'ї видатного громадського діяча та вченого, дослідника давньоукраїнської літератури Ярослава Гординського. Мистецьку освіту здобував у Львівській академічній гімназії та мистецькій школі О. Новаківського (1924-1928), Берлінській академії мистецтв (1928-1929), Паризькій академії Рудольфа Жюльєна (1929-1931).

Вершиною творчості С. Гординського, безперечно, став розпис інтер'єру собору св. Софії в Римі, виконаний мозаїчною технікою. Мистець розробив систему розписів, подібну в основних композиційних вузлах до системи мозаїк Софії Київської ("Христос Вседержитель" у підкупольному просторі, "Причастя апостолів" в центральній апсиді), але додав кілька біблійних сюжетів ("Сотворення Всесвіту", "Нагірна проповідь") та сцен з історії Української Церкви раннього періоду ("Володимир Великий", "Княгиня Ольга", "Ярослав Мудрий", "Володимир Мономах", "Данило Паломник", "Нестор Літописець" та інші). При освяченні собору 27-28 вересня 1969 р. папою Павлом VI і кардиналом Йосипом Сліпим, мозаїками була вкрита тільки центральна апсида. Повністю завершено оздоблення собору мозаїками до свята 1000-ліття християнізації Київської Русі (1988) [2, с. 59].

Окрім мозаїки, С. Гординський виконав для собору і проект триярусного іконостасу, а з різноколірного мармуру його виконав італійський скульптор Уго Мацеї з Петрасанти. Для цього величного іконостасу 26 ікон намалював інший український мистець – о. Ювеналій Мокрицький.

Ювеналій Йосиф Мокрицький, ієромонах Студитського Уставу, що народився 16 жовтня 1911 року в с. Хлопівка (Гусятинський р-н Тернопільської обл.) був видатним українським іконописцем діаспори. Мистецьку освіту здобував у Віденській академії мистецтв (1944-1947 рр.), продовжував свої студії у Празі, а згодом – у Мистецько-промисловій школі Крефельда (Німеччина, 1948 р.) вивчав техніку мозаїки, у Льєжі (Бельгія, 1950-1954) – мистецтво портрету. Виконав багато ікон у Західній Німеччині (1948-1950), Італії (1950-1955), Канаді (1956-1963), а з 1964 р. – у Римі.

В Україні о. Ювеналій Мокрицький відомий фресками на стінах Унівського монастиря (Львівська обл.) які разом із Дам'яном Горняткевичем виконав у 1930-х роках. Мистець намалював також Унівську Чудотворну ікону Богородиці, яку помістили під оригінальною шатою, що збереглася від давньої ікони.

Кілька років мистець у Римі відтворював копію Владичиці Ясної Гори – ікони Гошівської Божої Матері, яку освятив Папа Іоанн Павло II. Ікона була передана Гошівському монастирю (Івано-Франківська обл.) де знаходиться й понині.





Творчий слід на теренах Ватикану та Італії залишив і мистець **Михайло Мороз** (1904-1992). Його твори прикрашають Кардинальську Палату Ватикану.

Мистець народився в с. Пліхов Бережанського повіту на Тернопільщині. У 1927 році закінчив Мистецьку школу О. Новаківського у Львові, і як здібний випускник, отримав стипендію від Митрополита Андрея Шептицького для навчання в Академії Жюльєна в Парижі. Творчий доробок мистця був репрезентований на виставках в Парижі, Торонто, Сіракузах, Римі. До 1985 року Михайло Мороз отримав 8 престижних нагород і став Почесним членом Римської Академії Мистецтв.

До визначних художників української діаспори належить **Микола Бідняк** (1930-2000) – мистець трагічної долі. Втративши кисті обох рук, малював, тримаючи пензель в устах. Він створив цілу низку високомистецьких, сповнених глибокого драматизму та гуманістичного спрямування ікон.

М. Бідняк отримав Апостольське Благословення Папи Римського Павла VI за ікону "Плащаниця" для Папської колеґії у Ватикані.

Одним із ранніх іконописних творів мистця є "Ісус Христос – Огородник" (зберігається в музеї ім. Митрополита А. Шептицького, с. Дора біля м. Яремче). Ікона виконана в характерному для М. Бідняка стилі – видовженість постаті, деяка загостреність форм, що нагадують готичне мистецтво.

Творчість українських мистців у Ватикані окрім малярства представлена й високохудожніми скульптурами. У Ватиканському музеї зберігаються окремі твори **Леоніда Молодожанина** (1915-2009). Мистець вирізьбив погруддя трьох понтифіків – Папи Іоанна XXIII, Папи Павла VI, Папи Івана Павла II. Над скульптурним портретом Івана Павла II мистець працював у Ватикані й мав змогу безпосередньо спілкуватися з понтифіком. Своїми спогадами про ці зустрічі він поділився на сторінках газети "Терем" (США) в 1992 році.

Багато робіт він виконав для храмів – 80 вітражів, близько 100 скульптурних портретів. Серед них погруддя Патріарха Йосипа Сліпого, кардинала Е. Тіссерана тощо. Бюсти Молодожанина відзначаються реалізмом, вдалою передачею характерних рис портретованих осіб і перфектною технікою виконання.

Сучасне покоління мистців підхопило сформовані традиції в царині сакрального мистецтва, які пройшли складні випробування, але не зникли, а знайшли своє продовження в українській діаспорі. Надбання цілої когорти талановитих мистців попередніх століть сьогодні використовується в практиці сучасними художниками-різьбярами та іконописцями [4, с. 90].

Одним із найпомітніших різьбярів сучасності який прославився своєю творчістю не тільки в Україні а й у Ватикані є Народний художник України **Ярослав Пасічанський** з м. Чернівців.



Відомим твором мистця стала скринька, подарована Папі Римському Івану Павлу II з нагоди святкування 2000-річчя Різдва Христового, що нині знаходиться в Музеї світового мистецтва Ватикану. Зовнішні і внутрішні стінки скриньки декоровано мініатюрними рельєфними сюжетами із зображенням Бога-Отця, Святого Духа, Богоматері та Розп'яття. На дні скриньки вирізьблено Люрдівську ікону. Скринька вражає ювелірністю виконання та довершеністю сюжетних композицій.

Твори Ярослава Пасічанського зберігаються в 11 музеях світу та у приватних колекціях як в Україні, так і за рубежем (Австрії, Англії, Італії, США, Канаді, Німеччині тощо).

Вагомим вкладом у розвиток українського сакрального мистецтва в Україні та за її межами стала творчість **родини Дем'янчуків** зі Львова: батька Лева Івановича (1941-2014 р.р.) і сина Андрія (1967 р.н.).

Особливе місце у творчості Лева та Андрія Дем'янчуків посідають ікони. У створенні ікон на дерев'яній дошці, мистці дотримуються давніх українських традицій, які передбачають орнаментальне різьблене (гравіроване) тло, рельєфний і ажурний декор рам. Професійний художник Лев Дем'янчук різьбленим орнаментом декорував краї ікони, відділяючи їх від центральної частини глибоким рівчачком-ковчечком. Його орнаментальні композиції склалися з традиційних мотивів плоского різьблення – хрестик, квадрати, ромби, восьмипелюсткові розетки та риски-промені. На центральній частині ікони А. Дем'янчук уже створює іконописний образ. Тематика ікон включає основні образи іконостасу: Господь, Богородиця, ангели, апостоли, пророки, численні святи. Андрієві ікони випромінюють сяюче світло невичірне, як і належить справжній іконі [2, с. 4].

Різьблені елементи ікон на дошці, виконані Л. Дем'янчуком, вирізняються українською орнаментикою різних етнографічних регіонів України. На деяких золочених тлах ікон присутня також і тиснена чи гравірована орнаментика, що надає їм ще більшої витонченості та довершеності. Іноді замість орнаментальних композицій мистець гравірує головки крилатих херувимів та серафимів.

У 2001 році з нагоди приїзду Папи Римського Івана-Павла II до України мистці виконали велику багатофігурну ікону Благословенних мучеників української Греко-Католицької Церкви XX століття.

Чудова ікона Пресвятої Родини авторства мистців, була подарована Папі Римському Бенедикту XVI від української студії Радіо Ватикану в Римі 2006 року. Андрій Дем'янчук намалював лики Марії і Йосипа не застиглими, а натхненними, сповненими любові до маленького Ісуса. В сюжеті ікони передано зворушливі, благородні почуття батьків до божого Дитяти.



Виконана мистцями ікона Матері Божої Ласкавої, на замовлення Львівського митрополита, кардинала УРКЦ Мар'яна Яворського була подарована Папі Римському Бенедикту XVI 24 вересня 2007 р. під час візиту до Ватикану римо-католицьких і греко-католицьких єпископів України [3, с. 59-60].

Іконопис Андрія Дем'янчука гармонійно поєднується з різьбленням на дерев'яних дошках, яке виконував його батько – Лев Дем'янчук. Тобто прикраси на одязі святих і орнаменти на золотому тлі співмірні та співвіднесені з різьбою дошок у масштабі й рисунку, але можуть бути різні за мотивом. У своїй творчості пан Андрій дотримується в основному двох стилів: пізньовізантійського і ренесансного в його українському варіанті, але можна помітити і окремі "вкраплення" бароко та романтизму.

Ікони мистців знаходяться не тільки у Ватикані а й у храмах, музеях, приватних колекціях України та світу. Зокрема, дві ікони Матері Божої Неустанної Помочі, круглої форми з різьбленою рамою (2005, 2006 рр.) знаходяться в Японії, ікона Благословенної Марти Вецкої (2008 р.), яка є даром для Генеральної Настоятельки та Головного Дому Сестер Милосердя – у Парижі [1, с. 59-60].

Творчий тандем двох самодостатніх мистців дав могутній поштовх для якісно нового розвитку сакрального мистецтва. Насамперед, це виявилось в дотриманні стильової єдності в створенні церковних предметів, які гармонійно поєднуються та утворюють цілісний ансамбль з внутрішнім оздобленням храму. Для своїх сакральних творів мистці найчастіше використовують темну деревину дуба й світлу – клена, вміло поєднуючи контраст темних і світлих кольорів. Акцентуючи увагу виключно на художніх та технологічних властивостях деревини, у своїх творах вони досягають неперевершеної легкості, чистоти та гармонії. Саме вищезазначені принципи покладені в основу концепції творчості Лева та Андрія Дем'янчуків.

Багаторічна плідна праця Лева та Андрія Дем'янчуків на ниві сакрального мистецтва була відзначена високими церковними нагородами, благословенними грамотами та преміями. Зокрема, у 2009 р. А. Дем'янчука було нагороджено орденом Святого Рівноапостольного князя Володимира Великого III ступеня, а Л. Дем'янчука – Благословенною грамотою УПЦ КП.

Отже, у Ватикані та Італії є значна кількість художніх шедеврів, створених різними поколіннями українських мистців. Творчі здобутки цілої низки представників як діаспори, так і України гідно репрезентують нашу державу в світі, знайомлять з потужним пластом її художньої культури та мистецтва.



## Література:

1. Дем'янчук А. *Як твориться українська ікона: з авторського досвіду*. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2015. 336 с.: іл.
2. Степовик Д. *Новий ренесанс: Ікони Андрія Дем'янчука*. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2012. С.3-4.
3. Степовик Д. *Нова українська ікона ХХ і початку ХХІ століть: традиційна іконографія та нова стилістика*. Жовква: Місіонер, 2012. 286 с.
4. Тимків Б. *Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова: 2-е вид., переробл. і доповнене*. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2012. 316 с., 584 іл.

**Wiśniewski Piotr**  
(Lublin, Polska)

УДК 783

### Polska pieśń kościelna – tropy wielkanocne

Chorał gregoriański wywarł szczególny wpływ na powstanie i rozwój polskich pieśni kościelnych, wśród których uprzywilejowane miejsce w dziejach liryki religijnej zajmują pieśni wielkanocne, najwcześniej dopuszczone przez władze kościelne do wykonywania w języku narodowym. Przełamanie hegemonii łaciny związane było przede wszystkim z wyjątkową rangą doktrynalną Zmartwychwstania Chrystusa. Nowo nawróconym na wiarę chrześcijańską katechumenom przeżywanie tej uroczystości uświadamiało najważniejsze prawdy wiary [3]. Decydujące znaczenie dla rozwoju pieśni wielkanocnych miało pojawienie się w liturgii Kościoła tzw. tropów, czyli krótkich zwrotów lub całych zdań uzupełniających oryginalne teksty liturgiczne, uważanych za prazródło pieśni religijnych w językach narodowych. Najstarsze wzmianki źródłowe<sup>1</sup> w Polsce na ten temat sięgają XIV wieku i wskazują na Płock. Potwierdza to pochodzący z tego samego czasu zaginiony dwutomowy rękopis płocki *Stella chori Plocensis* z lat 1360-1370, rejestrujący – z pewnością długą już tradycję lokalną – opis procesji rezurekcyjnej odprawianej w katedrze płockiej w XIV wieku:

"Podczas śpiewu trzeciego responsorium w jutrzni całe duchowieństwo wychodzi na środek kościoła; wtedy chłopcy wyznaczeni przez kierownika chóru po jednym udają się do grobu śpiewając to, co wskazuje księga z tekstu jutrzni (liber matutinalis). (...) Po nawiedzeniu grobu przewodniczący intonuje *Te Deum* i w

<sup>1</sup> Bezpośrednim powodem rozwoju tropów wielkanocnych był rozbudowujący się od XII wieku nocny obrzęd rezurekcyjny. Najstarsza zachowana wzmianka o istnieniu jednozwrotkowego tropu *Christ der ist erstanden* pochodzi z południowych Niemiec, a notuje ją rękopis liturgiczny opactwa St. Lambrecht. Trop ten wykonywano podczas procesji rezurekcyjnej na przemian ze zwrotkami łacińskiej sekwencji *Victimae paschali laudes* [3, s. 17; 4, s. 105].



chórże wyśpiewuje laudes. Po prześpiewaniu jutrzni i laudes w uroczystym pochodzie udają się wszyscy do grobu śpiewając *Cum Rex gloriae* (*Gdy Król przechwalebny*). Dwaj kapłani odsłaniają krzyż, intonują dalszy ciąg rozpoczętej pieśni od słów ‘Advenisti’ (przybyłeś). Po tej pieśni lud cały śpiewał: *Wstał smartwicz crol nas synboży*; pochód ruszał i śpiewano pieśni na przemian: lud zwrotkę po polsku, kler po łacinie zwrotkę prozy *Victimae paschali laudes* (clerus litteraliter, populus vulgariter). Następni chłopcy śpiewali łaciński hymn *Salve festa dies* (*Witaj, dniu święty*), lud zaś po każdej zwrotce śpiewał *Prestwe swete weschrznene*" [5].

W przywołanym opisie jest mowa o trzech pieśniach kościelnych opartych na łacińskich hymnach i sekwencjach, które lud śpiewał podczas obrzędów rezurekcyjnych. Z tego względu, że w tamtym czasie pieśni były przekazywane drogą ustną, dokument płocki podaje tylko ich incipity.

Ponieważ pieśni przekazywane były wówczas ustnie i opanowywane pamięciowo, dlatego *Ordinale płockie* zawierało tylko ich incipity. Adolf Chybiński zaznacza, że pamięciowe opanowanie pieśni przez lud w ówczesnych warunkach nie następowało szybko i trwało co najmniej dwa pokolenia. Jeżeli Chybiński się nie myli, to zwyczaj śpiewania polskich pieśni wielkanocnych w ramach procesji rezurekcyjnej sięga przełomu XIII i XIV w.

Najstarsza z nich to *Wstał smartwicz crol nas, Syn boży*, dołączona w XIV stuleciu do *Bogurodzicy* jako jej trzecia strofa, zmieniona później na *Nas dla wstał zmartwych Synboży*, a następnie na *Narodził się dla nas Syn Boży*. Jej melodia pokrywa się z łacińskim tropem *Triumphat Dei Filius* lub *Rex Christe primogenite*. Według ustaleń wybitnego polskiego mediewisty, ks. Hieronima Feichta, pieśń ta – choć jest jubilesem responsorium *Cum rex gloriae* – nie jest chorałem, ale melodią o proveniencji ludowej z obszaru dzisiejszej Francji lub południowych Niemiec [1]. Pełny jej tekst, ułożony w formie katechizmowego wykładu jako antyteza śmierci i zmartwychwstania, znamy dopiero z XV-wiecznych przekazów *Bogurodzicy*, na podstawie których, oraz zapisu incipitu płockiego, odtworzono jej pierwotne brzmienie <sup>2</sup>:

Wstał z martwych krol nasz, Syn boży,  
 Wierzyż w to, człowiecze zbożny,  
 Iż przez trud Bóg swój lud  
 Otjął diablej stroży.  
 Przydał nam zdrowia wiecznego,  
 Starostę skował pkielnego,  
 Śmierć podjął, wspomionał,  
 Człowieka pirwego.

<sup>2</sup> T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, s. 247.



Jenże trudy cirpiał zaśmiernie,  
 Jeszcze był nie przyśpiał zawiernie,  
 Aliż sam (Bóg) zmartwychwstał.

Następną pieśnią wielkanocną śpiewaną przez lud w liturgii jest sekwencja *Victimae paschali laudes*, bez podania tekstu polskiego. Każdą zatem zwrotkę łacińską lud powtarzał w tłumaczeniu polskim. Śpiewał ją na melodię tej sekwencji. Taki wniosek nasuwa Ordinale płockie. Duchowieństwo śpiewało poszczególne jej zwrotki po łacinie (*clerus literaliter*), a lud powtarzał je po polsku (*populus vulgariter*) [1, s. 65]. Śpiewano zapewne tę samą melodię. Tego typu praktyka była zjawiskiem znanym i powszechnym w Europie. Według A.J. Nowowiejskiego bezpośrednio po *Victimae paschali laudes* Świętosław z Wilkowa w kopiowanym dla katedry płockiej graduale (1365 rok) zanotował najstarszą polską pieśń wielkanocną [6, s. 474-475.]:

Xps (=Christus) zmartwich wstale ge (=je),  
 ludu prziclad dal ge,  
 esz nam zmartwich wstaci  
 Sbogem croleuaci kyrie

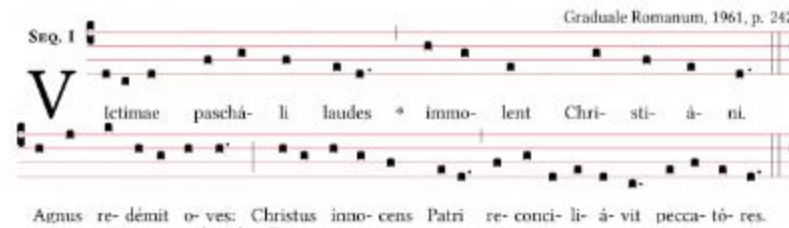
Chronologicznie jest to najwcześniejszy przekaz pieśni religijnej w języku polskim w pełnym brzmieniu tekstowym, wcześniejszy niż *Bogurodzica*. Sporządzony przez ks. Józefa Michalaka dokładny odpis *Stella chori Plocensis* jednak jej nie podaje. Zdaniem M. Korolko jest ona tropem do sekwencji *Victimae paschali laudes* [3, s. 18.], natomiast H. Feicht traktuje ją już jako kolejną, czwartą pieśń [1, s. 65.]. *Chrystus zmartwych wstał je* formalnie biorąc jest tłumaczeniem trzeciej strofy łacińskiego hymnu *Deus omnipotens*:

Christe surrexisti,	Chrystus zmartwychwstał je	Christ ist erstanden vor
exemplum dedisti,	ludu przykład dal je	der matter allen
ut nos resurgamus,	iż nam z martwych wstaci	des sollen wir alle froh
et tecum vivamus.	z Bogiem królówaci. Kyrie	sein, Christ soll
		unscr trost sein.
		Kyrieleis.

Pieśń ta była znana Niemcom w XIII w. i Czechom. Źródłem jej melodyki jest I, II i ostatnia fraza sekwencji *Victimae paschali laudes* [1, s. 65], a więc utworu, który ani wywodzi się z Kyrie, ani też nim się nie kończy. Jeśli więc zarówno niemiecka, jak i polska średniowieczna wersja mają doczepione Kyrie eleyson w zakończeniu, to jest to tylko dowodem wielkiego wpływu laisów na wszystkie pieśni średniowieczne, a nie dowodem na wywodzenie się danej pieśni z Kyrie. Porównanie



oryginału łacińskiego z tłumaczeniem polski i niemieckim świadczy, że przekład polski jest daleko wierniejszy tekstowi łacińskiemu, musiał zatem powstać wprost z łaciny, bez pośrednictwa przekładu niemieckiego.



Mors et vita duello  
confluxere mirando:  
dux vitae mortuus  
regnat vivus.

Dic nobis Maria,  
quid vidisti in via?  
Sepulcrum Christi viventis:  
et gloriam vidi resurgentis.

Angelicos testes,  
sudarium, et vestes.  
Surrexit Christus spes mea:  
praecedet suos in Galilaeam.



Do połowy XV wieku trop *Chrystus zmartwych wstał* je zachował formę jednozwrotkową. Później dołączano do niego sukcesywnie kolejne strofy, będące trawestacją biblijnych i apokryficznych relacji o ukazywaniu się Chrystusa po swoim zmartwychwstaniu [2].

Ostatnia wzmianka w *Stella chori Plocensis* dotyczy trzeciej pieśni: *Prestwe swete weschrznene* (*Przez twe święte wskreszenie*), wykonywanej na przemian z hymnem procesyjnym *Salve festa dies*, ułożonym przez Venantiusa Fortunatusa († po 600 roku). Najstarsza znana dziś pełna redakcja *Prestwe swete weschrznene* pochodzi z rękopisu Biblioteki Kapitulnej w Pradze (*Parabola Salomonis et ecclesiastes cum glossa*, II połowa XV wieku) i w transkrypcji brzmi [3, s. 82]:



Przez twe święte z martwy wstanie,  
 Boży Synu, odpuść nam nasze zgrzeszenie.  
 Ty jeś ten świat sam zbawił,  
 Żywoteś nasz naprawił,  
 Śmierciś wiecznej nas zbawił,  
 Swąś moc zjawił.

Najdawniejszy zapis jej pierwszego wersu pochodzi z 1368 r. Melodia pieśni wywodzi się z hymnu bożonarodzeniowego *A solis ortus cardine*:



Wartość płockich tropów wielkanocnych dla genezy pieśni kościelnej na ziemiach polskich wzmacnia dodatkowo fakt, że znamy je jeszcze przed wszelkimi wzmiankami o *Bogurodzicy*. Oznacza to, że gatunek ten już wówczas stanowił ważny fragment religijnego repertuaru, a w średniowiecznym grodzie płockim zyskał szczególnie dogodne warunki dla swego rozwoju.

Przedstawione tropy wielkanocne stanowią świadectwo najstarszych polskich pieśni wielkanocnych wykonywanych w obrzędach rezurekcyjnych. Są one dowodem tego, jak bardzo melodie gregoriańskie przeniknęły do świadomości Polaków i wywarły ogromny wpływ na rozwój religijnej kultury muzycznej.

### Bibliografia:

1. Feicht H., Polska pieśń średniowieczna. *Musica Medii Aevi* / red. J. Morawski. Kraków, 1968. T. 2, s. 65.
2. Korolko M., *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Wrocław 1980, s. XXXIV.
3. Korolko M., Geneza i rozwój średniowiecznych pieśni wielkanocnych w Polsce. *Polskie pieśni wielkanocne. Średniowiecze i wiek XVI: Teksty i komentarze.* / red. J. Nowak-Dłużniewski. Warszawa 2001. T. 1. s. 7-18; s. 82.
4. Kothe J., *Die deutschen Osterlieder des Mittelalters*. Wrocław 1939, s. 105.
5. Michalak J., *Zarys liturgiki*. Płock, 1939, s. 217-218.
6. Nowowiejski J., *Monografia historyczna*. Płock. s. 474-475.





УДК 78.03 (450)

### **Sicily, a crossroads between East and West**

Sicily, in the extreme south of Italy and, therefore, of Europe, is the ideal laboratory to observe and study the reciprocal exchanges between Eastern European and Western musical culture. Let's see why!

Sicily has always been at the centre of Mediterranean trade and was a privileged seat for the Phoenicians, the Greeks who called it Magna Graecia, the Romans who structured it into a Province, one of the richest at that time nicknamed "granary of Europe".

Sicily also experienced periods of splendour in the Middle Ages, both for its unchanged economic importance and for the cultural flourishing favoured by the crossing, as had happened in ancient times, of numerous and vivid cultures. In particular, the island had the opportunity to experience the profitable Muslim domination for about two centuries, before getting to know the Norman government and becoming the fulcrum of the imperial designs of the Hohenstaufen.

The admirable and original Arab-Norman architectural evidence, the presence of a flourishing literary tradition in the vernacular and a tradition of studies (in Sicily in the eleventh century some of Plato's Dialogues were translated into Latin for the first time) make medieval Sicily a cultured and essential land for the understanding of the entire European history.

In 491 Theodoric's Ostrogoths annexed the island: the administration was reorganized inspired by the imperial one. The land holdings owned by the Roman Church are extensive.

In 535 Belisarius, Justinian's general, at the beginning of the Goth-Byzantine war, annexed Sicily to the Eastern Roman Empire: Sicily, where both Greek and Latin were still commonly spoken, was culturally close to the Byzantine East.

Since his accession to the throne of Constantinople, Justinian I (527-565) pursued the idea of rebuilding the Roman Empire in its ancient geographical extensions and political dimensions. With this in mind, he initiated the recovery for Byzantium of those western regions that once belonged to the Empire, but were occupied during the fifth century by Germanic peoples: North Africa held by the Vandals and Italy by the Ostrogoths.

Sicily had a logistical function for the Byzantines, as a naval base, a granary for the army and sometimes even for the starving cities of Italy, and as a safe place where aristocratic refugees retreated. People of different ethnicities lived on the



island: locals, Greeks, Latins, Orientals and Jews, and all contributed with their own culture to the artistic enrichment of the works in progress.

Important is the Byzantine figurative culture consisting essentially of the art of mosaic – of which floor fragments with geometric, zoomorphic and floral motifs remain – frescoes and furnishings belonging to newly founded liturgical buildings or built inside pre-existing buildings. The term mosaic defines the decoration of an architectural surface (floor, wall, ceiling), made by means of fragments of stone, terracotta, glass paste, worked in the form of small cubes and fixed on a support layer with a smooth surface. The remains of Byzantine mosaic floors found in various cities of Sicily and inside the cathedral of Cefalù (Palermo) are well known.

The sculpture sector also shows a remarkable variety of types and decorations and a substantial adherence to Byzantine artistic dictates. A widespread custom of the time was the reuse of blocks and decorative elements from disused or partially destroyed monuments as well as many works such as: columns, icons, sarcophagi, plutei, architraves, sculptures and architectural decorations and liturgical furnishings.

In Sicily, there are also important Byzantine testimonies of rock chapels, in the transformation of pagan temples, in some churches and basilicas outside the towns, sometimes heirs of the hermit tradition, and in the self-celebratory solemnity of Norman cathedrals.

Deeply influenced by Christian culture, Byzantine architecture manifested itself above all in a different conception of sacred space, in churches with a centric plan and in the exaltation and diffusion of the Dome which was also imposed by the presence of its figurative decorations, becoming for the faithful a point of direction for prayers, "image and door of heaven".

In 827 the Arabs landed in Sicily and in 831 they conquered Palermo, transforming it into the capital. It is important to underline the large presence of Persians among the populations generically called "Arabs". The arrival of the Arabs caused a fracture in the political and economic life of the island: if the western part experienced a fruitful age of collaboration between natives and invaders, the region of Syracuse was never fully subjected to Arab rule, even if their arrival marked the decadence of the ancient metropolis and of eastern Sicily, of Greek language and culture. The northeaster part of the island, which is even firmly Christian, offers stiff resistance.

Palermo became the symbol of the Arab-Sicilian civilization: populous (about three hundred thousand inhabitants) and rich, it had a strip of agricultural and administrative suburbs around its ancient center: it had 300 mosques and as many madrasas (Koranic schools). The emir was flanked by an influential assembly composed of the local aristocracy.



Alongside the richness of material life, culture flourished, nourished by contacts with the civilization of Mediterranean Islam (Andalusia for literary culture, the Maghreb and Egypt for scientific culture). A shining example of this is the splendid Arabic language literature that flourished at the court of Palermo. In particular, it is poetry that is loved and cultivated and with it, music.

In 1061 the Normans landed in Sicily. The Christian reconquest took thirty years to drive the Arabs out of the island. Despite this, Islamic culture flourished until the beginning of the thirteenth century.

The history of music appears as a tall tree, which doubles here and there, and with some large branches that have expanded as far as they could and then dried up, remaining there to witness their distant bright inflorescence. One of these branches belongs to the great Eastern Church, born in the bosom of the Eastern Roman Empire, distinct from the rising Roman Christian Church by the orthodoxy with which it approached Christian worship.

The history of the Byzantine and Orthodox liturgy draws on the Greek, Syriac and Palestinian proto-Christian heritage, and even on the ways of understanding music that the early Romans had. A solid legacy, which will give many fruits musically although a bit all the same and as it will happen, very sensitive to the strongest influences with which it will have to confront.

Until the eighth century, Byzantine music developed in a rather similar way to what was happening in the rest of Europe, but with a greater passion for hymns, which were more flexible than other forms of liturgical chant.

But there was a problem of tradition, the only cage from which Byzantine or Orthodox chant could never free itself. The hymnographic inspiration had to be limited to the elaboration of pre-existing hymns, linked to the ancient original tradition. No new music except variations on pre-established themes and schemes.

Then, from the fourteenth century, the inexorable decline began. The Byzantine clergymen found themselves having to teach music to the supervening Turkish rulers, who instead of learning were the ones who subtly spread the sounds of their music. All Byzantine musical heritage was corrupted by Turkish music.

In Sicily at the same time, the same phenomenon took place: Byzantine liturgical music encountered Arab culture, creating a very particular style that was different from Constantinople because in Sicily there was also a strong Latin tradition.

In Western Europe, the history of music is linked to the history of the Christian church, even if, until shortly before the Carolingian age, the centuries-old Western Roman Empire was reduced to rubble. The church, overwhelmed by the Lombard Kings, the Byzantine "Basileus" and continuous questions of "internal politics"



(heresies, unfavourable edicts, turbulent monks and so on), had to find a crutch on which to re-establish its power; this crutch he found in the Franks faithful.

The contact between Rome and France allowed the papal ambassadors to become acquainted with the Christian chant that was performed beyond the Alps. At the beginning, Rome decided to impose the Roman style on the Gauls, but what happened instead was that Roman chant became Gallic, forming a new tradition that was the sum of the two: this is how the great Gregorian tradition began. Obviously, it is a summary reconstruction, but it is enough to affirm a basic concept, which will often help us in the history of music.

Gregorian chant is the child of the great crisis of the Western Roman Empire, and also of that of a church that, after the period of affirmation following the liberation of the cult, found itself losing power, especially political. A strong and powerful church would have annihilated the Gallican chants, as well as the others that had developed in the empire. A weak church, on the other hand.

This multiplication of songs, traditions, styles and musical practices made necessary what for the previous millennia (musically very devoted to stability) was considered superfluous: a system of musical writing. It is around the ninth or tenth centuries that the origins of "neumatic" musical notation, i.e. based on neumes, can be seen.

The Norman kings were of French culture that they moved to Sicily after the establishment of the kingdom. Sicily, which has always been accustomed to osmosis and the contamination of different styles, absorbed the Gallic culture and enlivened it within the Greek, Byzantine, Latin and Arabic traditions, creating a unique style.

The Cefalù's cathedral is the emblem of the coexistence in Sicily of Eastern and Western Christian liturgy: in the cathedral of Cefalù the Byzantine mosaic depicting Christ Pantocrator has the inscription of the Gospel in two languages, Greek and Latin, and for the feast of the Transfiguration (6th August), the Gospel is still recited today in a double language, Greek and Latin.

To all this must be added the paintings on the wooden ceiling depicting the Muslim earthly paradise complete with Arabic instruments faithfully depicted!

In Sicily there are other oriental survivals: *Piana degli Albanesi* (also known as *Piana dei Greci*), is a charming town located on a mountain plateau in the province of Palermo, Sicily. Its Arbëreshe population (of Albanian origin) is known for jealously preserving traditions, language, habits and customs, especially in religious rites. The Holy Week in Piana degli Albanesi is a solemn and magnificent moment, characterized by celebrations that have been handed down over the centuries.

Today it is not easy to distinguish precisely all the traditional musical components that can be found in Sicily: the long work of assimilation and contamination sometimes makes it difficult to reconstruct the origins: it is difficult to



understand how much the vocalizations with quarter tones derive from the Greek, Byzantine or Arabic tradition but, perhaps, this vocality is to be considered a single cultural strain that belongs to the Mediterranean.

In this sense, the Arabic music culture must be more closely connected to the great Mediterranean culture, which is, in turn, the origin and foundation of Greek and Latin culture.

The particular position of Sicily makes this exploration fascinating precisely because in a geographically fairly small area it is possible to trace all these cultural components described above.

### **Bibliografia:**

1. Francesco Alaimo, *La leggenda di Akragas*. Firenze, Lalli Editore, 1991.
2. Francesco Benigno e Giuseppe Giarrizzo, *Storia della Sicilia*. vol. 1, ed. Laterza, Roma-Bari, 1999.
3. Alberto Favaro, *Scritti sulla musica popolare siciliana*. De Santis, 1959.
4. *Bizantini: l'eredità culturale in Sicilia*, in *Kalós (Itinerari d'arte)*. Rodo Santoro, 2008. pp. 50-56.
5. *Gli italo-albanesi tra etnia ed ortodossia: Piana degli Albanesi va ad Atene*. Cosenza, Centro ricerche socio-culturali "G. Castriota Scanderbeg", 1986. pp. 24-29.
6. Atti della Giornata di Studi. *Musica e paraliturgia degli Albanesi di Sicilia*. Girolamo Garofalo, 2002. pp. 79-110.
7. Giuseppe Schirò, *Canti Tradizionali ed altri Saggi delle Colonie Albanesi di Sicilia*. Napoli, 1907. pp. 86-119.
8. Fulvio Rampi e Massimo Lattanzi, *Manuale di canto gregoriano*. Cremona, Turris editrice, 1998.
9. Alberto Turco, *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*. Roma, Torre d'Orfeo, 1991.
10. Salinas Francisco, *De Musica libri septem*. Salamanca, 1627.

**Budnik Elżbieta**  
(*Żyrardów, Polska*)

УДК 37.013.43

### **Refleksje nad kierunkami rozwoju współczesnej pedagogiki artystycznej w kontekście muzyki Claude'a Debussy'ego**

Zawarte w niniejszym tekście w refleksje są wynikiem doświadczeń zgromadzonych na przestrzeni 21 lat pracy pedagoga instrumentalisty i pianisty



akompaniatora. Jednocześnie sumują moje własne przemyślenia, zrodzone w procesie artystycznych poszukiwań. Nie należy ich traktować jako analiz z zakresu psychologii muzyki, chociaż niewątpliwie poruszona tematyka może stać się przedmiotem dociekań w tej dziedzinie.

Badania w omawianym przedmiocie nie są mi znane. W mojej praktyce pedagogicznej nie zetknęłam się z literaturą dotyczącą ściśle kwestii duchowości w edukacji zawodowych muzyków instrumentalistów, do czego odniosę się szerzej w dalszej części mojego artykułu. Pojęcia tego nie znajdujemy także w podstawach programowych szkolnictwa muzycznego ani w programach nauczania [1].

Swoją wypowiedź pragnę oprzeć na muzycznym kontekście jednego z dzieł dwudziestowiecznej literatury fortepianowej – preludium *Zatopiona katedra* Claude'a Debussy'ego (22 sierpnia 1862 - 25 marca 1918) jest dla mnie inspiracją do zwrócenia uwagi na rolę umiejętności czerpania z głębokich pokładów wyobraźni środków wyrazowych dla osiągnięcia autentyczności artystycznej wypowiedzi, która możliwa jest tylko wtedy, gdy dostrzegamy pełnię człowieczeństwa.

Twórczość fortepianowa Claude'a Debussy'ego stanowi ważny i przełomowy zasób arcybogatego repertuaru, skomponowanego na ten instrument. Jej niepowtarzalna harmonika, walory brzmieniowe i oryginalna poetyka stworzyły całkowicie nowy, na wskroś indywidualny idiom w sztuce pianistycznej. Dotyczy to zarówno estetyki muzycznej, jak i specyficznej narracji oraz niespotykanych wcześniej rozwiązań fakturalnych i środków wyrazu.

**Claude Debussy** urodził się w roku 1862. Pierwsze lekcje gry na fortepianie zaczął pobierać stosunkowo późno, w wieku 9 lat. Szybko objawił nieprzeciętny talent pianistyczny i kompozytorski. Stopniowo kompozycja stała się podstawową dziedziną jego działalności. Dorastał w klimacie artystycznego Paryża, chłonąc ówczesne trendy, zdobywające coraz większą popularność w rozmaitych dziedzinach sztuk: symbolizm w poezji, impresjonizm w malarstwie [2]. Czerpał z nich liczne inspiracje, pisząc muzykę do tekstów m. in. Paula Verlaine'a, Charlesa Baudelaier'a, Catulle'a Mendesa, tworząc dzieła symfoniczne, operę *Peleas i Melizanda* do własnego libretta według Maurice'a Maeterlincka. Sam posiadał również talent literacki, którego najbardziej znanym owocem są felietony muzyczne, wydawane jako zbiór pod tytułem *Monsieur Croche* [3].

Skomponował wiele dzieł na fortepian solo oraz utworów z udziałem fortepianu. Jego ulubioną formą wypowiedzi była miniatura instrumentalna. Powstały w tym nurcie także cykle złożone z kilku obrazów dźwiękowych, swoistych rozdziałów, składających się na spójną, choć luźno powiązaną tematycznie całość (m.in. *Suite bergamasque, Pour le piano, Images I i II, Estampes*, dwa tomy *Etiud*).

Debussy napisał także dwa zeszyty *Preludiów* na fortepian. Używając starej, posiadającej długą i rozległą tradycję formuły lapidarnego gatunku muzycznego,



nadał swoim utworom zupełnie oryginalny, polemizujący z dotychczas obowiązującym modelem wymiar. Preludia Debussy'ego posiadają odwołania do wyobraźni wizualnej słuchacza, skłaniają do odnajdywania znaczeń wywiedzionych z poezji i malarstwa, każą wędrować wyobraźni pomiędzy obszarami zmysłów. Ich percepcja wymaga przekraczania utartych podziałów władz poznawczych na intelektualne, sensoryczne i emocjonalne. Muzyka zagarnia słuchacza, wprost przenosi go w inną, zakomponowaną rzeczywistość. Nie dzieje się to w sposób dowolny: kompozytor opatrzył swe utwory tytułami, sugerującymi kierunek skojarzeń. Charakterystyczne jest umieszczenie ich nie, jak to jest praktykowane zazwyczaj, na początku, ale na końcu każdego z utworów. Zabieg ten zmienia odbiorcę w partnera kompozytora. Słuchacz jest w swej spontanicznej grze wyobraźni wolny od narzuconej sugestii i dopiero po zagranium (jeśli jest pianistą) lub wysłuchaniu preludium dowiaduje się, jaka idea towarzyszyła kompozytorowi. Sugestywność muzyki ma sprawić, by odczucie rzeczywistości brzmieniowej obudziło w słuchaczu chęć powędrowania drogą własnych skojarzeń. Jest to prawdopodobnie bezprecedensowy w literaturze fortepianowej zabieg, świadczący o niezwykle przemyślanym zamiarze kompozytora.

**I zeszyt Preludiów** powstał w roku 1910. Zawiera on, jako dziesiątą pozycję, interesujące nas preludium *Zatopiona katedra*. Poniżej przytoczę w języku oryginalnym i w polskim przekładzie tytuły utworów, które składają się na cały cykl:

I (...*Danseuses de Delphes*) – Tancerki delfickie

II (...*Voiles*) – Żagle

III (...*La vente dans la plaine*) – Wiatr na równinie

IV (...*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*) Ch. Baudelaire – Dźwięki i wonie roztańczone w aurze wieczoru

V (...*Les collines d'Anacapri*) – Wzgórza Anacapri

VI (...*Des pas sur la neige*) – Kroki na śniegu

VII (...*Ce qu'a vu le vent d'ouest*) – Co widział wiatr zachodni

VIII (...*La fille aux cheveux de lin*) – Dziewczyna o włosach jak len

IX (...*La serenade interrompue*) – Przerwana serenada

X (...*La cathedrale engloutie*) – Zatopiona katedra

XI (...*La danse de Puck*) – Taniec Puka

XII (...*Minstrels*) – Minstrele

Jak widać bogactwo odwołań i różnorodnych odniesień ukazuje niespotykaną erudycję i mnogość fascynacji artystycznych genialnego autora.

*Zatopiona katedra* jest jednym z najdłuższych utworów zawartych w niniejszym zbiorze. Nie sposób zamieścić tutaj dokładnej analizy dzieła, dlatego tylko pobieżnie nakreślę jego główne elementy konstrukcji.



Jak zawsze u Debussy'ego zadziwia rozpoznawalna natychmiast, charakterystyczna struktura harmoniczna. Zasadniczo utwór można ująć w ramy tonalności dur – moll, jednak wyczuwamy także stylizowaną modalność oraz brzmienia przywodzące na myśl pentatonikę – skalę bez centrum tonalnego, która w specyficzny sposób modeluje emocje słuchaczy. Motywy melodyczne zdają się być wywiedzione z chorału – naśladują śpiewy kościelne, które mogły rozlegać się w romańskich katedrach Francji kilkaset lat wcześniej. Baśniowość, oniryczny klimat podkreśla uzyskany za pomocą nut basowych efekt bicia dzwonu.

Utwór składa się z kilku akapitów: początkowe takty budują pejzaż dźwiękowy w aurze spokoju, tworzą wrażenie trójwymiarowego, przestrzennego brzmienia. Stopniowo dynamika przebiegu się zwiększa, by doprowadzić do spektakularnego wejścia prowadzonej w równoległych akordach melodii *quasi* chorału. Następnie nastrój wycisza się, po czym motywy z początku utworu powracają i spiętrzają się w kanonie, tworząc drugą kulminację. W epilogu utworu ostinatowy motyw ruchliwego, figuracyjnego basu towarzyszy znanej już, stylizowanej melodii "chorału". Narracja stopniowo wygasa. Końcowe takty zamykają klamrą opowieść o zatopionej katedrze, przypominając w zmienionej nieco postaci wstępne pochody akordów.

W omówieniu płyty CD z nagraniem Preludiów w wykonaniu Krystiana Zimmermana znajdujemy informację o genezie powstania utworu: Debussy znał z wielu źródeł, w tym z opery Edouarda Lalo *Le roi d'Ys* bretońską legendę o zatopionym mieście Ys. [4].

W moim odczuciu sugestywność i malarskość tej muzyki jest zjawiskiem o niebywałej sile oddziaływania. Wykonując preludium mam wrażenie całkowicie realnego doświadczenia dźwięku rozchodzącego się pod wodą, falowania architektury, spoczywającej w głębinach oceanu. Słyszę brzmienie organów, zniekształcone przez opór nienaturalnego dla nich, wodnego środowiska. Ostatnie sekwencje utworu to w mojej osobistej wizji wychodzenie ludzkiego tłumu z kościoła: słyhać nierówne, nieśpieszne kroki, szuranie o posadzkę, oddalający się, cichnący śpiew. Misterium dobiega końca.

Gra wyobraźni słuchacza z materią dzieła muzycznego jest oczywiście czymś wysoce niedookreślonym. Polski kompozytor, teoretyk i pedagog Witold Rudziński w swojej książce *Muzyka naszego stulecia* przytacza następującą anegdotę:

"Przed wielu laty, w trakcie zajęć ze słuchaczami muzyki, przedstawiłem im *Claire de lune* (*Światło księżycy*) Debussy'ego z prośbą o charakterystykę wyrazową utworu, zatajając oczywiście jego właściwą nazwę. Słuchacze krążyli wokół różnych wątków: szerokich pól, spokojnego morza, łagodnej tafli jeziora, nikt jednak nie skojarzył go z obrazem księżycowej poświaty. Istotne było to, że wszyscy mówili o czymś spokojnym, łagodnym, wiążącym się z szeroką przestrzenią i ciszą, co jest





zgodne z ogólnym nastrojem utworu. Rozwiązanie, które proponuje kompozytor, wprawdzie jest trafne, jest jednak jednym z wielu możliwych sposobów interpretowania tej muzyki" [5].

Zjawisko postrzegania muzyki przez pryzmat skojarzeń wzrokowych (także dotykowych) nosi nazwę **synestezji**. Polega ona na rejestrowaniu zdarzeń właściwych dla percepcji typowego zmysłu poprzez inne zmysły [6]. Mamy tu więc łączenie dźwięków z kolorami, wrażeniami dotykowymi lub konkretnymi kształtami. Impresjonizm, a także poetycki, malarski i muzyczny symbolizm po raz pierwszy w sztuce europejskiej odwoływały się na tak dużą skalę do coraz szerzej wówczas rozumianej wrażliwości odbiorców.

Na gruncie działalności pedagogicznej rozmowa dotycząca tego typu zagadnień oznacza spotkanie dwóch dusz, dwóch odrębnych indywidualności. Wymaga wzajemnego zaufania, uważności, szacunku dla wrażliwości drugiego człowieka. Stanowi swego rodzaju misterium, duchowość bowiem ma wymiar nie tylko religijny. Stanowiący budulec muzyki dźwięk jest czymś ulotnym, niewidzialnym, kieruje wyobraźnię ku wnętrzu. Nawet zarejestrowany na doskonałym technicznie nośniku nie będzie zawierał wszystkich "składowych", które manifestują się w "tu i teraz". Właściwością wszystkich dziedzin sztuki, w których dzieło rozgrywa się w czasie linearnym, jest jedyność i niepowtarzalność aktu kreacji. Należy mieć to na uwadze nieustannie, ponieważ każde – w tym także "robocze" – wykonanie utworu przez ucznia w czasie lekcji – jest na osi czasu bezpowrotnie utracone.

W dzisiejszej tradycyjnej edukacji muzycznej rola wyobraźni wydaje się być całkowicie uprawomocniona, niekwestionowana i priorytetowa, jednak podręczniki psychologii muzyki, mające zastosowanie w procesie kształcenia nauczycieli instrumentalistów, ujmuje często skomplikowane zjawiska percepcji muzyki w kategoriach medycznych, odwołując się do obiektywnie mierzalnych parametrów fizycznych i procesów fizjologicznych [7]. Tymczasem nauka muzyki w ogóle, a w zetknięciu z materiałem, jakim jest muzyka impresjonistyczna w szczególności, bazuje na ogromnym zintensyfikowaniu wrażliwości sensorycznej i środków poznawczych. Jeżeli uwrażliwiamy młodego człowieka – ucznia w kierunku czegoś, co jest niestandardowym sposobem spostrzegania rzeczywistości, to – świadomie lub nieświadomie – otwieramy mu drogę do praktykowania duchowości, do doświadczania świata i samego siebie w zupełnie innym module, na sposób intuicyjny, a zarazem zmysłowy, w którym intelektualna refleksja staje się trudna. To, co czujemy, wymyka się słowom, tradycyjnym aparatom pojęciowym. Dochodzi do konfrontacji człowieka z jego intymną, zagadkową głębią. Akt ten wymaga umiejętności opisu, introspekcji, adekwatnej narracji, jest umiejscowiony w określonym kontekście kulturowym.



W *Słowniku mitów i tradycji kultury* W. Kopalińskiego [5] znajdujemy następującą wykładnię pojęcia "duch": "duch oznaczał początkowo '(od)dech, tchnienie', tj. właściwość odróżniającą człowieka żywego od nieboszczyka, jak wskazuje etymologia wyrazu i jego odpowiedniki w językach: gr. *pneuma*, łac. *spiritus*, ang. *spirit*, *ghost*, fr. *esprit*, nm. *Geist*". W dalszej części omówienia znajdujemy podhasło: "*Duch porusza materię*" pierwiastek duchowy ożywia wszechświat (określenie przewagi inteligencji, rozumu nad materią); z *Eneidy*, 6,727, Wergiliusza: łac. *mensagitat molem* [8]. Sztuka, w percepcji której dochodzi do zjawiska swoistego "przenikania się" zmysłów, jest być może jednym ze sposobów celebrowania *sacrum* lub uzyskiwania stanów poszerzonej świadomości.

Obserwujemy obecnie wzrost świadomości znaczenia pierwiastka duchowego w życiu człowieka. Popularność tzw. rozwoju duchowego, potrzeba zbalansowania różnorodnych dziedzin życia, dbałość o dobrostan psychiczny stały się w ostatnich latach bezprecedensowe. Hasła takie, jak coaching, rozwój wewnętrzny, holistyczne podejście do zdrowia emocjonalnego i fizycznego są częścią medialnego i społecznego *mainstreamu* i zyskują coraz większą atrakcyjność wśród ludzi wykształconych. Fakt ten nie dziwi w obliczu ogólnoswiatowych problemów egzystencjalnych, socjalnych, politycznych i ekologicznych. Poczucie trwałości podstaw naszego bytu zachwiało się wraz ze wzrostem doniosłości zagadnień dotyczących zagrożenia klimatycznego i ekologicznego planety. Potęguje je kryzys polityczny w wielu regionach globu, a w ostatnim czasie ogólnoswiatowa pandemia, wymuszająca izolację, a w konsekwencji konieczność zdefiniowania na nowo tak fundamentalnych kwestii, jak granice wolności jednostki, solidarność społeczna, jedność i wielość postaw w obliczu zagrożenia. Wśród młodych ludzi wywołało to ogromny zamęt, pobudziło do kontestacji wielu zastanych umów społecznych, postawiło pod znakiem zapytania dotychczasowy paradygmat myślenia o roli pojedynczego człowieka na arenie dziejów. Odpowiedzi o różnej jakości i treści dostarcza przede wszystkim internet i jego nieprzeliczone media społecznościowe. Trudność, polegająca na wyselekcjonowaniu wartościowych propozycji w zalewie informacji, rodzi poczucie dezorientacji i przytłacza brakiem jednoznacznych kryteriów. W świecie wszelkiej obfitości, w czasach postmodernizmu ceną za nieograniczony dostęp do niemal całego zasobu dziedzictwa ludzkości jest żmudna powinność selekcjonowania. Wolność wyboru w realiach nadmiernej podaży wszelkich dóbr, w tym także intelektualnych, wymaga od nas posiadania krytycyzmu i przynajmniej względnie trwałych układów odniesienia.

W tym miejscu zaczyna się interesujący dla nauczycieli sztuki muzycznej rozdział dialogu z młodymi ludźmi. Przedmiotem mojej działalności pedagogicznej jest zapoznawanie uczniów szkół artystycznych z dorobkiem muzycznym powstałym głównie w obszarze świata zachodniego, chociaż globalizacja i tu także poszerzać



horyzont poszukiwań. Sięgamy coraz częściej do dzieł z rejonów Bliskiego i Dalekiego Wschodu, internet oferuje dostęp do nagrań muzyki obrzędowej tzw. kultur rdzennych. Na pierwszy plan często wysuwa się pytanie: w jaki sposób znaleźć klucz do interpretacji tekstów muzycznych dawnych epok i odległych kultur? W jakim stopniu przekaz kompozytorów sprzed wieków jest żywy dla dzisiejszych odbiorców? Na ile aktualne są w XXI wieku frazy sprzed chociażby stu lat, jak właśnie *Zatopiona katedra*? Te pytania pojawiają się każdorazowo w pracy z kolejnymi indywidualnościami muzycznymi, wymagają systematycznych aktualizacji. Nie istnieje jedna, zdefiniowana odpowiedź.

Debussy bywa często kojarzony z nurtem symbolizmu w sztukach literackich. Jego wielki poetycki przedstawiciel, Charles Baudelaire napisał w swoich *Dziennikach intymnych*: "Nie lekceważyc niczyjej wrażliwości. Wrażliwość człowieka to jego geniusz" [9]. Rola wrażliwości i wyobraźni w pracy muzyka artysty wydaje się być czymś prymarnym i niepoddającym się dyskusji, jednak z pewnością warto się zastanowić, ku jakim obszarom kieruje aktywność człowieka naszych czasów. Codziennością w działalności muzyka, w tym także młodego adepta sztuki, jest praca z trudnymi, obciążającymi emocjonalnie i psychicznie tekstami. Doświadczenie skomplikowanych, nasyconych narracyjną energią harmonii, przejście procesu realizacji formy dzieła muzycznego w trakcie jednostkowego wykonania partytury wymaga swoistej higieny psychicznej. Potrzebna jest umiejętność neutralizowania tych specjalnych stanów, wychodzenia z nich, by powrócić do codzienności. Gospodarowanie zasobami intelektualnymi, emocjonalnymi i mentalnymi powinno być elementem edukacji w zawodzie muzyka. Konieczne wręcz wydaje się przygotowanie człowieka na fakt, że obcując ze sztuką, z największymi arcydziełami ludzkiego ducha, aplikujemy samym sobie i naszym słuchaczom bardzo silne, niekiedy ekstremalnie kosztowne psychicznie przeżycia.

Zazwyczaj praktykujemy muzykę jako działalność wymagającą profesjonalizmu, pole zadań wykonawczych. Jesteśmy od początku nauki gry przyzwyczajani do rywalizacji w jej przestrzeni zapominając, jak głęboko transformującym duchowo doświadczeniem jest przejście przez formę, zaprojektowaną przez kompozytorskich geniuszy – największych przedstawicieli gatunku ludzkiego. W przypadku dzieł wielkiego formatu i rangi artystycznej można śmiało powiedzieć, że ich studiowanie stanowi wrota inicjacji duchowej na równi z wielkimi praktykami mistycznymi.

Nie praktykujemy w systemie edukacji stosowania do wykonawstwa muzycznego terminologii związanej z duchowością. O ile psychologia muzyki opisuje bardzo szeroko aspekty emocjonalne gry, to skupia się ona zazwyczaj na przeżyciach związanych z ekspozycją publiczną, na tremie, sposobach relaksacji i mobilizacji organizmu, optymalnym przygotowaniu do wysiłku, jakim jest



wykonanie recitalu. Wszystko to ma swoiście „sportowy” wymiar, jest uzasadnione i potrzebne, ponieważ zapewnia skuteczność wykonawczą, nie wyczerpuje jednak całości zagadnień związanych z tym, co muzyka wnosi w naszą przestrzeń duchową. Zachodzi tu rodzaj sprzężenia zwrotnego, który ująć można następująco: my tworzymy muzykę, muzyka tworzy nas.

Fortepian, będący szczególnie uprzywilejowanym historycznie instrumentem, pozwala poczuć, czym jest transcendencja: działamy na nim, dotykamy go, obsługujemy medium w celu powołania do życia eterycznego bytu dźwiękowego. Wznaczeniu fizycznym dźwięk jest falą. Doświadczamy go za pomocą różnych zmysłów: w sposób oczywisty działa tu słuch, ale odbieramy również dotykowo drgania cząsteczek powietrza, wzrok natomiast pozwala nam obserwować pracę pianisty, widzimy akcję, procedurę, działanie. *Zatopiona katedra* to świetny przykład utworu, którego percepcja wymaga zintegrowanego działania zmysłów i intelektu: przez swój programowy tytuł prowadzi nas w świat skojarzeń semantycznych. Każdy odbiorca w sposób samodzielny i niepowtarzalny stworzy w swej wyobraźni reprezentację zasugerowanego przez kompozytora obrazu. "Widzenie" tego utworu, poddanie się jego wibracyjnemu działaniu jest wielką tajemnicą.

Oddziaływanie sztuki wymyka się słowom. Słowa są bezradne. Debussy jest jednym z twórców, którzy subtelne byty dźwiękowe kreowali bardzo świadomie za pomocą kompozytorskiego warsztatu, genialnego rzemiosła, umiejętności żonglowania stylami minionych epok. Język dawnych mistrzów potrafił w sposób wirtuozowski przełożyć na grunt swojej indywidualnej wyobraźni. Dzięki temu wędrówka w jego świat jest również wędrówką poprzez czas, poprzez wymiary i pogranicza zmysłów, wyprawą na łono zawłości percepcji, co zdaje się być tożsame z istotą doświadczenia mistycznego. Praktyka ta jest jednocześnie sposobem bezpośredniego odczucia transcendencji, właściwego sztuce. Zaryzykować można tezę, że w tak intensywnym stopniu właściwość ta dana jest tylko muzyce. Muzyka ma niewiarygodną zdolność całkowitego zagarniania naszego jestestwa w swoje władanie. Szata dźwiękowa utworu, która oddziałuje na nasz organizm, wywołuje efekt spektakularny i natychmiastowy. Oczywiście doświadczenie to jest różne dla poszczególnych odbiorców w zależności od ich stopnia przygotowania i wyrobienia smaku muzycznego. Przygotowanie owo nie jest jednak warunkiem *sine qua non* silnego oddziaływania muzyki. Osoby niewprowadzone w arkana języka dźwięków niejednokrotnie bardzo żywo reagują na muzykę, co jest kolejną, cudowną właściwością tej dziedziny sztuki. Ona nie stawia warunków. Jej wszechobecność, jej moc mają nieograniczoną zdolność inspirowania pierwiastka duchowości. Miewają także wymiar terapeutyczny, na którym bazuje muzykoterapia, oraz wymiar mistyczny, eksplorowany chociażby w muzyce towarzyszącej obrzędom szamańskim.



Pojęcie duchowości robi zawrotną karierę w przestrzeni społecznej i medialnej. Ludzie poszukują autentyczności doznań, wykraczających poza codzienne doświadczenie rzeczywistości, niekoniecznie przydając im interpretacji właściwych dla poszczególnych systemów religijnych. Znaczenie duchowości w naukach humanistycznych owocuje wzrastającą liczbą publikacji, podejmujących próby zdefiniowania zjawiska, uchwycenia jego uniwersalności jako właściwego całemu gatunkowi ludzkiemu fenomenu potrzeby zrozumienia wielowymiarowości naszej egzystencji<sup>10</sup>. W dniach 23 – 24 kwietnia w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu odbędzie się Ogólnopolska Konferencja Naukowa zatytułowana "Duchowość w muzyce – muzyka w duchowości". Poszukiwanie egzystencjalnej głębi w sztuce staje się być może znakiem rozpoznawczym naszych czasów w coraz silniej technicyzowanym świecie.

Muzyka, poprzez swą wolność od semantyki, ma niepowtarzalną właściwość przenoszenia nas w rejony odczuwania bytu bez narracji pojęciowej, w sferę wyższej świadomości. Znaczna część repertuaru muzycznego, w tym pianistycznego, posiada wyraźnie kontemplacyjny charakter, wymaga uruchomienia swego rodzaju intuicyjnego "myśloczucia", zaangażowania wrażliwości, sięgnięcia do pokładów tego, co w nas najbardziej głębokie i subtelne. Muzyka ma jednak swoją fizyczność – dźwięk, instrumentarium, zdarzenie realizacji partytury. Celebrowanie muzyki odbywa się zatem zarówno na płaszczyźnie duchowej, jak i materialnej, znosząc pozorną dychotomię tych kategorii, do jakiej przyzwyczajeni są mieszkańcy cywilizowanego, zachodniego świata. Oddziaływanie bodźców zewnętrznych na nasz system rejestrowania rzeczywistości odbywa się przecież na drodze wywoływania określonych, szeroko opisanych w literaturze nauk medycznych, biologicznych reakcji ciała. W tym kontekście proces uprawiania sztuki nabiera szczególnego znaczenia zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym.

Warto się zastanowić, kim jest artysta kreujący muzykę? Wywołuje on u swoich słuchaczy zamierzone i niezamierzone emocje, różnorakie nastroje, pobudza lub skłania do introspekcji. W moim odczuciu warto tu właśnie przenieść środek ciężkości w procesie edukacji młodych muzyków. Powszechna ciągle prymarność instrumentalnej nieskazitelności, wirtuozerii, wykonawczej perfekcji zdaje się być nurtem wyeksploatowanym. Spektakularność i widowiskowość imprez takich, jak konkursy młodych muzyków, odwraca uwagę od głębi przeżyć wewnętrznych, jakie są przecież treścią obcowania z muzyką. Potęga oddziaływania struktur dźwiękowych jest tajemniczym i ciągle nie do końca zbadanym zjawiskiem. Dynamicznie rozwijające się dziedziny, takie jak muzykoterapia, tzw. medycyna wibracyjna są arcyciekawymi nurtami rozwoju muzyki jako interesującego środka terapeutycznego o głęboko humanistycznym wymiarze.



Wydaje się, że w pedagogice muzycznej rysują się nowe perspektywy i wyzwania, polegające na ukształtowaniu przyszłych pokoleń artystów, twórców i odbiorców sztuki, będących jednocześnie harmonijnie zrównoważonymi, świadomymi i kreatywnymi istotami ludzkimi, zdolnymi wyrazić pełnię egzystencji.

### **Bibliografia:**

1. Baudelaire Charles *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. A. Kijowski, Czytelnik. Warszawa, 1971. s. 262.
2. Debussy Claude *Monsieur Croche*, przeł. A. Porębowiczowa. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961.
3. Huxley Aldous *Filozofia wieczysta*, przeł. J. Prokopiuk i K. Środa. Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok, 1989.
4. Jarociński Stefan *Debussy a impresjonizm i symbolizm*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
5. Kopaliński Władysław *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. s. 226.
6. Nichols Roger Omówienie w książeczce do płyty: Claude Debussy *Preludes* CD Deutsche Grammophon GmbH. Hamburg, 1994. s. 8.
7. *Psychologiczne podstawy kształcenia muzycznego: materiały z ogólnopolskiego seminarium dla nauczycieli i psychologów*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, 1999.
8. Rudziński Witold *Muzyka naszego stulecia*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995. s. 11.
9. Wierszyłowski Jan *Psychologia muzyki*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1979. s. 241-243.

**Острова Світлана Василівна**  
(м. Київ, Україна)

УДК 783.1

### **Антологія українських органів в авторських проектах**

Про музичний інструмент "орган" говорять в піднесеному тоні. До цієї назви інструменту часто використовують такі визначення, як "історичний", "унікальний". Музику, яка виконується на органі називають божественною, духовною, величною, неповторною. Але думка про те, що органна музика притаманна лише західноєвропейській культурі та богослужінню західних церков є помилковою. В історію культури і в музичну традицію слов'янських народів орган увійшов тисячі років тому. Згадки про перші органи в Київській



Русі відносяться до **957** року, коли саме з Візантії проникли перші органи на наші землі. Фреска в Софійському соборі м. Києва показала, що в XI сторіччі органи Київської Русі не були дивом. Князь Святослав утримував цілу інструментальну капелу, до складу якої належали й органісти.

**Перші документальні згадки про органи в Західній Україні відносяться до початку XV ст..** Саме розвиток органного мистецтва в названому регіоні йшов західноєвропейським шляхом, а не східнослов'янським. Ці два шляхи різняться тим, що у Лівобережній частині України орган переважно залишався світським інструментом. А представники західноєвропейських церков ввели органну музику в практику богослужіння. Найчастіше органіст був духовною особою, створював музику, виступав солістом, керував хоровою капелою і супроводжував її спів. Отже, починаючи з епохи середньовіччя, Львів був одним з центрів органної музики, відіграючи провідну роль серед міст Галичини, а в кінці XIX ст. – на початку XX ст. став одним із найбільших центрів органобудування в Європі. В одному із музеїв Львова знаходиться найстаріший зразок органу, звісно, не діючого, який налічує 500 років.

Що стосується професійної органної освіти в Україні, то вона досить молода і налічує трохи більше 50-ти років. Так само і органна композиторська школа представлена новим і невеликим творчим доробком українських митців, до якого належать оригінальні авторські опуси, обробки та аранжування.

Органне мистецтво в Україні займає досить рідкісну галузь і потребує особливої підтримки в культурних колах. На жаль, суспільство значно відстає в усіх аспектах підтримки органного мистецтва, яке є найзанедбалішою галуззю культури нашої країни. Також майже відсутня література про органи, їх історію, їх сучасний стан. Ноти органних творів фактично не видаються. Українська органна музика мало вивчається і рідко звучить в концертних залах.

Саме ці обставини надали мені потужний поштовх до створення масштабного проекту, назва якого "Антологія українських органів". Під антологією ми розуміємо "зібрання" будь-чогось: чи то низка літературних творів, чи колекція музики в певних жанрах, стилях, національних культурах та ін..

Мета "Антології" – це складення своєрідної колекції записів звучання органів України під час концертних поїздок. Названий проект розпочатий з 2011 року і ведеться в 2-х напрямках:

"Звучать органи Західної України" – це як регіональна антологія, до якої належать трубні чи електронні органи, що розташовані на Заході нашої країни і збудовані в різні часи. Інтерес до органів Західної України не випадковий,



оскільки з огляду на проєвропейську міжкультурну комунікацію, для Західної України органне мистецтво є більш питомим в історичній ретроспективі.

Антологія "Історичні органи України" представляє демонстрацію давніх трубних органів будь-якого регіону нашої держави, які були сконструйовані різними органобудівниками до середини ХХ ст..

Ініційована мною "антологія" створюється у вигляді відеодисків сучасного формату HD, які формуються з визначених фрагментів записів цього унікального інструменту під час концертів. В цих записах також показується самотність архітектурних споруд з їх органами, де відбуваються виступи. Також демонструються краєвиди міст та інших населених пунктів, де лунає органна музика. Мальовничі пейзажі, що вміщені у відеоматеріали, доповнюють художнє оформлення відеодисків. Часто це мої авторські знімки органів, храмів, філармоній, інтер'єрів і краєвидів. Окрім того, я додаю в проекти світлина мого батька – видатного українського фотохудожника, державного стипендіата в галузі фотомистецтва – Василя Острового. На органах здійснюю виконання української та світової музики в сольному звучанні, а також з партнерами – співаками та інструменталістами, яких залучаю до авторських проєктів.

2020 рік став знаковим для історії та розвитку українського органного мистецтва. У цьому році відзначалися дві непересічні мистецькі події – 50-річчя становлення органної школи в Україні і 110 років від дня народження її славетного засновника професора Арсенія Котляревського. У рамках святкування цих подій я здійснила видання першого комплекту "Антології українських органів", що складається з двох відеодисків і має назву "Історичні органи України". У цьому виданні я озвучила 8 органів, розташованих на території Галичини, Хмельниччини, Волині та центру України. До них належать унікальні інструменти Львова, Самбора, Жовкви, Стрия, Луцька, Івано-Франківська, Летичіва і Черкас. Відеозаписи, в яких представлена жива творча атмосфера, здійснювалися місцевими майстрами та організаціями такими, як телебачення "Галичина", фото- відео студія "Креатив", знімальна група Волинської філармонії та ін..

В антологію "Історичні органи України" увійшла більша кількість органних творів саме в моєму сольному виконанні, решта представлена в ансамблевому звучанні з солістами-вокалістами та інструменталістами. Дані про виконавців вміщені у відеоматеріалах. Історична і технічна інформація про органи спирається на відомості з книжкових видань Сергія Каліберди – Львівського органного дослідника, на факти, що вказані керівництвом та працівниками храмів і на власні спостереження. В буклеті, який додається до відеодисків, я розмістила 8 своїх невеликих статей про кожен орган.





Щодо репертуару, то він складається з вітчизняної та зарубіжної музики: Артемій Ведель, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Микола Колесса, Григорій Сковорода, Ігор Соневицький, Роман Верещагін, Віталій Кирейко, Богдана Фільц, Михайло Шух, Станіслав Шевченко, Валентин Сильвестров, також моя музика, органна імпровізація, авторські обробки та аранжування. Я також продемонструвала візантійську музичну античну культуру в своїй інтерпретації, обробляючи стародавній візантійський наспів для органу соло. Коло зарубіжних композиторів представлено Йоганом Себастьяном Бахом, Йоганом Міхаелем Бахом (його двоюрідним дядьком) та його сином – Вільгельмом Фрідеманом Бахом, Георгом Фрідріхом Генделем, Вольфгангом Амадеєм Моцартом, Францем Шубертом, музикою польських органних табулятур XVI-XVII ст., польським композитором Феліксом Нововейським. Серед французьких композиторів представлені Жан Франсуа Дандріє, Сезар Франк, Леон Бьольман та мої обробки французьких хоралів з пісень Тезе – духовного центру Франції. Широко показана Італія – Арканджело Кореллі, Доменіко Циполі, Джованні Габріелі, Джакомо Селітто, Джузепе Верді та Франческо Паоло Тості. Серед іспанських композиторів в названій антології знайшов своє місце Антоніо Солер. Також до проекту увійшла музика композиторів Прибалтики: Мікалоюс Чюрльоніс (Литва), Адольф Скулте (Латвія), Едгар Арро (Естонія). Із сучасних композиторів прозвучали Ральф Мануель (США) та Астор Пьяцолла (Аргентина).

Для відеозаписів антології "Історичні органи України" (диски 1 та 2) використовувалися фрагменти концертів, які проводилися в різні роки з 2008 до 2020 рр. в деяких залах неодноразово, що дало можливість простежити робочий стан одного й того ж самого органу.

До участі в проекті долучилися наступні виконавці: Михайло Сукало – баритон, Олег Чернощоків – бас-баритон, Інна Андріяш – сопрано, заслужена артистка естрадного мистецтва України, Тетяна Стефанишин – сопрано та мецо-сопрано, Оксана Шкурат – сопрано, Валентина Саввопуло – сопрано, народна артистка України, Христина Федик – скрипка, Тетяна Вегерінська – блокфлейта.

Відео монтаж і редакція відео – Юрій Рябошкапов, Олексій Другов.

Події "Золотого ювілею" органної школи України 2020 р. надихнули мене на ідею організації першого в Україні Фестивалю Української органної музики, який став не тільки "Антологією українських органів", але й "Антологією української органної музики".

**Завдяки** яскравому музиканту-просвітнику, органісту, музикознавцю, педагогу, заслуженому діячу мистецтв України, професору **А. М. Котляревському в 1970 р. було відкрито студентський органний клас**



в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. Паралельно виникали студентські органні класи в інших містах України.

Під впливом талановитого лідера, людини особливої енергії з'явилося багато органів не тільки в Україні, але і за її межами. Окрім того, А. М. Котляревський брав участь у процесі побудови нових органів на території усього колишнього Радянського союзу, проводив блискучу концертну діяльність. Саме цим визначним подіям в органному житті України було присвячено "Фестиваль Української органної музики", який відбувся восени 2020 року в мережі Інтернет і одержав грантову підтримку Українського культурного фонду. Також вийшов комплект цього фестивалю з 2-х відеодисків в цілому біля п'яти годин звучання музики і був виданий буклет з концертними програмами (українські твори від XVIII до XXI ст..) та відомостями про органістів та їх партнерів. В ілюстраціях були показані 12 органів, на яких виконувалися концертні репертуари. Це 5 органів м. Києва: будинку органної та камерної музики, малого залу НМАУ ім. П. Чайковського, двох органів костелу св. Олександра, 5-ї школи мистецтв (м. Київ), також Органного залу Чернівецької філармонії, костелів Успіння Пресвятої Богородиці м. Золочева і св. Лаврентія м. Жовкви – Львівщина, будинків органної та камерної музики в Білій Церкві, Львові і Самборі. Вступну статтю до фестивального буклету написала кандидат мистецтвознавства – Ольга Кушнірук. Також я зробила документальний фільм про А. Котляревського з його виконанням на основі архівних матеріалів, наданих його рідними та учнями.

В названому фестивалі Центральна Україна, а саме органна школа А. Котляревського була представлена трьома київськими органістами. Зі мною взяли участь у виступах дві випускниці органного класу А. Котляревського: **Галина Булибенко** – заслужений діяч мистецтв України, професор, керівник органного класу НМАУ ім. П. Чайковського і моя колишня викладачка, а також Ольга Дмитренко – заслужена артистка України, керівник органного класу 5-ї школи мистецтв. Західну Україну представила **Надія Величко** – солістка-органістка Львівського будинку органної та камерної музики. Південь України презентувала **Олена Удрас** – органістка, композитор і музичний директор Євангельської реформаторської пресвітеріанської церкви м. Одеси. До органістів охоче приєдналася низка партнерів: київські скрипальки – Тетяна Андрієвська і Ксенія Мороз, львівські скрипальки – Лілія Гратила і Христина Школка, вокалісти: Юлія Гайденко (Київ), Христина Макар (Львів), Михайло Сукало (Чернівці), Олена Ріхтер-Гудзь та Олена Вишневська (Одеса).

Звучала музика українських композиторів із різних регіонів: Артемій Ведель, Дмитро Бортнянський, Максим Березовський, Микола Лисенко, Гордій Гладкий, Микола Колесса, Мирослав Скорик, Євген Адамцевич, Богдана Фільц,



Віталій Кирейко, Євген Льонко, Леся Дичко, Ганна Гаврилець, Світлана Острова, В'ячеслав Назаров, Сергій Каденко, Олександр Козаренко, Ігор Ассеев, Валерій Кікта, Олена Удрас, Олена Чиста, Володимир Зубицький, Михайло Шух, Анатолій Шух, Леонід Грабовський.

Отже поціновувачі органної музики мали можливість ознайомитися з прекрасним пластом вітчизняної музики, який охоплює оригінальні композиції, органні обробки та аранжування, а також ансамблеві твори. На жаль більшість органістів нашої країни мало звертаються до української органної музики, можливо від браку інформації або при певних стереотипах у виборі концертних творів. Сподіваємось, що цей фестиваль покращить ситуацію з популяризацією української органної музики і посилить бажання поглиблено займатися її вивченням та виконанням, продовжуючи унікальний творчий спадок знаменитого А. М. Котляревського. Також хочу висловити велику подяку моїй колезі – Наталії Посісеєвій за підтримку цього проекту в якості координатора. Також маю надію на те, що "Антологія українських органів" у всіх зазначених напрямках знайде теплий відгук в багатьох душах не лише професійних органістів, але й тих, хто намагається осягти велич цього божественного інструменту.

"Орган – незвичайний, і все, що звичайне не для нього існує. Він спроможний нести катарсис в кожную душу, в любий простір, в минуле, нинішнє та майбутнє всюди і завжди" (С. Острова).

### Література:

1. Арсеній Котляревський: органіст, музикознавець, педагог [Текст]: ст., матеріали, спогади / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського; [упоряд. О. І. Котляревська; ред. В. В. Коростельов, В. Г. Москаленко]. Львів: Растр-7, 2016. 373 с.
2. Кушнірук О. Фестиваль української органної музики: у форматі on-line. *Музика*, (науково-популярний журнал). Головний редактор – Володимир Корнійчук. Київ, 2021. № 1-2. С. 9.
3. Руденко Л. Органні та хорові проекти Світлани Острової 2007-2022 років. *Музика (науково-популярний журнал)* / Головний редактор В. Корнійчук. Київ, 2023. № 1-4. С. 87-92.
4. Каліберда Сергій *Органи Львова і Галичини: історія та сучасність*. Львів: видавництво "Апріоре", 2014.



УДК 78(477) (092)

**Отець Володимир Домет Садовський - діяч української культури  
Галичини кінця XIX – першої половини XX ст.**

В історію української культури Володимир Домет Садовський (1865-1940) увійшов як священник, музично-громадський діяч, хоровий диригент та організатор хорів, музичний критик, музичний публіцист, видавець, співак, бібліофіл, меценат.

Основною сферою діяльності В. Садовського було *священниче служіння*. Саме для підготовки до нього, він після завершення в 1887 р. Тернопільської гімназії, поступив до Львівської духовної семінарії, яку закінчив 1891 р.. Перед висвяченням пробував збудувати власне сімейне життя: на той час він познайомлений зі Соломією Крушельницькою, мав до неї серйозне почуття і пропонував одружитися. Соломія відмовила В. Садовському, а тому він одружився з молодшою від себе на три роки Емілією Павенцькою. Однак, сімейного щастя В. Садовському не судилося зазнати: 17 жовтня 1892 р. Емілія померла на 24 році життя [19, с. 3] і він до кінця життя залишився удівцем.

