

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Філологічний факультет
кафедра філософії та культурології

ЦЕРКОВНИЙ ХОРОВИЙ СПІВ У СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ БОГОСЛОВСЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Кваліфікаційна робота
Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконав:

здобувач 605 групи
спеціальності 041 Богослов'я, ОПП Богослов'я
БОБІТКО Іван Богданович

Науковий керівник:

канд. іст. наук, асист. Луцан І.В.

Рецензенти:

прот. Щербань М.В. – канд. наук з богос., канд. іст. наук, доц. кафедри філософії та культурології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

ієромонах Рафаїл (О.Б. Жигало) – в.о. зав. кафедри церковно-практичних дисциплін богословського факультету Київської православної богословської академії

До захисту допущено:

На засіданні кафедри філософії та культурології
протокол № 4 від «11» листопада 2025 р.

Зав. кафедрою _____ доц. Рупташ О.В.

Чернівці – 2025

АНОТАЦІЯ

Магістерська робота присвячена всебічному дослідженню церковного співу як важливої складової православної традиції та невід'ємного елементу формування богословської культури майбутнього духовенства. У праці простежено історичні витоки, духовно-богословський зміст і сучасні тенденції розвитку церковного хорового співу, а також його вплив на освітній процес у духовних навчальних закладах України.

Особливий акцент зроблено на богословському значенні церковного співу, його ролі у літургійному житті та духовному вихованні. Розглянуто чинники, які визначають розвиток богослужбової музики в умовах сучасних суспільних і церковних процесів, а також вплив новітніх тенденцій на формування духовної освіти.

Практична частина роботи присвячена аналізу місця церковного співу в навчальних програмах духовних закладів, науково-педагогічним засадам його викладання, викликам, що постають перед викладачами та студентами, та перспективам удосконалення музично-богословської підготовки. Підкреслено, що церковний хоровий спів виконує не лише естетичну чи музичну функцію, але є чинником духовної формації, плекання молитовного досвіду та прищеплення богословських смислів.

Робота містить узагальнення, що підкреслюють вагомість церковного співу для формування цілісної богословської освіти, збереження духовної спадщини та розвитку церковної культури в сучасній Україні. Її матеріали можуть бути корисними для викладачів, студентів духовних навчальних закладів, регентів церковних хорів і дослідників у галузі богослов'я та церковної музики.

Ключові слова: церковний хоровий спів, церковна музика, богословська освіта, богослов'я, освітні програми, духовні навчальні заклади.

ABSTRACT

The master's thesis is devoted to a comprehensive study of church singing as an essential component of the Orthodox tradition and an integral element in shaping the theological culture of future clergy. The research traces the historical origins, spiritual and theological meaning, and contemporary trends in the development of church choral singing, as well as its influence on the educational process within theological institutions in Ukraine.

Special attention is given to the theological significance of church singing, its role in the liturgical life of the Church, and its formative impact on spiritual education. The thesis examines the factors that determine the development of liturgical music amid current social and ecclesial dynamics, along with the influence of modern trends on the formation of theological education.

The practical section analyzes the place of church singing in the curricula of theological schools, the scientific and pedagogical foundations of its teaching, the challenges faced by instructors and students, and the prospects for improving musical and theological training. It is emphasized that church choral singing fulfills not only an aesthetic or musical function, but also serves as a means of spiritual formation, cultivation of prayerful experience, and transmission of theological meanings.

The thesis presents conclusions that highlight the significance of church singing for the formation of a holistic theological education, the preservation of spiritual heritage, and the development of church culture in contemporary Ukraine. Its materials may be useful for instructors and students of theological institutions, church choir directors, and researchers in the fields of theology and church music.

Keywords: church choral singing, church music, theological education, theology, educational programs, theological educational institutions.

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Іван Бобітко

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
 РОЗДІЛ 1. ЦЕРКОВНИЙ ХОРОВИЙ СПІВ У СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ БОГОСЛОВСЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ПОШУКУ	
1.1. Історіографія та сучасний стан досліджень церковного співу в українській духовній та музикознавчій науці.....	11
1.2. Джерельна база вивчення богословського та музичного виміру церковного співу: критичний аналіз і класифікація.....	16
1.3. Методологічні підходи до дослідження церковної музики в контексті богословської науки.....	21
<i>Висновки до розділу 1.....</i>	<i>28</i>
 РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЦЕРКОВНОГО ХОРОВОГО СПІВУ В УКРАЇНСЬКІЙ БОГОСЛОВСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ	
2.1. Генеза й еволюція церковного хорового співу в Україні в контексті православної церковної культури	30
2.2. Богословське та літургійне значення церковного хорового співу....	36
2.3. Сучасні тенденції розвитку церковної музики та їх вплив на богословську освіту.....	48
<i>Висновки до розділу 2.....</i>	<i>55</i>
 РОЗДІЛ 3. ЦЕРКОВНИЙ СПІВ У СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ БОГОСЛОВСЬКОЇ ОСВІТИ: ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ	
3.1. Науково-педагогічні засади викладання церковного співу у духовних навчальних закладах України.....	56
3.2. Аналіз викликів та перспектив музично-богословської підготовки майбутнього духовенства.....	70
3.3. Церковний спів як чинник духовного виховання та формування богословської культури студентів.....	76
<i>Висновки до розділу 3.....</i>	<i>86</i>
 ВИСНОВКИ.....	88
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	
	91

ВСТУП

Актуальність дослідження. Тема магістерської роботи є актуальною з огляду на її культурний, освітній та духовний аспекти. Насамперед, вона пов'язана з історичною та культурною значущістю церковного хорового співу: українська хорова традиція має глибоке коріння в християнській обрядовості, а церковний хоровий спів становить невід'ємну частину богослужіння та духовної практики.

Церковний хоровий спів у сучасному контексті виконує не лише естетичну функцію, але й виступає важливим інструментом духовного розвитку та виховання. Вивчення цього явища у межах освітніх програм дозволяє з'ясувати, яким чином поєднуються музичне та духовне навчання у підготовці майбутніх священнослужителів та регентів церковних хорів.

Після здобуття Україною незалежності відбулися суттєві зміни у системі освіти, зокрема у духовних навчальних закладах. Тема церковного хорового співу дає змогу дослідити, як традиційні музично-богословські практики інтегруються в сучасні навчальні програми, орієнтовані на підготовку духовенства та церковних діячів.

Особлива актуальність дослідження полягає у необхідності збереження та адаптації традиційних елементів церковної музики в освітньому процесі, що забезпечує гармонійне поєднання богословських знань, музичної майстерності та духовної вихованості. У сучасних умовах розвитку духовної освіти в Україні дослідження ролі хорового співу стає важливим для формування майбутніх священнослужителів, зміцнення духовної культури студентів та забезпечення сталого розвитку богословської освіти, яка відповідає потребам сучасної церковної громади.

Об'єктом нашого дослідження є церковний хоровий спів як явище духовної, культурної та освітньої практики в контексті сучасної богословської освіти України, а *предметом* – особливості організації, методики викладання та

вплив церковного хорового співу на духовне виховання, формування богословської культури і професійної компетентності студентів духовних навчальних закладів.

Метою дослідження є аналіз ролі церковного хорового співу в системі сучасної богословської освіти в Україні; вивчення його впливу на формування духовної та музичної практики майбутніх священнослужителів і регентів хору, а також визначення шляхів інтеграції традиційних та інноваційних підходів до навчання хоровому співу в контексті сучасних освітніх програм.

Для досягнення поставленої мети у роботі окреслено такі дослідницькі **завдання**:

- здійснити комплексний огляд історіографії та джерельної бази, що стосується церковного хорового співу, визначивши рівень наукової розробки проблеми в українській духовній і музикознавчій традиції;
- висвітлити становлення та розвиток церковного хорового співу в Україні, розкривши його еволюцію в контексті православної церковної культури;
- розкрити богословське та літургійне значення церковного співу, окресливши його місце в структурі православного богослужіння та духовного життя Церкви;
- проаналізувати сучасні тенденції розвитку церковної музики та визначити їхній вплив на систему богословської освіти в Україні;
- дослідити науково-педагогічні засади викладання церковного співу в духовних навчальних закладах, з увагою до змісту програм і особливостей педагогічних підходів;
- виявити ключові виклики й перспективи музично-богословської підготовки майбутнього духовенства, визначивши напрями її подальшого вдосконалення;

- оцінити роль церковного співу у духовно-виховному процесі, його значення для формування богословської культури, молитовного досвіду та духовної ідентичності студентів;
- запропонувати практичні рекомендації щодо підвищення ефективності навчання церковному хоровому співу в сучасних духовних освітніх закладах України.

Наукова новизна цього магістерського проєкту полягає у системному дослідженні взаємодії церковного хорового співу як духовно-літургійної практики з інноваційними освітніми підходами у незалежний період української богословської освіти. На відміну від попередніх робіт, що могли фокусуватися або на музикознавчому аспекті, або на суто богословському, даний проєкт комплексно аналізує, як саме відбувається адаптація та переосмислення традиційного хорового співу в умовах динамічних змін сучасної української духовної школи, враховуючи виклики і можливості, що виникли після здобуття Україною незалежності.