Висвячений 1891 р. молодий священник працює катехитом у Городку, відтак помічником священника у Збаражі (1892 – 1894). У Відні В. Садовський протягом 1894-1900 р. є помічником священника, а в 1900-1901 рр. адміністратором храму. У Відні В. Садовський захистив докторат з теології при Віденському університеті [5, с. 3].

1901 р. В. Садовський покинув Відень і служив капеланом у Перемишлі до початку Першої світової війни. Під час війни В. Садовський брав участь 1915 р. у обороні Перемишльської фортеці і попав у російський полон. Перебуваючи у тяжких умовах полону у Сибірі в містах Тара, Тюмень, Курган В. Садовський як священник помагав переселенцям, організовував і проводив українознавчі курси. Не забував і про самоосвіту: протягом грудня 1917 – січня 1918 рр. написав підручник з космографії (початків астрономії).

Після повернення із заслання, з 1922 р. доля пов'язує В. Садовського з церквою Преображення Господнього у Львові, при якій він служить спочатку адміністратором (1922-1924), а відтак до кінця життя (1927-1940) стає парохом цього храму. Парох церкви Преображення працює також професором літургії у Львівській духовній семінарії (1924) і є постійним працівником Митрополичої консисторії (1927-1940 рр.).



З 1922 р. В. Садовський став членом церковного Товариства св. Апостола Павла у Львові [13, с. 145], яке було засноване ще 1897 року і мало метою об'єднання священників та допомога їм в їх діяльності через закладання гуртків, урядження духовних вправ для священників, допомога у влаштуванні місій і відпустів для народу, видання часописів, книжок і брошур, заснування читалень тощо. Впродовж 1923-1925 років В. Садовський був головою цього товариства, виступав з доповідями на його засіданнях. Товариство займалося видавничою діяльністю, фінансуючи з 1904 року видання часопису на церковні і суспільні теми "Нива". Впродовж 1922-1928 рр. на сторінках "Ниви", видавцем-редактором якої був у той період Гавриїл Костельник, опубліковано чимало матеріалів на церковну тематику В. Садовського. Також товариство з власної ініціативи надіслало до Ліги Націй письмові скарги та протест проти переслідування українських священників польською владою, за що поліція заборонила з осені 1925 р. діяльність товариства.

1923 р. утворилося "Українське Богословське Наукове Товариство у Львові". На Перших його загальних зборах 16 грудня 1923 р. головою товариства був обраний Теодозій Галушинський. Товариство відразу утворило 4 секції: біблійну, філософсько-догматичну, історико-правничу та практично-богословську. На спільному засіданні секцій Товариства 1925 р. "професора обрядів" В. Садовського було обрано дійсним членом практично-богословської секції [1, с. 170]. Товариство видавало кварталник "Богословія", редактором якого впродовж майже 20 років був Й. Сліпий. У журналі була поміщена одна із рецензій о. В. Садовського.

Замість забороненого поліцією "Товариства святого Апостола Павла" священники львівської дієцезії утворили 1928 р. нове товариство – "Єдність", а В. Садовський відразу увійшов до складу управи товариства. Серед прийнятих товариством резолюцій – боротьба з сектантством і комунізмом.

Впродовж останніх років життя (1939 – 1940) В. Садовський спільно з Й. Кишакевичем підготовляли матеріали по церковному співу – "Правила" і "Декрет" – для затвердження на архієпархіальному соборі у Львові. Львівський архієпархіальний собор, на якому вони розглядалися і були затверджені, відбувся коли В. Садовського вже не було в живих. На X сесії Архієпархіального собору у Львові 18 квітня 1941 р. відбулося обговорення "Правил" за участі Й. Сліпого, Митрополита А. Шептицького [20, с. 96]. На святковій сесії Архієпархіального собору 25 квітня (8 травня), "Правила" про церковний спів Собор одноголосно ухвалив [20, с. 104].

*До музично-громадського життя* Галичини В. Садовський почав долучатися ще під час проживання у Відні. Коли 1898 р., після низки



публікацій у львівській пресі, з ініціативи Віктора Матюка було вирішено скликати у 1899 р. З'їзд українських музик для упорядкування навчання музики і функціонування музики у різних ланках громадського і мистецького життя – В. Садовський підтримав цю ідею. Головною метою планованого З'їзду мало стати створення "Союз любителів малоруської музики" (інші назви: "Товариство приятелів музики", "Русько-український союз любителів музики", "Малоруський музичний союз", "Союз любителів руської пісні") – спільної організації всіх музикантів, співочих і музичних товариств, під егідою якої можна було б відкрити українську музичну школу для здобуття фахової музичної освіти українцями в Галичині.

Наприкінці липня – на початку серпня 1899 р. у львівській пресі появилася "Відозва до співолюбивих русинів", підписана В. Матюком, В. Шухевичем та М. Копком [4], яка закликала до участі у З'їзді, прохала надсилати делегатів від товариств, а також викладала основні завдання майбутнього Союзу. Серед пріоритетних завдань спілки – виготовлення популярних підручників з музики і з гармонії, видання всіх українських як духовних та і світських музикалій. Попри проведену велику підготовчу роботу, з'їзд з невідомих причин не відбувся, однак напрацювання не пропали даремно – їх перейняла нова музична спілка "Союз співацьких і музичних товариств у Львові" [Детальніше у публікації: 9].

На зборі представників усіх "Боянів" у Львові 29 червня 1901 р. було вирішено об'єднати всі "Бояни" у централізовану організацію. Почалася робота над статутом майбутньої організації, а на затвердження його владою довелося чекати 2 роки. З ініціативи В. Садовського, у нього вдома в Перемишлі 21 грудня 1902 р. зібралася група музичних діячів (серед яких О. Нижанківський, Д. Січинський, Й. Кишакевич, Ф. Колесса), які вирішили відновити ідею з "Музичним Союзом", почату 1899 р., і починати власними силами втілювати його в життя. Але ці ініціативи були перебиті тим, що намісництво 2 травня 1903 р. затвердило статут "Союзу Боянів", який відтепер набув нової назви – "Союз співацьких і музичних товариств у Львові". Члени-засновники цієї організації 10 червня 1903 р. опублікували "Відозву" [3] із закликом до участі у перших загальних зборах нової спілки і з переліком її завдань.

На перших загальних зборах "Союзу співацьких і музичних товариств", які відбулися 28 червня 1903 р. В. Садовський був присутній як делегат від "Перемишльського Бояну" і був свідком підхопленої ініціативи С. Людкевича про відкриття Вищого музичного інституту у Львові [14, с. 73-75]. На зборах В. Садовський виступав з пропозицією внесення змін до статуту, але пропозиція була відхилена на невизначений час. Обставини життя діяча склалися так, що спочатку капеланська діяльність, а потім семирічне заслання



послабили контакти В. Садовського з товариством. Лише після повернення із заслання до Львова на засіданні виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 20 березня 1922 р. В. Садовського було прийнято в члени товариства [14, с. 315].

З 1 вересня 1923 р. при Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка у Львові почала функціонувати дворічна "Українська Драматична Школа" під дирекцією Миколи Вороного. Разом з відомими педагогами школи – М. Вороним, О. Загаровим, Й. Стадником, Л. Білецьким, І. Свенціцьким та іншими – працював у цій школі о. В. Садовський, читаючи курс "історії стилів" (історію костюму) [21, с. 111].

Перші спроби В. Садовського як *організатора, диригента хорів та співака* мали місце в час навчання його в Львівській духовній семінарії. Перший, відомий з повідомлень преси, виступ В. Садовського як співака відбувся на концерті присвяченому 50-тій річниці з часу виходу "Русалки Дністрової" і річниці смерті Маркіяна Шашкевича 8 (20) травня 1888р., у Тернополі [15, с. 3]. Серед інших творів українських композиторів у програмі заповідався дует з опери М. Лисенка "Різдвяна ніч" у виконанні Соломії Крушельницької та В. Садовського, але фактично було виконано дует "Зацвіла у долині червона калина" М. Лисенка (до слів Т. Шевченка) [17, с. 2].

У 1889 та 1890 рр. В. Садовський брав участь у двох студентських мандрівках в складі організованих при них чоловічих хорів, названих від кількості учасників хору "дванайцятки" і "шістнадцятки" (12-еро, або 16-еро). Перша артистична прогулянка тривала з 5 до 15 вересня 1889 р. і за цей час колектив здійснив маршрут: Стрий (5 вересня) – Броди (8 вересня) – Золочів (10 вересня) – Зборів (12 вересня) – Тернопіль (15 вересня). У поїзді брало участь 12 співаків (звідси назва – "дванадцятка"). керівником хору був Остап Нижанківський, а В. Садовський – співаком хору. Другу подорож, яка тривала з 28 серпня по 18 вересня 1890 року з "артистичною шіснацяткою", організував В. Садовський і в концертах виконував функції диригента і співака хору. Хор здійснив мандрівку за маршрутом: Перемишль – Самбір – Стрий – Станіславів – Копичинці – Коломия. [Детальніше про це див.: 8, с. 4-5]. Значення мандрівок "дванацятки" та "шістнадцятки" полягало передовсім у пропагуванні української композиторської творчості на провінції, а крім того – це була потужна музично-громадська ініціатива спрямована на збір коштів для будівництва приміщення для українського театру у Львові.

Після призначення 1894 р. сотрудником греко-католицької церкви св. Варвари у Відні, В. Садовський й тут не покинув він справи організації хорів. При церкві існував вже хор (мішаний), організований парохом церкви Теофілом Сембратовичем 1894 р. і його стараннями утримувався [11, с. 2]. З приходом на



парохію В. Садовський взявся за керівництво колективом. За його керівництва церковний хор (до 1901 року), став візитною карткою храму. 1899 р., коли московський Синодальний хор під керівництвом Степана Смоленського і регента Орлова прибув до Відня на освячення російської посольської церкви [18, с. 2], С. Смоленський мав можливість чути хор церкви св. Варвари і визнав віденський хор кращим в "технічній вишколені" і в доборі голосів. В останні роки праці у Відні В. Садовському вдалося перетворити колектив з вузько церковного хору у хорову капелу, виступи якої мали великий успіх і на концертних світських естрадах, популяризуючи твори українських композиторів в Європі.

Переїхавши до Перемишля 1901 р. В. Садовський почав поступово відходити від виконавської діяльності: капеланська праця не давала можливості для цього. Короткий час він був керівником "Перемиського Бояну".

Після повернення із заслання до Львова, на Надзвичайних загальних Зборах "Львівського Бояну", що відбулися 4 травня і 10 травня 1922 р. В. Садовського було обрано головою цього товариства. Однак його головування "Львівським Бояном" тривало недовго – до 21 грудня 1923 р., коли товариство очолив Й. Доманик.

2 червня 1929 р. В. Садовський як диригент разом з С. Людкевичем, С. Федаком, М. Волошиним, Б. Вахнянином та І. Охримовичем, взяв участь у перемишльському святкуванні століття заснування першого мистецького хору в Галичині при греко-католицькій катедрі в Перемишлі. Допис з програмою концерту [12, 21 – 22] не вказує які саме твори диригував В. Садовський.

Початки *видавничої діяльності* В. Садовського припадають на часи його навчання у семінарії. 1885 р. групою семінаристів було засноване музичне видавництво "Бібліотека музикальна". Редактором його став Остап Нижанківський. Впродовж 1885-1886 рр. видавництво видало 10 випусків, у яких побачили світ твори М. Вербицького, І. Воробкевича, М. Кумановського, О. Нижанківського, А. Вахнянина, М. Лисенка, П. Ніщинського. Однак, 1887-1888 рр. із-за матеріальної скрути видавництво змушене було тимчасово припинити роботу. Тільки 26 листопада 1888 р. опублікованим повідомленням, підписаним К. Студинським, О. Нижанківським, І. Бачинським, В. Садовським, Є. Купчинським, видавці оголосили про відновлення діяльності видавництва [16, с. 3]. В цьому документі вперше зустрічаємо прізвище В. Садовського як члена видавництва, а фактично він став на чолі видавництва. В цілому, за період 1889 – січня 1891 рр. побачило світ 5 видань видавництва, яке містило твори П. Бажанського, Г. Топольницького, Є. Купчинського, О. Нижанківського та Недільського.





В. Садовський був одним із засновників і дописувачем "Альманаху музичного", який виходив в 1904-1907 роках під редакцією Ромуальда Зарицького (з 1906 р. під назвою "Ілюстрований музичний календар"). На жаль, неможливо докладно сказати, чи В. Садовський був причетний до видання впродовж усіх трьох років його виходу в світ. "Альманах музичний" за 1904 рік (повторений другим накладом в 1905 р.) в значній частині становили статті В. Садовського: "М. Лисенко як руско-український композитор", "Руско-українські духовні композитори і їх заслуги коло піднесення церковного співу в Росії (Біографічні начерки)", "Йосиф Кишакевич (Біографічний начерк)", "Взаїмини межі рускою церковною піснюю а руским народом", "О критичнім музичнім осуді, та конечности єго виобразованя", "Відчуванє красок та природна характеристичність родів тонів", "Дещо з споминів про перші артистичні прогульки сьпівацькі в Галичині", "Мішаний хор при храмі св. Варвари у Відни". У 1906-1907рр. видання не помістило жодного матеріалу В. Садовського.

1905 року В. Садовському вдалося організувати музичне фахове видання – журнал "**Артистичний Вістник**". Ідея цього журналу виникла десь влітку 1904р. і спочатку видавати його планувалося в Перемишлі, але В. Садовський наполіг, щоб видання здійснювалося у Львові. Редактором видання став Олександр Бережницький, а його помічниками стали Іван Труш (пластичне мистецтво) та Станіслав Людкевич (музична частина). Журнал став ареною мистецтвознавчих, музикознавчих виступів, дискусій високого наукового гатунку, в яких в різний час брали участь І. Франко, С. Людкевич, Ф. Колесса та чимало інших визначних діячів української культури Перший номер "Артистичного вісника" побачив світ 1905 р. В травневому зошиті журналу було опубліковано переклад В. Садовського "Nector Berlioz про хор Придворної капелії в Петербурзі та про Бортнянського", здійснений ще 1904 р. Співпраця В. Садовського з С. Людкевичем в "Артистичному вістнику" втілилась у їх співавторстві окремих публікацій. Зокрема, в перших номерах журналу поміщена їх стаття "Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900 – 1905)". У десятому – останньому зошиті "Артистичного вісника" 1905 р. – без зазначення авторства і без кінця опубліковано статтю "Наші шкільні співаники", яку вважають статтею С. Людкевича і передруковують серед корпусу його праць. Окрім статейного матеріалу, "Артистичний вістник" містив ще й музичні додатки – нотні тексти творів різних жанрів, обробок. В. Садовський доклав і тут творчої праці, опрацювавши коляду "Бог предвічний народився (напів з Тернопільщини)" у версіях для чоловічого хору (C-dur) та мішаного хору (A-dur).



Здійснені В. Садовським видання музичних, мистецьких часописів змушують приглянутися **публікаціям його авторства на музичну тематику**. Ці публікації, наскільки вони нам нині відомі, охоплюють період з 1899 по 1926 рр. Найбільше їх міститься в українській періодиці Галичини того часу і підписані вони другим ім'ям митця – "Домет".

Палітра жанрових напрямків музичних публікацій В. Садовського доволі різноманітна. За підходом до матеріалу діяч був популяризатором, публіцистом. У публіцистиці В. Садовського найбільше представлені *рецензії на концерти і проблемні статті*, пов'язані з насущними проблемами бідного музично-громадського життя. У них основним об'єктом музичної критики В. Садовського є здебільшого концерти-академії, серед програм яких найбільш прискіплива увага критики спрямована на хорове і сольне вокальне виконавство. Серед вокалістів у музично-критичній спадщині В. Садовського є його характеристики виступів Модеста Менцинського, Філомени Лопатинської, Анни Крушельницької, Кліма Чічки-Андрієнка, Олександри Любич-Парахоняк, Олександра Носалевича (детальніше про це дивись у публікаціях: [6; 7]).

Окрім рецензій і статей в музично-публіцистичній спадщині В. Садовського представлені *мемуари* ("Деякі спогади про перші артистичні прогульки співачки в Галичині", "Мішаний хор при храмі св. Варвари у Відні"), *силуетки і творчі портрети українських композиторів* ("М. Лисенко як руско-український композитор (музичний ескіз)", "Руско-українські композитори, біографічні начерки", "Йосиф Кишакевич (Біографічний начерк)"), *популярні статті* на різні теми (про музичну критику, кольорове сприйняття звуків і тональностей), *музично-теоретичні підручники* (не доведений до друку "Елементарна теорія музики і співу для ужитку шкіл народних" (1907) та відома тільки зі згадок, досі не відшукана в автографі "Загальна наука музики"), *переклади* (згадуваний переклад нарису Г. Берліоза про Придворну капелу в Петербурзі і про виконання творів Д. Бортнянського, а також переклад-опрацювання праці російського музикознавця Ліверія Саккетті "Очерки всеобщей истории музыки", здійснене в Перемишлі 1907 р).

Був В. Садовський також **бібліофілом та меценатом**. За життя він згромадив значну бібліотеку, яка містила не лише значну нотозбірню, але також наукову, художню, мистецьку, богословську літературу, добірку давніх рукописних книг і стародруків (про це детальніше у публікації: [10, с. 65-72]). У повному комплекті, як цілість, бібліотека В. Садовського нині не зберіглася, але окремі видання з неї, оснащені характерною овальною печаткою з підписом, збереглися нині в Інституті літургійних наук Українського Католицького



Університету у Львові, Інституті досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. В. Садовський залишив реєстр (список) своєї музичної бібліотеки, який зберігся і нині вже опублікований [10, с. 74-95.] В. Садовський також колекціонував картини, репродукції і фотографії творів мистецтва, рукописи, карти. Д. Горняткевич згадує, що серед художників найбільше цинив і мав у власній колекції В. Садовський роботи Холодного, Михайла Кричевського, Фотія Красицького, Івана Труша, Олекси Новаківського, Павла Ковжуна, Олени Кульчицької, Миколи Бутовича, а митрополитові Андрею Шептицькому подарував частину своєї колекції писанок роботи селянки Ірини Білявської. Частини своєї бібліотеки та мистецької колекції дяч віддавав у дар українським інституціям у Львові. Так, частина його бібліотеки і мистецької збірки у час заслання В. Садовського опинилася в Національному музеї у Львові. Кустос цього музею Іларіон Свенціцький у звіті про музейні надходження в 1921 р. дає таку характеристику переданій в музей частині бібліотеки: "Про бібліотеку самого о. Садовського належить сказати, що вона є одною з найкращих бібліотек Галицької України по українознавчій і історико-літературній бібліотеці Франка". Серед матеріалів ювілейного збірника "Двадцятьпять-ліття Національного Музею у Львові", виданого під редакцією тогочасного директора музею І. Свенціцького 1930 р. наведена статистика дарів В. Садовського для музею: загально 1574 предмети, серед яких 1399 книг, 54 творів мистецтва, 33 вироби мистецького промислу, 38 альбомів репродукцій і фотографій творів мистецтва, 12 рукописів, та 38 карт.

Діяльність В. Садовського, які його сучасників діячів української культури в Галичині кінця XIX – початку XX ст., характеризується багатогранністю. У кожній ділянці, до якої докладався митець, його безкорислива відданість для праці задля української національної ідеї, задля впорядкування напрацювань, якісної, достойної подачі українського мистецтва у Європі. Як і ціле покоління музичних діячів, які репрезентували українську музичну культуру в Галичині в другій половині XIX ст., В. Садовський був священником і не мав фахової музичної освіти. Сформувавшись в їх оточенні, він у деяких ланках продовжував їх традиції вже навіть в умовах музичного професіоналізму. Однак серед плеяди діячів-священників він виділяється тим, що йому пощастило сім років працювати в європейській музичній столиці (Відні), здобути там значний слуховий багаж, зібрати чималу музичну бібліотеку і потужною самоосвітою надолужити свої знання. Потім, повернувши в Галичину, до Перемишля, він доклався до закладення фундаменту для здобуття фахової музичної освіти для українців в Галичині (З'їзд музик, участь у "Союзі співацьких і музичних товариств") і був свідком



розвитку української музичної культури в краю вже на професійній основі, постійно співпрацював з чільними керманичами цього процесу (зокрема, з С. Людкевичем) і як публіцист і критик мав певний авторитет серед фахових музикантів. Його діяльність Садовського ознаменувала собою етап переходу українського музичного мистецтва з аматорського до професійного періоду.

### Література:

1. Богословське Наукове Товариство. Спільне засідання Секцій. *Богословія*. 1925. Кн. 1-2. С. 170.
2. Бурбан М. *Українські хори і дириженти: монографія*. Дрогобич: Посвіт, 2006. 668 с.
3. Відозва. *Діло*. 1903. № 121. 2 (15) червня. С. 3. Підписано: У Львові дня 10 червня 1903. Основателі: Проф. Волод. Шухевич, Др. Стефан Федак, Ярослав Вітошинський, Олександр Бережницький, Роман Ганінчак, Стан. Людкевич.
4. Відозва до співолюбивих Русинів. *Руслан*. 1899. № 160. 20 липня (1 серпня). С. 1-2. Підписано: о. Василь Матюк, проф. Вол. Шухевич, о. М. Копко.
5. Всячина. *Галичанинъ*. 1898. № 42. 22 лютого (6 березня). С. 3.
6. Горак Я. Виступи українських виконавців-інструменталістів у музично-критичній оцінці Володимира Садовського. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2013. № 1. С. 3-10.
7. Горак Я. Виступи українських співаків у музично-критичній оцінці Володимира Домета-Садовського. *Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр.* / Редкол. А. Чебикін (голова), В. Сидоренко (заст. голови) та ін. Київ, 2008. Вип. 9. С. 91-98.
8. Горак Я. Володимир Садовський і українське хорове виконавство у Галичині кінця XIX – початку XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2013. № 2. С. 3-10.
9. Горак Я. З'їзд українських музик 1899 року: до історії незреалізованої події. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2012. № 2. С. 9-17.
10. Горак Я., Тихий С. Музична бібліотека Володимира Садовського. *Українська музика*. Львів, 2014. Число 3 (13). С. 65-95.
11. Дописи. Изъ Вѣдня. *Галичанинъ*. 1894. № 143. 28 червня. (10 липня). С. 2.
12. Дописи. Львів. *Боян*. 1929. № 2-3. С. 21-22. Підписано: Присутній.



13. Загальні Збори Т-ва св. Ап. Павла у Львові дня 7.ІІІ. 1922. *Нива*. 1922. № 3-4. С. 145.
14. Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / Упоряд. Я. Горака. Тернопіль: Астон, 2014. 424 с.
15. Новинки. Програмка вечерка музикально-декламаційного урядженого в день 8 (20) мая в Тернополи. *Діло*. 1888. № 102. 7 (19) травня. С. 3.
16. Новинки. Зъ руской семінарії духовной. *Діло*. 1888. № 230. 15 (27) жовтня. С. 3. – Підписано: Львовъ, дня 26 н. ст. листопада 1888р. К. Студиньскій, Остапъ Нижанковскій, Иванъ Бачиньскій. Вол. Садовскій, Евгений Купчиньскій, питомць гр.-кат. духовн. семінарії.
17. Новинки. З Тернополя пишуть нам... *Діло*. 1888. № 104. 10 (22) травня. С. 2.
18. Новинки. Русскій концертъ въ Вѣдни. *Галичанинъ*. 1899. № 78. 7 (19) квітня. С. 2.
19. Посмертні оповістки. Емілія з Павенцьких Садовска. *Діло* 1892. № 224. 5 (17) жовтня. С. 3.
20. Протоколи засідань львівських архієпархіальних соборів 1940-1944 / Упоряд. Августин Баб'як. Львів: Місіонер, 2000. 444 с.
21. Хроніка. Українська драматична школа. *Театральне Мистецтво: місячник театру і сцени*. Львів, 1923. Випуск VIII (серпень). С. 111.



*Мацелюх Олена Володимирівна  
(м. Львів, Україна)*

УДК 783.1

### **Джерела традицій органної музики у Львові**

З появою у Львові в 1415 році такого музичного інструменту як орган стали очевидними напрямки розвитку органної справи, що визначили формування певних традицій. В руслі 600-ліття безперервного існування й розвитку органного мистецтва у Львові сформувався свій неповторний мікроклімат пієтету до звучання органу в храмах та концертних залах. Особливо гостро це відчувають гості міста – туристи, котрі захоплюючись архітектурою львівських храмів, мають змогу почути звучання органу і в якості надважливої складової Святої католицької літургії, а також – без обрядового релігійного підґрунтя, у світській обстановці концертного залу насолоджуватися неповторними тембрами духового органа. Його звучання в кожному із випадків несе в собі особливу піднесеність і духовність музичного висловлювання. Тому не випадковим є той факт, що цей найпотужніший із усіх музичних інструментів своїм існуванням та розвитком у найбільшій мірі є пов'язаний з історією церкви і розповсюдженням християнської віри.

Два шляхи поширення християнства на Європейському континенті – Римський і Візантійський – мали значний вплив на трактування органу як сакрального чи світського музичного інструменту. Поділ християнства на дві гілки обрядовості – західну та східну – це окрема проблема, але в рамках дослідження джерел виникнення традицій в органній музиці вона є суттєво значимою і тому деякі факти вимагають нагадування в рамках цієї роботи.

Вже після Першого Нікейського Вселенського собору загострилося протистояння між релігійними центрами, яке призвело до Халкедонського розколу у 450 році. Папа Римський Віталіан (роки правління 657 – 672), який своїм декретом запровадив **обов'язкове використання органа в час богослужінь** у християнських храмах, намагався згладити протиріччя між Римом і Константинополем. Проте, розкол християнських церков, або "Велика схизма" 1054 року була породжена не лише різночитанням догматів віри, але й різним ставленням до влади. Західна імперія підсилювала роль Папи, в той час як Східна визнавала зверхність імператора над патріархом.

Трактування органа як культового музичного інструменту ще на той час було притаманне як для Риму, так і для Візантії. Більше того: разом із прийняттям християнства у Візантійському трактуванні обрядовості до Києва з



Константинополя прийшов і орган. Про це свідчить фреска на одній зі стін Софійського собору. Однак, вже на той час у Візантії орган мав більше значення як атрибут супроводу імператора чи високого рангу чиновників, ніж елемент християнського культу. Зрештою – і на фресці в храмі Св. Софії у Києві поруч із органістом та двома його помічниками зображено цілий гурт музикантів-скоморохів, які явно покликані для розваги, а не для участі у Службі Божій.

Внаслідок повалення Османською імперією у 1473 році перестала існувати Візантійська імперія, яка позиціонувала себе в ролі Другого Риму. Московський цар Іван Грозний (1530-1584) підхопив цю ідею і почав себе вважати правонаступником імператорів Візантії, а Московію – Третім Римом.

Переїнявши візантійські традиції правління державою, серед інших ухвал на православному Стоглавому соборі 1551 року в Москві було заборонено використання під час богослужіння будь-яких музичних інструментів – в тому числі й органа. Ця ухвала стала поворотним моментом у розвитку музичного інструменталізму, який в усіх православних країнах через відлучення від церковної обрядовості був позбавлений стимулів до офіційного існування й розвитку. Правда, за даними документів Московської лютеранської церкви вже у XVI ст. до Московії розпочався вплив переселенців із Англії та німецьких земель і серед них було багато музикантів-інструменталістів – в тому числі й органісти.

Вже тоді в Москві для православної публіки звучала органна музика у світській інтерпретації. Про це у своїй двотомній праці пише знаний музикознавець Євгеній Браудо. Разом із витісненням із церков музичних інструментів в усьому православному світі (в тому числі й на переважній частині українських земель) почався бурхливий розвиток хорового партесного співу, а орган як "чужорідне тіло" лише зрідка використовувався у світських зібраннях.

Серед усіх українських міст Львову судилося стати культурним центром, що увібрав традиції, атрибути віросповідання, обрядовість і менталітет різних народів. Заснований як столиця Галицько-Волинського князівства, Львів, через отримання з рук папського нунція князем Данилом корони, став центром Львівського королівства. Вже у цьому факті можна дошукатися впливу західної гілки християнства, але чи був при дворі короля Данила орган – таких фактів документального підтвердження не знайдено.

Через кілька поколінь рід руських правителів Львова згасає, а владу захоплюють правителі сусідніх західних держав. У 1387 році за час правління короля Казимира Великого у Львові розпочинається будівництво Латинського катедрального костелу на місці церкви Успіня Пресвятої Матері Божої з тією ж



назвою. А вже у 1405 році в архівних записах катедри з'явилася перша згадка про органіста. У наступному десятилітті *Петра Ентельбрехта* ще декілька разів названо знаним львівським органістом.

Одним із найвідоміших не лише у Речі Посполитій, але й в Європі став львівський органіст Мартин, якого ще називали Леополіта, або – *Мартин зі Львова* (1540 – 1589). Укладені ним у єдину композицію музичні твори "Церковний рік" стали обов'язковими до виконання під час Богослужінь в усіх католицьких храмах Королівства Річ Посполита. Таким чином нова кодифікована Тридентським собором (1545-1563 рр.) форма служіння Літургії латинського обряду дістала музичний супровід, який був створений у Львові, а сам органіст Мартин отримав посаду "Придворний органіст короля Зигмунда Августа". Річеркари та мотети для органа Мартина Леополіти сьогодні в репертуарі багатьох музикантів.

Усі дослідники органного мистецтва епохи Ренесансу і раннього бароко відзначають провідну роль органістів у музичному середовищі Європейських країн. Знаний львівський медієвіст Адольф Євстахій Хибінський, який у 1922 році став засновником львівської музикологічної школи при Львівському університеті у своїй розвідці "Tabulatura organowa" пише про цей період історії музичної культури у Львові: "Органісти мали значно глибшу музичну освіту – тому їх ґрунтовність у засвоєнні музичної науки і віртуозне виконавське мистецтво сприяли винятковому становищу в музичному світі" [23, 25]. Найчастіше органіст був духовною особою і мав відповідний сан. Але в його обов'язки входило не лише супроводжувати Святу Літургію своєю грою на органі. Він повинен був й виступати в ролі соліста, керувати хоровою капелюю, писати музику для супроводу Римського міссалу – богослужбової книги Римо-католицької церкви (лат. *Missale*), яка разом зі супутніми рубриками містить усі основні тексти меси.

Розташування Львова на перехресті шляхів Європейського континенту призвело до співіснування в одному життєвому просторі різних етнічних груп людей зі своїми, часом досить відмінними, поглядами на буття, духовно-релігійними орієнтирами, мовними й культурними особливостями. Тому храми міста стали не лише релігійними центрами, але й культурно-громадськими осередками українців і поляків, німців і вірменів, італійців та євреїв.

У сакральних будівлях кожної релігії та кожної з християнських конфесій виникала потреба мати свій музичний супровід для обряду. Існує припущення, що в найстаріших львівських храмах подібно до латинської катедри теж існували органи. Це стосується не лише вірменських церков Св. Анни, Св. Якова і Св. Хреста, які були збудовані у Львові ще за княжих часів і зруйновані одразу ж після переходу міста в юрисдикцію Австро-Угорської





імперії. Це стосується і Вірменського катедрального собору Успіння Пресвятої Богородиці. Цей собор у вірмено-орієнтальному стилі почав будувати архітектор Дорінг у 1363 році. Вірменська громада відновила цю культову споруду напередодні приїзду до Львова Папи Римського Івана Павла II і виявила інтерес до встановлення в храмі духового органа. Раніше цей духовий орган належав костелу міста Поморяни на Золочівщині. На даний час орган не є у робочому стані, і не очікуючи реставрації та приведення його в робочий стан, вже сьогодні вірменські весільні церемонії супроводжуються грою на електрооргані.

Варто згадати і про можливість існування органів у єврейських синагогах Львова. Адже подібні факти були задокументовані в кількох Європейських містах. У цьому випадку орган ніби підмінює своїми звуками **єврейський ритуальний музичний інструмент шофар**. Сурмлення на цьому вигнутому розі, що має сумовитий звук і нагадує плач є однією зі заповідей Тори. Використання шофара має давню історію і бере свій початок ще з часів Мойсея. За біблійними переказами саме від звуків сотень шофарів упали неприступні фортечні мури Єрихона. А так як єврейський храм може бути побудований лише в одному місці – на Храмовій горі в Єрусалимі, синагога не є храмом, а лише домом молитви. По цій причині ритуальні функції від шофара цілком закономірно міг перейняти на себе орган. У **1555 році у Львові була змурована перша синагога у готичному стилі**, яка нажаль не збереглася. Така ж доля спіткала й вибудовану на її місці Велику міську синагогу, а найвідомішою серед понад 200 діючих у Львові до війни стала зруйнована у 1941 році синагога Нахмановича, яку назвали "Золота роза".

Особливу, а навіть – визначальну роль у формуванні львівських традицій органного музикування та розповсюдженні органного мистецтва у Галичині відіграли отці Домініканського ордену. Серед чисельних чернечих католицьких інституцій саме домініканці одними з перших у 1407 році збудували у середмісті Львова свій готичний дерев'яний храм. Цей собор, незважаючи на чисельні пожежі й руйнування, постійно змінюючись і розбудовуючись, як фенікс щоразу повставав із попелу. У **1520 році в цьому храмі Божого Тіла вже з'явився перший орган**, який монахи не раз перебудовували й удосконалювали. Особливий інтерес домініканців до органного мистецтва спонукав їх до заснування у **1495 році школи органістів в містечку Белз**, що на північ від Львова на сотню кілометрів, де переважно жило єврейське населення. Швидше за все, що учнями цієї першої в Галичині органної школи були саме місцеві жителі.

Наступним важливим духовно-освітнянським кроком монахів Домініканського ордену стало заснування духовної семінарії. Її семінаристів



було вирішено поселити за межами львівських міських укріплень на горі Святого Юрія у новоствореному монастирі. Тут ченці звели фортифікаційні мури, а за ними збудували костел Святої Марії Магдалини. Незважаючи на пожежі й руйнації прилеглих добудов залишилася неушкодженою у своєму первісному вигляді вівтарна барокова частина цього собору. У 1753 році на спільній нараді управліннь обох львівських Домініканських монастирів (нижнього та верхнього) було вирішено розбудувати костел Св. Марії Магдалини до сучасних розмірів. Керівництво будовою отримав архітектор Мартин Урбанік, який на той час вже успішно здійснював перебудову храму Божого Тіла в дусі архітектури Ватиканського собору Св. Петра.

Про органи та органістів Домініканського храму Божого Тіла до нас дійшло досить багато інформації. Ось імена майстрів, які будували для собору в різні роки з XVI по XVIII ст. більш і менш вдалі інструменти: *Станіслав Львовчик, Себастьян з Кракова, Войцех Альбертус, Томаш Турський, Себастьян Фесінгер*. Знаний дослідник польських органів Єжи Голос у своїй фундаментальній праці "The Polish Organ" детально простежує всі етапи будівництва нових органів у XIX ст. Спочатку був створений 26-регістровий орган, майстром, львів'янином Якубом Крамковським, який у 1808 році перебудував його взявши за основу старий і на той час ще діючий орган теж львівського майстра Михайла Садковського. У 1862 автор постановленого у Латинському катедральному костелі 23-голосого органу (1839 р.) львівський майстер Роман Духенський виготовляє для храму Божого Тіла новий 25-регістровий орган. В наступні десятиліття цей інструмент ремонтують і вдосконалюють майстри, що були власниками органобудівельних фабрик у Львові – Ігнатій Жебровський та Рудольф Гаазе [20].

Цікаво описує у своїх спогадах порятунк останнього довоєнного органу з **Домініканського собору** професор Львівської консерваторії Лешек Мазепа [23, 25]. Цей чудовий **35-регістровий інструмент** побудував у 1910-1916 роках внук Ігнатія – Казимир Жебровський. В роки Першої та Другої Світових воєн орган не постраждав, але з приходом радянських військ почались проблеми по догляду не лише за храмом, але й за цим 3-мануальним красенем. Тоді троє ще зовсім юних ентузіастів органного мистецтва Юрій Шибальський (в майбутньому автор довідника органів Львова), Юрій Луців (сьогодні відомий диригент-педагог) та Лешек Мазепа (нині авторитетний дослідник життя музичного Львова), щоб врятувати від неминучої загибелі орган, перенесли його увесь по частинах до приміщення консерваторії. Тепер портал цього органу прикрашає сцену Концертного залу ім. Станіслава Людкевича Львівської обласної філармонії.



Сьогодні у Домініканському соборі знову можна почути звуки органу після півстолітньої перерви. У 80-х роках ХХст. радянська влада перетворила у Музей історії релігії та атеїзму храм і монастирські приміщення Домініканського собору. Але директору музею вдалося розмістити в музейній експозиції маленький орган, як приклад культового знаряддя. Властиві для цієї сакральної споруди функції було повернено вже в перші роки Незалежності України. Сьогодні собор домініканців функціонує як храм Святої Євхаристії УГКЦ. У його монастирських будівлях розмістився Музей релігії, а монастирська трапезна стала концертно-виставковим залом. Тут *завдяки самовідданій подвижницькій праці львівського органіста й органного майстра Віталія Півнова було змонтовано 11-регістровий одно мануальний з педальною клавіатурою старовинний орган на 886 труб.*

Існує низка матеріальних і технічних деталей, що свідчать про походження цього музичного інструменту. Його для львівського костелу Святого Мартина, що належав до монастирської братії ордену Кармелітів узутих, збудував на початку XVIII ст. німецький майстер **Людвіг Фогель**. Австрійська влада у 1782 році переселила монахів до монастиря Кармелітів босих при храмі Святого Архистратига Михаїла. В монаших келіях відкрили школу, а костел став парафіяльним. Орган з роками прийшов у занепад. Саме цьому інструменту, після проведення значних реконструкційних доопрацювань у механіці та системі включення регістрів, майстер Півнов повернув йому ще й первісний декоративний проспект. У 2011 році орган було розміщено в Трапезній домініканців. Сьогодні цей інструмент **вважається найстарішим із діючих органів України**. На нього покладено виключно світські функції. Він незмінно по декілька разів на тиждень, а то і на день, збирає на концертах натовпи туристів.

Так само великим зацікавленням публіки користуються органні концерти, які традиційно о 17 годині кожної суботи та неділі (а подеколи й серед тижня) відбуваються в Будинку органної та камерної музики. Таку назву отримав у 1968 році верхній Домініканський костел Святої Марії Магдалини. Дію його сакральних функцій своїм розпорядження радянська влада призупинила у 1962 році. Але з 1998 року паралельно з проведенням концертів і світських заходів, у соборі систематично відбуваються римо-католицькі Богослужіння.

Про перші органи та найдавніших органістів верхнього монастиря домініканців – на відміну від історії храму Божого Тіла – жодних даних не збереглося. Вся відома інформація торкається архітектурних перебудов і функціонування монастиря та семінарії в координації з потребами львівської громади. У 1841 році Галицький релігійний фонд продав місту монастирські приміщення костелу Марії Магдалини під потреби жіночої в'язниці. А сам



костел було поділено на дві частини: найстарша вітварна була передана для духовних потреб в'язнів. Інша частина це – велична добудова Мартина Урбаніка в стилі рококо зі скульптурами Себастьяна Фесінгера на фронтоні – це та, в якій зараз є розміщено орган – була призначена Богослужінню для прихожан місцевої парафії.

Немає жодного сумніву, що одразу після першого освячення костелу Святої Марії Магдалини у 1630 році домініканці, які мали в Белзі свою школу органістів доклали максимум зусиль, щоб для семінаристів у храмі звучав орган. Але на сьогодні – це лише здогадки. Натомість документально підтвердженим є той факт, що в 1887-88 роках перебудовою на той час діючого органу займався Ігнатій Жебровський. У 1932 році цей орган було продано костелу міста Богородчани, а ксьондз Герард Шмід, який на той час правив у костелі одразу ж почав пошуки нового інструменту.

У 1936 році було встановлено орган моравської фірми "Gebrüder Rieger". Всю історію інструменту в деталях подає львівський знавець органів Сергій Каліберда, який у 2014 році видав фундаментальну дослідницьку працю "Органи Львова і Галичини, історія та сучасність". Органopus 2565 мав 70 регістрів, з яких 12 розміщувалися в окремій шафі над вітварем, 3 основні мануали і педалі, а також виносний додатковий четвертий мануал. Зараз його консоль в недіючому стані зберігається в органному залі. На цьому інструменті виконавцем досягалася не лише стереофонія звучання, але й існувала можливість задіяти у виконанні музичного твору одразу двох органістів.

У цьому симфонічному органі будівничі втілили багато нових ідей видатного французького винахідника Арістиди Кавійє-Коля (1811-1899). Новий інструмент одразу після встановлення почав серйозно конкурувати з найбільшим на той час у Львові органом костелу Святої Єлизавети, де прихожани з великим захопленням сприймали гру знаменитого львівського органіста **Михайла Возьного** і як супровід під час Святої Літургії, і в концертних виступах зі світською програмою. Але органісти-гастролери для своїх концертних виступів у Львові через прозорість і яскравість потужного звучання все ж надавали в той час перевагу органіві костелу Святої Марії Магдалини. У передвоєнних 30-х роках супровід до Святої Літургії тут здійснювали видатні львівські композитори – син Мечислава **Адам Солтис** (1890-1968) та його студент по класу органа в консерваторії **Андрій Нікодемівич** (1925-2017), органна і ораторіальна композиторська творчість якого є наскрізь пронизана католицькою релігійною тематикою. Натомість львівський композитор і педагог **Тадеуш Махль** (1922-2003) до виїзду в Краків у 1947 році був штатним органістом костелу Св. Єлизавети, де у час війни брав участь у регулярних таємних концертах на користь дітей-сиріт.



Концерти органної музики досить часто відбувалися і в костелі Святого Антонія, де у 1937 році було встановлено **двомануальний 17-регістровий романтичний орган**, що був збудований на фабриці "Станіслав Крюковський і син" біля Лодзі. Цей інструмент і сьогодні супроводжує Святу Літургію у храмі. Все життя на ньому грав талановитий сліпий музикант Андрій Тарасик, який ще до війни з великим успіхом концертував у львівських храмах Св. Єлизавети та Св. Марії Магдалини.

Світські концерти органної музики в кінці XIX – першій половині XX століття відбувалися й у інших львівських храмах. Найбільша органна фабрика Яна Сливінського встановила в найдавнішому (1340 р.) костелі Львова Марії Сніжної дуже оригінальний 14-регістровий двосекційний орган. Його інаугурація відбулася 30.04.1891 року. Про цей концерт зберігся розлогий звіт, з якого дізнаємося, що окрім демонстрації можливостей нового інструменту самим фабрикантом Сливінським, в концерті звучали фуги Баха і Гаази та солоспіви Монюшка. Свою майстерність продемонстрували органісти Смольський та Вуйчик, а також майбутній директор консерваторії Галицького музичного товариства Мечислав Солтис (186-1929), який повернувся зі своїх органних студій у К. Сен-Санса в Парижі. Вже ставши директором консерваторії, Мечислав Солтис у 1910 році завершив будівництво концертного залу в палаці Уленецьких-Бєсядецьких (площа Галицька), де після встановлення органу систематично відбувалися концерти.

У ролі ще одного концертного органного залу, що створював достойну конкуренцію і Св. Єлизаветі, і Св. Марії Магдалині став Євангельський молитовний будинок на початку вул. Зеленої, де фірма "Gebrüder Rieger" з Ягендорфа розмістила свій 28-регістровий двомануальний орган opus 1014. Знаменно, що до приходу у Львів австрійської влади це був костел Святої Урсули, який належав реформаційному відгалуженню знову ж таки Домінікаського ордену. Домініканці-обсерванти твердо протистояли тенденції пом'якшення статутних вимог. У 1955 році орган розібрали. Частина труб була передана до філармонії, а 10 труб разом із органом Вірменської катедри Арсеній Котляревський, якого вважають піонером радянської органної школи в УРСР вивіз до Ташкента.

Традиції органного музикування у Львові мають ще дуже багато нерозкритих і неопрацьованих сторінок. Джерела цих традицій і в історії християнської обрядовості, і в особливому ставленні львів'ян до культурної спадщини рідного міста, і в економічному та духовному потенціалі різноетнічної громади міста, та й у прагненні людей до прекрасного.

Цим прагненням керувалися творці органів – матеріальної бази органного мистецтва і натхненні високою духовністю композитори та виконавці органної



музики. У роки перед Другою світовою війною на Галичині налічувалося понад 400 діючих органів, з яких у Львові свою духовну місію здійснювало біля 50-ти. У XIX – XX століттях в місті успішно працювали не лише для потреб краю, але й далеко за його межами, вісім органобудівничих фабрик. Сьогодні нам відомі імена кількох десятків львівських майстрів і органістів, а також і з десяток львівських композиторів, які писали музику для органу. Усі вони залишили для нащадків далеко не до кінця оцінений і осмислений духовний скарб у музичній культурі та в історії Львова.

### Література:

1. Аквінський Св. Тома. *Компендіум з теології* / [пер. з лат. Котусенко В., Піговська І., Поляк А.]. К.: Українське видання. Інститут релігійних наук св. Томи Аквінського, 2010. 423 с.
2. Булибенко Г. В. Твори для органа українських композиторів ХХ ст. [Електронний ресурс]. Джерело доступу: <http://www.organy.lviv.ua/cgi-bin/index.cgi?42>
3. Булос Ібн Аз-Заїм (Павло Халебський). Подорож патріарха Макарія. *Дзвін*. 1990. № 9. С.119.
4. Витвицький Василь. Український музичний Львів. *Записки НТШ: праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1996. Том ССXXXII. С. 208-216.
5. Гулянич Ю. *Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості*. Львів, Афіша, 2008. 159 с.
6. Каліберда Сергій. *Органи Львова і Галичини, історія та сучасність*. Львів: "Апріорі", 2014. 448 с.
7. Кияновська Л. *Еволюція галицької музичної культури XIX - XX ст..* Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
8. Котюк Б. Органи у Львові та Україні. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2015. Число 4 (18). С. 115-119.
9. Мазепа Л. З. Документальні пам'ятки про Музичне братство у Львові XVI-XVII ст.. *Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка : праці музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. ССXXVI. С. 199-222.
10. Мазепа Л. З. *Шлях до музичної Академії у Львові [у 2 т.]* / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. Львів : СПОЛОМ, 2003. Т. 1. 288 с.
11. Шибальський Юрій. *Диспозиція органів львівських і деяких провінційних*. Каталог. Львів, 1955.
12. Babnis Maciej. *Kultura organowa Galicji*. Słupsk: Akademia Pomorska, 2012. 674 s.
13. Blaszczyk Leon. *Zycie muzyczne Lwowa w XIX wieku. Przegląd Wschodni*. Warszawa, 1991. 197 s.



14. Chomiński J. M., Chomińska-Wilkowska K. *Historia muzyki polskiej*. Kraków, 1996. Cz. II.
15. Chwałek J. *Budowa organów*. Warszawa, 1971.
16. Gliniak Szczepan. Szkoły organistowskie a kształcenie muzyczne w Przemyślu w okresie 1867-1918 r. *Musica Galiciana*. / Red. Leszek Mazepa. Rzeszów: W-wo WSP, 2000. Tom V. S. 155-161.
17. Gołos Jerzy. *Organoznawstwo historyczne*. Warszawa, 2004.
18. Gołos Jerzy. *Polskie organy i muzyka organowa*. Warszawa: Instytut wydawniczy "PAX", 1972. 512 s.
19. Gołos Jerzy. The Instrument and Its History. *The Polish Organ. (Polish Musik History.)* Vol.I – Translated by Barbara Dejliko. Warszaw: Sutkowski Edition; Historical Monuments Documentation Centre, 1992. 596 p.
20. Gołos Jerzy. *The Polish Organ*. Warsaw, 1994.
21. Klinda F. *Organ w kultúre dvoch lisícroči*. Bratislava, 2000. 180 s.
22. Mazepa L. Kultura muzyczna Lwowa w czasach zaboru. *Galicja i jej dziedzictwo*. Rzeszow, 1995. T. 4.
23. Mazepa L. Muzycy i muzykalia w miejskich księgach kasowych Lwowskiego Magistratu w XV-XVII wiekach. *Musica Antiqua IX*. – Vol. 1. Acta Musicologica. Bydgoszcz, 1991.
24. Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne we Lwowie (XV-XX w.) *Lwów – miasto, społeczeństwo, kultura*. Kraków, 1996.
25. Mazepa Leszek. Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII st. Do uyworzenia Towarzystwa Św. Cecylii w 1826 r. *Musica Galiciana*. / Red. Leszek Mazepa., Rzeszów: W-wo WSP, 2000. Tom V. S. 97-118.
26. Piekarski Michał. Działalność polskich i ukraińskich wychowanków lwowskiej szkoły muzykologicznej (do 1939 roku). *Rozprawy z Dziejów Oświaty*. 47. Warszawa, 2010. S. 73-108. URL: [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Rozprawy\\_z\\_Dziejow\\_Oswiaty/Rozprawy\\_z\\_Dziejow\\_Oswiaty-r2010-t47/Rozprawy\\_z\\_Dziejow\\_Oswiaty-r2010-t47-s73-108/Rozprawy\\_z\\_Dziejow\\_Oswiaty-r2010-t47-s73-108.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Rozprawy_z_Dziejow_Oswiaty/Rozprawy_z_Dziejow_Oswiaty-r2010-t47/Rozprawy_z_Dziejow_Oswiaty-r2010-t47-s73-108/Rozprawy_z_Dziejow_Oswiaty-r2010-t47-s73-108.pdf)



УДК 783

## **Muzyka religijna w Lublinie przed I wojną światową w świetle "Kuriera Lubelskiego"**

Lata zaborów to szczególnie trudny i burzliwy okres w historii państwa polskiego. Pomimo wielu nieudanych prób odzyskania niepodległości, duch narodu nie gasł, a Polacy podejmowali liczne działania, by tożsamość narodowa została podtrzymana. Podczas długiego okresu niewoli ogromne znaczenie odgrywała szeroko rozumiana kultura. Szczególnie mocno rozwijała się ona w Lublinie, który jak pisze Regina Gerlecka, "od dawna uchodził za jedno z najmuzykalniejszych miast w Królestwie Polskim, a tę opinię potwierdzał szybko odradzający się po powstaniu styczniowym ruch muzyczny" [2, s. 260].

Lublin posiada długą i bogatą historię wykonawstwa muzyki religijnej, sięgającą co najmniej XVI wieku. We wspomnianym czasie powstała konfraternia muzyków, działająca przy nieistniejącym obecnie kościele św. Michała Archanioła. Należał do niej m.in. trębacz Jan Kwiatkowski, uświetniający swoją grą najważniejsze święta w lubelskich kościołach. Kapela przez lata prowadziła ożywioną działalność, z czasem jednak upadła. Odrodzenie konfraterni nastąpiło dopiero w 1781 roku, kiedy jej nowy statut zatwierdził król Stanisław August Poniatowski [1, s. 148]. Kapela działała do 1818 roku, po czym została reaktywowana przy Katedrze Lubelskiej i w 1898 roku przyłączona do Lubelskiego Towarzystwa Muzycznego [4, s. 9].

Mimo licznych represji ze strony władz zaborczych, szczególnie po klęsce powstania styczniowego, życie muzyczne miasta rozwijało się, dzięki ogromnemu zaangażowaniu rodzimych artystów. Dopiero w wyniku ożywienia politycznego w zaborze rosyjskim, które wywołała rewolucja w latach 1905-1907, Lublinianie uzyskali większą możliwość zakładania stowarzyszeń i organizacji wydarzeń kulturalnych. Nie oznaczało to jednak końca restrykcji. Cenzura carska i intensywna rusyfikacja miały ogromny wpływ na życie kulturalne miasta, co było szczególnie widoczne w literaturze, muzyce i prasie [3, s. 84-85].

W prasie lubelskiej z lat 1900-1914 często umieszczano informacje na temat organizowanych koncertów i przedstawień teatralnych. Najobszerniej na ten temat wypowiadał się "Kurier Lubelski". Zamieszczano w nim nie tylko krótkie wzmianki prasowe, informujące o nadchodzących wydarzeniach, ale również programy koncertów, biogramy wykonawców i relacje pokoncertowe zawierające





merytoryczną krytykę. Dzięki takim informacjom możliwe jest wyciągnięcie wniosków na temat najczęściej wykonywanego w Lublinie repertuaru muzycznego.

Wielokrotnie reaktywowany "Kurier" stał się w II poł. XIX wieku jedyną gazetą w Polsce wydawaną na prowincji [1, s. 184-186]. Przez lata zmieniała się nazwa czasopisma – początkowo był to "Kurier Lubelski", kolejno "Kurier" (po reaktywacji w 1906 r.), a ostatecznie "Codzienny Kurier Lubelski" (w latach 1913-1914) – ale niezmienna była jego charakterystyka. Czasopismo było dość postępowe, utrzymane w rewolucyjnym tonie i nie bało się poruszać tematu cenzury. "Kurier" skupiał wokół siebie radykalną inteligencję, a jego postępowy charakter często wywoływał ostre reakcje władz. Liczne kary pieniężne i areszty nie zniechęciły jednak redaktorów do dalszej działalności, a na temat samych restrykcji często zamieszczano wzmianki w prasie. Czasopismo patronowało licznym inicjatywom społecznym i kulturalnym, stąd właśnie w nim najczęściej umieszczane były wzmianki i relacje na temat wydarzeń kulturalnych – przedstawień teatralnych i operowych, koncertów oraz wieczornic, organizowanych m.in. przez Lubelskie Towarzystwo Muzyczne i Towarzystwo Muzyczne "Harmonia" [20, s. 3].

W porównaniu do informacji na temat pozostałych wydarzeń muzycznych, wzmianki dotyczące muzyki religijnej były odnotowywane niezwykle rzadko. Liczne są doniesienia i relacje na temat przedstawień teatralnych, operowych i operetek, jednak te dotyczące muzyki religijnej należą do mniejszości. Brakuje również relacji prasowych na temat działalności zespołów parafialnych i kapel amatorskich wykonujących muzykę religijną. Po włączeniu kapeli kolegiackiej do Lubelskiego Towarzystwa Muzycznego również brakuje informacji na temat działalności samego zespołu. Zastanawiająca jest przyczyna tak małej ilości zapisów dotyczących muzyki religijnej. Mogło to wynikać zarówno z cenzury carskiej, która w dziełach religijnych, szczególnie polskich kompozytorów, mogła odnajdywać elementy scalające naród, jak i z większego zainteresowania publiczności przedstawieniami teatralnymi i operowymi, o czym świadczą codzienne doniesienia na ten temat w "Kurierze".

Mimo nielicznych wzmianek w prasie dotyczących muzyki religijnej, można stwierdzić, że pojawiała się ona zarówno na koncertach o jednorodnym charakterze, gdzie wykonywano praktycznie wyłącznie utwory religijne, jak i w postaci pojedynczych pieśni i arii na różnorodnych koncertach organizowanych przez lubelskie towarzystwa.

Do najważniejszych koncertów muzyki religijnej w Lublinie należały "Wielkie koncerty religijne" organizowane przez Lubelskie Towarzystwo Muzyczne. W wyniku kwerendy odnotowano dwa tego typu koncerty: w 1910 i 1914 r. Na ich repertuar składały się religijne dzieła wokalnie-instrumentalne oraz dzieła instrumentalne, nawiązujące swoim charakterem do klimatu koncertu. Dokładnego



repertuaru wydarzenia z 1910 r. nie sposób zrekonstruować z powodu występowania jedynie krótkich wzmianek o nadchodzącym koncercie i braku relacji pokoncertowej. Pewne jest to, że odbył się on 21 marca w Teatrze Wielkim. Mieli wziąć w nim udział artyści opery warszawskiej, m.in. Antoni Ostrowski i Wincenty Malawski oraz chór mieszany Lubelskiego Towarzystwa Muzycznego pod kierownictwem Adama Wyleżyńskiego [9, s. 3; 10, s. 3].

Znany jest natomiast pełny repertuar "Wielkiego koncertu religijnego" z 1914 r. Sądząc po ilości zapisów prasowych, w których podkreślano długie przygotowania do koncertu, było to wydarzenie bardzo ważne dla Lublinian. Ponadto program był bardzo urozmaicony i dotychczas miastu nieznany [16, s. 5]. Najwięcej informacji na jego temat można zaczerpnąć z obszernej relacji pokoncertowej, która ukazała się w "Kurierze" 8 kwietnia 1914 r. Na repertuar koncertu składały się utwory chóralne (pieśń *Po pochowaniu Pana Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego*, motet *Chór sprawiedliwych* Stanisława Moniuszki i trzy części *Requiem* Johannes Verhulsta) utwory solowe (*Pod krucyfiksem* Jeana-Baptiste'a Faure'a i *O władco świata* Stanisława Moniuszki) oraz utwory instrumentalne (*Ave Maria* Charlesa Gounoda na tle preludium Jana Sebastiana Bacha, *Aria* J.S. Bacha i *Largo* Jerzego Fryderyka Haendla). Utwory chóralne wykonał chór mieszany Lubelskiego Towarzystwa Muzycznego pod dyrekcją Bronisława Strzyżkowskiego, który zaśpiewał również utwory solowe [17, s. 3].

Szczególnie ważnym wydarzeniem dla życia kulturalnego Lublina, była mająca miejsce w 1910 r., uroczystość grunwaldzka – nabożeństwo z okazji 500-lecia istnienia Kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny Zwycięskiej (kościół pobrygidkowski), postawionego na pamiątkę Bitwy pod Grunwaldem. W czasie nabożeństwa Jan Kałwajć wykonał *Wspieraj mię* Belzjana (prawdopodobnie autor wpisu miał na myśli Mathiasa Beltjensa, a nazwisko zostało błędnie zapisane), natomiast chór męski Towarzystwa Muzycznego "Harmonia" pod dyrekcją Wacława Grzybowskiego zaśpiewał *Ave Maris stella* Bernharda Kothe i *Hymn do Boga* Ferdinanda Mohringa. Po nabożeństwie nastąpiły modlitwy za poległych, podczas których odśpiewano hymn chorałowy *Te Deum Laudamus*. Po nim wykonano *Marsz żałobny* Fryderyka Chopina, a Jan Kałwajć zaśpiewał *Panie, gdy serce drży* Stanisława Moniuszki. W zapisach prasowych wielokrotnie podkreślano wyjątkowość tego wydarzenia i zachęcano Lublinian do licznej obecności [11, s. 3].

Kolejnym koncertem muzyki religijnej w omawianym okresie był koncert amatorskiego chóru „Szesnastka”. Zespół pod kierownictwem Gustawa Czernickiego wykonał dwukrotnie (w marcu i maju 1909 r.) mszę Charlesa Gounoda (*Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei*). Nie ustalono natomiast, które dokładnie dzieło francuskiego kompozytora mogła usłyszeć lubelska publiczność. Na program koncertu składać się



miały również utwory solowe na śpiew i skrzypce, jednak brak informacji w prasie na temat wykonywanych utworów czy sylwetek wykonawców [7, s. 3; 8, s. 3].

Poza dokładnie opisanymi wydarzeniami kulturalnymi, w "Kurierze Lubelskim" możemy odnaleźć krótkie wzmianki na temat dotychczasowych i przyszłych koncertów. Jednym z takich wydarzeń był Wieczór św. Cecylii, wspomniany w 1908 r. Wzmiankowany koncert został przedstawiony w dość nieprzychylnym świetle, a mianowicie miał należeć do jednych z najbardziej nieudanych występów chóru Lubelskiego Towarzystwa Muzycznego. Brak jednak informacji na temat wykonanego na nim repertuaru, czy nawet konkretnej daty, kiedy wydarzenie miało się odbyć. Ostro krytykując wydarzenie, autor artykułu wyraził jednakowoż przekonanie, iż pod nowym kierownictwem Wacława Bajkowskiego, chór poczyni znaczne postępy [6, s. 3].

W Lublinie organizowano również wydarzenia kulturalne związane z danym czasem w roku, m.in. bale karnawałowe oraz koncerty kolęd. W kwerendzie znaleziono tylko jeden zapis dotyczący religijnych koncertów bożonarodzeniowych, jednak można przypuszczać, iż odbywały się one co roku. Wspomniana wzmianka dotyczyła koncertów chóru mieszanego Towarzystwa Muzycznego "Harmonia" pod kierownictwem Jana Kałwajcia, które miały się odbyć 25 i 26 grudnia 1912 r. Brak jednakże dokładnego programu występów [15, s. 9].

Poza wyżej wymienionymi wydarzeniami, w prasie można napotkać ogłoszenia dotyczące prób chórów. Przykładem takiego wpisu jest zawiadomienie o próbie chóru mieszanego Lubelskiego Towarzystwa Muzycznego w lokalu towarzystwa z 1914 r. Zespół miał przygotowywać się do śpiewania w Katedrze i kościele pokapucyńskim. Niestety tak, jak w wyżej wymienionych przypadkach nie ustalono dokładnej informacji na temat wykonywanego repertuaru [18, s. 3].

Pojedyncze utwory muzyki religijnej (pieśni i arie z oratoriów), pojawiały się także na zwykłych koncertach i wieczornicach, jako urozmaicenie repertuaru wydarzenia. Podczas koncertu Lubelskiego Towarzystwa Muzycznego w 1907 r. pojawił się duet *Crucifixe (Pod krucyfiksem)* Jeana-Baptiste'a Faure'a w wykonaniu solistów opery warszawskiej: tenora Stanisława Sienkiewicza i barytona Edwarda Staro [5, s. 4]. W 1910 r. natomiast Zofia Migurska wykonała arię Marii Magdaleny z oratorium *Maria Magdalena* Julesa Masseneta [13, s. 3], podczas koncertu w sali Resursy Kupieckiej, którego dochód w całości miał być przeznaczony na szpital w Bychawie [12, s. 3; 14, s. 1]. Poza utworami wokalnie-instrumentalnymi wykonywano również muzykę instrumentalną. Podczas Wieczornicy zorganizowanej przez lubelski oddział Towarzystwa Abstynentów "Przyszłość" w 1914 r. można było usłyszeć *Ave Maria* Bacha-Gounoda, które wykonali Jankowska (fortepian), Jankowski (skrzypce) i Papiewski (fisharmonia) [19, s. 3].



Dokonując analizy zapisów prasowych, nie znajdujemy jednego towarzystwa organizującego wyłącznie koncerty religijne. Z pewnością przy parafiach odbywały się lokalne koncerty, natomiast nie zachowały się o nich informacje w prasie. Pod kątem ilości zorganizowanych wydarzeń zdecydowanie najczęściej koncerty urządziło Lubelskie Towarzystwo Muzyczne (m.in. "Wielkie koncerty religijne", wzmianki o próbach chóru mieszanego towarzystwa, przygotowującego się do śpiewania w Katedrze). Poza nim koncerty typowo religijne organizowało również Towarzystwo Muzyczne "Harmonia".

Zestawienie odnotowanych utworów religijnych wykonywanych w Lublinie przedstawia poniższa tabela:

Lp.	Kompozytor	Utwór muzyczny	Liczba wykonań
1.	-	Te Deum Laudamus	1
2.	Bach-Gounod	Ave Maria	2
3.	Belzjan	Wspieraj mię	1
4.	J.-B. Faure	Crucifixe (Pod krucyfiksem)	2 (solo i duet)
5.	G. G. Gorczycki	Po pochowaniu Pana	1
6.	C. Gounod	Msza (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei)	2
7.	B. Kothe	Ave Maris stella	1
8.	J. Massenet	aria Marii Magdaleny z oratorium „Maria Magdalena”	1
9.	F. Mohring	Hymn do Boga	1
10.	S. Moniuszko	Chór sprawiedliwych	1
11.	S. Moniuszko	O władco świata	1
12.	S. Moniuszko	Panie, gdy serce drży	1
13.	J. Verhulst	Requiem (3 części)	1

Tab. 1. Zestawienie utworów religijnych wykonanych w Lublinie w latach 1900-1914 (oprac. własne)

Analizując powyższą tabelę z łatwością można zauważyć, że więcej pojawia się utworów kompozytorów obcych, co mogło wynikać z większego zainteresowania muzyką zagraniczną, jak i z działalności cenzury carskiej. Pod kątem liczby kompozytorów najczęściej pojawiają się utwory twórców francuskich (J.-B. Faure, C. Gounod, J. Massenet), co tylko potwierdza ogromne zamiłowanie Lublinian, nie



tylko do świeckiej (opery, operetki), ale także do religijnej muzyki francuskiej. Kolejno na równi przedstawia się twórczość kompozytorów polskich (G.G. Gorczycki, S. Moniuszko) i niemieckich (B. Kothe, F. Mohring). Wśród rodzimych kompozytorów najczęściej usłyszeć można było dzieła Stanisława Moniuszki.

Pod kątem wykonawców najczęściej pojawia się nazwisko Jana Kałwajcia, zarówno w roli śpiewaka, jak i dyrygenta chóru męskiego Towarzystwa Muzycznego "Harmonia". Pozostali artyści pojawiają się w zestawieniu jednorazowo.

Podsumowując powyższe rozważania, mimo burzliwych czasów zaborów, a w szczególności lat 1900-1914, kultura muzyczna w Lublinie była bardzo bogata. Dotyczy to również muzyki religijnej, choć informacje na jej temat w prasie pojawiały się niezwykle rzadko. Do najważniejszych wydarzeń omawianego okresu z pewnością należały "Wielkie koncerty religijne" oraz uroczystość grunwaldzka z 1910 r. Rzadziej wykonywano pojedyncze utwory, a częściej organizowano koncerty poświęcone wyłącznie muzyce religijnej. W większości pojawiała się muzyka religijna kompozytorów francuskich, a wśród kompozytorów polskich królowała twórczość Stanisława Moniuszki.

### **Bibliografia :**

1. Gawarecki H. *O dawnym Lublinie: szkice z przeszłości miasta*. Lublin, 1974.
2. Gerlecka R. *Lata 1864-1905*, w: *Z przeszłości kulturalnej Lubelszczyzny*. / red. A. Zdunek. Lublin, 1978. s. 223-290.
3. Przybyła Z. *Cenzura w Przywiślańskim Kraju*. "Testy Drugie" 6 (1995).
4. Rzepecki K. *Muzycy Lubelszczyzny dla Niepodległej*. Lublin, 2022.

Prasa:

5. "Kurier", 2 lutego 1907, nr 28.
6. "Kurier", 7 lutego 1908, nr 31.
7. "Kurier", 3 marca 1909, nr 50.
8. "Kurier", 6 maja 1909, nr 102.
9. "Kurier", 26 lutego 1910, nr 47.
10. "Kurier", 20 marca 1910, nr 66.
11. "Kurier", 17 lipca 1910, nr 161.
12. "Kurier", 6 września 1910, nr 204.
13. "Kurier", 7 września 1910, nr 205.
14. "Kurier", 9 września 1910, nr 207.
15. "Kurier", 24 grudnia 1912, nr 295.
16. "Codzienny Kurier Lubelski", 29 marca 1914, nr 73.
17. "Codzienny Kurier Lubelski", 8 kwietnia 1914, nr 81.
18. "Codzienny Kurier Lubelski", 10 kwietnia 1914, nr 83.
19. "Codzienny Kurier Lubelski", 10 czerwca 1914, nr 130.



Netografia:

20. Rosiak R. Dzieje prasy Lubelskiej. *Kalendarz Lubelski*, 1962. URL: <https://biblioteka.teatrnn.pl/Content/9236/Dzieje%20prasy%20lubelskiej.pdf> (dostęp 20.03.2024 r.).

*Засадна Ольга Володимирівна*  
(м. Київ, Україна)

УДК 783(477)

**Проповідницька відправа «Служба Божа "Визволення"»  
В. Чехівського та П. Гончарова: історичний та жанровий аспекти**

Період зміни суспільного устрою, межі епох, яким часто передують великі потрясіння, війни та катастрофи – це завжди час переоцінки цінностей, болісних втрат та кардинальних змін. Тільки за останнє сторіччя наша держава раз по раз входячи у чергову "зону турбулентності", зазнає великих страждань, знаходить силу знову і знову поставати з пожарищ і попелу не лише у метафоричному, а й у буквальному сенсі.

Зараз, як і сто років тому, проходячи важкий шлях війни, ми проводимо часові паралелі та часто дивуємося найдрібнішим збігам у цьому історичному проміжку. Разом з тим відзначаємо і те, що зацікавлення історією України значно зросло з часу повномасштабного вторгнення 2022 року. Це, очевидно, означає, що, вивчаючи та аналізуючи історію своєї країни, суспільство прагне в подальшому уникнути помилок минулого, та впливати на розвиток власної держави.

Мистецтво в такі "часи змін" вирізняється особливо загостреним відображенням як особистісних, так і суспільних запитів, переосмислюючи та творячи часто суперечливе або й конфліктне щодо усталених стереотипів. Розкриває різноманітні ціннісно-духовні проблеми, що раз по раз постають перед людством. Не було винятком українське суспільно-культурне буття, яке в першій третині ХХ ст. в усіх його аспектах набуло особливого драматизму: напруження нагнітали зміни суспільно-політичного устрою, війни, здобуття і втрата незалежності, реформи в церковному житті тощо.

Реформування Церкви "самовизначенням" втілювалося в українському визвольному русі, котрий привів до утворення Української Автокефальної Православної Церкви (УАПЦ) та її проголошення в 1921 році на першому Всеукраїнському Православному Церковному Соборі у м. Києві. Протягом дев'яти років було скликано три ВПЦ Собори (1918, 1921 та 1927 років). Необхідно підкреслити, що кожен зі згаданих Соборів відіграв величезну роль у розвитку української церковно-музичної творчості, оскільки постало



питання про повне оновлення богослужбової музики, що століттями перебувала під впливом російської імперії і російської церкви.

Ціла когорта видатних українських композиторів так званої полисенківської генерації активно відгукнулися на запит Української Церкви, щодо створення церковних композицій. Серед яких такі митці як – К. Стеценко, Я. Яциневич, О. Кошиць, М. Леонтович, П. Демущкий, Я. Степовий П. Козицький, М. Вериківський та інші. Більшість з них входили в Хорову комісію (яку згодом було перейменовано в Комісію церковних співів), що була вищим органом УАПЦ по всім справам церковного співу в українських церквах. Під час дискусій релігійних лідерів і діячів музично-хорового мистецтва, про які згадується в архівних матеріалах і в тогочасній пресі, підсумовувався попередній досвід та визначалися напрямки розвитку церковної музики в контексті національного самопізнання та самоствердження. До компетенції комісії належала організація церковних хорів та об'єднання їх діяльності, контроль за діяльністю хорів і регентів. Також вона регулювала та розробляла, ухвалювала та видавала церковно-музичний репертуар як для хорів, так і для загальних церковних співів; замовляла у композиторів богослужбові твори, про що свідчать документи різних архівних установ. Завдяки чому українська хорова культура неймовірно збагатилася справжніми перлинами духовної музики.

До нашого часу збереглися стенограми засідань хорової комісії Всеукраїнської Православної Церковної Ради (ВПЦР). Зокрема, одна зі стенограм вечірнього засідання Собору 26 жовтня 1927 року засвідчує, що проблема перегляду богослужбового уставу викликала жваву дискусію серед учасників. Пропонувалися найнесподіваніші способи реформ у цій галузі, зокрема, скорочення чинів, заміна одних піснеспівів іншими, а також – зміна способу виконання тих чи інших ритуалів священнослужителями і церковним клиром. Як результат таких реформ постали нові жанри української духовної музики названі "проповідницькими відправами".

Проповідь – це мовленнєвий жанр повчального характеру, певною комунікацією між священнослужителем і прихожанами. На думку науковців, особливістю проповіді є її проголошення рідною, доступною для мирян мовою. Цього на довгий час були позбавлені українці. І лише наприкінці XIX століття зафіксовані документальні свідчення, що в деяких губерніях священники читають проповідь українською мовою. Можемо стверджувати, що **саме з проповіді розпочався процес відновлення Української Церкви.**

Таким чином, змісту проповіді стало надаватися велике значення. В той період саме вона набувала високого рівня та через проекцію євангельських цінностей на реалії тодішнього суспільного життя українців, особливим чином



впливала на формування національної самосвідомості. Проповідь ставала зброєю проти більшовицької пропаганди, що набирала обертів, і через брехливі маніпуляції з "рівністю та братерством" міцно засідала у свідомість громадян, що були змучені війною та політичним "калейдоскопом".

У Києві, при Софійському соборі, одним з основних ідеологів УАПЦ В. Чехівським, утворюється "Братство робітників слова", основною метою якого було навчати ораторського мистецтва, вміння переконувати, важливості плекання та стійкості християнських та національних цінностей.

Саме **В. Чехівський і є автором тексту проповідницької відправи «Служба Божа "Визволення"»**. Йому належить ідея перетворення проповіді на мистецьке дійство, оскільки вважав, що воно здатне чинити спротив комуністичній ідеології. "Автор відправи говорить про визволення Ізраїлю від поневолення, проводячи паралель з подіями історії Української церкви та держави. Український народ – теж вибраний народ, бо Господь, люблячи його, насилає на нього довгі та тяжкі випробування, і в нього є свої пророки і мученики (УАПЦ визнала пророком поета Т. Г. Шевченка)" [З. с.46]. Можливо, саме ці насичені біблійними образами паралелі, що завдяки художній уяві автора враз адаптувалися в український православний обряд, і стали головною причиною неоднозначного ставлення до проповідницьких відправ. Подібні паралелі між українським та ізраїльським народом не були новою ідеєю у культурологічній та мистецькій думці другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст.: їх, зокрема проводить також І. Франко у поемі "Мойсей".

Слід зазначити, що і у ХХІ столітті, в часі повномасштабного вторгнення росії в Україну сучасні мислителі та митці знову звертаються до тематики боротьби поневоленого ізраїльського народу.

Проте демократизація обряду почасти призвела до вільного поводження церковнослужителів із церковним уставом. Митрополит М. Борецький у доповіді на зборах 1928 року, присвячених духовному керівництву, розкрив сутнісні недоліки такого процесу, зазначивши: "Є в нас і інші збочення – це недотримка церковного уставу і та свавільність, яка часами набуває за тими чи іншими церковними службами загрозливих форм (...) Треба також нам ознайомитись і сказати свою думку щодо спроби нових церковно-проповідницьких відправ, яких ми зараз маємо дві: "Визволення" і "Слово Хресне" – твори В. М. Чехівського" [1, с.382-397].

Ще одним аспектом негативного ставлення до нових відправ і до богослужбових реформ взагалі стала практика заміни або виключення певних "застарілих" (із погляду окремих учасників церковно-визвольного руху) понять "раб Божий" та "Господь". У проповідницькій відправі "Визволення" В. Чехівський усе ж наслідують замінити поняття "раб" на "Дух" у тексті





піснеспіву "Нині відпускаєш раба Твого Владико". Як було зазначено вище – церковна проповідь також була певним способом боротьби з більшовицькою пропагандою, що після встановлення комуністичної влади в Україні в 1923 році, набирала широкого розповсюдження. І, щоб зберегти суспільну свідомість українців у християнському ідейно-ціннісному світоглядному імперативі В. Чехівський, сповнений надій і натхненний подіями Собору 1927 року, він писав: "Мистецтво проповіді в Українській Церкві визнають навіть її супротивники. За короткий час відродження Українська Церква дала кілька видатних могутніх проповідників. І форма і зміст проповіді удосконалюється. Повнота життя, що в проповіді захоплюється, широта, що одкривається, глибина, що дається живим словом, служать за ознаку розвитку проповіді в Українській Церкві... Нові форми відправ церковних, т. зв. проповідницькі відправи, з особливим змістом і текстом, як напр., "Визволення" та "Слово Хресне", святкові повечір'я – концерти, повечір'я колядкове й інші, розвиваються неупинно в творчості Української Церкви" [5, с.89]

Як зазначає І. Преловська: "Чехівський, як Благовісник УАПЦ, у своїй відправі "Визволення" провіщує Українській церкві нову еру відновлення Духа Святого на національній ниві. Відправа починається викладом подій, поданих на початку Старого Завіту, 1-ї книги Мойсеєвої "Буття" – про створення світу. Далі автор зупиняється на діяльності ізраїльських пророків, які уславилися шуканням правди та волі для рідного народу, вірою у його відродження та спасіння від іноземних поневолювачів, кликали народ до боротьби страждали і плакали разом з ним" [3, с.46]. Через образ "останнього перед Христом" пророка Івана Предтечі В. Чехівський переходить до звеличення приходу Ісуса Христа та багатьох знакових подій, пов'язаних із Його перебуванням та проповідуванням серед людей. Особливої ваги тут набуває "Нагірна проповідь" (Мтв. 5:3–11), де священник разом з хором розспівують текст духовного Божого заповіту [5, с. 46].