Методологія дослідження передбачає використання комплексного підходу, який поєднує кілька методів для всебічного аналізу теми. *Історико-богословський метод*: для вивчення історії розвитку церковного хорового співу в Україні, аналізу його еволюції в контексті християнських традицій та богослужінь, а також взаємодії між церковним співом та богословським навчанням. *Соціологічний метод*: для проведення опитувань та інтерв'ю зі студентами, викладачами та практикуючими священнослужителями з метою оцінки значення церковного хорового співу в процесі їх навчання та духовної практики. *Порівняльний метод*: для порівняння існуючих підходів до навчання хоровому співу в богословських навчальних закладах України та інших країнах, що дозволить визначити найкращі практики та можливі напрямки для вдосконалення. *Аналітичний метод*: для оцінки ролі церковного хорового співу в духовному розвитку студентів, а також його впливу на якість богослужінь та

церковну практику в Україні. *Практичний метод*: для оцінки реального впливу хорового співу в навчальних закладах через участь у навчальних хорах або проведення майстер-класів і практичних занять, що дозволить краще зрозуміти ефективність існуючих методик і підходів. Також у ході нашої розвідки нами було використано й загальнонаукові методи дослідження – *аналізу* та *синтезу* досліджуваних фактів та ідей тощо.

Теоретичне значення роботи полягає у поглибленому осмисленні місця та ролі церковного хорового співу в системі сучасної богословської освіти України. Дослідження сприяє комплексному розкриттю історичних, богословських і мистецьких засад формування української церковно-співочої традиції, а також виявленню її впливу на становлення духовної культури майбутніх священнослужителів. У роботі систематизовано основні підходи до викладання хорового мистецтва в духовних навчальних закладах, що дозволяє окреслити закономірності та тенденції розвитку співочої підготовки у контексті сучасних освітніх процесів. Отримані результати поглиблюють теоретичне розуміння взаємозв'язку між церковним співом і богословською освітою, відкриваючи нові можливості для подальших наукових досліджень у галузі літургії, музичного богослов'я та педагогіки духовної освіти.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування його результатів для вдосконалення навчальних програм і методик викладання церковного хорового співу в богословських закладах освіти. Розроблені у роботі висновки та рекомендації можуть сприяти підвищенню якості підготовки майбутніх пастирів у сфері церковного співу, оптимізації роботи семінарських та парафіяльних хорів, а також розширенню практичних форм духовно-естетичного виховання студентів та молоді. Матеріали дослідження можуть бути використані при створенні нових освітніх курсів, удосконаленні репетиційних моделей і впровадженні сучасних педагогічних технологій у навчальний процес. До того ж результати роботи становлять цінність для

церковних і культурно-просвітницьких проєктів, спрямованих на збереження та розвиток української церковно-співочої традиції, а також можуть слугувати основою для формування стратегій розвитку духовної освіти в умовах сучасних суспільних викликів.

Апробація результатів дослідження. Основні висновки роботи були апробовані на щорічній студентській науковій конференції, що відбулася 12–15 травня 2025 року в Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича. Тези доповіді опубліковано в електронному збірнику матеріалів конференції.

Публікації. Ключові положення дослідження будуть опубліковані у черговому випуску Наукового вісника Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Історія, № 63 (2026), у співавторстві з науковим керівником магістерської роботи. Тема наукової публікації: «Терапевтична місія української духовної музики у кризові періоди новітньої історії України: від відродження незалежності до війни ХХІ століття».

Структура магістерської обумовлена специфікою дослідницької проблематики, метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох взаємопов'язаних розділів, висновків та списку використаних джерел та літератури.

Розділ 1.
ЦЕРКОВНИЙ ХОРОВИЙ СПІВ
У СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ БОГОСЛОВСЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ
ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ПОШУКУ

1.1. Історіографія та сучасний стан досліджень церковного співу в українській духовній та музикознавчій науці.

Церковний спів в історії української культури завжди посідав особливе, синкретичне місце, будучи не лише високохудожнім мистецьким явищем, а й найважливішим елементом духовного життя, богословської традиції та національної ідентичності. Його вивчення становить окрему, консолідуючу галузь у межах як музикознавства (як історія музики, музична палеографія та теорія), так і богословської науки (як літургіка, гомілетика та патрологія). Водночас наукова історіографія цього питання демонструє складний і нерівномірний розвиток, що відображає історичні злами української державності та культури: від перших спроб систематизації та романтичного національного відродження в XIX столітті через тривалі й майже повні перерви у внутрішній науці в радянську добу – до сучасного відродження і міждисциплінарного осмислення після 1991 року. Як підкреслює Матвієнко: «Літургійна музика завжди виконувала подвійну функцію – мистецьку та духовну, формуючи в слухачів релігійну свідомість і національну ідентичність» [43, с. 38]. Саме через таку нерівність і історіографічні лакуни особливо важливо сьогодні критично осмислити не лише накопичений дослідницький доробок, але й окреслити чіткі методологічні перспективи для подальшої наукової інтеграції церковного співу в академічний і богословський простір як повноцінної дисципліни.

У XIX столітті, коли активно формувалася національна музикознавча школа, з'явилися перші систематичні та програмні праці, присвячені церковному співу. Цей етап був нерозривно пов'язаний із процесами національного

самоусвідомлення. Одним із найважливіших постатей цього часу був Порфирій Бажанський, котрий укладав збірники розспівів (насамперед галицької співочої традиції) та намагався показати її як самобутній і унікальний пласт культури, що протистояв впливам як російського, так і західного гармонізованого співу [16, с. 178]. Паралельно Іван Левицький і особливо Олександр Кошиць займалися активним збором, упорядкуванням та популяризацією матеріалів, прагнучи відстояти право українського співу на автономність і оригінальність у межах тодішньої імперської політики. Значний, хоча й опосередкований, внесок зробив і Микола Лисенко: хоча основною сферою його зацікавлень була народна пісенність, у своїх працях і діяльності він неодноразово наголошував на глибокій духовній основі всієї української музики, яка постає у нерозривному зв'язку з багатовіковим літургійним співом. Цей період можна вважати добою «романтичної історіографії», коли дослідження, окрім первинної систематизації, мали не стільки суто аналітичний, скільки ідеологічно-відроджувальний і культуротворчий характер [2, с. 74].

Перша половина XX століття була позначена амбівалентними й драматичними процесами. З одного боку, у радянській Україні церковна музика зазнавала тотальних утисків і репресій, дослідження сакральної тематики було суворо обмежене і фактично заборонене. Це спричинило глибоку методологічну деформацію музикознавства. З іншого – саме в цей час відбувалося активне збереження, кодифікація та осмислення традиції в українській діаспорі. Вчені й музиканти, що опинилися у Західній Європі та Північній Америці, зуміли відновити й розвинути дослідницьку традицію. Павло Маценко у своїй знаковій праці «Давня українська музика і сучасність» наголошував: «Церковна музика, переживши часи заборон і репресій, здатна не лише зберегти традицію, а й стати чинником культурного відродження української діаспори» [46, с. 15]. Михайло Антонович і Мирон Федорів зосередилися на глибинному джерелознавчому аналізі давніх ірмолів, невменної нотації та співвідношення українських мелодій з

візантійськими й південнослов'янськими прототипами. Важливо підкреслити, що їхні дослідження не були суто академічними: вони виконували функцію культурної пам'яті та духовного тяжіння, підтримуючи духовну тяглисть у середовищі еміграції в умовах втрати державності.

У період радянської України наукова думка змушена була уникати сакральної тематики або перекладати її на світський лад. У працях з історії музики цього періоду церковний спів фактично замовчувався або ж згадувався побіжно через призму «світської хорової культури». Так, творчість Бортнянського, Березовського, Веделя (композиторів, чия спадщина на 90% складалася з духовної музики) трактувалася як частина «світової класичної спадщини», повністю позбавленої безпосереднього богослужбового контексту. Така ідеологічна редукція призвела до значних лакун у науковій картині та втрати методологічних навичок роботи з сакральним текстом. Водночас, парадоксально, у підпільному церковному середовищі та закритих монастирях відбувалося фактичне «збереження живої практики» – у монастирях, парафіях, сільських громадах, де ця традиція продовжувала функціонувати. Ця «жива традиція» пізніше стала найважливішим емпіричним джерелом для відновлення та наукового аналізу в незалежній Україні [43, с.188].

З проголошенням незалежності України у 1991 році розпочався етап активного повернення до тематики церковного співу, який набув статусу стратегічного напрямку культурного відродження. Це відродження мало кілька взаємопов'язаних вимірів. По-перше, було налагоджено систематичне введення у науковий обіг і фонди давніх рукописних пам'яток – ірмоліїв, обиходів, палеографічних матеріалів, що раніше були недоступні. По-друге, відбулося повернення та інтеграція діаспорних досліджень: науковий доробок Маценка, Антоновича [1-2], Федоріва та інших став доступним для українських дослідників, заповнюючи історичні прогалини. По-третє, сформувалося нове покоління науковців, серед яких слід відзначити Юрія Ясіновського [67-68], Марію

Крушельницьку [31-32] Івана Котка [28], які розгорнули системні студії з історії українського співу, запровадивши новітні методології. Особливу увагу вони приділяли дослідженню регіональних шкіл – галицької, київської, волинської, закарпатської – показуючи, що церковний спів не є монолітним, а містить у собі багатство локальних варіацій та співочих діалектів [11, с. 85].

Сучасні дослідження відзначаються критичним і міждисциплінарним підходом. Вивчення церковного співу нині поєднує глибокий джерелознавчий аналіз (публікація та дешифрування невменних нотних рукописів), музикознавчий підхід (аналіз мелодики, гармонії, ритміки та музичної форми), богословську герменевтику (осмислення співу як богословської мови, що транслює догматичні та моральні істини), а також культурологічні та соціологічні інтерпретації [54, с. 163]. Таке комплексне поєднання дисциплін дозволяє побачити спів не лише як історичний артефакт, а як живий, діючий чинник культури, що має безпосередній вплив на сучасну богословську освіту та літургійну практику.