Досить цікавою є структура цієї проповідницької відправи. Порівняння з канонічними богослужіннями показує, що найближчою до неї є цикл молебня: тут наявні читання з Апостола та Євангелія (чітко визначені, сталі), величання, єктенія. Проте, абсолютно оригінальним явищем є поперемінне зі співом хору та репліками "народу", виголошення проповідей, що не зустрічається в жодній із канонічних відправ. Внаслідок цього виникає асоціація насамперед з формою своєрідного хорового дійства з декламаційними і сольними епізодами.

Музику до служби "Визволення" написав П. Гончаров. Саме його мистецький хист, що проявився в майстерному синтезі народного мелосу та церковно-музичної традиції, сприяв повнозначному розкриттю тих прагнень



В. Чехівського і багатьох учасників Собору, що їх утілило гасло: "Нам потрібна Україна з Христом!" [2, с. 105].

Проте в тексті відправи, а саме перед "Блаженствами", після виголосу священика ("Чуємо слово Твоє Спасителю, що дивно входить в наші серця, відкривши уста, вчиш промовляючи"), В. Чехівський вносить ремарку: "(співає за Стеценком)", де хор навпереміну зі священиком<sup>3</sup> виконує третій антифон "Блаженства" К. Стеценка з "Літургії для хору та народного співу" [3, ст. 48]. Напевно, авторська інтерпретація К. Стеценка цього піснеспіву, а саме її антифонна структура, виявилися суголосною баченню цієї відправи В. Чехівським.

У відправі "Визволення" використано канонічні тексти "Царю небесний" (№ 1), "Нині відпускаєш" (№ 5), дві строфи із "Отче наш" (№ № 9 і 13), "Воскрес із гробу" (№ 16), а також – сакральні тексти, "адаптовані" до загальної образної сфери твору. Отже, написаних В. Чехівським суто авторських текстів залишається небагато. Причина такого широкого використання канонічних або "адаптованих" текстів, очевидно, криється в бажанні "благовісника" поступово інтегрувати новостворену відправу в коло канонічних церковних служб, завдяки звичним для мирян сакральним словоформулам. П. Гончаров, сповідуючи аналогічну мету, використовував у 18-ти номерах циклу канонічні церковні наспіви (як-от наспів "Святий Боже" у номері № 6 "Святий душе Життя", вловивши та підкресливши цим безпосередній зв'язок символіки зазначених піснеспівів), у хоровій стилістиці – різноманітні прийоми церковно-музичної творчості, різні засоби канонічного та позабогослужбового плану.

Образність циклу відображає духовні пріоритети, настрої та сподівання учасників церковно-визвольного руху. Це, безумовно, образи Святої Тройці, а також Духа як особливої рушійної сили людської волі, як прояв натхнення й творчості, космогонічного прояву та поняття, тотожного до душі. Важливого значення набув образ Йоана Хрестителя, який, з огляду на паралелі між єврейським та українським народом, набуває есхатологічних рис.

Як видно з брошури, надрукованої 8-21 лютого 1925 року, з'являється ще один "активний учасник" дійства – "нарід" [4, арк. 370-382], якого не було у виданні 1921р., яке має на увазі І. Преловська. Таким чином автор, очевидно, прагнув залучити до "Служби Богу" й простих прихожан (які вже не були пасивними слухачами), щоб у тих проханнях, які належало б виголошувати хором, активізувати їхню національну свідомість та надати соборності цьому молінню.

<sup>3</sup> Священик, очевидно, мав би виконувати соло тенора.



### Література:

1. Другий ВПЦС УАПЦ., 17-30 жовтня 1927 р. : документи і матеріали НАН України. *Джерела історії Церкви в Україні*. Кн. 2 / упор С. І. Білокінь та ін., ред В. А. Смолій та ін.]: К. 2007. 699 с.
2. Мартирологія Українських Церков у чотирьох томах. Т.1. *Українська Православна Церква*. Документи, матеріали, християнський самвидав України / упоряд. І ред.. О. Зінкевич і О. Воронин. Торонто, Балтимор: "Смолоскип", 1987. 1208 с.
3. Преловська І. М. Відправа Благовісника. Розбудова держави. К., 1996. Ч. 1. (42). С. 45-51.
4. Псалми і Літургії автокефальної Церкви 1925-1927 рр. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України)*. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. № 149 (а). 499 с.
5. Чехівський В. Мистецтво проповіді в Українській Церкві. *Церква і Життя*. 1927. Ч. 1. 89 с.

*Nidecka Ewa*  
(*Rzeszów, Polska*)

УДК 783(092)

### **Elementy duchowości w twórczości Andrzeja Nikodemowicza**

Bez wątpienia można stwierdzić, że twórczość Andrzeja Nikodemowicza (1925-2017) ukształtowała się na głębokim zakorzenieniu w tradycji Kościoła rzymskokatolickiego. Kompozytor wychował się w rodzinie głęboko katolickiej, która była silnie powiązana ze środowiskiem polskiej inteligencji ówczesnego Lwowa, mieście szczęśliwego dzieciństwa, w którym dorastał i przeżył znaczną część swego dojrzałego życia. Elementy duchowości przeniknęły zatem w naturalny sposób do utworów religijnych, które powstawały przez całą drogę twórczą kompozytora, kształtowaną równolegle do twórczości niereligijnej.

Kompozytor wielokrotnie podkreślał, że istotną rolę w jego życiu odgrywa religia. Jak mawiał:

"Wiara w Boga jest motorem moich działań i nieraz już pomogła mi wyjść na prostą w trudnych chwilach. Jestem dumny z bycia katolikiem i komponuję również na chwałę Bożą. Dlatego moje utwory opierają się na różnych tekstach religijnych, również biblijnych. [...] uważam, że bez wiary świat a przede wszystkim człowiek, byłby pusty i bez charakteru" [2].



W akcie tworzenia kompozytor w pełni utożsamiał się także z wypowiedzią polskiego kompozytora Zbigniewa Bujarskiego, wygłoszoną na seminarium w Warszawskiej Akademii Teologii Katolickiej, w której autor stwierdził:

*"muzyka, w której pragnę wypowiedzieć siebie, wyrazić swoje przeżycia, jest religijną. Może wielu z nas nie uświadamia sobie, że każda sztuka natchniona – obojętne, czy chodzi o malarstwo, poezję, literaturę, czy muzykę – jest religijna, gdyż stanowi różnorodną formę rozmowy człowieka z Bogiem" [1, s. 37].*

Andrzej Nikodemowicz dalej stawia tezę, że sztuka prawdziwie religijna, w tym muzyka, to niekoniecznie ta, której przedmiotem jest konkretny temat religijny, sceny biblijne, święte postacie czy tekst religijny, lecz ta, w której inspiracją jest zachwyt nad wszechświatem, przeżywanie mistyki egzystencji i świadomości Boskiej Wszechobecności, a więc muzyka, która jest wyrazem prawdziwego, szeroko pojętego przeżycia religijnego artysty – "w wymiarze religijnym i eschatologicznym – która jest jego modlitwą" [1, s. 37]. W tym ujęciu muzyka jest metafizycznym aktem kontaktu z Bogiem.

Andrzej Nikodemowicz kierował się dwojakim podejściem do tekstu: pierwsze podejście – wyznaczało drogę od fascynacji i przeżycia treści tekstu do muzyki, będącej nie jego ilustracją, lecz muzycznym wyrazem zainspirowanego przez tekst przeżycia. Drugie podejście cechuje odwrotna kolejność: kompozytor przeżywając pewne treści religijne (w przypadku Nikodemowicza do owych treści religijnych należało zwłaszcza misterium Wielkiego Tygodnia, związane z odczuwaniem i rozpamiętywaniem śmierci Chrystusa) poszukiwał odpowiednich tekstów, które by wyrażały te uczucia [1, s. 38].

Elementy duchowości odnajdujemy we wszystkich utworach religijnych Nikodemowicza. Lata 80. XX w. przynoszą nasilenie tego rodzaju twórczości. Jednym z dzieł powstałym w tym czasie jest *Litania Loretańska II* na sopran solo i organy, którą Andrzej Nikodemowicz ukończył w 1985 r. Utwór zadedykował wybitnej polskiej sopranistce Stefanii Woytowicz. Tekst utworu pochodzi z wybranych wersów Litanii loretańskiej – modlitwy do Matki Bożej w liturgii kościoła rzymskokatolickiego. Jak nadmienia sam kompozytor, źródłem procesu twórczego w jego utworach religijnych jest indywidualne, subiektywne przeżycie. Kompozycja wybranych wersów tekstu Litanii służy oddaniu właściwego nastroju i budowaniu głębi wyrazowej, oddających metafizyczny charakter modlitewnego przeżycia. Tekst ma charakter błagalny, którego przesłaniem jest prośba do Matki Chrystusa o akt łaski. Nikodemowicz wielokrotnie sięgał w swojej twórczości do tematyki maryjnej, która – jak sam zaznaczył – zawsze go urzekała, jako genetycznie powiązana z Misterium Odkupienia. Sama postać Matki Boskiej, wielkiej Pośredniczki i Odkupicielki, jest jednocześnie dla niego symbolem niepojętej pokory, czystości i piękna, należących do odwiecznych tęsknot człowieka [1, s. 40-41]. Całą



koncepcję utworu Nikodemowicz wywodzi z jednego zwartej motywu, o przewadze sekund i tercji, który został poddany licznym modyfikacjom przy kolejnych powtórzeniach. Przebieg napięciowy dąży do uwypuklenia najważniejszych słów kompozycji: "Maryjo, Święta Maryjo, Matko, Święta Maryjo". Te słowa, kilkakrotnie powtórzone, stanowią jednocześnie punkt kulminacyjny. Przewaga melodyki wąskozakresowej wpływa na spójność partii głosu solowego. Środkami wyrazowymi jak dynamika, struktura motywiczna, frazowanie, kompozytor pogłębia wagę tekstu słownego. Warto zwrócić uwagę na partię organów, w której występują struktury o silnej emancypacji dysonansu i ambitusie septymy, oraz – epizodycznie – klastery całotonowe wpisane w interwał kwinty zwiększonej.

Andrzej Nikodemowicz obokma w dorobku jedyną mszę. Jest nią *Misterium Krzyża Świętego* na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę, powstała na zamówienie Prezesa Stowarzyszenia Sacro-Art. Jana Oberbeka, z okazji obchodów dwudziestolecia pontyfikatu Jana Pawła II. Prawykonanie dzieła odbyło się 25 października 1998 r. w bazylice O. O. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie<sup>4</sup>.

Ważną inspiracją do powstania wielu dzieł religijnych kompozytora był zbiór hymnów średniowiecznych, opracowanych przez lwowską poetkę *Jadwigę Gamską-Łempicką*. Został odnaleziony na Wołyniu z początkiem lat czterdziestych XX w. przez najstarszego brata Andrzeja Nikodemowicza – Aleksandra i wydany we Lwowie w 1934 r. Zarówno tematyka jak i sama treść wzbudziła ogromne zainteresowanie kompozytora<sup>5</sup>.

Jednym z utworów do tekstu zaczerpniętego ze wspomnianego zbioru jest *De Christo moriente* na sopran i baryton solo, chór mieszany a cappella. Jest to jedna z wcześniejszych kompozycji religijnych tego autora. Utwór ma dwie wersje. Pierwsza pochodzi z 1963 r. i była trudna technicznie do wykonania. W 2002 r. kompozytor postanowił napisać drugą wersję utworu na sopran i baryton solo, chór sopranów i orkiestrę smyczkową. Podstawą kompozycji jest dwunastowieczny tekst *De Christo moriente (O Chrystusie umierającym)*, autorstwa Bernardusa Claravallensisa, który jest także twórcą licznych prac o tematyce religijnej<sup>6</sup>. Jak sam zaznaczył, w wymienionych dziełach doszedł pod względem treściowym do pewnej syntezy, poprzez ujęcie ich w zespoloną formę: płacz – modlitwa – nadzieja. Założona forma wymagała ingerencji w oryginalny tekst psalmów. Zatem ze względu na zmienność nastroju, kompozytor dobierał ich poszczególne fragmenty tak, aby swą treścią odpowiadały jego koncepcji utworu muzycznego [1, s. 39].

<sup>4</sup> Rozmowa telefoniczna kompozytora z autorką z listopada 2006 r.

<sup>5</sup> List kompozytora do autorki z 5 października 2006 r.

<sup>6</sup> Prawdziwe nazwisko to Saint Bernardo di Chiaravalle / Bernard z Clairvaux, żył w latach 1090-1153.



Tekst hymnu *De Christo moriente* koncentruje się głównie na opisie śmierci Chrystusa. Stopniowo od trzeciej zwrotki tekstu słownego zmienia się punkt ciężkości. Jego głównym wątkiem staje się grzeszny człowiek, który mimo swoich ułomności pragnie zbliżyć się do Boga, pragnie poznania Boga. Ostatnie zwrotki wyrażają prośbę o obecność boską podczas konania człowieka. Zakończenie ukazuje moc zbawienia krzyża. W tekście hymnu uderza prostota poetycka, jasność przekazu, jego pewna uporządkowana forma. Ze względu na obsadę wykonawczą *De Christo moriente* należy do nietypowych utworów Andrzeja Nikodemowicza (sopran i baryton solo, chór sopranów, orkiestra smyczkowa), gdyż kompozytor stosunkowo rzadko wykorzystywał chóralny głos sopranów. Utwór cechuje uproszczona faktura, zwłaszcza pod względem rytmicznym i gęstości brzmienia, oraz wyrazista motywika. W drugiej części utworu (w pięcioczęściowej budowie) dochodzi do stopniowego zagęszczania rytmicznego, między innymi przez wprowadzenie trioli ćwierćnutowej i polimetrii. Część ta, oznaczona jako *Doloroso*, przedstawia obraz Chrystusa przed śmiercią. Kompozytor zestawia barwy głosów żeńskich w ten sposób, że chór sopranów porusza się tylko w niskich rejestrach, oddając nastrój żałoby, zaś sopran solo – wykorzystuje szeroki ambitus, początkowo również w niskim, a następnie w wysokim rejestrze. Ma to związek z rozwojem frazy i kształtowaniem napięcia. Jego zasadniczą kwestią jest stosowana z różnym nasileniem chromatyka, wpisana w kontekst atonalny, ale z zachowaniem centrów tonalnych. Wykorzystane środki wyrazu muzycznego podkreślają nastrój powagi i żałoby.

*Hymnus pro peccatis (Żal za grzechy)* na sopran solo i organy to kolejny utwór, którego tekst pochodzi ze zbioru hymnów średniowiecznych. Został skomponowany w 1999 r. Był to okres największego rozkwitu twórczości sakralnej na drodze twórczej kompozytora. Schyłek lat 90. XX w. był tragiczny, ze względu na fakt śmierci jego ukochanej żony, co musiało znaleźć odzwierciedlenie w jego twórczości. Kompozytor do tekstu hymnu dodał inny tekst, mianowicie fragmenty "Drogi krzyżowej", zaczerpniętej ze *Śpiewnika kościelnego* ks. Jana Siedleckiego. Z jednej strony tekst ukazuje poszczególne etapy Drogi Krzyżowej Chrystusa, rozpamiętuje jego cierpienie, z drugiej – zawiera głęboki żal za grzechy upadłego człowieka i jego pokorne prośby o przebaczenie. Sfera muzyczna, za sprawą struktury melodycznej, dla którego podstawową komórką strukturalną jest półton-cały ton w różnym układzie, podparta naprzemienne stosowanymi współbrzmieniami beztercjowymi i zagęszczonymi, wyraża modlitewny stan skupienia. Współbrzmienia te w sposób łagodny przechodzą jedne w drugie w wyniku preferowanego ruchu sekundowego, tworzą falujący typ przebiegu napięciowego, pozbawionego kontrastów dynamiczno-fakturalnych, podkreślające moment zadumy nad grzesznością natury ludzkiej. Warto podkreślić sposób operowania fakturą chóralną, widoczną zwłaszcza we fragmentach chóralnych a



cappella, która eksponuje wysublimowaną harmonikę. Znajdziemy w niej pewne barokowe wzorce, jak stosowanie opóźnień, figur *nota cambiata*, dźwięków przejściowych, oraz echa muzyki cerkiewnej, wyrażające się swobodą w stosowaniu trybów naprzemiennych dur i moll.

Jednym z bardziej przepojonych modlitwą, bólem i cierpieniem, jest *Dyptyk pasyjny*. Utwór ma dwie obsady wykonawcze – na chór męski i chór mieszany, składa się z dwóch części (oznaczone przez kompozytora jako 1 a, 2 a i 1 b, 2 b). Obie wersje są w zasadzie takie same pod względem brzmieniowym, niewielkie różnice polegają na innym rejestrze dla obu zespołów wykonawczych i drobnych zmianach w postaci pojedynczych dźwięków. Powyższe informacje należy uzupełnić o różny czas powstania obu utworów, mianowicie wersję I kompozytor ukończył w 2012 r., zaś II – w 2011. Pierwszy utwór *Przypatrz się duszo* (z Gorzkich żalów) niezwykle porusza warstwą tekstową i muzyczną. Chorałowa projekcja podkreśla każde skrupulatnie dobrane każde słowo i także samo współbrzmienie, które mają tu wielką wagę. Wyrażają powagę, skupienie, zmuszają do refleksji nad miłością Boga ("Przypatrz się duszo, jak cię Bóg miłuje") i grzesznością człowieka ("Przecież Go bardziej [...] złość twoja męczy"; "Oby się serce we łzy rozplęwało, że Cię mój Jezu sprośnie obrażało"). Na spistość warstwy muzycznej i tekstowej wpływa ujednoczona, spokojna, w większości ćwierćnutowa rytmika i stosowanie niewielkich odległości interwałowych w ruchu melodycznym. Współbrzmienia konsonansowe kompozytor przeplata dysonansami, które następnie rozwiązuje. W tych zmianach akordowych i harmonicznym, raz nieznacznych, konsonansowych, innym razem bardziej widocznych i dysonansowych, kryje się metoda komponowania, która w połączeniu z tekstem słownym wyraża głębię uczuć religijnych kompozytora.

Drugi utwór *Dyptyku* jest krótki, bo zaledwie 13-taktowy, ma charakter pochwalny. Jest niedokładną transkrypcją z VI części wcześniejszego utworu Andrzeja Nikodemowicza, skomponowanego w 1965 r. *Placz u Grobu Chrystusa Pana (fragment z Gorzkich Żalów)*. Kompozytor zachował identyczny tekst słowny jak w pierwotnie napisanym utworze, zaczynający się od słów "Niech Ci mój Jezu, cześć będzie w wieczności", zmienił natomiast obsadę z głosu solowego (baryton) i orkiestry kameralnej na chór męski/mieszany i w nieco większym stopniu muzyczną strukturę. Zachowane zostało jedynie brzmienie niektórych wersetów tekstu słownego (głównie głosu solowego, chociaż i w tym przypadku niekiedy występują zmiany), w innych wersach kompozytor poszerzył fakturę z mniejszej ilości głosów do czterogłosu chóralnego. Ważnym aspektem podporządkowania muzyki słowu jest wprowadzenie polirytmii naprzemiennej ( $6_4$ ,  $9_4$ ,  $7_4$ ) w większym stopniu jak w pierwowzorze z 1965 r., którą wyznacza budowa poszczególnych wersetów tekstu. Również i ten zabieg swoją nieregularnością ma na celu przybliżenie warstwy



słowno-muzycznej do formy modlitwy. Jest jednak wyrażony nieco innymi środkami, mianowicie faktura chorałowa została zastąpiona fakturą polifonizującą, w której prymat w warstwie muzycznej objął linearny przebieg melodyczny w poszczególnych głosach.

Cała twórczość religijna Andrzeja Nikodemowicza odwołuje się do tradycji Kościoła rzymskokatolickiego. Dotyka głębokiej sfery uczuć kompozytora, które mają wiele odcieni: od płaczu, do modlitwy i nadziei. Sfera ta była dla kompozytora wytchnieniem w trudnych czasach, pozwalając wytrwać w niezłomności swoich przekonań w oczekiwaniu na lepsze jutro.

### **Bibliografia:**

1. Nikodemowicz Andrzej Inspiracja religijna w mojej twórczości. *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*. red. ks. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła. Lublin, 1992. s. 37-41.
2. Schulz-Brzyska A. Klasyczny romantyk współczesności. Wczesna twórczość Andrzeja Nikodemowicza w kontekście jego biografii i źródeł inspiracji. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia, 2009. s. 140.

**Зосім Ольга Леонідівна**  
(м. Київ, Україна)

УДК 783 (092)

### **"Septem Sacramenta" Франца Ліста: особливості інтерпретації християнської догматики в музиці**

Християнська догматика у чистому вигляді в силу своєї специфіки доволі рідко стає текстовою основою музичних творів. І хоча усі літургічні тексти мають богословсько-догматичний вимір, лише частина з них є "зручними" для композиторського втілення, а саме ті, що спираються на яскраві художні образи, як, наприклад, книга Псалтир. "Сухі" догматичні тексти, серед яких, наприклад, Символі віри ("Вірую"/"Credo"), принаймні його віровчительні, а не наративні, частини, є непростими для композиторів. У цьому контексті варто зазначити, що найбільшою популярністю користуються тексти, що відносяться до релігійно-комунікативних модусів "людина – Бог" (анабатичний вимір літургії) та "людина – людина", тобто молитовне, благальне, прославне звертання людини до Бога або духовне напучування людини людиною, ніж до модусу комунікації "Бог – людина" (катабатичний вимір літургії), до якої можна віднести усю догматику, яка у стислих формулах подає зміст Божого Одкровення (про ситуативну модальність релігійної комунікації див. статтю О. Клокун [2] та монографію автора [1]).





Музичні твори на літургичні та духовні тексти зазвичай поєднують усі три типи ситуативної модальності релігійної комунікації з відчутною перевагою модусів "людина – Бог" та "людина – людина". Однак в історії музики можна знайти унікальні твори, де на перше місце виходить саме догматичний аспект. "Septem Sacramenta" (1878–1884) Франца Ліста від традиційних релігійних композицій на літургичні та паралітургичні тексти відрізняється тим, що митець звернувся до "чистої" християнської догматики, а саме втілив у музиці теологічний концепт семи християнських таїнств. Твір в українській музикології не був предметом дослідження, і зарубіжних робіт інтерес представляють роботи Д. Пеше [3; 4], в яких авторка звертається до цих композицій, акцентуючи увагу на індивідуалістичному компоненті у тлумаченні композитором сакральної сфери, що є цілком логічним, враховуючи романтичний індивідуалізм, який торкнувся й церковного мистецтва. Однак ми зосередимося передусім на питанні осмислення християнської догматики у цьому творі.

Твір "**Septem Sacramenta**" має 7 частин: I. Baptisma. II. Confirmatio. III. Eucharistia. IV. Poenitentia. V. Extrema unctio. VI. Ordo. VII. Matrimonium. Обраний композитором до кожної частини латинський текст відсилає до змісту таїнства. Оскільки тексти є короткими, то наведемо їх повністю, хоча і без повторів, які є практично в кожній частині, вказуючи на їх походження.

Перша частина "Baptisma" ("Хрещення") містить тринітарну формулу, до якої додано слова про хрещення "In nomine Patris et Filii et Spiritus sancti. Amen. Baptizeris» та фрагмент Послання апостола Павла до римлян (Римл. 5:5) "Caritas Dei diffusa est in cordibus nostris per Spiritum Sanctum, qui datus es nobis. Amen". Відзначимо, що тут догматичне навантаження має перша його частина, тоді як друга, текст якої знаходимо у частинах пропрія меси (субота П'ятидесятниці), є тлумаченням богословської істини про хрещення як Божу любов, яка розлилася у наших серцях через Святого Духа.

Текст другої частини "Confirmatio" ("Миропомазання") є більш розлогим: він починається фразою "Accipite Spiritum sanctum", яка є фрагментом євангельського тексту (Ів. 20:22) і також є в літургичній практиці у складі антифонів та респонсоріїв пропрія на свято П'ятидесятниці. Далі йде перша строфа гімну "Veni Creator Spiritus" ("Veni Creator Spiritus, mentes tuorum visita, imple superna gratia, quae tu creasti pectora"), який є багатофункційним, і одне з його літургичних призначень – виконання під час обряду миропомазання. Далі композитор звертається до фрагменту антифону на П'ятидесятницю "Emitte spiritum tuum" ("Emitte spiritum tuum et creabuntur et renovabis faciem terrae. Alleluia". Завершує текст частини "Confirmatio" друга та дев'ята строфи секвенції на П'ятидесятницю "Veni Sancte Spiritus" ("Veni pater pauperum, veni



dator munerum, veni lumen cordium. Da tuis fidelibus, in te confidentibus, sacrum septenarium. Alleluia"). Зазначимо, що в текстах головний акцент спрямовано не на само таїнство Миропомазання, а на Святого Духа, дари якого отримує людина під час його отримання.

У третій частині "Eucharistia" ("Євхаристія") використано фрагмент тексту антифону до Пісні Богородиці (Magnificat) на свято Тіла Господнього (Corpus Christi) "O sacrum convivium" ("O sacrum convivium, in quo Christus sumitur; recolitur memoria passionis ejus; mens impletur gratia; et futurae gloriae nobis pignus datur"). Текст четвертої частини "Poenitentia" ("Покаяння") – "Confiteor peccata mea, miserere mei, secundum magnam misericordiam tuam. Cor contritum et umiliatum, Deus meus, ne despicias" – базується на фрагментах 51-го псалма (Псал. 51:3, 19), однак розпочинається формулою визнання гріхів ("Confiteor peccata mea"). П'ята частина "Extrema Unctio" ("Єлеопомазання") має текст "Oratio fidei salvabit infirmum et alleviabit eum Dominus et si in peccatis sit remittentur ei", який є фрагментом Послання апостола Якова (Якова 5:15). Цей уривок прямо вказує на таїнство Єлеопомазання, яке уділяють хворій людині священники.

Шоста частина "Ordo" ("Священство") ("Euntes ergo docete omnes gentes baptizantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus sancti. Docentes eos servare omnia quaecumque mandavi vobis et ecce ego vobiscum sum omni diebus usque ad consumationem saeculi. Amen"), базується на євангельському тексті (Матв. 28:19), що звучать на літургії як пропрій на свято Вознесіння Господнього. У ньому наголошено на місії священників, що мають проповідувати вчення Христа та хрестити в Його ім'я. У сьомій частині "Matrimonium" ("Шлюб") короткий текст ("Sacramentum hoc magnus est in Christo et in Ecclesia") походить з видозміненого рядка Послання апостола Павла до Ефесян (Еф. 5:32), де в обраному тексті не говориться про таємницю шлюбу, однак згадано у попередніх та наступних рядках Послання.

Отже, ми бачимо, що тексти м"Septem Sacramenta" мають різні джерела – із Псалтирі, Євангелій, Послань апостолів, а також фрагментів літургійних піснеспівів. Тож фактично усі уривки є літургійними, однак їх підбір пов'язаний з догматично-богословським змістом семи таїнств, які встановив Бог, а, отже, вони є вираженням ситуативної модальності релігійної комунікації "Бог – людина", що найменше придатний для інтерпретації музикою. Низка текстів однак, обраних Ф. Лістом, пов'язані з анабатичним виміром релігійної комунікації, наприклад, текст 51-го псалма, що використано в частині "Poenitentia". Композитор використовує й фрагменти, пов'язані з призиванням Святого Духа, що також вказує на благально-прохальний модус молитовної інтенції людини. Таким чином констатуємо, що в інтерпретації Ф. Ліста



догматика подається не лише в катабатичному, а й анабатичному вимірі, а також у модусі "людина – людина" (цей модус найбільше виражений у частині "Ordo").

Катабатичний вимір ситуативної модальності релігійної комунікації у творі представлений переважно короткими імперативним фразами ("Baptizeris", "Accipite Spiritum sanctum") та короткими визначеннями ("Sacramentum hoc magnus est in Christo et in Ecclesia"). Це підкреслюється й музикою твору, яка є мінімалізованою у засобах музичної виразності і відзначається суворою аскетичністю. "Septem Sacramenta" не єдиний твір із крайнім стильовим лаконізмом, аналогічні стильові риси є в інших композиціях митця – "Via crucis" (1879), "Rosario" (1879). Втім, є певні відмінності від них – у "Via crucis" переважає драматичне начало, у "Rosario" представлені три типи молитовних модусів – просвітлений, драматичний та піднесено-урочистий відповідно до змісту молитви. "Septem Sacramenta" – твір, що має максимально абстрактний зміст, тому його релігійно-комунікативна модальність є нейтральною щодо вираження тих чи інших емоцій. Також відмінності між названими творами полягають у зв'язку з літургією, де "Via crucis" і "Rosario" спираються на паралітургічний обряд, тоді як "Septem Sacramenta" не є обрядом, хоча кожне таїнство має обрядову складову, однак не музичну. Тож, із усіх названих творів "Septem Sacramenta" не пов'язаний з богослужінням у літургічному або паралітургічному аспектах. Також цей твір не є зразком релігійної музики повчального або наративного типу на кшталт ораторій або опер на біблійні сюжети. Твір має суто догматичну спрямованість, він розповідає про таїнства, хоча й подає їх крізь призму авторського тлумачення.

Дослідниця Д. Пеше розкриває зв'язок змісту цього твору з живописом Й. Ф. Овербека, який відповідно до романтичного світогляду індивідуалістично інтерпретував церковну сакральну сферу. Наведемо фрагмент її статті, яка наводить слова Ф. Ліста щодо власного твору, які він планував написати у передмові до видання повної партитури у 1884 році, що так і не побачила світ: "Коли Овербек пояснив мені свої фрески "Сім таїнств", у яких він вмістив так багато символів, алюзій, історичних та містичних подій, повну відповідність між Старим і Новим Завітами, я захопився його роботою та пообіцяв йому відтворити той самий сюжет у моєму мистецтві – музиці. Оскільки він, здавалося, був у захваті від мого рішення, я утримався від того, щоб сказати йому, що мій підхід до цього питання буде діаметрально його протилежним. Він зробив видимими дію божественної благодаті та людської участі у цих небесних дарах. Я мав намір висловити почуття, які відчуває християнин, причащаючись благодаті, що підносить його над земним життям і спонукає його прямувати в божественну атмосферу небес" [4, с. 340]. І хоча Ф. Ліст



говорить про відтворення почуттів людини, сьогодні цей твір сприймається як зразок об'єктивізму висловлення, що пов'язано з вагомою роллю діатоники, тяжінням до унісонного звучання, використання у багатоголосці простої акордики. У циклі є й елементи романтичної гармонії, однак вона меншою мірою формує музичну ауру твору.

Оригінальність "Septem Sacramenta" не була сприйнята сучасниками композитора: фрагменти твору вперше прозвучали у 1879 році, тоді ж було здійснено публікацію третьої та сьомої частин, а в 1884 році, після завершення повної партитури, Ф. Ліст планував її видати, однак твір побачив світ лише у 1936 році. Сьогодні "Septem Sacramenta" має свою традицію музичної інтерпретації. Серед доступних у мережі Інтернет виділимо два виконання. Інтерпретація 1991 року Іштвана Замбо (István Zámbo) є академізованою версією лістівського твору, де акцент зроблено на монументальності звучання. У виконанні "Ensemble Gilles Vinchois" під орудою Домініка Веллара (Dominique Vellard) 2022 року відтворено виконавську традицію XIX століття: замість органу звучить фісгармонія, а вокальна складова спирається на традиції середньовічно-ренесансного типу виконання, яка є базовою для цього колективу, що спеціалізується на старовинній музиці. Обидва виконання відображають різні підходи до інтерпретації музики релігійно-догматичного змісту – з алюзією на музичну традицію кафедральних соборів, яка відзначалася масштабністю та монументальністю, або з опорою на традицію церковного музикування XIX століття у невеликих храмах. Обидва підходи є переконливими і засвідчили, що унікальний твір Ф. Ліста "Septem Sacramenta" нічого не втрачає від відмінних за естетичними установками інтерпретацій, бо об'єктивованість висловлення, яка пов'язана з пріоритетністю догматики, цементує композицію та відкриває можливості різних підходів до музичного тексту.

### Література:

1. Гарькава І. О., Зосім О. Л. Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2023. 224 с.
2. Клокун О. Смыслоутворення в ситуативних модусах церковної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2006. Вип. 60: Теоретичні та практичні аспекти музичного смыслоутворення. С. 180-188.
3. Pesce D. Liszt's Final Decade. Rochester: University of Rochester Press, 2014. 369 p.



4. Pesce D. The "individual" in Johann Friedrich Overbeck's and Franz Liszt's Seven Sacraments. *Studia Musicologica*. Vol. 54. Issue 4. (December 2013). P. 339-356.

*Громченко Наталія Володимирівна*  
(м. Дніпро, Україна)

УДК 783

**Богослужбово-музична культура Катеринослава від кінця XVIII - до початку 20-х років XX ст.: джерелознавчий аспект**

Сучасне українське музикознавство нараховує значну кількість праць, присвячених літургічному музичному мистецтву різних регіонів України. До теперішнього часу богослужбово- музична культура південно-східного Придніпров'я від кінця XVIII- до початку 20-х років XX століття не була досліджена. Винятком є поодинокі розвідки Вікторії Міглицької, утім тема літургічного співу не є ключовою в її працях. Поміж іншого, збереглися архівні джерела, які дозволяють визначити регіональні особливості церковно-співацького мистецтва Придніпров'я XVIII – XX століть.

З богослужбових нотованих рукописних джерел нами було віднайдено нотолінійний Ірмологіон, який нині зберігається в архіві Дніпропетровського національного історичного музею імені Дмитра Яворницького. Про нього ми дізналися з каталогу професора Юрія Ясиновського "Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI – XVIII століть". Автор описав цю пам'ятку оглядово, на основі опублікованого століття тому каталогу установи.

Згідно каталогу музею Ірмологіон має шифр 1485, а за каталогом Юрія Ясиновського – 766. На форзаці зазначено: "Сія книжиця, глаголемая Ірмолой. Почаїв".

На звороті другого аркушу написано: "Сій Ірмологіон належить до книг Пана Григорія Райновського, ученика школи синтаксиса".

На наступному аркуші зазвано: "Сія Книга Ірмолой належить до книг Церкви Сошествія Святаго Духа за память преставившагося із прівременой к вечной жизни Григорія Райновського, ученика школи синтаксиса 1743 года мая 29 дня". З цього можна зробити висновок, що Ірмологіон було переписано до 1743 року.

Як і вказано в каталозі Юрія Ясиновського, починається Ірмологіон зі Всенічного Бдіння, точніше з початкового псалму. Вербальний текст написано півустановом з деякими елементами скоропису.



Далі ми бачимо велику ектецію та перший псалом "Блажен муж", який співається на святковій вечірній, але виписаний лише перший вірш, і далі мала ектенія. Нерідко зустрічається на одному складі мелізматика.

У Благовіщенському храмі, який було освячено та відкрито у 1896 році, збережено до наших днів цінні церковні реліквії: Євангеліє XVII століття, Цвітну Тріюдь, Часослов (датуються XVII століттям). Нас зацікавила Цвітна Тріюдь – це друкована богослужбова книга. Вона починається з суботи Лазаря, що характерно для українських стародруків цього часу. У кінці Утрени бачимо текст многоліття: "Утверди Боже Веру Христианскую, соблюдая в здравии Благоверных и Богохранимых Царей, Князей, Господей и Панов наших, и в вере христианстей: Спаси Господи Вселенского Патриарху и весь Священный Чин, утверди Боже и спаси вся Христианы". Тобто цю Тріюдь булї виданї у другій чверті XVII століття.

Основу літургічних співацьких джерел Катеринослава складає нотний архів Троїцького собору. У ньому зберіглося чимало нотних збірників XIX – початку XX століть, з яких можемо створити уяву про репертуар тодішнього хору. Переважна більшість творів створено російськими композиторами, що пов'язано правлінням у Придворній співацькій капелі Миколи Бахметьєва. Він користувався правом цензури всіх духовно-музичних творів.

З другого десятиліття XX століття у репертуарі хору Троїцького собору з'являються твори деяких тогочасних українських композиторів. Так, у звіті за рік Катеринославського музичного училища ми знаходимо, що 26 жовтня 1914 року в залі Англійського клубу відбувся благодійний концерт на користь Піклування при Троїцькій церкві міста Катеринослава, в якому взяв участь хор Троїцького собору під орудою М. В. Копаниці. Хор виступив у першому відділені та виконав літургічні твори переважно українських композиторів XVIII – початку XX століття: "Почуй Боже голос мій" Дмитра Бортнянського, "На ріках Вавілонських" Артемія Веделя, "Іже Херувими" Степана Давидова, "Святий Боже" і "Нині отпускаєши" Григорія Давидовського.

В архіві Троїцького собору знаходимо "Отче наш" Василя Завадського, "Плотію уснув" і "Милість спокою" Григорія Давидовського.

У Дніпропетровській обласній універсальній науковій бібліотеці імені Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія нами було знайдено Статут православного церковно-співацького товариства взаємної допомоги міста Катеринослава. Товариство зареєстровано губернатором 29 жовтня 1910 року. Його метою було поліпшення матеріальних та моральних умов життя членів, що займалися практично церковним співом у місті Катеринославі та околицях (селище Амур-Нижньодніпровськ, Кайдаки та Мандриківка).



Для досягнення своєї мети товариство мало надавати за потреби своїм членам та їх сім'ям грошову допомогу або позичку;

- сприяти пошуку занять, як членам товариства, так і малолітнім співакам, що "співали" з голосу і визначення їх на місця;
- піклуватися про виховання та освіту дітей членів товариства і малолітніх співаків, сприяти визначенню їх у навчальні заклади та притулки;
- піклуватись про сиріт і вдів, а також батьків похилого віку після померлих членів товариства;
- надавати грошову допомогу на поховання померлих членів;
- піклуватись про нездатних до праці членів товариства.

Члени товариства поділялись на дійсних, почесних і співзасновників. У дійсні члени приймалися усі бажаючі православного сповідання, що займалися церковно-співацьким мистецтвом у храмах Катеринослава та його околицях, а також вчителі церковного співу в навчальних закладах, учні та вчителі музичного училища. Звання почесного члена могло бути присвоєне особам, що зробили значні внески товариству. Дійсні члени щомісяця мали вносити певну суму. Також вони були зобов'язані безоплатно приймати участь в концертах, що влаштовувало товариство, та неухильно відвідувати усі репетиції.

На отримання грошової допомоги або позички з товариства мали право лише дійсні члени, що перебували у цьому званні не менше року.

Для завідування художньою частиною товариства мала утворюватися музична комісія з усіх регентів міста Катеринослава, членів товариства та п'яти хористів, що обираються з числа членів товариства, а також відомих музичних діячів.

На музичну комісію покладалося влаштування безкоштовних музичних курсів для дійсних членів товариства, а також лекції з музики та співу;

- складання програм концерту;
- вибір диригентів для концертів;
- спостереження за порядком на концертах і репетиціях;
- участь у розучуванні на репетиціях п'єс.

Затверджений загальними зборами річний звіт подавався губернатору.

Цікаво, що у 1912 році при Катеринославському музичному училищі було організовано літні регентсько-вчительські курси. Їх метою була підготовка освічених керівників шкільних, народних, церковних і світських хорових колективів. Слухачами курсів могли бути чоловіки або жінки не молодше 14 років. Курси складались із трьох відділень: молодшого, середнього і старшого. Повну програму проходили за три літа (по два місяці за літо). Коштував кожний літній курс 40 рублів. На початку курсу були вступні іспити. Щорічно по завершенні курсових занять відбувалися перевідний та випускний іспит.



За навчальною програмою вивчались такі дисципліни:

- елементарна теорія музики;
- сольфеджіо;
- гармонія;
- гра на фортепіано;
- церковний спів;
- церковний устав;
- регентська справа;
- методика хорового співу;
- теорія постановки і розвитку голосу;
- гра на скрипці;
- історія музики;
- історія церковного співу.

В архіві Дніпропетровського обласного історичного музею знаходиться запрошувальний квиток Благовіщенської парафіяльної ради УАПЦ видатному історичу Дмитру Яворницькому на концерт духовних піснеспівів українських композиторів, що мав відбутися 11 квітня 1926 року о 18.00.

Отже, на сьогодні існує унікальний архівний матеріал, що обумовлює наші подальші наукові звершення. Хоча церковно-хорова музична спадщина міста Катеринослава (Дніпра) не є яскраво індивідуалізованою, вона потребує ґрунтовніших студій і введення до музикознавчого дискурсу.

#### **Література:**

1. Мітлицька В.А. Музичне життя Катеринославщини середини ХІХ - початку ХХ ст.: автореф. ... канд. мист.: 17.00.01. Харків: ХДАК. 2000. 19 с.
2. Правила и условия поступления на летние регентско-учительские курсы при Екатеринославском Музыкальном Училище ИРМО и программа проходимых на курсах предметов. Екатеринослав: Типо-Литография Екат. жел. дор., 1912. 24 с.
3. Устав православнаго церковно-певческаго общества взаимной помощи в г. Екатеринослав. Типография Братства Св. Владимира. 1910 / ДОУНБ ім. Первочителів слов'янських Кирила і Мефодія. V 116/2451.
4. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16-18 століть. Львів: Видавництво Отців Василян "Місіонер", 1996. 624 с.





УДК 783. 4

### Inspirowana chorałem gregoriańskim msza ks. Brunona Schmidta (1895-1961)

Chorał gregoriański, będący pierwowzorem muzyki kościelnej, stał się w dla wielu późniejszych kompozytorów inspiracją w tworzeniu nowych melodii. Jego niepowtarzalna kantylena, wypływająca jakby z nadprzyrodzonego źródła, posiadająca w sobie cechę świętości, potrafi wprowadzić człowieka w sferę modlitwy i wewnętrznego wyciszenia, prowadząc do medytacji i kontemplacji słowa Bożego. To właśnie sprawia, że melodie chorałowe w liturgii Kościoła zyskały miano doskonałości formy, a wielcy mistrzowie kompozycji są przekonani o niebiańskim wręcz, metafizycznym pochodzeniu tego śpiewu, przez który można dotknąć Tajemnicy samego Boga [13; 10; 7]. Od średniowiecza więc po czasy nam współczesne muzycy wykorzystują melodykę gregoriańską, czy to jej większe tematy muzyczne, bądź motywy, tworząc nowe utwory, a im więcej tego "pierwiastka" chorałowego, tym lepszą staje się kompozycja do liturgii. Przykładem takiego stanu rzeczy może być *"Łatwa msza polska w stylu choralnym"* ks. Brunona Schmidta<sup>7</sup>, powstała prawdopodobnie w latach trzydziestych XX wieku, oparta w dużej mierze na motywach popularnej *Missa VIII "De Angelis"* [11]. Sam tytuł nadany przez Autora wyjawia niejako jego zamiar, by była ona monodyczną, prostą dla przeciętnego głosu kompozycją, nawiązującą w swojej kantylenie do śpiewu

<sup>7</sup> Brunon Schmidt, ur. 13 X 1895 r. w Poznaniu (zabór pruski); pochodził z rodziny inteligenckiej. Odbił studia w Arcybiskupim Seminarium Duchownym w Poznaniu. Podczas I wojny światowej został zmuszony do wstąpienia do armii niemieckiej, w której służył jako sanitariusz. Po wojnie kontynuował studia w Münster, natomiast po wznowieniu wykładów w seminarium poznańskim podjął w nim dalszy kurs teologii (1919-1920). Święcenia kapłańskie przyjął 19 II 1921 r. w katedrze gnieźnieńskiej. Od 1934 r. piastował urząd proboszcza dwóch kościołów pw. św. Mikołaja (dawny kościół klasztorny franciszkanów reformatów) i NMP (fara) w Łabiszynie. Dbając o duchowość wiernych wydał dwukrotnie (w 1934 r. i 1936 r.) książeczki do nabożeństwa swojego autorstwa. Modlitewniki te posiadały Litanię do Serca Pana Jezusa i Obrzędy Mszy świętej w wersji polskiej i łacińskiej. Podczas II wojny światowej był kapłanem wojska polskiego i pracował w szpitalu wojennym Nr 703. W 1940 r. został aresztowany przez Niemców, a po zwolnieniu z więzienia podjął pracę duszpasterską w Łabiszynie i Lisewie Kościelnym, narażając życie. W 1943 r. Niemcy nakazali mu opuścić parafię i wyjechać do Poznania. Po wojnie powrócił do Łabiszyna, gdzie do końca życia odbudowywał zniszczony kościół i plebanię. Kard. S. Wyszyński powołał go w 1949 r. do grona doradców przy Kurii Metropolitalnej w Gnieźnie w sprawie organizowania duszpasterstwa na terenie archidiecezji z racji rosnących trudności życia religijnego, od 1957 r. ustanowił go wizytatorem religii w szkołach podstawowych w dekanacie szubińskim, a w 1960 r. został przewodniczącym Podkomisji synodalnej dla kultu religijnego i liturgii. Ks. Brunon Schmidt zmarł 24 V 1961 r. w Łabiszynie, gdzie został pochowany na cmentarzu parafialnym. Czyt. szerzej: Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, *Akta Kurii Metropolitalnej. Personalia III*, sygn. 496.



gregoriańskiego, a zarazem pomyślana w duchu posoborowym poprzez włączenie w nią różnych wykonawców i użycie języka narodowego.

"*Łatwa msza polska w stylu choralnym*" jest jedyną nam znaną kompozycją B. Schmidta, który używał pseudonimu "Brunon Poznańczyk". Została ona wydana drukiem prawdopodobnie w 1936 lub 1937 r. Na stronie tytułowej jest zamieszczone ówczesne wydawnictwo: "Czcionka Drukarni Poznańskiej, Oddział Nut, Poznań Działyńskich 3". Sam Schmidt wysłał swoją kompozycję do Feliksa Nowowiejskiego<sup>8</sup>, kiedy ten pracował w Poznaniu, prosząc go o ocenę utworu i ewentualne uwagi. Możemy to stwierdzić z całą pewnością, ponieważ dzięki badaniom naukowym dra hab. Ryszarda Nowickiego, prof. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, został odnaleziony list Nowowiejskiego skierowany do proboszcza łabiszyńskiego ks. Brunona Schmidta, datowany na dzień 9. grudnia 1936 r. Z pisma wynika, iż Feliks Nowowiejski był proszony o wyrażenie opinii na temat stworzonej przez księdza mszy. Nowowiejski pochwalił Autora oraz udzielił mu drobnych uwag związanych z harmonizacją głosu organowego [6]. Nie wiadomo zatem, czy ks. Schmidt wysłał Nowowiejskiemu partyturę już po wydaniu drukiem, czy tylko rękopis. Wydaje się jednak, że mógł to być raczej rękopis, skoro prosił go o uwagi, a dopiero po ich naniesieniu utwór został przygotowany do druku. Należy nadmienić, że msza Schmidta została wydana za zezwoleniem władzy duchownej. Sam Autor na stronie tytułowej wyjaśnia powody, które skłoniły go do skomponowania utworu: "*Msza niniejsza ma być stopniem przejściowym od śpiewu polskich pieśni mszalnych do łacińskich mszy gregoriańskich, zawartych w "Ordinarium Missae" (Kyriale). Śpiew gregoriański jest ideałem, do którego dążyć powinniśmy w śpiewie całego ludu podczas najświętszej Ofiary. Ale już niejeden zapalony zwolennik chorału gregoriańskiego zrobił bolesne doświadczenie, że nagle, bezpośrednio przystąpienie do wykonania mszy gregoriańskich kończy się zwykle zupełnym fiaskiem z powodu wielkich technicznych trudności w wykonaniu tychże, zwłaszcza w śpiewaniu długich neum i zachowaniu rytmu tekstu, którego treści lud nie zna z powodu nieznaności języka łacińskiego. Trudności te można usunąć i lud zaznajomi się z treścią stałych śpiewów mszalnych i przyswoi sobie rytm chorału gregoriańskiego.*

*Melodia niniejszej mszy, bardzo łatwa i śpiewna, obejmuje tylko skromną skalę jednej oktawy, tak że mężczyźni, o których śpiew przede wszystkim chodzi, nawet o głosie mniej wyrobionym z łatwością wykonać ją mogą*"<sup>9</sup>.

Powyższe wyjaśnienie rzuca światło na bardzo praktyczne podejście ks. Brunona Schmidta do sprawy zaangażowania wiernych w śpiew podczas liturgii i

<sup>8</sup> Feliks Nowowiejski (1877-1946) – kompozytor, dyrygent, kapelmistrz, profesor organów i muzyki kościelnej w Konserwatorium w Poznaniu [4].

<sup>9</sup> Brunon Poznańczyk, *Łatwa msza polska w stylu choralnym*, karta tytułowa.



jednocześnie wskazuje na wrodzone zdolności pedagogiczne, by w ten sposób niejako wszczepić w lud ducha chorału gregoriańskiego. Należy nadmienić, iż okres, w którym powstawała ta kompozycja, to czas wprowadzania w Polsce zaleceń reformy cecylińskiej, która m.in. postulowała powrót do śpiewów gregoriańskich. Ponadto Schmidt, komponując śpiewy *ordinarium missae* w języku polskim, ale jednocześnie w stylu chorałowym, dążył do tego, by nie były one wciąż wypierane przez zastępowanie ich pieśniami mszalnymi, tak by wierni mogli przez wspólnotowy śpiew aktywnie uczestniczyć w liturgii. W ten sposób Autor zaczerpnął z bogatego skarbcza przeszłości dla ożywienia ducha jemu współczesnej muzyki sakralnej. Ks. B. Schmidt okazał się również pionierem we wprowadzeniu języka narodowego do liturgii w śpiewach stałych części mszy, co na owe czasy było podejściem wręcz rewolucyjnym [3]. Wiemy, że istniało tylko ciche przyzwolenie władz kościelnych na używanie pieśni w języku narodowym podczas mszy aż do reformy *Vaticanum II*, kiedy to język narodowy został oficjalnie dopuszczony do liturgii.

Ks. Brunon Schmidt w swoim utworze starał się zachować estetykę chorału gregoriańskiego, odznaczającą się lekkością, płynnością linii melodycznej, swobodną rytmiką, a nadto uduchowieniem, spokojem oraz płynną kantyleną głosów męskich, co było szczególnym jego zamiarem, jak mogliśmy wyczytać ze wstępu napisanego przez samego kompozytora. Autor już w samym podziale ról wykonawczych w utworze nawiązywał do tradycji śpiewu chorałowego, w którym naprzemiennie z innym śpiewakiem korespondowały *scholae cantorum* [2]. W myśl tego Schmidt oznaczył kwestie przeznaczone dla kantora, względnie organisty lub kilku śpiewaków literą "K" oraz podzielił pozostałe części dla mężczyzn lub chóru kościelnego oznaczonego rzymską cyfrą I, a dla niewiast i dzieci lub całego ludu – cyfrą II. W tym celu zastosował kreski działowe, zwłaszcza: *divisio maxima* (kreska podwójna), pełniąca funkcję zmiany wykonawców, jak też mająca wartość czasu (pełnej pauzy oddechowej), ale również *divisio maior* (kreska pojedyncza), która stanowi tylko o pauzie oddechowej oraz *divisio minima* (krótka kreseczka na ostatniej linii od dołu, jako propozycja krótkiego nabrania powietrza). Wprowadzenie przez kompozytora kresek działowych pozwala wykonawcom utworu zauważyć daną frazę i zdanie muzyczne oraz pomaga w wykonaniu, jeśli chodzi o swobodny rytm chorałowy poszczególnych części tej mszy.

### **Warstwa tekstowa**

Kompozycja mszy ks. Brunona Schmidta dzieli się na pięć części *ordinarium*: *Kyrie*, *Gloria*, *Skład Apostolski*, *Sanctus* i *Benedictus* (połączone w jedną całość), *Agnus Dei*. Zajmiemy się najpierw warstwą tekstową, ze względu na fakt, iż przed Soborem Watykańskim II teksty części stałych w języku narodowym nie były jeszcze zatwierdzone przez władzę kościelną do publicznego użytku. Przypuszczać należy, że



ks. Schmidt przełożył w sposób dosłowny tekst łaciński na język polski w *Gloria*, *Sanctus* i *Agnus Dei*, natomiast pozostawił w oryginale *Kyrie* oraz użył jako formy wyznania wiary pacierzowy *Skład Apostolski*, z którym lud był zaznajomiony. Analiza ta pokaże nam również możliwość ewentualnej adaptacji do dzisiejszej liturgii.

W *Gloria* Autor użył formuły: *Chwała na wysokościach Bogu*, ale nie zmienia to linii melodycznej we współczesnym przekładzie tekstu. W dalszej części użył tłumaczenia: *Dzięki czynimy Ci za wielką chwałę Twoją*, co już lekko zmodyfikowałoby melodię i rytmikę przy podłożeniu posoborowego tłumaczenia ze względu na ilość sylab (18–19). Podobna sytuacja zachodzi w kolejnym wersie: *Panie Boże Królu niebieski* – 9 sylab, a w posoborowym tekście 8 sylab. Zmiana słów występuje również w wersecie: *Który gładzisz grzechy świata, przyjmij prośby nasze*, jednak w tym miejscu jest identyczna liczba sylab w dzisiejszym tekście. Natomiast duża równica melodii i rytmiki nastąpiłaby w końcowych słowach, które Schmidt przetłumaczył w następujący sposób: *Albowiem Tyś sam Święty. Tyś sam Pan. Tyś sam Najwyższy*. Zwroty użyte przez Autora mają bowiem mniejszą liczbę sylab, aniżeli współcześnie znany nam tekst liturgiczny. Te różnice stały się zapewne powodem faktu, że kompozycja *Gloria* na terenie archidiecezji gnieźnieńskiej w ogóle jest nieznana. Być może jeszcze przed Soborem Watykańskim II była wykonywana w nielicznych parafiach, lecz dziś należy do zupełnie zapomnianych.

Najpopularniejszą częścią *ordinarium* autorstwa ks. Schmidta jest *Sanctus*, które używane jest w liturgii w wielu kościołach do dnia dzisiejszego. Następuje w nim tylko jedna mała zmiana tekstowa, która w żaden sposób nie wpływa na melodię, a mianowicie: *Hosanna na wysokościach*.

Wszystkie pozostałe teksty mszy są identyczne z oficjalnymi tłumaczeniami posoborowymi, więc ich linia melodyczna może być bez zmian używana we współczesnej liturgii.

### **Warstwa melodyczna**

Najważniejszą kwestią, której należy się przypatrzeć, jest warstwa melodyczna poszczególnych części kompozycji ks. Brunona Schmidta. Kompozytor zamieścił melodię całego utworu w głosie najwyższym, do którego dołożył akompaniament organowy. Cztery części utworu: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* i *Agnus* są napisane w tonacji D-dur, natomiast melodia *Składu Apostolskiego* w Subdominancie G-dur. Ambitus w całej kompozycji nie przekracza interwału oktawy, co już wyjaśniał w swoim wstępie sam Autor. Taki zabieg miał na celu łatwe przewodnictwo w śpiewie niewykształconych głosów męskich. Okazuje się również, iż pewne motywy melodyczne zostały przez ks. Schmidta zaczerpnięte z postgregoriańskiej *Mszy VIII "De Angelis"*. Należy przyznać, iż jest to zabieg właściwy, ponieważ chorał gregoriański zawsze pozostaje wzorem dla śpiewów liturgicznych i ma w sobie



"pierwiastek" *sacrum*, który pomaga wiernym zachować świadomość świętego misterium [13, s. 114]. Sięgając do historii wiemy, że począwszy od XI w. łączono śpiewy części stałych mszy w różne zbiory, a od XII stulecia łączono je parami: *Kyrie* z *Gloria* i *Sanctus* z *Agnus*, co w niedługim czasie przerodziło się w całe cykle jednego *ordinarium*, jak również opatrywano je określeniami takimi, jak np. *de Maria Virgine*, *de Apostolis* itp. W późnym średniowieczu można już zaobserwować praktykę łączenia poszczególnych części na podstawie podobieństwa lub wręcz identycznych motywów melodycznych [1, s. 123-124]. Złączone w jedną całość części *Mszy VIII "De Angelis"*, niezwykle popularne w liturgii rzymskiej, znajdują się wśród 16 formularzy mszalnych w *Graduale Romanum* (Ed. Vat.) z 1908 r., które oznaczono incipitami tropów do *Kyrie*. W księdze tej interesujące nas *ordinarium* zostało określone jako: *VIII In Festis Duplicibus (De Angelis)*, czyli przeznaczone na święto drugiej kategorii. Przeznaczenie danej kompozycji w roku liturgicznym zależało od tego, jaki styl melodyczny przeważał w *Kyrie*. Można powiedzieć, że im święto było większe, tym melodia była bardziej melizmatycznie rozwinięta.

*Kyrie* z *Missa "De Angelis"* we wspomnianym *Graduale Romanum* jest umieszczone wśród śpiewów *ad libitum* i charakteryzuje się melizmatycznym stylem. Jego powstanie datuje się na XV-XVI w. a melodia prezentuje piąty autentyczny modus lidyjski (*fa-do*) [5 s. 39]. W kompozycji mszalnej ks. Brunona Schmidta w tonicznym *Kyrie* dominuje ruch sekundowy, tak charakterystyczny dla chorału oraz styl sylabiczny z trzema wyjątkami użycia podwójnych neum. Wartym podkreślenia jest fakt, że Autor utworu pozostawia trzykrotne *Kyrie*, które w dziejach liturgii stanowiło typową aklamację wielbiąco-błagalną [9]. Aspekt uwielbienia Zmartwychwstałego Pana jest tu zauważalny poprzez durowy, radosny charakter melodii oraz zastosowanie podwójnej neumy na słowie *Christe*. Analizując rysunek melodyczny tej części *ordinarium* możemy odnieść wrażenie podobieństwa wznoszenia i opadania melodii, jak w *Kyrie* z *Mszy VIII*. Również pewien niekompletny motyw tematyczny melodii *Christe eleison* można wyczytać w dźwiękach *Gloria* mszy "*De Angelis*", a mianowicie przy słowach: *Gratias agimus Tibi*.

Podobny motyw możemy zauważyć w części drugiej kompozycji Schmidta, którą jest *Gloria*, przy tekście *Panie Boże Królu niebieski*, natomiast w słowach *Wysławiamy Cię* oraz *Jezu Chryste, Tyś sam Pan* i z *Duchem Świętym* od dźwięku *d<sup>2</sup>* został przeniesiony prawie dosłowny motyw melodyczny ze słów *Laudamus Te*. Godne zauważenia jest, iż temat melodii zwrotu *Tylko Tyś Najwyższy Jezu Chryste* został wzięty z końcowej części melodyki *Domine Fili unigenite Jesu Chryste*, a poprzez częste użycie podwójnych neum stał się jakby kulminacyjnym momentem tego utworu. W całej części *Gloria* przeważa styl sylabiczny, jednak dla podkreślenia ważnych słów Autor kompozycji stosuje styl neumatyczny z podwójnymi nutami na



jednej sylabie. Dzieje się tak przy słowach: *wysokościach Bogu, ziemi, woli, Wielbimy, Wysławiamy, Jezu, Baranku, Ojca, Tyś, Tylko Tyś Najwyższy, z Duchem, w chwale /.../ Ojca, Amen*. Podobny styl obserwujemy również w postgregoriańskim *Gloria z Mszy VIII*, pochodzącym z XVI w., napisanym w modusie lidyjskim, które w większości również prezentuje wykorzystanie techniki motywicznej i stylu sylabicznego z zastosowaniem 30 razy neum podwójnych i potrójnych oraz kilku zaledwie bardziej melizmatycznych zwrotów [5, s. 40-41].

Prostota melodii *Składu Apostolskiego* nawiązuje swoim charakterem do form psalmodyczno-wersykularnych chorału w stylu sylabicznym, gdzie tekst stanowi luźny związek z melodyką. Linia melodyczna nawiązuje zatem do tradycyjnych form recytatywnych z pewnymi zwrotami kadencyjnymi, które miały zastosowanie właśnie w *Credo*. Ponadto ta część *ordinarium missae* była w zasadzie w dziejach liturgii kompozycją samodzielną, która nie miała związków z pozostałymi częściami [8], co także jest zauważalne w potraktowaniu tego utworu przez Schmidta. Wskazuje na to brak muzycznych motywów tematycznych oraz tonalność Subdominanty do tonacji głównej tej mszy. Podobną zależność zauważamy z *Credo Missa "De Angelis"*, datowanym na XVII stulecie, chociaż jest ono utrzymane nadal w tym samym modusie, co dwie pierwsze części. XVII stulecie jest uważane za szczytowy wiek twórczości tejże formy. To zwłaszcza w kompozycjach *Credo* z XVII w. możemy dostrzec typ melodyki zbliżony do pieśniowości. W *Graduale Romanum* z 1908 r. mamy 4 osobne kompozycje *Credo*. Analizując poszczególne z nich można wywnioskować, iż były to śpiewy recytatywne i psalmodyczne w stylu sylabicznym, w których wykorzystywano powtarzające się formuły melodyczne z pewnymi przekształceniami [1].

Niezwykle wyraźny temat melodyczny przeniesiony prawie dosłownie z *Credo Mszy "De Angelis"* znajdujemy w *Sanctus* B. Schmidta.

SANCTUS

BENEDICTUS



Początek utworu: *Święty, Święty, Święty Pan*, to temat melodyczny słów: *Et ascendit in caelum*. Motyw ten odnajdujemy również przy słowach: *Pelne są niebiosa i ziemia chwały Twojej*. Nie bez znaczenia wydaje się umiejscowienie tematu melodii słów *I wstąpił do nieba* z wyśpiewaniem chwały Trzykroć Świętego Boga. Rysunek wznoszącej linii melodycznej od razu maluje przed słuchaczem obraz nieba, gdzie aniołowie i wszystkie stworzenia niebieskie oddają chwałę Bogu, nieustannie śpiewając *Święty, Święty Święty...* (por. Iz 6,3). Również i cała ziemia ma włączyć się w to uwielbienie teraz, ale i w zbawczej przyszłości, o czym świadczą słowa Chrystusa wstępującego do Ojca, że idzie przygotować nam miejsce (por. J 14,2). Wszystko to świadczy o wielkości kompozytora, który muzyką starał się niejako namalować biblijno-teologiczne znaczenie tekstu liturgicznego. Na uwagę zasługuje również styl neumatyczny, w którym na plan pierwszy wysuwają się dwunutowe ligatury. Odczytujemy w tym jakby celowe nawiązanie do bardziej uroczystych form śpiewu gregoriańskiego. Kompozycja *Sanctus* do czasów współczesnych jest najczęściej wykonywana w kościołach archidiecezji gnieźnieńskiej, jak również na terenach bydgoskich, które niegdyś terytorialnie należały do niej. Należy powiedzieć, że jej śpiewność, majestat i piękno melodii wznoszą serca wiernych ku Stwórcy, zapowiadając niezwykle podniosłe *mysterium fidei*. W porównaniu z tą częścią *ordinarium* autorstwa B. Schmidta *Sanctus* z *Mszy VIII* jawi się również jako wyjątkowy utwór pod pewnymi względami. Świadczy o tym choćby fakt, iż należy do jednych z najstarszych tego typu kompozycji, ponieważ na podstawie rękopisów datuje się je na XI lub XII wiek. Melodyka utworu kształtuje się głównie w rozwiniętym stylu melizmatycznym przy zastosowaniu modusu szóstego (*fa-la*) [5, s. 73].

Ostatnią częścią mszy B. Schmidta jest *Agnus Dei*, które również nie zostało zapomniane w stałym repertuarze kręgu gnieźnieńskiej kultury muzycznej. Wydaje się, iż pewnych luźnych motywów tematycznych można by się doszukiwać w *Mszy XVIII*, np. w melodii trzeciej *Baranku Boży* bardzo niedokładny motyw przejęty z *Gloria* ze słów: *Qui tollis peccata mundi suscipe...*, lecz jest to stosunkowo niewiele w porównaniu z wcześniejszymi częściami. Na uwagę zasługuje potraktowanie każdego błagania Chrystusa - Bożego Baranka z oddzielną, coraz bardziej wznoszącą linią melodyczną oraz identycznym zakończeniem melodii pierwszej i drugiej prośby o zmiłowanie. W tych dwóch zwrotach został również zastosowany ruch sekundowy oraz styl sylabiczny z małymi wyjątkami na początku i na końcu danej prośby. Natomiast ostatnie *Baranku Boży* z prośbą *obdarz nas pokojem* stanowi kulminację tej części *ordinarium*, potraktowaną w sekundowym ruchu opadającym od najwyższego dźwięku d<sup>2</sup> aż do najniższego dźwięku całej kompozycji d<sup>1</sup>. Oprócz tego na plan pierwszy wysuwa się styl neumatyczny, charakteryzujący się podwójnymi nutami na jednej sylabie, jakby dla podkreślenia radosnej *Kody* całego



utworu. Analizując tę część kompozycji Schmidta możemy wnioskować, że Autor nawiązał w niej do dziejów *Agnus*, gdzie najstarsze z nich prezentowały styl sylabiczno-neumatyczny, a młodsze rozwinięty styl melizmatyczny [1, s. 122]. Dla porównania, interesująca nas *Missa "De Angelis"* jest stosunkowo późną kompozycją z XV w., opartą w większości na neumach podwójnych i potrójnych, a czasami również dłuższych melizmatach, prezentującą szósty plagalny modus hypolidyjski (*fa-la*). Pod względem strukturalnym możemy uznać, iż jest ona zbudowana według schematu formalnego *a b a*, ponieważ w drugiej melodii *Agnus Dei* został zmieniony nie tylko *incipit*, ale również środkowa część wezwania. Jedyne końcowa prośba o zmiłowanie posiada za każdym razem taką samą melodię, zwracając tym samym uwagę na formę śpiewu litanijnego.

Analizując zachowaną kompozycję Ks. Brunona Schmidta można stwierdzić, iż jawi się on nam jako ciekawy muzyk, liturgista oraz teolog. Jego "*Łatwa msza polska w stylu choralnym*" nawiązuje do tradycji śpiewu gregoriańskiego<sup>10</sup>, a jednocześnie ukazuje się jako pionierskie dzieło późniejszej myśli posoborowej, która miała na celu włączenie w liturgię większej liczby wykonawców i całego ludu. Jednocześnie poprzez zastosowanie w niej przez Autora motywów chorałowych możemy stwierdzić, że skarbiec melodii gregoriańskich wciąż staje się inspiracją dla nowych kompozycji liturgicznych, a przez to jest uznawany za cenną dziedzinę muzyki i obszar nieporównywalnego z niczym innym piękna, wypływającego z ducha modlitwy. W taki sposób melodie gregoriańskie, które przeplatają inne utwory stanowią o pewnego rodzaju ciągłości całej kultury chrześcijańskiej muzyki Zachodu, będąc jej pierwotnym rdzeniem.

*Ordinarium missae* autorstwa ks. B. Schmidta zostało najbardziej rozpowszechnione w archidiecezji w latach sześćdziesiątych XX stulecia przez ks. infułata Władysława Zientarskiego, który był dyrektorem Chóru Prymasowskiego przy Archikatedrze Gnieźnieńskiej (1959-1965), wykładowcą muzyki kościelnej w Seminarium Duchownym w Gnieźnie (1957-1965) oraz przewodniczącym Komisji ds. śpiewu, muzyki kościelnej i służby liturgicznej (1968-1971) [12]. Pomimo upływu wielu lat od jej powstania, trzy jego części: *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei*, należą do chętnie wykonywanego repertuaru w wielu kościołach na terenie byłej i obecnej archidiecezji gnieźnieńskiej, a sam kompozytor – ks. Brunon Schmidt – jawi się jako jeden z prekursorów powatykańskiej odnowy liturgii.

### **Bibliografia:**

1. Hinz E., Chorałowe śpiewy "Ordinarium Missae". *Studia Pelplińskie*. 47 (2014). ss. 118-124.

---

<sup>10</sup> Dla analizy motywów chorałowych *ordinarium missae* ks. B. Schmidta wszystkie części tej kompozycji zostały zamieszczone w *Aneksie* końcowym.





2. Hinz Edward, *Chorał gregoriański*, Pelplin, 1999, s. 69.
3. Ks. Bolesław Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 23-24.
4. Ks. Gerard Mizgalski, *Podręczna Encyklopedia Muzyki Kościelnej*, Poznań-Warszawa-Lublin 1959, s. 335.
5. *Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis diligenter ornato*, Parisiis-Tornaci-Romae-Neo Eboraci, 1958, s. 39-73.
6. Mielcarek-Krzyżanowska Barbara, Muzyka i życie muzyczne Pomorza i Kujaw. Instytucje i stowarzyszenia (1). *Promocje kujawsko-pomorskie*. XII (2004), n. 6-8 (140). s. 14.
7. Pawlak I., Dlaczego chorał gregoriański? *Annales Lublinenses pro Musica Sacra*. 3 (2012), n. 3, s. 196.
8. Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin 2001, s. 309-310.
9. Pawlak Ireneusz, Tragedii "Kyrie" ciąg dalszy. *Annales Lublinenses pro Musica Sacra*. 8-9 (2017-2018), n. 8-9, s. 86-88.
10. Podobińska K., Polony L., *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*. Kraków 1997. s. 83.
11. Sobczak D., "Łatwa msza polska w stylu choralnym" ks. Brunona Schmidta (1895-1961). *Annales Lublinenses pro Musica Sacra*. 10 (2019), n. 10, s. 137-152.
12. Sobczak Dariusz, *Ks. Władysław Zientarski (1916-1991) – badacz dziejów muzyki polskiej od XV do XIX wieku*. Lublin 2008, ss. 74, 79.
13. Wiśniewski P., Duchowość chorału gregoriańskiego. *Liturgia Sacra*. 19 (2013), n. 1, s. 103-114.

**Моргунова Аліна Феліксівна**  
(м. Дніпро, Україна)

УДК 78.071

### **Виміри сакрального значення музики у роботах О. П. Блаватської**

Монументальні праці О. П. Блаватської "Викрита Ізіда" і "Таємна доктрина", так само як і більшість її робіт мають філософсько-релігійну спрямованість. Вона сама визначала свої праці як синтез науки, релігії і філософії, який охоплював всі сфери людського буття, в тому числі і музичну складову культурного надбання людства. Відмінність, але в той же час єдність музики східних і західних цивілізацій, розуміння витоків і сутності сакральної музики як такої не можливо без усвідомлення її філософського і духовного контексту. Саме про це йдеться в працях Блаватської.



Важливо зазначити, що О. П. Блаватська не тільки розумілася на музиці, а сама мала безпосереднє відношення до неї. Перші кроки до опанування музичної грамоти вона зробила в дитинстві за допомогою своєї матері О. А. Ган, яка сама чудово грала на фортепіано, мала надзвичайний голос і навіть складала музичні твори. А коли стало зрозуміло, що дитина володіє особливими музичними здібностями, то до неї були запрошені вчителі [6, р.12]. Але музична освіта майбутньої теософки не обмежувалася лише домашнім навчанням. О. П. Блаватська зі своїм батьком П.О. Ганом виїздила в Німеччину, щоб брати уроки музики у Ігнаца Мошелеса – відомого німецького композитора, віртуоза-піаніста, диригента і викладача Лейпцігської консерваторії. Деякі бібліографи О. П. Блаватської вважають, "що вона мала намір заробляти на життя як професійна піаністка". Відомо також про те, що в юності вона навіть давала концерти в Англії і в інших європейських країнах[6, р. 43-44].

Хоча в подальшому житті О. П. Блаватська не стала професійною піаністкою, але музика залишалася важливою частиною її внутрішнього світу. За спогадами її друзів і однодумців, навіть не маючи постійної практики музикування, вона віртуозно грала на фортепіано і вражала слухачів майстерними імпровізаціями. Друг і соратник О. П. Блаватської Г. Олько згадував ці незабутні моменти: "Вона була чудовою піаністкою, грала з почуттям і на рідкість виразно. Її руки могли служити ідеальною моделлю для скульптора, і не було нічого прекраснішого того видовища, коли вони літали над клавішами, сплітаючи чарівні мелодії. Вона була ученицею Мошелеса ... Іноді, в сутінках, коли поруч не було нікого, крім мене, вона витягувала імпровізації з солодкозвучного інструменту, і, слухаючи її, легко вірилося, що слухаєш самих гандгарвів, небесних співаків" [6, р.178].

Музична тема звучить в роботах О.П. Блаватської ще з однієї причини – вона досліджувала і вивчала культурні традиції багатьох країн і народів. О. П. Блаватська здійснила не одну навколосвітню подорож і була знавцем як західних, так і східних культурних традицій, в тому числі й музичних. Звертаючись до древніх культур, вона бачила невід’ємність духовної складової стародавньої музики і важливість сакральних музичних форм.

Сакральність музики витікає з сакральності звуку як першоджерела всього сущого. Таке розуміння звуку притаманне багатьом релігійним і духовним вченням. Так, наприклад, в Євангеліє від Іоанна в Новому Завіті говориться: "На початку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Бог" (Івана 1:1). У Ведах також йдеться про те, що на початку був Брахман, з яким було Слово, і Слово було Брахман. Стародавні єгиптяни вірили, що бог Тот створив світ за допомогою одного лише свого голосу. Або, якщо звернутися до



"Таємної Доктрини", то там йдеться про: "Воїнство Гласа" ["Воїнство Гласа" є прототипом "Воїнства Логосу" або "Слова"], термін, тісно пов'язаний з таємницею Звуку і Мови, як наслідок і результат Причини - Божественної Думки" [5, р. 93]. Тобто, Звук вважається першою матеріальною маніфестацією в проявленому світі.

За твердженням О. П. Блаватської музику можна розглядати як поєднання і модуляцію звуків, в той час як звук є "наслідком вібрації ефіру". Вона пояснює, що концепція "музики сфер" від Піфагора – це не просто уява. Якщо порівняти імпульси, що походять від різних планет, із звуками, що видає музичний інструмент, можна зрозуміти, що деякі комбінації планет можуть впливати на "ефір" нашої планети, викликаючи спокій або гармонію на інших планетах. "Деякі види музики приводять нас до сказу, деякі створюють піднесений релігійний настрій душі" [3]. Духовна музика по суті є універсальною мовою, яка долає культурні кордони та звертається безпосередньо до найпотаємнішої сутності людей, пробуджуючи дремаючі духовні здібності та сприяючи почуттю єдності з космосом.

В своїй книзі "З печер та нетрів Індостану" О. П. Блаватська практично цілу главу присвячує музичній темі, а саме точкам дотику і відмінностям між західною і східною музичними традиціями. Якщо в західній культурі Орфей, напівміфічний лірник, який зачаровував звірів, людей і навіть річки своєю грою і співом, то так само, ще за тисячу років до ери Орфея жив китайський музикант Куї, який казав про себе: "...коли я граю на моєму кінгу, то всі дикі звірі збігаються і, зачаровані моєю мелодією, шикуються в шеренги переді мною". Згадка про нього, за словами О. П. Блаватської, знаходиться "в давньому санскритському рукописі (переклад з китайської)" [2], вік якого визначається другим століттям до нашої ери.