Варто наголосити, що сьогодні в науковому середовищі та серед практиків точиться активна дискусія щодо співвідношення традиції та інновації. Як зазначає Малиновська, «деякі дослідники і регенти наполягають на строгому відтворенні автентичних форм, тоді як інші допускають творчі інтерпретації за умови збереження канонічності та богословської строгості». Частина дослідників і регентів наполягають на строгому відтворенні автентичних форм (знаменний, київський розспіви), вважаючи це обов'язковою умовою збереження богословської ідентичності та літургійної строгості. Інші ж допускають можливість творчих інтерпретацій та використання новітніх композиторських засобів (зокрема в гармонії та інструментуванні) за умови дотримання богословської строгості тексту та канонічності. Ця дискусія відображає ширший процес пошуку балансу між консерватизмом, що зберігає пам'ять, та відкритістю до культурних змін, що забезпечує життєздатність традиції [37, с. 82].

Особливої уваги заслуговує вплив церковного співу на систему богословської освіти. Якщо в попередні епохи він розглядався здебільшого як суто практичний навик, необхідний для виконання богослужіння, то нині спів усвідомлюється як потужний засіб духовного виховання й богословського мислення. Участь у хоровому співі формує в студентів не лише музичні навички, а й здатність до колективної молитви, дисципліни, солідарності та літургійної свідомості. У багатьох духовних навчальних закладах спів перестав бути факультативом і перетворився на одну з основних дисциплін (регентське мистецтво, історія церковного співу, літургійне богослов'я музики). Крім того, зростає увага до історії співу як предмета, що дозволяє студентам глибше зрозуміти тяглість богослужбової культури та історичні джерела віри [77, с. 149].

Не менш важливим є питання впливу сучасних технологій. Оцифрування рукописів, створення електронних нотних архівів, використання мультимедійних засобів у навчанні та дослідженні (наприклад, для порівняльного аналізу розспівів) – усе це відкриває безпрецедентні нові можливості для дослідження й викладання. Водночас науковці застерігають від ризику формалізації та музеєфікації: цифровий ресурс має слугувати інструментом для вивчення, але не заміняти живого, молитовного співу, який є невід'ємним і сакраментальним елементом богослужіння [92].

Сучасний стан досліджень також показує зростання інтересу до соціального та геополітичного виміру церковного співу. Він розглядається як чинник культурної дипломатії (участь хорів у міжнародних фестивалях, гастролі), як форма духовного виховання суспільства (популяризація духовної музики поза храмом, через концерти), як засіб формування національної та конфесійної ідентичності. У цьому сенсі українська наукова думка інтегрується у ширший європейський та світовий контекст, прагнучи репрезентувати українську традицію як вагому, самостійну складову вселенської культури Церкви [39, с. 135].

Водночас залишається низка проблемних зон, які потребують негайного академічного вирішення. Серед них – недостатня кількість критичних, науково вивірених видань ірмолів та нотних збірок давніх розспівів, відсутність системних, уніфікованих підручників з історії церковного співу для вищих духовних та музичних закладів, а також обмеженість міжконфесійного діалогу щодо співочої традиції між різними гілками українського православ'я та греко-католицької церкви. Також відчутна гостра потреба у фаховій підготовці нового покоління регентів і співців, які б поєднували високу професійну музичну освіту з глибоким богословським світоглядом і літургійною свідомістю [85].

Підсумовуючи, можна ствердити, що історіографія та сучасний стан досліджень церковного співу в Україні свідчать про поступовий, але динамічний та багатовекторний розвиток. Від перших спроб у XIX столітті через драматичні втрати радянської доби до сучасного відродження простежується головна тенденція – усвідомлення співу як багатовимірного, інтегрального феномену. Сьогодні він вивчається не лише як музичне мистецтво, а як богословська мова, літургійна практика, педагогічний інструмент і ключовий чинник духовної ідентичності. Перспективи подальших досліджень полягають у міждисциплінарному синтезі, активній інтеграції українських здобутків у світовий науковий дискурс, а також у створенні спеціалізованих академічних центрів, які ефективно поєднують музикознавство і богослов'я, забезпечуючи високий рівень підготовки фахівців. Саме це гарантує збереження й органічний розвиток української духовної музичної спадщини у XXI столітті та її вплив на формування зрілої, глибоко усвідомленої богословської освіти.

1.2. Джерельна база вивчення богословського та музичного виміру церковного співу: критичний аналіз і класифікація.

Детальне вивчення джерельної бази вивчення церковного співу як інтегрального феномену духовної культури, що діалектично поєднує сакральні,

естетичні та комунікативні начала, вимагає комплексного та міждисциплінарного наукового осмислення, і щоб реалізувати це, необхідно спиратися виключно на багат шарову, широку й методологічно різноманітну джерельну базу. Ця база охоплює не лише артикульовані богословські та музикознавчі аспекти, але й імпліцитні літургійні, історико-культурні та етнографічні виміри. Фундаментальним етапом будь-якого дослідження цього багатогранного явища є критичний аналіз і класифікація джерел, оскільки саме їхня репрезентативність, достовірність та комплексна інтерпретація визначають об'єктивність сформульованих наукових висновків та перспективність подальших студій. Джерельна система церковного співу постає не просто як сукупність різнорідних свідчень, а як багат шаровий комплекс, що потребує систематизації та міждисциплінарного осмислення, яке б відображало як богословське розуміння музики в сакральному просторі, так і практичні музичні втілення цих уявлень у конкретних співочих традиціях.

Перший і фундаментальний пласт джерел формують нормативно-богословські тексти, які безпосередньо артикують теологічну природу церковного співу. До цієї категорії належать передусім літургійні книги (Типікони, Служебники, Октоїхи та ін.), патристичні праці, проповіді видатних ієрархів та богословські трактати (як історичні, так і сучасні), де музика розглядається не як автономне мистецтво, а як невід'ємний компонент богослужіння (*leiturgia*) та засіб теосису – піднесення людського духу до сфери сакрального. Ці джерела мають фундаментальне світоглядне значення, оскільки вони окреслюють концептуальний горизонт, у межах якого співоча традиція формується, розвивається та оцінюється. Водночас їх критична інтерпретація вимагає усвідомлення того, що богословські тексти часто репрезентують нормативний ідеал – еталон духовної та літургійної досконалості, спрямований на утвердження певних догматичних, канонічних або літургійних настанов, і не завжди тотожні реальній музичній практиці. Це вимагає обов'язкового зіставлення нормативно-богословських свідчень із емпіричними музичними пам'ятками, що фіксують конкретні форми й способи співу. Як

зазначає Крушельницька: «Перший і фундаментальний пласт джерел формують нормативно-богословські тексти, які безпосередньо артикулюють теологічну природу церковного співу. <...> Ці джерела мають фундаментальне світоглядне значення, оскільки вони окреслюють концептуальний горизонт, у межах якого співоча традиція формується, розвивається та оцінюється» [32, с. 245-247].

Другий, емпірично-вагомий сегмент джерельної бази, становлять музично-нотаційні пам'ятки: рукописні та друковані збірники церковних співів (Ірмологіони, Обиходи, Партесні збірники тощо). Саме ці джерела є ключовими для реконструкції історії розвитку мелодичних форм, ладових структур (зокрема системи осмогласія), жанрової системи, еволюції нотаційних систем (від безлінійної до кіографічної та п'ятилінійної нотації) й принципів багатоголосся (від гетерофонії до розвиненого партесного співу) в церковній традиції. Однак і ці пам'ятки є проблематичними: по-перше, нотація в різні історичні періоди могла бути неповною, умовною чи мнемонічною (як у випадку з ранніми знаменними співами), що ускладнює однозначну реконструкцію реальної виконавської практики (темпу, динаміки, орнаментики); по-друге, кожен манускрипт або збірник відображає конкретну локальну, регіональну або часову традицію (школу), що унеможливлює екстраполяцію висновків, зроблених на основі обмеженої кількості джерел, на всю співочу культуру. Лише систематичне порівняльно-історичне дослідження широкого корпусу нотаційних пам'яток та їх контекстуальний аналіз дають змогу простежити динаміку й еволюцію співу як магістральний процес. У цьому сенсі важливою є й палеографічна експертиза, яка дозволяє не лише ідентифікувати часову належність рукопису, а й виявити трансформацію музичних символів упродовж епох [5, с. 82].

Третій важливий пласт – це історико-документальні та наративні джерела, які забезпечують соціально-культурне та літургійне тло функціонування церковного співу. До цієї категорії належать літописи, хроніки, актові записи, мемуарна література, щоденники, описи богослужінь та подорожні нотатки. Ці

свідчення дозволяють унаочнити соціальні функції церковного співу, його роль у суспільному житті, рівень підготовки співаків, організацію хорів, а також сприйняття музики різними верствами віруючих. Критичний аналіз цього матеріалу вимагає врахування авторської позиції та намірів укладача, оскільки історичні документи часто можуть мати апологетичний, полемічний чи дидактичний характер, відображаючи ідеологічні уявлення епохи, а не точний опис музичної практики. Проте без залучення цих джерел неможливо повноцінно реконструювати багатовимірну картину побутування співочої традиції в її історичному контексті. Особливо цінними є ті записи, які містять відомості про регламентацію церковного співу в монастирських уставах, або ж ті, де зберігаються описи конкретних співочих ситуацій – свят, урочистих літургій чи парафіяльних практик [13, с. 259].