О. П. Блаватська вважає, що "музика природи була всюди першою сходиною до музики мистецтва". Східна музика більшою мірою зберегла цю єдність з музикою природи, уникаючи "всього штучного, тобто вона відкидає в своїх мелодіях всі звуки, що не входять до реєстру живих голосів в природі". Блаватська називає індійську музику пантеїстичною, тобто частиною єдиної божественної сутності. Але в той же час вона стверджує науковість східної музичної традиції і бачить її сакральність в єдності з живою природою. "З самої колиски людства арійські народи, що вийшли першими з дитинства, стали прислухатися до голосів природи і знайшли, що обидві, мелодія і гармонія, з'єднуються лише в одній нашій великій матерії. У ній немає ні фальшивих, ні штучних нот. І ось людина, вінець її створення, побажала наслідувати її звукам. У сукупності всі ці звуки (за свідченнями фізиків) зливаються в один тон, який ми чуємо, коли вміємо прислухатися, в невгамовному шелесті листя великих



лісів, в дзюрчанні вод, в реві океану і бурі, і навіть у віддаленому гулі великих міст. Цей тон – середній F, основний тон у всій природі. У наших мелодіях він нам служить вихідною точкою, яку ми відтворюємо з першої ноти і навколо якої групуються всі інші" [2]. О. П. Блаватська переконана у тісному зв'язку між природою і музикою: музика має свої корені в природних звуках і гармоніях. Вона також підкреслює ідею про важливість гармонії з природою для людського існування. Фактично, це спроба зв'язати мистецтво музики з загальними законами природи і визнання їх взаємозв'язку.

Але О. П. Блаватська іде далі і пов'язує людську сутність з сакральною музикою, вона розглядає людину як музичний інструмент, який може звучати, як божественна музика, якщо його внутрішнє ество звучить в унісон з людиною зовнішньою. "Воістину як сукупний звук природи явив єдиним певним тоном, основною нотою, вібруючою крізь вічність ... так і для спостерігача конкретна гармонія або дисгармонія людської зовнішньої природи цілком залежить від характеру основної ноти, що задається внутрішньою людиною для людини зовнішнього" [2]. З філософської точки зору це може бути сприйняте як вираз внутрішньої гармонії або дисгармонії людини, що відображається у її сприйнятті зовнішнього світу. Ідея, що існує єдина основна нота, або принцип, який визначає гармонію або дисгармонію у всіх аспектах життя, вказує на тісний зв'язок між внутрішнім світом людини і світом, який її оточує.

З цієї точки зору, сприйняття гармонії або дисгармонії в зовнішньому світі залежить від того, як людина узгоджує свою внутрішню злагодженість з елементами навколишньої сфери. Якщо людина має "милозвучний" внутрішній світ, вона може сприймати гармонію в зовнішньому світі, але якщо її внутрішня гармонія порушена, вона може відчувати дисонанс навіть у гармонійних ситуаціях. Отже, з цієї перспективи, важливо розвивати внутрішню гармонію із зовнішнім світом, щоб досягти сприйняття консонансу в усіх аспектах життя. Таким чином, духовне "Я" людини задає той основний тон звучання: "Саме духовне Его, або ж духовне Я, є фундаментальною основою, яка визначає тон всього життя людини – цього самого примхливого, ненадійного і нестійкого з усіх інструментів, що більше за інших потребує постійного налаштування; і тільки голос його, подібно до педалі органу для найнижчих звуків, пронизує мелодію всього його життя, якби його тону приємного або різкого, гармонійного або какофонічного, легато або піццикато" [2].

О. П. Блаватська вказує на неповторність і унікальність кожного людського життя і відкриває це через аналогію з клавішами фортепіано, кожна з яких має свій власний звук. "Люди в цілому подібні до безлічі фортепіанних клавіш, кожна з яких має власне звучання. Поєднання цих клавіш створює



нескінченно велике розмаїття нових звуків і мелодій. Але подібно до неживої природи людство має своєю основною тональністю, з якої виникає внаслідок нескінченної варіативності змін всю різноманітність будови і характерів" [4, pp. 79-81]. З цієї точки зору, люди, подібно до клавіш, є різноманітними, з власними здібностями і натурою, з власним "звуковим забарвленням". Проте, як і в природі, де існує основна тональність, вважається, що і в людства є основна характеристика або тенденція, яка визначає його загальний характер. Ця основна характеристика впливає на те, як люди сприймають світ та взаємодіють між собою. Таким чином, незважаючи на різноманіття індивідуальних характерів і здібностей, існує загальна тенденція або основна характеристика, яка визначає колективний характер людства.

Цю аналогію можна сприймати як спробу пояснити роль індивідуальності та колективізму в людському суспільстві. Кожна людина має свій унікальний "звук", який вона приносить у гармонію життя. Однак, як і в музиці, де існує основний тон чи гармонія, в суспільстві також існує загальна основа, яка визначає спільну тенденцію або характер. Але ця теза стосується не тільки людства, не тільки нашої планети вона екстраполюється на Всесвіт, тому що закони, які панують на Землі – це закони космосу. За О. П. Блаватською: "Всесвіт є комбінація тисяч елементів, і все ж він – вираз єдиного духу, хаос для почуттів [фізичних] і космос для розуму" [3].

У працях О. П. Блаватської, духовна музика часто зображується як засіб зв'язку з духовними сферами та вищою свідомістю. Вона наголошує на трансформаційній силі духовної музики, припускаючи, що музика може піднести душу, викликати божественний досвід і сприяти містичним осяянням. О. П. Блаватська стверджує, що священна музика служить провідником духовної енергії, сприяючи духовному зростанню і усвідомленню вищих істин.

О. П. Блаватська вказує на цілющі властивості сакральної музики як для фізичного тіла, так і для людської душі. Учені та лікарі впродовж історії використовували музику для лікування різних захворювань. Наприклад, Асклепій використовував гру на трубі для лікування ішіасу. Він виробляв тривалі звуки, що змушували тремтіти нервові волокна і зменшували біль. Демокріт вважав, що мелодійні звуки флейти можуть лікувати багато хвороб. Месмер використовував магнітне лікування, користуючись гармонікою, описаною Кірхером. Блаватська згадує також про біблійний приклад зцілення музикою: "І бувало, коли поганий дух находив на Саула, то Давид брав гусли і грав своєю рукою, і Саул заспокоювався, йому ставало добре, і поганий дух відступав від нього" (*1 Самуїл, XVI, 14, 23*) [3].

Таким чином, О. П. Блаватська розглядала музику через духовні традиції різних культур. Вона розуміла велике значення саме сакральної музики як



засобу сполучення з духовними силами або вищими енергіями космосу. Одне з базових осмислень сакральної музики полягає в тому, що вона допомагає людям піднятися над матеріальним світом і зв'язатися з духовною сутністю. Завдяки своїм глибоким мелодіям і текстам, сакральна музика може відкривати людям нові рівні розуміння духовності та внутрішнього світу. Для багатьох людей сакральна музика є джерелом покою та зцілення. Вона може допомагати в переживанні важких емоцій або відчутті підтримки під час періодів випробувань. Можливість відчути піднесений стан під час прослуховування сакральної музики може надихнути людину на дії, спрямовані на добро і духовний розвиток.

Узагальнюючи, сакральна музика є потенційною можливістю для вдосконалення життя кожної людини, оскільки, фактично, вона є засобом для сполучення з внутрішнім світом, духовною сутністю та сприяє особистому духовному розвитку, про що в своїх працях вказувала Олена Блаватська: "Чи ввів ти у співзвучність розум твій та серце з великим розумом і серцем людства всього? Як і дуднячий звук Ріки святої, в якому всі ноти Природи, мов луна присутні, так серце того, хто в потік заходить повинно відкликатись у відповідь на кожен зойк та думку усього того, що життям тріпоче" [1, с. 35].

У синтезі культурних надбань Сходу і Заходу духовна музика відіграє одну з ключових ролей і виступає як фактор, який поєднує різноманітні духовні традиції і сприяє взаєморозумінню між окремими людьми і культурними спільнотами. Сакральна музика Сходу та Заходу часто поділяє спільні теми благоговіння, трансцендентності та духовної відданості, незважаючи на те, що вона походить з різних культурних контекстів. Завдяки обміну та інтеграції священних музичних традицій синергія всіх національних культур збагачує духовний досвід і поглиблює міжкультурний діалог.

### Література:

1. Блаватська О. П. Голос Безмовності. Логос Традиції, 2015, 75 с.
2. Blavatsky H. P. From the caves and jungles of Hindostan. Джерело доступу: <https://www.gutenberg.org/files/6687/6687-h/6687-h.htm>
3. Blavatsky H.P. Isis unveiled, 1877. Джерело доступу: <https://www.theosophy.world/sites/default/files/ebooks/Isis-Unveiled.pdf>
4. Blavatsky H.P. The Path, New York, Vol. VIII, June, 1893.
5. Blavatsky H.P. The Secret Doctrine. Theosophy Trust, 2015, 546 p.
6. Cranston S. HPB. The Extraordinary Life and Influence of Helena Blavatsky, Founder of the Modern Theosophical Movement. Path Publishing House Santa Barbara, California, 1993, 660 p.



УДК 783.2

**Особливості дослідження григоріанського хоралу****о. Еженом Кардіном та його послідовниками**

У новітніх дослідженнях григоріанського хоралу пріоритетом стає осмислення та інтерпретація давніх музичних пам'яток. Поштовхом до переосмислення методів аналізу григоріаніки стали семіологічні студії впроваджені о. Еженом Кардіном у середині ХХ ст. Основою нового напрямку стало дослідження невменної нотації з її локальними різновидами. При палеографічному та семіологічному аналізі невменної нотації з порівнянням з пізнішою лінійною відкрилися нові шляхи виконавської інтерпретації західної монодійної спадщини.

Ежен Кардін (Dom Eugène Cardine) (1905–1988) сформувався як науковець у солемському абатстві св. Петра (Франція), знаменитому своїми дослідженнями григоріанського співу. Там він розпочав досліджувати григоріанський хорал за найдавнішими рукописами. Пізніше, на запрошення Ватикану, їде до Риму і стає довголітнім професором музичної палеографії та семіології у Папському інституті церковної музики (*Pontificio Istituto di Sacra*). У своїх лекціях викристалізовує новий дослідницький напрямок західної сакральної монодії – григоріанську семіологію. На основі цих студій була створена його однойменна праця, що вперше вийшла у світ 1968 року в Римі. Згодом ця праця була перевидана італійською, англійською, польською та ін. мовами й стала ключовим посібником для освоєння нового методу інтерпретації латинської невменної нотації. Велика заслуга у підготовці цієї книги належить його учневі Годегарту Йоппіху (G. Joppich) [3; 9; 10].

Справа Кардіна стала відправним пунктом для молодих науковців, що розвивали його вчення у нових аспектах. Створена ним школа й на сьогодні залишається однією з найавторитетніших у світовому музикознавстві. Його учнями стали Луїджі Агустоні (Luigi Agustoni), Йоганес Берхман Гешль (Johannes Berchmans Göschl), Марі-Ноель Колетт (Marie-Noël Colette), Ксавер Кайнцбауер (X. Kainzbauer), Альберто Турко (Alberto Turco), Ніно Альбароза (Nino Albarosa) та ін. Послідовники Ежена Кардіна розширили проблематику досліджень латинської монодії, як теоретичних аспектів, так і практичних [5; 9].

У своїй праці о. Ежен основному користується манускриптами швейцарського монастиря Санкт-Галлен, де зібрана одна з найбагатших колекцій рукописів григоріанського співу, передусім рукописів з невменною нотацією, а також з лінійною. Цей монастир став релігійно-мистецьким



центром в IX–X століття, там монахи творили піснеспіви і уклали в літургійні збірки. Найважливішими рукописами цього абатства, що дають можливість проаналізувати графічні знаки, є [3, с. 5]:

- *Cantatorium* поч. X ст., що є одним з найдавніших манускриптів санкт-галленської традиції та включає в себе співи солістів: *alleluia, gradual, tractus*;
  - *Gradual* XI ст., окрім сольних співів вміщує антифони *introit, offertorium, communio*;
  - *Gradual* XI ст., що відрізняється особливістю запису майже без епізем;
  - *Antiphonarium* XI, що є одним з найкращих джерел для співу *officium*;
- Для порівняння традицій Кардін, також, використовує і джерела іншої традиції.

- *Gradual* з *Laon* X ст. має особливу цінність з позиції аналізу ритміки;
- *Gradual* з *Chartes* X ст. записаний бретонською нотацією;
- *Gradual* з *Motpellier* XI ст., де присутня невменна та літерна нотації;
- *Gradual Benevent* XI–XII ст.;
- *Gradual St Yrieix* XI ст., що записаний аквітанською нотацією

Отож, новий метод вивчення григоріанського співу Кардіном полягає на двох засадничих підставах:

- палеографії;
- семіологічному тлумаченні невм, тобто виявленні основних моментів їх інтерпретації, не накладаючи чужих цьому стилю ритмічних та естетичних засад пізніших епох: "у якому шукається сенс (логос) для різних знаків (*semeion*), для того щоб знайти у них фундаментальні засади автентичної та об'єктивної інтерпретації. Ця інтерпретація, замість того щоб послуговуватися сучасними ритмічними та естетичними концепціями, що є чужими григоріанській епосі, повинна радше опиратися на порівняльні дослідження різних знаків, єдину правильну опору для практичного виконання" [4, с. 453].

Палеографічні студії скеровують дослідників до точного прочитання рукопису, визначення його датування та локалізації. У нашому випадку можна говорити про музичну палеографію, яка займається давніми системами нотації, властиво, самими графічними формами, їх точним прочитанням. Зрозуміти систему взаємозв'язку між знаками, об'єктивно пояснити їх інтерпретацію, допомагає наука семіологія.

Термін "григоріанська семіологія", з'явився пізніше, в процесі тривалих досліджень та наукових дискусій.

Саме тому невми, які невід'ємно пов'язані з текстом, стали об'єктом семіологістів. Кардін у своїй праці згадує отців-бенедиктинців, які спричинилися до створення нового напрямку: о. Рафаель Андоєр (о. Raphael Andoyer), о. Габріель Бессака (Gabriel Bessaca) та ін., які були близькими





колегами о. Мокро. Саме мелодико-словесний симбіоз на думку Кардіна проникнутий ідеєю еластичності та гнучкості є опозицією ригористичності [3].

Графічні знаки – невми – поділяються на такі, що вказують на рух мелодії, і такі, що включають агогічні виконавські відтінки, пов'язані, зокрема, з диригентським жестом. Головним об'єктом при дослідженні західної монодії є мелодія (ритм, лад), яка нероздільно пов'язана з літургійним текстом [1; 7].

При дослідженні модусної системи середньовіччя, послідовники Кардіна опираються не тільки на теоретичні узагальнення, але і звертаються до потреб їх практичного застосування. Зокрема, пов'язаність структури модусної системи з невменною нотацією, яка містить певні логічно-конструктивні співвідношення, що допомагали співакам орієнтуватися у музичному матеріалі. Невменна нотація через різноманітні комбінації графічних форм творила систему поспівок, які, ймовірно, пов'язані зі східною системою октоїха. Ладова належність є важливою для семіологічних студій, адже за її допомогою можна зрозуміти використання одного з багатьох графічних варіантів невми. У дослідженні відношення "невма-модус" можна виділити окремо *scandicus* та *oriscus*, що часто вказують на мелодичний акцент та опорний звук *repercussia* [9].

З поширенням ідей семіологічної школи о. Ежена Кардіна питання ритмічної інтерпретації григоріанського хоралу постало по-новому. Основна теза дослідження Кардіна – нероздільний зв'язок тексту і музики, що впливає з літургійного контексту. Ежен Кардін у своїх лекціях постійно наголошував, що ритм є "душею" піснеспівів і має в собі об'єднавчий компонент. На відміну від відомої теорії мензуралістів, які шукали "універсальний ключ" до відтворення ритміки корпусу григоріанських мелодій, семіологісти відчитували "закодовану" інформацію в знакові конкретного піснеспіву та не намагалися пристосувати його до всіх інших. Ежен Кардін вважав, що до григоріаніки не можна застосовувати сталої часомірності. Одна і та ж силаба у різних піснеспівах могла тримати по-різному, що надає часу *elasticite*.

Одним з проблемних сторін семіологістів є мелізматичний стиль. На думку о. Кардіна, всі стилі григоріанського хоралу (силабичний, невматичний, мелізматичний) у ритмічному відношенні не мають різниці і опираються на часовий аспект слова. Дослідник аргументує опорним значенням *punctum* та *incipinus* у найдавніших музичних джерелах. Однак поступове нівелювання слова у мелізматичному типі створює додаткові труднощі при виконанні, пошуку опорного часового компонента.

Досить часто можна спостерігати вживання додаткових позначень, які несуть певне ритмічно-сміслові навантаження і знаходяться у графічному



малюнку невм. Серед них – епізема, яка найчастіше означає подовження ноти, або її певної групи [6; 8].

Доцільним є класифікація графічних форм, згідно з кількістю звуків у невмі: однозвучні (однонотові), двозвучні (двонотові), багатозвучні, унісонні. Для позначення одиничного звуку скриптори з Мец вживали *punctum* та *uncinus*, натомість у Санкт-галлені *virga* або *tractulus*.

Мецьку нотацію, як вже згадувалося вище, відносять до ритмічного типу нотації. Основна невма *punctum* виражає одиничний час у розширенні, натомість *uncinus* у часовому стисненні. При різних співставленнях невм можливе ритмічне подовження та скорочення тривалостей, що впливає на цілі мелодичні фрази та тісно кореспондує з словом. У санкт-галленській нотації одиничні графічні знаки – *virga* та вказують на мелодичне окреслення, де *virga* сигналізує рух вгору, а *tractulus* рух вниз. У часовому аспекті між ними немає різниці, їх тривалість збігається. Для того щоб розширити їхнє звучання використовується епізема або додаткові знаки – літери. У виконавській інтерпретації варто зауважити, що один і той самий знак може мати різну тривалість і пов'язання із контекстом.

Особливу увагу дослідники-семіологісти приділяють розвинутим графічним формам, що містять чотири і більше нот, адже при їх розшифруванні виникає чи не найбільше проблем. Використовуються методи практичного засвоєння модусної системи на основі зіставлення невменної та лінійної нотації. Із проаналізованого матеріалу виділяються певні закономірності у формуванні ладу, що виявляється у системі поспівок, які нерозривно пов'язані із невменною нотацією.

Графічні знаки – невми – поділяються на такі, що вказують на рух мелодії, і такі, що включають агогічні виконавські відтінки, пов'язані, зокрема, з диригентським жестом.

У наш час на Заході спостерігається підвищений інтерес до монодії, адже її аналіз дає можливість прослідкувати еволюцію музичної спадщини, глибше усвідомити взаємопов'язаність музичних явищ, які висвітлюють основні тенденції та пріоритети їх розвитку. Новітні західні методи дослідження допоможуть ґрунтовніше та ефективніше вивчати ці пам'ятки хоралу, які є свідченнями багатовікової історії, пов'язаної з римо-католицькою традицією. Зіставлення давніх систем спрямоване на реставрацію музичних пам'яток, де пошуки направлені не тільки на відновлення у звуковисотному плані, але і у виконавському аспекті. Ключовим моментом, при спробах оцінити тяглість процесів та переходу від усного до фіксованого способу, є прийняття інших моделей середньовічного мислення, адже сучасні стереотипи нерідко приводять до хибного трактування та спотворення сутності давньої музики.



Музично – графічні форми, що для одного й того ж мелодичного фрагменту мають до десяти варіантів запису і тому відображають найтонші нюанси виконавських ремарок, що сприяє переосмисленню інтерпретації давніх мелодій. Для цього була розроблена спеціальна методика публікацій нотних текстів, де поряд з пізнішим записом лінійною нотацією подаються також декілька невменних версії за найдавнішими пам'ятками. Лінійні записи формують чітке розуміння інтервальної будови мелодії, а невменні – виконавські засоби, головню, інтенсивність і сила звучання, тобто темпоритм. Цей метод дає змогу по-новому оцінювати музичну стилістику григоріаніки як яскравий та емоційно-піднесений спів. Вдалося побачити глибшу пов'язаність з богословською суттю піснеспівів, прямий чи опосередкований зв'язок з окремими ключовими словами і фразами. Окремі невми розглядаються у ширшому літургійному осмисленні, що в особливий спосіб сприяє глибшому розумінню християнської богословії [3].

Отож, нові методи вивчення григоріанського співу о. Ежена Кардіна полягають на палеографічному дослідженні невм і осмисленні специфіки їх мелодичного прочитання. Важливою є також об'єктивна інтерпретація цього репертуару, що сприяє врахуванню і відображенню ритмічних та естетичних засад автентичного стилю.

Досягнення о. Кардіна стали імпульсом ґрунтовніших досліджень найдавніших джерельних пам'яток, а його самовіддана праця надихнула багатьох науковців на подальші студії у цьому напрямку. У перспективі це допоможе глибше осягнути суть григоріаніки, проникнути у первинні принципи створення піснеспівів і відповідно, суттєво покращити їх виконавську інтерпретацію.

### Література:

1. Apel W. *Gregorian chant*. Bloomington: Indiana University Press, 1958. 529 p.
2. Atkinson Ch. From «Vitium» to «Tonus acquisitus»: On the Evolution of the Notational Matrix of Medieval Chant / *Cantus planus*. Budapest, 1990. P. 181-197.
3. Cardine E. *Semiologia gregoriańska*. Kraków: Wydawnictwo benedyktyńów Tyniec, 2008. 188 s.
4. Cardine E. *Solesmes* / *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. London–New York, 1980. P. 452-454.
5. Crocker R. *An Introduction to Gregorian Chant*. New Haven & London : Yale University Press, 2000. 248 p.
6. Hiley D. *Western Plainchant*. Oxford: University Press, 1993. 661 p.
7. Levy K. *On the Origin of Neumes*. *Early Music History*. New York: Georg Olms, 1987. P. 59-90.



8. Parrisch C. The notation of medieval music. London, 1957. 234 p.
9. Turco A. Neuma i modus. Cześć I. / Studia gregoriański. Poznań, 2011. S. 11-59.
10. Treitler L. The Early History of Music Writing in the West / Journal of the American Musicological Society. Band 35. New York : Georg Olms, 1982. P. 237-279.

*Дика Ніна Орестівна*  
(м. Львів, Україна)

УДК 783.4

**Неопубліковані камерно-інструментальні твори українських  
композиторів в реаліях сьогодення  
(на прикладі: Віктор Камінський "Соната Псалмів")**

Композиторські здобутки камерно-інструментальної музики періоду зламу останніх тисячоліть пропонують виконавцям і слухачам численні цікаві відкриття. Творчий доробок В. Камінського резонує із духовною атмосферою нашого часу. Твори мистця звучать у концертно-гастрольній панорамі країни : у теле- та радіо- програмах, в часі проведення престижних музичних фестивалів ["Київ Музик Фест" (Київ), "Два дні і дві ночі" (Одеса), "Контрасти", "Віртуози", "Різдвяний дарунок" (Львів)]. Знають музику композитора також у Польщі: її виконували у Кракові, Катовіце, Перемишлі, Саноку, а також в Ченстохові, в залі Філармонії ім. Б. Губермана.

Творчий доробок В. Камінського активно висвітлюється на шпальтах журналів і газет в Україні та за кордоном. Серед авторів численних рецензій та аналітичних дописів, відгуків на концерти і просто вдячних вітань - відомі композитори - Г. Гаврилець, О. Козаренко, М. Колесса, Ю. Ланюк, М. Ластовецький, О. Мануляк, М. Скорик, Б. Фроляк, І. Щербаков; музикознавці Д. Дувірак, Н. Дика, М. Жишкович, В. Заранський, М. Капиця, О. Катрич, А. Карпак, Л. Кияновська, Г. Конькова, А. Кравченко, М. Липецька, Л. Мельник, Т. Молчанова, І. Пилатюк, Н. Пилатюк, О. Пилатюк, В. Сивохіп, Т. Слюсар, І. Строй-Чернова, Б. Сюта, А. Терещенко, Н. Яковчук; музиканти-виконавці — В. Андрієвська, Й. Ермін, І. Кушплер, А. Микитка, В. Морозов, О. Рапіта, Б. Стельмашенко, Е. Чуприк, Ю. Шутко; літератори і поети – Ігор та Ірина Калинець; численні журналісти і просто шанувальники сучасної української музики. Офіційні звання і державні нагороди також свідчать про значущість творчості композитора. Віктор Камінський - Заслужений діяч мистецтв України (1995), Заслужений діяч культури Польщі (2009). Його творчість відзначена престижними державними преміями - ім. М. Лисенка (2000), обласною премією ім. С. Людкевича (2004), а також найвищою в



Україні премією - Національною премією України імені Тараса Шевченка (2005).

*Мета статті* – розкрити загальні та специфічні риси композиторського письма В. Камінського на прикладі "Сонати Псалмів" для двох флейт та фортепіано, що яскраво віддзеркалює закладений образ, ідею, зміст, співзвучний з об'ємною й різноманітною поетично-духовною жанровою палітрою творчості композитора. Гармонійно поєднуючи ідеї духовного-національного спрямування та авторський пошук нового відтворення давніх традицій церковного співу, композитор здійснює прорив із сьогодення в минуле.

Об'ємною й різноманітною є жанрова палітра творчості В. Камінського<sup>11</sup>. Композитор є автором обрядово-літургійних форм, що виконуються, переважно, у релігійних відправах церков греко-католицького чину, однак, можуть звучати також і в концертних програмах [Літургія Іоана Златоуста для солістів і мішаного хору (2000), Акафіст до Пресвятої Богородиці (2002), що виконувався у Ватикані під час трансляцій греко-католицької відправи, а також Пасхальна Утреня для хору та солістів (2006)]. Створенню цих творів посприяло спілкування композитора із метрами греко-католицької Церкви - Владикою Любомиром Гузаром та Владикою Йосифом-Іваном Мільном.

У жанрово-стильовому різноманітті творчості В. Камінського найбільш вагомі досягнення демонструє багатогранна за жанрами і формами ансамблева камерно-інструментальна музика. З-під композиторського пера В. Камінського вийшли численні камерно-ансамблеві твори (*Струнний квартет* (1976); *"Камерна музика"* для струнного оркестру (1978); *"Речитатив і рондо"* для альту, фагота та фортепіано (1981); *"Голоси прадавніх гір"* для кларнета, фагота та фортепіано (2009)<sup>12</sup>; *"Мандрівник та його тінь"* для двох скрипок за Фрідріхом Ніцше; *"Блукаючий дух митця"* для скрипки-соло за творами П. Сарасате; *"Фантазія"* для камерного оркестру, флейти і гобоя на тему

---

<sup>11</sup> Віктор Камінський народився на Тернопільщині у мальовничому селі Нивра. З раннього дитинства перебував в творчому середовищі різноманітної музики. В. Камінський закінчив Львівську державну консерваторію ім. М.В. Лисенка (1972-1975, клас композиції Володимира Фліса). Його вчителями також були славетні професори Р. Сімович, С. Людкевич та ін.. Поміж творів періоду навчання у асистентурі-стажування (1986, клас композиції Т. Хреннікова) : Симфонія № 2 (слова Б. Стельмаха, (1983-1986). Працював викладачем Рівненського інституту культури (1977-1978). На кафедрі композиції у Львівській консерваторії імені М.В. Лисенка від 1978 року – ст. викладач кафедри композиції, доцент (1996), професор (1999), від 2002 – проректор з наукової роботи ЛНМА імені М.В. Лисенка. Від 2020 року – голова правління Львівської організації Національної Спілки композиторів України.

<sup>12</sup> Цитується за: " ... з початком війни композитор ґрунтовно переосмислив образ п'єси і у версії для струнних відобразив ті трагічні почуття і переживання, які супроводжували кожного українця від початку російської навали" [12, с. 41].



автентичної єврейської мелодії; "Супергармонія в ритмах Океану" (2007) для скрипки з камерним оркестром за мотивами гурту "Океан Ельзи" Святослава Вакарчука та ін.). Твори камерно-інструментального жанру В. Камінського часто звучать у транскрипціях, як приміром тріо "Голоси прадавніх гір".<sup>13</sup> В його творах відчутні елементи неокласицизму і необароко, ознаки романтизму і, властиві цьому стилю фольклорні запозичення. На присутність у творах композитора нахилу до полістилістики наголошує музикознавець Богдан Сюта, відзначаючи також "притаманне творчій манері В. Камінського тяжіння до поліфонічного письма, інтенсивності драматургійного розвитку" [22, с. 299]. Творчість В. Камінського гідно презентують піаністи, скрипалі, віолончелісти, флейтисти, гобоїсти, кларнетисти, фаготисти, численні й різноманітні інструментальні ансамблі, а також Львівський Камерний Оркестр "Академія" (керівник і концертмейстер – Народний артист, професор Артур Микитка; диригент і художній керівник - Народний артист, професор Ігор Пилатюк).

"Соната Псалмів" В. Камінського для двох флейт, фортепіано і людського голосу *ad libitum* – (соло, ансамбль, хор), що утверджує художньо-естетичні цінності камерно-ансамблевого мистецтва у духовному просторі культури і стає індикатором інтелектуального рівня суспільства, стала справжнім "одкровенням" не лише у творчості композитора, але й загалом в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. Одночастинний сонатний цикл з присвятою дружині композитора - Любові Кияновській<sup>14</sup> створювався у 1993 р. У концертній програмі Міжнародного музичного фестивалю "Київ Музик Фест" відбулася прем'єра: твір прозвучав у виконанні прекрасних українських флейтистів Юрія Шутка, Богдани Стельмашенко і піаністки Олени Строган.

В репертуарні українських камералістів твір посів чільне місце. У "Сонаті Псалмів" образно-смісловим центром стає 117-ий Псалом Давида "Хваліте Господа, всі племена...", який чарує теплотою і особливою щирістю вдячності Богові за порятунок у жорстокій битві з ворогом. Твір став окрасою концертних програм знаних музикантів, вдячним дидактичним матеріалом у навчальному процесі кафедри камерного ансамблю та квартету і кафедри

---

<sup>13</sup> Атмосферність відтворення архаїки пам'яті далекого минулого, голосів "забутих" і "незабутих" предків, образні характеристики щітко переплігаються з емоціями людських страждань, породжених драматичними подіями в часі сьогодення: повномасштабного вторгнення росії в Україну, коли під загрозу поставлено усе життя країни, реакцією на реальність смертей, насилля, ексгумацій, бездомності і втраченості / спустошеності себе, рідних, близьких - у світі та просторі.

<sup>14</sup> Робота над "Сонатною Псалмів" тривала паралельно з написанням інших духовних творів, де поміж інших - "Te Deum" для камерного оркестру (1996), Концерт для чотирьох солістів, струнного оркестру, клавесину і органу (1996), Adagio для струнного оркестру (1997), Концерт для фортепіано з оркестром (1995) та ін.



загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА імені М.В. Лисенка. У різних виконавських інструментальних складах твір звучав у програмах Фестивалю "Антологія української камерно-інструментальної музики" до 70-річчя діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка напередодні святкувань 30-річчя Незалежності нашої країни (3 червня 2021р.); Художньо-меморіальному музеї Олекси Новаківського (вул. Листопадового Чину, 11), де музика В. Камінського створювала органічний ансамбль із малярськими роботами геніального мистця-колориста О. Новаківського.

"Соната Псалмів" В. Камінського – взірць сучасного одночастинного сонатного циклу, де гармонійно поєднуються ідеї духовного-національного спрямування та авторський пошук нового відтворення давніх традицій церковного співу. Вплив Псалму [з грец. – *прославна пісня*] на формування духовності людства є колосальним. Псалми, що є невичерпним джерелом духовної мудрості, зберегли і примножили впродовж тисячоліть своє значення. Музичну канву "Сонати Псалмів" В. Камінського, що посіла особливе місце поміж камерно-інструментальних творів композитора, визначає мотив-тема. Розгорнуте соло в партії фортепіано стає центром драматургійної кульмінації твору. Однак, головним мірилом втілення ідеї твору стає голос. За задумом композитора точкою золотого перетину в "Сонаті Псалмів" стає момент, коли музиканти, відновлюючи давню церковного традицію, заспівають 117-й Псалом "*Хваліте Господа...*". Твір "Соната Псалмів" В. Камінського став духовним надбанням України і світу.

### Література:

1. Андрієвська Вікторія. Ранні камерно-інструментальні ансамблі Віктора Камінського. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. – Вип. 24. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: Збірка статей. Серія: Виконавське мистецтво. Кн. I. Львів: "Сполом", 2010. С. 240-246. (заг. обсяг: 458 с.).
2. Дика Ніна. Антологія української камерно-інструментальної музики. Джерело доступу: <https://lnma.edu.ua/>
3. Дика Ніна. Майстер часу [текст]: авторський концерт Віктора Камінського. *Дзвін*. 2012. № 8. С. 157-158.
4. Дика Ніна. "Соната Псалмів" Віктора Камінського. Взаємообумовленість творчого та виконавського аспектів. *Загальне та спеціалізоване фортепіано: сьогодення та перспективи розвитку* : матеріали III Міжнародної науково-творчої конференції 28 березня 2023 року / Наук. ред. - упоряд. З. Жмуркевич. Львів : ЛНМА імені М.В. Лисенка, 2023. С. 59-62.



5. Дика Ніна. Сучасний вимір камералістики: організація та проведення мистецького проекту "Камерна музика в музейному інтер'єрі" (до 70-річчя кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. Лисенка). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : доп. та повідомлення Х Міжнар. наук. конф. (Львів, 18 листоп. 2022 р.) / ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ; ред.-упоряд.: Л. Купчинська, О. Осадця; відп. ред. Л. Снісарчук. Львів, 2022. С. 50-56.
6. Дика Ніна. Сучасний вимір камералістики. Фестиваль "Антологія української камерно-інструментальної музики" у Львові. *Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст*: тези доповідей Науково-практичної конференції, присвяченої 200-літтю ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького (29 вересня 2023 р., м. Львів). Львів, 2023. С. 169-177.  
[https://drive.google.com/file/d/1iOh\\_dkv91or3gMqKbaEZ3n2t9rHaiq\\_J/view](https://drive.google.com/file/d/1iOh_dkv91or3gMqKbaEZ3n2t9rHaiq_J/view)
7. Камінський Віктор. "Мелодичний дар – це Божа іскра" // <http://zik.com.ua/ua/news/2005/03\25\2296>
8. Камінський Віктор. Український енциклопедичний словник-календар. – Тернопіль, 2003. С. 127.
9. Кияновська Любов. *Галицька музична культура XIX-XX століття*. Навчальний посібник. Чернівці: Книги – XXI. 2007. 261 с.
10. Кияновська Любов. Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка /ЛНМА імені М.В. Лисенка ; [гол. ред. І. Пілатюк, ред.-упорядник - Н. Дика]. Випуск 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2015. С. 21-29 (заг. обсяг: 564 с.).
11. Кияновська Любов. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму. *Українське музикознавство*. К., 2001. Вип. 30.
12. Кияновська Любов. Суспільно-політичні виміри камерно-інструментальної музики. *Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 7-8 грудня 2022 року / Головн. ред. І. Пілатюк, наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Київ: Каравела, 2023, С. 39-41.
13. Кравченко Анастасія. *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX - початку XXI століть (семіологічний аналіз)*: монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.
14. Кравченко Анастасія. *Феномен міжжанрової діалогічності в ансамблевій музиці. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX - початку XXI століть (семіологічний аналіз)*: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 300 с.





15. Липецька Марія. Гортаючи сторінки творчості Віктора Камінського. Джерело доступу: <http://conservatory.lviv.ua/novyny-uk/hortayuchy-storinky-tvorchosti-viktora-kaminskoho/> / .
16. Мельник Лідія. Творчий портрет Віктора Камінського. *MUSICA HUMANA*. Зб. статей кафедри музичної україністики ЛДМА / Редактор Ю. Ясіновський. Львів, 2005. Число 2. С. 353-359.
17. Молчанова Т.О. Suma regum Віктора Камінського. *Українська музика: науковий часопис. Щоквартальник.* / [засн. ЛНМА імені М. В. Лисенка; голов. ред. Л. Кияновська]. Львів, 2023. Число 1(44). С. 110-132. Джерело доступу: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/issue/view/34/10>.
18. Муха А. *Композитори України та української діаспори*. К.: 2004.
19. Польська Ірина. Камерний ансамбль. Феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 24. "Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика": збірка статей. Серія: Виконавське мистецтво. Кн. I. [редкол.: І. Пилатюк – голов. ред., Н. Дика – ред.-упорядн.]. Львів: "Сполом", 2010. С. 4-14.
20. Псалом 116 (117). Книга псалмів / Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. С. 578.
21. Слюсар Тетяна. Одночастинна камерно-інструментальна соната у творчості сучасних львівських композиторів. *Камерний простір Львівщини: постаті та факти: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 25 квітня 2018 р. до 175-річчя діяльності ЛНМА ім. М. Лисенка* / [головн. ред. І. Пилатюк, ред.-упорядник Н. Дика]. Львів, 2018. С. 50-52.
22. Сюта Богдан. Камінський Віктор Євстахійович. *Українська музична енциклопедія*. Київ, ІМФЕ НАН України, 2008. Т. 2. С. 299.
23. Чернова-Строй Ірина. Зоряний час Віктора Камінського. *Пост*. 2003. 17 травня.
24. Чернова-Строй Ірина. Рефлексія у сучасному камерно-інструментальному виконавстві. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка*. – Вип. 24. "Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика": збірка статей. Серія: Виконавське мистецтво. Кн. I. [редкол.: І. Пилатюк – голов. ред., Н. Дика – ред.-упорядн.]. Львів: "Сполом", 2010. С. 14-22.
25. Терещенко Алла. Взаємодія кантат і ораторій із театральнo-видовищними та інструментально-симфонічними жанрами (кінець 1970-1991 рр.). *Українська кантата і ораторія: монографія*. Київ-Дніпро: ЛІРА, 2021. 364 с..
26. Tereshchenko Alla. The Edition, Which Does not Leave Indifferent (On the Monograph-Album "Lviv Chamber Orchestra 1959-2012"). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка* / ЛНМА імені М.В. Лисенка ; [гол. ред. І. Пилатюк, ред.-упорядник - Н. Дика]. Випуск 34 :



- Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Львів, 2015. С. 517-519.
27. Фроляк Богдана. Віктор Камінський. *Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів: Сполом, 2009. С. 274-276.
28. Шевчук Ол. Псалом. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5: Київ: Видавництво ІМФЕ НАН України, 2018. С. 488-494.

**Ю. Ке**

*(м. Івано-Франківськ, Україна)*

УДК 78.03

### **Медитативні твори в сучасній українській музиці: підходи, контекст і реалізація**

Формуючи напрочуд цікавий і оновлений національний образ географічно далекого світу, захоплюючи в творчий діалог різноманітні аспекти стародавньої і сучасної поезії, релігії та філософії, образотворчого та інших видів мистецтва різних епох, українські композитори не тільки прагнули реалізувати естетичні та стилістичні можливості оновлення власного художнього досвіду, а й відкривали незвичні ракурси в осягненні давніх і новітніх традицій і тенденцій. Серед них істотну нішу займає втілення східного типу медитативності, незвичного для західної академічної музики минулих епох і водночас корелюючого з споглядальними аспектами християнства. Пропонована стаття присвячена висвітленню наукового і творчого контексту, який істотно вплинув на появу медитативних творів в українській музичній творчості, а також виявленню їх жанрових попередників у XIX–XX століттях. Прагнення осягнути численні виклики культурно-мистецької взаємодії між різними культурами – одне з основних завдань сучасності, позначеної ідеями глобального порозуміння і толерантності. Реалії цих процесів у мистецтві чи не найяскравіше ілюструє взаємопроникнення світоглядних концептів або ж світовідчуттєвих моделей у культурні простори географічно віддалених країн. Виявляючи в різні історичні періоди бажаний потенціал у найрізноманітніших сферах світової науки і творчості, зі значними ознаками періодичності воно виникає і в українському музичному мистецтві й демонструє яскраві результати. Тому метою є вияв у творчості багатьох українських митців іншопольованих концептів, котрі з'являються, очевидно, не випадково, а є наслідком їхніх особистих вражень і збагачення мистецького досвіду. В таких опусах відтворено або відгук на знахідку іншого майстра, або



особистісне осягнення того чи іншого аспекту буття з позицій "іншого" світогляду, або бажання посилити і збагатити тенденцію, що розгортається у діалозі з відкриттями, актуальними для певного часу.

В українській музиці така ж тенденція (тобто впровадження в жанрову систему концепту "медитація") окреслюється лише на початку ХХ століття внаслідок саме західних впливів. Але доцільно зауважити, що наближення до сучасного розуміння медитативності відбувалося синхронно з динамікою інтелектуалізації почуттєвих рефлексій вже у ХІХ столітті.

Так, достатньо поширеними були твори, в назвах яких фігурує поняття "роздум", що, будучи одним із тлумачень медитативності, використовується як безпосередній переклад терміну "meditation" (і навпаки) в музичній літературі ХІХ – перших десятиліть ХХ століття. Ці твори за їх "салонною" стилістикою цілком "романтичні" ("Роздум на березі Дніпра" Петра Сокальського, "Елегійний роздум" Миколи Тутковського, "Роздуми" для оркестру Чеслава Марека (Marek; 1913)). Характерно, що окремі зразки наділені "подвійною" назвою, як, наприклад, "В раздум'ї" ("Méditation") – п'єса для фортепіано ор. 1 А. Овенберга, оприлюднена у видавництві Леона Ідзиковського (Київ, 1914—1915). Окрім цього, цей же твір у цьому ж виданні містить ще одне визначена жанрового рівня – пісня без слів (*chanson sans paroles*), що створює своєрідний прецедент використання не тільки синонімічних для того часу понять, а й додаткового уточнення, яке, очевидно, спрямовувалось як на виникнення асоціацій з популярним з середини ХІХ ст. жанром, так і на "прояснення" жанрових орієнтирів.

Твір В. Прісовського витриманий цілком у параметрах нескладного салонного або учнівського вальсу з повністю витриманими типологічними ознаками цього жанру. Цілком стандартними є структура (три-п'ятичастинна форма з варіантно-варіаційним розвитком тематизму) і мовно-виразові особливості цього твору: кантиленна мелодика з чітким фразуванням, прості моделі ритмічного малюнку, що стають важливим чинником диференціації тематизму завдяки привнесенню пунктирного ритму в останню долю такту. Цей ритмічний варіант, посилений структурним дробленням, стає основою для динамічності емоційного нагнітання у четвертому структурному сегменті з результатом у логічно досягнутій кульмінації. Відтак, навіть авторське визначення "у роздумі" є, швидше даниною традиції, а не концептом, що визначає стилістичні і структурні особливості композиції.

В українській музичній спадщині першої половини ХХ ст. існує ще один зразок "медитацій" – однойменна п'єса для віолончелі та фортепіано Миколи Рославця. Вказана автором дата створення (червень-серпень 1921-го року), фіксує твір у харківському періоді творчості композитора. У 1921-1923 роках



він був ректором і викладачем Харківського музичного інституту, одночасно завідуючи відділом художнього виховання Наркомпроса УСРР. Авангардні принципи мистецької діяльності були втілені ним, зокрема, у поширенні творчих ідей представників "нововіденської школи" – А. Веберна і А. Шенберга.

Ця "Медитація" втілює ідею "нового світовідчуття", але оновлення системи організації музичної тканини відбивається не стільки у жанровій площині, скільки в стилістичній. Але за активності пошуку нетривіального способу висловлення авангардного уявлення про світовідчуття, в ній очевидною є опора на моделі і принципи пізньоромантичної поемності. Натомість у "Медитації на дві теми з Дня Буття" (1919) для аналогічного інструментального ансамблю сучасника Рославця – Івана Вишнеградського істотно більше тяжіє до споглядальної медитативності і, крім цього, представляє мікрохроматичну систему цього композитора, що можна розуміти як вихід на той час на вищий рівень експериментування зі звуковою тканиною як зосередженим на одному емоційному полі "звуковим континуумом".

Цей твір важко назвати медитативним чи навіть наближеним до медитативності в сучасному сенсі терміну, натомість виразно простежуються зв'язки зі сферою музичних "роздумів". Оскільки для композитора концепти назв мали величезне значення, а у першому виданні цієї п'єси назву оприлюднено як "Meditation", все ж доцільно осмислити, чому композитор застосував саме його і чи була це тільки данина "європейським уподобанням" на той час вже сорокалітнього композитора, творчість якого вже розгорталася у "зрілій фазі". "Медитацію" та інші написані в цей час твори – симфонічні поеми "Людина і море", "Кінець світу", Фортепіанне тріо №3, Соната №1, П'ять фортепіанних прелюдій, Симфонія №2 – за думкою О. Коменди доцільно визначати "... як поворотні в напрямку освоєння композитором стилістики конструктивізму" [4, с. 30]. Відповідні виразові властивості справді виявляються у складності гармонічної мови, наявності полікомплексів (передусім синтетакорду) та гармонічно-фактурних нашарувань. В техніці "синтетакорду", специфічна колористика якого провіщує "вслуховування" у внутрішні компоненти звуковисотних структур у творчості сонористів останньої третини ХХ століття, композитор працював вже у 1913 році. Відповідні гармонічні моделі втілено у кількох творах – Першому струнному квартеті, Першій скрипковій сонаті та "Сумних пейзажах". У медитації дослідниками творчості композитора виявлено два синтетакорди: перший варіант "b-h-c-des-f-fis-g-as-a", другий – дванадцятизвуччя [4, с. 114].



Але ці властивості не пояснюють визначення твору, загальний емоційний контур якого, до того ж, позначений істотною експресивністю.

Для прояснення цього питання доцільно звернути увагу на властиве феноменалізму загострення суб'єктивного (чуттєвий) підходу до розкриття властивостей об'єкту. Саме тому, як наголошує О. Коменда, складається враження, що композитор демонструє своєрідну, конструктивно організовану демонстрацію емоцій, а не їх переживання: "Це обумовило холоднувату стриманість лірики Рославця, інтелектуально-об'єктивне забарвлення його образів-символів та "медитативний" характер їх розвитку" [4, с. 55]. Уявляється, що медитативність Рославця в аналізованому творі справді має конструктивістську основу, оскільки розкривається через процес формування серії за аналогом синтетакорду.

Оновлення його сенсу має принципове значення і "... полягає в безперервній омніфункційності його звукових комплексів. ... Таким чином виникає ефект "руху по замкненому колу": весь час звучить одне й те саме, але водночас – ніби трохи інше" [4, с. 89]. Саме такий підхід, на думку О. Коменди "надає музиці М. Рославця медитативного характеру" [4, с. 89]. Головними чинниками художнього образу у "Медитації" ця вчена вважає "графічну чіткість та економну вивіреність поліфонічного письма" [4, с. 114]. Але обумовимо, що концептом назви композитор загострював увагу до можливостей "проявів" початкових інтонацій, що утворювали базовий інтонаційний комплекс і основу структури застосовуваних нетерцієвих співзвуч. Особливо звернемо увагу на музику середнього розділу (*Allegretto capriccioso*), що наближена до гротескного скерцо і проявленого у такий спосіб типового для тогочасного авангардизму жанрове відчуження (на перший погляд, саме від медитації як такої). У тематизмі цього розділу очевидною є зміна основи інтонаційного розвитку – акцентування або секунд, або стрибків на широкі інтервали, які загострені також артикуляційно. Втім, у "протилежностях" мотивів і фраз цієї частини кварта все ж присутня і, окрім цього, безпосередньо акцентована. Більше того, саме застосована модель акцентності (на слабкі частки будь якої долі) змушує зрозуміти, що її роль не втрачена і всі більш великі інтервали коріняться саме у первинному квартовому стрибку.

У репризі (*Andante*; згодом – *Largamente* та інших темпах; у останніх тактах – *Lento*) "фон", на відміну від *початкового* поєднання вертикального квартового співзвуччя із низхідною секундою, розгорнутий у мелодизовано викладений горизонтальний мотив, що певною мірою і на певний час поглиблює заспокійливо-заколисуючий ефект. Втім, вже невдовзі композитор змінює цю модель на кшталт складно хроматизованого супроводу вокальних



творів пізніх романтиків чи модерністів кількох минулих десятиліть. Короткочасна кульмінація (*molto espressivo*) очевидно не співпадає з пізнішими медитативними стандартами, але цілком закономірна з огляду на характерну логіку жанру музичного "роздуму". Наступний дев'ятитактовий фрагмент (*Piu tranquillo*) як передікт до "післямови"-доповнення підпорядкований ідеї емоційно-інтонаційної стабілізації: у результаті паузування фортепіанної партії в ній (завершуючий тритакт) композитор оголює ту ж початкову поспівку, але не у квартовому поданні, а в оберненні "ключового" інтервалу. До того ж, у віолончельній партії застосовано принцип "коливального руху", який створює ефект балансування між висхідними і низхідними інтонаційними "потокми". Його результатом у партії віолончелі є акустично характерна вертикаль "застиглої" квінти, що утримується до кінця композиції і якою "поглинаються" викладені у фортепіано октавно-унісонно "заповільнені уривки" (від шістнадцятих до четвертих і залігованих половинних тривалостей нот однієї висоти) основної інтонаційної моделі середньої частини.

Отже, у контексті розвитку жанрово-стильової системи 1920-х років твор М. Рославця справді надає підстави для виявлення в ньому суттєвих ознак розвитку медитативності як семантичної основи і формотворчо-драматургічних принципів. Цікаво, що в іншому творі – Ноктюрні in Des – за наявності синтетакорду ("des-d-es-e-f-fis-g-as-b-h-c") медитативність заснована не на феноменологічному підході до конструктивної основи. Її, за твердженням О. Коменди, "... творять численні сонорні ефекти, в т. ч. співставлення відкритого і засурдиненого звучання скрипки" [4, с. 118]. Опорою ж для цих пошуків закономірно виявляється жанр музичного роздуму, який у другій половині століття, особливо з 1970-х років, утворюватиме паралельну жанрову лінію вже до цілком переосмислених в новому контексті музичних медитацій.

Через кілька десятиліть в українській музиці постає опус, який також базується на засадах "роздуму", але містить стилістичні нюанси, важливі з огляду на подальший процес посилення медитативності. Це – "Медитація" Сергія Борткевича, що належить до "Чотирьох п'єс" (сюїти) для скрипки і фортепіано оп. 63 (*Vier Stücke [Suite] für Violine und Klavier; 1945*) як третя п'єса цього невеликого циклу. Його було написано в австрійській (з географічного огляду) період творчості композитора, що тривав з 1922 по 1952 рік [5 с. 54], а зі стильового огляду – у пізній період (1945–1952) [5, с. 56], який Т. Якубов вважає "епілогом" творчого шляху композитора [5, с. 56]. Як вважає цей дослідник, у "Медитації" втілено закономірності "згасаючого" (Н. Савицька) типу творчості, зокрема – "... звуження спектру жанрових зацікавлень на користь тих, які виявляються найбільш адекватними втіленню нових світоглядних та художніх установок" (цит. за: [5, с. 57]), присутність



автоцитати (у медитації використана тема зі скрипкового концерту). Але у детальному стилістично-структурному аналізі цього твору [5, с.206-208] – зразку "типових кантиленних мініатюр" [5, с.202] – дослідник оминув увагою виявлення особливостей у жанровому змісті.

У контексті циклу, тобто в оточенні "Листка з альбому", "Вальсу" та "Іспанії", "Медитація" виконує, з одного боку, явно стабілізуючу функцію. З другого – вона слугує концептом жанрової "нейтральності" перед яскравою вираженістю специфічної образності й темпоральності фінальної частини створює специфічне "перемикання" у майже калейдоскопічному розкритті образів циклу. Така оцінка базується на важливому стилістичному елементі, що належить початковій темі попередньої частини. Це загострений пунктирний малюнок першої та другої долей у деяких других тактах коротких фраз, що привносить мазурковий або навіть полонезний відтінок в інтонаційність "Вальсу", надаючи йому "польського" колориту. У музиці "Медитації" простежується ще одна семантично важлива ознака циклічної організації: тут створено арку з "Листком з альбому", "розгортаючи" притаманну першій п'єсі загально-ліричну настроєвість у достатньо очевидно індивідуалізовану психологічність. Саме ця "модуляція" вказує на наявність у творі однієї з тих тенденцій, що згодом приведе до докорінного переосмислення змісту медитативності у дистанціюванні від традиційного "Роздуму" і набуття виразних жанрових ознак.

Супутні ознаки цієї тенденції виявляються і в інших особливостях, які, при цьому, утримують зв'язок з традиційною семантикою музичного мистецтва. Ця особливість проявлена вже в початковій фразі, яка, попри її насиченість хроматизмами, не задає "дисонансного" сенсу. Натомість застосований композитором мелодичний хроматизм прохідного типу чергується з акцентуванням хроматично змінених шаблів, демонструючи свободу вислову в межах тих чи інших ладових опор. Таке трактування інтонаційного наповнення – за явно "західного" підходу С. Борткевича до стилістики "медитації" – вказує на переосмислення жанрових констант типового для минулих періодів розвитку жанру як "роздуму" і вихід у ширші асоціативні кола. Зокрема, у такому підході спостерігається "втягнення" (ймовірно, несвідоме) у музичне "ядро" задуму античного розуміння *χρόμα*, понятійний сенс якого розгортався через концепти "кольору" (ідеального), "фарби" (матеріального) та "емоції" (співвідношення двох попередніх концептів). Зауважмо також, що хроматизми сконцентровані саму у початковому висхідному (і лише двотактовому) "потопі", тоді як у значно тривалішому низхідному потоці ладові "відтінення" чи "розсвічення" використано значно ощадніше, хоча й не менш ефектно. Накладаючи цей



аспект на такий важливий компонент медитативних практик, як візуалізація, спостерігаємо аналог до явища хроматизма в оптиці, коли основний білий світловий промінь здатний утворювати промені різного кольору.

Серед інших важливих ознак, що, за виразної "романтичності" стилістики (концентрація експресії у ввідноновості до різних щаблів ладу; ефект мелодії, що тяжіє до "нескінченності"; виявлення тенденції до "збагаченого" вислову через хроматизм тощо), вказують саме на наближення до сутнісної "медитативності" – різні ракурси перетворення типових стильових ресурсів. Так, "благородний" і "сяючий" *Мі мажор* своєю дієзністю символізує піднесеність над "матеріальним". У першій і третій частинах, уникаючи і в скрипковій, і в фортепіанній (верхній фактурний пласт) партіях загальних форм руху, композитор досягає ефекту особливої діалогічності – особливої у сенсі проекції в хоральність верхнього фортепіанного пласта, так би мовити, виваженої підтримки активного розгортання основної музичної думки. А діалогічність у традиційному сенсі співвідношення тембрально різних партій розгортається у другій побудові експозиційної частини, тим самим привносячи імпульс не формальної взаємодії між розгортанням колористично різних "горизонтальних сфер" загального процесу – діалогічній співдії між якостями цілісного змісту у споконвічно триваючих, позбавлених поспіху (*Andante*) планах буття.

Середня частина (*Piu mosso*) привносить зміну темпоритму. У її мелодиці розвинуто контур початкового тематизму у більш стрімкому, піднесено-вольовому варіанті у двох фразах. Цю зміну посилено "злетами" акордових послідовностей фортепіанної партії, що асоціюються з фактурними моделями творів Бетховена та його послідовників, але водночас не обтяжують загальне звучання. Проявлену енергію намагання вийти за якісь межі компенсовано спокійнішою і "стислішою" в діапазоні третьою фразою, що втілює притаманну для різних стилів ідею балансу. Цей же принцип на вищому рівні дотримано і в другій хвилі тематичного розвитку середньої частини, внаслідок чого значно розширено компенсуючу структуру. Класично логічним є відновлення блаженного спокою і посилення враження споглядальності у майже буквальній репризі, новим щодо експозиції у якій є шеститактове доповнення зі смисловою функцією розчинення у здобутому стані.

Отже, виявлені особливості третьої частини з "Чотирьох п'єс" С. Борткевича спонукають до висновку про те, що цей твір, хоча і загалом витриманий в межах стандартів романтичних "медитацій-роздумів", на рівні глибинної семантики вже містить ознаки "жанру в жанрі", тобто зародження нового жанрового змісту і концентрацію відповідних йому стилістичних засобів.





Інтерес українських композиторів до жанру роздуму не згас і в наступні десятиліття. Але в умовах дистанціювання і з західною культурою, і притаманного тогочасному суспільству відчуження від східних релігійних віровчень із визначень зникла назва "медитація". Тому не випадково, що твори з назвою "роздум" в музиці останніх десятиліть ХХ століття та сучасній українській музичній літературі є достатньо численними, причому стильові рішення і виконавські підходи до проявлених авторами концепцій зацікавлюють співвідношенням стандартів і незвичних жанрових потенцій.

### Література:

1. Берегова О.М. *Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ століття* : дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2000. 204 с.
2. Біла К. Сучасна українська музика в контексті естетики постмодернізму. *Науковий вісник НМАУ*. Випуск 64. Київ, 2006. С. 6-13.
3. Бондар М. Творчість Володимира Самійленка / *Самійленко В. Твори*. Київ : Дніпро, 1989. С. 5-46.
4. Коменда О.І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму: навч. посіб.; вид. 2-ге, допов. Луцьк, 2015. 208 с.
5. Якубов Т. А. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича: історіографія та новий погляд. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Випуск 45. Київ, 2017. С. 49-70.



## **ПЕДАГОГІЧНА ОСВІТА ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ З ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКИМ ПРОСТОРОМ**

**Беценко Тетяна Петрівна**  
(м. Суми, Україна)

УДК 378.016:783

### **Народознавчий освітній компонент як складник навчального процесу в закладах вищої освіти педагогічного профілю і як простір для духовно-інтелектуального розвитку особистості в умовах сьогодення**

Слушно визнавати, що сучасний освітній простір, орієнтований на європейську інтеграцію, загальноєвропейські цінності, що цілком схвально, разом з тим починає втрачати, образно кажучи, національну привабливість, національний шарм, національно-освітній колорит, виплеканий роками і базований на засадах народної педагогіки, народної етики, національної культури, набуваючи рис деякої шаблонності, національної відчуженості. Є потреба у активізації народознавчого, власне національного підходу в організації навчального процесу в школах, у професійно-технічних училищах, коледжах, ЗВО гуманітарного і технічного профілю. Також існує доконечна необхідність у поширенні і утвердженні наших національних традицій, різнорівневого національного досвіду, виплеканого віками на теренах національного буття – в побуті, господарюванні, науці, мистецтві, культурі, збереженого в історичній пам'яті народу. Насамперед нас цікавлять заклади вищої освіти педагогічного спрямування. Саме педагог володіє необмеженими можливостями у збереженні й передачі нащадкам багатовікової народної мудрості, життєвої практики з питань світогляду, моралі, культури та побуту, звичаєвості, обрядодійств та ін.

Термін **народознавчий** є синонімічним до понять **національний, етнічний, етнографічний, етнокультурний, український. Етнологія, етнографія, народознавство** – взаємозамінні терміни-дублети. Сьогодні суттєво, на наш погляд, ввести у навчальний процес ЗВО обов'язкове вивчення дисциплін народознавчого циклу (у багатьох університетах подібні освітні компоненти пропонують здобувачам вищої освіти). Такий підхід сприятиме створенню власне етноосвітнього середовища, вноситиме в освітній процес дух національної самобутності, розвиватиме творчий потенціал молоді на національно-культурній основі, інтелектуально й духовно збагачуватиме особистість на основі ріднокультурних джерел.

Актуальність дослідження вбачаємо у потребі зацентувати увагу на етнокомпоненті (народознавстві) як складникові освітнього процесу, який



повинен стати однією із духовних національних скрижалей, що мусить слугувати національній самоідентифікації індивідів, розвивати інтелектуально-духовний потенціал особистості майбутнього педагога на ріднокультурному ґрунті.

Духовно-матеріальні національні надбання осмислені в етнографічних розвідках О. Потебні, М. Костомарова, П. Чубинського, О. Воропая, І. Нечуя-Левицького, К. Грушевської, Д. Багалія, В. Наулка, у працях сучасних учених – Л. Орел, Г. Лозко, В. Скуратівського, О. Богуш, М. Стельмаховича та ін. Народознавчий напрям став основою досліджень Г. Лозко, В. Скуратівського, О. Богуш, М. Стельмаховича, В. Русанівського, В. Жайворонка, С. Богдан, Г. Булашева та ін. Значний внесок в народознавчу дидактику зробили О. Богуш, М. Стельмахович, А. Кочубей, В. Качкан, Л. Вудвуд, Й. Сележан, С. Павлюк, Г. Горинь, Р. Кирчів та ін.

За нашими переконаннями, освітній процес у закладах вищої освіти України повинен бути наскрізно пронизаний народознавчими ідеями національно-самобутнього розвою, сформованої і закарбованої генетично з найдавніших часів етнічної духовності, національно-історичної пам'яті, національно-патріотичного духу, задумами у потребі національного відродження, національного самозбереження. Крім того, він повинен передбачати формування в юного покоління, зокрема, – у майбутніх педагогів, – національно-свідомого духу, плекання етнічної свідомості на основі глибинно-вивершених високодуховних понять, суджень, національно-патріотичних переконань. Адже втрата народної пам'яті, родової пам'яті – річ вбивча для нації: *Родовідні дерева покорчені, вирвані зовсім з корінням! Нече шабля зігнута в підкову, із якої ще скрапує кров ...* (Василь Осадчий), *Бур'яном позаростало Поле Пам'яті* (Василь Осадчий "Плачі біля дерева роду"). Освітній процес повною мірою має бути орієнтованим на виховання у молоді любові і шанобливого ставлення до матеріально-духовних святинь, національно-культурних пам'яток, гордості за надбання предків в царині національної культури, прагнення до популяризації національно-культурних здобутків на теренах загальноєвропейського та світового макропростору взагалі. Це стосується національної музично-пісенної творчості (скажімо, кобзарське мистецтво, пісенність календарно-обрядового циклу тощо), народних промислів, народно-декоративного мистецтва (вишивка, писанкарство та ін.), національної кухні, національного одягу, національного господарювання, етнородинного укладу, звичаїв, обрядів, уподобань, морально-етичних настанов та ін.

Для цього потрібно повсякчас, безперервно і послідовно формувати у молоді світоглядну парадигму на основі національних цінностей, національних



ідеалів, переконань, морально-етичних уявлень. Важливо, щоб світосприйняття майбутніх педагогів базувалося у першу чергу на основі пізнання національних вартостей і споконвічних життєвих значущостей.

Необхідно навчати студентів основам народознавчих знань, формувати в них інтерес до етнічних духовно-матеріальних цінностей, потрібно, щоб майбутні педагоги знали, зберігали, примножували, всіляко популяризували національні ідеали та взірці етнокультурних надбань і навчали цьому своїх вихованців. Такий підхід сприятиме збереженню найкращих національних традицій і їх примноженню; слугуватиме утвердженню і поширенню у світовому просторі духовно-матеріальних надбань нашої прадавньої і самобутньої, неповторної, унікальної української народної культури (національних традицій, звичаїв, обрядів, вірувань, етносвітоглядних переконань), правитиме за взірць у світовому континуумі національних пам'яток духовно-матеріальної культури. Важливо, що у такий спосіб відбуватиметься утвердження і зміцнення нашої Української Держави на світовому рівні. Відмова від національних цінностей, від національного самовираження – особливо на теренах освітнього простору – слугуватиме знеціненню наших національних здобутків, нищенню нашої національної самоідентифікації, національних пріоритетів. Щоб досягти плідних результатів – потрібно послідовно впроваджувати в навчальний процес для студентів всіх спеціальностей обов'язкове викладання дисциплін народознавчого циклу. Це наповнюватиме освітній процес ЗВО національним духом, водночас збагачуватиме студентів знаннями на основі саме національного досвіду у різних сферах життєдіяльності.

Отже, знання основ народознавства передбачає обізнаність з визначальними етапами етнічної історії українського народу, етнічними аспектами еволюції побуту й культури, традиційними галузями господарства, відомостями про житло, побутову матеріальну культуру (одяг, посуд, меблі, іграшки), систему харчування й обрядову їжу, відомості про духовно-інтелектуальне надбання – історію української символіки, звичаєвості, шлюбних, родинних звичаїв та обрядів, уявлення про світ, віру, вірування, морально-етичні норми, психологію, характер і вдачу українців, витоки українського фольклору, різних видів мистецтва, ремесел тощо.

Підходимо до розуміння того, що майбутні фахівці повинні набути **народознавчої компетенції**, що, повторимо, передбачає ерудованість майбутніх педагогів у питаннях духовної та матеріальної культури українців (окрім усього зазначеного вище, також знання про народні українські символи, обереги, амулети, народні традиції і звичаї, заборони, табу, обряди, національні свята та ін.); використання в активному мовленні народознавчої лексики, малих



форм українського фольклору (прислів'я, приказки, загадки, образні вирази та ін.); занурення і залюбленість у народну духовно-матеріальну спадщину з метою її популяризації. Звернімо увагу, наприклад, на такі лексеми та предмети і поняття, позначені ними, як **горнятко, глечик, глек, дзбан, дзбанок, макітра, кухоль, кварта (корець, коряк), кінва, чарка, горщик (кашник, борщівник, горня, стовбун, відерник), полумисок; ослін, лава (лавка); каганець, свічадо, люстро; припічок, комин, черінь, піл, лежанка; плахта, корсетка, очіпок, вінок, вишиванка, стрічка, кашкет, капелюх, бриль, картуз, сорочка (сорочина), хустка (хустина); рушник, кошик (кошіль, сапет (сапетка), кіш, плетінка, корзина), ковінька (костур, клюка); хата-мазанка, долівка, комора, повітка, тин; коралі (намисто), дукачі (дукати), обручка, каблучка; лазня, корчма, шинок, генделик; канапка, борщ, галушки, бендерики, капуста, юшка, паляниця, пампушки; горілка (самогон, калганівка, перцівка, спотикач), оковита; чуприна, оселедець (чуб); веснянки, гаївки, колисанки, забавлянки, чукикалки; вишивати, гаптувати, мережити; кохання, любові, пестоші; заздроші; манівці; чукикати; карлючка, гачок; писанка, крашанка; лялька-мотанка; моріжок, літепло; віче, толока, пастівень, полонина; веселка, водограй, блискавка, струмок; козак, кобзар та ін.** Заслужують на увагу знання про *мовно-естетичні знаки української культури* (С. Я. Єрмоленко) (**Перун, Сварог, Лада; з роси і води вам; хай ще зозуля накує багато літ; Слово, моя ти єдина зброе!** (Леся Українка), **вогонь в одежі слова** (І. Франко), **Наша дума, наша пісня не вмре, не загине** (Т. Шевченко) та ін. Окремими питаннями є пізнання кожним індивідом свого родового прізвища, складання дерева роду, розкодування назв поселень (топонімів), пов'язаних з місценонародженням, мешканням особистості.

Оволодіння народознавчою компетенцією передбачає ерудованість з питань формування й розвитку української нації, етнічної території та етнографічного районування, народного світогляду, вірувань і релігійних переконань, володіння народознавчими знаннями, народознавчою культурою, народномовним багатством.

Переконуємося, що народознавство охоплює і міфологію, і фольклор, і народний календар, також педагогіку, мораль та етику, народну медицину, народне господарство, побут та культуру і обов'язково – мову. Опанування етнологією спонукає по-новому подивитися на світ, по-новому сприймати й поцінувати звичні, часом буденні, речі.

Пам'ятаймо поетичні рядки Василя Осадчого:

**Будуть діти – то буде й життя, буде пам'ять – то буде й Свобода** ("Плачі біля дерева роду").



З метою подальшого глибинного відродження, утвердження, поширення і зміцнення національних ідеалів, національних надбань, традицій, здобутків на ґрунті народознавчого, етнічного досвіду у вітчизняному освітньому просторі в сучасних умовах необхідно, на наш погляд, впровадити у навчальний процес ЗВО педагогічного профілю (і не лише) обов'язкове викладання для студентів всіх спеціальностей курсів "Народознавство", "Українська культура", "Українська народна творчість". Це буде першим суттєвим внеском у розбудову освітнього простору на основі народознавчого потенціалу.

Народознавчі дисципліни покликані, по-перше, культивувати в носіїв української культури дух національної самоідентичності; у представників інших культур, що мешкають в Україні, – викликати зацікавлення нашими давніми духовно-матеріальними скарбами; по-друге, слугувати усвідомленому сприйняттю й глибинному засвоєнню народнокультурних знань; по-третє, переконати у необхідності збереження й передання нащадкам різномірного народнокультурного духовно-інтелектуального досвіду.

### Література:

1. Беценко Т. Магія та лікувальна енергетика рідного слова. *Наше життя*. 2020. №9. С. 31-30
2. Богущ А. М., Лисенко Н. В. Українське народознавство в дошкільному закладі : 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Вища шк., 2002. 407 с.
2. Бурій В. М. Народно-православний календар. Черкаси: Вертикаль, 2009. 95 с.
3. Войтович В. М. Міфи та легенди давньої України: 2-ге, вид. доповн. Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2014. 464 с.
4. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ: Либідь. 2002. 662 с.
5. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис: в 2 т. Київ: Оберіг, 1991. 456 с., 448 с.
6. Енциклопедичний словник символів культури України: 5-е вид. / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
7. Історія української культури. Українське народознавство: частина 1. Теоретичний матеріал. Питання, завдання, тести для перевірки навчальних досягнень курсантів. Навчально-методичний посібник / Укладач І. І. Романько. Кіровоград: КЛА НАУ, 2016. 96 с.
8. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури. Київ: Інститут української мови НАН України, 2009.
9. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.



10. Ковальчук О. В. *Українське народознавство* : книга для вчителя. Київ: Освіта, 1994. 174 с.
11. Лемко Г. Народознавство як засіб виховання особистості. Джерело доступу: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/31\\_2020/part\\_3/48.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/31_2020/part_3/48.pdf) (дата звернення: 17.09.2023).
12. Лисенко Н. В. *Етнопедagogіка дитинства*: навч.-метод. посіб. Київ: Видавничий Дім "Слово", 2011. 718 с.
13. Лозинська Є. Ф. *Українське народознавство дітям дошкільного віку*: мет. посіб. для дошк. закл. Львів: Оріяна-Нова, 2008. 208 с.
14. Лозко Г. *Українське народознавство*: 2. вид., доп. та перероб. Київ: АртЕк, 2004. 472 с.
15. Народознавство / С. П. Павлюк. Енциклопедія Сучасної України / редкол. І. М. Дзюба, та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. Джерело доступу: <https://esu.com.ua/article-71150> (дата звернення: 17.09.2023).
16. Петренко Л. Народознавчий аспект у змісті підготовки та етнокультурної діяльності майбутніх фахівців. Джерело доступу: <http://upecnpu.pnpu.edu.ua/article/view/275574/270724> (дата звернення: 17.09.2023).
17. Пехота О. М., Кіктенко А. З., Любарська О. М., Нор К. Ф. та ін. Освітні технології. К. 2002.
18. Сапіга В. К. *Українські народні свята та звичаї*. Київ : Знання України. 1993. 112 с.
19. Скуратівський В. Місяцелік. *Український народний календар*. Київ : Мистецтво, 1993. 208 с.
20. *Українське народознавство*: навч. пос./ За ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. Львів: Фенікс, 1994. 608 с.
21. Шалашна Н., Баклашова Т. *Народознавство як інтегративна складова змісту викладання історичних дисциплін у вищій школі*. Джерело доступу: <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2022/05/19.pdf> (дата звернення: 17.09.2023).
22. Царьова І. В. *Етнокультурна семантика в обрядовій фразеології східнослов'янських говірок: монографія*. Дніпропетровськ : Інновація, 2015.



УДК 373.5.015.31:17.022.1

**Формування духовно-моральних цінностей підлітків  
в умовах музичного простору школи**

Загалом людство відділяє та береже вічні цінності, такі як любов, краса, доброта, духовна сила, правда і цінність життя впродовж багатьох століть свого соціального життя. Сучасні вчені вказують на розпад моральної свідомості, моральну деградацію та руйнацію особистості, що є викликом для функціонування доцільних норм поведінки в гармонійному суспільстві. Тому залучення всіх можливих ресурсів у процес духовного та морального становлення особистості є визначальним та необхідним в нашому сучасному світі.

Визначаючи цілі, пріоритетні завдання, підбираючи методи виховання для досягнення успішних результатів у формування ціннісних орієнтацій важливо розуміти сутність понять дух, душа, духовність та моральність, які хоча і не є синонімами, але тісно взаємопов'язані. Вважається, що духовність представляє собою найвищу якість та цінність людини, зокрема її духовний світ, інтелектуальні та емоційні запити та моральність, підкреслюючи зв'язок духовності з саморозвитком та вищими ідеалами добра та краси. Поняття ж моральність включає моральні норми, які керуються внутрішніми духовними якостями людини, а також визначаються цими якостями. Щодо духовно-морального виховання, то можна стверджувати, що це організований та цілеспрямований процес, спрямований на формування духовно-моральних цінностей в особистості та який сприяє розвитку таких моральних якостей, як совість, віра, відповідальність, громадянськість, патріотизм, терпіння, милосердя та покірливість.

У працях науковців, філософів, педагогів наголошено на важливості розвитку духовних та моральних цінностей дітей у ході навчально-виховної роботи в школі, що в подальшому буде визначальний вплив на формування особистої громадянської позиції та засвоєння шаблонів поведінки в суспільстві.

Для створення позитивно нових життєвих ціннісних установок необхідно створити належні психолого-виховні умови духовного розвитку та організації індивідів за принципом співтворчості, встановлення доброзичливих стосунків із зовнішнім світом та відображення їх почуттів, думок, образів.

Одним із ключових компонентів, що сприяють формуванню самосвідомості та розвитку духовно-морального світогляду учнів є музичне мистецтво, яке орієнтуючись на передачу музичного досвіду та культури,





відображає весь світ у єдності істини, добра й краси, а особливо духовний світ, його ідеали, життєві цілі та цінності. Музика, виступаючи важливим посередником і об'єктом для усвідомлення цих цінностей, є складовою частиною загальної системи духовно-морального виховання в школі, відіграючи достатньо вагому роль формуванні стійких соціальних позицій особистості.

Питання створення відповідного творчого простору для духовно-морального виховання учнів за допомогою музичного мистецтва сучасна педагогіка вважає складним, суперечливим та потребуючим подальших наукових пошуків щодо удосконалення методів педагогічного впливу на вихованця. З одного боку підкреслюється значення естетичного виховання у формуванні загальної духовної картини внутрішнього світу кожного учня як особистості. З іншого боку, зазначається, що "великий вплив музичного мистецтва на дітей, яке має здатність без зайвої проповіді ввести душу дитини у величезний світ загальнолюдських цінностей і впливати на формування особистості через розвиток уяви, уяви та творчості" [1, с. 8].

На наш погляд, в основу музично-педагогічної науки повинні лягти такі фундаментальні методологічні принципи, як культуровідповідність, природовідповідність, діяльність, відображення і цілісний розвиток особистості, оскільки виховання – це, насамперед, цілісний процес. Виховуючи дитину, як цільну, гармонійну особистість не можна спочатку формувати музичні якості, а потім привчати до праці або ж спочатку займатися духовно-моральним вихованням, а потім переходити до фізичного вдосконалення.

Школа, як відображення соціального середовища, є безпосередньо тим простором, у межах якого можна здійснювати найбільш позитивний вплив на духовний світ дитини, що робить необхідним для вчителя музичного мистецтва систематично і цілеспрямовано займатися духовно-моральним розвитком учнів всіх вікових категорій, а зокрема і підлітків.

Сучасна педагогіка і психологія вважають, що дитина підліткового віку це вже сформована, самодостатня особистість, якій важливо оцінити себе, свою індивідуальність, неповторність та зрозуміти своє місце у світі. Під час цього вікового періоду відбуваються інтенсивні зміни як в інтелектуальній так емоційній сферах особистості дитини, виражаючись у докорінному ламанні попередніх позицій, особливостей активності, інтересів і стосунків з людьми, породжуючи новий рівень його самосвідомості та потреби у самоствердженні.

Тому, не зважаючи на загальні тенденції та методичні підходи, проблема викладання музики підліткам в школі завжди стояла гостро перед педагогами, котрі, насамперед, є духовно-моральними наставниками, праведниками та гуманістами. Окрім того, сьогоденне життя ставить перед музичною освітою в



школах нові виклики, до подолання яких на шляху до вирішення питань всебічного виховання дітей цього віку кожен вчитель підходить в більшості індивідуально.

Засвоєння національної музичної культури та формування на цій основі у неї високих моральних якостей і ідеалів можливі лише за наявності музичної діяльності. Розуміючи красу музики через власні музичні та естетичні погляди, учні усвідомлюють, що колись вона була створена і чуттєво пережита в музичному досвіді композитора. "Емоційно-естетичний зміст, що існує у свідомості композитора, знаходить свою зовнішню реалізацію шляхом кодування в музичній мові" [9, с. 123]. Таким чином, здатність чути чуже "Я" у його музичному голосі формується через душевну насолоду власного "Я". Тобто, як слушно зазначає О. Олексюк: "Емпатія в процесі музичного сприйняття необхідна для забезпечення духовного зв'язку з особистим і суб'єктивним "Я" композитора, виконавця та спільною духовною сферою "Ми" [7, с. 36]. Музика, як і інші види мистецтва, розрахована на емпатію. В ній активно функціонує механізм музичної емпатії - через ототожнення себе з іншими, усвідомлення їхніх емоційних станів, співпереживання, перенесення життя інших на себе, співпереживання, взаєморозуміння.

Аналіз практичних методів та педагогічних підходів, базованих на музичному мистецтві, свідчить про їхню ефективність у процесі розвитку моральних цінностей у підлітків, зокрема емпатії, толерантності та соціальної відповідальності.

Включення механізмів музичної емпатії особливо важливе у формуванні основних структурних компонентів самосвідомості, оскільки емпатія є суттєвою ознакою людини як соціальної істоти, для якої важливо розуміння того, хто вона така (активізація самооцінки), якої думки про неї оточуючі (соціальні очікування), усвідомлення норм поведінки у соціумі, відношення до інших та навколишнього світу.

Художнє походження ідеалу більшості підлітків доводить, що у цьому віці становлення структури особистості зумовлене так званою художньою потребою. Художні сюжети (фільмів, відео, музичних творів тощо) взаємопов'язуються та співвідносяться у свідомості протягом усього життя, але особливо активні ці співвідношення в підлітковому віці.

Щоб музична освіта було цілісною і повноцінно впливала на духовно-моральне становлення підлітка потрібно зосередити увагу на її важливих аспектах, які є нерозривними та впливають на виховання системно, а відсутність чи недовершеність будь-якого з них робить музичну освіту неповною та односторонньою.



В першу чергу це стосується здатності сприймати музику і, можливо, інтенсивніше виражати емоції, викликані її змістовим наповненням. Важливим чинником як для передачі емоційного стану так і для відтворення музичних творів в тій чи іншій формі є розвиток необхідних здібностей та вмінь, на основі яких відбувається засвоєння відповідних знань.

Однак цілеспрямоване формування духовного світу підлітка через музику не повинно прирівнюватися до насаджування та насильства. У педагогічних концепціях останніх років наголошується на тому, що в навчально-виховному процесі необхідно враховувати не тільки вікові особливості підлітків, а й саму особистість. Одним із факторів успішного розвитку особистості підлітка, в тому числі і духовного зростання, є створення умов психологічного комфорту, що виражається у забезпеченні вчителем атмосфери підтримки та взаємодопомоги, розширенні можливостей для самовираження та самореалізації.

Маючи на меті успішне формування духовно-моральних цінностей у підлітків за допомогою музики, необхідно з самого початку чітко визначати цілі та спрогнозувати можливості такого виховання. Перш за все потрібно постійно стежити за інтересами всіх дітей і надати доступ до повного спектру музичних знань, спрямованих на духовний і моральний розвиток, як у школі, так і поза нею.

Досить вагомою складовою процесу виховання та основою для подальшого успішного навчання є формування музичного репертуару, що передбачає знайомство підлітків з різноманітними музичними стилями, напрямками та періодами. Тому важливо включати у репертуар високодуховні твори різних жанрів музичного мистецтва, таких як музичний фольклор, духовна, академічна музика. А щоб посилити вплив музичної освіти на становлення особистості необхідно розширити її зміст, використовуючи у роботі з підлітками музичні композиції сучасних напрямків як, наприклад, джаз, поп музика, твори сучасних композиторів та інше.

Варто зазначити, що у центрі уваги уроків музичного мистецтва має бути не кількість знань, вивчення основ музичної грамоти, не участь у певному виді музичної діяльності, а оптимізація емоційно-особистісного потенціалу.

Необхідною умовою та засобом духовно-морального розвитку підлітків є безпосереднє включення їх у різноманітну музична діяльність. Важлива роль у процесі формування духовності та моральних цінностей особистості відводиться слуханню музики. Тут на допомогу педагогу мають стати його перцептивні здібності – вміння та здатність проникати у внутрішній світ вихованця, що базується на спостережливості, розумінні психологічних станів підлітка та особливостей розвитку.



У сучасній реконструкції традиційної загальноосвітньої системи вчителі намагаються знайти власні засоби, прийоми та методи навчання та виховання, маючи на меті показати підліткам красу музики, жанрову різноманітність музичних композицій та втілених у них образів, враховуючи одне з провідних завдань вчителя музичного мистецтва – навчити учнів емоційно та правильно сприймати музичний твір, пробуджуючи у них моральні та духовні якості. Тому слухання чи перегляд мюзиклів, вокальних чи інструментальних композицій – це безумовно процес виховання музичної культури та інтересу до мистецтва, під час якого важливо не втратити головне - дитину, яка вміє розуміти і відчувати красу за допомогою, звичайно ж народної, класичної, а також і близької їм сучасної поп-музики.

Правильно сформовані навички сприйняття та усвідомлення ціннісних орієнтирів, закладених у музичному творі, спочатку сприяють виникненню у дитини прагнення до досконалості, дисциплінованості, а в подальшому здатні приносити їй велике емоційне задоволення.

Важливим та незамінним чинником, який стимулює психологічний розвиток вихованця через навчання, допомагаючи досягти повної духовної зрілості вважається емоційна чуттєвість.

Проблема сучасно покоління, а, зокрема, і підлітків полягає в тому, що вони характеризується високим ступенем "емоційної глухоти", що в свою чергу призводить до проблем у спілкуванні з оточуючими. Тому розвиток здатності до чуттєвого сприйняття, емоційної афективної реакції та естетичної оцінки музичних творів є суттєвими критеріями у визначенні рівня сформованості у них духовно-моральних установок.

Особливість впливу музики на моральність людини пов'язана переважно з розвитком емоцій та моральної чутливості, які є важливими соціальними якостями особистості та визначають її альтруїстичний і гуманний образ. Духовна чутливість дає змогу співчувати стану людини чи іншої істоти, відповідаючи співчуттям, ніжністю та радістю за інших.

Ще одним видом музичної діяльності, який має свої механізми впливу на формування загальнолюдських цінностей у школярів є спів. Використання в навчально-виховному процесі різножанрової вокальної музики сприяють розвитку емоційної чутливості, творчому та артистичному самовираженню учнів у сольному, ансамблевому та хоровому виконавстві.

Важливим вважається розвиток імпровізаційних навичок, що є основоположним для формування художньо-ціннісного ставлення до світу. Імпровізація як найдоступніша форма продуктивного самовираження дітей веде їх до особистого звільнення. А формування в процесі такої музичної діяльності



мислення та уяви, фантазії мислення сприяє загальному інтелектуальному розвитку дітей та духовному піднесенню.

Дуже важливо, щоб те, до чого ми закликаємо на заняттях з музичного мистецтва, те, що "впроваджується" в позакласній роботі, проростало в усіх сферах соціокультурного життя наших учнів. Це турбота про інших, активна природоохоронна та краєзнавча діяльність, організація духовного, морального та фізичного оздоровлення населення.

Соціалізація особистості дітей вимагає глибшого розгляду музично-естетичного виховання, яке сприяє задоволенню духовних потреб особистості відповідно до морального та естетичного контексту музичного вмісту. Одухотворення й олюднення музики слід розуміти не лише внутрішньо, а й сприймати як живий феномен, який потребує інтеграції цього виду мистецтва з іншими галузями знань, зокрема з історією, літературою та образотворчим мистецтвом, що є важливою умовою для цього процесу формування духовно-моральних цінностей.

Отож, основними характеристиками, що визначають духовно-моральний розвиток особистості є її активна участь у музично-творчій діяльності через різноманітні форми музичної роботи, високий рівень знань з різних предметів та здатність до аналітичного мислення.

Духовно-моральне виховання у межах школи здійснюється під впливом педагогічно-культурного потенціалу вчителя, який здатний створити відповідний музичний простір, одне з ключових завдань якого полягає в тому, щоб через музику прищепити підліткам вміння співпереживати та розуміти інших, сформувані стійку життєву позицію, засновану на загальнолюдських моральних та духовних цінностях.

### Література:

1. Богуш А. М. Духовні цінності в контексті сучасної парадигми виховання. *Виховання і культура*. 2001. № 1. С. 7-11.
2. Дзюба Н. Музична терапія як інструмент підвищення морального самопочуття підлітків. *Музика в школі*. Київ, 1989. С. 62-64.
3. Загарницька І. І. Духовний світ особистості як уособлення "людського" в людині. *Вища освіта України*. 2008. № 4. С. 98-104.
4. Кoberник І. Моральне виховання: традиції, проблеми, інновації. *Рідна школа*. Харків, 2007. № 5. С. 173-177.
5. Кряжева Н. Л. Розвиток емоційного світу дітей. *Народна освіта*. 1998. С. 34-36.
6. Кучинська І. О. Виховання духовних цінностей дітей і молоді у творчій спадщині І. Огієнка. Кам'янець-Подільський: Абетка-Нова, 2002. 104 с.



7. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навч. посіб. М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 247 с.
8. Помиткін Е. О. Психологія духовного розвитку особистості. Монографія. К.: Наш час. 2006. 280 с.
9. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навчальний посібник. Навчальна книга – Богдан, Тернопіль. 2005. 360 с.

*Дудик Романа Володимирівна  
(м. Івано-Франківськ, Україна)*

УДК 784.1

### **Вплив хорової діяльності на психологічний та духовний розвиток особистості школяра**

Хорова музика позитивно та різноманітно впливає на психологічний, соціальний та духовний розвиток особистості школяра. Участь у хорі сприяє вираженню, розвитку, переоцінці емоцій та навіть соціальних навичок, таких як співпраця, взаємодопомога та взаєморозуміння. Це може підвищити віру у власні здібності та самооцінку та сприяє психічному здоров'ю.

Виконання музики у хорі дозволяє дитині виразити свої почуття через музичний образ, а також зрозуміти власні емоції та впоратися з ними. Спів у хорі може допомогти зняти стрес та напругу у школярів. Музичне виконання може бути засобом виразу радості, суму, надії та інших почуттів, що сприяє психологічному благополуччю.

Також музичне виконання у хорі вимагає концентрації уваги до деталей та пам'яті, вміння слухати інших, що сприяє розвитку когнітивних навичок. Дослідження показали, що діти, які займаються музикою, можуть мати покращені результати у навчанні.

Хорове музичне виконання у хоровому колективі дає дитині можливість виразити себе та стати важливою частинкою групи. Це може підвищити її самооцінку та впевненість у собі, покращити відносини з однолітками та розвинути навички комунікації.

Загалом, хорова музика може бути важливим інструментом для психічного розвитку дитини, покращуючи її емоційний стан, сприяючи соціальній взаємодії, самовираженню когнітивному та духовному розвитку. Окрім цього хоровий спів має терапевтичний ефект з властивістю заспокоювати, розслабляти та підвищувати настрій.



Хорова музика має потужний **духовний вплив**. Виконання релігійних чи духовних музичних композицій сприяє пошуку значення та розгортанню духовних аспектів особистості.

Загалом, **мистецька терапія є важливим інструментом у педагогічній практиці** для підтримки розвитку учнів у різних аспектах.

Наведемо кілька можливостей використання *мистецької терапії* у педагогічній роботі:

1. Використання мистецької терапії може допомогти дітям виражати свої почуття та емоції через творчість. Різноманітні мистецькі вправи, такі як малювання, скульптура або театральні ігри, можуть сприяти розумінню і переробці емоцій;
2. Мистецька терапія може сприяти розвитку соціальних навичок учнів, таких як співпраця, взаємодопомога та взаєморозуміння. Групові проекти або колективні мистецькі вправи можуть підвищити взаємодію між учнями та розвинути навички співпраці;
3. Мистецька терапія сприяє розвитку креативного мислення та здатності до розв'язання проблем. Вона може стимулювати уяву та допомагати учням знаходити нестандартні шляхи вирішення проблем;
4. Через мистецьку творчість учні можуть виражати свою унікальну особистість та ідентифікувати власні цінності та інтереси. Це сприяє розвитку самосвідомості та самовираження;
5. Мистецька терапія може мати терапевтичний ефект, сприяючи зняттю стресу, заспокоєнню та підвищенню настрою. Вона може бути корисною для учнів з емоційними та психологічними проблемами;
6. Мистецька терапія може допомогти відкривати для учнів різноманітні культурні традиції та сприяти взаєморозумінню між різними культурними групами.

Використання саме **хорової терапії у педагогічній практиці** значно позитивно впливає на шкільне середовище, а саме:

- участь у шкільному хорі сприяє розвитку соціальних навичок, таких як співпраця, взаємодопомога та взаєморозуміння. Працюючи разом у хоровому складі, учні вчаться працювати в колективі та розвивати взаємоповагу.
- хорова терапія дозволяє учням виражати свої емоції через музику. Спів може слугувати засобом виразу радості, суму, надії та інших почуттів, допомагаючи учням краще розуміти власні емоції.
- участь у хорі може покращити мовленнєві навички учнів, так як вони вчаться чітко вимовляти слова та правильно використовувати дихання для максимальної ефективності співу.



- виконання музичних композицій вимагає від учнів концентрації та зосередженості. Постійна практика співу може також покращити пам'ять учнів, оскільки вони повторюють музичні фрази та тексти.
- хор може бути місцем, де учні можуть виразити свою унікальну особистість та відчутти себе частиною спільноти. Кожен учасник може внести свій особисто індивідуальний внесок у хоровий виконавський процес.
- хорова музика може мати терапевтичний ефект, знімаючи стрес, піднімаючи настрій та допомагаючи учням відчувати себе краще після тривкого дня навчання.
- деякі хорові композиції можуть мати духовний зміст, що дозволяє учням розглядати важливі питання та відкривати для себе нові аспекти духовності.

Сучасна хорова діяльність значно впливає на креативне мислення школяра, зокрема:

- 1) участь у хоровому колективі включає в себе виконання музичних композицій, що стимулює творчий процес. Школярі мають можливість виражати свою індивідуальність через музику, використовуючи свій голос для виразу почуттів та емоцій.
- 2) під час виконання хорових партій учні мають можливість експериментувати з різними музичними ідеями та звуками. Це сприяє розвитку креативного мислення та дозволяє їм відчувати себе вільними в творчих процесах.
- 3) участь у хорі вимагає співпраці з іншими учасниками. Виконання хорових композицій в групі сприяє колективному творчому процесу, де кожен учасник вносить свій особистий внесок у створення музики.
- 4) під час музичного виконання школярі можуть експериментувати з імпровізацією, виражаючи свою унікальність та індивідуальність через музичний вираз. Це допомагає їм розвивати свої творчі здібності та довіру до власних можливостей.
- 5) під час вивчення та музичного виконання школярі навчаються уважно слухати, аналізувати та інтерпретувати різні музичні елементи. Це сприяє розвитку їхньої уваги та уваги до деталей, що є важливими аспектами креативного мислення.

Загалом, хорова діяльність надає школярам можливість розвивати свої творчі здібності, експериментувати та виражати свою індивідуальність через співпрацю у творчому процесі. Це сприяє розвитку їхнього креативного мислення та відкриває нові можливості для самовираження та розвитку.

Бажання співати у хорі може мати значний психологічний та соціальний вплив на школяра. Наведемо кілька причин, чому дитина може мати бажання приєднатися до хору:





- 1) спів приносить задоволення дитині, створює позитивні емоції та підвищує настрій;
- 2) участь у хорі дає можливість дитині спілкуватися, взаємодіяти, знайомитися з новими друзями;
- 3) хор може бути тим місцем, де дитина може виразити свої почуття та емоції через музику. Це допомагає розвивати її самосвідомість та відчуття самооцінки;
- 4) участь у хорі сприяє розвитку музичних навичок, таких як спів, ритміка та музична виразність. Це може покращити музичну грамотність та збільшити інтерес до музики загалом;
- 5) деякі діти можуть відчувати внутрішню потребу в самовираженні через музику. Вони можуть відчувати себе більш комфортно виражати свої почуття та думки через спів;
- 6) деякі діти можуть знаходити духовність у музиці та хоровому співі. Участь у хорі може бути для них стимулом з'єднатися зі певними духовними аспектами та розглядати важливі життєві питання через музичний вираз.

Загалом, бажання співати у хорі може бути результатом багатьох факторів, від емоційного задоволення до соціальної взаємодії та розвитку навичок. Підтримка цього бажання позитивно впливає на психологічний та соціальний розвиток особистості школяра.

Участь у хорі допомагає школяру розширити своє культурне коло та розуміння музичної спадщини. Деякі хорові композиції можуть мати духовне значення, що сприяє розвитку його духовних переконань та цінностей.

Таким чином, стверджуємо, що участь у хоровому колективі значно впливає на психологічний, соціальний та культурний розвиток школяра.

Школярі, які приєднуються до хорового колективу, мають можливість спілкуватися, співпрацювати та взаємодіяти з однолітками та педагогами. Вони покращують власні соціальні навички, такі як співпраця, взаємодопомога та взаєморозуміння. Виражаючи емоції через спів, школярі розвивають свою індивідуальність. Участь у хорі сприяє розвитку музичних навичок, таких як спів, ритміка та музична виразність. Школярі вчаться слухати музику, вивчати нові пісні та вдосконалювати свій голос.

Виступи у хоровому колективі дають можливість дітям відчувати себе важливими та цінними учасниками групи, що підвищить їхню самооцінку та впевненість у собі.

Отже, участь у хоровому колективі має велике значення для школяра, допомагаючи йому розвивати соціальні навички, виразно виражати свої почуття, підвищувати самооцінку, вдосконалювати музичні вміння та збагачувати свій культурний та духовний світогляд.



## Література:

1. Дудик Р. В. Особливості впливу класичної музики на формування особистості дітей. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки: теорія і практика*. Запоріжжя, 2020. С.187-192.
2. Лобода О. Є. Категорії "творчість" і "музичні здібності": психологічний та педагогічний підходи. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. Вип. 26. К., 2019. С. 49–54. Джерело доступу: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/26542>.
3. Малашевська І. В., Лазука М. М. Вплив музики на формування особистості молодого покоління. *Збірник наукових праць: педагогічні науки*. Херсон: видавничий дім «Гельветика, 2020. Вип. 93. С. 44-49.
4. Матящук О. М., Шумська В. С. Психологічні аспекти впливу музичного мистецтва на формування національної свідомості особистості. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. Т. 1. 2019. № 63. С. 55-58.
5. Світайло С. В. Методика роботи з дитячим хоровим колективом: навч.-метод. посібник для студ. вищих навч. закладів III–IV рівня акредитації. К.: Унів. коледж Київського ун-ту ім. Бориса Грінченка, 2016. 140 с. Джерело доступу: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/14757>.

**Швидків Галина Романівна**  
(м. Рівне, Україна)

УДК 784

### Роль естетичних якостей української народної пісні у формуванні духовної особистості співака

Основою вокальної школи в Україні є народна пісня, яка завжди була підпорядкована формуванню людини – трудівника, патріота, гуманіста, розвитку духовної особистості. Сучасна вокальна освіта поєднує в собі різні аспекти комунікації, в тому числі й з духовно-мистецьким простором. Вона допомагає розуміти та сприймати мистецтво, а також розвивати духовну сферу особистості. У рамках предмету "Постановка голосу" студенти ознайомлюються з дотичними видами мистецтва такими як література, театр, живопис, історія музики тощо. Це дозволяє їм розкривати власні творчі здібності, розвивати креативність та виражати свої почуття через мистецтво співу. Крім того, вокальне навчання надає знання про народну пісню, історію та цінності, які пов'язані з духовним життям особистості. Студенти вчать аналізувати та інтерпретувати українські народні пісні, розуміти їх значення та



вплив на суспільство. Це сприяє розвитку естетичного смаку та формуванню культурної свідомості.

Процес вокального навчання також надає студентам класу постановки голосу навички комунікації з духовно-мистецьким простором, який допомагає розкрити та розвинути творчий потенціал студента, розуміння його духовних потреб та цінностей.

Українська народна пісня має велику культурну, історичну та емоційну цінність для українського народу. Вона втілює багатовікову традицію та спадщину, передаючи цінні звичаї, історію та почуття українського народу. Українські народні пісні відрізняються своєрідністю мелодій, ритмів, образотворчого мовлення і звукових характеристик. Вони відображають різні аспекти життя українського народу, такі як кохання, природа, праця, війна, побут і релігія. Ці пісні передають почуття, емоції та духовність наших людей. Українські народні пісні є важливим джерелом інформації про життя та традиції українського народу в минулому. Вони передають колективну пам'ять, зберігаючи історичні факти, легенди та історії. Через народні пісні українського народу можна краще розуміти його культуру, уявлення про красу, цінності та спосіб життя. Крім того, українські народні пісні є джерелом натхнення для сучасних музикантів та композиторів, які використовують елементи українського фольклору у своїй творчості. Вони допомагають зберегти українську культуру та музичну спадщину, збагачуючи її новими інтерпретаціями та аранжуваннями.

Витоки українського вокального мистецтва беруть свій початок в музично-поетичному, драматичному мистецтві українського народу, джерела національної вокальної школи – в народному та церковному співі.

Окремі аспекти естетичних якостей української пісні відзначив І. Франко. З нею пов'язана уся система мислення, світовідчуття, естетичні поняття філософа-музиканта: "Правда, наша пісня майже зовсім селянська і проста, написана протонародною мовою, але я сміливо заявляю, що при своїй протонародності і простоті вона щира, чиста і безпосередня" Ця цитата належить українському поету Івану Франку. Вона походить з його відомої праці "Загальне спілкування", опублікованої в 1886 році. [9,с.36]. Любов до свого народу підказала йому, що саме у фольклорі слід шукати джерело натхнення і зразки для творчості. Про це свідчать його пісні, які близькі до народної основи. Саме йому належить пропагування принципу народності у розв'язанні змісту освіти: освіта має бути народною, якнайкраще служити духовним потребам народу.

В XIX-XX ст. в Україні склалися умови для пробудження національної самосвідомості. У творчості видатних діячів культури Т. Шевченка, П. Куліша,



М. Драгоманова, І. Франка, Лесі Українки, А. Чубинського, М. Грушевського, М. Лисенка, В. Винниченка, Ф. Колесси, К. Квітки та ін. простежується погляд на народну творчість як основу національної культури.

М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький ("Руська трійця") утверджувати етнічну самосвідомість через вивчення народу, його історії, мови та мелосу, вказувати на велике естетичне та виховне значення традиційної народної культури. Вони заклали основу етнології та фольклористики, організували етнографічно-фольклористичні спільні праці, вперто описували побут різних жанрів фольклору, звичаї молодіжного братства та виконання молоддю різних зразків народної творчості: "Молодь обох статей співає разом здебільшого короткі пісеньки-співанки, які створюються звичайно при колових танцях і на вечорницях" [1, с. 123]. Я. Головацький констатував, що, переходячи від покоління до покоління, народні твори збагачуються новими елементами, що народна пісня – "це плід і результат життєвої сили і творчості багатьох століть і поколінь" [2, с. 745]. Народні пісні приваблювали цих діячів культури як пам'ятки глибокої старовини, як важливий компонент духовної етнічної спадкоємності, джерело неперехідних морально-етичних і естетичних цінностей.

Глибоко відчував специфіку фольклорного матеріалу як джерела історичних поглядів народу М. Драгоманов [4, с. 46-59]. Він розглядає українську пісню як один з найважливіших духовних чинників національної культури.

Подальшого розвитку філософсько-естетична думка набуває у працях М. Грушевського, який вважав, що самобутність культури – характерна ознака самого існування народу. Концептуальна засада про те, що народна музика та писемна література – це дві стадії і дві форми однієї системи художньої словесності стає підставою для того, щоб починати історію української культури з її праоснови – фольклору. Вчений наголошував, що "...праця фольклористів, кажу, повинна піти тут вруч з працею музиків" [3, с. 18]. Він сам дотримувався цієї настанови, часто посилаючись на музикознавчі дослідження видатного знавця народної пісні, композитора Ф. Колесси.

Мріючи дати народові освіту та звертаючи особливу увагу на шкільний період у вихованні особистості, М. Лисенко закладає основи естетичного виховання молоді. В основу своїх посібників для школи [7] композитор поклав високохудожні зразки української пісні, де поряд з мелодіями та поетичним текстом зафіксовано народну сценографію. М. Лисенко залишив після себе велику вокальну спадщину, до якої належать обробки українських народних пісень (7 випусків, біля 300 пісень), 12 десятків народних пісень для хору, пісні для хору з фортепіано і без супроводу, музика до "Кобзаря" Т. Шевченка (7



серій, біля 100 творів), вокальні твори на слова Т. Шевченка та різних авторів, твори для музичного театру.

Палкий шанувальник і натхненний поет рідної пісні М. Леонтович послідовно дотримувався визначальної її ролі в справі духовного виховання молоді, як найправдивішого за своєю естетичною сутністю життєвого явища. Він вважав, що виконуючи народні пісні, учні виховують естетичне почуття, художній смак, зміцнюють музичну слухову пам'ять.

Закладаючи методичні основи музичного виховання в Україні, К. Стеценко наголошував, що співи мають велике виховне значення в справі розвитку духовної природи дитини. Вони розвивають музичні здібності дітей, прищеплюють їм естетичний смак і почуття прекрасного, розвивають по програмі з українських пісень, є одним з могутніх факторів у справі національного виховання наших дітей і розвитку почуття любові до рідного краю.

На сучасному етапі формування співака-початківця українська народна пісня має велике значення для розвитку голосу. Через різноманітні музичні засоби виразності, такі як інтонація, мелізми, ритми та декламація, співак має можливість вдосконалювати свою техніку та виразність виконання. Українські народні пісні вимагають від співака контролю над диханням, голосовим апаратом та вмінням передати емоції через передачу змісту. Крім цього, спів українських народних пісень допомагає співакові розвивати музичне відчуття, навчитися працювати з різними жанрами та стилями музики. Виконання українських народних пісень дозволяє співаку розширити свій репертуар та поглибити розуміння музичних традицій свого народу. Українські народні пісні також мають велике емоційне значення. Вони втілюють в собі народні спогади, історію та культурну спадщину. Виконання цих пісень допомагає співакові відчути зв'язок зі своїми коріннями та передати цю емоцію слухачам. Українські народні пісні є не лише важливим джерелом вдосконалення техніки та розвитку голосу співака, але й є важливим елементом духовного становлення молодої особистості. Використання композиторами та вокальними педагогами народної пісні у справі формування духовної особистості співака є помітним досягненням музично-педагогічної думки в Україні кінця XIX – початку XX ст.

Українські митці та вчені розглядають народну пісенність як основу культури всебічно розвиненої особистості, як конденсат духовної культури народу від найдавніших часів.

Народна пісня, як засіб естетичного виховання починаючи зі шкільного етапу широко репрезентується у спадщині видатних педагогів та діячів освіти.



Естетична проблематика В. Сухомлинського є своєрідним епіцентром ідей, навколо якого будується виховання особистості. Вбачаючи в народі "живе вічне джерело педагогічної мудрості" [8, с. 255] вчений використовував у педагогічному процесі народну пісню, яка "може розкрити красу душі народу. Мелодія і слова пісні – це могутня виховна сила, яка розкриває перед дитиною народні ідеали і сподівання.

На сучасному етапі естетичні якості української народної пісні відіграють значну роль у формуванні духовної особистості співака. Українська народна пісня є одним із витоків національної культури і має велике історичне й культурне значення. Вона втілює унікальні художні образи, поезію, візуальні образотворчість та музичну гармонію. Через виконання народних пісень співак отримує можливість відчувати й висловити глибокий емоційний стан, відпочити від повсякденних турбот та підняти свій настрій. Народна пісня переповнена почуттями, які вона передає через музичну мелодію та тексти. Вона допомагає співаку розширити свою емоційну сферу, розвиває творчість і взаєморозуміння з аудиторією. Крім того, українська народна пісня має також важливу соціокультурну функцію. Вона передає народну мудрість та цінності, спонукає до обережного ставлення до природи, рекомендує правила моралі й етики. Через виконання таких пісень співак вчиться цінувати традиції та виховується національна свідомість. "Світова вокальна практика рекомендує на початкових стадіях роботи над голосом, використовувати народні пісні та романси, які благодатно впливають на процес формування голосового апарату і є необхідною ланкою у подальшому переході до більш складних арій" [10, с. 5].

Таким чином, естетичні якості української народної пісні впливають на формування духовної особистості співака, розширюють його емоційну сферу, навчають цінувати національну спадщину та спонукають до взаєморозуміння з аудиторією. Саме в народній пісні знайшли своє відображення притаманний українцям спосіб життя, мислення, світобачення, естетичні уподобання, політичні прагнення й духовно-культурні орієнтири

### Література:

1. Вагилевич І. *Бойки, русько-слов'янський люд у Галичині*. Жовтень. 1978. № 12.
2. Головацький Я. ЛНВ. Відділ рукописів. Фонд Я. Головацького. П.51. спр.745. арк. 1-2.
3. Грушевський М. С. *Історія української літератури* : В 6 т. 9 кн. Т.1 К.: Либідь, 1993. 392 с.
4. Драгоманов М. П. *Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова*. Вибране. К.: Либідь, 1991. 220 с.



5. Кравченко А. *Пісня як біблія*. Харків : Фоліо, 2001. 224 с.
6. Некрасова О. *Українська народна пісня як джерело духовного розвитку особистості*. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2017. 254 с.
7. Лисенко М. *Молодоці*. Збірка танців та веснянок. Збірка народних пісень хоровому розкладі. К. : Муз. Україна, 1990. 143 с.
8. Сухомлинський В. *Серце віддаю дітям. Вибрані твори*. В 5-ти т., Т.3. К. : Рад. школа, 1977. с. 378.
9. Погребняк Ю. *Фольклор і народна пісня: історія та сучасність*. Київ : Видавництво "Смолоскип", 2005. 352 с.
10. Швидків Г. Р. *Українські народні пісні та романси в курсі постановки голосу*. Рівне : видавець Олег Зень, 2006. 130 с.

*Музика Леся Адамівна  
(м. Івано-Франківськ, Україна)*

УДК 378:373.091.12.011.3-051

### **Теоретико-методичні засади формування духовної культури майбутніх учителів музичного мистецтва**

Проблемами формування духовної культури особистості переймається кожна цивілізована держава. Сьогодні, у складний період потрясінь, погіршення духовності суспільства, втрати моральних норм та цінностей, актуальність розгляду їх загострюється, особливо коли мова йде про виховання особистості. У першу чергу це стосується майбутніх педагогів, від духовності і професійної підготовки яких залежить майбутнє держави. Тому питання формування культури і духовної культури привертають до себе постійну увагу науковців, зокрема, психологічні аспекти духовності відображені у роботах І. Беха, В. Зінченка, В. Москальця; педагогічним проблемам духовної культури присвячені дослідження О. Барабаша, Т. Гнітецької, Н. Кічук, В. Лінчевської, Р. Хмелюк; дослідження В. Андрущенко, А. Бичко, О. Комаровської, Г. Падалки, О. Рудницької, розкривають вплив мистецтва на особливості формування особистості.

У наукових доробках поняття "культура" розуміється як "сукупність матеріальних та духовних цінностей" [5], спосіб діяльності [2], творчий вияв особистості [3] тощо. Неоднозначно представлена в буденній свідомості культура, по-перше, розуміється як стандарт для орієнтації певної професійної групи людей або суспільства; по-друге, ідентифікується з освіченістю та інтелігентністю людини; по-третє, характеризує її місце і спосіб життя. Культура є універсальним поєднанням усіх



життєво важливих для людини сфер життя і саме рівень її розвитку визначає вектор у побудові життєвого сценарію більшості людей.

Розкриваючи суспільну сутність культури, вчені дотримуються погляду, що "культура" в загальному розумінні цього слова – це певний рівень розвитку суспільства, котрий характеризує форми людських відносин, саму людину як суб'єкта діяльності. Зовнішнє відображення культури визначається багатством предметної діяльності людини, сукупністю наслідків праці та думки. У вузькому значенні – це сфера духовного життя суспільства, котра охоплює систему виховання та освіти, духовної творчості, а також ті заклади і організації для забезпечення її функціонування. Водночас, вважають учені, культура означає також рівень освіченості, вихованості людини, рівень володіння нею будь-якою галуззю знань або діяльності [4, с. 275].

З огляду на твердження, що культура є "сукупністю матеріальних і духовних цінностей, створених суспільством" [6], стає зрозумілим, що духовна культура з одного боку є частиною загальної культури, а з іншого виступає показником рівня загальної культури.

Визначаючи сутність поняття "духовна культура", неможливо залишити поза увагою розгляд такого феномена, як духовність. Проблематика, пов'язана з формуванням духовності особистості, здавна привертала до себе увагу філософів, педагогів, психологів і знайшла відображення у працях Аристотеля, Платона, Г. Гегеля, І. Канта, П. Могили, Г. Сковороди, М. Драгоманова, М. Костомарова, М. Грушевського, С. Русової, П. Юркевича та ін.

Підсумовуючи вищенаведені теоретичні міркування щодо визначення сутності понять "духовність" і "духовна культура" узагальнимо, що хоча означені феномени непокоїли уми вчених протягом всієї історії людства, на сьогодні загальноприйнятого визначення поняття "духовність" не існує. Духовність розуміється як: історична свідомість; релігійність; єдність істини, добра і краси; цілісність психічної життєдіяльності людини; єдність моральних сил людини тощо, що свідчить про невгамонність людської думки, котра навряд чи буде колись остаточно задоволена пошуками глибинного сенсу духовності. Враховуючи, що духовна культура особистості та її духовність перебувають у тісному взаємозв'язку, духовність характеризується якісним рівнем свідомості особистості, а духовна культура – характером його діяльності.

У науковій літературі термін "духовна культура" узагальнює такі значення, як художня освіта, естетично-етичне виховання, засноване на гуманістичному баченні світу. Естетичне виховання – складова духовної культури, що ефективно спрямовує та спонукає студентську молодь до цілеспрямованих добірок оптимальних форм та методів, методичних





інструментів педагогічної діяльності викладачів естетичного, духовноетичного, морально-емоційного спрямування, а також створенням духовного простору у вищій школі. Професійна компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва об'єднує спроможність студентів до реалізації отриманих знань у майбутній професійній діяльності, котра в основному стосується здатності використання творчих музичних здібностей разом з технічними навичками; розвиток компетентностей до викладання навчальних предметів; комунікативні здібності у спілкуванні з оточуючим освітнім середовищем; здатність до здійснення викладацької та дослідницької діяльності, що дозволяє використовувати знання сучасних методів викладання, концепцій та передового практичного досвіду. Дотримуючись принципів формування та розвитку професійної компетентності вчителів музичного мистецтва, можна визначити такі їх складові: базові здібності, професійні здібності, здібності до викладання, інноваційні здібності та лідерські здібності. Встановлено, що важливу роль відіграє принцип інтеграції в процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Розробляються нові програми, які забезпечують взаємозв'язок музичного та естетичного виховання; культурологічної освіти із сімейною освітою, шкільною освітою та соціальною освітою тощо. Під час освоєння навчального курсу утворюється повноцінний зв'язок між викладачем і студентами; між суб'єктивними та об'єктивними умовами професійної діяльності, що визначає ефективність розробленого навчального плану та якості педагогічної системи музичної освіти. Отже, рівень музичної майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва є початком культивування естетичного мислення, як основи базового музичного навчання, розвитку музичних умінь і формування музичної культури, що безпосередньо приводить до формування духовної культури у студентів. Таким чином, формування духовної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі підготовки спонукає звернути увагу на дослідження організаційно-педагогічних умов управління формуванням духовної культури у майбутніх учителів музичного мистецтва як одного з важливих орієнтирів удосконалення професійної підготовки студентів.

Організація педагогічного процесу для майбутніх учителів музичного мистецтва у напрямі формування духовної культури передбачає стимулювання освітнього процесу, що має залежність від об'єктивно-суб'єктивних чинників, таких як, індивідуальні особистісні якості молодого покоління, що потребують особистісно-орієнтованого підходу, котрий сприяє духовному самовиявленню, духовної самореалізації особистості, індивідуального духовного творчого розвитку. Враховуючи особливості розвитку духовної культури майбутніх



учителів музичного мистецтва в умовах ЗВО, можна визначити такі організаційно-педагогічні умови:

- 1) наявність інтеграційних зв'язків та інноваційного освітнього середовища у процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва;
- 2) наявність навчально-методичних умінь та професійно-музичних навичок у викладачів, що забезпечують як розвиток професійних компетентностей, так і духовний розвиток студентів;
- 3) мотивація студентів до навчальної діяльності та розвиток їх пізнавальної активності;
- 4) забезпечення якості освітнього процесу.

Пропонуються засади організаційно-педагогічних умов, зокрема, наявність інтеграційних зав'язків та інноваційного освітнього середовища у процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Різноманітні освітні реформи, які останнім часом пропагуються, дозволяють організовувати освітній процес на основі впровадження новітніх професійних курсів та навчальних систем для формування у майбутніх учителів музики розуміння музичного рівня освітнього пізнання, сприйняття загальних законів музичної освіти. Під час освоєння навчального курсу утворюється повноцінний зв'язок між викладачем і студентами, між суб'єктивними та об'єктивними умовами професійної діяльності, що визначає ефективність розробленого навчального плану та якість педагогічної системи освіти. Освітньо-пізнавальний рівень майбутніх учителів музичного мистецтва пов'язаний із ефективністю навчання, що передбачає встановлення освітньої комунікації між викладачами та студентами. Практика формування духовної культури та мислення має бути зосереджена на варіюванні навчальних матеріалів та розширенні сайтів для навчання, щоб майбутні учителі музичного мистецтва могли накопичувати корисні навчальні матеріали. У зв'язку із глобальними змінами у комунікативних та інформативних середовищах, з'являється перспектива обміну досягненнями та кращими освітніми концепціями, що стосуються мистецької галузі, зокрема, традиційної хорової школи, де відзначається спадковість у передачі освітніх традицій, спрямованих на формування духовності людини та її розвиток у спільноті. В освітньому процесі цілеспрямовано створюються організаційно-педагогічні умови формування компетентного фахівця. Вони лежать у таких площинах взаємодії суб'єктів освітнього процесу: студент – викладач, студент – студент, студент – студентський колектив, студент – професія. У сучасній освіті саме інновації в музичній освіті розглядаються як змінювання ціннісних тенденцій, що є запорукою підйому від традиційної музичної освіти до естетичної та культурної. Основним у музичному вихованні студента є надання можливостей



покращити свою художню обізнаність, естетичні здібності, а також їхню духовну культурну якість. Можна помітити, що головна інноваційна мета духовного культурного занурення та культивування духовного мислення підростаючого покоління полягає в інновації її цілей та цінностей навчання. Використання інтерактивних методів педагогічної практики дозволяє студентам мати попереднє сприйняття музики, що дає змогу більш детально зрозуміти мелодію, через внутрішнє розуміння ритму, тембру, звучання, інтонації. Всі ці складові трансформуються в основу навчання, як першочергове джерело впливу на розвиток художніх та мистецьких навичок. Саме інноваційні методи допомагають студентам опановувати різні способи використання музики (гра, спів, композиція тощо) та формувати професійні компетентності. Сучасна практика формування духовної культури спрямована на диверсифікацію освітніх матеріалів, оснащення новітніми технологіями навчальних сайтів, котрі визначають особливості культурного мистецького та музичного середовища, вагомим для формування духовної культури студентів у навчальному процесі.

Зміст плану розвитку навчально-виховного процесу спеціальності Середня освіта (Музичне мистецтво) є необхідним для стабільного генераційного розвитку майбутніх фахівців. Він відіграє важливу роль у процесі отримання студентами практичних навичок і регламентується нормативними документами: освітньо-професійною програмою, навчальним планом, котрі відображаються у навчально-методичних матеріалах, розроблених викладачами кафедри. До наповненості організаційно-професійної діяльності з боку викладачів відноситься створення актуальних навчальних програм; підбір та видання сучасних підручників і посібників; розроблення та втілення навчально-методичних систем із профільних дисциплін, котрі забезпечують формування духовної культури студентів. Саме музична освіта та підготовка фахівця закладають основу орієнтиру на результат – формування фахової компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва, котрий прогнозується відповідно до освітньо-кваліфікаційної характеристики вчителя музичного мистецтва. Здобуття рівня художньої майстерності започатковує культивування естетичного мислення як основи базового навчання і формування духовної культури. Цей рівень є важливим не лише для навчання студентів музичного мистецтва, а й дуже важливою частиною системи самої духовної освіти.

Традиційне викладання музики передбачає зосередження великої кількості викладачів музичного мистецтва на рівні викладання художніх навичок у всій системі навчання, незалежно від того, чи пояснюють вони студентам основну музичну термінологію, чи оцінюють важливість творів та



стилів музики. Використання різних методів навчання дозволяють студентам отримати попереднє сприйняття музики, а також глибше зрозуміти мелодію, ритм, тембр тощо. Поки вони не опанують технологічного способу використання музики (гру, спів, композицію тощо), їх навчання можна розглядати як навчання на рівні отримання мистецьких навичок. За статистичними дослідженнями, більшість викладачів зосереджують свою увагу на навчанні техніки опанування певними навичками, часто ігноруючи заняття, що потребують духовного розвитку студента. При цьому важливого значення набуває створення варіативних курсів навчання студентів, що забезпечує доповнення навчальних дисциплін інваріантною складовою освітньої програми. Варіативні курси навчальних музичних дисциплін передбачають організацію освітнього процесу в індивідуальній формі навчання, що зумовлює отримання знань та надбання музичних вмінь під час вивчення змісту певного курсу. Для того, щоб відокремити викладання музичних предметів, потрібно, щоб духовна музична культура могла формуватися на кількох рівнях і проникати в систему навчання. Випускники, котрі здобули вищу музичну освіту та отримали диплом учителя музичного мистецтва, мають найкращу підготовку з професійної музичної грамотності. Вони розширили свій мистецький кругозір, розвинули свої міжкультурні можливості музичного та духовного розвитку. Програмні результати навчання за дисципліною "Методика викладання музичних дисциплін у вищій школі" передбачають сформованість світогляду, активну громадянську позицію, загальну духовну культуру; уміння аналізувати й інтерпретувати соціальні та духовно-культурно-мистецькі явища і процеси; аргументувати власні оцінні судження; уміння використовувати інформаційні технології в професійній діяльності; оволодіння знаннями теорії та методології музичної освіти; опанування методикою викладання музичних дисциплін у загальноосвітній школі; уміння добирати ефективні й педагогічно доцільні форми та методи роботи з учнями та студентами; уміння формувати навчальний репертуар студента для занять у вокальному, інструментальному й хоровому класах.

Мотивація формування духовної культури та естетичного мислення займає у педагогічній системі закладів вищої освіти чільне місце. Формування духовної культури та культивування естетичного мислення на практиці не лише визначають цілі навчання, але й підкреслюють ціннісні інновації і водночас вказують на дві конкретні сфери практики: одна – навчальні матеріали та розширення поля діяльності та навчання, друга – це глибокий досвід та інтерактивний вплив. При вивченні мотивації студентів до навчальної діяльності виявляється велика кількість потреб професійного розвитку. Мотивація студентів враховує внутрішні та зовнішні чинники, когнітивні та



соціальні, що включають у себе як особистісні мотиви (престиж, щастя, уникнення невдачі), так і об'єктивно соціальні мотиви (обов'язок, відповідальність, самовизначення). На процес формування мотивації впливають особистісні індивідуальні якості студентів, котрі змінюються на різних етапах процесу навчання.

Теоретико-методичні засади формування духовної культури у майбутніх учителів музичного мистецтва передбачають можливість відображення принципів внутрішньої організації, певних критеріїв, показників, властивостей та ознак, які впливають на формування духовної культури у майбутніх учителів музичного мистецтва і створюють оптимальні умови щодо розвитку ключових, професійних компетентностей відповідно до індивідуальних запитів і професійних потреб замовників освітніх послуг, ключових стейкхолдерів. Це уможливорює забезпечення цілісності й системності процесу відстеження показників професійного розвитку науково-педагогічних кадрів, своєчасне реагування й прогнозування, ухвалення управлінських рішень щодо функціонування та розвитку системи музичної освіти в умовах закладу вищої освіти.

Отже, формування духовної культури стає перевагою, має ефективний вплив на якість мистецької освіти, що сприяє професійному зростанню, навчанню та реалізації цілей студентів. Організаційно-педагогічні умови є ключовими складовими формування духовної культури у майбутніх учителів музичного мистецтва. Розуміння їхньої важливості дозволяє розробляти стратегії управління та покращувати якість освітнього процесу.

### Література:

1. Вознюк О. В., Дубасенюк О. А. *Цільові орієнтири розвитку особистості у системі освіти: інтегративний підхід*: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 684 с.
2. Горелов М. Є., Моця О. П., Рафальський О. О. *Українська етнічна нація*. Київ: Еко-продакшн, 2012. 192 с.
3. Закович М. М., Зязюн І. А., Семашко О. М., Шевнюк О. Л., Безвершук Ж. О. та ін. *Культурологія: українська та зарубіжна культура*: навч. посіб. / За ред. М. М. Заковича. К., 2009. 567 с.
4. Коваль Л. Г., Зверева І. Д., Хлебнік С. Р. *Соціальна педагогіка*. Київ: ІЗМН, 1997. 392 с.
5. Корінний М. М., Шевченко І. Ф. *Короткий енциклопедичний словник з культури*. Київ: Україна, 2003. 384 с.
6. Озадовська Л. В., Поліщук Н. П. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис, 2002. 742 с.



7. Олексюк О. М. *Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва*: навч. посіб. Київ: Знання України, 2004. 263 с.
8. Падалка Г. М. *Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Київ: Освіта України, 2008. 274 с.

*Ороновська Лариса Дмитрівна, Ороновський Анатолій Ігорович*  
(м. Тернопіль, Україна)

УДК 373.3.016:78

### **Формування інтересу до класичної музики у сучасному середовищі НУШ**

Вивчення і трансформація інтересів на особистісному рівні становить чи не найскладнішу проблему в історії і практиці естетичного виховання. Адже інтерес виступає одним із важливих чинників формування свідомості людини, її моральних якостей, естетичних смаків.

У сьогоденні освіта й виховання реалізуються в основному завданні української національної школи: формуванні естетичних інтересів, вихованні духовної культури школярів, які повинні вміти творчо мислити, оцінювати різні життєві ситуації, відповідально ставитися до себе і результатів своєї праці.

Основою розробки педагогічних аспектів музичних інтересів стали наукові праці багатьох педагогів-дослідників (А. Болгарський, Б. Брилін, Н. Лисіна, Н. Морозова, С. Никитюк, Г. Тарасов та інші).

Загальні питання про музичний інтерес висвітлено у дисертаційних дослідженнях таких авторів: О. Бурлина, О. Дем'янчук, М. Румер, А. Сохор, В. Цукерман, Г. Щукіна та ін. Вченими визначено, що інтерес до музики присутній в усіх процесах пізнання, основою якого є – мотивований інтерес.

**Мета** пропонованої наукової розвідки полягає у популяризації класичної музики як засобу формування музичних інтересів сучасних учнів у навчально-виховному середовищі НУШ.

Класична музика – широкий термін, який вживається для визначення типу музики, що належить до писемної композиторської традиції та наслідує сформовані в XVII – XIX століттях музичні форми і жанри, інструментарій та традиції стилістичного виконання.

Термін "класична музика" використовується:

1. У значенні якісної оцінки (лат. classicus – зразковий): музика минулого, що витримала випробування часом та має аудиторію в сучасному суспільстві. Уже сьогодні як класичні сприймаються не тільки перлини "високого" музичного мистецтва, але й найкращі взірці розважальних жанрів минулого:



наприклад, вершини французької та віденської оперети XIX – початку XX ст., вальси Йогана Штрауса тощо. Показовими в цьому сенсі є вислови "класики джазу", "класична естрада" та ін. У стійкій характеристиці Гайдна, Моцарта та Бетховена як віденських класиків також є і певна частка якісної оцінки їхньої творчості як фундаменту для подальшого розвитку музичної композиції. У музичних енциклопедіях таке тлумачення класичної музики, як правило, подається під гаслом "Музична класика" [3].

2. У вузько-історичному та музично-теоретичному сенсі: музика другої половини XVIII ст. – початку XIX ст., що традиційно співвідноситься з епохою класицизму. Історично класицизму в музиці передують епоха бароко, а наслідують – епоха романтизму. Центром становлення класичної музики стала Віденська класична школа, завдяки чому в музикознавстві закріпився також термін "віденський класицизм" [3].

Найхарактерніші риси цього періоду – прозорість і ясність, чітке членування музичної тканини на відносно короткі побудови, превалювання гомофонії (на відміну від барокової поліфонії). У творчості композиторів-класиків відбувається становлення класичного восьмитактового періоду, класичної гармонії, становлення сонатної форми та жанрів класичної симфонії, квартету, квінтету та інших жанрів, формується класичний склад симфонічного оркестру (див. також Мангеймська симфонічна школа).

Найяскравіші представники цього напрямку – Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт та Людвіг ван Бетховен. Західноєвропейське музикознавство до композиторів-класиків відносить також попередників віденської класичної школи – Крістофа Віллібарльда Глюка, К. Ф. Е. Баха, В. Ф. Баха. До епохи класицизму належать також італійські композитори Муціо Клементі, Луїджі Боккеріні, Луїджі Керубіні, Доменіко Чімароза, українські композитори Максим Березовський, Дмитро Бортнянський та Артем Ведель, польський композитор М. Огінський та інші. Перехідним етапом від класичної до романтичної музики вважається творчість Франца Шуберта [3].

3. У типологічному сенсі – так звана класична музика, що наслідують передусім жанри (наприклад, соната, симфонія, опера і т. д.), принципи композиції (зокрема гармонії, форми, фактури тощо), інструментарій (переважно – інструменти симфонічного оркестру), а також традиції виконання, що формувалися в європейській музиці в XVII – поч. XX ст.. У XX столітті окремі композитори-академісти (на початку століття – композитори Нововіденської школи, пізніше – авангардисти) вступають в конфлікт з музичною традицією, шукаючи нових форм музичної виразності, проте гострота таких конфліктів є проявом напруженого діалогу з академічною



традицією, в той час, як іншим типам сучасної музики – від поп-музики до джазу такий діалог невластивий [3].

Розрізнення класичної та розважальної музики є відносно недавнім і до певної міри штучним. Власне будь-яка форма музики може належати до тієї чи іншої категорії. Такий поділ можна прослідкувати протягом всієї історії мистецтва, оскільки здавна існувала музика "для танцю і для слухання", або розважальна та обрядова, або серйозна, хоча й обидві мали прикладне значення. На різних етапах історії музичної культури ці категорії набували вагомішого чи меншого значення, однак завжди співіснували, часто відрізняючись ступенем складності форми. Розважальну музику характеризувала певна спонтанність і свобода, а академічна музика більше прив'язувалась до певних правил і підпорядковувалась панівним напрямкам. Сьогодні до розважальної музики відносять (джаз, поп, рок), в той час, як класична наслідує форми та встановлені канони музики [1].

Провести чітку межу між класичною та не класичною (сучасною) музикою не завжди можливо – ті чи інші поєднання надбань різних типів музики характерні багатьом музикантам ХХ ст., як-то Ендрю Ллойд Уеберу, частково українським композиторам Івану Карабицю та Олександрю Костіну та іншим.

Яскравим прикладом синтезу академічного жанру та неакадемічного музичного тематизму і традицій виконання став жанр рок-опери, що з'явився в кінці 1960-х років. Своєрідне засвоєння атональності, сонористики, та інших цікавих надбань академічного авангарду демонструють окремі джазові музиканти, як наприклад, Аму Деніо. На межі різних типів музики балансують деякі стилі електронної музики. Попри це, розгляд академічних та неакадемічних музичних жанрів в одному культурологічному та мистецтвознавчому просторі, як серед спеціалістів, так і серед пересічних слухачів поки що виглядає проблематичним [1].

Хронологічна класифікація класичної музики аналогічна літературній. Ця класифікація базується не тільки на стильових рисах музики різних епох, але також за її метою, роллю та місцем її творця-композитора.

Поняття "музичний інтерес" лежить на перетині психологічної мистецтвознавчої та педагогічної наук. Для того, щоб точніше дослідити це явище, для початку охарактеризуємо поняття, які його складають – "інтерес", з точки зору психологічної науки, та його означення "музичний" з точки зору мистецтвознавства та музичної педагогіки.

Інтерес – форма емоційного вияву пізнавальної потреби, що забезпечує скерованість особистості на глибше пізнання дійсності і нових явищ.

Усвідомлювані мотиви – це мотиви, у яких усвідомлюється причина, що є





основою вибору дій і вчинків людини. До усвідомлюваних мотивів відносяться інтереси, переконання, прагнення. Основу естетичного, художнього і музичного інтересів складають емоційні процеси, які дають людині естетично неповторну індивідуальну насолоду. Будучи за своєю природою загальнолюдськими, ці інтереси мають яскраво виражений вольовий компонент, активно спрямований на предмет своєї дії.

Процес сприйняття естетичних явищ відбувається через образну уяву і становить для особистості емоційно-оцінну значущість. Згідно із принципом предметної класифікації – музичний інтерес належить до "сімейства" духовного інтересу, до "роду" естетичних інтересів і "виду" художніх інтересів. Однак, крім спільних характеристик, ці інтереси мають суттєву відмінність. Музичний інтерес виступає водночас органічною частиною художнього інтересу, а художній – естетичного. Естетичний інтерес спрямований на засвоєння прекрасного у навколишній дійсності та в мистецтві, художній – на художню діяльність у різноманітних видах мистецтва, музичний – на об'єкти і явища в музичному мистецтві [4].

Особливість інтересу учнів до музики міститься саме у почуттєвому сприйнятті музики. Відомо, що почуттєве сприйняття музики пов'язане із відповідними емоціями, а не з поняттєвою інформацією. Цілеспрямований розвиток емоцій учня може сприяти неусвідомленості музичної потреби, яка виявляється як реакція на емоційно неусвідомлену привабливість музики. Інтерес до музики у плані чуттєвого пізнання нерозривно пов'язаний з мисленням, має мотиваційну спрямованість, супроводжується емоційним відгуком. Він включає процеси порівняння, співвіднесення певного музичного твору з типовими еталонами, які зберігаються в пам'яті. Добре знайомі музичні твори сприймаються на стереотипній основі, швидко й упевнено (як легко впізнають букви). Знайомі музичні твори сприймаються відразу (симультанно), малознайомі – структурно розгорнуто, поетапно (сукцесивно).

Музика із самого початку охоплює значну сферу психіки учня та викликає суб'єктивну оцінку певної якості музики і тільки потім спрямовується в аналітичну, інтерпретуючу культурну сферу здібностей і смаків [2].

Саме усвідомлення музичної потреби виступає у вигляді музичного інтересу, який стає спонукальним фактором до подальшої музичної діяльності. Тому збагачення музичного досвіду, накопичення музичних вражень від творів, близьких учням за змістом, має бути різноманітним за тематикою і жанрами.

Проаналізувавши змістове наповнення програми "Музичне мистецтво" під авторством Л. А. Кондратової, можемо констатувати, що у тематиці уроків досить часто планується вивчення академічної музики, зокрема відокремлюються поняття академічна, народна та аматорська музика.



Окремими темами вивчаються жанри, які властиві академічній музиці: соната, симфонія, концерт, опера та інші. У змістовому наповненні уроків за програмою, заплановано вивчення кращих зразків академічної музики, пропонуються цікаві методи, які розвивають інтерес до академічної музики, а саме метод – проектів. На кожен тему уроку є відповідний проект, який виконують діти за допомогою учителя, або самостійно. Пропонуються цікаві прийоми роботи з дітьми зокрема, робота в групах, творчі завдання, ведення музичного словничка.

Підсумовуючи, зазначимо, що для того, щоб у дітей формувалася стійкий інтерес до академічної музики не достатньо лише слухати багато академічної музики. Тому що ця музика подається у записах, без "живого звучання" (виконавської демонстрації, показу). Саме тому, для школярів потрібно частіше влаштовувати творчі заходи, запрошувати академічних виконавців у школи, організовувати відвідування концертів у залах філармонії, театрах тощо.

### Література:

1. Бондаренко А. *До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками*. [Текст] Режим доступу: [https://aib.at.ua/publ/do\\_problemi\\_terminologiji\\_u\\_klasifikaciji\\_populjarnoji\\_mu\\_ziki\\_za\\_zhanrami\\_stiljami\\_ta\\_naprjamkami/](https://aib.at.ua/publ/do_problemi_terminologiji_u_klasifikaciji_populjarnoji_mu_ziki_za_zhanrami_stiljami_ta_naprjamkami/). (дата звернення 17.11.2023р.)
2. Дем'янчук О. М. *Формування музично-естетичних інтересів учнів загальноосвітньої школи*: дис. ... д-ра пед. наук. К., 1995. 368 с.
3. *Музика епохи класицизму або музика класицизму – академічна музика XVII–XVIII століття*. / Вікіпедія. [Текст] Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>. (дата звернення – 15.11.2023р.)
4. Якименко С.І., *Естетичний інтерес як педагогічна проблема інтегрованої технології*. / [Текст] Режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/7598/97/>. (дата звернення – 15.11.2023р.)

*Томашівська Мар'яна Мирославівна  
(м. Кременець, Україна)*

УДК 378:373.091.12.011.3-051

### **Педагогічне формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами українського народного музичного мистецтва**

Сьогодні освітній процес у навчальних закладах мистецького профілю визначає домінантне значення народного мистецтва як основи етнічної



культури в інтелектуальному і морально-духовному становленні молоді. Це означає, озброєння майбутнього учителя науковими знаннями, методологією та новітніми технологіями навчання, спрямування його професійного розвитку на формування необхідних компетентностей, що характеризуватимуть його як грамотного дослідника народного мистецтва і активного пропагандиста народної музичної творчості.

В сучасних умовах модернізації вищої музичної педагогічної освіти переосмислюється концептуальна база фахової підготовки педагога-музиканта. Функціонуючий в сучасній освіті компетентнісний підхід діє на всіх напрямках цього процесу загальнокультурному, музикознавчому, методико-практичному, виконавському.

Метою даного дослідження є охарактеризувати проблему формування професійної компетентності майбутнього учителя музики засобами українського народного музичного мистецтва.

Сьогодні проблема формування професійної компетентності майбутнього учителя музики розглядається в контексті:

- вивчення інтересів, художніх нахилів, освітніх потреб;
- формування його і розвитку його професійних якостей, вмінь і здібностей;
- впливів соціального середовища на розвиток творчої особистості майбутнього педагога;
- формування здатності педагогічно управляти творчою діяльністю учнів;
- виховання високо інтелектуальної, професійно компетентної особистості в процесі її художньо-естетичної діяльності.

3. Курлянд поняття "ідеал виховання вчителя визначає так: "гармонійно розвинена, високоосвічена, соціально активна й національно свідомо людина, наділена глибокою громадською відповідальністю, здоровими інтелектуально-творчими, фізичними і духовними якостями, родинними і патріотичними почуттями, працьовитістю, господарською кмітливістю, підприємливістю й ініціативою" [5, с. 390].

У підготовці майбутнього учителя Л. Ортинський виділяє такі основні завдання: формування знань про світову культуру, мистецтво; розвиток естетичних потреб і почуттів; оволодіння основами народного мистецтва, усної народної творчості, музики, побуту тощо; готовність будувати власне життя за законами краси [4, с. 472].

Успішне вирішення завдань формування професійної компетентності майбутнього учителя музики засобами українського народного мистецтва вимагає створення певних педагогічних умов. У Великому тлумачному словнику сучасної української мови термін "умова" визначається як:



1) необхідна обставина, від якої залежить здійснення чого-небудь;

2) особливості реальної діяльності, за яких відбувається чи здійснюється що-небудь [2, с. 1728]. За Великим енциклопедичним словником термін "умови трактується як "необхідна обставина, передумова, яка робить можливим здійснення чого-небудь; умови – це правила, вимоги, використання яких забезпечує що-небудь" [1, с. 495].

У роботі з формування професійних компетенцій майбутніх учителів музики важливо використовувати можливості факультативних курсів з вивчення історії українського народного мистецтва, сучасної народної музики, підготовки індивідуальних завдань для студентів із збору та дослідження місцевого пісенного фольклору тощо.

У формування позитивної мотивації студентів до вивчення народного музичного мистецтва важливо враховувати зовнішні і внутрішні мотиви їх ставлення до навчальної діяльності.

До зовнішніх мотивів, як правило, відносять: педагогічно доцільну організацію освітнього процесу в навчальному закладі; творчу співпрацю викладача і студентів; належне керівництво навчальним процесом; позитивний мікроклімат в освітньому середовищі. До внутрішніх мотивів належать: пізнавальні інтереси студентів, потреби у набутті нових знань, необхідність особистісного самоствердження і самовдосконалення, прагнення до уникнення невдач, особистого успіху, мотиви професійного становлення.

У формуванні професійної компетентності майбутніх учителів головним завданням є розвиток їх внутрішніх мотивів, який відбувається на основі зовнішніх мотивів шляхом формування пізнавальних інтересів та художніх студентів, професійної спрямованості навчання.

Аналіз численних педагогічних досліджень доводить, що використання у професійній підготовці майбутніх учителів музики українського народного мистецтва, народних звичаїв, обрядів збагачує їх інтелект, виховує естетичну культуру, прищеплює їм повагу і любов до рідного краю, свого народу, його культури, формує художні і духовні цінності. І не дивно. Адже фольклорна традиція є генетичною спадщиною українського етносу.

Виховання майбутнього компетентного фахівця потребує цілеспрямованих зусиль всього педагогічного колективу навчального закладу, орієнтованих на створення інтелектуально-емоційної і духовно-моральної атмосфери, коли кожен студент відчуває поважне ставлення до себе, педагогічну підтримку, емоційний захист.

Використання українського народного музичного мистецтва у професійній підготовці майбутніх учителів музики полягає в тому, щоб у процесі сприймання, інтерпретації творів народного мистецтва і практичної



художньо-творчої діяльності студентів формувати у них національну свідомість, особистісно-ціннісне ставлення до народного мистецтва, розвивати естетичну культуру, загальнокультурну і художню компетентність, здатність до самореалізації, потребу у духовному самовдосконаленні.

Сьогодні важливо підготувати учителя компетентного, спроможного швидко адаптуватися до нововведень, застосовувати в практичній діяльності нові педагогічні техніки і технології.

Під педагогічною технікою розуміється сукупність навичок та вмінь, прийомів і засобів, за допомогою яких викладач домагається чіткої організації навчання і виховання і досягає максимальної ефективності застосовуваних методів.

На думку С. Бондар, технологія – "це інтегративна модель навчально-виховного процесу з чітко визначеними цілями і діагностикою поточних і кінцевих результатів, розподілом навчально-виховного процесу на окремі компоненти. Технологія навчання передбачає чітке і неухильне виконання певних навчальних дій в умовах оперативного зворотного зв'язку" [3, с. 906].

Л. Хомич виокремлює в структурі педагогічної технології концептуальну основу, змістовну частину навчання, яка включає мету навчання, загальну і конкретну, та зміст навчального матеріалу, процесуальну частину (технологічний процес), що складається з організації навчального процесу, методів і форм навчальної діяльності учнів, методів і форм роботи вчителя, діяльності вчителя з управління процесом засвоєння матеріалу й діагностики навчального процесу [6, с. 49].

Отже використовуючи українське народне мистецтво як важливий засіб формування професійної компетентності майбутніх учителів музики, слід враховувати, що ця діяльність – багатовекторна і повинна здійснюватися послідовно як за міжпредметними зв'язками, так і за вертикаллю – від курсу до курсу, поступово розширюючись і поглиблюючись.

### Література:

1. Великий енциклопедичний словник / за ред. О. Прохорова. Київ, 1991. 495 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад.: В.Т. Бусел. К.; Ірпінь: ВТФ "Перун", 2005. 1728 с.
3. Енциклопедія освіти / за ред. В. Г. Кремень. Київ: Юрінком Інтер, 2008. 907 с.
4. Ортинський В. Л. *Педагогіка вищої школи*: навчальний посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2009. 472 с.
5. Педагогіка вищої школи / за ред. З. Н. Курлянд. Київ, 2005. 399 с.



6. Хомич Л. О. Роль мистецтва у професійно-педагогічній підготовці вчителя. *Мистецтво і освіта*. 1998. 51 с.

*Аліксійчук Олена Станіславівна*  
(*м. Кам'янець-Подільський, Україна*)

УДК 373.5.015.31:78

### **Розвиток духовності школярів засобами організації музичних віталень та абонементів**

Проблема становлення духовності, духовної культури підростаючого покоління засобами музичного мистецтва у сучасному суспільстві є особливо актуальною. У науковій літературі вона знайшла висвітлення у працях вітчизняних вчених: П. Герчанівської, Т. Жигіннас, Л. Кондратової, А. Козир, А. Лещенко, Л. Масол, С. Мельничук, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Рудницької, Н. Середи, О. Шевнюк, В. Шелюто, О. Щолокової та ін.

Потужний потенціал різних видів сакрального мистецтва у процесі духовного розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва, представлено у наукових розвідках сучасних українських науковців: С. Абрамовича, Т. Борисової, П. Герчанівської, А. Лещенко, А. Мартинюк, Н. Середи, Л. Теряєвої, В. Шелюто, Є. Яковлевої та ін. У дослідженнях вчених І. Беха, І. Зязюна, К. Журби, О. Сухомлинської, К. Чорної визначаються та аналізуються психолого-педагогічні чинники та шляхи реалізації морально-духовного розвитку особистості. У працях М. Антоновича, М. Грінченка, С. Гуральної [1, 2], Ж. Зваричук, О. Кошиця, Б. Кудрика розкриваються характеристичні особливості та традиції українського церковного співу.

Дана проблематика визначає основні вектори модернізації сучасного освітнього процесу у ракурсі розвитку морально-духовної та емоційно-естетичної сфери дітей та юнацтва. Важливим засобом у реалізації даних питань є мистецька культурна спадщина людства, яку учні мають змогу опанувати на шкільному курсі "Мистецтво" та в позаурочний час. Пізнання світових художніх цінностей передбачає вивчення творів мистецтва усіх культурно-географічних регіонів світу, різних епох та народів, сприяє усвідомленому сприйняттю синтезу різних видів мистецтв та їх взаємозв'язків.

Курс "Мистецтво" у закладах загальної середньої освіти в першу чергу розв'язує завдання гуманітаризації, що передбачає проєкцію освітнього процесу на усвідомлення учнями ролі та місця людини в соціумі [4]. Поряд з опануванням учнями знань з історії та теорії мистецтва, педагогам необхідно



сконцентрувати увагу на оптимізації процесу формування у дітей пізнавальної активності, естетичних цінностей, художнього смаку та духовності.

У сучасному суспільстві постає особлива потреба спілкування з творами сакрального мистецтва, адже у процесі їх опанування відбуваються позитивні зміни у становленні духовно-моральної сфери людини. В. Шелюто, досліджуючи категорію "сакрального мистецтва" зазначає, що "...за допомогою художніх форм, що існують у такому мистецтві, здійснюється маніфестація сакрального. Воно пов'язує твори мистецтва з нескінченністю і вічністю, руйнуючи просторово-часову обмеженість" [6]. Духовно-культурний та виховний феномен сакрального мистецтва полягає у комплексному впливі на розвиток моральної сфери індивіда, а також його загальної культури.

Одне з трактувань дефініції "духовність" пропонують О. Олексюк та М. Ткач, вони вказують, що це: "...сутнісна якість людини, що втілює активне прагнення знайти найвищий сенс свого існування, співвіднести своє життя з абсолютними цінностями і тим самим долучитися до духовного універсуму загальнолюдської культури" [5, с. 12].

В. Маслов, характеризує категорію "духовності", акцентує на її тісному взаємозв'язку з категорією "моральності". Він визначає поняття "моральних якостей" так: "Моральні якості – це: моральна стійкість; наявність соціально-значущих позитивних ідеалів; вірність демократичним і гуманістичним ідеалам, громадянським традиціям українського суспільства; здатність активно і аргументовано відстоювати свої переконання з повагою до опонентів; правдивість; повага до людей; наявність морального досвіду поведінки; активна суспільна і життєва позиція; боротьба з антигуманістичною мораллю та її проникненням у школу; непримиренність до всіх порушень закону, правового нігілізму, суспільної моралі і протидія їм; етичність у спілкуванні з іншими; колективізм, готовність і здатність до колегіальної і колективної діяльності, здоровий спосіб особистого життя, прагнення до культурного збагачення і духовного вдосконалення" [3, с.8].

Відтак, можна конкретизувати сутність дефініції "духовно-моральний розвиток" як процес активного становлення особистості у ракурсі осмислення вищих моральних категорій, історичного досвіду, гуманістичних цінностей, та їх застосування у сучасних соціально-економічних умовах.

Орієнтація Нової української школи на гуманізацію освітнього процесу та цілісний різнобічний розвиток особистості дитини передбачає необхідність креативного взаємозв'язку навчальної діяльності, учнів з їх творчою реалізацією. Дане поєднання сприяє активному формуванню базових знань, вмінь і навичок, а також розвитку їх індивідуальних задатків, пізнавальної активності та духовної культури. Серед великої різноманітності форм



організації освітнього процесу особливе місце відводиться проведенню музичних *віталень та абонементів*, які безпосередньо сприяють реалізації творчої активності учнів, їх самореалізації, креативності та формуванню духовності. Згідно вимог Нової української школи, організація музичних віталень та абонементів у освітньому процесі відповідає реалізації творчо-діяльнісного підходу, а саме акцентуації уваги щодо набуття цінностей життєвого досвіду, які сприяють формуванню компетентностей.

Багаторічний досвід роботи науковців та педагогів-практиків підтвердив ефективність цих форм, адже вони за допомогою потужного емоційного впливу сприяють формуванню в учнів стійкого інтересу до пізнання сфери мистецтва, навичок комунікативної діяльності, творчої активності, естетичної культури та духовності.

Одним з основних напрямів реалізації виховної системи у закладі загальної середньої освіти є організація позакласної роботи, у процесі якої учні мають можливість розкрити свій творчий потенціал, вдосконалити виконавські навички, поглибити та закріпити отримані знання, а також вдосконалити навички сприймання музичного мистецтва.

Музичний абонемент успішно поєднує дві важливі функції:

- творчу реалізацію юних виконавців;
- формування в учнів інтересу до музичного мистецтва, їх пропедевтичну підготовку до пізнання сфери мистецтва починаючи вже з молодшого шкільного віку.

Тематика музичних абонементів може охоплювати як зарубіжну, так і українську музичну культуру, зокрема народну. Теми можуть бути присвячені напрямкам, стилям, жанрам музичного мистецтва, видатним виконавцям, композиторам, а також народній традиційній музичній культурі.

Наприклад: "Його величність – орган", "Таємниці Баха", "Духовні легенди в музиці", "Г. Сковорода – душа українського народу", "Ave Maria". Теми, пов'язані з вивченням української народної культури можуть бути наступні: "Народні псалми та піснеспіви українського вертепу", "Духовні колядки та щедрівки", "Свято українського козацтва", "Свято Святого Миколая", "Андріївські вечорниці", "Великдень в Україні", "Таємниця української писанки", "Паломницькі пісні". Музичні абонементи, присвячені видатним персоналіям, митцям сакрального мистецтва (Й. С. Баху, Б. Бріттену, В. Моцарту, Дж. Палестріні, Д. Перголезі, С. Франку та ін.), можуть бути проведені на теми: "Й.С. Бах – музика небесних сфер", "Сучасна сакральна музика Б. Бріттена" тощо.

Варто звернути особливу увагу на творчість видатних священників-музикантів: Ф. Бонпорті, А. Вівальді, Л. Перозі, М. Фрізіна та ін. Музичні





вітальні та абонементи можуть мати назви: "Фортепіанні прелюдії Хлондовського – політ душі", "Духовна енергія А. Вівальді", "Музична кінопопея М. Фрізіни" тощо.

Для музичних абонементів поряд з творами зарубіжних композиторів, у програму необхідно включати композиції українських композиторів-класиків, зокрема: Д. Бортнянського, М. Вербицького, В. Верховинця, Г. Гаврилець, Л. Дичко, Ф. Колесси, О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Д. Січинського, К. Стеценка, Б. Фільц, Я. Яциневича та інших.

Основою репертуару музичного абонементу можуть бути твори для хорового та сольного співу, інструментальні твори для різних інструментів. Педагог може самостійно створити інструментування народного твору для оркестру дитячих музичних інструментів. Особливо цікавим для учнів є включення до програми народних творів у сучасній інтерпретації.

**Музичні вітальні** є різновидом музичних абонементів – це форма організації дозвілєвої діяльності учнів в позаурочний час. Кількість учасників може бути довільною – учні лише одного класу, або декількох різних класів.

Для організації музичної вітальні необхідно створити творчу робочу групу учнів під керівництвом учителя. Після проведення музичної вітальні можна організувати для дітей солодкий стіл. Це бажано зробити для того, щоб закріпити емоційні враження учнів та сформувати у них навички культури спілкування у процесі обміну думками, новими ідеями тощо.

Поетапність організації музичної вітальні включає наступні етапи:

- вибір теми;
- визначення ідеї, мети та завдань;
- створення творчої робочої групи у складі: головного режисера, сценаристів, режисерів-постановників, художнього та музичного оформлювача;
- розподіл ролей та обов'язків;
- репетиційна діяльність;
- підготовка запрошень;
- оформлення приміщення;
- проведення дійства та обговорення результатів.

Музичні вітальні та абонементи, особливо для старшокласників, можуть проходити у формі проєктної діяльності. Для ефективності проведення проєктів необхідно дотримуватись наступної поетапності:

- колективне обговорення та вибір теми проєкту учнями разом з координатором проєкту;
- добір джерел інформації;
- оформлення бланку заявки на проєкт;



- створення орієнтовної маршрутної карти реалізації проєкту;
- комплектування творчої групи (викладач виконує роль не керівника, а координатора);
- розподіл завдань (визначення моделі їх взаємодії, планування роботи тощо);
- захист проєкту у визначеній формі (презентація, мультимедіа-шоу, виставка, театралізоване дійство, концертна програма, літературно-музична композиція, проведення екскурсії тощо);
- оформлення підсумкового звіту, як фіксація результату;
- обговорення результатів.

Фіксація результатів проєктної діяльності може бути здійснена у різних варіативних формах (відеозапис, друкована брошура, самостійно оформлений сценарій зі світлинами проєкту тощо).

Особливий інтерес в учнів викликають *творчі проєкти, кіно-фото проєкти та екскурсійні проєкти*.

Наприклад: *творчі проєкти* – "Мистецтво епохи козацького бароко", "Український народний романс", "Мелодії української душі", "Грай, бандуро, грай", "Образ козака Мамає у різних видах мистецтва"; *кінопроєкти* – "Духовність декоративно-прикладного мистецтва України", "Код української вишивки", "На чому грали наші предки"; *екскурсійні проєкти* – "Музей писанки у Коломиї", "Духовні перлини України", "Українські дерев'яні церкви", "Пам'ятки художньої культури рідного краю".

Одним із ефективних методів, який використовується у процесі діяльності музичних віталень, абонементів та проєктів є метод "синтезу художнього тексту з різними видами мистецтва" (з творами живопису, архітектури, музики, танцю тощо).

Наприклад, для підготовки музичних віталень та абонементів, присвячених видатним персоналіям у сфері культури та мистецтва, необхідно використовували не лише творчу спадщину митців, але й віддзеркалення даної особистості у різних видах мистецтва: живописі, скульптурі, музиці, кіно-фото мистецтві тощо. Зокрема, при підготовці літературно-музичної вітальні чи абонементу, присвяченим життєвим та творчим шляхам геніального Григорія Сковороди, варто широко використовувати репродукції портретів філософа, світлини його пам'ятників, аудіо та відеоматеріалів про нього, вокальних творів на його слова та музику тощо.