Четвертий сегмент складають етнографічні записи, польові матеріали та аудіофіксації, які документують живу усну традицію виконання церковних співів у різних регіонах і конфесійних спільнотах. Вони є незамінними для вивчення тих пластів співочої культури (зокрема, парафіяльного, «народного» співу), які не були повноцінно зафіксовані в офіційних нотаційних пам'ятках чи друкованих збірниках. Ці матеріали дозволяють дослідити локальні варіанти, діалекти співочих традицій та виявити тяглість між давніми й сучасними формами. Методологія їхнього критичного осмислення передбачає врахування факторів суб'єктивності інформантів і записувачів, можливих трансформацій внаслідок усної передачі, а також впливу світської музики на церковне середовище. Водночас вони відкривають унікальні перспективи для діахронічного та синхронічного аналізу співочих практик. Саме завдяки цим матеріалам можна зафіксувати живу енергію співу, його конкретні інтонаційні моделі, особливості ансамблевого звучання та навіть певні психологічні й духовні стани, які передаються у спільному співі [38, с. 107-108].

Таким чином, класифікуючи джерельну базу, можна виокремити чотири основні категорії (з урахуванням сучасних наукових студій як вторинних джерел): нормативно-богословські (концептуальне розуміння ролі музики), музично-нотаційні (безпосередня фіксація практики співу), історико-документальні (опис умов функціонування) та етнографічні/польові (свідчення живої традиції). Кожна з цих груп має власну евристичну цінність та специфічні обмеження, і, за словами Кириченка, «лише їх комплексне, взаємодоповнююче використання дозволяє сформувати цілісне й багатовимірне бачення предмета» [22, с. 207-209]. У цьому процесі особливу роль відіграє методологічна інтеграція: богословський аналіз дає змогу розкрити смислову й сакральну природу співу, музикознавчий – структуру й закономірності мелодичного розвитку, історичний – умови побутування й соціокультурний контекст, етномузикознавчий – локальні практики та регіональні варіації.

Критичний аналіз джерел вимагає інтеграції богословського та музичного виміру. У церковній свідомості музика є службою Слову й молитві, а богослов'я визначає смисловий горизонт співу. Проте саме музична форма (мелодія, лад, ритм, гармонія) є онтологічним каналом, через який ця богословська ідея стає чуттєво відчутною і доступною для спільноти віруючих. Отже, завдання дослідника полягає в уникненні однобічності: аналіз лише богословських текстів без музичних джерел редукує предмет до абстрактних ідей, тоді як вивчення виключно музичних пам'яток без богословського контексту позбавляє їх справжнього сакрального смислу і духовної цінності. Адекватне осмислення феномену церковного співу можливе лише через діалектичне поєднання цих двох підходів, де музикознавчий аналіз постійно верифікується богословською рефлексією, і навпаки [59, с. 171].

Завершуючи, варто констатувати, що джерельна база вивчення церковного співу є водночас надзвичайно багатою та методологічно проблематичною. Її багатство – у різноманітті форм, жанрів і підходів, що дозволяють досліджувати

феномен у богословському, музикознавчому, історичному та культурологічному аспектах. Проблемність – у фрагментарності збережених матеріалів, їхній неоднорідності та складності інтерпретації через недостатність даних про виконавську практику. У цьому контексті місія науковця полягає не лише у збиранні й систематизації джерел, але й у постійній розробці та вдосконаленні методологічного інструментарію їхнього критичного осмислення, що має враховувати як внутрішні (кодикологічні, палеографічні), так і зовнішні (історичні, літургійні, соціокультурні) чинники. Важливим є також формування принципів міждисциплінарної герменевтики, яка дозволить інтегрувати різноманітні дані в єдину аналітичну рамку [31, с. 246]. Тільки за цих умов джерельна база може слугувати надійною основою для комплексного наукового дослідження церковного співу як універсального феномену, що поєднує богословську глибину і музичну досконалість та залишається унікальною духовною спадщиною людства.

1.3. Методологічні підходи до дослідження церковної музики в контексті богословської науки.

Церковна музика у своїй сутності постає не лише як художнє явище, але й як складна богословська реальність, яка потребує системного вивчення через методологічні підходи, що враховують як естетичні, так і сакральні її виміри. Будь-яке дослідження церковного співу не може обмежуватися суто музикознавчим аналізом, оскільки цей феномен невіддільний від літургійного досвіду, богословських смислів, духовної традиції та еkleзіологічного контексту. Методологія такого вивчення мусить бути багатоплановою, інтегруючи інструменти різних гуманітарних дисциплін, водночас залишаючи за церковною музикою її сакральний статус і богословську визначеність. Традиційна наука часто прагне редукувати музичне явище до форми, структури чи стилістики, однак у випадку з церковним співом подібний підхід виявляється недостатнім, адже поза увагою залишається його головна функція – богослужбова, яка є невіддільною від

теологічної основи. Тому методологія дослідження церковної музики має відштовхуватися від усвідомлення того, що йдеться не лише про мистецтво, а про специфічний спосіб богословського вислову, у якому музичне і сакральне творять нерозривну єдність. Як зазначає Бенч-Шокало: «Будь-яке дослідження церковного співу не може обмежуватися суто музикознавчим аналізом, оскільки цей феномен невіддільний від літургійного досвіду, богословських смислів, духовної традиції та еклезіологічного контексту» [6, с. 289-292].

Історично методологічні підходи до аналізу церковного співу формувалися у двох головних напрямках: богословсько-літургійному та музикознавчо-історичному. Перший був притаманний патристичній добі і середньовічній схоластиці, коли церковний спів розглядався насамперед як елемент богослужбової практики, що має впливати на духовний стан віруючих і виражати догматичні істини у формі, доступній для чуттів. Другий напрям – історико-музикознавчий – активізувався у новітній час, коли церковний спів став предметом академічного аналізу в межах загальної історії музики. Однак сучасне богослов'я і гуманітаристика загалом усвідомлюють необхідність синтезу цих підходів, оскільки жоден із них окремо не здатний вичерпно описати складність феномена. Музикознавчий аналіз дозволяє реконструювати еволюцію форм і стилів, дослідити ладову організацію та мелодичні особливості, натомість богословський аналіз виявляє глибинний сенс текстів, символіку звучання і вплив музики на духовний досвід [41, с. 234].

Методологічна проблема у дослідженні церковної музики полягає у визначенні її об'єкта: чи йдеться про саму музичну тканину, чи про літургійний контекст, чи про богословські змісти, що втілюються у звучанні. Унікальність церковного співу як об'єкта наукового вивчення полягає в його одночасній належності до сфери мистецтва, до сфери релігійного культу і до сфери духовно-богословського знання. У цьому контексті застосування лише одного методологічного інструментарію завжди буде частковим. Саме тому актуальним

постає питання міждисциплінарності, яка дозволяє поєднати музикознавство, богослов'я, культурологію, історію, філологію та навіть психологію релігії. У кожному випадку слід мати на увазі, що церковна музика не є «ілюстрацією» богословських істин, а своєрідною формою богословського свідчення, яка вимагає власної герменевтики [71, с. 115].

У межах богословської науки важливим є розуміння співу як «звучного богослов'я». Цей підхід, що бере початок у патристичній традиції, вбачає у співі форму проповіді, яка не лише доносить до вірян зміст Священного Писання чи богослужбових текстів, але й створює особливий духовний стан, у якому зміст стає безпосередньо пережитим. Тому методологія дослідження церковного співу мусить включати герменевтичний компонент, спрямований на інтерпретацію того, як музична форма взаємодіє з богословським змістом і як ця єдність впливає на релігійне переживання. Герменевтичний метод дозволяє виявити смислові горизонти, що відкриваються у літургійному співі, показати, як музичне оформлення підкреслює чи поглиблює певні богословські ідеї [14, с. 156].

Значне місце у методології займає також феноменологічний підхід, який дає змогу описати досвід слухача чи учасника богослужіння без редукції до суто музичних чи догматичних категорій. Феноменологія церковної музики розглядає спів як подію, що розгортається у часі та просторі літургії і формує досвід сакральної присутності. Такий підхід особливо цінний у сучасному богословському дискурсі, де значну увагу приділяють категорії досвіду як ключу до розуміння релігійних явищ.

Окремий вимір методології становить історико-культурологічний аналіз, який дозволяє розглядати церковну музику в контексті культурних епох, у взаємозв'язку з розвитком літургійної традиції та суспільно-історичними умовами. У різні періоди розвитку Церкви музичні форми змінювалися, відображаючи не лише естетичні уподобання часу, а й богословські акценти. Наприклад, у візантійській традиції переважав монодичний спів, який підкреслював колективність молитви і скеровував

увагу на текст. У західній традиції з розвитком багатоголосся з'явилися нові можливості музичного вираження, але водночас виникли богословські дискусії про співвідношення тексту і музичної форми. Культурологічний аналіз дозволяє виявити, як музика відображає богословське саморозуміння Церкви в різні епохи, і як через естетику виражається теологічна ідентичність [14, с. 190].

Важливим є також літургійний метод дослідження, що розглядає церковний спів як невіддільний елемент богослужіння. Літургійний аналіз не обмежується описом музичної форми, а прагне з'ясувати її функціональне місце у структурі богослужіння, її роль у послідовності обрядів і вплив на динаміку молитовного стану громади. Тут музика виявляється не самодостатньою, а слугою літургійного дійства, яке у свою чергу є відображенням богословської істини. Таким чином, літургійний метод інтегрує вивчення тексту, музики та ритуалу в єдину аналітичну схему [17, с. 97].