Для активізації пізнавального інтересу та уваги учнів, у ході складання сценарію можна застосувати прийом "віртуальної зустрічі" з головним героєм, який розповідає про себе, презентує свої авторські твори, задає запитання присутнім, а також дає відповіді на поставлені йому запитання.



Необхідним є активне залучення учнів до написання сценарію, підбору літературного, музичного, образотворчого матеріалу, а також до процесу виготовлення костюмів та декорацій. Можна також активізувати творчу ініціативу дітей, запропонувавши їм запровадити до сценарію свої режисерські ідеї та знахідки. Педагогу варто зберегти виступи учнів на електронних носіях та розмістити їх у бібліотеці кабінету.

Отже, музичні вітальні та абонементи активізують та розвивають інтелектуальну, пізнавальну, творчу, комунікативну сферу учнів, сприяють усвідомленню феномену синтезу мистецтв. Освітня система сучасних закладів загальної середньої освіти за допомогою музичних віталень та абонементів створює сприятливе середовище для активізації процесу самопізнання та саморозвитку особистості та реалізації системи формування духовних потреб школярів.

### Література:

1. Гуральна С. С. Хорова літургійна практика у Галичині кінця XIX - першої половини XX ст. *Українська музика*. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018. Ч.2 (28). С. 31-40.
2. Гуральна С. С. Тенденційні напрямки розвитку хорової літургійної практики в Галичині кінця XIX - першої половини XX століть. *World science*. Warszawa 2018. September. №9 (37). С. 80-84.
3. Маслов В. І. Концептуальні засади побудови змісту і структури орієнтовної моделі функціональної компетентності керівників навчальних закладів. Джерело доступу: <https://lib.iitta.gov.ua/6925/1/> (дата звернення: 5.03.2024).
4. Масол Л. М., Миропольська Н. Є. Програми для загальноосвітніх навчальних закладів. Художньо-естетичний цикл 5-11 класи. Київ, 2005. С. 184-231.
5. Олексюк О. М., Ткач М. М. *Педагогіка духовного потенціалу особистості*. Київ: Знання України, 2004. 264 с.
6. Шелюто В. М. *Проблема сакрального як естетична проблема у німецькій класичній філософії*. Джерело доступу: [http://fd.snu.edu.ua/info/files\\_articles/collection\\_13/article14.pdf](http://fd.snu.edu.ua/info/files_articles/collection_13/article14.pdf) (дата звернення: 3.03.2024).



УДК 378.016:78

**Основи колористичної естетики у методиці викладання  
дисциплін художнього циклу**

Колористичне світосприйняття є важливим компонентом у формуванні художньої естетики, як педагога, так і здобувачів усіх рівнів освіти. У сучасному освітньому просторі велика увага приділяється розвитку художніх здібностей дитини. Ще змалечку у людини формуються асоціативні стереотипні уявлення про кольори та їх відтінки, із зростанням особистість все більше намагається зрозуміти кольорову будову навколишнього середовища. Розвивається здатність до сприйняття складних кольорових тонів, посилюється увага до нюансних поєднань, видозмінюються кольорові вподобання. У процесі формування колористичної естетики учнів та студентів художник-педагог розробляє методичні етапи роботи над кольоровим зображенням, що дозволяє глибше пізнати колористику, зрозуміти якості та властивості локальних та предметних кольорів. Поступове пізнання законів та принципів колористики надає творчій особистості як практичного так і теоретичного досвіду – процес малювання відбувається в аспекті колористичного аналізу зображення. Для вирішення різних творчих завдань існують методики якісного виконання кольорової форми. Тому важливо художнику-педагогу знати та володіти методикою викладання колориту – складної організації побудови колористичної естетики художніх творів, зокрема образотворчого мистецтва [2]. У запропонованому дослідженні здійснена спроба визначити методичні підходи до опанування колористичної естетики в художньому навчанні здобувачів освіти.

Поняття "колористична естетика" складається з компонентів (колір, естетика), які допомагають художнику зрозуміти і правильно використовувати колір та його відтінки на практиці. Визначення естети розглядається насамперед, як "наука про почуттєво-емоційне освоєння нашого життя і природу естетичної свідомості, про феномен прекрасного і неповторний світ мистецтва, які існують як результат художньо-творчої діяльності людства" [3]. Споглядаючи та досліджуючи оточуючий світ людина пізнає його, завдяки об'єму різноманітних форм та кольорових поверхнях. Навколишнє середовище є тим джерелом натхнення для митця, де існує логічна гіпербола природних форм і людина, як частина цього середовища органічно доповнює його. Особливої уваги заслуговує колористична естетика, тобто органічне поєднання якостей та властивостей кольорів в художньому творі.



Розвиток творчих здібностей художника-педагога – це систематизований процес навчання, що включає сприйняття, розуміння та реалізацію художнього потенціалу особистості. Для людей творчих професій важливим є набуття естетичного світобачення, що формує в свою чергу поняття категорії "естетичного смаку". Без останнього неможливо б було здійснити порівняння "недосконалого" та "досконалого" у візуальному мистецтві, визначити художні особливості колористичних композицій, прослідкувати за генезою змін в творчому мисленні митців та педагогів. Процес формування колористичної естетики передбачає емоційне сприйняття та розуміння кольору як рефлексії на оточуючий світ. Здатність людини бачити різноманітні кольорові тони викликає потребу в організації гармонії при їхньому поєднанні. Для цього митець використовує власні художні відчуття, що спровоковані кольоровими вподобаннями та поєднує їх з логікою використання якостей та властивостей кольорів. В наш час важливо знати і розуміти тенденції змін кольорових палітер художників минулого, вивчати їх підходи до створення колористичних композицій, інтерпретувати кольорові співвідношення відносно концептуальних ідей тощо. Розвиток кольорової естетики у творчій практиці художників є важливим чинником, що характеризує рівень майстерності у передачі поліхромії зображення.

Теоретично-науковий навчальний матеріал спрямований на засвоєння та необхідне використання законів колористичної естетики у навчально-творчій діяльності студентів при виконанні практичних завдань, в яких: виведено колір, як зображально-виражальний засіб, що підпорядкований законам (фізичним, біологічним, оптичним, психологічним, естетичним); кольору властива зображальна умовність та інформативна функція; колір – художній метод; колір – основа мистецтва живопису; колір – засіб формотворення кольорового враження.

Перше знайомство з кольором, як об'єктивною якістю поверхонь відбувається в освітньому компоненті "Кольорознавство", який поділяється на частини теорія та практика кольору. Згідно теоретичного пізнання кольору вивчаються стилі, які формувались протягом багатьох століть і в яких митці розвивали художні смаки та навички людства, з'явилися усталені композиційні принципи побудови форми, що взаємопов'язана з кольором. На полотнах художників епохи Відродження, Бароко, Рококо, Класицизму помітний поступальний розвиток кольорової системи, через застосування та сприйняття інноваційних методів – з'являються нові якості та властивості кольорів. У період становлення модернізму розуміння кольору змінюється з реалістичного копіювання на формально подані кольорові композиції.



Варто наголосити на тому, що колір у художніх творах образотворчого мистецтва розвивається у двох напрямках: перший пов'язаний з точним наданням формам якостей та ознак реалістичного зображення, другий – формальний, де колір відокремлений від належних йому об'ємних якостей, але збережені деякі характеристики (теплохолодність, насиченість, кольоровий контраст) [1].

Формування кольорової естетики у художників-педагогів – це цілеспрямований процес, що включає теоретичну та практичну підготовку з основ кольорознавства, композиції, живопису тощо [4]. Зокрема, в живописних практиках здобувачі освіти розвивають навички пізнання гармонії кольору в умовах натурного спостереження за явищами та предметами. Головна функція педагога полягає у роз'ясненні законів та принципів створення кольорової форми на основі світлотіньових змін та перспективи кольору. Вивчаючи взаємозв'язок світла і кольору студенти правильно формують площини світла, півтіні, тіні та рефлексів на предметах зображення. Світло – це видима площина будь-якого тіла, що поглинає і відбиває найбільшу кількість світлових променів й має видиму світлотну різницю між іншими площинами. Півтінь – це градаційний перехід від світла до тіні, як в ахроматичній так і у хроматичній гамі кольорів. Власна тінь – займає площу, яка знаходиться найдалше від площини світла і поряд з рефлексом. Падаюча тінь – це площина, що утворюється за допомогою падаючих променів світла від предмета на площину. Падаюча тінь найбільш темна і активна по тональності. Рефлекси – властивості, що притаманні усім тілам у процесі взаємо обміну кольорами, при якому на фігурах з освітленої чи з тіньової частини виникають невеликі площини світлих кольорових плям.

Завдяки півтіні формується об'єм та виявляється тональне співвідношення світлої площини до темної. Активне світло зумовлює появу власних тіней на формі. У свою чергу площина тіні не має чітких меж, вона з одного боку переходить у півтінь, а з іншого у рефлекси. Тінь, як і півтінь зазвичай розміщуються ближче до середньої вісі предмета і тому при спогляданні форми наше око сприймає її в опуклому стані. Якщо форма не має рефлексів, а тінь та півтінь знаходяться по краях предмета, то навіть не дотикаючись до нього можна зрозуміти про ввігнутість площини.

Тінь та світло на формі завжди будуть насиченими і ахроматичний тон проявиться активніше.

Півтіні та рефлекси це проміжні ахроматичні тони, що взаємодоповнюють світло та тінь. На відміну від півтіні, яка утворюється за допомогою світла, рефлекси виникають при попаданні стороннього ахроматичного кольору від оточуючих предметів. Розміщуючись по краях



предмета рефлекси з тіньової і з освітленої сторони, займають площину зменшеної форми того предмета від якого вони падають. Накладаючись на предмет рефлекси переносять з собою колірний тон інших предметів. Розглядаючи натюрморт на певному фоні можна сказати про те, що рефлекси також переносяться з оточуючих площин на предмети, а з предметів на площини. В останньому випадку рефлекси виявляються у падаючих тінях. Рефлекси найбільш виявлені на опуклих формах. Площини світла, тіні, півтіні, рефлексів не однакові по формі, як правило світло та тінь найбільші, півтінь – середні, рефлекси – найменші.

Методично опрацьоване світлотіньове хроматичне рішення будь якого завдання визначає його поетапність виконання: правильна лінійно-конструктивна побудова; визначення і зображення графічних площин (світло, півтінь, тінь, рефлекси); підбір предметного хроматичного тону, який би відповідав постановці за насиченістю; опрацювання всіх згаданих площин у такій послідовності – від прокладання фарбами більш світлих до більш темних площин; поступове накладання однієї хроматичної площини на іншу для досягнення потрібної насиченості та поділу від світлих до темних кольорових градацій.

Для досягнення колористичної гармонії важливо користуватись властивістю теплохолодності. В живописних завданнях діє правило гармонійного поєднання – світло тепле, а тінь холодна і навпаки, якщо світло холодне то тінь тепла. Теплий чи холодний колір визначається при порівнянні його з іншим кольором. Теплохолодність – поняття сукупності двох протилежних характеристик кольору. У природному середовищі усі кольори спектру бувають холодними й теплими. Наприклад, наближення червоного до відтінків жовтих кольорів визначається, як теплота, а зеленого до синього – холодністю. Ці прості приклади засвідчують, що теплота і холодність кольору визначається асоціативними відчуттями людини у співвідношенні з іншими кольоровими площинами.

Для виявлення просторових та перспективних якостей кольору у площинах об'ємних предметів слід виділити градаційне скорочення кольору, від темного насиченого на передньому плані до світлого при віддаленні форми вглиб. Перспективне скорочення кольору по формі супроводжується його змінами: теплохолодності, насиченості, колірного тону. Менші по масі предмети відзначаються світлою поверхнею, а більші форми темніші. Яскравість кольору виявляється активніше на теплих площинах жовтого та світло-зеленого кольорів, які розташовані поряд з контрастними по відношенню до них фіолетовими та червоними кольорами. Тіньові площини до контрастного світла будуть проявляти себе активніше та темніше на гранях



сторін предметів. Предмети, що розташовані ближче до глядача яскраві та насичені по тону, а на задньому плані менш насичені та тьмяні.

Знаючи якості і властивості кольорів та використовуючи їх на практиці можна досягнути кольорової гармонії, яка в свою чергу відповідає колористичній естетиці. Ці два поняття тотожні, адже спрямовані на досягнення красивого колористичного зображення, виконаного згідно художніх принципів та творчого світосприйняття митця. Художник-педагог користується методичними розробками для визначення гармонії кольору – кольорового показника естетичної виразності. Формотворення є важливою характеристикою кольорів, без якого не існують предмети. За таких умов колір як одиниця художнього осмислення речей живої і неживої природи є безумовною характеристикою, завдяки якій створюється можливість візуально сприймати тектоніку та природу форм в гармонійній єдності усіх компонентів.

### **Література:**

1. Басанець Ю., Осипчук М. *Кольоровий контраст як засіб підсилення звучання ідеї живописного твору*. 2017. С. 369-381.
2. Корницька Л. *Кольорознавство в мистецькій освіті. Актуальні питання гуманітарних наук. Педагогіка*. 2022. Вип 52, том 2. С.153-158.
3. *Теорія естетики*. Пер. з нім. / Т. Адорно; пер. П. Тарашук. Київ: Основи, 2002. 518 с..
4. Туманов І. М. *Рисунок, живопис, скульптура: теоретико-методологічні основи комплексного навчання*. Львів: Аверс. 2010. 496 с..

*Родіна Юлія Дмитрівна  
(м. Дніпро)*

УДК 37.013.43

### **Східний підхід на теренах України: переклади Павла Рігтера та їх просвітницько-педагогічне значення для формування особистості**

Вивчаючи можливості розглядати розвиток людини, застосовуючи східні парадигми, треба сказати, що на сході розвиток людини завжди розглядався у співвіднесенні з божественним. Тому тексти та вчення про відповідний розвиток людини є духовно-релігійні твори. Причому східні духовні погляди на людину дуже різноманітні, і залежать, найперше, від вірувань, які прийняті і навіть для кожної окремо взятої східної країни, вони численні. До основних можемо віднести індуїзм, буддизм даосизм, синтоїзм, конфуціанство, інші. З погляду західної людини здається, що в них немає сталих законів, перемішані





об'єкт і суб'єкт тощо. Але важливим у східному підході є відтворення моральності і здійсненої етики як необхідної складової еволюційного шляху.

Відмінністю східних вірувань є те, що у східних релігіях завжди спираються на концепції, що не тільки впливають на соціальне життя людей, вони формують етику і мораль. При цьому, східний підхід дає гнучке розуміння природи людини і світу, співвідносячи стан свідомості людини з тим об'ємом, який вона може опанувати. Отже, завжди дає можливість більше і більше заглибитись у царину власного розвитку, розширюючи можливості у опануванні його інструментами, і цим східні концепції відрізняються від західних, де розвиток є чітким досягненням раніше складеного плану.

Розглянемо застосування східного підходу на території України у минулому і сучасності.

Найперше більш менш помітне і досить масштабне звернення до індійської духовної літератури пов'язане з прізвищами видатних українських літераторів Івана Франка, Гната Хоткевича і Лесі Українки. **Іван Франко** був перекладачем деяких гімнів Рігведи і під впливом ведійської літератури написав такі свої твори як "Сакунтала", "Смерть Гідімба", "Сунд і Упасунд" [48, 51, 61]. У них він зазначав про вплив ведійської літератури на написання їм казок. До перекладу Шакунтала поета Калідаса знаходимо і у **Гната Хоткевича**. Окрема низка звернень до цих текстів виокремлюється у **Лесі Українки**, яка не тільки створила переспів деяких з гімнів Рігведи, переклала деякі уривки з Бхагавад-Гіти. Вона пише підручник "Стародавня історія східних народів", консультуючись у написанні з дядьком, відомим науковцем і діячем, Михайлом Драгомановим. Цікаво, що у друкованому вигляді посібник з'явився у 1918 році в друкарні Вісмана та Мордхилевича у м. Дніпро (тоді Катеринослав). Там же з'являється і друге видання. У 1923 році за редакцією Д. Антоновича у Німеччині друкується частина "Стародавньої історії східних народів" Лесі Українки. В подальшому згадки про Рігведу та підручник Лесі Українки ми знаходимо у статтях науковців уже повоєнної України – у 1948 році у І. Романченко і у 1957 році у П. Козика, де вже Лесю Українку згадують як історика народів стародавнього Сходу [4].

Для України, суто науково-дослідницьке звернення до вивчення індуїстських текстів на санскриті почалося у кінці XIX сторіччя і пов'язане з ім'ям Д. Овсянико-Куликовського, а особливо його учня, **Павла Рігтера**, який народився у 1872 році на Україні у Полтавській області, закінчив Харківський університет, вивчав індійську літературу і стажувався у вдосконаленні володіння санскритом у Берліні у 1895-1896 роках у професора Карла Гельднера. З 1900 року є приват-доцентом, а з 1921 – професором. Він став одним із засновників Всеукраїнської асоціації сходознавства та з 1900 року



постійним членом Німецького сходознавчого товариства [3; 8, с 54]. Його переклади (вперше на українську мову) зроблено не з російських або європейських текстів, а безпосередньо з санскриту і палі – оригінальної мови першоджерел.

Він перекладав гімни Рігведи і поета Калідаса, Рабіндраната Тагора і стародавні тексти Індії. Саме завдяки йому з'явилися перші українські переклади духовних і літературних джерел Стародавньої Індії. Він перекладав з санскриту, палі і бенгалі і надовго прикував цікавість українських дослідників і поцінувачів до теми вивчення індійських літературних духовних джерел. Результатом його роботи стали перекладені Магабгарата і Рамааяна; гімни Рігведи і Ахтарваведа. Було перекладено Катхаупанішади і більш пізніші (VI ст.) твори поета Дандіна і Калідаса. Його відомими роботами стали: *Голоси Стародавньої Індії: "Антологія давньоіндійської літератури"* (робота, видана тільки у 1982 році); перекладене з палі *"Вогневе казання"* (Магавагга, 1,21 ) / (видано у 1961 році); переклад з санскриту творів поета Калідаса *"Хмара-вістун"* (видано у 1961 році); вірші і гімни Рігведи: *"До лісової феї. До вітру. Космогонія"* та ще інші [5].

Ось перелік робіт Павла Рігтера, які було випущено за результатами його діяльності по смерті:

- Бхартрихарі. Нещасне кохання. Жінка – джерело радощів і страждань. Нікчемність життя. Марність світу. Благородність, своя користь, злоба. Міць науки. Захід життя / Переклад із санскриту Павла Рігтера. *Антологія літератур Сходу*. Харків: видавництво Харківського університету, 1961.

- Вогневе казання (Магавагга, 1,21 ) / Переклад з палі Павла Рігтера. *Антологія літератур Сходу*. Харків: видавництво Харківського університету, 1961.

- Голоси Стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури / Перекл. із санскриту, упорядкування П. Рігтера; Передм. І. Серебрякова. К.: Дніпро, 1982. 351 с.

- Запитання Мілінди (Мілінда панго) / Переклад з палі Павла Рігтера. *Антологія літератур Сходу*. Харків: видавництво Харківського університету, 1961.

- З гімнів Ріг-Веди: До лісової феї. До вітру. Космогонія / Переклад із санскриту Павла Рігтера. *Антологія літератур Сходу*. Харків: видавництво Харківського університету, 1961.

- Калідаса. Хмара-вістун / Переклад із санскриту Павла Рігтера. *Антологія літератур Сходу*. Харків: Видавництво Харківського університету, 1961.



- Рабіндранат Тагор. Ти мені знана, чужинко. Із збірника "Гіганджалі". Поемка прозою. Нарис про елегію Калідаси "Хмара-вістун" / Переклад з бенгальської Павла Ріттера. *Антологія літератур Сходу*. Харків: видавництво Харківського університету, 1961.

- Ріттер П. Г. *Санскрит*. Харків, видання слухачок Вищих жіночих курсів, 1911. [Літографоване видання конспекту лекцій.]

- Тагор Р. *8 віршів. Ріг-Веда. 4 гімни* / Переклав з бенгальської і санскритської мови проф. П. Ріттер. Всеукр. наук. асоціація сходознавства. Окремі відбитки з журналу "Східний світ" № 1, 1927.

Багато з його праць лягли в основу наукових інтересів дослідників не тільки на момент його роботи, а й після відновлення започаткованих їм ще на початку ХХ століття індологічних студій, що у сучасності відтворилися у діючий з 2006 року і дотепер східний науковий семінар. Його роками життя маємо 1872-1939, і, на жаль, треба зазначити, що йому не було дано продовжити і завершити початі дослідження, у 1938 році був заарештований і помер у в'язниці, і на довгі роки ця тема була закрита для досліджень в Україні.

Але, надаремно, історично, територіально, Україну у концепті Захід-Схід називають концептом "і, -і", маючи на увазі життєпростір і розташування. Також культурні, дослідницькі, і просто вектори уваги України працювали завжди на обидва світових підходи: до пізнання і існування. Здобуття незалежності відновило багато утрачених можливостей і розпочатих напрямків, серед яких вивчення східних духовних літературних текстів.

У 2006 році роботу по вивченню і запровадженню східних знань і підходів було відновлено. Поповичем Мирославом Володимировичем, на той час директором Інституту філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. 15 травня 2006 року було видано наказ № 4(о) про створення в Інституті філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України сектору східної філософії. Це була його власна ініціатива по започаткуванню нового напрямку для української науки доби незалежності – дослідження філософської думки Сходу. До цього у Україні філософія і сходознавство були окремими сферами, сходознавці більше вивчали літературні тексти Сходу з точки зору філології, не вивчали вплив і значення східних концепцій. З початку існування України окремою, незалежною державою, розширилися запити на розвиток усіх сфер, тим більше наукових, але наукові інституції певний час не мали бази та фахівців з досліджень східних підходів. Крім директору, дослідженням впливу східної філософії опікувались провідні науковці інституту В. В. Лях та В. С. Горський. Після створення сектору східної філософії, який очолив О. А. Ярош, при відділі історії зарубіжної філософії за підтримки його завідуючого В. В. Ляха, почав діяти щомісячний науковий семінар дослідників східних філософій, який став



першим в Україні заходом подібного роду [6, с. 24; 11, с. 240]. Усі ці роки захід проводиться, а його недавнє засідання 28 листопада 2023 року було присвячено 90-річчю першого перекладу Упанішади українською мовою, здійсненого Павлом Рігтером і мало назву "Дослідження Упанішад: тексти, смисли, рецепції".

За часи існування на семінарі представлені дослідження багатьох найвизначніших філософсько-релігійних традицій Сходу. А у 2018 році, у листопаді, семінар отримав відзнаку Всеукраїнського конкурсу філософських стартапів за "розвиток принципово нового в українських умовах напряму філософських досліджень". Нагороду було отримано від співзасновників – організаторів – Академії публічного управління України, Соціологічного центру імені Н. В. Паніної та самого Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ. Про їх діяльність зазначено наступне:

"У сучасному світі і, зокрема, в Україні, інтерес до Сходу є стабільно високим, однак далеко не завжди він підкріплений реальними науковими фактами. Тому важливою особливістю семінару з точки зору методології досліджень східної філософії є те, що в ньому беруть участь фахівці, які активно працюють з текстами відповідних традицій мовами оригіналу (санскрит, палі, китайська, японська, арабська, іврит тощо): дістаючи матеріали "з перших рук", вони мають змогу також критично оцінити результати світової науки у своїй галузі, що є необхідною складовою будь якого наукового дослідження. Прагнучи до високого наукового рівня, семінар водночас об'єднує широке коло зацікавлених, як досвідчених науковців, так і аспірантів".

Якраз саме 2022 рік було проголошено "Роком індологічних студій в Україні" до 150-річчя Павла Рігтера та 90-річчя його першого перекладу ведійських текстів. Завдяки саме його діяльності ми не тільки маємо багато зразків ведійської та більш сучасної індійської літератури [3; 6, с.22 ]. Він започаткував школу вивчення джерел Сходу, і підняв цікавість до ведійського Сходу саме на науково-дослідницький рівень, що дало підґрунтя створенню численних наукових робіт у цій царині у наші дні.

Все це, у свою чергу, дало підґрунтя для формування більш гармонійної і повної особистості, що безумовно має сенс і велике педагогічне значення.

### **Література:**

1. Антоненко Т. Л. Психологія духовності. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*: зб.наук.праць / Гол. редактор: Г. П. Шевченко. Вип.4 (10). Луганськ: Вид-во Східноукр. нац. ун-ту ім. В. Даля, 2005. С.15-18.



- 2.Бафталовська Г. С. Культурно-історичні витоки формування видатного українського вченого: Павло Григорович Ріттер та Чутове. *Індологія в Україні (Всеукраїнські конференції індологів: тези, доповіді, промови, статті)*: збірник наукових праць / відп. наук. ред. О.І. Лукаш; НАН України, Всеукраїнська асоціація індологів; Посольство Республіки Індія в Україні. К., 2018. С. 254-255.
- 3.Бурба Д. В. Ріттер Павло Григорович (1872-1939). Літературознавець і мовознавець-санскритолог й індоєвропеїст та перекладач, один з перших українських індологів. Сайт "Український індолог". Режим доступу: <http://indology.ho.ua/z-ritter.html>.
- 4.Васильєва І.В., Гололобова К.О., Лубський В., Лубська Т.. Стародавні релігії світу та їх віроповчальні тексти. Київ: Видавництво "Центр учбової літератури", 2023. 826 с.
- 5.Голоси Стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури / Перекл. із санскриту, упорядкування П. Ріттера; Передм. І. Серебрякова. К.: Дніпро, 1982. 351 с.
- 6.Грицай С. М. П. Г. Ріттер – основоположник української індології. *Індологія в Україні (Всеукраїнські конференції індологів: тези, доповіді, промови, статті)*: збірник наукових праць / відп. наук. ред. О. І. Лукаш; НАН України, Всеукраїнська асоціація індологів; Посольство Республіки Індія в Україні. К., 2018. С. 22-24.
- 7.Грицай С. М. Долі репресованих учених: П. Г. Ріттер. *Індологія в Україні (Всеукраїнські конференції індологів: тези, доповіді, промови, статті)*: збірник наукових праць / відп. наук. ред. О.І. Лукаш; НАН України, Всеукраїнська асоціація індологів; Посольство Республіки Індія в Україні. К., 2018. С. 67-69.
- 8.Грицай С. М. П. Г. Ріттер і українська школа індології (до 145-ліття з дня народження). *Індія: давнина і сучасність*: збірник наукових праць. Вип. II. К.: Інститут всесвітньої історії НАН України, 2017. С. 47-73.
- 9.Грицай С. М. Павло Григорович Ріттер – фундатор української національної індології. Біобібліографічний покажчик творчої спадщини вченого та літератури про нього. *Рідний край*, 2010. № 2. С. 236-247.
- 10.Донець В. Феномен "Я" у східних філософських концепціях. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. № 27. 2010. С. 68-73.
- 11.Завгородній Ю. Ю. *Рецепція індійської філософії в Україні. Лінія Вед (1840-1930-ті рр.)*: монографія. К., Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України, 2013. 412 с.



12. Заздарнов А.П. Менталітет – світосприйняття – духовність. *Нова парадигма*, 2001. Вип.22. С.5-13.

*Синенький Дмитро Володимирович*  
(м. Кременець, Україна)  
*Тимків Олена Степанівна*,  
(м. Кременець, Україна)

УДК 378.016:745/749

### **Педагогічні умови формування відчуття форми, кольору, простору під час виконання здобувачами робіт з живопису та плерних робіт**

Актуальність даної теми історично обґрунтована та засвідчена працями багатьох митців. Засвідчують її і сучасні педагоги, вбачаючи в ній безліч позитивних факторів, аспектів. А саме активний розвиток художніх здібностей та художнього самовираження, образного сприйняття природи здобувачами, стимулювання творчого мислення.

Живопис на плері – це один з найцікавіших та найпоширеніших методів у мистецтві, який виникає наприкінці XVII століття. Плер (від фр. en plein air – "на відкритому повітрі") – у живописі термін, який позначає передачу в картині всього багатства змін кольору, зумовлених дією сонячного світла й атмосфери [5].

Він дозволяє митцям працювати на відкритому повітрі, передавати натуральне освітлення, кольори, форми природи та розвивати свої художні навички. Початки живопису на плері відслідковуються ще у творчості французьких імпресіоністів, які активно використовували цей метод для передачі світлових та колірних ефектів. Основою для їхньої роботи стали відкриті пейзажі, міські краєвиди та сцени з повсякденного життя. Завдяки роботі на плері художники могли спостерігати за зміною природних умов, вибирати найкращий ракурс для зображення, а також відтворювати неповторну атмосферу моменту. Відомо, що плерні замальовки і етюди були основою в підготовці художників XVII ст. таких як К. Лорен, Т. Гейнсборо. Значний внесок у розвиток плерного живопису зробили французькі художники-імпресіоністи XIX ст. зокрема А. Сіслей, К. Моне, О. Ренуар та інші, які зосереджували увагу на передачі швидкоплинного враження сприйнятого ними середовища, його повітряного простору. Відомі роботи українських художників пейзажистів М. Пимоненка, М. Самокиша, О. Мурашка слугують прикладом важливості роботи з природи на плері, де митець, маючи натурний матеріал, може постійно вдосконалюватись, розвиватись, передавати найтонші відношення кольору, світла, простору у живописі.



Відома сучасна художниця – живописець Лоза Наталія, заслужений художник України, член НСХУ (2018), відверто можна сказати, не уявляє своє творче життя без натури "природи", практично всі її твори виконані на пленері. Переважають міські пейзажі та багато сонячних натюрмортів з квітами, але всі вони яскраво свідчать про неповторність, багатогранність пленерного живопису. У своїх висловлюваннях художниця часто підкреслює важливість роботи саме на пленері, адже під час такої роботи краще видно колір, фактуру, форму, простір [6]. І хоча багато хто з сучасників, підпадаючи під вплив західного мистецтва схиляється до абстракціонізму та інших нереалістичних напрямків, все ж таки залишається ще багато талановитих майстрів, які віддають перевагу роботі з натури. Тому, підтримуючи мистецькі традиції, усіма методами впливають та самі організують і проводять дитячі, юнацькі та інші художні пленери.

Увесь процес довгої плідної аудиторної праці, коли йде напрацювання основних, базових навичок та прийомів, трансформуючись у пленерному живописі, набуває сили, активізується під впливом зміни середовища з закритого аудиторного на відкрите повітря. Будь то зима, осінь, літо чи весна, при відповідних погодних умовах робота на пленері, під керівництвом педагога-фахівця дає волю творчим відчуттям здобувачів, активізує набуті навички та мотивує до пізнання й аналізу нового.

Під час роботи на пленері сучасний педагог повинен бути готовим допомагати учням розвивати їхні вміння у галузі мистецтва, сприяти розвитку їхнього творчого потенціалу та розумінню основних принципів живопису. Важливо стимулювати учнів до самовираження та пошуку власного стилю, а також надихати їх на постійне самовдосконалення.

На практиці студенти вчаться працювати самостійно. Самостійна робота у значній мірі розвиває творчу ініціативу, активність і самостійність художньо-образного мислення. Від того, як підготовлений студент до самостійної роботи, як він вчиться вирішувати складні завдання по оволодінню зображувальними засобами, залежить успіх навчання і формування його як професіонала.

Розглядаючи послідовність роботи на пленері, на першому етапі здобувачам варто проаналізувати об'єкт, який вони малюють. Ретельно дослідити його форму, тон, колорит і простір, спостерігаючи за світлом і тінями, та як вони впливають на форму предмета. Не слід забувати і про використання балансу, ритму, пропорцій та інших факторів, що впливають на композицію. Корисним буде виконання швидких ескізів для того, щоб зафіксувати перші враження від об'єкта. Це допоможе краще сприймати тон, колорит і простір. При цьому можна проекспериментувати з різними техніками: робота від плями, тонування, розмиття тощо. Пробувати відтворити



об'єкт з різних ракурсів і в різних світлових умовах. Як вже згадувалось, бажано обмежувати час на один етюд, щоб навчитися виявляти основне, відповідно до поставлених задач, не зациклюватись на зайвих дрібницях. Це характерно в роботі з етюдами на стан природи, коли треба зафіксувати ніжний схід сонця, контрастний виразний його захід, або похмуру погоду.

Робота в команді і за підтримки викладача на пленері є необхідною, бо в такому режимі роботи, як і в будь-якому навчанні без помилок і невдач не обійтись. А керівник вчасно, звернувши увагу, допомагає виправити, або ще раз пояснити незрозумілий момент. А до помилок треба бути готовим, і настрої перед пленером і під час нього має бути позитивним. В процесі роботи здобувачам цікаво спілкуватися, аналізувати свої та чужі помилки, давати один одному корисні поради. Аналіз робіт одногрупників допомагає здобувачу швидше опанувати навчальний матеріал. Тому що пленер – це така зміна робочого середовища, під час якої частково змінюється і тактика роботи, і атмосфера взаємовідносин у колективі.

Також корисно проводити майстер-класи по роботі з різними матеріалами, аналізувати результати і обговорювати їх.

Програмою пленерної практики передбачено використання різноманітних технік та матеріалів. Які, в свою чергу, мають суттєвий вплив на виявлення головного у композиції, можливість краще або реалістичніше передати фактуру зображуваних об'єктів, стану природи чи погодних умов. При цьому можливе використання таких художніх технік та матеріалів як акварель, акрил, пастель, гуаш, олійний живопис, туш, соус, а також використання комбінованих технік.

Широкого використання набула техніка комбінації художніх матеріалів, (змішана техніка). З'являється можливість спробувати щось нове, поекспериментувати, поєднуючи декілька технік у роботі, щоб надати більшої виразності, неповторності. При такому підході розвиваються творча уява та удосконалюються технічні навички здобувача.

Важливим аспектом під час проходження пленерної практики є перегляд та аналіз пленерних робіт відомих та сучасних майстрів, кращих зразків студентських робіт. Це впливає на збагачення досвіду здобувача, розуміння методів і прийомів роботи, формування візуального ряду, оскільки серед вже існуючих творів, виконаних художниками у різних техніках, існує багато виразних, цікавих за змістом і неповторних робіт, в яких автор майстерно передає багатогранність навколишнього світу, яскраво відображує стан природи, природні явища та їх вплив на важливі об'єкти у композиції.





Відповідно, можна зазначити, що робота на пленері – це не лише творчий процес, але й важливий етап у становленні та професійному зростанні здобувача. Тому педагоги повинні активно й систематично використовувати цей метод навчання як важливий етап для розвитку і оптимізації творчої діяльності здобувача, вдосконалення його технічних навичок. Виховання уваги та спостережливості допоможе побачити виразніше й оцінити красу оточуючої нас природи, навчить розрізняти головне й другорядне, виявляти й передавати цікаві моменти, характерні риси зображуваного.

Узагальнюючи зазначимо, що педагогічні умови для формування відчуття форми, тону, кольору та простору у живописних та пленерних роботах полягають у стимулюванні та підтримці інтересу студентів до мистецтва, наданні можливостей для експериментування та самовираження, організації практичних занять з вивчення різних художніх технік та прийомів. При цьому важливо, щоб педагог був креативним, вдумливим та позитивно налаштованим, щоб надихати здобувачів на нові досягнення та допомагати їм розвивати свої таланти у галузі мистецтва. Також необхідно приділяти увагу технологіям і методикам проведення пленеру, за допомогою яких формується універсальний підхід у володінні матеріалами і розширюються межі сприймання мистецтва.

Пленерний живопис завжди залишатиметься основою основ, фундаментом академізму (академічного живопису), змістовною базою у навчанні молодих спеціалістів.

### Література:

1. Вікіпедія. Джерело доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%80> (дата звернення: 3.04.2024).
2. Коваленко Є. В. Характеристика основних естетичних параметрів імпресіоністичної техніки у пленерному живописі. *Гілея: науковий вісник: збірник наукови праць*. Київ., 2014. Вип. 86. С. 253-256.
3. Лоза Н. Інтерв'ю. Джерело доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=pwjxyvTGLeg> (дата звернення: 05.04.2024).
4. Сухенко В. Літня практика з рисунка на факультеті образотворчого мистецтва (І курс). *Українська академія мистецтва*. Київ, 2004. Вип. 11. С. 153-162.
5. Черватюк В. О. Методичні рекомендації з пленерного живопису для молодих художників. *Українська академія мистецтва*. Київ., 2013. Вип. 21. С. 44-51.



6. Черватюк В. О. Пленерний живопис – невід’ємна складова художньої освіти. *Мистецька освіта*. Київ., 2010. С. 403-409.

*Колубаєв Олег Леонідович*  
(*м. Івано-Франківськ, Україна*)

УДК 378:373.091.12.011.3-051

### **Актуалізація формування морально-духовного світогляду у майбутніх вчителів музичного мистецтва**

В період морально-духовного занепаду в час жахливої війни проблема якісної фахової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва набуває особливого значення. Сучасні перетворення музично-педагогічної освіти пов’язані з впровадженням інноваційних концепцій та спрямовані на інтеграцію до європейського освітнього простору, що вимагає актуалізації завдань розвитку морально-духовного світогляду майбутніх педагогів-музикантів, як взірців для наслідування підростаючим поколінням.

Як наслідок переживання українським суспільством соціальних потрясінь сьогодення, спостерігаємо певне обмеження у процесах соціалізації та суспільного життя студентства. Впродовж першого року вторгнення росії в Україну та попередньою досить тривалою дистанційною формою навчання в період пандемії COVID–19, що суттєво обмежувала ефективність виховної складової, значно зменшилась соціальна активність студентів. Відсутність можливості емоційного "живого" спілкування та певна заангажованість користувачів сучасними гаджетами, постійним безладним пошуком інформації в соціальних мережах та безперервним негативним інформаційним потоком про загрози для виживання людей – певним чином знівельовала та змінила вектор формування морально-духовного світогляду і у студентів.

Водночас власне школа та навчальний заклад вищої освіти покликані розвивати особистість громадянина в морально-духовному аспекті та формувати моральну компетентність майбутніх педагогів. Перед майбутніми вчителями музичного мистецтва постає життєва необхідність стати ініціаторами та сподвижниками своєрідного перезавантаження високого рівня духовної культури, відновлення формування ціннісних орієнтацій у музично-педагогічному процесі.

Безумовно в публічному просторі України на початку російського вторгнення, як адекватна емоційна реакція суспільства, з’являються, та ще будуть у більш широкому вжитку нецензурні гасла, словесні звороти, поетичні рядки та пісні з неоднозначним змістовим контентом (про окреслений напрямок), різноманітна соціальна рекламна продукція лайливого змісту на



білбордах, в етері та у соціальних мережах. З'являться і непритаманні для мирного часу моделі соціальної поведінки різних суспільних прошарків.

Аналізуючи різноманітну соціальну рефлексію на події останніх трьох років, ми можемо спостерігати: обездолених людей, в яких є втрати в родині, спустошене житло чи повна втрата майна; активних добровольців, які з перших днів на фронті; волонтерів, котрі акумулюють та віддають останнє для так потрібної нам усім перемоги над москалями. З іншого боку – велика кількість людей, що з перших днів емігрували за межі України в статусі біженців, панічно чи корисливо шукаючи притулку на чужині. Значна частина молоді не бачить майбутнього в цій державі та має на меті виїхати назавжди. Чималий прошарок інтелігенції (викладачів, вчителів, медиків, музикантів) залишає свою рідну землю, замість того, щоб стати до зброї, або хоча б зайнятися волонтерством. Таке соціальне тло обумовлене корупційним характером діяльності усіх гілок влади за останні 30 років, недостатнім рівнем національно-патріотичного виховання в освітньому процесі більшості регіонів України та набуває більш поглибленого драматичного характеру за сучасних умов жахливої війни.

Завдання майбутнього вчителя музичного мистецтва полягає в глибшому аналізі такого соціального тла та розумінні своєї ролі педагога-музиканта, як носія культурного світогляду та ціннісних орієнтацій в процесі морально-духовного оновлення нації. На нашу думку, якраз вчитель музичного мистецтва володіє для здійснення цієї цілі найширшим колом засобів та своєрідним інструментарієм емоційного впливу.

Можемо пригадати події столітньої давності, коли з'являються цілий ряд світлих, енергійних та сповнених оптимістичною жагою до життя стрілецьких пісень: "Човник хитається", "Гей видно село", "Мав я раз дівчиноньку чепурненьку", "Ой на горі на Маківці", "Ой у лузі червона калина" та багатьох інших. Незважаючи на скруту, голод, повне безгрошів'я та важкий воєнний побут, українці завжди залишалися вільними людьми та глибокими життєвими оптимістами. Саме таку "нотку" у соціальних настроях потрібно брати на озброєння майбутньому вчителю музичного мистецтва та популяризовувати на своїх уроках, заняттях, репетиціях, концертних виступах і у повсякденному житті.

Надзвичайно позитивним фактором, як ознака потенційного виживання держави з перших днів вторгнення, стає сам факт збереження організації освітнього середовища, де здобувачі усіх рівнів освіти продовжують отримувати освітні послуги. Менеджери та працівники освітніх закладів докладають максимум зусиль для підтримки і збереження освітнього процесу за допомогою новітніх методичних засобів та інноваційних форм організації



навчання та виховання. Продовжують свою роботу над створенням та виданням підручників згідно з Концепцією Нової української школи з інтегрованого курсу "Мистецтво" плеяда авторів: Л. Аристова, Л. Масол, Л. Кондратова, Т. Рубля, Г. Кізілова та багато інших. Вчителі музичного мистецтва удосконалюють фахову майстерність на курсах підвищення кваліфікації, демонструючи кращі досягнення на конференціях та в процесі підготовки і проходження фахового конкурсу "Вчитель року". Отже, спостерігаємо всі процеси удосконалення фахового рівня вчителів музичного мистецтва, що були актуальними і в мирний період.

Студенти, які ще навчаються, мають повноцінну можливість удосконалити фахові компетентності під час проходження виробничої практики в освітніх закладах. На базі навчальних закладів м. Івано-Франківська студенти-практиканти долучилися до проведення системи інтерактивних занять для підтримки емоційно-вольового стану дітей "Освіта. Діти. Війна". Студенти музично-педагогічної спеціальності підготували концертні номери та взяли активну участь у підготовці виховних заходів таких як:

- благодійні ярмарки "На допомогу воїнам ЗСУ", "Шкільний лендліз", "Пташки на 1-шу лінію";
- вечори патріотичної пісні "Ой у лузі червона калина", "Герої живуть з нами";
- благодійні акції "Великодній кошик для передової", "Паунок для воїна";
- акції "Коляда для ЗСУ", "Зігрій воїна";
- флешмоби "З Україною в серці", "Вишивана моя Україна";
- акції "Маскувальні сітки", "Окопні свічки".

З перших днів війни наші студенти постійні активні учасники концертів благодійного музично-патріотичного проєкту на підтримку ЗСУ "Разом – до Перемоги", що був ініційований Департаментом культури Івано-Франківської міської ради та триває і досі.

На загальнодержавному рівні відбувається підтримка освітньої галузі в умовах воєнного стану – впровадження Закону України від 15.03.2022 № 2126–IX "Про внесення змін до деяких законів України щодо державних гарантій в умовах воєнного стану, надзвичайної ситуації або надзвичайного стану" передбачає під час війни надання учасникам освітнього процесу державних гарантій, що включають: організацію освітнього процесу в дистанційній формі або в будь-якій іншій формі, що є найбільш безпечною для його учасників; збереження місця роботи педагогічного персоналу, середнього заробітку, виплату стипендій... [1].

В науковому аспекті малодослідженими залишаються питання впливу сучасного воєнного стану та військових подій на рівень стресу учасників



освітнього процесу та розвиток їх морально-духовного світогляду. Все ж слід відзначити зростання кількості тематичних наукових конференцій, що пов'язані з кризовими явищами в українському суспільстві. Серед таких конференцій: Всеукраїнське науково-педагогічне підвищення кваліфікації "Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні" (Національний університет "Одеська юридична академія" та Центр українсько-європейського наукового співробітництва), Міжнародна науково-практична конференція "Особистість у кризових умовах та критичних ситуаціях життя" (Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка), Всеукраїнська наукова конференція "Філософія культурно-мистецької освіти" (КНУКМ), Міжнародна науково-практична конференція "Мистецька освіта в онлайн-просторі: пошуки та перспективи" (Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова) та інші. З матеріалів конференцій спостерігаємо конструктивні пропозиції щодо форм та методів адаптації навчально-виховного процесу; активні рефлексії науковців щодо кризових подій, що тривають в системі освіти України за останні роки.

Перша позитивна реакція українського суспільства на екстремальні умови – без паніки! Збережемо всі ознаки держави! Керівництво країни не захвалось за кордоном, а показало модель поведінки – залишатися на своїх робочих місцях, посилено працювати, в прифронтових територіях готуватися до опору, всіма силами допомагати один одному, займатися волонтерством. У освітній галузі – збережено всі інституції освіти, забезпечено стабільність навчально-виховного процесу на всіх рівнях та різними методами (актуальними стають розробки з дистанційного навчання періоду пандемії). У статті, розміщеній на сайті Нової української школи "Стрес і психологічна травма. Що з нами відбувається зараз?", окреслені шляхи і способи подолання колективної травми [3].

Дистанційна форма навчально-виховного процесу має шанси добре реалізовувати власне першу свою навчальну складову, і частково – розвиваючу мету. Але цієї форми занять буде очевидно мало для виховної складової, через брак спілкування в позаурочний час, особистих бесід наставника з вихованцем, системних виховних заходів, де діяльність вчителя музичного мистецтва (викладача вищого навчального закладу) та його участь у морально-духовному становленні особистості є надважливою під час безпосереднього творчого спілкування у процесі проведення та підготовки занять та позакласної роботи. Основним недоліком дистанційної форми занять вважаємо значне обмеження засобів та методів емоційного впливу на вихованців. Формування ціннісних орієнтацій не є залежним лише від емоційної чутливості, але і від глибини знань, навичок, умінь та досвіду особистості. Науковець у галузі музичної



педагогіки В. Дряпіка зазначає важливість емоційних переживань у ціннісному ставленні до дійсності [2, с. 29].

В умовах екстремальних нестандартних ситуацій людині притаманно переживати глибокий емоційний стрес. Особливо вразливими в таких ситуаціях стають невпевнені та емпатійні люди, зокрема фахівці мистецьких спеціальностей. Надзвичайно важливо психологічно підготувати майбутніх педагогів-музикантів до миттєвої демонстрації переконливої врівноваженої моделі поведінки в процесі спілкування зі своїми вихованцями в разі непередбаченої кризової ситуації. Навчитися швидко переходити зі стадії шоккової стривоженості до резистентності (адаптації до стресу, пошуку протидії та мобілізації вольових зусиль).

Протидіяти стресовим ситуаціям можливо тим самим емоційним позитивним впливом, який слід застосовувати завчасно та системно. Необхідно формувати емоційний та психологічний стан вихованців за допомогою цілої низки виховних заходів національно-патріотичного характеру, використання народного фольклору, популяризації історичних та козацьких пісень, широкого вжитку творів богослужбового призначення у репертуарній політиці хорових колективів та інших фахових занять з музичної педагогіки.

#### Література:

1. Закон України від 15.03.2022 № 2126-IX "Про внесення змін до деяких законів України щодо державних гарантій в умовах воєнного стану, надзвичайної ситуації або надзвичайного стану". Джерело доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2126-20#Text>
2. Дряпіка В. І. Теорія і практика формування ціннісних орієнтацій педагога-музиканта. Київ: Ліра, 2000. 227 с.
3. Стрес і психологічна травма. Що з нами відбувається зараз. *Нова українська школа. Смартосвіта*. Джерело доступу: <https://nus.org.ua/articles/stres-i-psyhologichna-travma-shho-z-namy-vidbuvayetsya-zaraz/>

*Змєєва Яна Анатоліївна*

*Науковий керівник: Синенький Дмитро Володимирович*

*(м. Кременець, Україна)*

УДК 373.5.016:72/78

#### **Особливості проведення інтегрованих уроків мистецтва в ЗЗСО**

У статті розглянуто загальні характеристики інтегрованих уроків, їх вплив на підвищення мотивації в навчальній діяльності. Розглянуто підходи



Н. Костюк, І. Козловської, які звертають увагу на створення в процесі інтеграції елементи проектної діяльності. У статті розглядаються різні підходи, досвід застосування, класифікація інтегрованих уроків, їх вплив на формування естетичних смаків здобувачів.

У наш час педагогічна інтегрована освіта стає до розуміння та апрекації мистецького простору. Даний підхід до навчання дає змогу студентам критично мислити, сприяти розвитку логічного і критичного мислення. Мистецький простір стає цінним ресурсом для педагогічної інтегрованої освіти. Інноваційні технології дозволяють здобувачам освіти мистецтва творити, експериментувати та розвивати свої творчі навички.

Педагогічна інтегрована освіта – це підхід до навчання, який об'єднує різні предмети та дисципліни в цілісний контекст. Вона дає змогу студентам бачити зв'язки між різними галузями знань, що сприяє глибокому розумінню матеріалів та розвитку міжпредметних навичок.

Інтерактивний метод – це одна із найперспективніших інновацій, яка може вирішити численні проблеми сучасної освіти для здобувачів освіти.

Підкреслимо, що інтеграція мистецтва означає "поєднання мистецтва з викладанням різних галузей навчальної програми". Такі предмети, як: мова, суспільствознавство, природничі науки та математика, можна співвіднести з мистецтвом. Навчання таким чином сприяє більшій оцінці всього мистецтва.

Інтегруючи мистецтво у навчальний процес, ми можемо дозволити учням яскраво виражати свої думки, емоції та бажання. Мистецтво дозволяє сприяти розвитку інтелектуального мислення, розвивати творчість та збільшувати кругозір учнів. Використовуючи інтегровану мистецьку освіту відкриваються все більше нових можливостей для навчання.

Мистецтво є невід'ємною складовою культурного спадку суспільства. Тому, що воно відображає наші емоції, ідеї та сприйняття світу. На сьогодні педагоги все частіше звертаються до концепції інтегрованої освіти, яка включає в себе мистецтво як ключовий елемент. Культура є сферою, де поєднуються інтереси людини і суспільства: перший отримує ресурси, необхідні для задоволення потреб кожної особистості, а також можливість самореалізації; а друга – ресурси, необхідні для її збереження, гармонізації та подальшого розвитку. Основою для створення адекватної картини світу є інтеграція, виключення ускладнення образів, розуміння, пояснення людям про дивовижне світло і те саме.

До інформаційних потоків, інтелекту, вказують початкові цілі та їх досягнення, усвідомлюють свою яскраву професійну траєкторію, оцінюють потужні результати навчання. Інтегрованість забезпечує основну розвиваючу рису – суперечливість. Між величезністю знайте взаємопов'язані людські



проблеми [5]. На основі інтеграції освітнього простору формуються навіть компетентність та інтеграція результатів навчання діяльності учнів. Питання інтеграційного навчання мистецтву було вистівлено у працях Н. Костюк, І. Козловської, Г. Гарднер.

Інтеграція, за Н. Костюк, це процес взаємодії елементів з заданими властивостями, які супроводжується, ускладненням, встановленням і посиленням суттєвих зв'язків між елементами на основі достатньої основи, в результаті чого формується цілісний об'єкт з якісно новими властивостями в структурі [1, с. 128]. Збереження індивідуальних характеристик оригінальних деталей.

Зауважимо, що Г. Гарднер також писав: "Оскільки, мистецтво дає людям природний спосіб діяти та говорити, воно може розкрити важливі та невлімові знання щодо досвіду та суб'єктивного життя інших" [3]. Крім того, немає правильного чи неправильного шляху участі в мистецтві, і через це кожна людина однаково може зробити свій внесок у створення мистецтва. Наприклад, коли танець і рух інтегровані в навчальну програму, вони дозволяють учням використовувати свій розум і тіло і змінюють їх, щоб творчо висловлювати свої думки, ідеї та внески в урок; образотворче мистецтво допомагає учням розв'язувати проблеми та розвивати навички критичного мислення, сприяє розвитку дрібної моторики та, разом із танцем, може сприяти розвитку просоціальної поведінки під час спільної роботи; а музика – це спосіб допомогти учням зберігати спокій і розслабленість, захоплюватися та зосереджуватися на поставленому завданні та створювати приємну атмосферу.

Зауважимо, що інтегроване навчання дозволяє всім учням розвивати мистецьке середовище на уроці, і брати участь і робити свій внесок при створенні різноманітних композицій, розвивати творчі навички, а також дозволяє педагогам побачити, як кожен учень розвивається в процесі мистецької діяльності. Крім того, інтегровані уроки мистецтва допомагають якісніше і ґрунтованіше засвоїти навчальний матеріал.

Про значення інтегрованого навчання мистецтву у вихованні під час навчального процесу висловлювався Г. Гарднер, а саме: "Індивіди не розвиваються просто через існування, або старіють, або стають більшими; вони повинні пройти певний ключовий досвід, який призводить до періодичної реорганізації їхніх знань і розуміння" [2]. Це стосується і студентів з обмеженими можливостями. На даний момент виникає більше вимог для реалізації комплексних підходів не лише для надання знань індивідуумам, а ще й для їхнього всебічного розвитку, духовного, емоційного та духовно-мистецького і для розуміння самого себе і світу.





Безсумнівно, в останні роки інтегровані знання, асиміляція стали одним із важелів підвищення ефективності засвоєння навчального матеріалу молодшими школярами. Зауважимо, що основою інтегрованого навчання є система уроків, метою яких є поєднання знань з різних навчальних предметів і предметних галузей і розкрити їх сутність через організацію синтезовано уявлення учнів про матеріальне буття вивчав. Вчителю, який працює у звичайній початковій школі загальноосвітньої школи необхідно створити спеціальні умови для інтегрованої презентації матеріал, що вивчається на звичайних стандартних чи інтегрованих уроках.

Зазначимо, що межі предметів зникають, якщо вчителі заохочують учнів, їм вдається встановити зв'язки між дисциплінами та розвивати знання та навички в кількох предметних областях. Досягненням дидактики є становлення інтеграції в освіті. З впевненістю можна сказати, що педагогічна інтегрована освіта відіграє ключову роль у спілкуванні з мистецьким простором, сприяючи розвитку комплексного мислення та творчих здібностей учнів.

Безумовно, мистецтво може бути частиною нашого життя. Інтеграція мистецтва у побуті, просторі, також спонукає нас до творчого мислення у повсякденних справах. Зробити наше життя більш яскравішим може, наприклад, дизайн шкільного і домашнього середовища, мистецьке оздоблення, розпис предметів що нас оточують. Зазначимо, що є такі види інтеграції у побуті: розпис (посуд, скрині) розпис (посуд, скрині, стіни), мистецькі інсталяції, скульптури, мистецтво на вікнах і дверях (вітражі), оздоблення бумагою (паперопластика, квілінг), ландшафтний дизайн тощо.

У сучасному мистецтві, особливої популярності набирають нові напрямки, один із них – це розпис стін, муралів. Існують такі види інтеграції мистецтва у навколишньому середовищі: мурал, графіті, інтерактивні мистецькі інсталяції, текстові мистецькі роботи. Від традиційного графіті до техніки аерозолі та цифрового мистецтва, розписи стін використовують різноманітні матеріали та техніки. У наш час інтеграція розпису стін відображає не лише естетичні прагнення, а ще й соціальні та культурні цінності. Адже, це стимулює діалог, зближує культури та розширює межі виразності.

Під час проведення інтегрованих уроків варто приділити особливу увагу міжпредметним зв'язкам, можливості якомога ретельніше інтегрувати навчальний матеріал з різних предметів. Так під час екскурсії на уроці історії (вивчення архітектурних пам'яток), можемо провести пленер з образотворчого мистецтва. На уроці фізичного виховання можна провести естафету, де кожна з команд прибігши до мольберта має поступово намалювати малюнок, на геометрії можна створювати образи за допомогою графіків, геометричних фігур, на уроці музичного мистецтва можемо створювати образи-асоціації після



прослуховування музичних творів. Під час проведення уроків біології учні можуть робити замальовки рослин квітів. На біології необхідно сформувати знання про властивості рослин та передати їх форму, пропорції, колір.

Важливою умовою при проведенні таких уроків є формування кінцевого результату. В переважній більшості учнів після таких занять мають залишитися знання про архітектурні пам'ятки і мистецький досвід, що сформувався під час пленеру.

### **Література:**

1. Білецький П. О. *Мова образотворчого мистецтва*. Київ: Рад. Школа, 1998. с. 128.
2. Гарднер Г. *Теорія множинного інтелекту*. 2007. 500 с.
3. Гарднер Г. *Художня освіта та розвиток людини*. Лос Анджелес: Освітній інститут мистецтв Гетті, 1990.
4. Кнорр Н. Використання інформаційно-комунікативних технологій на уроках. Сучасна школа України, 2012.
5. Костюк Н. Т. Об'єктивна зумовленість і діалектика інтеграції сучасного наукового знання. Київ : Вища школа, 1998. 327 с.

*Шеломанова Юлія Миколаївна*  
(м. Луцьк, Україна)

УДК 373.5.016:74

### **Особливості використання комп'ютерних технологій для вивчення образотворчого мистецтва у вищих навчальних закладах**

Комп'ютерні технології, через свою ефективність, увійшли практично в усі сфери нашого життя. Освітній процес підготовки майбутніх фахівців образотворчого мистецтва не є винятком. Стандарт вищої освіти спеціальності 023 образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація включає в себе "Навички використання інформаційних і комунікаційних технологій", як одну із загальних компетентностей (ЗК) та "Здатність проводити сучасне мистецтвознавче дослідження з використанням інформаційнокомунікаційних технологій", як спеціальну (фахову предметну) компетентність (СК). Питанню використання комп'ютерних технологій відведене місце і у "Стратегії розвитку вищої освіти в Україні на 2022-2032 роки".

Ефективність навчального процесу передбачає застосування комп'ютерних технологій на таких його етапах, як виклад нового матеріалу, проміжної та підсумкової перевірки набутих компетентностей, самостійної роботи та ін. Основними перевагами використання комп'ютерних технологій у



навчальному процесі підготовки майбутніх фахівців образотворчого мистецтва полягає у доступності, різноманітності форм представлення інформації та у високому ступені наочності.

Досить цікавими для вивчення, наприклад, історії образотворчого мистецтва є доповнена реальність, віртуальні подорожі музеями, 3D реконструкція пам'яток архітектури, відео накладання. Для подачі нового матеріалу, узагальнення, або для перевірка набутих знань використовую інфографіку.

Варто звернути увагу на те, що сприйняття інформації здобувачем освіти змінилося. Недаремно сучасне суспільство характеризують, як інформаційне. В результаті проведених досліджень фахівці дійшли висновку, що людина на сьогоднішній день, в порівнянні з днем у 90-х роках отримує в 5 разів більше інформації. Цей факт не можна залишати без уваги. На навчальному процесі він відображається наступним чином: через залежність від "легкої" інформації, що швидко змінюється; через складність сприймання інформації на обробку якої потрібно витратити більше зусиль; доступність інформації провокує ситуацію де часто студент стає заручником плагіату. Щодо представлення самостійно опрацьованого теоретичного матеріалу здобувач надає перевагу формату презентації в порівнянні з реферуванням тексту.

Під час вивчення натури у своїх самостійних роботах здобувачі вищої освіти намагаються використати гаджети для полегшення процесу образотворення. Нерідко, через ще незакріплені знання з лінійної перспективи та анатомії, особливості видозмінення фігури камерою студент просто не помічає, а коли таке фото лягає в основу майбутньої роботи, то це в свою чергу суттєво знижує його якість.

Перенасиченість ринку працівниками, що надають послуги образотворчого характеру на невисокому професійному рівні вимагає від майбутніх спеціалістів конкурентоспроможності через власний художній стиль. Розв'язання творчо складних завдань спонукає здобувача освіти вдосконалювати свої вміння, переосмислювати отримані знання, використовувати комп'ютерні технології, бути готовим постійно розвиватися.

Велика кількість студентів працює у стилі "цифрового мистецтва". Ці їхні знання дають можливість в своїх роботах комбінувати цифрові та класичні матеріали та інструменти. На приклад здобувач освіти самостійно вибирає наскільки оцифрованою буде його підготовча робота до дипломного проекту. Навіть якщо випускна кваліфікаційна робота визначена в кінцевому результаті бути "у матеріалі" це не заважає студенту створювати ескізи, начерки, схеми за допомогою цифрових інструментів. А для когось більш прийнятним є виконання начерків, підготовчих малюнків "від руки" з



подальшою цифровою обробкою. Таке творче поєднання дає доволі цікаві результати.

Питання висвітлене у статті є досить актуальним та потребує подальшого дослідження.

### Література:

1. Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 023 "Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація", для першого (бакалаврського) рівня. Наказ Міністерства освіти і науки України 24.05.2019 р. № 725. Джерело доступу: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni> (дата звернення 22.04.2024 р.)
2. Бойчук В.М., Уманець В.О. Комп'ютерно орієнтовані технології у художній графічній підготовці студентів педагогічних закладів вищої освіти напряму підготовки "Професійна освіта". *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2018. № 1. С. 81-94.
3. Тимків Б.М., Дем'янчук А.Л., Ясеницька Ж.В., Іноваційні мистецькі технології у викладанні образотворчого мистецтва у ЗВО. *Іноваційна педагогіка*. 2021. В 39. С. 71-75.

*Алексійчук Олеся Миколаївна*  
*Науковий керівник: Бондар (Гуральна) Світлана Степанівна*  
*(м. Кременець, Україна)*

УДК 373.5.016:74

### **Репрезентація духовного мистецтва на уроках інтегрованого курсу "Мистецтво" у старших класах**

Мистецтво — це важлива галузь людської культури, яка включає в себе різноманітні форми та методи вираження, що дозволяють людям висловлювати емоційну силу, красу, технічну майстерність, а також концептуальні ідеї через образи світу. Зміни в мистецтві відбуваються під впливом суспільних умов та культурних традицій. Кожна доба відзначається неповторністю свого стильового творення, а кожен наступний історичний період має свої яскраві відмінності.

Вивчення інтегрованого курсу "Мистецтво" у закладах загальної середньої освіти має величезну цінність для повного та гармонійного розвитку учнів, оскільки воно впливає на їхнє емоційне, креативне, соціальне та інтелектуальне зростання. Мистецтво надає учням можливість виразити себе через малювання, музику, танець, акторську майстерність та інші форми виразного мистецтва. Це



сприяє розвитку творчого мислення та збагаченню внутрішнього світу кожного учня. Також школярі вчать розпізнавати власні почуття та відчувати емпатію до почуттів інших людей через сприйняття зразків мистецтва.

Широкий вплив мистецтва на особистість школяра досліджували Леся Мудрик, Олена Кравченко, Людмила Козаченко, Олена Зозуля та інші вчені.

Через вивчення мистецтва учні отримують знання про культурну спадщину свого народу та інших країн. Вони дізнаються про великих художників, композиторів, письменників та інших представників мистецтва, що допомагає їм розширити свій світогляд. Вивчення різних видів мистецтва допомагає учням розуміти і цінувати культурну спадщину українців та інших народів, сприяє збереженню та продовженню ціннісних традицій. Особливу увагу у цьому контексті варто приділити вивченню духовного мистецтва.

Як відомо, духовне мистецтво включає в себе образотворче мистецтво, музичні композиції для релігійних обрядів, поетичні та духовні тексти, тобто усі плоди людської діяльності, спрямовані на вираження духовних або релігійних ідей, вірувань та почуттів.

Духовне мистецтво використовується для передачі духовних істин, цінностей та ідеалів через мистецькі засоби виразності. Воно може служити засобом вираження пошуку сенсу життя, внутрішнього спокою та глибинних роздумів.

Вивченням впливу духовного мистецтва на особистість школярів займалися Наталія Якименко, Тетяна Голік, Лариса Бабкіна та інші науковці. Незважаючи на це, аналіз досліджень психолого-педагогічної літератури потребує нових підходів до вивчення духовного мистецтва у закладах загальної середньої освіти.

**Мета статті** – виявити та систематизувати частку духовних творів мистецтва на уроках інтегрованого курсу "Мистецтво" у старших класах загальноосвітніх шкіл.

Уроки мистецтва – це заняття, спрямовані на розвиток художньої культури, творчих навичок та естетичного смаку учнів. Ці уроки можуть включати в себе такі види мистецтва, як малювання, скульптура, графіка, архітектура, музика, театр, танець, література та інше.

Уроки мистецтва відіграють важливу роль у розвитку учнів з різних аспектів. Вони сприяють розвитку творчого мислення, навчають учнів думати відмінно від стандартних шаблонів, сприяючи стимулюванню уяви та інноваційних підходів до розв'язання проблем. Мистецькі уроки надають учням можливість виразити свої думки, почуття та емоції через різні форми мистецтва. Це допомагає їм розвивати свою особистість та збагачувати свій внутрішній світ. Виконання мистецьких завдань з малювання, скульптури або



музики сприяє розвитку моторики та координації рухів учнів. Виконання мистецьких завдань часто вимагає співпраці та обміну ідеями між учнями, що сприяє розвитку навичок спілкування та роботи в команді. Також через вивчення мистецтва учні знайомляться із різними культурними традиціями, історією мистецтва та різноманітними художніми напрямками, що сприяє їхній культурній освіті та розумінню світу.

В цілому, уроки мистецтва відіграють важливу роль у всебічному розвитку учнів, сприяючи їхньому творчому, емоційному, інтелектуальному та соціальному розвитку.

У 8-9 класах учні опановують стилі та напрями мистецтва, які історично склалися впродовж епох, тому пріоритетними стають такі види діяльності, як інтерпретація художніх творів у культурологічному контексті, виконання індивідуальних і колективних проектів.

Твори духовного мистецтва можуть мати значний вплив на учнів 8-9 класів, сприяючи їхньому розвитку. Такі твори допомагають учням розуміти та оцінювати глибокі аспекти людської духовності, сприяючи формуванню їхніх особистісних цінностей та світогляду. Вивчення духовних творів допомагає учням розрізняти та висловлювати свої власні почуття, розвиваючи їхню емоційну інтелігентність. Аналіз творів духовного мистецтва вимагає від учнів критичного мислення та аргументації, що сприяє розвитку їхніх аналітичних та оцінювальних навичок. Такі твори можуть сприяти формуванню моральних цінностей учнів, розкриваючи їм поняття добра, краси, справедливості та інших етичних понять. Духовні твори сприяють розвитку естетичного смаку та сприйняття краси, вчать учнів розуміти й оцінювати різноманітні форми мистецтва. Вивчення творів духовного мистецтва допомагає учням розуміти та оцінювати культурні, релігійні та історичні контексти, що збагачує їхню соціокультурну компетентність.

Духовне мистецтво часто стає предметом розгляду на уроках інтегрованого курсу "Мистецтво" у школі. Адже воно пов'язане з релігійними обрядами та практиками. Діти вивчають іконопис, молитовні пісні, споглядають архітектурні споруди релігійних святинь, що створює особливу атмосферу розуміння духовних традицій та відчуття зв'язку із вищими силами.

Нами розглянуто програми інтегрованого курсу "Мистецтво" авторства Л. Масол та Н. Назаренко. Вони відмінні між собою.

Діти у 8 класі за програмою Н. Назаренко [1] на уроках мистецтва в більшості приділяють увагу таким галузям втілення духовного спектру як архітектура та образотворче мистецтво.

Серед пам'яток архітектури діти знайомляться із найбільш грандіозним і видатним надбанням Візантійської доби – Собором Святої Софії в



Константинополі, головним храмом Венеції – Собором Святого Марка, жіночим монастирем Пантанасса – "Всецариця" в Греції. В Україні такими визначними архітектурними спорудами є церква Святого Пантелеймона, собор Святої Софії, кафедральний собор Спаса Преображення.

Учні розглядають святині із акцентом на певний художньо-стильовий напрямок. Зокрема, знайомляться із пам'ятками готичного стилю в Європі (собор Паризької Богоматері (Франція), Кельнський і Страсбурзький собори (Німеччина), Собор Санта-Марія-дель-Фіоре (Італія), храмами, збудованими у романському стилі (церква Нотр-Дам-ля-Гранд у Франції, Пізанський собор в Італії, церкви Сан-Фелікс і Валь-де-Бой в Іспанії, Шпеєрський собор в Німеччині), спорудами в стилі бароко (барокова церква Бенедиктинського абатства Оттобойрен, монастир Вельтенбург, церква Святого Яна). Поряд із цим школярі порівнюють європейські зразки із національними. Так, до давніх духовних споруд відносимо костел Різдва Божої Матері у Стрию (Львівська область), до барокових архітектурних пам'яток – собор Єлецького монастиря в Чернігові, Успенський собор Києво-Печерського монастиря, Софійський собор, собори Видубидцького і Михайлівського Золотоверхого монастирів у Києві.

За програмаю Н. Назаренко образотворче мистецтво розглядається як спадщина таких зображень як мозаїка, фреска, іконопис та книжкова мініатюра. Учні у 8-му класі розглядають церковні мозаїки візантійського походження ("Преображення Господнє" з Синайського півострова), фрески (Введення в храм Пресвятої Богородиці з Греції, Різдва Богородиці в церкві Іоакима і Анни у Сербії), іконописні твори (ікона Богородиці Одигітрі XIV ст.), Богоматері Глікофілуса XII ст.) та книжкові мініатюри (Святитель Іоанн Златоуст XV ст.).

При чому, автор окремо дає можливість звернути увагу на зображення у романському стилі, зокрема ікони Христа у церкві Святого Климента, фрески у базиліці Сант-Амброджо (Іспанія, XII ст.), мозаїки Євангелиста Луки в Італії, мініатюри Євангелія Оттона з Німеччини.

Натомість готичне мистецтво у підручнику представлене фресками, мальовничими полотнами (Джотто "В'їзд Христа в Єрусалим") та книжковими мініатюрами (Ж. Пюсель "Несення Хреста" і "Явлення ангела пастухам").

Щодо музики, то у підручнику Н. Назаренко зазначено лише, що у стародавньому візантійському богослужінні виконувалися псалми, гімни та алілуйний спів. Також вказано, що почуття до Бога в готичному стилі воліли висловлювати за допомогою слів.

Духовне мистецтво на уроках інтегрованого курсу "Мистецтво" за найбільш поширеним підручником Л. Масол [3] для закладів загальної середньої освіти вивчається в різних аспектах. Зокрема, у 8-му класі



багатогранний матеріал щодо вивчення духовного мистецтва можна розподілити по групах:

- архітектура, що знайомить учнів із визначними пам'ятками відповідно до періодів історії культури. А це матеріал про візантійський храм як взірєць синтезу мистецтва, про Спасо-Преображенський собор в Чернігові, про романські базиліки як зразки монументальної архітектури, про готичні собори (Нотр-Дам де Парі, Реймський собор у Франції, собор св. Анни у Вільнюсі, собор м. Бургос в Іспанії), про собор св. Петра в Римі, збудований в часи Ренесансу, про архітектурні пам'ятки Північного Відродження (кінець XV-початок XVI ст.), зокрема ансамбль Львівського братства, музей Лувр, про архітектуру бароко (церква на площі Навона в м. Рим, скульптурну композицію Берніні "Екстаз св. Терези" у м. Рим), про українське бароко, представлене собором св. Юра у Львові, Успенським собором Почаївської Лаври, церквою св. Катерини в Чернігові, Покровським собором у Харкові та іншими, про іконостас Спасо-Преображенської церкви у с. Великі Сорочинці на Полтавщині;
- музика, що знайомить із богослужбовими поняттями та звучанням відповідних творів, зокрема відомості про спів літургій, знаменний розспів як основу християнського богослужіння, про музику-дзвонів у Русі-Україні, про григоріанський хорал, музичне мистецтво відродження, месу,
- поліфонію Дж. Палестрини, про партесні концерти, різдвяні та великодні драми (передусім вертеп), про жанр духовного хорового концерту;
- сприйняття за допомогою слухання – музичне сприймання творів: О. Реслігі сюїта для оркестру "Церковні вітражі", А. Ведель "Херувимська", Д. Бортнянський хоровий концерт "Не отвержи мене во время старости", В. Степуркао будь-який духовний твір на вибір;
- розучування на уроці "Ave Maria" муз. Дж. Каччіні;
- музикознавчі довідки – про творчість Й. С. Баха та найбільший орган у світі, поміщений у соборі св. Стефана у м. Пассау в Німеччині, що свідчать про західно-християнські традиції;
- образотворче мистецтво, яке охоплює інформацію про іконопис, про фрески Собору Святої Софії в Києві із зображенням давніх музичних інструментів (гудок, флейти, сурми, дзвони, пневматичний орган), про тематику художників відродження (як от "Сікстинська Мадонна" Рафаеля), вітражі тощо;
- інші результати творчої діяльності, зокрема розповіді і демонстрація матеріалу про книжкові мініатюри (напр., Євангеліє з Німеччини).

У підручниках за 9 клас як і в Л. Масол, так і в Н. Назаренко менше уваги приділялося духовному мистецтву.





<p>За підручником Н. Назаренко[2] на уроках девятикласники переважно вивчають архітектуру та зразки образотворчого мистецтва. Вони спостерігають за творчим доробком Е. Моне (картина "Христос з ангелами"), П. Гогена ("Жовтий Христос"), Д. Гуляка-Кульчицька ("Ікона Борщівської Божої Матері"), С. Ботічеллі ("Мадонна з немовлям Іоанном Хрестителем"); знайомляться із такими архітектурними спорудами як собор Саграда Фамілія в Барселоні, Свято-Юрїївський храм у Києві, Дерев'яна Свято-Покровська церква, Воскрєнська церква, церква Св. Георгія (1768р.), церква Іоанна Богослова(1606 р.). Вивчають приміщення в папському палаці Ватикану "Станці Рафаеля", та найбільшу залу Ватиканської бібліотеки у світі "Сикстинську залу"</p>	<p>За підручником Л. Масол [4] вивчають такі архітектурні пам'ятки, як Володимирський Собор у Києві, Володимирський Собор у Херсонесі, (м. Севастополь), костел Святого Миколая у Києві та церква Святого Юра м. Дрогобич у Львівській області.</p> <p>Споглядають картину Леонардо да Вінчі та Сальвадора Далі "Тайна вечеря".</p>
--	---

При порівнянні цих підручників ми виявили відмінності. На нашу думку, відсутність належної музичної складової у наповненні підручника Н. Назаренко негативно впливає на розвиток духовного світогляду підростаючого покоління. Як у восьмому, так і в дев'ятому класі діти підліткового віку не вивчають духовні пісні, не знайомляться із музичними творами духовного спрямування. Живописні зразки, графіка та скульптура розвивають в учнів лише зорове сприйняття. Архітектура виховує просторове мислення.

У підручнику Л. Масол у восьмому класі діти більше звертають увагу на музичну складову, ніж у дев'ятому. Музична діяльність розвиває у підлітків слухові відчуття. Проте, навіть у випускному класі учні не вивчають духовної музичної спадщини ні національного значення, ні європейського. Важливо усвідомлювати, що споглядання чи слухання мистецьких творів допомагає зняти стрес, напругу, позбутися депресії, вивільнитися від тривоги. Вивчення



мистецтва представляє необмежені можливості для розвитку творчої уяви і фантазії.

У результаті нашого дослідження встановлено, що духовні надбання людства становлять важливу складову збагачення, розвитку свідомості та душі особистості. Усі вивчені в шкільних роках духовні твори впливають на розвиток духовно-моральних якостей особистості та сприяють збереженню тяглості духовних традицій. Тому ознайомлення із ними потребує особливої уваги педагогів в освітньому процесі, щоб допомогти знаходити внутрішню гармонію та розуміння світу через призму духовних цінностей і ідеалів.

Оскільки представлена нами проблематика статті недостатньо висвітлює проблему трансляції духовного мистецтва та світової культури на підростаюче покоління, вона потребує подальших наукових досліджень.

### Література:

1. *Мистецтво*: підруч. для 8-го кл. загальноосвіт. навч. закл. / Н.В. Назаренко, Н.В. Чен, Д.О. Слевастьянова. – Ірпінь: Оберіг 2016. 252 с.
2. *Мистецтво*: підруч. для 9-го кл. загальноосвіт. навч. закл. / Н.В. Назаренко, Н.В. Чен, Д.О. Севастьянова, М.М. Мерзлікіна. Харків: Оберіг, 2017. 256 с.; *Мистецтво*: підруч. для 8 кл. загальноосвіт. навч. закл. Х. : ФОЛЮ, 2016. 240 с.
3. *Мистецтво*: підруч. для 9 кл. загальноосвіт. навч. закл. К.: Видавничий дім "Освіта", 2017. 224 с.

*Гилюк Анна Василівна*

*Науковий керівник: Погонець Івана Василівна*

*(м. Кременець, Україна)*

УДК 373.5.016:72/78

### **Використання інноваційних технологій в навчанні мистецьких дисциплін**

Модернізація системи освіти передбачає розвиток, вдосконалення та виникнення нових освітніх технологій. Технології у процесі навчання відіграють неабияку роль, оскільки сприяють формуванню необхідних компетентностей, навичок і вмінь у здобувачів освіти за допомогою різних педагогічних підходів та викликів сучасності. Відтак, необхідність застосування інноваційності виникає у сфері викладання мистецьких дисциплін в закладах загальної середньої освіти. Зауважимо, що саме образотворча діяльність сприяє вихованню у дітей художньо-естетичного мислення та свідомого ставлення до навколишньої дійсності. Успішно вивчити курс



"Мистецтво" можна за допомогою використання інноваційних технологій, які допоможуть учням розвивати свої художні здібності, спілкуватися у соціумі та креативно мислити і діяти.

Технологія – це сукупність прийомів, які використовуються в будь-якій справі, майстерності, навчанні мистецтву [6].

Впровадження сучасних технологій у закладах загальної середньої освіти і їх використання на уроках естетичного циклу сприяє розвитку творчих здібностей учнів, удосконаленню змісту, засобів і форм навчального процесу. У зв'язку з цим, виникає потреба у використанні технологій, під час вивчення мистецьких дисциплін. Також в образотворчій діяльності виникає потреба у використанні технологічного супроводу, адже в учнів з'являється великий інтерес до навчання і вони так краще сприймають та запам'ятовують навчальний матеріал.

Проблема використання інноваційних технологій у навчанні мистецьких дисциплін розглядалась у працях вітчизняних та зарубіжних учених (Я.-А. Коменський, Дж. Салі, Ж. Ж. Руссо, Р. Штейнер, Г. Доман, І. Зязюн), де було розглянуто різні педагогічні технології, особливості їх впровадження в навчальному процесі, проте, найголовнішим є те, що інноваційні технології повинні сприяти підвищенню результативності учнів.

З огляду на те, що освітній процес перебуває в постійному розвитку, Я. А. Коменський стверджував – *"Усе, що перебуває у взаємному зв'язку, повинно викладати в такому самому зв'язку"* [3, с. 12]. Тому уроки образотворчого мистецтва мають значні можливості для розвитку школярів вони розвивають таке мислення, як (критичне, творче, ціннісне, синтетичне та інтерактивне). В учнів також розвивається інтегративне мислення.

Відомий психолог Л. Виготський говорив: *"результат творчої діяльності може бути новим щодо системи знань, способів дій, оціночних орієнтацій, стосовно конкретної людини, а не абсолютно новим"* [7]. Творчість сприяє розвитку особистості, культури, а також може бути не лише результатом діяльності, а й сам процес пошуку результату. Розв'язання проблеми є однаковим, тільки спосіб реалізації її відрізняється.

Кожен вчитель впроваджує своє у мистецьку дисципліну, він використовує свої інформаційні джерела та технології, з метою підвищення знань учнів та розширення загального інтересу до образотворчого мистецтва.

Особливий прояв в мистецькій освіті є те, що застосовуються різні інноваційні технології, які покращують навчання та мають гарний результат у школі. Освітні технології як упорядкована система дій, призводить до гарантованого досягнення цілей освіти. Відбиття в освітніх технологіях загальної стратегії розвитку мистецької освіти, єдиного освітнього простору. Їх



призначення – прогнозування, передбачення результатів підготовки фахівців, визначення відповідних освітнім цілям стандартів [5, с. 7].

Використання інноваційних педагогічних технологій в процесі навчання оптимізує процес викладання дисциплін естетичного циклу у школі. Особливо це видно під час проведення уроків із застосуванням комп'ютера. Це нова форма роботи, яка викликає зацікавленість і учнів, і вчителя. Використання інноваційних технологій у процесі вивчення предметів естетичного циклу дає змогу покращити зміст навчання, вдосконалити методи і форми навчання, активізувати та індивідуалізувати його. Комп'ютерна мультимедійна навчальна програма, яка використовується на уроці, дозволяє:

- за мінімум часу на уроці донести до учнів більший об'єм інформації, ніж під час роботи з підручником;
- своєчасно поповнити теоретичні відомості новими фактами та подіями.

Використання комп'ютерної техніки сприяє більш вираженому індивідуальному підходу до кожного учня, особливо до того, у якого неповністю сформовані навчальні навички, тому що він тоді має змогу включитися в загальну дискусію. Завдяки використанню комп'ютерної техніки на уроках в учнів відпрацьовується логіка мислення, формується вміння самостійно виражати думки, підвищується емоційний рівень уроку, новий розвиток одержують стосунки "учень – учень" та "учень – вчитель". Велике значення під час підготовки таких уроків має те, що полегшується робота вчителя під час підготовки до уроку. Комп'ютерні програми у школі зорієнтовані на методику навчання мистецтва. Зараз комп'ютерні технології розширюють творчу уяву учнів, зацікавлюють їх у мистецтві та розвивають художньо – естетичне мислення. Інноваційні технології роблять поштовх розвитку до майбутнього, в якому діти з зацікавленням сприймають матеріал, в них виникає бажання вчитися та вдосконалюватися.

Сьогодні поширені технології, що стимулюють розвиток критичного мислення, формують в учнів уміння виокремити проблему, яку необхідно розв'язати; зважено, вдумливо втілювати різні підходи й розуміння проблеми для ухвалення власного обґрунтованого рішення; уміння самостійно знайти, проаналізувати інформацію, логічно побудувати свою думку й аргументувати її; здатність мислити мобільно, сприймати думки інших і водночас обстоювати свою позицію. Для створення навчальної ситуації, коли учні відчують інформаційну порожнечу, учитель підказує, як її заповнити, використовуючи метод "Знаємо – хочемо дізнатися – дізналися". Цей метод допоможе структурувати весь урок [3, с. 14].

Важливим аспектом інтелектуального розвитку учня є розвиток його образного мислення, що в процесі пізнання забезпечує виділення в об'єктах і



явища дійсності просторових властивостей і відношень (форми, величини, напряму тощо), створення на цій основі об'ємних образів та оперування ними в процесі розв'язання задач. Образне мислення є важливим компонентом будь-якої творчої діяльності, що базується на використанні асоціацій. Відтак застосування інноваційних технологій сприяє формуванню візуального ряду та асоціативного мислення в учнів.

На уроках мистецтва і образотворчої діяльності використовують інноваційні форми роботи, які безумовно забезпечують хороші результати, а також впливають на творчий розвиток особистості. Але потрібно пам'ятати, що інноваційні технології потрібно застосовувати поряд із традиційними програмо-методичними знаннями (розповідь учителя, конспекти, література та інше).

Учитель в навчанні виступає як організатор процесу навчання, консультант, який ніколи не "замкне" навчальний процес на собі. Головними в процесі навчання є зв'язки між учнями, їхня взаємодія та співпраця. Результативність навчання досягається взаємними зусиллями учасників освітнього процесу, учні беруть на себе спільну відповідальність за власні результати.

Використовуються такі методи навчання – інтерактивні, ігрові, проблемно-пошукові, візуальної демонстрації, кінестетичного сприйняття та передачі естетичної інформації, методи художнього виконання, синектики, художньо-творчих аналогій, навчально-критичного вираження, вживання в естетичний об'єкт.

Досить звичними на уроках стали методи інтерактивного навчання, оскільки вони передбачають створення такого навчального середовища, в якому теоретичні та практичні знання засвоюються одночасно. Позитивний ефект співробітництва у досягненні важливих результатів робить групове навчання одним із найцінніших інструментів в арсеналі вчителя.





Рис. 1. Види інноваційних технологій навчання

Отже, інноваційні технології тісно увійшли у наше життя загалом та в систему загальної освіти. Ми з'ясували, що в навчанні мистецьких дисциплін використовуються такі інноваційні технології: інтерактивні, ігрові, методи художнього виконання, візуальної демонстрації, кінестетичного сприйняття, художньо-творчих аналогій тощо. Впровадження інноваційних технологій є ефективним для навчання мистецьких дисциплін, завдяки цьому учні краще запам'ятовують урок, в них виникає цікавість до навчання, та розвивається художньо-естетичне мислення, та зорове сприйняття. Також на уроці використовують мультимедійну дошку, яка допомагає педагогу покращити урок та за невеликий час більше донести інформації учням.

### Література:

1. Просіна О. В. Підготовка педагогів мистецьких дисциплін в умовах неформальної освіти. *Мистецтво та освіта*. 2019. №3(93). С. 54-57.
2. Серкова Н. А. Інноваційні форми роботи з учнями на уроках мистецтва. *Мистецтво в школі (музика, образотворче мистецтво, художня культура)*. 2018. № 9(117). С. 25-29.
3. Толубець Г. О. Інноваційні підходи до вивчення мистецтва в контексті ідей реформи нова українська школа. *Мистецтво в школі (музика, образотворче мистецтво, художня культура)*. 2019. № 11(131). С. 12-16.
4. Використання інноваційних технологій на уроках образотворчого мистецтва. Джерело доступу: <https://shkilnemistetstvo.blogspot.com/2014/12/blog-post.html> (дата звернення 10.03.2024 р.).
5. Іноваційні технології мистецької освіти, їх різновиди, взаємозв'язок. Джерело доступу: [026 Innovatsijni tehnologiyi v mistetskij osviti.pdf \(knmau.com.ua\)](026%20Innovatsijni%20tehnologiyi%20v%20mistetskij%20osviti.pdf) (дата звернення 18.03.2024 р.).
6. Методика розвитку життєвих навичок. Джерело доступу: <http://lt.multycourse.com.ua/ua/page/19/106> (дата звернення 15.03.2024 р.).
7. Розвиток креативної особистості засобами використання інноваційних технологій на уроках мистецьких дисциплін. Джерело доступу: <https://naurok.com.ua/dopovid-na-temu-rozvitok-kreativno-osobistosti-zasobami-vikoristannya-innovacijnih-tehnologiy-na-urokah-mistECKih-disciplin-205733.html> (дата звернення 12.03.2024 р.).



## **ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНИЙ ДИСКУРС В КОНТЕКСТІ ДУХОВНОГО МИСТЕЦТВА**

**Осадця Ольга Павлівна**  
(м. Львів, Україна)

УДК 78 (092)

### **Духовна творчість композиторів ранньої "перемиської школи" М. Вербицького та І. Лаврівського: огляд джерел**

Актуальність даної теми полягає у необхідності нових розвідок, присвячених діяльності священників-композиторів, котрі своєю творчою діяльністю збудували міцний ґрунт для подальшого розвитку української музичної культури. Однак, проблема дослідження духовно-хорової творчості композиторів-священників "перемиської школи" полягає у тому, що багато їх творів з певних історичних причин залишилися втраченими, а ті прижиттєві видання та рукописи, що вціліли, зберігаються в архівах та приватних колекціях не лише України, а й світу, відтак залишаються малодоступними й невідомими. Відтак, недостатнє знання комплексу джерел спричинює чимало помилок, неправильне висвітлення окремих проблем та цілих періодів історичного процесу, збіднюючи вивчення музичної культури українського народу. Тому першочерговим завданням є виявлення та уточнення обсягу збереженої на сьогодні спадщини композиторів в жанрі хорової духовної музики, шляхів їхнього походження для введення нових даних до наукового обігу.

Жанр духовної хорової музики є провідним в творчості М. Вербицького та І. Лаврівського, однак творча спадщина досі повністю не встановлена. Ряд творів на підставі посередніх доказів приписується композиторам, інші ж, що збереглися в пізніших копіях – ставлять під сумнів автентичність і точність поданого тексту, ще про деякі збереглися спогади лише в тогочасній пресі чи в мемуарах сучасників.

Відомо, що низка рукописних творів М. Вербицького та І. Лаврівського зберігається у бібліотеці Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Центральному державному історичному архіві України у м. Львові. Для пошуку джерельних даних служать також прижиттєві й сучасні документальні публікації, музикознавча література. Незважаючи на те, що спроби укладання нотобібліографічних списків творів цих композиторів робили В. Матюк [1], Ст. Людкевич [9], Б. Кудрик [6], З. Лисько [7]; пізніше – У. Петрусь [5], О. Письменна [10], Н. Косаняк [5], вони вимагають доповнень через появу нових відкриттів й поправок.



Хорові духовні композиції М. Вербицького, серед яких переважають літургійні пісні, композитор писав протягом усього творчого життя. Однак значна їх частина так і залишилась неопублікованою, а отже, невідомою. Як відзначає Зиновій Лисько: "Взагалі церковні твори Вербицького переходили і тепер ще переходять жалюгідний шлях; їх часто по наших церквах переробляють з мішаного хору на чоловічий або навпаки, транспонують до інших тонацій і в різних напрямках "виправляють". Друком появилось з них дуже мало, а при переписуванні вкрадаються щоразу нові помилки, так що тепер у багатьох випадках, коли не зберігся автограф, неможливо відтворити первотвору" [7, с. 87]. На публікації й дослідженні духовної музики Вербицького негативно позначилася також атеїстична спрямованість радянської ідеології. Після того, як його "Літургія" була видана склографічним способом у 1936 році в редакції О. Кузьменко [3], тривалий час духовні твори Вербицького не видавались. Лише у 2001 р. з'явилась вже згадана публікація двох літургійних хорів "Отче наш", які відносяться до раннього періоду творчості композитора [2].

У переліку збережених списків літургійної спадщини Вербицького – відомі твори: "Ангел вопієше", "Отче наш" соль мінор, "Єдин Свят – Хваліте", "Господи помилуй", "Святий Боже", "Тебе поєм", "Свят", "Величай душе моя", "Вічная пам'ять", "Достойно", "Вірую".

Списки трьох чотириголосих піснеспівів: "Кончиться день", тропаря Страсної П'ятниці "Благообразный Іосиф", колядки "Не плач, Рахиле" хоча є авторизовані, в жодній бібліографії не значаться, й, на нашу думку, приписуються Вербицькому.

До тексту молитви "Отче наш" о. Михайло Вербицький у своїй літургійній творчості звертався двічі – у творах ля мінор і соль мінор. У збережених рукописах – два списки<sup>15</sup> хору соль мінор (тобто дві рукописні копії одного твору). Перший датований квітнем 1867 року й писаний невстановленою особою. Проведений нами порівняльний аналіз нотного тексту цього списку з відомим авторським не виявив різночитань, попри це у новому списку вперше появляються вказівки щодо характеру виконання твору (вказано темп *Allegretto*), а також на виконання окремих частин *solo*. Ймовірно, вони належали автору і є документальним свідченням тогочасної манери виконавської інтерпретації. Другий список – варіант авторського з різночитанням у нотному тексті – зроблено у 1892 р. о. Драганом.

Складність становить текстологічний аналіз авторизованих списків для підтвердження автографів о. Михайла Вербицького. Часова атрибуція списків знаходиться в межах 1867-1950 рр. Особисті підписи й штампи на сторінках

<sup>15</sup> Список – синонім до слова рукописна копія.





списків стають джерелом інформації для дослідження сфери поширення й побутування музики Вербицького. Списки (чистовики, чернетки, ескізи, варіанти, редакції) належали різним особам (Роман Гузар, Николай Хомишин, Григорій Кузневич, Теофіл Кобринський, Віктор Матюк, Філарет Колесса, Наталь Вахнянин, Ярослав Вербицький, Галя Левицька, Ярослав Ярославенко) й інституціям (Хор Сокола, Товариство Руських Ремісників у Львові "Зоря", Общество русская основа в Вене, Бібліотека Руского Народного Дома во Львові, Бібліотека Інституту Церковної Музики у Львові, Ректорат гр.-кат. Генер. Семінарії Духовної у Львові, Бібліотека Гр.-кат. Богословської Академії у Львові).

Особливе зацікавлення викликають прижиттєві списки церковних літургійних творів Вербицького, датовані 1867-1868 рр. Вони вміщені у збірнику найчастіше виконуваних хорових духовних творів різних авторів, в числі яких М. Рудковський, Д. Бортнянський, В. Серсавій та ін. Списки походять від різних осіб, більшість яких не вдалось ідентифікувати. Проте, декілька списків належить Теофілу Кобринському, на той час двадцятилітньому студенту Львівської духовної семінарії. Кобринському належать списки духовних творів "Святий Боже" A-dur, "Христос воскрес", "Тебе поєм". Ми не знайшли підтвердження фактів особистого знайомства Т. Кобринського з М. Вербицьким, ймовірність якого є велика. На нашу думку, підтвердженням цього припущення є приналежність ряду авторських і неавторських списків творів Вербицького дружині Кобринського – Наталії, що засвідчують штампи на сторінках.

о. І. Лаврівський – молодший сучасник М. Вербицького, який своєю творчістю сприяв становленню самобутнього українського музичного мистецтва. На сьогодні кількісний обсяг духовних хороспівів І. Лаврівського за різними джерелами становить двадцять дев'ять творів (рукописи і друки). У фондах ЛННБ ім. В. Стефаника виявлено 18 творів І. Лаврівського в жанрі духовної хорової музики у вигляді 32 рукописних списків і трьох нотодруків. Серед них низка неавторизованих списків ставить під сумнів авторство І. Лаврівського, автентичність і точність поданого тексту ("Христос родився", "Хваліте Господа з небес" F dur, "Услыши, Господи, глас мой", "Святий Боже", "Радуйтеся, праведні", "Нас ради розп'ятого", "Іскупил ни єси", "В память вічну") і потребує окремого дослідження.

Внаслідок проведеної атрибуції автографів І. Лаврівського (на основі порівняння почерків творів) ідентифіковано три автографи, які попередньо зберігалися в особистій бібліотеці П. Бажанського, пізніше – в бібліотеці "Народного Дому" у Львові ("Вічная память", "Многая літа" і "Христос воскрес"). За встановленням походження рукописів творів (за даними



Б. Кудрика, З. Лиська, інскриптами, штампами, записами в інвентарних книгах) виявлено їхнє попереднє зберігання в інституційних і приватних книгозбірнях. Водночас окремі примірники переходили до різних власників. Зокрема, рукописи творів І. Лаврівського зберігалися в особових колекціях В. Матюка (як родинна колекція пізніше передана до архіву Музичного товариства імені Лисенка у Львові), П. Бажанського (пізніше передано бібліотеці "Народного Дому" у Львові), Галі Левицької, Н. Нижанківського, Б. Кудрика, С. Людкевича (окремі пізніше передано бібліотеці Інституту церковної музики у Львові), о. Й. Мартинківа, М. Менцинського (пізніше передано бібліотеці Наукового товариства імені Шевченка у Львові). Перелік інституційних книгозбірень доповнюють Бібліотеки Хору Товариства "Зоря", Галицького музичного товариства, хору монастиря св. Онуфрія ЧСВВ у Львові. Серед переписувачів, які примножили списки творів І. Лаврівського: В. Матюк, П. Бажанський, С. Людкевич, Ф. Колесса, Т. Кобринський, М. Менцинський, П. Филипів; низку творів переписали невстановлені особи. Хронологічна атрибуція (зафіксована на аркушах творів) перебуває в межах 1867-1938 років.

Особливе зацікавлення становлять прижиттєві списки творів І. Лаврівського, датовані 1867-1868, 1871-1872 роками. Перша дата – 1867 р. (час від'їзду композитора до Холму) вказана у збірнику без загальної назви, до якого серед інших найчастіше виконуваних хорових духовних творів різних авторів (в тому числі М. Рудковського, Д. Бортнянського, В. Серсавія), увійшли три твори І. Лаврівського: "Нас ради розп'ятого" C dur, "Услиши, Господи, глас мой" і "Явися благодать Божія". Ймовірним їхнім переписувачем був Т. Кобринський. Остання дата – 1938 р. – вказана на виданні твору "Услиши Господи", яке здійснило підручне видавництво хорового товариства "Бандурист" у Львові. У цих часових межах фіксовано 1868, 1871-1872, 1904, 1908-1911 роки.

Підсумовуючи, відзначимо, що подальші дослідження передбачають системне поетапне виявлення матеріалів з розширенням географії пошуків та їхнього опрацювання, укладання довідників з поглибленим рівнем дослідження документів з врахуванням сучасних вимог наукової нотобібліографії.

### Література:

1. В.М. [Матюк Віктор]. Иван Лавровскій. *Иллюстрированный календарь товариства "Просвѣта" на рік звичайный 1889*. У Львовѣ : Коштомъ и заходомъ товариства "Просвѣта", 1888. С. 82-86.
2. Вербицький М. Отче наш / Михайло Вербицький, Інститут Літургійних Наук, авт. передм. і ред. Олесандр Зелінський; підгот. до друку Богдан Борисенко,



- відп. за випуск Юрій Ясіновський. Львів: Львівська Богословська Академія, 2001. 11 с. (Пам'ятки церковної музики, вип. 1).
3. Вербицький М. о. *Служба Божя на мішаний хор.*: партит. Львів: Підручна бібліотека муз. драм. секції т-ва чит. Укр. Студ. Богослов. ім. М. Шашкевича, 1936. 31 с.
  4. Загайкевич М. П. *Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості* / ред. Ю. Ясіновський ; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : Місіонер 1998. 145 с. : іл., ноти, [1] л. портр. (Історія української музики; вип. 4: Дослідження). Уляна Петрусь. Матеріали до нотографії М. Вербицького. С. 110-139.
  5. Косаняк Н. Невідомі рукописи музичних творів Михайла Вербицького (із фондів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2013. № 5. С. 527-539. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/lmbyivs\\_2013\\_5\\_32](http://nbuv.gov.ua/UJRN/lmbyivs_2013_5_32)
  6. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики Львів : накладом греко-катол. Богословської академії, 1937. 139 с. (Праці Греко-Католицької Богословської Академії у Львові. Т. 19).
  7. Лисько З. *Піонери музичного мистецтва в Галичині* / опрацюв. рукопису, упоряд., вступна ст. В. Сивохіна. Львів: Вид-во М. П. Коць, 1994. 144 с.
  8. Лисько З. Іван Лаврівський. *Українська музика*. 1938. Рік II. Ч. 1 (11). С. 6-9; Ч. 3 (13). С. 37-42; Ч. 4 (14). С. 64-66; Ч. 5 (15). С. 77-79; Ч. 6 (16). С. 97-100; Ч. 7/8 (17/18). С. 117-119.
  9. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1 / С. Людкевич, упоряд., ред., перекл., вст. ст. і прим. З. Штундер ; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. 495 с. : ноти, [9] л. іл. ( Історія української музики. Вип. 5).
  10. Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького : (із фондів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України) : нотографічний покажчик / [укл. і автор передмови О.Б. Письменна] ; Національна академія наук України, Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Львів: [Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України], 2004. 104 с., [1] арк. портр. : ноти.



УДК 783 (091)

**Ideologia komunistyczna jako równoważnik religii na przykładzie muzyki Korei Północnej**

Relacja między komunizmem bloku wschodniego a religią to temat szeroko omówiony już w literaturze naukowej. Krzysztof Tyszka określa komunizm mianem "religiopodobnego", ze względu na podobieństwa działania aparatu władzy komunistycznej do działań władzy kościelnej [3, s. 327-344]. Nikołaj Bierdiajew porównuje komunizm do idolatrii, a jego ewolucję w Europie uznaje za konsekwencję rozwoju konsumpcjonizmu i sekularyzacji społeczeństwa [3, s. 327-244]. Inny badacz, Leszek Kołakowski wskazuje na prometejskie korzenie marksizmu, który miał wyzwolić uciemżoną klasę robotniczą, będąc tym samym swego rodzaju świeckim zbawieniem, ostatecznym wyzwoleniem, a co za tym idzie - wykreował swego rodzaju dogmat [3, s. 327-344].

Spółeczeństwo industrialne XIX wieku, z jednej strony odsunięte od religii, z drugiej wykorzystywane i nieszczęśliwe poszukiwało remedium dla swojego fatalnego położenia. Luka, jaką stworzyła sekularyzacja wobec naturalnej dla człowieka potrzeby wiary, mogła zostać zapełniona przez ideę, która obiecywała wyzwolenie a także pozwalała na ukojenie potrzeb wiary w wyższą władzę. Obietnice komunizmu, które w ówczesnych okolicznościach były niezwykle atrakcyjne dla społeczeństwa, zapewniły temu prądowi ideologicznemu bardzo silną pozycję w społeczeństwach Europy Zachodniej.

Bardzo istotnym pojęciem w kwestii podobieństwa ideologii politycznej i religii jest autorytaryzm i osobowość autorytarna. Koncepcję takiej osobowości wprowadził wybitny badacz Theodor Adorno, który postulował, że jednowładztwo ma ścisły związek z religijnością, a w konsekwencji z działaniami podejmowanymi przez osoby religijne [2, s. 123-140]. Częste występowanie osobowości autorytarnej przypisywane jest również osobom żyjącym w systemach totalitarnych. Badacz Jarema Drozdowicz charakteryzuje taką osobowość między innymi przez cechy takie jak podatność na manipulacje, mitologizację historii i rzeczywistości, odrzucenie indywidualizmu na rzecz kolektywizmu oraz bezkrytyczne uznanie autorytetów [1, s. 105-114]. Zaznacza również, że w systemach totalitarnych te cechy mogą być wykształcane poprzez edukację autorytarną.

Podobnie jak religie, ideologia totalitarna oczekuje od swoich zwolenników poświęcenia się dla idei oraz postępowania zgodnie z jej zasadami i dla jej dobra. Dąży do stworzenia swojej komuny, w której będą obowiązywały prawa uznane za



słuszne, a osoby które się temu sprzeciwiają nie będą mogły należeć do komuny, lub przez różnego rodzaju środki wpływu będą w niej zatrzymane.

Istotną kwestią, która cechuje ideologię komunistyczną jest niewątpliwy wpływ na życie prywatne, postrzeganie dobra i zła, zachowania i oceny moralne. Zachowanie posłuszeństwa, a tym samym unikanie kar wymierzanych przez reżim, wymaga od społeczności zaadaptowania się do pewnych norm takich jak odpowiedzialność zbiorowa, stawianie dobra ogółu ponad dobro własne czy przestrzeganie rygorystycznych zasad w życiu codziennym, które uważane są przez ideologię za obowiązkowe. Można zadać by pytanie, dlaczego komunizm osiągnął aż taką popularność i został zaadaptowany na szeroką skalę. Odpowiedzią będą między innymi wspomniane już obietnice składane przez partie komunistyczne, mające doprowadzić do wyzwolenia klasy robotniczej, która jak twierdzi N. Bierdiajew stała się nowym narodem wybranym w oczach zwolenników komunizmu [3, s. 327-244]. Ten mechanizm przejawia się w praktyce jako skrupulatne tworzenie mitu ideologii, czyli posługiwanie się pseudonauką, filozoficznym materializmem, a także szeregiem "rytuałów" takich jak ustanawianie świąt państwowych, propaganda w mediach i szkolnictwie oraz wszelkie inne działania mające na celu utrzymanie mitu.

Ideologia komunistyczna odcisnęła piętno nie tylko na terenie Państw Związku Radzieckiego. Jej wpływy dosięgnęły również Półwyspu Koreańskiego, sytuując się ostatecznie w jego północnej części. Ze względu na to, że cała ideologiczna podstawa Koreańskiej Republiki Ludowo Demokratycznej opiera się na zaczerpniętej od Józefa Stalina doktrynie, można spodziewać się, że w tym przypadku relacja religii do ustroju jest analogiczna do sytuacji w ZSRR. Jednak w przypadku KRLD pojawia się dodatkowo bardzo istotny czynnik, jakim jest niespotykany dotąd kult dynastii rządzącej państwem komunistycznym i mitologizacja rodu Kimów.

Ten wyjątkowy czynnik w połączeniu ze znanym już religiopodobnym charakterem ideologii komunistycznej, daje w rezultacie bardzo charakterystyczną postawę społeczną obywateli. Dodatkowo, w państwach o ideologii totalitarnej wszystkie sfery życia społecznego, również te prywatne podlegają obserwacji i wpływowi aparatu władzy, by nie dopuścić rozprzestrzeniania się sprzeciwu wobec reżimu, dlatego władza ściśle kontroluje również sztukę, co w przypadku KRLD doprowadziło do stworzenia sceny artystycznej, która jest światowym ewenementem XXI wieku.

Powyższe stwierdzenia objawiają się w kulturze komunistycznej przez różnego rodzaju hasła, idee, obietnice i mity historyczne. Wpływ reżimu w muzyce przejawia się przede wszystkim poprzez tekst. Większość utworów wokalnych KRLD to pieśni zwrotkowe z refrenem, dlatego w jednym utworze zazwyczaj poruszane jest jedno "zagadnienie" reżimowe ze względu na ograniczoną ilość tekstu. W pieśniach często



zawarte są trzy zwrotki, najczęściej czterowersowe. Do typowych poruszanych w pieśniach tematów należą:

Pochwała przywódcy - Kim Ir Sena, Kim Dzong Ila lub Kim Dzong Una

Pochwała dobrobytu kraju

Zachęta do pracy na rzecz kraju

Wspomnienia o waleczności KRLD i przebytych wojnach

Elementy mitologiczne i związane z naturą

W muzyce Koreańskiej Republiki Ludowo Demokratycznej cechy religiopodobności pojawiają się głównie w pieśniach o tematyce hagiograficznej oraz mitologicznej. Na przykład, powtarzającym się motywem w pieśniach jest wspomnienie Góry Paektu, która na Półwyspie Koreańskim stanowi ważny symbol kultury narodowej. Według tradycyjnej mitologii koreańskiej bóg Tangun, założyciel pierwszego Królestwa Korei narodził się na szczycie Góry Taebaek. Obecnie znajduje się on na terenie Republiki Korei, zatem treść mitu została zmieniona i za górę narodzin uważa się szczyt Paektu [4, s. 140-157]. Jest to najwyższy szczyt KRLD i według oficjalnych danych to właśnie na tym szczycie, narodził się Kim Jong Il, drugi prezydent KRLD.

Poza odniesieniem do kultury tradycyjnej, wokół Góry Paektu zbudowany został mit o kontekście politycznym. Wizerunek Kim Ir Sena, pierwszego przewodniczącego KRLD silnie oparty był o jego aktywność partyzancką. Militarne działanie na rzecz kraju znacząco legitymizowało prawa do władzy, w początkowych etapach kształtowania struktur Partii Pracy Korei (PPK) wiele istotnych stanowisk obejmowanych było przez żołnierzy koreańskiej partyzantki. W nowym, politycznym micie, syn Kim Ir Sena, Kim Dzong Il narodził się podczas burzy w obozie partyzanckim na Górze Paektu, co było swego rodzaju przełożeniem wizerunku bohatera z ojca na syna. Dodatkowo, w oficjalnych źródłach pojawia się również motyw nadnaturalny – po narodzinach Kim Dzong Ila burza miała gwałtownie ustać, a na niebie miała pojawić się nowa gwiazda i podwójna tęcza. Podobne wątki pojawiają się również w dalszej części oficjalnej biografii Umiłowanego Przywódcy, który miał okazać się osobą szczególnie wyjątkową i utalentowaną o czym świadczy na przykład zdolność trafnego pouczenia osób dorosłych, gdy Kim Dzong Il był w wieku dziecięcym. Oczywiście taka narracja bardzo sprzyja budowaniu autorytetu i kultu jednostki, na potrzeby wspomnianego społeczeństwa autorytarne.

Symbol Góry Paektu pojawia się między innymi w utworach takich jak:  
*Aegukka* - hymn KRLD

*Pieśń o Generale Kim Jong Ilu* (김정일장군의 노래)

*Chodźmy na Górę Paektu* (가리랴 백두산으로)

*Odgłosy końskich kopyt na Górze Paektu* (백두의 말발굽소리)



*Chwała Generalowi Kim Dzong Unowi* (김정은장군께 영광을)

*Pieśń Koreańskiej Armii Ludowej, Armia Paektu* (백두산군대 조선인민군)

Wyjątkowym tekstem cechuje się pieśń *Chodźmy na Górę Paektu* (가리라 백두산으로). Poniżej znajduje się jej treść - trzy zwrotki oraz refren.

1. 봄날에도 가리라 겨울에도 가리라

백두산 백두산 내마음의 고향에

폭풍에도 굶핍없는 의지를 주고

신념을 버려주는 혁명의 전구

1. Pójdziemy wiosną, pójdziemy zimą,  
Góra Paektu, Góra Paektu to dom naszych  
serc

Nawet podczas szturm na polach bitew  
Nie zwątpimy w oświeconą rewolucję

R. 가리라 가리라 백두산으로 가리라

우리를 부르는 백두산으로 가리라

가리라 가리라 백두산으로

R. Pójdziemy, pójdziemy, pójdziemy na  
Górę Paektu

Góra Paektu nas woła więc pójdziemy  
Pójdziemy na Górę Paektu

2. 꿈결에도 가리라 그 언제나 가리라

백두산 백두산 내마음의 고향에

이 땅우에 기적들과 행운을 불러

영웅조선 승리의 길 향도하는 곳

2. Pójdziemy zawsze, nawet w snach,  
Góra Paektu, Góra Paektu to dom naszych  
serc

Przynosi szczęście i cuda tej ziemi  
Prowadząc bohaterską Koreę ku  
zwycięstwu

3. 한생토록 가리라 대를 이어 가리라

백두산 백두산 내마음의 고향에

당을 따라 끝까지 갈 영광의 길에

필승의 뉘를 주는 태양의 성산

3. Pójdziemy, całe życie i przez wszystkie  
pokolenia

Góra Paektu, Góra Paektu to dom naszych  
serc

Zawsze podążając za Partią ku chwale  
Która daje nam ducha zwycięstwa

Utwór skomponowany jest w typowym dla muzyki KRLD metrum 4/4, ze względu na bardziej sentymentalny charakter jest wykonywana w umiarkowanie szybkim tempie *allegro moderato*. Utwór został skomponowany z dużym prawdopodobieństwem podczas kadencji obecnego prezydenta, Kim Dzong Una, wskazuje na to między innymi charakterystyczny element zmiany tonacji utworu z As-dur na A-dur w ostatnim powtórzeniu refrenu. Dzięki temu utwór ma bardziej emocjonalny charakter.



W tekście pieśni zawarte zostały wyrażenia jasno wskazujące na reżimowy charakter utworu. Zdecydowanie głównym tematem utworu jest wspomniana Góra Paektu, dzięki której według oficjalnej narracji, rodzina Kimów ma największe prawa do władzy. W drugiej zwrotce pojawia się wątek mistyczny, jakoby Góra przynosiła pomyślność Koreańczykom z Północy. W tej pieśni temat Góry Paektu został połączony z posłuszeństwem wobec Partii Pracy Korei. Wspomnienie z pierwszej zwrotki o "oświeconej rewolucji" świadczy o obecnej w KRLD narracji, według której rewolucja nie obejmuje jedynie wydarzeń lat 40 i 50 XX wieku, a właściwie w pewnym sensie trwa do dziś, z tego względu w oficjalnych mediach oraz sztuce pojawia się apel do mieszkańców o potrzebie ciężkiej pracy na rzecz kraju.

Religiopodobnym elementem ustrojów totalitarnych jest również nadanie sensu życia i celu pracy człowieka, zaangażowanie go w pewnego rodzaju misję. Wyznaczenie takiego celu przez reżim sprzyja utworzeniu się komuny, o której wspomniałam, ze względu na skupienie obywateli w jednolitym systemie ideologicznym i wspólne dążenie do określonych rezultatów. Przykładem utworu, który realizuje taką mobilizację obywateli jest utwór *Uczymy się* (배우자). Jego tekst brzmi:

1. 시간은 쉬없이 흐르네 그러니 돌아보지 마시고 금같이 귀중한 분초를 아껴갑시다	1. Czas płynie nieubłagane Więc nie oglądaj się za siebie Każda minuta cenna jak złoto Więc chwytaj chwilę
R. 배우자 배우자 내 나라의 위해 배우자 배우자 앞날을 위해 우리의 식으로 락원 꾸리자 배우자 배우자 배우자 내 나라의 위해	R. Uczmy się, uczmy się dla naszego kraju Uczmy się, uczmy się na przyszły czas Budujemy własny cudowny kraj Uczmy się, uczmy się uczmy się, dla dobra naszego kraju
2. 아는 게 보배고 힘일세 그러니 열정을 다바쳐 우리의 과학과 기술을 꽃피갑시다	2. W wiedzy leży cała potęga i siła Więc poświęć całą swoją pasję Dla nauki i technologii Która rozkwita
3. 한없이 소중한 조국도 너와 나 모두의 행복도	3. Nasza bezgranicznie wielbiona ojczyzna To szczęście dla wszystkich, ciebie i mnie Dzięki ciężkiej pracy i pilnej nauce Wszystko zabłyśnie





열심히 배우고 배울 때  
빛이 납니다

W wykonaniu zespołu Moranbong, pieśń *Uczymy się* utrzymana jest w tonacji d-moll, z nieznaczną modulacją na tonację jednoimienną D-dur podczas krótkiej partii solowej skrzypiec. Pieśń ma metrum 4/4, ze względu na motywujący charakter tekstu wykonywana jest w szybkim tempie *allegro*.

Na podstawie tekstu można zauważyć, że pieśń ma na celu intensywną mobilizację do pracy, w tym kontekście praca ma polegać na nauce, która będzie sprzyjała wspólnemu dobru. W tym przypadku wyraźnie odznacza się kolektywizm, brak w tekście jakiegokolwiek indywidualizmu i istoty samorozwoju. Nacisk położony jest wyłącznie na wspólną pracę by osiągnąć cel, do którego winni zmierzać wszyscy odbiorcy.

Ostatnim zagadnieniem jakie chciałam poruszyć jest autorytarny kult jednostki, która pojawia się w pieśniach bezpośrednio. Jako przykład chciałam zaprezentować utwór stosunkowo nowy, który ma na celu wsparcie kultu obecnego prezydenta, Kim Dzong Una. Jest to jedna z pieśni, które co ciekawe pojawiła się w pierwszej dekadzie panowania Kim Dzong Una (od 2011 roku), a zatem można przypuszczać, że PPK w dalszym ciągu bazuje na podobnych zasadach autorytaryzmu z początków historii KRLD. Poniżej znajduje się pierwsza zwrotka i refren pieśni *Podążamy tylko za Tobą* (우리는 당신밖에 모른다):



## 1. 이조선이끄는 힘역세다

인민의운명을한몸에안고

우리가바라는꿈과리상

모두다꽃피주소실분

1. On jest siłą napędową Korei,

Ma los wszystkich ludzi w swoich rękach

Jest nadzieją i snami dla naszych idei

Dzięki niemu wszystko zakwitnie

R. 위대한김정은동지

우리는당신밖에모른다

위대한김정은동지

당신께충실히리라

R: Wielki Generale Kim Jong Unie,

Będziemy podążali tylko za Tobą

Wielki Generale Kim Jong Unie,

Będziemy wierni tylko Tobie

*Podążamy tylko za Tobą*, to pieśń o typowym charakterze marszowym, utrzymana jest w metrum 2/4, w umiarkowanym tempie *andante*. Tonacja wyjściowa dla utworu w wykonaniu zespołu Moranbong to c-moll, w trakcie utworu jednokrotne powtórzenie refrenu między drugą a trzecią zwrotką wykonane jest w tonacji cis-moll.

Podobnie jak słowa poprzednich utworów, również w tym przypadku tekst ma bardzo jasne i dosłowne przesłanie. To jeden z elementów charakterystycznych dla muzyki aparatu władzy, której teksty pisane są w taki sposób, by uniknąć nieporozumień w zakresie interpretacji. W pieśni *Podążamy tylko za Tobą* widoczne jest absolutne traktowanie obecnego prezydenta oraz obietnica wierności ze strony obywateli.

Powyższe przykłady pieśni aparatu władzy KRLD zawierają cechy odnoszące się do potrzeb obywateli o rysie charakteru autorytarnego.

Wnioski: Podsumowując, na podstawie obserwacji różnych badaczy z zakresu polityki i religioznawstwa, postulaty o podobieństwie funkcjonowania religii i ustrojów totalitarnych można przedstawić na gruncie kultury Koreańskiej Republiki Ludowo Demokratycznej. Zjawiska religiopodobne przejawiają się w muzyce za pomocą tekstów pieśni, a ich zakres pokazany na przykładach obejmuje mitologizację rzeczywistości, wykreowanie wspólnej i jednolitej ideologii oraz celu, a także kult jednostki.



### **Bibliografia:**

1. Drozdowicz J., Totalitarna duchowość w nazistowskich Niemczech. O roli religii w modelu edukacji autorytarnej. *Przegląd religioznawczy*. Poznań 2019. Numer 1/271. s. 105-114.
2. Krok D., Związek autorytaryzmu z zaangażowaniem religijnym i religijnymi stylami poznawczymi. *Polskie forum Psychologiczne*. Bydgoszcz 2011. Numer 16/2. s. 123-140.
3. Tyszka K., Religijne oblicze komunizmu. *Acta Universitatis Vratislaviensis*. Wrocław, 2009. Numer 3154. s. 327-344.
4. Wojtala J., Standaryzacja Terminologiczna Północnokoreańskiej Propagandy - Wybrane Aspekty. *Kultura Bezpieczeństwa*. Kraków. 2023. Numer 43. s. 140-159.

*Гуса Оксана Андріївна  
(м. Тернопіль, Україна)*

УДК 930,85: 008 (091)

### **Ягеллонство та його історичні антитези у формуванні принципу культурно-мистецького єднання націй**

Зі стародавніх часів слов'яни становлять важливу частину населення Європи. У культурному житті Польщі, до складу якої входили руські (українські), литовські та білоруські землі, від Середньовіччя бере свій початок ягеллонство, що як історично-культурний феномен має давню традицію. Саме на цьому терені закладалися підвалини українського національного мислення. За розумінням М. Грушевського, воно є своєрідним пограниччям православної культури литовської магнатерії, західнослов'янських цінностей старокатолицької і католицької Польщі, у результаті надбань старокатолицької традиції, що побутує до сьогодні переважно на півдні Польщі, на сході Литви та в Україні (у тому числі в її Центральному і Східному регіонах) [1].

Під покровительством ягеллонства став можливим розквіт православних братських шкіл у Львові та інших містах Русі-України. Ці заклади відіграли значну роль у формуванні національного самоствердження України, в її відмежуванні від польського католицизму зі спрямуванням останнього на розкол слов'янської культурної спорідненості [1, с. 4].

Саме ягеллонська культурно-політична ідея врятувала слов'ян від німецького нашестя на початку XV ст. – йдеться про розгром Тевтонського ордену у Грюнвальдській битві 1410 р.



Ягеллонство – це доба козацьких вольностей, що освятили високою освіченістю і співочою енергією козацьку добу, яка є осердям високої честі й гордості української нації, її думності<sup>16</sup>. Для польської ж традиції ягеллонство є порою, коли столицею країни був Краків. За етнічно-культурними перевагами він був і залишається зберігачем старокатолицьких традицій, які походять від часів нероздільної християнської церкви, з усвідомленням спорідненості зі східнослов'янським світом. Ягеллонство в Польщі сприяло творенню Запорізької Січі, що стала суттєвою опорою захисту від воєнної експансії як Кримського ханства, так і османської Туреччини. Крим же, що був останньою із грецьких колоній, батьківщиною східнослов'янського християнства, місцем діяльності "православних братів", яких вигнали англосакси з окатоличеної Британії (XI ст.) [3], перетворився у XIII–XV ст. на оплот ісламу.

Важко переоцінити таку культурну відкритість, народжену історією і творчі контакти зі Сходом Європи (як відзначає О. Козаренко). Своєрідним свідченням пам'ятливості про надбання німецького світу в його солідаризації зі слов'янством став Святослав Ріхтер. Німецьке походження його батька органічно поєднувалося із князівським двокореневим іменем, що у домашніх умовах, за свідомством Т. Малукової-Сидоренко, яка була вхожою у сім'ю довоєнних Ріхтерів, заміщалося слов'янським найменуванням Светік.

Зауважимо також, що психологічно-ідеологічно було вкрай важливим те, що О. Козаренко у ягеллонстві і народженому в ньому сарматизмі усвідомлював програму консолідації сил слов'янства у культуробудівній експансії, пам'яткою про яку є Ягеллонський університет, що став прототипом Львівського (основою обох були візантійські і древньоруські моделі університетів та академій) [2, с. 52]. Саме від цих віків ягеллонства, XV–XVI ст., стало традиційним у Польщі розглядати надбання Київської Русі як безпосереднє джерело культурних здобутків і Польщі, і України, й усього слов'янського світу [4, с. 190].

Події початку XV ст. закарбувалися в історії як величний подвиг. Адже Литовсько-Польське королівство, в якому нарівні стояли католики-поляки, православні русини (українці) і литовці, які були тоді переважно язичниками, відстояло право на життя і свою слов'янську культуру. Бо за попередні XIII–XIV ст. слов'янство в його західному культурному відгалуженні було винищене, зокрема і Пруссія, залишивши після себе хіба що окремі топоніми на теренах Європи. В сучасній Польщі зберігається пам'ять про ягеллонську Велику Польщу, в якій під орудою литовсько-польських князів об'єднався майже увесь східноєвропейський слов'янський світ.

<sup>16</sup> У староукраїнській і польській мовах "дума" означає "честь".



## Література:

1. Гиса О. *Ягеллонство в Польщі та Україні як культурно-історичний феномен і чинник університетської музичної освіти ХХ століття*. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2022. 98 с.
2. Подобас І. *Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермаєра: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво"*. Одеса, 2012. 190 с.
3. Козаренко О. *Феномен української національної музичної мови*. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
4. Oksana Hysa, Yuxuan Li, Vitaliy Nyemiy, Bei Liu, Nazar Lazechko. The Jagiellonian cultural complex in the intellectual biography of Oleksandr Kozarenko. *Synesis*. Rio de Janeiro, 2024. V. 16. No 1. P. 188-196.

*Діфань Цю / Difan Qiu*  
(м. Тернопіль, Україна)

**УДК 008 (091)**

**37.061:364.144**

**008(1-11)(063)**

**141.319.8:130.2-055.2(043.3)**

### Образ "нової жінки" у китайській культурі ХХ століття

Протягом тривалого періоду жінки у всьому світі перебували у пригніченому становищі. Феміністський рух, як ідеологічний напрямок, зародився у Європі, Британії та США на рубежі ХІХ-ХХ століть. Після Другої світової війни життя жінок у розвинених країнах змінилося. Побутова техніка полегшила ведення домашнього господарства, тривалість життя збільшилася, а зростання сфери послуг відкрило тисячі робочих місць, де фізична сила була вирішальним чинником. Незважаючи на соціально-економічні перетворення, культурні установки щодо жінки, як і раніше, вони відігравали важливу роль у суспільстві.

Друга хвиля жіночого визвольного руху припала на 1960-1970-і роки ХХ століття. У червні 1966 року було створено аналог Національної асоціації сприяння прогресу кольорового населення (NAACP) – Національна організація жінок (NOW) [2, р. 5-10]. До кінця другого року існування організації лідери NOW дійшли консенсусу щодо шести пунктів, необхідних для забезпечення рівності жінок: забезпечення дотримання законів, що забороняють дискримінацію при прийнятті на роботу, право на відпустку у зв'язку з вагітністю та пологами, відкриття центрів для догляду за дітьми, які відкрили доступ жінкам до повноцінної роботи, податкові відрахування на витрати на



догляд за дитиною, рівну та нерозділену освіту, рівні можливості професійного навчання для бідних та заможних жінок. Незважаючи на розбіжності в керівництві NOW, рух за права жінок досяг багато чого за короткий період часу. Жінки отримали доступ до робочих місць, роботодавців зобов'язали надавати графіки збільшення кількості жінок, які працюють на підприємствах або у сфері послуг. Закони про розлучення були лібералізовані, роботодавцям заборонили звільняти вагітних жінок, у коледжах та університетах було створено програми для навчання жінок. Рекордна кількість жінок балотувалася та займала важливі пости у політичній сфері, спортивні федерації фінансували жіночі спортивні команди. Організація NOW просувала повну рівність в армії (включаючи бойову службу), а також домогалася збільшення федерального фінансування догляду за дітьми та створення дієвих програм щодо запобігання насильству щодо жінок. Жінки-музиканти та жінки-композитори активно приєднувалися до феміністського руху в Європі, США та Китаю (після закінчення культурної революції) [1, р. 145-146].

Вчені сходяться на думці, що китайські жінки набули неабияку частку свободи в ХХ столітті. Китай досяг великих успіхів у боротьбі за гендерну рівність, проте жінки, як і раніше, мають нижчий статус, ніж чоловіки.

З давніх часів у Китаї склався конфуціанський патріархальний лад. Історія гендерної стратифікації більшою мірою пов'язана з філософією синівської шанобливості Конфуція. Відповідно до філософської системи Конфуція, жінки-Інь були м'якими, поступливими та пасивними, тоді як чоловіки-Ян відрізнялися жорстокістю, активністю, прагнули домінування. Наголошувалося, що гендерні відмінності були частиною природного порядку Всесвіту [3]. Якщо Інь брала гору, сакральний космічний порядок автоматично опинявся під загрозою. Суть філософії Конфуція також зводилася до єдності трьох правил: жінки підпорядковуються чоловікам, громадяни підпорядковуються правителю, а молоді підпорядковуються літнім людям. Протягом тисячоліть "правила трьох послухів" допомагали підтримувати патріархальний громадський порядок у Китаї, а образливі дії, здійснені щодо жінок, не були рідкістю. Практика зв'язування ніг дівчаткам п'яти-шестирічного віку в Китаї була одним із найжорстокіших ритуалів, який набув широкого поширення, починаючи з Х століття. Ноги дівчат залишалися пов'язаними до кінця життя, поступово деформуючись і роблячи жінок залежними від оточуючих. Бинтування ніг дівчаткам заборонили 1902 році імператорським указом останньої династії Цін. Проте знадобилося ще кілька десятиліть доти, коли практика зв'язування остаточно пішла у минуле.

Культурну революцію 1966-1976 років можна трактувати як період можливостей для жінок у новітній історії Китаю. Єдиний колір та фасон одягу,



гасло "Все, що можуть робити чоловіки, можуть робити і жінки" підтверджують це твердження [5, 20].

Зміни в Китаї після Культурної революції неоднозначно вплинули на жіночий статус жінок у Китаї. Вважалося, що комуністична революція 1949 року поклала край тисячолітній історії чоловічого домінування, яку Дж. Стейсі називає "конфуціанський патріархальний лад" [4]. Насправді нерівність зберігається на інституційному та структурному рівні. З одного боку, китайські жінки досягли швидкого прогресу в гендерному відношенні і представництво жінок у вищих навчальних закладах було вищим щодо будь-якого іншого періоду. З іншого боку, жінки, як і раніше, мали надзвичайно низький статус у суспільстві.

Слід зазначити, що всі китайські композитори-жінки знаходяться під впливом західної композиційної техніки, у них є досвід створення електронної музики, стилю гармонії та ін. Багаточисленні твори жінок-композиторів являють собою синтез китайської та західної культури, що призводить до розуміння та прийняття багатогранності та багатолікості культурних аспектів різних народів.

#### **Література:**

1. Jacqueline H. The National Organization for Women and the fight for the Equal Rights Amendment. Munich: GRIN Verlag, 2008. P. 5-10.
2. Bonnie G. Smith. Women's History in Global Perspective. Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 2004. P. 145-146.
3. McClary S. Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality. Minnesota: The University of Minnesota Press, 2002. 215 p.
4. Stacey J. Patriarchy and Socialist Revolution in China. California: Tang Tsou. The Cultural Revolution and Post-Mao Reforms. A Historical Perspective. Chicago: University of Chicago Press, 1986. P. 20.
5. University of California Press, 1983. 336 p.



# **ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК МЕХАНІЗМ ТРАНСЛЯЦІЇ СЕНСІВ ХРИСТИЯНСЬКОГО ВІРОВЧЕННЯ**

**Веретко Оксана Ігорівна**  
(м. Івано-Франківськ, Україна)

УДК 378.016:72/78

## **Застосування новаторських методів навчання на заняттях із художнього текстилю**

Розвиток інноваційних технологій, розширення технічних та технологічних можливостей навчання у закладах вищої освіти вимагає методичного вдосконалення, вмілого застосування новаторських практик та методів при вивченні українського декоративно-прикладного мистецтва, зокрема художнього текстилю. Сучасне середовище потребує високоінтелектуальних творчих особистостей, здатних самостійно приймати нестандартні, креативні рішення, ефективно використовувати набуті компетентності та реалізовувати їх у підготовці власних проєктів. На тлі реалій сьогодення використання інноваційних технологій та новітніх методів проведення занять з художнього текстилю, дають можливість для проведення безперервного змішаного навчального процесу, а саме використання різноманітних платформ, що забезпечують дистанційну форму навчання.

Переваги оновлення новаторських практик, зокрема застосування інтерактивних методів навчання, обґрунтовано у працях О. Побірченко, Т. Філатьєва [4; 7]. Використання інноваційних технологій у навчальному процесі розглядали у своїх роботах І. Дичківська, Б. Тимків, О. Веретко: [3; 6; 1], тему ефективності дистанційного навчання проаналізовано в дослідженнях О. Воловик, В. Надточій [2]. Теоретичні та практичні матеріали із декоративно-прикладного мистецтва (художнього ткацтва), приклади творчих завдань, методичних рекомендацій щодо їх виконання опрацьовано у посібнику авторів М. Сенік, О. Веретко [5].

Застосування новаторських методів та інноваційних технологій, а також вдосконалення методики викладання декоративно-прикладного мистецтва (художнього текстилю) прослідковано на кафедрі методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Освітній компонент "Художній текстиль" у навчальному плані належить до циклу вибіркових навчальних дисциплін професійної підготовки і має вагомий освітньо-виховний вплив на становлення особистості майбутнього





вчителя образотворчого мистецтва і розвитку його професійних здібностей. Метою курсу є базова підготовка майбутнього спеціаліста до теоретичного та практичного застосування знань із курсу "Художній текстиль", дослідити процеси виникнення, становлення та розвитку декоративно-прикладного мистецтва (художнього текстилю) в Україні. Виховувати загальну естетичну культуру, навчити створювати мистецькі твори за законами композиції із урахуванням технологічних особливостей художнього текстилю, підготовка майбутнього спеціаліста до створення предметів декоративно-прикладного мистецтва і дизайну та оволодіння методикою навчання і виховання цьому дітей.

Розробка та впровадження в освітній процес новаторських методів навчання безпосередньо пов'язані із розвитком інноваційних технологій, із масштабним використанням різноманітних електронних пристроїв, гаджетів тощо. Постійне вдосконалення навчального процесу дає можливість викладачу проводити заняття змішаного типу офлайн (аудиторно) чи онлайн (дистанційно). Застосування допоміжних ресурсів, таких як: мультимедійні дошки для демонстрації презентацій Microsoft Power Point, показ відеороликів, слайд-шоу, технологічних таблиць, зразків студентських робіт допомагає студенту краще засвоїти теоретичний і практичний матеріал. Все це, при необхідності, можна перенести на платформу дистанційного навчання під час онлайн-занять. Однозначно, "живе" спілкування є важливим аспектом у формуванні кваліфікованого фахівця, тому зустрічі з майстрами народної творчості, художниками-професіоналами, відвідування мистецьких виставок із подальшим їх обговоренням показує ефективність проведення таких занять при вивченні освітнього компонента. Якщо немає можливості очного спілкування, можливе застосування віртуального перегляду та знайомства із українським текстильним мистецтвом. Це організація онлайн-зустрічей із художниками, майстрами чи колекціонерами та поціновувачами народного декоративно-прикладного мистецтва. У цьому контексті важливим є створення, не залежно від форми навчання, сприятливих умов для ефективного навчального процесу. При вивченні курсу "Художній текстиль" студенти виконують також практичну роботу в матеріалі із застосуванням вивчених технік. Цікавим в практичній роботі є виконання просторових інсталяцій із текстильних матеріалів. Робота в матеріалі з художнього текстилю має свої специфічні особливості, тому вимагає володіння текстильними техніками і ретельності у виконанні. Крім виконання практичної роботи, студенти проводять науково-дослідну роботу з однієї із запропонованих тем. Метою наукового дослідження є спроба виконати пошукову роботу і зафіксувати знайдений матеріал при створенні презентацій. Важливим пунктом у презентації є висновки, в яких студент



висвітлює свою думку щодо ставлення до вивченого і досліджуваного матеріалу.

У кінці вивчення курсу відбувається кафедральний перегляд практичних робіт, а також виноситься на загальний онлайн-перегляд презентації на спільному кафедральному диску.

Оновлення та вдосконалення новітніх методів навчання дозволяє студентам при ознайомленні та вивченні освітнього компонента "Художній текстиль" здобувати такі компетентності, як:

- здатність розв'язувати складні спеціалізовані задачі та практичні проблеми у галузі образотворчої та освітньої діяльності або у процесі навчання, що передбачає застосування певних теорій та методів відповідної науки і характеризується комплексністю та невизначеністю умов;
- здатність генерувати нові ідеї, вміння диференціювати традиційні та інноваційні способи вирішення завдань та знаходити межі їхнього застосування у навчально-виховному процесі;
- здатність до теоретичного освоєння мистецької спадщини, фахової орієнтації у сучасному світовому та українському образотворчому просторі;
- володіння образотворчою грамотою на рівні необхідному для сприймання, оцінки та створення художнього образу;
- здатність до творчої, художньо-педагогічної, організаторської та художньо-естетичної діяльності, спрямованої на духовний і культурний розвиток особистості;
- здатність до організації і проведення позаурочної та позакласної роботи (вихід на пленер, екскурсії в музейні установи, участь у мистецьких проєктах, майстер-класах, виставках);
- стимулювання образного мислення, формування навичок художньої самоосвіти розвиненої особистості;
- здатність застосовувати образотворче мистецтво як засіб естетичного виховання школярів.

Отже, використання новітніх методів навчання при вивченні декоративно-прикладного мистецтва "Художнього текстилю" забезпечує краще і ширше засвоєння знань, умінь та навичок з курсу. Новаторські практики стимулюють до динамічних позитивних змін у навчанні. Сприяють розвитку творчих здібностей, креативного мислення, а також перехід до сучасного якісного навчання та безперервного вивчення освітніх компонентів.



## Література:

1. Веретко О. І. Інноваційні форми проведення занять з художньої вишивки. *Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін* : матеріали IV Міжнар. наук-практ. конф. ( Умань, 8-9 квіт. 2021 р.) / [редкол.: Терешко І. Г. (голов. ред.), Побірченко О. М. (відпов. ред.), Андрощук Л. М. [та ін.]. Умань : ВІЗАВІ, 2021. С. 45-47.
2. Воловик О. І., Надточій В. О. Застосування технологій дистанційного навчання для організації ефективного навчального процесу у вищій школі. *Нові технології навчання*: наук.-метод. зб.. Київ., 2010. Вип. 63. С. 55-61. Електронний ресурс. Дата звернення : 02.03.2024. URL : <http://surl.li/rsrxi>
3. Дичківська І. М. *Інноваційні педагогічні технології*: навчальний посібник. Київ, Академвидав, 2004. 352 с. Джерело доступу: <http://surl.li/fktbl> . Дата звернення : 08.03.2024.
4. Побірченко О. *Професійна підготовка майбутніх учителів образотворчого мистецтва в контексті застосування сучасних інноваційних технологій* : збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. 2014. Частина 1. С.328-335. Джерело доступу: <http://surl.li/rsrzv>. Дата звернення : 10.03.2024.
5. Сеник М. М., Веретко О. І. Декоративно-ужиткове мистецтво (художнє ткацтво) : навчально-методичний посібник / за ред. проф. Б. М. Тимківа. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2020. 140 с.
6. Тимків Б. М. Використання інноваційних методик у фаховій підготовці вчителів образотворчого мистецтва. *Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін*: матеріали IV Міжнар. наук-практ. конф. (м. Умань, 8-9 квіт. 2021 р.) / [редкол.: Терешко І. Г. (голов. ред.), Побірченко О. М. (відпов. ред.), Андрощук Л. М. [та ін.]. Умань : ВІЗАВІ, 2021. С. 219-221.
7. Філатьєва Т. В. *Інтерактивні методи навчання як засіб підвищення професійного рівня майбутнього вихователя позашкільного закладу* : збірник наукових праць. Педагогічні науки. Херсон: Видавництво ХДУ, 2009. Випуск 51. С. 342-346. Джерело доступу: <http://surl.li/rssao>. Дата звернення : 01.03.2024.



УДК 745.5

### **Вплив християнських символів на гуцульські художні вироби з металу**

Процес інтеграції сонцепоклонницьких символів у християнську символіку є цікавим аспектом вивчення мистецьких, культурних та релігійних традицій різних народів. У контексті гуцульської культури це явище можна пояснити через тісний взаємозв'язок місцевих жителів із навколишньою природою, а також через їхні спроби знайти гармонію із цілим всесвітом.

З давніх-давен кожна епоха формувала власне бачення світу, насичуючи культуру міфічними символами, які із плином часу постійно трансформуються. Втім, через усі часи, вони залишалися ключовими засобами моделювання світобудови. На Гуцульщині символами стають як природні явища, так і вигадані божевства, відображаючи людську тенденцію до символотворення.

Віддавна філософія життя горян – язичницькі вірування, які забезпечували їх гармонійне співіснування із природою. Навіть з прийняттям християнства в Київській Русі, не вдалось цілковито нівелювати вплив язичницьких світоглядних елементів (установок) на релігійне, культурне життя народу. Відповідаючи своїй ментальності і на рівні масової свідомості, древній народ інтуїтивно наближався до язичницьких світоглядних установок.

В багатьох культурах саме зображення космогонічної системи представлене у формі хреста, розташованого у центрі кола, що в свою чергу символізує чотири пори року, при цьому вертикальне рамено, що з'єднує zenit з землею, символізує вісь світу, а перехрестя вулиць часто слугують імітацією місць, де перетинаються шляхи мертвих і живих. Саме це спостерігаємо у символіці народів Африки, і ці перехрестя використовуються в магічних заклинаннях, оскільки вони мають силу заманювати духів, що вагаються, яким шляхом їм піти [7, с. 610].

Вже після прийняття християнства, символи сонцепоклоніння у гуцульській культурі почали адаптовуватися до нової релігійної системи, не втрачаючи при цьому свого первісного значення. Наприклад, в гуцульських металевих виробах, литих з латуні, бачимо форму хреста, який, окрім християнських сакральних традицій, іноді містить елементи, які нагадують сонячне сяйво. Це може символізувати світло Христа, який просвічує всіх, хто перебуває в пітьмі, в зневірі, але й водночас являється продовженням традиції вшанування Сонця. На сьогодні ми трактуємо такий тип хреста як "Сонце правди".



Серед різноманіття давніх символів, які спостерігаємо в традиційній культурі художньої обробки металу на Гуцульщині, особливе місце займають знаки, присвячені Землі, Воді та Сонцю, з яких символи Сонця є найбільш поширеними і до сьогодні.

Треба погодитись із думкою І. Франк про те, що орнаментальні композиції гуцульських прикрас беруть свій початок від древньослов'янського солярного культу, що величав первісне хліборобство та скотарство із животворною сонячною силою як ключовим елементом. При цьому символ Сонця, який став знаком добробуту та благополуччя, і до сьогоднішнього дня залишається значущим для населення Українських Карпат, зберігши багато магічних вірувань. Цей мотив в давні часи використовувався як могутній оберіг, що і пояснює часте застосування гуцульськими майстрами різноманітних інтерпретацій солярного символу у декоруванні металевих виробів [13, с. 1169].

Як зазначає О. Кожолянко, збереження давніх язичницьких вірувань серед гуцулів, навіть вже після переходу до християнства, насамперед можна простежити через традиції будівництва та декорування їхніх домівок. Вони використовували унікальне орнаментальне різьблення для прикрашання своїх осель, включаючи різні солярні символи та інші прадавні знаки. Подібні магічні символи знаходили своє відображення не тільки в архітектурі, а й у предметах побуту, зокрема у прикрасах. Ці предмети часто прикрашали зображеннями Сонця, а також символами його руху – фігури коней та птахів, які символізували денний та нічний шляхи Сонця [6].

Сонце в давніх віруваннях символізувало джерело життя, плодючість, тепло та світло. Сонцепоклоніння відображалось у багатьох аспектах повсякденного життя та вірувань гуцулів, включно з мистецтвом, архітектурою, календарними святами та ритуалами.

Із благовінням прадавні народи ставилися до вогню. Вогонь, як і Сонце, дає світло і тепло, і його важливість у ранніх суспільствах призвела до його шанування.

Хрест вважають символом Сонця, але таке тлумачення є суб'єктивним і не є загальноприйнятим. Важливо відзначити, що первісний хрест був рівнораменний, із чітко вписаними у круглу форму Сонця сторонами.

На думку науковців П. Кузенка, М. Станкевича хрест – символ життя, який походить від солярного знаку і відображає рух Сонця на небесній сфері. Зазвичай такий хрест зображували вписаним у коло. Точка у верхній його частині кола символізує день зимового сонцестояння, а нижня – день літнього сонцестояння. Його права частина позначає дні весняного рівнодення а ліва



осіннього. Сам хрест, який вписаний в це коло символізує сонячне світло, що розганяє темряву. Тому такий символ вважався оберегом від темних сил.

За визначеннями М. Станкевича, хрест як символ християнства у різноманітні його форм – грецький, римський, шестикінцевий, восьмикінцевий, поширюється по всій Україні і використовується в архітектурі (увінчальні, надмогильні, придорожні хрести), літургії (процесійні, на престольні, ручні хрести) та в побутово-обрядовій діяльності (настінні – йорданські хрести, нагрудні хрести, "згарди", хрести-мороки) [10, с. 17].

Хрест – це символ, який представляє перетин двох протилежностей і їх злиття в точці перетину. Його часто використовували для позначення поділу світу на чотири стихії: воду, вогонь, повітря і землю, або як поділ божественного (вертикальна лінія) і земного (горизонтальна лінія). В багатьох значеннях хрест зображує "розп'яте Сонце", в іншому – розп'ятого Христа Спасителя.

Подібні твердження П. Кузенка, де автор вказує на те, що церква, визнаючи всі види хреста та наділяючи їх певними догматичними значеннями, пояснює, що чотирикінцевий (грецький) хрест – знамення Христа господнього і означає, що до нього однаково закликається увесь світ, чотири сторони світу, латинський хрест в свою чергу, відображає багатотерпіння Божої любові, шестикінцевий хрест, символізуючи простір і час, виражає таємницю одухотвореного космосу з шістьма променями, що означають шість днів творіння, тоді як восьмикінцевий хрест з восьми кінцями представляє вісім основних періодів в історії людства, де восьмий символізує життя прийдешнього віку, Царство Небесне, є більшим і вказує догори, до неба [7, с. 613].

В дослідженнях І. Франк зазначено, що навіть такі виразно християнські хрести зберігають численні елементи язичницької символіки в гуцульських виробках, зокрема солярні розети або диски, які іноді можна зустріти на кінцях їхніх рамен [13, с. 1169]. М. Грабчук говорить про те, що релігійна духовність гуцулів виражається саме через етноконфесійне сплетіння традиційної культури гуцулів з іхристиянсько-язичницьким синкретизмом Східного Візантійсько-українського обряду, стаючи джерелом їхньої життєвої енергії [5, с. 49].

Яскравим прикладом таких сплетінь являються круглі форми металевих прикрас – "чепраги", що символізують сонце, і які можуть бути інтерпретовані як символи вічності та божественної досконалості у християнстві. Через такі елементи етнотдизайну, гуцули змогли зберегти свою культурну ідентичність, одночасно адаптуючись до християнських вірувань.



Цей процес інтеграції солярних символів є прикладом культурного синкретизму, коли нові релігійні ідеї вбирають у себе традиційні вірування горян. Про це свідчать вище згадані гуцульські "чепраги", які за віруванням гуцулів були оберегом від злих духів.

На прикладі архаїчного типу нашійних прикрас "згард", що склалися із круглих сонцеподібних медальйонів, оздоблених шестипромінною розетою та іншими аналогічними солярними знаками, спостерігаємо виразну особливість вміщення в їхній круг рівнораменного хреста.

У контексті поширення християнства на Гуцульщині, проявляється толерантне ставлення горян до християнських традицій та символів. Водночас відбувається інтеграція певних язичницьких уявлень, зокрема солярної символіки, не як елементів, несумісних із новою християнською вірою, але як частина, яка адаптувалася та переосмислилась у гуцульських художніх виробах, зокрема металірстві.

За визначеннями І. Франк, перш за все, процес асиміляції торкнувся саме солярної символіки, що проявлявся в злитті сонячного диску з хрестом, який є ключовою емблемою християнства, і цей процес особливо помітний в гуцульських металевих нагрудних прикрасах "згардах", заціпками яких є "чепраги" [13].

Обсяг нашого повідомлення не дозволяє розглянути все розмаїття гуцульських "згардм, тож особливості їх формотворення, орнаментальне оздоблення та процес асиміляції давніх язичницьких символів із християнською символікою, яка чітко простежується в аналогічних виробах, пропонуємо в майбутніх дослідженнях, які ми проведемо з метою визначення взаємозв'язку між різними культурами та їхнім впливом на формування гуцульських традицій в художній обробці металу.

У цьому дослідженні була вивчена інтеграція християнських символів у традиційні гуцульські металеві вироби, що ілюструє поступовий перехід гуцулів від сонцепоклонництва до прийняття християнства. Результати дослідження показали, що ця еволюція була не миттєвою, вона відбувалася поступово і знайшла своє яскраве вираження у гуцульських металевих виробах, які наскрізь пронизані елементами древньої, дохристиянської культури, яка ще довго зберігалася в горах, де жили гуцули і вшановувала Сонце як джерело енергії, життя і плодючості. Під впливом християнства, сонцепоклоніння на Гуцульщині поступово згасає, а солярні символи абсорбуються із християнськими, зокрема з хрестом, який стає основним символом християнської віри.

Проведений аналіз форм та орнаменталії гуцульських металевих прикрас вказує на те, що християнські символи, які тісно переплелись із солярними



мотивами, сформували унікальну традиційну культуру художньої обробки металу у Карпатському регіоні.

### Література:

1. Бова В. Символізм християнсько-язичницького синкретизму у культурному житті українців. *Наукові записки Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав"* : збірник наукових статей. Переяслав-Хмельницький, 2018. Вип. 14 (16). С. 102-111.
2. Боньковська С. Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку. *Історія Гуцульщини*. Т. 6. Львів: Логос, 2001. С. 368-374.
3. Боньковська С. Художні традиції гуцульського мосяжництва. *Записки НТШ ім. Т. Шевченка*. Т. ССХХІІІ. Праці секції етнографії та фольклористики. Львів, 1992. С. 115-126.
4. Боньковська С. Художній метал. *Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат*: у 4х т. Т. 2. Етнологія та мистецтво. Львів, 2006. С. 727-751.
5. Грабчук, М. Особливості східного візантійсько-українського обряду в гуцулів. *Українське релігієзнавств.* 1999. № 9. С. 43-49.
6. Кожолянко, О. Збереження язичницького світогляду в українців-гуцулів у кінці ХХ – на початку ХХІ століття. *Матеріали до української етнології*. Київ, 2013. Вип. 12 (2013). С. 14-18.
7. Кузенко П. Еволюція знаку хреста в процесі культури творення. *Художня культура. Актуальні проблеми* : збірник наукових праць. Київ, 2007. Вип. 14. С. 609-617.
8. Роль символу, знака, міфу в професійному декоративному мистецтві України на межі ХХ–ХХІ століть / З. Чегусова. *Українське мистецтвознавство*: збірник наукових праць. Київ, 2008. Вип. 8. С. 146-151.
9. Савчук Г. З історії українських жіночих прикрас. *Записки НТШ ім. Т. Шевченка*. Т. ССХХІІІ. Праці секції етнографії та фольклористики. Львів, 1992. С. 127-136.
10. Станкевич М. Структури художнього тексту хреста. *Українська хрестологія* : спец. випуск НЗ. Львів, 1997. С. 7-20.
11. Ткачук Я., Кубик М. *Гуцульські прикраси*. Джерело доступу : <http://surl.li/rsrwl>. Дата звернення : 15.03.2024.
12. Фединчук О. Специфіка прикрас у традиційному одязі румунів Буковини. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2017. Вип. 17. С. 110-117.





13. Франк І. Нагрудні прикраси Гуцульщини в контексті збереження та розвитку народних традицій. *Народознавчі зошити*. № 5 (137), 2017. С. 1169-1172.
14. Юсипчук Ю. Різьблення та металірство на Гуцульщині у першій половині ХІХ століття. *Народознавчі зошити*. № 5 (143), 2018. С. 1168-1175.



**ДУХОВЕНСТВО І ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ САКРАЛЬНОГО  
МИСТЕЦТВА: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ ВИМІРІ**

***Földvári Sándor***  
***(Debrecen, Hungary)***

УДК 27-75

**Education of the Greek Catholic (Uniate) Carpatho-  
Ukrainian Priests in Roman Catholic Seminaries of the Habsburg Empire:  
as Reflected if the Migration of Liturgical Books**

The Church Union, which took place in the Carpathian region of the then-Hungarian Kingdom (then-part of the Habsburg Empire) on April 23, 1646, in Uzzhorod [10; 12] followed the heritage of the Brest Union of 1596, albeit with fundamental differences [13]. While in the terrains of the Polish Crown (as well as the Grand Duchy of Lithuania), the material and intellectual preconditions of managing the Uniate Confession (such as books and seminaries) were provided, on the contrary in the Hungarian Kingdom the Carpathian Rusyns (and Eastern Slovaks) inhabited the most retarded, underdeveloped region of the Habsburg Empire, without any establishment [14; 23], and they suffered with the lack of opportunities for the theological education [24; 25], as well as the lack of typography in Cyrillic letters [11, p. 79]. The much better situation in the Polish-Lithuanian Commonwealth may be characterised by the activity of the Supraśl' typography of Uniate Basilian monks, which was established by the financial and intellectual support of Żochowski, a bishop of Polack then archbishop of the Kyivan Uniate Metropolia [3], then by the Pochaiv Lavra, which was put in the hands of Uniate Basilians since the late 17th up to the early 19th cc., and managed the book-trade for Byzantine-rite Catholics on the entire territory of the Rzeczpospolita [6; 18], and the community of Univ Basilians, whose typography was the third in the significance of printing liturgical books for Uniates in the Polish Crown [19]. They were provided with such patrons as Cyprian Żochowski and the rich Maecenate of the Pochaiv Lavra, Mykola Potocky; and the rich market of liturgical books provided the printing of Cyrillic books for the Uniates, too, based on the rich tradition of printing and schooling activity of the Orthodox brotherhoods (confraternities) [8]. Contrary, the Uniate Church in the Habsburg Empire missed any support from wealthy Maecenati, but were poor serfs.

Thus, the church union brought the opportunity for the social and cultural development of this region. However, this process was complicated and had plenty of ambiguities. Since the Uzzhorod Union in 1646, a century-long period of debates had begun, between the united Greek Catholics and the Roman Catholic clergy, until the



independent Byzantine Catholic eparchy of Uzhorod was established by the Roman Pope in 1771 [16]. Until that time the Greek-Catholic bishop of Uzhorod was the vicar of the Pope in Byzantine Rite, but not an independent bishop. Thus, the Roman Catholic bishops of Eger (North Hungary), whose eparchy covered the territory of the Byzantine-rite believers, too, maintained the vicar in the Byzantine rite, that is the bishop of Uzhorod, was the vicar of the Roman Catholic bishop of Eger; on the other hand, the viewpoint of the Byzantine-rite bishops of Uzhorod was different: they meant themselves the vicar of the Roman Pope [25]. At the same time, the Roman Catholic bishops of Eger, wanted to provide the education of the Greek Catholic Carpathian Rusyns, too, because the education was a task of the diocesan bishop: after the Council of Trento (Trent), every bishop had to establish a seminary at his court and provide the education of the clergy in the territory of the respective eparchy. Therefore, the famous bishop of Eger, the rich Károly Eszterházy, wanted to provide his alumni with the liturgical books of the Byzantine rite, too, printed in Cyrillic letters. On the other hand, the poor Carpathian Rusyn Greek Catholic bishops were not able to import these books.