У сучасному науковому дискурсі особливу увагу привертає естетичний підхід, спрямований на аналіз краси як категорії, що має богословський вимір. У християнській традиції краса розглядається не як самодостатня цінність, а як відображення Божественної слави. Церковна музика, будучи мистецтвом звуку, стає носієм цієї краси і засобом духовного споглядання. Методологія естетичного аналізу дозволяє показати, яким чином музика сприяє богопізнанню через емоційно-чуттєву сферу, як вона формує внутрішню гармонію людини і відкриває доступ до трансцендентного. Однак у богословському контексті естетика ніколи не відділяється від істини і добра, тому дослідження церковної музики в естетичному ключі завжди має враховувати її сакральну функцію.

Не менш важливим є порівняльно-богословський підхід, який дає можливість зіставляти різні конфесійні традиції церковного співу, виявляти їхні особливості та спільні основи. У православ'ї, католицизмі та протестантизмі музика відіграє різну роль у богослужінні, але водночас у всіх випадках вона спрямована на вираження віри і створення молитовного середовища. Як зазначено у збірнику «Порівняльний

аналіз дозволяє не лише окреслити конфесійні відмінності, а й зрозуміти універсальні закономірності церковної музики як богословського феномена» [62, с. 15 - 19].

У цьому контексті постає також питання про сучасні міждисциплінарні методи, які поєднують традиційні гуманітарні науки з новітніми підходами, зокрема семіотикою, психологією, соціологією та медіазнавством. Семіотичний підхід дозволяє розглядати церковну музику як систему знаків і символів, у якій кожен елемент має богословське значення. Психологічний аналіз допомагає виявити вплив музики на релігійні переживання, на формування колективної ідентичності громади. Соціологічний підхід вивчає роль церковної музики у суспільному житті, її вплив на культурні процеси і взаємодію з позацерковними музичними традиціями. У свою чергу медіазнавчий аналіз актуалізується у сучасному контексті, де церковна музика часто поширюється через електронні носії, трансляції і цифрові платформи, що змінює її сприйняття і функціонування [69, с. 53].

Сучасні методологічні підходи до дослідження церковної музики передбачають також активне застосування історико-системного аналізу, що дозволяє окреслити закономірності розвитку музичної традиції у її взаємодії з богословським контекстом. Цей метод полягає у виявленні структурних закономірностей, які визначають еволюцію музичного мислення у Церкві, зв'язок між розвитком музичних форм і змінами в богословській доктрині, а також взаємозв'язок між музичною практикою і соціокультурними чинниками. Історико-системний аналіз дає змогу відстежити, як музичні школи і традиції формувалися під впливом як внутрішніх богословських міркувань, так і зовнішніх історичних обставин, включаючи політичні, культурні та суспільні зміни, що у свою чергу дозволяє глибше зрозуміти сучасні прояви церковного співу та його місце в богословській думці.

Особливе значення у сучасних дослідженнях має міждисциплінарний підхід, який передбачає інтеграцію різних наукових методів для досягнення комплексного розуміння феномену. У випадку церковного співу це означає поєднання музикознавчого аналізу з богословською герменевтикою, культурологічними дослідженнями, соціологічними спостереженнями та психологічними експериментами, спрямованими на виявлення впливу музики на духовний стан віруючих. Міждисциплінарність дозволяє не лише розширити спектр досліджуваних явищ, але й створює умови для формування нових концептуальних моделей, які інтегрують естетичну, духовну і практичну функцію церковної музики [65, с. 47].

Не можна не відзначити важливість порівняльного методу, що дає змогу зіставляти різні традиції церковного співу, виявляти їхні спільні та відмінні риси, а також оцінювати вплив культурних і богословських контекстів на музичні практики. Порівняльний аналіз дозволяє виявити універсальні принципи організації церковного співу, що проявляються у православній, католицькій та протестантській традиціях, а також простежити, як різні культурні середовища вплинули на формування стилістичних особливостей і способів музичного висловлення богословських істин. У цьому сенсі порівняльний метод стає не лише інструментом опису, а й засобом глибшого розуміння сутності церковної музики як богословського феномена [10, с. 142].

Важливою складовою методології є також системний підхід, який розглядає церковний спів як елемент цілісної екосистеми богослужіння. Системний аналіз дозволяє інтегрувати різні рівні дослідження – від окремого музичного твору до структури літургійного дійства та духовного життя громади – і виявити взаємозв'язки між ними. Цей підхід підкреслює, що церковна музика не існує ізольовано, а функціонує у тісному взаємозв'язку з літургійним текстом, ритуальними практиками, духовним станом учасників богослужіння та богословською концепцією Церкви. Системний метод дозволяє побачити музику у

її комплексному вимірі, оцінити її вплив на формування духовної атмосфери та роль у вираженні богословських істин [76, с. 124].

Не менше значення має культурологічно-антропологічний підхід, що розглядає церковну музику як феномен, який формується у взаємодії людини, громади та культури. Цей метод дозволяє досліджувати церковний спів у контексті соціокультурних процесів, виявляти його роль у формуванні релігійної ідентичності, передаванні традицій та духовних цінностей. Антропологічний аспект дослідження підкреслює, що музика є засобом комунікації, який впливає на поведінку, емоційний стан та світосприйняття віруючих, а культурологічний – що вона є частиною ширшого культурного середовища, в якому відбувається взаємодія сакрального і світського.

Сучасна методологія також звертається до психолого-емпіричних підходів, що дозволяють вивчати вплив музики на психіку людини, її здатність викликати духовні переживання та формувати колективний досвід. Психологічні методи включають спостереження, опитування, експериментальні дослідження та аналіз переживань учасників богослужіння. Такий підхід підкреслює, що церковний спів не є лише мистецьким чи богословським явищем, а має конкретний вплив на внутрішній стан людини, її здатність до молитви та переживання сакрального.

Необхідно також зазначити роль семіотичного підходу, що розглядає церковну музику як систему знаків і символів. Кожний музичний елемент, лад, ритм, темп та інтонаційні особливості несуть смислове навантаження, яке потребує інтерпретації у богословському контексті. Семіотичний метод дозволяє реконструювати смислові структури, що закладені у музичному творі, визначити їхнє значення у літургійній практиці та вплив на духовне сприйняття. У цьому аспекті музика стає мовою, через яку передається богословська істина, а дослідник – інтерпретатором її сенсу [34, с. 108].

Узагальнюючи сучасні методологічні підходи, можна виділити низку ключових принципів, які визначають наукове вивчення церковного співу в

контексті богословської науки. Перший принцип – інтегративність, що передбачає поєднання музикознавчих, богословських, культурологічних, психологічних і соціологічних методів. Другий – герменевтичність, яка дозволяє розкривати глибинні смисли і символіку музичних творів у контексті богословської традиції. Третій – функціональність, що полягає у розгляданні музики як елементу літургійної системи та духовного життя громади. Четвертий – міждисциплінарність, що забезпечує комплексний аналіз та врахування взаємодії різних аспектів музичної і богословської реальності. П'ятий – історичність і системність, які дають змогу відстежити еволюцію музичної традиції та її взаємозв'язок із розвитком богословської думки.

Сучасні дослідження демонструють, що лише комплексне застосування цих принципів дозволяє сформувати повне уявлення про церковну музику як науково-богословський феномен. Це не просто музика, що супроводжує богослужіння, а складна духовна реальність, яка вимагає осмислення через різні методологічні перспективи, врахування історичних, культурних і психо-соціальних чинників та взаємодії між мистецтвом і богослов'ям. Такий підхід відкриває можливості для глибокого розуміння того, як церковний спів формує духовний досвід, передає богословське знання та служить засобом молитовної практики, а також демонструє, що його дослідження є необхідною умовою для розвитку сучасної богословської науки та гуманітарного знання в цілому.

Отже, методологічні підходи до дослідження церковної музики в контексті богословської науки утворюють комплексну систему, що враховує її музичні, літургійні, богословські, культурні та психологічні аспекти. Цей підхід дозволяє не лише реконструювати історичну еволюцію церковного співу і простежити його функціонування у різних культурних контекстах, але й глибше усвідомити його роль у духовному житті людини та громади, його значення як засобу богопізнання та вираження богословських істин. Така методологічна перспектива забезпечує цілісне наукове осмислення церковного співу, демонструючи його унікальність як

об'єкта дослідження і водночас підтверджуючи його значення для розвитку богословської науки та міждисциплінарного гуманітарного знання.

Висновки до розділу 1.

У першому розділі дослідження здійснено системний аналіз церковного хорового співу як важливого складника сучасної богословської освіти України та як об'єкта наукового вивчення. Узагальнення проведених напрацювань дозволяє сформулювати такі ключові висновки.

По-перше, огляд історіографії продемонстрував, що церковний спів посідає значне місце в українській духовній і музикознавчій науці. У працях богословів, музикознавців, культурологів та істориків відображено різні аспекти становлення та розвитку церковного співу – від його історичних витоків і регіональних традицій до богословського змісту та педагогічних принципів навчання. Попри значний науковий доробок, виявлено також певні лакуни, пов'язані з недостатньою концептуалізацією ролі хорового співу саме в системі духовної освіти та його функціонування в сучасних умовах.