On December 22, 1768, bishop Károly Eszterházy sent a letter to the Greek Catholic Archbishop of Lviv in Galicia with a request to send to Eger "very Catholic liturgical books", which are printed in Cyrillic, but at the same time real Catholics [21, p. 550-551]. But in fact, all the books were brought from the Pochaev Lavra. Therefore, the Lviv Uniate Archbishop transferred this case to the Pochaev Lavra. Here, however, we consider only the most important source, a list of book prices in the same found: *Specificatio Librorum Ruthenicorum / ex Typographia Leopoldensi Staupigiana / comparandorum – Specificatio Librorum ex Typographio Poczaioviensis Monasteriis OSBM coemendorum*. For an accurate comparison, prices are given in parallel in Polish zlotys with their trifles (money), as well as in Rhenish florins and in "decimo **florins**" – it is significant here, because in 1753 the Rhenish Florin passed to the Imperial Florin, and this list is almost twenty years after the new imperial currency system just started working. In this way, the most important Uniate liturgical book, namely the *Surpaś' Liturgicon*, was put from the Grand Duchy of Lithuania to the Hungarian Kingdom [5].

Another place was Trnava, now in Central Slovakia, where Byzantine Catholic Ruthenians from Transcarpathia were educated. Since the end of the seventeenth century in Trnava, the training of Greek Catholic seminarians has started, thanks to Prince Leopold Kollonich, with the help of the Yany-Leopold Foundation. In the Hungarian Kingdom, the first Ruthenian print appeared here, the *Catechism of the Apostolic Vicar De Camelis*. In the eighteenth century, two more press publications were published, and then the printing equipment with Cyrillic letters was transferred from Trnava to Cluj-Napoca under



Bishop Olsavszky [9; 22]. Today, Kalman Bor has described the fourth book printed in Trnava with Cyrillic letters. [2] Among the priests who graduated from Trnava were the great bishops of Mukachevo in the eighteenth century: Mihailo Manuel Olshavsky, Joann Bradach, and Andrii Bachinsky.

In Vienna, in 1774, the Barbareum Seminary was established for the Greek Catholic alumni of the Habsburg Empire [20, vol. II. p. 634-637, 641-643], and it was located next to the Greek Catholic Church of St. Barbara [19]. Here a huge intellectual effervescence began: the Ruthenians of Transcarpathia came into contact with the sons of other Slavic peoples, and with the culture of Vienna, thus with European ideas. Among them was Michailo Luchkaj (Lutskay), in whose lifetime the philology at the level of his epoch appeared, as well as sermons evidenced the elaboration of the Ruthenian literary language and historiography for the service of the national consciousness. He studied in Vienna from 1812 to 1816 [4].

Question: what might have been the opportunity for Ruthenian seminarians studying in Vienna to learn about their liturgy? Here we deal with the discovery of ours, namely the Cyrillic book lists of the Church of St. Barbara in Vienna, which we have found. Since the processing of these requires a separate volume and a separate study, here we will only show it. The fond examined by us as the first is in the Lower Austrian Provincial Archive [Niederösterreichisches Landesarchiv; 1]. In this, the earliest evaluable Inventory material dates from 1808. Although there is a half-page list of books from 1781 – in the file under Olsavsky's name, unfortunately, this refers to the approximate type of a book in such a manner and inexplicably that it is unsuitable for identifying the Cyrillic liturgical book material. As for the list of 1808, Page 2 of the four-page inventory contains the following list:

***Ex Libris et quidem Ruthenici***

1. <i>Liber quat. Evangelistarum in folio,</i>	1
2. <i>Triodion seu Officium quadragesimale</i>	1
3. <i>Pentecostarion, seu Officium Paschale utq. Pentecosten</i>	1
4. <i>Irmologion seu octo tonorum in folio</i>	1
5. <i>Irmologion seu liber cantus cum notis</i>	1
6. <i>Euchologion seu Rituale in 4<sup>to</sup></i>	1
7. <i>Horologium in 8<sup>to</sup></i>	1
8. <i>Liturgikon, seu Missale, in folio</i>	2
9. <i>Phyllada Evangeliorum Passionis Dni [=Domini] fol[io]</i>	1
10. <i>Psalterium in 8<sup>to</sup></i>	1
11. <i>Menea seu divinum officium pro quolibet die Separatim pro toto anno continent, in folio</i>	12
12. <i>Epistolarium</i>	1



Next comes the list of Romanian books with a similar thoroughness: "Ex libris Valachicis", which consists of eight movements. Therefore, it was not the Viennese printers (Kurzböck), who supplied the Barbareum with books, because many of the liturgical books were listed at the Synod of bishops in Vienna in 1773 were not published by the Viennese printers (Kurzböck). The stock of books in Vienna was also imported from the eastern Slavonic region, consisting of the products of the Eastern Slavic printing presses. It demonstrates that liturgical materials satisfying the strictest Byzantine theological requirements were available to seminarians studying in Vienna for church purposes.

Consequently, the argument that young people raised in Western theologies would not have been able to know their Byzantine liturgy falls away. This also applies to Eger: since, according to the archival sources we have discovered, the stocks of books in the Barbareum in Vienna, as in Eger, provided the alumni with the required knowledge of the Byzantine liturgy and the conditions for the regular priestly ministry.

### Bibliografia:

1. Barbara-inventories (1781/1808) Niederösterreichisches Landesarchiv; Pfarinventare und Fassionen, Fasz. 289. St. Barbara.
2. Bor, K. Elfeledett nagyszombati cirill betűs nyomtatvány 1724-ből. [ "Забуте друковане видання Тернави 1724 р."; по-угорському] *Magyar Könyvszemle: Az MTA I.osztályának könyv-és sajtó-történeti folyóirata* [ "Угорський Книгознавчий Огляд: Журнал Відділу Мово- і Літературознавчих Наук Академії Наук Угорщини" ] vol. 111. 1995. № 3. p. 319-322. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00021/00362/pdf/>
3. Cubrzyńska–Leonarczyk M., Cubrzyńska–Leonarczyk, M. Oficyna supraska 1695-1803 : Dzieje i publikacje unickiej drukarni ojców bazylianów. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1993.
4. Danylenko A. Мухайло Луцкай – A Dissident Forerunner of Literary Rusyn? *Slavonic and East European Review*. 2009. Vol.87. No.2. P. 201-226.
5. Földvári S. The Way of an Exemplar of the First Book of the Suprasl Typography to the Habsburg Empire. *Orthodoxi Evrópi: studia do dziejów Kościoła prawosławnego w Europie Wschodniej*, 2019. vol.1. No.2. P. 9-16.
6. Getka J. Drukarnia w Poczajowie – XVIII-wieczne centrum interkulturowości. *Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej*. 2007. vol.1. P. 110-122.
7. Hodinka A., Годінка А. Нашѣ клерики въ Тирнавѣ отъ 1722 до 1760 р. *Зоря, Ужгород*. 1941. vol.1, № 2. P. 18-31.
8. Isaievych Ya. Books and Book Printing in Ukraine in the Sixteenth and the First Half of the Seventeenth Centuries. *Solanus*. 1993. vol.7. P. 69-96.



9. Király P. Der ruthenische Buchverlag in Ungarn und die Universitätsdruckerei von Ofen. *Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio Historica*. Budapest, 1981. vol.21. P. 14-22.
10. Lacko M. (1955) Unio Užhorodiensis Carpathicorum cum Ecclesia Catholica. Romae. *ibid.* 1965.
11. Lacko M. Documenta spectantis regimen episcopi Mukačevensis Michaelis Manuelis Olšavsky 1743-1767. *Orientalia Christiana Periodica*. Romae [Рим]: Pontificio Istituto Orientale, 1959. vol.24. P. 53-90.
12. Lacko M. The Union of Užhorod. *Slovak Studies*. 1960. vol.6. No.4. P. 7-190.
13. Łuzni R., et. al. Unia brzeska: geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich: praca zbiorowa eds. R. Łuzni, F. Ziejka, A. Kępiński. Kraków. 1994.
14. Magocsi P. R. (1974) An Historiographical Guide to Subcarpathian Rus', Cambridge (USA).
15. Maurer J. (1887) Kardinal Leopold Graf Kollonich, Primas von Ungarn, Innsbruck.
16. Pekar A. (1956) De erectione canonica eparchiae Mukacoviensis anno 1771. Romae.
17. Pelesz J. (1878-81) Geschichte der Union der ruthenischen Kirche mit Rom. I–II, Würzburg-Wien.
18. Petrushevich, A. S. (1863). Петрушевич, А. С, Историческое известіе о древней Почаевской Обители чину св. Василя Великаго и типографій ея, с росписью в той печатним книгам. *Галичанин*. Львів, vol. 1, No. 3-4, С. 158-181.
19. Pidkivka, O. (2000) Підківка О. Історія Унівської Святоуспенської лаври. *Перемішлянин*.
20. Plöchl W. M[aria] (1975) St. Barbara zu Wien. Die Geschichte der griechisch-katholische Kirche und Zentralpararra St. Barbara, I–II. Wien.
21. Protocollum, 1768. Protocollum Consistorii Episcopi Agriensis за роки 1768-69. *Archivum archidioecesis Agriensis = Archive of Eger Archieparchy*.
22. Sztripszky H. A hazai rutének legrégeb nyomatványai. ["The oldest prints of domestic Ruthenians", Hungarian]. *Magyar Könyvszemle*, 1911. vol.19. No.2. P. 117-131., No.3. P. 243–261.
23. Udvari I. (Rusyns in Hungary and the Hungarian Kingdom. *The Persistence of Regional Cultures. Rusyns and Ukrainians in their Carpathian Homeland and Abroad*. New York: Ed. P. R. Magocsi Columbia University Press, 1993. P. 105-138.



24. Véghseő T. Die Bildung der griechisch-katholischen Priester in Lateinischen Bildungsstätten der Neuzeit in Ungarn. *Folia Athanasiana*, 2011. vol. 13. P. 95-105.
25. Végsheő T. Reflections on the Background to the Union of Uzhhorod (1646). *Eastern Theological Journal*. 2015. vol.1. P. 147-181.

***Шкрібляк Микола Васильович, Ратушняк Руслан Миколайович  
(м. Чернівці, Україна)***

УДК 355.098+271.2-726.3

### **Капеланство як духовно-релігійна складова суспільства та Збройних Сил України**

Серед актуальних питань, що сьогодні стоять перед Україною, Збройними Силами України та суспільством – це нагальна необхідність задоволення духовно-релігійних потреб військовослужбовців та членів їх сімей. Військова служба на даний час для більшості захисників країни проходить в районах виконання бойових завдань в умовах надзвичайних морально-психологічних та фізичних навантажень, є емоційно та психологічно виснажливою, і в цьому контексті духовна підтримка та сприяння формуванню особистісної психологічної стійкості і належного духовного стану військових набуває важливого значення.

Питаннями капеланства в аспекті духовної складової займалися наступні науковці, а саме М. Долганова, Д. Забзалюк, І. Чобіт, Т. Калениченко, Р. Коханчук, І. Ломачинська, В. Ситник, С. Скуріхін та інші.

Військові капелани збройних сил країн-партнерів мають вельми тривалу історію і накопичений багаторічний різноманітний досвід. За обмеженості жанру аналітичної записки розглянемо найхарактерніші приклади душпастирської опіки, спрямованої на зміцнення бойового духу, забезпечення релігійної, етичної, моральної, духовної підтримки та сприяння формуванню особистісної стійкості і належного духовного стану та психологічного стану воїнів [4, с. 23].

Задоволення духовно-релігійних потреб військовослужбовців спрямованих на свободу світогляду та віросповідання шляхом здійснення душпастирської опіки, релігійно-просвітницької роботи, соціально-доброчинної діяльності та консультивання з релігійних питань є пріоритетом як для Збройних Сил України, так і для релігійних організацій, зареєстрованих в Україні, а також для усієї церковної спільноти, визнаючи їхню важливу роль у зміцненні національної безпеки та миру [2, с. 167]. Релігія та церква завжди



виступала своєрідною духовно-релігійною опорою суспільства і тому, під час повномасштабного вторгнення росії в Україну є важливим фактором цілісного духовного та культурного самовідтворення нації. Релігійний чинник завжди був і залишається впливом на релігійні цінності, які знаходяться в тісній та постійній взаємодії з конкретною історичною, політичною, економічною, соціокультурною практикою народів, який упродовж століть тісно переплітався з національною самосвідомістю людей, взаємодіяв з національними культурами, звичаями, традиціями, глибоко проникав у сферу побуту.

Релігія завжди виступала своєрідною духовно-моральною опорою суспільства, а з часом набула здатності виражати прагнення людей до національної незалежності, що нерідко давало їй можливість служити прапором у національно-визвольних рухах. Це також відображається у ролі церкви в історичних подіях боротьби за волю та незалежність націй [9]. Сьогодні, церква виступає не лише як релігійна інституція, але й як платформа для об'єднання та підтримки культурної спадщини та національної ідентичності. Її роль у формуванні духовних цінностей та підтримці національного духу залишається невід'ємною складовою сучасного суспільства [4, с. 35].

Вивчення історичних джерел підтверджує те, що терміни "капелан", "військовий капелан" еволюціонували, відповідно до змін у цивілізаційному розвитку, а також за нормативним закріпленням цих понять у правовому контексті. У багатьох країнах історично капеланство було пов'язане з релігійною традицією та богослужінням для військових [6]. Проте, з часом його роль почала розширюватися, включаючи ознайомлення з основами релігійного світогляду, з етичними засадами військової служби та громадянського обов'язку захисту держави. Особливу увагу при цьому відведено вихованню в особового складу духу патріотизму, братерства та взаємоповаги, надання психологічної підтримки та духовних послуг різних конфесій для військовослужбовців у різних ситуаціях [3, с. 71].

Військові капелани забезпечують консультування захисників країни з релігійних питань. Вони надають духовну підтримку для задоволення духовно-релігійних потреб військовослужбовців, допомагаючи їм пережити труднощі та зберегти внутрішню рівновагу. Окрім цього, капелани дотримуються конституційного права на свободу світогляду та віросповідання шляхом здійснення душпастирської опіки, релігійно-просвітницької роботи та соціально-доброчинної діяльності.

Діяльність капеланів спрямована на усвідомлення необхідності в ідеальних внутрішньоспонукальних мотивах діяльності, особистісному розвитку та соціальній взаємодії, що проявляються в релігійних поглядах, уявленнях, почуттях, практиках і обрядових діях [5]. Вони сприяють





вихованню в особового складу духу патріотизму, братерства та взаємоповаги, а також допомагають ознайомитися військовослужбовцям з історією національного, культурного та релігійного становлення української державності, розвитку і функціонування державної мови. Капелани приймають участь у реабілітації військовослужбовців Збройних Сил України, постійно налагоджують партнерські відносини з представниками релігійних, благодійних (волонтерських), шефських, ветеранських, громадських організацій, органів місцевого самоврядування з метою надання всебічної допомоги (підтримки), турботливому ставленні до військовослужбовців Збройних Сил України та членів їх сімей, членів сімей загиблих (померлих) військовослужбовців, вшанування їх пам'яті.

Духівництво у військових структурах є важливою складовою системи заходів у частині задоволення духовно-релігійних потреб військовослужбовців [6]. Проте, існують правові та організаційні засади, які регулюють діяльність військових капеланів. Зародження та впровадження діяльності військового капеланства в Збройних Силах України має особливе значення в умовах воєнного стану та повномасштабної війни з росією, оскільки саме військова капеланська діяльність сприяє підтриманню духовних цінностей, релігійних переконань і водночас допомагає військовослужбовцям зберегти внутрішні сили, психологічну стійкість та справедливість у складних умовах бойових дій сьогодення. Дана діяльність є важливим елементом підтримки та чергового підтвердження прав людини на свободу совісті та віросповідання, яке є фундаментальним для будь-якої демократичного та гуманістичного суспільства.

Використовуючи досвід капеланської діяльності священиків-волонтерів, священиків на цивільних посадах у Збройних Силах України та досвід військових капеланів упродовж 2014-2024 років потребує детальніше систематизувати та вдосконалити форми і методи діяльності щодо задоволення духовно-релігійних потреб з метою всебічного забезпечення реалізації особовим складом Збройних Сил України конституційного права на свободу світогляду та віросповідання.

В подальшому основними напрямками розвитку системи задоволення духовно-релігійних потреб є розробка та впровадження нових регламентуючих та методичних документів, які детально визначатимуть основні способи та напрямки діяльності військових капеланів, їх соціального захисту, удосконалення системи підготовки військових капеланів, впровадження єдиного незалежного підходу до здійснення заходів задоволення духовно-релігійних потреб та оцінювання їх ефективності.



## Література:

1. 25 жовтня – день військового капелана. Джерело доступу: <https://te.20minut.ua/Podii/sogodni25-zhovtnya-den-viyskovogo-kapelana-11703820.html>.
2. Долганова М.В., Чобіт І.Р. Особливості діяльності військових капеланів під час Російсько-Української війни (2014-2022 рр). *Військово-науковий вісник*. 2022. № 38. С. 167-181.
3. Забзалюк Д. Проблема капеланства в українських військових формаціях першої половини ХХ ст. *Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. : Історія*. 2006. Вип. 1. С. 71-76.
4. Калениченко Т., Коханчук Р. К 00 Бути поруч. Основи військового капеланства для військових і волонтерів / 2-е видання, розширене і доповнене. К.: Вид-во "Маханаим Принт", 2017. 64 с.
5. Закон України "Про Службу військового капеланства" від 30.11.2021 № 1915-IX (зі змінами). Джерело доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1915-20#Text>
6. Ломачинська Ірина Миколаївна (2022) *The phenomenon of military chaplaincy in the spiritual and worldview paradigm of modern Ukraine* Skhid, 3 (4). pp. 36-42. ISSN 1728-9343; 2411-3093.
7. Ситник В. Духовно-гуманітарна політика у Збройних Силах України та шляхи її вдосконалення. *Армія і духовність: свобода совісті та віровизнання*. К. : [б. в.], 1995. С. 17.
8. Скуріхін С. Особливості правового регулювання діяльності військових капеланів у США. Джерело доступу: <http://dspace.onua.edu.ua/bitstream/handle/11300/15204/Скуріхін%20С.%20М.%20Особливості%20правового%20регулювання%20діяльності....pdf?sequence=1&isAllowed=y>

**Пронюк Марія Мирославівна**  
(м. Івано-Франківськ, Україна)

УДК 271.2-726.3

### Римська сакральна спадщина Йосифа Сліпого

У цьому дослідженні зроблено акцент на сакральній спадщині Верховного Архієпископа Української Греко-Католицької Церкви Йосифа Сліпого, яку він надбав для українського народу у римський період свого життя. Розглянемо основні та найважливіші, на нашу думку, культурно-сакральні пам'ятки: Собор Святої Софії – Божої Премудрості, Храм Святих



Сергія і Вакха та Чудотворної ікони Божої Матері, Український Католицький Університет імені Святого Климента Папи (УКУ), Музей церковно-мистецьких пам'яток, монастир Студіон.

Напевне, найвеличнішим звершенням Йосифа Сліпого є духовно-культурний комплекс "Свята Софія". Він складається з будинку УКУ, університетського храму Софії – Божої Премудрості, музею, бібліотеки та архіву, мистецьких пам'ятників, розташованих на подвір'ї комплексу.

На час прибуття Митрополита Йосифа в Рим, тут не було української прилюдної церкви, а тільки молитовниці (приватні каплиці) [9, с. 231]. Після початку будівництва приміщення для УКУ, водночас було заплановано й зведення університетського храму на честь Премудрості Божої – Софії. Проект, на основі планування Софії Київської, розробив італійський архітектор Лучіо ді Стефано. А з 1967 до 1969 років фірма італійського інженера Мацці здійснила його будівництво, керуючись принципами візантійсько-давньоруського будівництва [6, с. 39]. В середині Храм прикрашають мистецькі мозаїки на тему спасіння людського роду. Над їх проектами працював Святослав Гординський, а Йосиф Сліпий особисто контролював процес та давав свої зауваги. Мозаїчні роботи виконала школа Марка Тулія Монтічеллі [10, с. 238-239]. Тут можемо побачити величну мозаїку Софії – Божої Премудрості, багатьох святих та важливих історичних персонажів (Києво-Галицьких Митрополитів: Іларіона, Климента Смолятича, Ісидора; літописця "Повісти временних літ", князя Ярослава Мудрого, Володимира Мономаха та інших. "Золота мозаїка суцільно покриває храм, а її площинний характер робить враження монументальної будови" [10, с. 240]. Проект іконостасу розробив Святослав Гординський, працю в мармурі виконав Уго Мацеї, а ікони розписав ієромонах Ювеналій Мокрицький з монастиря Студитів. Урочисте посвячення храму відбулося 27–28 вересня 1969 року в присутності папи Павла VI, Блаженнішого Йосифа, сімнадцяти владик, численного духовенства та вірних. Папа Іван Павло II у 1985 році надав Храму Святої Софії статус кардинальської.

Поряд з церквою розташований п'ятиповерховий будинок для проживання та навчання студентів Українського Католицького Університету імені святого Климента Папи, заснованого 28 листопада 1963 року. Його діяльність була врегульована Конституцією (1966), а управлінську та виконавчу функцію виконувала Професорська Колегія. У вересні 1966 року університетський комплекс був освячений. Основними напрямками діяльності УКУ були науково-дослідницька, видавнича та інформативна. Велика увага надавалася викладанню українознавчих дисциплін, організовуючи, зокрема, Високошкільні літні курси Українознавства. Найпершими надбаннями УКУ в Римі було зібрання бібліотеки та музею церковно-мистецьких пам'яток. Діяв



також архів, в якому зберігалися університетські, церковні і світські документи. Митрополит Йосиф Сліпий пожертвував власні збереження у кожен із цих відділів: цінні документи, релігійні і мистецькі предмети, велику кількість книг, подарунки з подарожей, світлини тощо.

Великої уваги заслуговує Музей українського мистецтва при УКУ. Основним його призначенням було здійснити внесок у всесвітню скарбницю мистецтва та "сприяти пізнанню творчих звернень українського народу в мистецтві для кращого взаємозбагачення знань і вмілостей між народами світу" [13, с. 23]. Перші музейні експонати були зібрані Владикою Йосифом та зберігалися у його ватиканському помешканні до весни 1966 року, коли їх було перевезено до новозбудованого приміщення університету. На запрошення Митрополита Сліпого працю з упорядкування музею розпочав Святослав Гординський. Так постали мистецький й археологічно-природописний відділи. До жовтня 1967 року музей налічував 604 експонати. Багато експонатів було куплено. До колекції долучилися також і українські митці діаспори: професор Святослав Гординський, професор Михайло Осінчук, доктор Роман Смик, громадська діячка Ірина Павликовська й інші [9, с. 219]. Згодом керівництво музею взяла на себе Софія Янів [3]. Музей мав власний правильник, де було зазначене фінансування – Український Католицький Університет; директор призначався Верховним Архієпископом та мав дбати про потреби музею (приміщення, експонати, персонал, фонди), ніс відповідальність за всі музейні цінності та майно; ціль заснування – збереження культурних цінностей українського народу та надбань інших народів; правила відвідування, дослідження та придбання нових експонатів [9, с. 219–220]. Особливий акцент при наповненні музейних виставок ставився на релігії та Церкві. Зокрема, тут зберігалися старовинні антиминоси, чаші, плащаниці, ікони, хрести, свічники, релігійні фігурки. Цінними були творіння Григора Крука, Леоніда Молодожанина, Михайла Бринського, Сергія Литвиненка; картини Миколи Бутовича, Ореста Гладкого, Марії Гарасовської-Дачишин, Бориса Крюкова, Михайла Осінчука, Петра Холодного-ст. та інших. З народного мистецтва були представлені топірці, різьблені тарілки, керамічні вироби, вишивки, писанки [9, с. 221–223]. На кінець 1973 року музей складався з шести відділів: мистецтво (живопис, іконний живопис, графіка і гравюра, скульптура і кераміка, ужиткове мистецтво, медалі й нумізMATика, архітектурні інтер'єри та екстер'єри), народне мистецтво (одяг, килими, вишивки, вироби з дерева, ужиткове мистецтво, скульптура і кераміка, графіка – вибійки, писанки), археологія, природознавство, меморіальний відділ у предметах, меморіальний відділ у мапах, альбомах, грамотах і літературі [13, с. 23].



На подвір'ї УКУ були розміщені погруддя відомих українців – Маркіяна Шашкевича, Івана Крип'якевича, пам'ятник Тарасу Шевченку. Цікаво, що у 16-17 числах "Вістей з Риму" за 10 листопада 1971 року поміщена коротка замітка про встановлення пам'ятника Тарасу Шевченку авторства Леоніда Молодожанина. Оригінал твору висотою 1 м 10 см купив у митця владика Йосиф та примістив перед будинком УКУ [5, с. 14]. Однак у 1973 році на тому ж місці постав пам'ятник Шевченку в образі римського патриція авторства італійського митця Уго Мацея.

Йосиф Сліпий дбав про тяглість духовної традиції. Це чітко можемо побачити на прикладі повернення та відновлення Храму святих мучеників Сергія і Вакха та Чудотворної ікони Жировицької Богоматері. Повернувшись у 1963 році з мордовських таборів, він побачив критичний стан церкви українських прокураторів: "Вівтарі зруйновано, стінні фрески й образи знищено, образи вирізано з рам, іконостас викинено, залишилася тільки ікона Жировицької Матері Божої, якої важко було вирвати зі стіни, в якій вона вмурована" [2, с. 17]. Владика Йосиф відкупив у світської фірми цю святиню та доклав багато праці для її відновлення. У храмі були зроблені реставраційні роботи, поставлений новий двоярусний іконостас з іконами авторства Чезаре Карозеллі (1847-1927), виконаними у 1897 році, відновлені намісні ікони: Богоматері, Христа, св. Миколая та св. Володимира Великого, написані олійними фарбами на полотні у 1943 р. Олександром Савченком-Більським (1900-1991); образ Покладення тіла Ісуса до гробу невідомого автора XVII ст. 8 вересня 1970 року, згідно з папським декретом "Pastoris vigilantis" ("Пастир, що чуває") оновлена святиня отримала статут "власної, персональної" парафії українців-католиків візантійського обряду в Римі [7, с. 11]. Це стало новим поштовхом у релігійно-культурному житті українців в Італії. У прилеглий до Храму будинок було перенесено мистецьку колекцію Музею. 31 жовтня 1971 р. відбулося його урочисте відкриття [1, с. 254–255]. Ця подія стала "одним зі проявів такого комплексного, глибинного розуміння Блаженнішим Йосифом української духовної культури, одною із цеглинок у реалізації його великої місії" [6, с. 6].

Відновив кардинал Йосиф у Римі і монаше життя Студійського Уставу – велику справу Митрополита Андрея Шептицького та його брата Климентія. Освячення римської обителі монахів та святкова Літургія з цієї нагоди відбулася у серпні 1964 року. "Уже при вході сам вигляд монастиря справляє дуже приємне вражіння. Чотирокутна колюмнада перед церквою з фонтанною посередині, у формі старинного атріум, чи монастирського притвора, навіває духом старовинних церковних будівель, помимо новітнього оформлення. Свігла, гарна церковця, має п'ятдесятку сидячих місць. З часом напевно оо.



Студити нададуть їй нашого українського вигляду, бо вже між ними є двох малярів іконописців. За будинком, що має форму хреста простягається розлогий город і невеличка винниця. Треба тепер лиш досить відповідних сил, щоб його належно загосподарити і використати" [8, с. 6.] – так описує очевидець тодішній монастир. Тут була і мистецька студія, в якій працювали о. Ювеналій Мокрицький та диякон Христофор із Волині. Тут вони продовжували традицію релігійного мистецтва української візантики, відновленої Михайлом Бойчуком, Михайлом Осінчуком, Петром Холодним-батьком, ченцями-студитами зі Львова [4, с. 5-6]. Римські монахи-студити писали як окремі ікони, так і великі іконостаси для церков.

Підсумовуючи, зазначаємо синтез великої та цінної культурно-сакральної спадщини Верховного архієпископа УГКЦ Йосифа Сліпого римського періоду його життя. Він гідно продовжував справу свого попередника – Митрополита Андрея Шептицького. Не зважаючи на те, що він не міг повернутися на Батьківщину, Патріарх Сліпий зберігав, будував і примножував цінні скарби української культури за кордоном. Це стало запорукою поширення знань про наші традиції на увесь світ. Працю його рук, втілення його ідей, невтомність його любові до Бога і України ми досвідчуємо і сьогодні.

### Література:

1. Відкриття Українського Музею в Римі. Богословія. 1971. Т. XXXV. С. 254-255.
2. Віднова Церкви Святих Сергія і Вакха та забудувань при вулиці Мадонна деї Монті. *Вісті з Риму*. 1970. № 15–16. С. 15–17.
3. Марусик Т. Відійшла у вічність Софія Янів (1908–2006), Радіо Свобода. Джерело доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/953245.html> (дата звернення: 07.12.2023).
4. Островерха М. Серед студитської братії. *Вісті з Риму*. 1965. № 24. С. 4-6.
5. Пам'ятник Т. Шевченка біля Українського Католицького Університету. *Вісті з Риму*, 1971. № 16-17. С. 14.
6. Сидор О. Блаженніший Йосиф і мистецтво. Рим: SGS, 1994. 156 с.
7. Створення української парохії в Римі. *Вісті з Риму*. 1970. № 17-18. С. 11-12.
8. Торжественне відкриття обителі оо. Студитів у Римі. *Вісті з Риму*. 1964. № 20. С. 5-7.
9. Український Католицький Університет імені святого Климента Папи у Римі в першому п'ятиліттю свого постання і діяльності, 1963–1968. Рим: SGS, 1969. 292 с.



10. Український Католицький Університет імені святого Климента Папи в другому п'ятиліттю свого постановня і діяльності, 1968-1973. Рим: SGS, 1974. 388 с.
11. Хома І., Нарис історії Храму Жировицької Матері Божої в Римі. 1972. 47 с.
12. Церква св. Сергія і Вакха історична пам'ятка, свідок минулого і сучасного української Церкви. *Вісті з Риму*. 1970. № 19-20. С. 13-22.
13. Цінність і проблема дальшого розвитку музею українського мистецтва УКУ в Римі. *Вісті з Риму*. 1973. № 14-16. С. 23-32.

**Мороз Олена Василівна**  
(м. Кременець, Україна)

УДК 726

### **Роль духовенства у формуванні релігійної свідомості віруючих засобами сакрального мистецтва**

Сучасний техногенний світ значною мірою відкидає проблему формування духовного світобачення людини, одухотворення її внутрішнього світу шляхом зустрічі із священним, Божественним через прилучення до сакрального мистецтва. Його сенсова наповненість апелює до символічної мови, характерних для кожної релігії знаків та символів, розуміти істинну сутність яких надзвичайно важливо для сучасної дегуманізованої людини.

Загальновідомим є твердження, що Істина і Краса становлять сутність справжньої Людини. "Саме по цій причині традиційна символіка ніколи не існує поза красою: згідно з духовним поглядом на світ, краса предмета – це не що інше, як прозорість його екзистенційних оболонок; мистецтво, гідне свого імені, прекрасне тому, що воно є істинним" [3, с. 7]. В цьому криється сутність сакрального мистецтва як істинно-прекрасних форм реальності, пізнання та розуміння яких розвиває та збагачує духовний світ кожної людини. Таким чином, істинна сутність людської істоти визначається духовним єством, розкриття внутрішньої краси якого можливе завдяки засобам сакрального мистецтва. Глибинні символи сакральної архітектури, живопису, музики пізнаються через символ, що відіграє роль стимулятора для виникнення ідеї у релігійній свідомості людини як на реальному рівні через існування та діяльність різних релігійних течій та організацій, так і на віртуальному – онлайн спілкування, віртуальні екскурсії тощо.

Прилучення до сакрального мистецтва особливо важливе для молодого покоління. В суспільстві високих технологій, інтенсивного збільшення масиву різноманітної інформації, активного поширення та запровадження штучного



інтелекту спостерігається явище деградації духовної сутності майбутніх поколінь. "У цих умовах роль мистецтва, особливо сакрального, що пробуджує душевність і духовність, трансформує свідомість і психіку людини, одухотворює її, незмірно зростає" [7, с. 128]. У цьому контексті сакральне мистецтво виступає засобом рефлексії свідомості людини на шляху духовного збагачення.

Витоки сакрального мистецтва йдуть з глибокої давнини. Людський досвід зустрічі з сакрумом ґрунтовно проаналізував німецький релігієзнавець Рудольф Отто у праці "Священне" (1917). За Отто, зустріч зі священним викликає страх – але цей таємничий, містичний страх (*mysterium tremendum*) навіть приваблює. Він поступово переходить у возвеличення (*maiestas*), аж урешті, переживши досвід божественного, тобто відчувши якусь "енергію" (*energicum*), людина опиняється перед таємницею (*mysterium*). Відчуваючи захоплення (*fascinans*), особа визнає священне найвищою, абсолютною цінністю [1]. Загальною метою сакрального мистецтва – це єднання з Богом, духовним світом, уникнення егоїстичної суб'єктивності людини, повернення людини до Бога, "відкриття" духовних очей і бачення Творця в Його творіннях.

Сакральне мистецтво виводить людину з фізичного світу і занурює в духовний, звільняє людину від рабства фізичного світу і його цінностей, доводить вищу цінність саме вічного, духовного світу, а не тимчасового, ілюзорного, матеріального. "У сакральному мистецтві проявляється благословення Бога людині бути подібною до Нього. А так як Бог – це, перш за все, творець про що йдеться і в Біблії, і в Корані, то людина повинна бути насамперед творцем, творцем духовного" [7, с. 131]. Через пізнання Божої сутності людина, подолавши певні рівні сакральності, у той же час стає творцем сакрального на шляху власного духовного оновлення та перезавантаження.

Уподібнитися Божій сутності людина може завдяки "сакралізації" власної духовної сутності, формування релігійної свідомості, прилучення до трансцендентного, метафізичного на противагу мирському, іманентному, світському. У цьому процесі велику роль відіграє духовенство як певна особливим чином організована соціально-професійна спільнота виконавців релігійного культу, якій у релігійній традиції надано статус посередників між Богом і людьми, між віруючим та Божественним. Як особлива соціальна група, духовенство присутнє в багатьох релігіях світу (християнстві, ісламі, буддизмі, іудаїзмі). Його функціональні обов'язки полягають в інтерпретуванні священних текстів; здійсненні офіційного роз'яснення основних догматів віровчень певної релігійної системи; надання підтримки віруючим у часи життєвої кризи, втрати рідних, близьких або душевного смутку.





Окрім того, окремі представники духовенства виконують роль духовних наставників (вчителів), які супроводжують віруючих на шляху духовного розвитку, душевного відновлення та сприяють пізнанню Божої благодаті; допомагають людям знайти внутрішній спокій і зберегти релігійну віру в складних життєвих ситуаціях. Вони проповідують морально-духовні настанови, надають практичні поради і стимулюють віруючих до духовного зростання, тим самим відіграючи важливу роль у формуванні і підтримці релігійних спільнот під час організації богослужінь, релігійних свят, навчально-виховних заходів, благодійності та інших видів діяльності, що в цілому сприяє інтеграції віруючих у процесі їх духовного розвитку. Духovenство також відіграє роль інтерпретаторів священних текстів і релігійних традицій, що допомагають віруючим зрозуміти істину сутність віри та навчають людину відповідати на складні морально-етичні та релігійні питання у процесі формування релігійної свідомості. Таким чином, варто зауважити, що роль духовенства у формуванні релігійної свідомості віруючих за допомогою засобів сакрального мистецтва апелює до посередництва в богослужіннях, інтерпретації символів та образів, виховання через мистецтво, підтримки віри через мистецтво тощо.

Релігійна свідомість – це сукупність переконань, цінностей, ідеалів та поглядів, які виникають в людині внаслідок взаємодії з релігійними традиціями, віруваннями, практиками та культурою. Вона формується через вплив релігійних установ, священних текстів, релігійних обрядів на рівні суспільної свідомості, а також через власний життєво-практичний досвід, думки і роздуми особистості на рівні індивідуальної свідомості. Сутність релігійної свідомості виявляється у вірі в надприродне, у здійсненні релігійних практик та обрядів, а також у відношенні до моральних та етичних питань. Вона впливає на спосіб сприйняття світу, взаємини з іншими людьми і саморефлексію.

Релігійна свідомість віруючих формується через засоби впливу різноманітних форм сакрального мистецтва, зокрема, через особливий дизайн архітектурних святинь, що символізує духовну велич та піднесення, викликає почуття благоговіння та спілкування з Божественним. Сакральна архітектура має значний вплив на релігійну свідомість віруючого. Філософсько-світоглядне потрактування сакральної сутності величності і витонченості сакральної архітектури полягає у виникненні почуттів благоговіння перед величчю Божественного: церковні святині з масивними колонами, величними склепіннями і розкішними деталями інтер'єру викликають відчуття поклоніння та спілкування зі сакральним. "Храм мислився як символ гармонійної організації хаосу буття силою Божого слова. Тому вже зовнішні пропорції його мали бути бездоганними і визначати ідею гармонії, що водночас і пов'язана з довкіллям, і виділяється з нього. Цьому слугували і розташування церкви на



високих місцях, так, щоб її було видно на тлі неба, і способи вписування споруди в земний світ: це могли бути зокрема галереї, що поступово немовби піднімали споруду храму від низького навколишнього земного середовища вгору" [6]. Варто додати, що образом космосу є сакральна будівля храму, а план будівлі символізує Божий задум.

Сакральна архітектура носить психолого-терапевтичний характер: апелює до атмосфери спокою і тиші, що сприяє медитації, молитві та душевному заспокоєнню. Окрім того, архітектурні елементи зовнішньої та внутрішньої оздобы храмів, вдала витримка гармонійних пропорцій, відповідне освітлення, звукова акустика та внутрішній розподіл простору сприяють зануренню віруючого у власні духовні практики. У християнстві важливу роль відігравала символіка світлових відношень, що мала богословське обґрунтування. "Церква мала бути напівтемною, присмерк земного буття має бути достатньо густим, але не повним – світло, що ледве відчутно ллється згори, з вузьких вікон, повинне бути лише надією. Головне джерело світла – свічки; вони могли бути майже зовсім погашені, а могли – під час найурочистішої святкової служби – яскраво заливати простір, символізуючи торжество єднання з Богом" [6]. Часткова відсутність механічного освітлення створювала атмосферу таємничості та загадковості у процесі зустрічі з Божественним.

Елементи сакральної архітектури, якими оздоблені вікна, двері, вежі, вітражі, мозаїки, часто мають глибоку символічну значимість, що сприяє інтерпретації релігійних образів, відповідному трактуванню релігійних тем. Наприклад, певне розміщення вікон і веж символізує шлях до божественного світла; ворота Торі в синтоїзмі – символ між суєтним, світським та божественним, священним. Таким чином, у процесі збереження і трансляції традицій сакральна архітектура є важливим засобом акумуляції релігійних традицій.

Наступним засобом впливу сакрального мистецтва на релігійну свідомість віруючого є образотворче мистецтво релігійного характеру. Воно представлене різними формами релігійного мистецтва – живописом, скульптурою, іконописом, вітражами, що надихають віруючих, розширюють їх світорозуміння, тим самим сприяючи духовному зростанню. Сакральна сутність живопису, скульптури, іконопису, вітражів полягає у відображенні духовно-релігійних сенсів, свідомої віри, розкритті духовних аспектів людського життя та завжди пройнята "сферою сакрального". Особливо значущими у цьому відношенні є історичні передумови формування сьогоднішніх тенденцій сакрального в мистецтві в суспільстві Сходу. У даному типі цивілізаційного розвитку суспільства на сучасному етапі відсутня демаркації реальності на "об'єктивне/суб'єктивне", оскільки принципове



значення надається живому зв'язку предметності зі свідомістю, яка її переживає та осмислює, і саме цю рельєфну смислову реальність і намагаються вхопити митці, а їхні твори занурюють в атмосферу, що спонукає відсторонюватися від егоїстичної чи матеріалістичної мотивації [5, с. 75].

Сакральне мистецтво використовує символіку, яка має глибокий духовний і значеннєвий зміст. Сакральні символи пов'язані з біблійними сюжетами, образами святих або духовними концепціями, що сприяє сприйняттю мистецтва як інструменту для вираження віри та розуміння релігійної тематики. Модерний релігійний дискурс апелює до твердження, що художні галереї й тематичні виставки релігійного спрямування – це нові релігійні храми, які насичені символізмом та сакральністю.

В релігійній церкві представлення священного і божественного відбувається через іконопис, на якому зображено святих та божественність завдяки особливій техніці малювання та вибору символів. Найбільшого розповсюдження у християнстві має іконостас, який відіграє важливу роль у релігійних обрядах та богослужіннях, прикрашений релігійними іконами, що відображають образи святих та сюжети з біблійних історій. "Іконостас є самі святі. І якби всі, хто моляться в храмі, були досить одухотворені й мали духовні очі, здатні бачити святих, іконостасу б не було" [7, с. 134]. Образотворче мистецтво релігійного характеру також представлено скульптурою: у християнському мистецтві зустрічаються скульптури, що відображають біблійних персонажів, образи святих та сцени з життя Ісуса Христа. Їх споглядання переносить людину в інший світ. У той же час, на переконання Н. Шелкової, сакральне мистецтво християнства деградує, сакральність ікони зникає [7, с. 135].

В ісламській архітектурі використовуються складні мозаїки та вітражі, що прикрашають мечеті та інші релігійні споруди. Ці витвори мистецтва часто містять геометричні візерунки, арабські літери та рослинні орнаменти. Окрім того, в ісламському мистецтві великий акцент приділяється каліграфії, яка використовується для написання витриманих віршів з Корану або інших релігійних текстів. Каліграфічні роботи можуть бути величезними та деталізованими, слугувати засобом для відображення Божественності. Сакральне мистецтво сприяє виразності духовних почуттів та емоцій (молитва, поклоніння або медитація, внутрішня рефлексія), утвердження духовних істини та принципів віри. Наприклад, у буддійській архітектурі ступи або пагоди, є святими спорудами, що використовуються для зберігання святих реліквій та сприяють медитації й молитві. Вони можуть бути прикрашеними різноманітними розписами, скульптурами та символами. У буддійському мистецтві також присутнє зображення Будди та інших святих. Таким чином,



прилученість до сакрального мистецтва відбувається завдяки різним формам релігійного мистецтва, що сприяє вираженню духовних ідеалів, символіки та світоглядних переконань віруючих, пріоритету внутрішнього над зовнішнім, прагнення духовного збагачення на противагу матеріальним виявам буття.

Церковна музика та співи – це ще один засіб впливу на релігійну свідомість віруючого під час відвідин ним релігійних обрядів та богослужінь, що створюють відповідну емоційну атмосферу. Сакральний сенс церковної музики та співів відображається у здатності піднімати духовний настрій, сприяють медитації, підсилюють релігійні відчуття та створюють атмосферу поклоніння. Варто виділити ключові аспекти сакрального сенсу церковної музики та співів: піднесення духовного настрою (створення атмосфери святості та поклоніння, що допомагає віруючим поглибити свої духовні почуття та підняти духовний настрій); підтримка релігійних обрядів (церковна музика супроводжує релігійні обряди, богослужіння та церемонії, надаючи їм особливого духовного звучання та глибини, створюючи атмосферу священності, яка сприяє зануренню у здійснення релігійних культів); вираження почуттів та відчуттів (від покаяння та поклоніння до радості та вдячності перед Богом); прославлення Божественного (Бога, Його святості, милості та величі); єдність спільноти (у вигляді співпраці серед віруючих). Отже, зазначені аспекти вказують на те, що церковна музика та співи мають глибокий сакральний сенс, який допомагає віруючим зануритися в духовний досвід та підвищує їхнє релігійне переживання.

Зважаючи на різноманітність релігій та їхніх мистецьких традицій, варто навести деякі конкретні приклади сакрального сенсу церковної музики та співів, зокрема, григоріанський спів у католицькій церкві, виконання якого під час літургій створює атмосферу поклоніння та релігійної святості. Музика, що супроводжує меси та реквієми, допомагає віруючим зануритися в духовність обряду, підсилює їхні молитви та покаяння. Виконання хоральної та органної музики під час богослужінь може підсилити релігійний досвід та сприяти згуртованості спільноти, допомагає віруючим зосередитися на молитві та поклонінні. В цілому варто зазначити, що наведені приклади демонструють, який сакральний сенс для віруючих різних релігій мають церковна музика та співи, що сприяють глибокому духовному переживанню.

Важливу роль у формуванні релігійної свідомості віруючих відіграє релігійна література, яка спонукає до роздумів та осмислення віри в цілому. Сакральний зміст релігійної літератури (священні тексти, молитви та проповіді) проявляється у здатності передавати духовність, релігійні вчення, моральні принципи та духовні ідеали певних релігій. Зокрема, священні тексти (Біблія в християнстві, Коран в ісламі, Танах в іудаїзмі, Трипітака в буддизмі) передають



основні віровчення, доктрини та моральні принципи своїх релігій. Вони визначають правила поведінки, створюють основу для духовного розвитку та відображають космологічні уявлення. Також священні тексти містять історичні події, легенди та міфи, що відображають важливі аспекти духовної історії своїх релігій та слугують прикладом ревної віри, моралі та духовності для віруючих.

Молитви та релігійні тексти використовуються для спілкування з Божественним та вираження духовних потреб. Вони можуть містити прохання, подяку, покаяння та вираження віри. Через молитву віруючі можуть виразити свою відданість Богу та з'єднатися з духовною силою. "За всіх різночитань і різнотлумачень ключовими поняттями, що визначають генологічні константи молитовної ситуації та молитвоцентричного тексту, є безпосередні звернення до вищих сил зі славослов'ям, подякою, благанням, проханням" [2, с. 151]. Проповіді, що базуються на священних текстах, мають на меті вказати віруючим правильний шлях духовного життя. Вони можуть містити інтерпретації священних текстів, моральні вказівки, настанови щодо морального життя та розуміння релігійних обов'язків.

Проаналізовані аспекти сакрального змісту релігійної літератури допомагають віруючим розуміти свою віру, знаходити духовну науку та досконалість, а також з'єднуватися з Божественним через слово і діло. Релігійна література нерідко містить виклик до духовного розвитку та самовдосконалення. Вона спонукає віруючих до пошуку близької зустрічі з Божественним, покращення свого характеру та практики духовних добродішностей, а священні тексти та літературні твори не лише передають основи віровчення своїх релігій, але й надихають, навчають та спонукають віруючих до духовного розвитку та поклоніння.

Переосмислення внутрішнього духовного досвіду та сприйняття духовно-релігійних істин у контексті духовного просвітництва відбувається у процесі здійснення релігійних обрядів і ритуалів. Їх сакральний зміст полягає у символізмі, сприянні духовному зв'язку з Божественним, засвоєнні релігійних вчень та утвердженні ментальної ідентичності. Релігійні обряди і ритуали мають глибокий символічний зміст, наприклад, у християнстві хрещення водою символізує очищення від гріхів та нове народження, а причастя вином і хлібом – символ спільності з Христом. Варто зазначити, що релігійні обряди і ритуали служать як спосіб підтримки духовного зв'язку з Богом або сакральним. Вони допомагають віруючим відчути Його присутність, отримати благословення або виразити свою віру в справі поклоніння та відданості своїй релігії (наприклад, молитви, поклони та обряди покаяння є способом виразити віру та відданість Богу). Релігійні обряди і ритуали сприяють формуванню і збереженню національної ідентичності, оскільки вони об'єднують віруючих у спільній вірі



та поклонінні, створюючи спільноту, яка відчуває себе частиною більшого духовного співтовариства.

Зміцнення релігійної свідомості віруючих засоби сакрального мистецтва є важливим чинником у формуванні духовності та віри. Істинна сутність сакрального мистецтва – уникнення людської егоїстичності, проникнення до нескінченності, бачення Божественного Творця в Його творіннях, одухотворення реальності в цілому. У цьому процесі значний вплив на формування релігійної свідомості віруючих має духовенство за допомогою засобів сакрального мистецтва.

### Література:

1. Балог П. Сакрум і профанум храму. *Verbum*. № 74. 8 квітня 2022. URL : <https://www.verbum.com.ua/04/2020/temple-of-the-art/sacrum-and-profanum/> (дата звернення 01.03.2024 р.).
2. Белоброва Т. А. Молитва сакральна: генологічні модифікації. *Наук. зап. Міжнарод. гуманітар. ун-ту*. Одеса. 2020. Вип. 33. С. 148-152.
3. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. "ИП Карелин", 1967. 182 с.
4. Козловський О. *Релігійна свідомість і релігійні практики населення сучасної України як предмет соціально-філософського аналізу*. К. 187 с.
5. Лазоревич І. Р. Сакральність у мистецтві сьогодення: віросповідні впливи та форми інтерпретації. *Освітній дискурс: збірник наукових праць*. 2022. Вип. 40(4-6). С. 73-83.
6. Сакральна культура. URL : <http://litopys.org.ua/popovych/narys07.htm> (дата звернення 10.02.2024 р.).
7. Шелковая Н. Сакральное мистецтво як вищий прояв духовного світосприйняття людини. *Культурологічна думка*. 2021. № 20. С. 127-142.

*Матійчин Ірина Мстиславівна  
(м. Дрогобич, Україна)*

УДК 783.6 (477):27-725" 19/20"

### **Духовнопісенна творчість отця Йосифа Кишакевича у контексті його священничої діяльності**

Душпастирське покликання отця Йосипа Кишакевича зумовило його особливе зацікавлення духовною музикою. У творчому доробку композитора – понад дві сотні духовних композицій, серед них – чотири варіанти літургії [3], опрацювання давніх наспівів та духовних пісень, власні духовні пісні.



Як послідовник "перемишльської школи" о. Й. Кишакевич у своїх духовних композиціях взорувався на творчість М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, О. Нижанківського, П. Бажанського – композиторів-священників, які заклали основи української музичної культури в Галичині. Глибоко розуміючи суть богослужбової музики та важливість дотримання при її створенні чітких канонів, Й. Кишакевич не ставив собі за мету експериментувати у цьому музичному жанрі, націлюючись до написання духовних творів, доступних для виконання у церкві та поза нею, при цьому старався охопити весь обрядовий цикл літургійної та паралітургійної музики східної християнської традиції. Багато зразків духовної музики священник написав для конкретних хорових колективів, із якими працював під час своєї багатогранної діяльності. Л. Кияновська звертає увагу на практичне призначення чисельних хорових обробок церковних пісень Й. Кишакевича («двоголосі писались для шкільних колективів, жіночі – для Руського дівочого інституту в Перемишлі, мішані – для хорів "Бояну" і т. д.» [4, с. 9]) та їх морально-етичну роль у музичному вихованні молоді.

Треба сказати, що духовнопісенна спадщина є важливою складовою творчості Й. Кишакевича. До неї входять як обробки духовних пісень, так і його власні духовнопісенні композиції. Твори такого гатунку у працях багатьох музикознавців (Б. Кудрика [5, с. 140], Л. Кияновської [4, с. 12-13], Ю. Медведика [8, с. 154], І. Матійчин [7, с. 9-10]) називаються "василіянськими піснями", і хоча Й. Кишакевич не належав до монахів цього чину, за своїми культурно-мистецькими характеристиками його духовні пісні належать до цього жанру.

Хорові обробки Й. Кишакевича деякі музикознавці (Б. Кудрик [5, с. 104], Л. Кияновська [4, с. 12], С. Гуральна [2]) відносять до кращої частини його доробку. У цих творах, як і у Літургіях композитора, простежуються дві лінії розвитку: одна з них націлена на максимальне збереження питомих староғалицьких церковних напівів (самолівкова традиція), інша ж – підпорядкована авторській трансформації засвоєних представниками "перемишльської школи" прийомів композиторської техніки (перемишльська традиція).

Більшість обробок духовних пісень, поміщених у Каталозі "Церковна музика о. Йосифа Кишакевича" В. Гордієнка [1, с. 76-83], не містять зазначень з приводу часу їх створення. Можемо здогадуватися, що перші спроби опрацювання давніх духовних пісень робилися ще під час навчання юнака в духовній семінарії. Вважаємо, що надруковані у 1901-1903 рр. в часописі "Місіонар" чисельні обробки духовних пісень, підписані криптонімом о. І. К., з великою долею вірогідності можна віднести до творчої спадщини



Й. Кишакевича. Безперечно, давні духовні пісні мали значний вплив на формування музичних смаків молодого митця, тому він не міг оминати такого цінного пласту української музичної спадщини у своїй творчості.

Обробки Й. Кишакевича самолівкової традиції характеризуються первинністю тексту над музикою, відсутністю стабільного метроритму, наближеною до розмовної мови вільною імпровізаційністю мелодії, пануванням діатоніки у ладовій побудові, домінуванням багатоголосся народного типу в хорових гармонізаціях ("Христос воскрес", "Плотію уснув", "Согласно заспіваймо", "Ангел вопіяше" зі збірки "Воскресні пісні для жіночого і чоловічого хорів"; "Благальна пісня", "Під Твою милість" зі збірки "Церковні пісні для жіночого і мішаного хорового складу" і т. п.).

Чисельнішою є друга група обробок, в якому панує виразна рельєфна мелодика, чітка метроритмічна організація структурних фрагментів, опора на класичну гармонію з включенням експресивних елементів музичної мови композиторів-романтиків ("Всяческая десь радости", коляди "Небо і земля нині торжествують", "Дар нині пребагатий", "Сіяючий над сонце", "Видів Бог" та ін.). Поза тим, і ці твори не обтяжені надмірними ускладненнями, адже призначалися для практичного використання непрофесійними хоровими колективами, які у той час масово утворювалися і відчували брак відповідного репертуару. На це звертає увагу і Б. Кудрик, високо оцінюючи гармонізації Й. Кишакевича галицьких дяківських напівів та коляд і зазначаючи: "Пристойна і немонотонна гармонія і витримка голосів у межах вигідних регістрів пересічного голосу роблять ці твори гідними виконання сільськими хорами" [5, с. 104].

Дещо недооціненою, на нашу думку, залишається авторська духовна пісня Й. Кишакевича, яка складає майже половину духовної спадщини цього композитора. Поза тим, низка духовних пісень священника ("Витай між нами", "Пливи світами", "Спи, Ісусе, спи" та ін.) здобули глибоку популярність серед вірян і виконувалися ними як народні пісні, деякі інші часто звучали в українських храмах Галичини поряд із літургійною музикою Й. Кишакевича.

З майже восьми десятків виявлених на сьогодні духовних пісень (не враховуючи варіантів та обробок) половина присвячена Господу, півтора десятка – Матері Божій, 11 – Святим особам, 9 призначені для виконання під час Служби Божої і три пісні – похоронні. Важливо зазначити, що більшість духовних пісень Й. Кишакевича написані до 1910 року [6, с. 120], тобто у перемишльський та воєнний періоди. Саме в цей час композитор у своїй педагогічній та капеланській діяльності найбільш гостро відчував потребу в такому релігійно-патріотичному матеріалі (про зміст пісень буде сказано нижче). Потреба ця обумовлювалася браком духовних (або, як казали в народі,





"набожних") пісень, створених зрозумілою для простих людей мовою, адже давні пісні релігійного змісту опиралися на церковнослов'янську мову. Тож, як і деякі інші композитори-священники (В. Матюк, О. Нижанківський, І. Дуцько, василіяни В. Стех, М. Лончина та ін.), Й. Кишакевич активно долучився до створення нових духовних пісень, використовуючи народну мову українців Галичини.

Серед перших духовнопісенних збірок композитора варто відзначити "Пісні підчас Служби Божої на триголосний хор жіночий або мужеський", видані як перший випуск "Церковної музичної бібліотеки" в Перемишлі 1898 року. Вона включає 9 пісень, тексти яких попередньо друкувалися в молитвослові "Да святиться Ім'я Твоє" та в "Книжечках місійних". У рецензії на це видання читаємо: "Видання красне, формат великий, уклад пісень правильний і легкий, слова народні, апробовані духовною властю" [9, с. 6]. Тут також міститься непоодинокий серед греко-католицької преси того часу заклик до створення нових духовних пісень, який свідчить про їх велике суспільне значення на той час: "В пісні лежить велика і непобідима сила, тож наши композитори – особливо священники – мають найсвятіший обов'язок потрудитись з усім усердієм найперше на тім поли – церковно-народної музики" [11, с. 6].

Пісні, що входять до згаданої збірки, різні за характером і призначались для дітей та молоді, маючи велике навчально-виховне значення. Композитор музичними засобами прагнув якнайтонше відобразити зміст молитовних текстів, якнайглибше виразити закладені у них думки і почуття: возвеличення Бога і покаяння ("В страсі і покорі"), урочистого одухотворення ("Піснев Херувимів"), скорботи ("Вже жертва хресна"), радісного піднесення ("В сильній надії", "Зробіт Му місце") і т. д. Пісні «написані майстерно, а разом з тим природно; їх рельєфна, пластична мелодика споріднена з романсовою лірикою галицьких композиторів, гармонічне заповнення та розташування голосів достатньо ефектні, діапазони зручні для дитячого співу... Як типові "василіянські" пісні, вони вбирають в себе звороти популярних напівів як церковно-обрядового (колядки, щедрівки), так і цілком світських ("старогалицька елегія", ліричні солоспіви, марші, танцювальні мелодії тощо), а також певні прийоми європейської професійної музики» [4, с. 43] – так охарактеризувала ці пісні Л. Кияновська, відзначаючи дидактичне значення подібних творів та їх роль у духовно-культурній традиції Галичини. Пісні збірки автор перевидав у ч. 9 "Духовно-музичних творів Й. Кишакевича" для жіночого хору, зважаючи на їх навчально-виховний потенціал.

Серед найбільш відомих духовних пісень Й. Кишакевича оригінальністю вирізняється коляда "Спи, Ісусе, спи", адже написана вона у жанрі колискової,



що нетипово для української традиції різдвяних пісень, зате зустрічається у західноєвропейському, зокрема польському духовному післярстві [6, с. 146]. Колихальність мелодики, специфіка метроритму (на основі розміру 6/8), хвилеподібний рух музичної тканини викликають асоціації з рівномірним розгойдуванням колиски, на фоні якого звучить ніжна мелодія. Варто зауважити, що з'явилася ця коляда ще у 1899 р. [6, с. 42], а не у 1922 р., як написано в деяких джерелах (зокрема у монографії В. Гордієнка [1, с. 44]).

У духовнопісенній творчості, як і у літургійній, Й. Кишакевич пише різні варіанти музичних творів. З одного боку, це зумовлювалося пристосуванням до того чи іншого складу хорового колективу, а з іншого – давало змогу композитору додавати нових відтінків у звучання пісні, ускладнювати фактуру твору, варіювати музичний матеріал. Наприклад, пісня "Коли втомлений" написана у двох варіантах: для двоголосого та чотириголосого хорового складу. Варіанти відрізняються не тільки викладом хорової тканини, а й мелодикою та метроритмом, хоча деяка інтонаційна подібність музичного матеріалу зберігається.

Попри музично-навчальну, релігійно-виховну функції, духовні твори Й. Кишакевича несли великий національно-патріотичний заряд, покликаний будити приспане самоусвідомлення українців Галичини, незважаючи на бездержавне їх існування. З цього огляду цікавим є "Воскресний гімн" Й. Кишакевича, в мелодиці та ритміці вбачаємо "майбутні характерні риси стрілецьких пісень: маршовий характер, пружний ритм, короткі відривисті фрази, впевнені кварто-квінтові ходи" [6, с. 136]. Та найбільш яскравим є патріотичний текст пісні із закликами до боротьби за волю:

Христос Воскрес! Христос Воскрес!  
Весела пісня гуде.  
Чи чуєш спів, в обіймах снів  
закутий руський люде?  
Вставай же раз, послідний час  
ламати неволі окупи,  
З дрімоти снів до ясних днів  
нас кличе спів обнови [9, с. 107].

Духовних пісень з виразною патріотичною позицією у творчості Й. Кишакевича чимало. Так, О. Рудакевич звертає увагу на величне і натхненне звучання національної ідеї українського народу у пісні "Українського краю Крале і Мати" Й. Кишакевича, називаючи подібні пісні "першими ластівками" нового відродження української музичної культури в національному дусі та в новочасному розумінні цього слова [10, с. 134]. Патріотичні мотиви знаходимо і в піснях "Царице наша", "Владико Отче", "Заграйте дзвони", "Ми



Тебе любим", "Маріє Діво, Царице мая" та в багатьох інших, де в молитвах до святих осіб звучить і прохання за долю українського народу.

Отже, розлога і різноманітна духовна творчість отця Йосипа Кишакевича мала велике музично-виховне значення для української молоді Галичини. Через духовнопісенні твори закріплювалася християнська церковна та позацерковна обрядовість, в доступній формі пояснювалися правди віри, наводилися приклади праведного життя святих осіб, в ненав'язливій формі здійснювалися настанови, що спонукали до морального самовдосконалення людини. Велич і краса обрядів та їх музичної складової мала бути засторогою від переходу до іншого віросповідання, випадки яких були на той час непоодинокими. Патріотичне спрямування багатьох пісень формували національну свідомість, спонукали до активного відстоювання своїх релігійних і національних прав.

Важливе місце на межі ХІХ – ХХ століть церковна музика мала і для музичного розвитку школярів, адже збірки церковних пісень на той час були чи не єдиними підручниками для науки співу. Створюючи різні варіанти духовних композицій, пристосовані для різного за кількісними і якісними характеристиками хорового складу, отець Йосиф Кишакевич у своїй священничій, педагогічній та хормейстерській діяльності мав можливість виконувати і популяризувати власні твори, добре розуміючи їх дидактичну вартість. Та й на сьогоднішній день духовна спадщина композитора не втратила свого морально-виховного значення, залишаючись у активному вжитку в церковному середовищі.

### Література:

1. Гордієнко В. *Композитор о. Йосиф Кишакевич: бібліографічний нарис*. Львів: Поклик сумління, 1998. 112 с.
2. Гуральна С. С. *Духовна творчість галицьких композиторів кінця ХІХ-першої половини ХХ століть в контексті літургійно-хорової практики регіону*. Дис. канд. мист. 17.00.03. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Л., 2019. 241с. + 148 с. (додатки).
3. Гуральна С. Служба Божа Й. Кишакевича (1924, 1932 років видання). *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних та академічних форм: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Фоліант, 2013. С. 82-88.
4. Кияновська Л. *Творчість отця Йосифа Кишакевича*. Львів: Поклик сумління, 1997. 95 с.
5. Кудрик Б. *Огляд історії української церковної музики*. Перевидання 1937 року [вступна стаття, коментарі Ю. П. Ясіновського]. Львів, 1995. 128 с.



6. Матійчин І. М. *Василіянське піснярство кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. як феномен галицької музичної культури*. Дис. канд. мист. 17.00.03. 2009.
7. Матійчин І. М. Українська василіянська піснетворчість кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. (до питання дослідження). *Наукові записки ТДПУ і НМАУ*. Серія: мистецтвознавство. Тернопіль – Київ. 2004. № 1 (12). С. 9–16.
8. Медведик Ю. Є. *Українська духовна пісня ХVІІ – ХVІІІ століть*. Львів: в-цтво Українського католицького університету, 2006. 324 с.
9. Місіонар. Жовква, 1909. С. 107.
10. Рудакевич О. Українська національна ідея в духовній музиці Галичини у ХІХ столітті. *Київська церква*. 2000. № 3 (9). С. 133-135.
11. Церковна музична бібліотека. *Посланник*. 1900. Ч. 12. С. 6.

*Єнакаке Юліян Адамович  
(м. Чернівці, Україна)*

УДК 342.722

### **Правові гарантії свободи совісті в Україні в умовах війни**

Гарантованість свободи совісті та віросповідання за будь-яких умов і обставин має залишатися головним пріоритетом розвитку суспільства та свідченням утвердження кожної країни як демократичної і правової держави.

З перших років відновлення державної незалежності та суверенітету, Україна стала на шлях активної розробки законодавчої бази задля забезпечення свободи совісті, віросповідання й вільного функціонування релігійних організацій. Ці питання знайшли своє чітке відображення в головному Законі – Конституції України та Законі України "Про свободу совісті і релігійні організації", які в свою чергу пройшли скрупульозну експертизу не лише на загальнонаціональному науково-теоретичному, а й міжнародному правовому рівнях.

Але складні й суперечливі процеси пов'язані із війною росії проти України, даруванням об'єднаній Українській православної церкві Томосу про її автокефальний статус (6 січня 2019 р.), що своєю чергою спровокувало ще більшу агресію і повномасштабне вторгнення в лютому 2022 р., актуалізує проблематику теоретичного обґрунтування та практичних механізмів збереження загально визнаних правових і богословських норм свободи совісті, але за умови, що це не становитиме загрозу національній безпеці, не сприятимуть колабораціонізму та співпраці афілійованих з Московським Патріархатом церков.

В умовах війни проблеми, пов'язані з реалізацією свободи совісті, як фундаментальної компоненти прав людини, постають особливо гостро. Річ у



тім, що свобода совісті – це природне право на умови (гарантії) і можливості, за яких забезпечується вільне самовизначення особистості у світоглядній сфері буття, її духовне становлення, розвиток, ідентифікація та самореалізація. Також ніхто не може встановлювати обов'язкових світоглядних норм (переконань) або релігійних обмежень. Не допускається й найменше примушування людей до сповідання або ж відмови від обраної віри (релігії), участі в Богослужіннях, літургійному житті Церкви, Таїнствах тощо. Ніхто (жодна державна інституція чи відомство) не має права впливати силою чи іншими засобами на вибір громадян релігійної організації чи конфесії. Все це має відбуватися винятково з вільної волі людини.

Водночас держава зобов'язана дбати про свою зовнішню і внутрішню безпеку, безпеку власних громадян. Щоб хтось зміг щось вільно обирати (релігію чи сповідувати і практикувати ту чи іншу віросповідну доктрину), він має бути в безпеці. У такому випадку держава зобов'язана обмежувати права, але не на свободу совісті, а свободу діяльності релігійної організації (інституції), яка підважує основи національної безпеки, служить або співпрацює з країною-агресором, поширює пропагандистські ідеологеми і створює в такий спосіб загрозу життю та здоров'ю людей. Такі організації **мають бути негайно зняті з реєстрації і заборонені на законодавчому рівні.**

Обстоюючи твердження про обов'язок держави завжди виступати гарантом і забезпечувати право людини на свободу совісті в умовах війни. Ми, однак, вважаємо, що обов'язковому обмеженню може і має підлягати зовнішня сторона свободи релігії (церкви), оскільки лише так можна запобігти тому, аби релігійний чинник (якась релігійна організація) не стала зброєю масового ураження, спрямованою на підрив довіри до державних інститутів, органів місцевої влади, армії тощо. Сьогодні на прикладі діяльності "Української" православної церкви, що канонічно підпорядковується Московському патріархату, ми спостерігаємо, що вона стоїть на сторожі неімперської ідеології "русского міра" мало не на всіх теренах України, а надто на Буковині та Закарпатті.

Отже, актуалізуючи проблематику правових гарантій свободи совісті в умовах війни, також мусимо наголосити на потребі обґрунтування нової концепції взаємовідносин Церкви і Держави, релігії та права. Більше того, на нашу думку, це має мати глобальний всехристиянський контекст, а, можливо, й ширше – світовий міжрелігійний контекст.

Війна, як ніщо інше, підтверджує Шмідтове розуміння релігійної свідомості, який переконував, що вона – глибоко політична. Даючи ці політичні посили прихильникам Московського Патріархату в Україні Кирило Гундяєв вторгнення і військові злочини російських військ, бандформувань та найманців



із середовища ув'язнених за тяжкі злочини назвав "боротьбою, що має не фізичне, а метафізичне значення" [2].

На цьому кривавий патріарх не зупинився. 27 березня 2024 р. на так званому Всесвітньому російському народному соборі, який відбувся з його благословення, за ним же складеним порядком денним і вивіреними "наказами" (постановами), зроблено наголос на "священному" характері війни росії проти України. У слід за Кирилом Гундяєвим, повномасштабне вторгнення в лютому 2022 р. та нечувану до того моменту військову агресію, яку В. Путін назвав "спеціальною військовою операцією", належить сприймати не інакше, як новий етап "національно-визвольної боротьби російського народу проти злочинного київського режиму і колективного Заходу, що стоїть за ним, яка ведеться на землях Південно-Західної Русі з 2014 року" [5]. Він також наполягає на тому, що з "духовно-морального погляду спеціальна військова операція є Священною війною, в якій Росія та її народ, захищаючи єдиний духовний простір Святої Русі, виконують місію того, хто стримує, захищаючи світ від натиску глобалізму та перемоги Заходу" [5]. У цьому контексті великоімперські плани В. Путіна і його найвищого церковного рупора – РПЦ, – "вся територія сучасної України має увійти до зони виняткового впливу Росії" [5].

З цієї заяви, оформленої як "наказ" собору, видно, що очолювана Кирилом Гундяєвим РПЦ постає головним легітимізатором і релігійним пропагандистом країни-агресора, ключова ціль якої полягає в тому, щоби, маніпулюючи релігійними почуттями, свідомістю та віроповчальними настановами, віднайти дієві механізми масового схилення до мобілізації й реального всеохопного повстання населення російської федерації проти українського народу, який стікає кров'ю саме у результаті страшної віроломної війни, освяченої Кирилом Гундяєвим.

Зіткнувшись із цим викликом держава має право, навіть більше – обов'язок, адекватно реагувати. А це означає, що вона має повночинно негайно на законодавчому рівні заборонити будь-які структури (церковні, політичні, громадські тощо), які не відмежувалися від цієї інституції і не засудили її антиукраїнську, антихристиянську й антилюдську пропагандистську ідеологію.

У зв'язку з цим надзвичайно переконливу і водночас добре виважену з наукового і морально-етичного поглядів концептуалізацію, Мирослав Маринович пропонує нейтралізувати загрозу ересей, аналізуючи "деякі пасажі" зі згаданого "Наказу", співставляючи їх із висновками "Послання Архиєрейського Синоду УГКЦ в Україні щодо війни та справедливого миру в контексті нових ідеологій". Зауважмо, що у висновках останнього докуманте отці-автори констатували, що "на наших очах чиниться страшна підміна: те, що



є злом, зодягається в шати добра; а те, що є добром, припечатується пекельним тавром" [4].

Рефлексуючи на кожну тезу, здійснивши глибокий, опертий на Святе Письмо компаративний аналіз змісту Кирилового "наказу", що з новою силою увиразнює всю внутрішню суть неімперської доктрини "русского міра", М. Маринович немов б'є на сполох: "Я знову і знову наголошую на тому, що ця доктрина несе в собі загрозу для світового християнства, яка є аж ніяк не меншою за загрозу аріанства, несторіанства чи іконоборства. У першому тисячолітті християни світу на Вселенських соборах змогли об'єднаними зусиллями нейтралізувати загрозу цих ересей. Невже сьогодні, у третьому тисячолітті, християни світу розведуть руками і визнають свою безпорадність? Невже ми готові поступитися правдою Христового Євангелія задля «екуменізму» церковної політкоректності?" [3].

У боротьбу з цією страшною і руйнівною релігійною ерессю та політичною доктриною водночас мають однаковою мірою включитися як релігійні інституції (усі Церкви світу), так і держави, а надто ж Україна, яка більше за будь-яку країну постраждала від цієї ідеології. Адже здійснювати "забезпечення виконання і додержання законодавства про свободу совісті, світогляду, віросповідання та релігійні організації" – це безпосередній обов'язок її центральних і місцевих органів влади, які покликані забезпечувати формування та реалізацію державної політики у сфері релігії [3].

Отже, питання правових гарантій і забезпечення свободи совісті і релігійних організацій в умовах війни постає особливо гостро й, передусім тому, що московський патріарх, який заохочує В. Путіна до агресії й захоплення України, використовує релігійний чинник за ідеологічну зброю, спрямовану на руйнування духовно-ціннісних основ українського народу. РПЦ за допомогою структур Московського патріархату, які діють в Україні, збирає на користь російських спецслужб інформацію, проводить різні спецоперації з дискримінації українського уряду, який начебто переслідує "канонічне" православ'я, розробляє й активно обробує різні механізми деструктивної пропаганди, спрямованої на підрив довіри до ЗСУ, державних органів і дестабілізації ситуації всередині країни загалом.

Поряд з тим, Українська держава, виступаючи гарантом прав і свобод громадян, зобов'язана захистити свій народ від облуди "русского міра". Вона також повинна враховувати, що потурання на користь "У"ПЦ МП, толерування поширення неімперської ідеології "русского міра", під гаслами "какая раніца", упереджене ставлення до українців, які чверть століття боролися за автокефалію Українського православ'я, жорстоке знищення радянськими спецслужбами УАПЦ й постійне цькування її прихильників у період



вивищення ролі УПЦ КП, а також масові переслідування сталінським режимом УГКЦ, призвели до суттєвої зміни релігійної карти нашої країни, хоча більшості з них поступово вдається повернути втрачене.

І, нарешті, варто розуміти необхідність і настирливо шукати шляхи допомоги (в т. ч. у міжнародних інституціях і, зокрема – Всесвітній раді Церков) для задоволення релігійних потреб українців, які опинилися в окупації або втекли від війни за кордон і там знову потрапили в тенета московського патріархату, через те, що Православна церква України, згідно із Томосом, не має права засновувати парафії за межами її канонічної території.

### Література:

1. Закон України «Про свободу совісті і релігійні організації». Джерело доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/987-12#Text>
2. Імперський поворот» патріарха Кирила та його проповіді про Україну розколюють РПЦ. Джерело доступу: <https://tva.ua/2022/04/06/imperskyj-povorot-patriarkha-kyryla-ta-joho-propovidy-pro-ukrainu-rozkoliuiut-rpts/>
3. Маринович М. Накази бувають і злочинні. Джерело доступу: <https://ucu.edu.ua/news/nakazy-buvayut-i-zlochynni/>
4. Послання Архирейського Синоду УГКЦ в Україні щодо війни та справедливого миру в контексті нових ідеологій. Джерело доступу: [https://risu.ua/poslannya-arhiyerejskogo-sinodu-ugkc-v-ukrayini-shchodo-vijni-ta-spravedlivogo-miru-v-konteksti-novih-ideologij\\_n146275](https://risu.ua/poslannya-arhiyerejskogo-sinodu-ugkc-v-ukrayini-shchodo-vijni-ta-spravedlivogo-miru-v-konteksti-novih-ideologij_n146275)
5. У РПЦ "СВО" назвали Священною війною за право жити на "власній землі". Джерело доступу: [https://risu.ua/u-rpc-svo-nazvali-svyashchennoyu-vijnoyu-za-pravo-zhiti-na-vlasnij-zemli\\_n147173](https://risu.ua/u-rpc-svo-nazvali-svyashchennoyu-vijnoyu-za-pravo-zhiti-na-vlasnij-zemli_n147173)





Наукове видання

**ALTTUDO MUNDI SPIRITUALIS. Духовність у  
сучасному світі: просвітницько-культурологічний підхід**

**матеріали  
I Міжнародної науково-практичної конференції  
(17-18 квітня 2024 р.)**

Верстка та макетування Ю. Завадський

Підписано до друку NN.05.2024.  
Папір офсетний. Гарнітура Pt Serif  
Умовн. друк. арк. NN. Умовн. фарбо-відб. NN.

Умовн. друк. арк. та Умовн. фарбо-відб. вираховується за формулою: (ширина  
формату в см \* висота формату в см / 5400) \* к-сть сторінок = Умовн. друк. арк.

Термін придатності необмежений, зберігати в сухому місці.

Видавництво «Крок»  
Свідоцтво ДК No.3538 від 30.07.2009 року  
вул. Гайова, 56, м. Тернопіль, Україна, 47722  
info@krokbooks.com  
KrokBooks.com