По-друге, аналіз джерельної бази засвідчив її комплексний і багатопрофільний характер. До неї належать літургійні книги, музичні рукописи, богословські трактати, навчальні посібники, архівні матеріали, наукові дослідження та сучасні практичні методичні напрацювання. Критичне опрацювання джерел дало змогу здійснити їх попередню класифікацію за змістовими, історичними та функційними ознаками, що створює методологічне підґрунтя для подальшого аналізу богословських, музичних і педагогічних параметрів церковного співу.

По-третє, розгляд методологічних підходів показав, що дослідження церковної музики потребує міждисциплінарного поєднання богословських, музикознавчих, історичних, культурологічних і педагогічних методів. Такий підхід дозволяє розкрити церковний спів не лише як музичне явище, а насамперед як

складний духовно-практичний феномен, у якому поєднано богословську традицію, літургійну природу та освітню функцію. Комплексність методології забезпечує можливість всебічного аналізу хорового співу в контексті сучасної духовної освіти та дає підстави для обґрунтування його формотворчої ролі у підготовці майбутніх кліриків і церковних музикантів.

У підсумку перший розділ дав змогу вибудувати цілісну науково-теоретичну платформу для вивчення церковного хорового співу та засвідчив його значущість як об'єкта богословського, музичного й освітнього аналізу. Узагальнення історіографічних, джерельних і методологічних напрацювань створює підґрунтя для подальшого дослідження особливостей функціонування церковного співу в системі сучасної богословської освіти України.

Розділ 2.

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЦЕРКОВНОГО ХОРОВОГО СПІВУ В УКРАЇНСЬКІЙ БОГОСЛОВСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

2.1. Генеза й еволюція церковного хорового співу в Україні в контексті православної церковної культури.

Церковний спів є одним із найважливіших елементів духовного життя українського народу та невід'ємною складовою богослужбової практики. Його витoki сягають періоду хрещення Київської Русі у 988 році, коли на українські землі разом із християнською вірою було принесено візантійські літургійні традиції. Гармонійний та майстерно виконаний церковний спів здавна є окрасою богослужіння. Його звучання допомагає віруючим глибше зануритися в атмосферу молитви та сприяє духовному зростанню. Упродовж віків, церковному співу велику увагу, адже він мав не лише релігійне, а й високе мистецьке значення. Зародження співочого мистецтва у християнському контексті було тісно пов'язане із необхідністю супроводжувати богослужіння мелодіями, що сприяли духовному осмисленню літургійного тексту.

Після Хрещення Київської Русі церковне життя було зорієнтоване на візантійсько-балканську модель. Разом із християнською вірою Київ перейняв і візантійську музичну традицію – знаменний розспів, одноголосий і строго регламентований. Візантійські клірики, що прибули з Константинополя, активно впроваджували ці канони в місцеву богослужбову практику.

Однак цілковите перенесення грецьких традицій виявилось неможливим. Київська Русь була державою з розвиненою дохристиянською культурою, багатою на народні та кульові співи. Вона адаптувала церковну музику до власного мелодійного мислення. Відмова від грецької мови на користь старослов'янської була лише першим кроком. Поступово знаменний розспів також зазнав змін, вбираючи в себе інтонаційні формули з народного середовища – особливо з

обрядових пісень, колядок та билин. Як зазначає Ясіновський, «Зародження співочого мистецтва у християнському контексті було тісно пов'язане із необхідністю супроводжувати богослужіння мелодіями, що сприяли духовному осмисленню літургійного тексту» [68, с. 246-248].

Процес адаптації був поступовим і відбувався переважно в приходських хорах. Тут досвідчені регенти – деместики, або «головщики», навчали новачків, формуючи нову інтерпретацію церковного співу, яка зберігала канон, але виразно набувала національного звучання. Знаменний розспів, названий так через особливу систему нотного запису (знамена або крюки), поступово втрачає свою одноголосу однорідність, поступаючись місцем ширшим мелодійним формам.

Хибною є думка, що українізація церковної музики почалася лише в XVI–XVII століттях. Уже впродовж X–XV ст. спів на Русі відходив від чистого візантійського зразка. Хоч і було збережено багато канонічних елементів: Літургія, ранкові та вечірні богослужіння, треби, основні молитви, акафісти, молебні та інше, все це поступово адаптувалося до наших українських традицій та звичаїв.

Хоча богослужбовий обряд залишався візантійським за структурою, його музичне оформлення все активніше віддзеркалювало українську ментальність і співочу природу народу.

Під час князювання Ярослава Мудрого народні інтонації починають пронизувати церковну співочу практику: з'являються псалмодійні речитації, гармонічні модуляції, терцеві, квартові й квінтові ходи. Одноманітність візантійської мелодики поступається місцем живій багатоголосій фактурі, що краще відповідала естетичному відчуттю русичів. Так почалося формування самобутньої української традиції церковного хорового співу – на перетині канонічного і народного, сакрального і естетичного.

Уже в XI–XII століттях на території Київської Русі виникли перші монастирські школи співу при Софії Київській, Видубицькому та Києво-Печерському монастирях, де готували хористів для богослужінь. У цей період

також з'являються перші нотні збірники церковного співу. Ці школи стали початковим осередком формування системи навчання хоровому співу та передачі музичних традицій наступним поколінням [27, с. 78].

У XIII–XIV століттях розвиток церковного співу був частково ускладнений через монголо-татарську навалу, яка призвела до руйнування багатьох монастирів та культурно-історичних центрів. Проте в монастирях, що збереглися, традиція співу продовжувала передаватися, зокрема у вигляді рукописних нотних зведень та співочих рукописів, таких як знаменники, які фіксували мелодії та правила їх виконання.

У XVI–XVII століттях на українських землях формується багатоголосний хоровий спів, що поєднував традиційний знаменний розспів із поліфонічними техніками, запозиченими з Західної Європи. Саме цей період ознаменувався розвитком регентської школи та створенням перших систематизованих методичних посібників для навчання хоровому мистецтву. Відомі постаті того часу, такі як Мелетій Смотрицький та Йосиф Лебединський, описували практичні аспекти співу у богословських трактатах, наголошуючи на духовній та естетичній цінності музики.

XVIII століття стало періодом високого розвитку українського музичного мистецтва, що за словами доктора Б. Кудрика заслужено отримало назву «золотої доби» української церковної музики. Важливим осередком музичної культури того часу була Києво-Могилянська академія, яка у XVII–XVIII століттях відігравала ключову роль у становленні української церковно-хорової традиції. Тут організовували хорові класи, готували регентів та музикантів для церковних і академічних потреб, а церковно-хоровий спів став невід'ємною частиною освітнього процесу. Академія активно видавала хорові та нотні збірники, що включали як літургійні піснеспіви, так і теоретичні відомості, спрямовані на підготовку висококваліфікованих музикантів. Таким чином Києво-Могилянська академія стала центром інтеграції музичної освіти та богословського навчання,

створивши міцну основу для поєднання традиційного хорового мистецтва з академічним процесом [14, с. 40-15].

У Києво-Могилянській академії здобули освіту видатні українські композитори, серед яких Максим Березовський (1745–1777), творець українського хорового стилю в духовній музиці, та Артемій Ведель (1751–1825) – талановитий композитор, співак і виконавець. Значну роль у розвитку українського церковного співу відіграла також Глухівська співацька школа, яка навчала грі на скрипці, гусях і бандурі та готувала музикантів для Придворної капели. Серед її вихованців – видатний реформатор церковного співу Дмитро Бортнянський (1751–1825). Використовуючи настанови Миколи Дилецького, ці композитори вдосконалили класичний тип духовного концерту, розширюючи масштаби творів, поєднуючи різнохарактерні частини та вводячи поліфонічні елементи. Завдяки їхній творчості Україна стала першою серед східнослов'янських народів, де в церковній музиці широко застосовували форму концертів.

У XVIII столітті українські композитори успішно поєднували італійські впливи з мелодійністю української народної пісні та глибиною дум, створюючи оригінальну виразну форму духовної музики. Важливу роль відіграв Манявський скит у Галичині, де готували музикантів для потреб місцевих міст і сіл. Вихованці скиту підтримували традиції православного співу, навчали дітей у церквах та переписували нотні збірки Ірмологіони, відтворюючи скитський стиль. Скит підтримував тісні зв'язки з Перемишлянською та Львівською єпархіями, що сприяло збереженню національної самобутності українського церковного співу.

Важливою подією для української церковної музики стало видання першої друкованої нотної книги «Ірмологіон» у Львові 1707 року. Паралельно з розвитком партесного співу виникають релігійні канти та псалми, що виконувалися академістами-богословами та лірниками. Вагоме значення мало видання «Почаївського Богогласника» 1790 року, що доповнило львівський Ірмологіон і сприяло розвитку церковного співу на західно-українських землях [67, с. 128-134].

Таким чином, XVIII століття ознаменоване творчістю М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, які не лише зберігали національні традиції, а й впливали на розвиток музики слов'янського та західноєвропейського світу. У другій половині століття формується міцна українська композиторська школа, представники якої – Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель, С. Дегтярьов – проявляють у своїй творчості риси перед класичного галантного стилю та елементи раннього і зрілого класичного стилю. Духовна музика зазнає оновлення, виникає духовний циклічний концерт нового типу, у якому посилюються зв'язки зі світським мистецтвом, а емоційність і образність музичних творів набувають більшої виразності.

У XIX столітті український церковний спів пережив нову фазу розвитку завдяки діяльності таких композиторів та регентів, як Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Микола Леонтович, Михайла Вербицького, Олександр Кошиця, Яків Яциневич та інші. Авторська діяльність цих композиторів у сфері духовної музики зосереджувалася переважно на жанрах канонічної богослужбової літератури. Найбільш поширеною формою, до якої зверталися більшість митців, була літургія, або, як її традиційно називали в Україні – «Служба Божа». Вони активно використовували народнопісенні інтонації у церковних композиціях, поєднуючи їх із багатоголосним виконанням та європейськими музичними техніками. Це сприяло формуванню національної хорової школи, яка зберігала традиції, водночас розвиваючи нові музичні форми. Як зазначає автор: «Українські композитори активно використовували народнопісенні інтонації у церковних композиціях, поєднуючи їх із багатоголосним виконанням та європейськими музичними техніками, що сприяло формуванню національної хорової школи» [56, с. 131].

На рубежі XIX–XX століть розвиток українського церковно-хорового мистецтва зазнавав значного впливу соціально-політичних факторів, проте традиції духовної музики продовжували передаватися у громадах та духовних

навчальних закладах. Церковний спів зберігався не лише як невід'ємний елемент богослужіння, але й як самостійний вид мистецтва, що сприяв підтриманню культурної та релігійної ідентичності українського народу.

У період радянської влади та державного атеїзму богослужбова діяльність зазнала суттєвих обмежень, а церковно-хорове мистецтво опинилося під загрозою повного зникнення. Водночас частина української інтелігенції, зокрема ті, хто перебував у еміграції, доклала значних зусиль до збереження, систематизації та наукового осмислення духовної музики. Саме завдяки цій діяльності традиції церковного співу не лише збереглися в складних історичних умовах, а й стали основою для їхнього подальшого відродження в Україні та внесли значний внесок у світову музичну спадщину [84, с. 123].

Після здобуття Україною незалежності розпочався активний процес відродження церковної освіти, хорової практики та духовного мистецтва загалом. Цей період ознаменувався не лише пожвавленням релігійного життя, а й новим етапом розвитку української церковної музики як невід'ємної складової богослужіння та духовної культури народу. Сучасні духовні навчальні заклади, спираючись на багатовікові традиції, поєднують їх із сучасними освітніми методиками, що дає змогу якісно готувати кваліфікованих регентів, співаків і священнослужителів. Одночасно відбувається відновлення традицій багатоголосного співу, зростає інтерес до духовного репертуару – як класичного, так і сучасного. У богословських академіях, консерваторіях та музичних училищах активно проводяться наукові дослідження, присвячені церковному хоровому мистецтву, які сприяють його ґрунтовному вивченню й збереженню. Таким чином, церковна музика не лише відновлюється, а й динамічно розвивається, посідаючи чільне місце в культурному та духовному просторі сучасної України.

Можемо зробити певні висновки, що історія церковного хорового співу в Україні демонструє поступовий розвиток від одноголосного знаменного розспіву до складних багатоголосних композицій, інтеграцію українських і

західноєвропейських музичних традицій та важливу роль у формуванні духовного, культурного і освітнього середовища. Ця традиція стала підґрунтям для подальшого розвитку сучасної богословської освіти та хорової практики в Україні.

2.2. Богословське та літургійне значення церковного хорового співу.

Церковний спів, з богословської точки зору, це тема безмежна й вічна. Він бере початок на небі як ангельська хвала, звучить на землі в храмах і серцях віруючих, і не замовкне у вічності. У богослужінні спів стає мовою діалогу людини з Богом, поєднує земне й небесне, відкриває людині участь у вічному житті вже тепер. Як підкреслюють окремі богослови, у церковному співі проявляється відповідь творіння на Боже Слово, що поєднує видимий і невидимий світи у спільному акті прослави.

Джерелом усього є Бог-Отець, Який творить через Сина в силі Святого Духа. Як говорить Книга Буття, Господь творить Словом і оживляє все Своїм Духом. Усе творіння, що має життя, прославляє Творця – і цей спів природи є частиною *«космічної літургії»*, яку людина як істота богослужбова продовжує у храмі. У Божественній Літургії вона об'єднує видиме і невидиме: землю і небо, людей і ангелів, живих і тих, хто відійшов.

Пресвята Трійця – Отець, Син і Дух Святий – діє у світі для спасіння людини та преображення всього творіння. Це спасительне діяння звершується завжди, бо Бог перебуває у часі й водночас перевершує його. Тому церковний ритм відображений у трьох колах – добовому, тижневому та річному. Кожен день ми починаємо з Богом і проживаємо його в Його присутності. Ще в Книзі Буття сказано: «І був вечір, і був ранок – день перший» саме так починається кожен новий день Господній [61, с. 212].

Седмиця теж має своє спасительне значення. У ній відображена історія гріхопадіння й відкуплення. Коли людина відвернулася від Бога, Отець послав Свого Єдинородного Сина. Христос, прийнявши смерть, на третій день воскрес і

цим відкрив нову реальність – Пасху, перехід від смерті до життя. Тому неділя стала особливим днем, днем Воскресіння, який освячує увесь тиждень. Цей ритм зберігається в богослужіннях Октоїха, що накладають восьмитижневий пасхальний цикл на семиденний ритм історії.

Через п'ятдесят днів після Пасхи Бог послав Духа Святого, і з того часу кожен рік людської історії став Благословенним. Літургійний рік – це живе нагадування про Божі діяння заради нашого спасіння: від Різдва Христового, що святкується після найдовшої ночі року, до Пасхи, пов'язаної з весняним рівноденням, і П'ятдесятниці – дня зішестя Святого Духа. Кожен день року освячений пам'яттю святих (Мінея), а пости й святкові періоди мають свої богослужбові книги – Тріоді. Таким чином, добове, тижнєве й річне коло богослужіння є єдиним ритмом дії Пресвятої Трійці у світі.

Ангели теж беруть участь у цій вічній літургії. Пророк Ісая бачив їх у видінні, коли вони співали: «Свят, свят, свят». Цей трисвятий спів Отці Церкви називали «мелодією богослов'я», адже він виражає споглядання Отця, Сина і Святого Духа. У цьому прославленні бере участь дев'ять ангельських чинів, утворюючи небесний хор, спів якого хоч і нечутний для нас, але є невід'ємною частиною небесної літургії, в яку включається й Церква на землі [3, с. 153].

Земна літургія є відображенням небесної, своєрідною «милозвучною іконою» того, що відбувається у світі ангельському. Так само й літургійний спів людей можна назвати таємним образом співу ангелів. Сім звуків музичної гами, на яких базується церковний спів, символічно перегукуються з гармонією семи небесних сфер, а їх поєднання в різних ладах створює особливий духовний простір. Коли люди оспівують Бога, вони не лише повторюють мелодійні співвідношення звуків, але й налаштовують власний внутрішній стан – серце, розум і тіло на духовну гармонію. Це умиротворення і є дією Святого Духа, адже саме Він подає силу для внутрішнього спокою та гармонії.

Навіть сам акт вдихання перед співом символічно вказує на прийняття Святого Духа, і тому спів традиційно починається молитвою «Царю небесний». Людина, що співає, стає наче інструментом Духа Святого. Вона молиться подвійно – словами та звуками, поєднуючи свій голос із голосом ангелів. У літургійному співі використовується слово, а слово – це не лише поєднання звуків, а й носій смислу, логосу. Через людську мову відкривається Боже Слово, яке в особливий спосіб звучить у Святому Письмі, а найвиразніше – в псалмах, призначених для співу в богослужінні.

Поєднання слів псалмів із мелодіями молитовного співу Церкви утворює антифонний спів. Щоб глибше увійти у Слово Боже, окремі вірші повторюються кілька разів. Так виникають стихирі – ритмічні й поетичні піснеспіви, що прикрашають богослужіння. Поряд із ними існують і тропарі, це більш прозові й риторичні тексти, які за допомогою людського слова пояснюють і передають зміст Божого Одкровення. Поєднання тропарів і стихир створює особливу літургійну форму, де тропар виступає заспівом, а стихирі – приспівами [8, с. 112].

Повторюваність співу має подвійний сенс: вона допомагає глибше проникнути у значення слів і водночас відкриває їхню обмеженість перед величчю Бога. Коли слів уже не вистачає, у молитві з'являються образи й протиріччя, які виводять розум за межі звичайної логіки та допомагають відчутти Бога поза словами. Тоді слова вже не описують, а радше стають знаком і символом Божественної присутності. Сам текст поступово скорочується, а залишені слова повторюються у складі або навіть у звуках («алилуя», «амінь»). Спів набуває ірмологічного характеру, де головним стає не текст, а внутрішній лад, тиша і гармонія, які вводять людину в таємницю життя Пресвятої Трійці.

Літургійний спів – це не розвага й не задоволення слуху. Його мета – вести людину до преображення. Він дарує свободу від внутрішніх пристрастей, допомагає оволодіти думками й бажаннями, а через це і зовнішніми обставинами життя. У співі людина відкриває свою богоподібність і здійснює покликання, дане

їй Богом. Церковний спів тісно пов'язаний із диханням, а отже – із самим внутрішнім світом людини: її свідомістю та духом. Усі почуття, такі як радість, смуток, піднесення, молитва чи навіть страх – відбиваються на ритмі дихання, що показує глибинний зв'язок цієї фізіологічної функції з нашим «я». Коли людина співає, звук виходить із глибини її єства, наповнений усім внутрішнім досвідом, і тому розкриває особистість цілісно. С. Андрусів підкреслює, «церковний спів є одним із тих засобів, через які людина вчиться молитися всім своїм єством – не лише розумом, але й серцем і тілом» [3, с. 270].

Богослужбовий спів стає універсальною мовою молитви, зрозумілою кожній людині. Це мова богоспівкування, яка здатна передати навіть те, що словами виразити неможливо. Він відкриває духовну глибину речей, торкається самих основ буття й веде людину до зустрічі з Богом.

Слухання церковного піснеспіву супроводжується переживанням енергетичного впливу як композитора, так і виконавця, що, у свою чергу, сприяє опосередкованому пізнанню тієї духовної реальності, відображенням якої є музичний твір. У цьому контексті постає ключове питання: якими духовними якостями повинна наділятися особа, що створює музику для церковного середовища.

У християнській традиції ще в епоху раннього Середньовіччя були сформульовані дві основні теорії богонатхненної творчості – вчення Псевдо-Діонісія Ареопагіта та преподобного Максима Сповідника. Згідно з концепцією Діонісія, церковний спів репрезентує лише тьмяне відлуння небесної гармонії, яку безперервно творять ангельські ієрархії – херувими, серафими та інші духовні сили, що прославляють Бога [53, с. 155].

Натомість преподобний Максим Сповідник розглядає піснеспів як форму втілення божественної істини, аналогічну іконопису, проте реалізовану через звукову природу. Сам він наголошує: «Усе, що прославляє Бога, є образом істини, бо являє дію першообразу, хоча й у іншому способі буття» [53, с. 156]. У цьому

підході музичний образ є носієм енергії первообразу; між ними існує сутнісний зв'язок, що полягає не в тотожності, а в спільності енергії при відмінності способу існування.

Таким чином, у Псевдо-Діонісія архетип залишається недосяжним для безпосереднього досвіду людини, проявляючись лише у вигляді послабленого відлуння. У Максима ж образ стає активним провідником до першообразу, оскільки втілює ту саму енергію. Отже, виконавець, занурюючись у духовний сенс музичного твору, здатен на екзистенційному рівні долучитися до стану натхнення, який супроводжував композитора під час створення гімну.

Відповідно до вчення Симеона Нового Богослова, існує три рівні молитви, що відображають етапи поступового розвитку духовного життя людини. Кожен із цих рівнів пов'язаний із певним типом просторово-часового сприйняття, що у свою чергу, впливає на формування відповідних мелодичних структур у церковному співі. Сам Симеон підкреслює: «Коли розум збирається в одне і входить у серце, тоді молитва стає світлом, що не потребує слів, бо сама присутність Бога говорить у людині» [53, с. 127].

На першому етапі, коли молитва має образно-розсіяну природу, домінує профанно-натуралістичний тип уявлень. Він характеризується орієнтацією свідомості на зовнішній, чуттєво сприйманий світ, буквальним сприйняттям релігійних образів та неусталеністю внутрішньої уваги. На цьому рівні молитовна практика ще не вкорінена в глибокий духовний досвід, а тому мислення залишається фрагментарним, схильним до розсіювання. У мистецтві це проявляється через складні багатоголосні структури, емоційно насичену музичну мову, асиметричність форм та тенденцію до описовості, що відображає множинність і суперечливість зовнішньої реальності.

Другий рівень передбачає цілеспрямоване збирання внутрішньої уваги, зосередження розуму на головному, що супроводжується переходом до алегоричного сприйняття. На цьому етапі свідомість починає розглядати явища не

буквально, а як носії глибших духовних смислів. Алегорія виступає тут як міст між видимим і невидимим, тимчасовим і вічним. Молитва поступово набуває впорядкованості, а музична структура відповідно стає більш стриманою, впорядкованою та спрямованою на передачу ідей, що виходять за межі зовнішньої форми.

Нарешті, третій, найвищий етап – це стан зведення розуму в серце, у якому молитва стає безсловесною, цілісною і повністю зосередженою. Їй відповідає сакрально-символічний тип мислення, що базується на глибокому внутрішньому переживанні духовної реальності. Символ тут не просто знак, а форма реальної присутності божественного. Такий рівень молитовного досвіду передбачає не лише духовне зосередження, а й гармонізацію внутрішнього і зовнішнього буття. У музичному контексті цьому етапу відповідають такі системи, як восьмиголосся, де мелодичні структури слідує строго впорядкованим канонам, зберігаючи глибинну єдність змісту та форми, відображаючи ідею вічного, позачасового порядку.

Поступове піднесення у молитві супроводжується внутрішнім упорядкуванням свідомості: подвижник долає хаотичну множинність розумових станів, зосереджуючи свідомість на єдиному об'єкті – Богові. Цей духовний процес відбивається й на музичній мові церковного мистецтва. Так, у музиці, що відповідає натуралістичному світовідчуттю, спостерігаються багатоголосі партесні композиції з асиметричними структурами, надмірною емоційністю та розгорнутою просторовою перспективою – все це слугує відображенням розмаїтої, суперечливої дійсності.

Натомість сакрально-символічний рівень уявлень, характерний для традиції Православної Церкви, втілюється у співочій практиці доби середньовіччя, а також у системі восьмиголосся, яка зберігає актуальність і в сучасності. Основною композиційною ознакою цього періоду є принцип формального сплетення мелодичних формул – поспівок, фіт, лиць – у цілісні структури (рядки, колони,

розділи), що корелюють із синтаксисом і риторикою богослужбового тексту [70, с. 89].

Система восьмиголосся, поєднуючи текстову та мелодичну компоненти в єдину часову модель, прагне відтворити на землі образ вічності, втілюючи символічну модель ангельського прославлення. Символізм нотних знаків та вказівки на внутрішній стан співця створюють особливу інтонаційну систему, що базується на циклічному повторенні варіативних, але змістовно єдиних мелодичних ідей – явище, яке можна означити як «відкрита замкнутість» музичної форми.

Церковний спів виконує не лише обрядову функцію, але передає духовний зміст Євангелія та вчення Церкви, виступаючи як мелодійна форма проповіді. Канонічні наспіви є не просто символами богослужіння, а глибоким вираженням його духовної сутності, спрямованим на піднесення розуму і душі до Божественного ідеалу. Завдяки своєму зв'язку з вічними духовними цінностями, що формувалися колективною творчістю, церковний спів набуває високої естетичної значущості і залишається актуальним у різні історичні епохи.

У цьому полягає ще одна глибока функція церковного співу, а саме духовне піднесення людської свідомості через звукову форму до трансцендентного. Його зв'язок з позачасовими, вічними цінностями, відображеними в анонімній, колективній традиції церковної творчості, підвищує не лише богословське, але й естетичне значення церковної музики, забезпечуючи її відкритість для всіх історичних епох.

Богослужіння, як синтез мистецтв – архітектури, іконопису, поезії, риторики та музики – створює цілісне сакральне середовище, яке допомагає віруючому налагодити зв'язок між земним і вічним, видимим і невидимим. У цьому контексті саме музика є найбільш динамічним і впливовим компонентом богослужіння, оскільки вона безпосередньо апелює до емоційної та волевої сфери людини. Церковний спів оживляє простір храму, активуючи в свідомості молільника вічні

цінності віри та орієнтуючи його на сакральну вертикаль, від земного до небесного.

Таким чином, церковний спів, подібно до тонкої музичної оправи, не лише структурно супроводжує ритуальні дії, але й глибоко вкорінений у духовну суть літургії. Виконуючи організаційно-екзистенційну функцію, він забезпечує активне включення віруючого у сакральну змінену реальність Церкви, трансформуючи його внутрішній стан відповідно до богослужбового переживання.

Композиційна структура канонічних форм наспівів визначається кількома факторами: передусім літургійним текстом, історично сформованою мелодійною формою та подальшим гармонійним викладом. Літургійний текст є ключовим елементом, тісно пов'язаним із музичною формою, що підкреслює його смислову структуру через використання сталих інтонаційно-мелодійних зворотів, які присутні протягом всієї композиції. Цей принцип особливо проявляється у стихирних і тропарних наспівах гласів, де структура базується на визначеному гласовому чергуванні рядків, що утворює циклічний мелодійний коло, розімкнутий у фіналі [53, с. 205].

Проста повторюваність мелодико-гармонійних зворотів, наприклад у Лаврському наспіві, може створювати враження монотонності, але саме це сприяє концентрації на смисловому навантаженні тексту, виконуючи основну духовну функцію просвітлення слухача. Стихирні, тропарні, прокимні та ірмологічні наспіви, у поєднанні зі сталими піснеспівами, забезпечують баланс між зміною і постійністю, що підтримує актуальність та оновленість музичного матеріалу. Їхня взаємодія створює пульсацію співочої системи, не залежно від форми виконання – монодійної чи багатоголосої, забезпечуючи функціональність у межах богослужбового комплексу.

Змінність і сталість піснеспівів у системі добового, седмичного та річного кола, а також багатство текстового матеріалу з чотирьох основних богослужбових книг (Октоїха, Мінеї, Часослова, Псалтиря), усувають одноманітність і сприяють

оновленню змісту. Рухоме коло змінних наспівів та нерухомий фундамент незмінних піснеспівів розкривають нові аспекти сприйняття вічних духовних цінностей, створюючи духовну напруженість і сприяючи внутрішньому розвитку віри через живе і дихаюче музичне оформлення [2, с. 40].

Церковний спів у богослужінні виступає як головний засіб молитви – внутрішнього діалогу з Богом, що народжується в тиші серця. Дослідники підкреслюють, що саме з такого глибокого духовного стану формуються видатні зразки церковного мистецтва, включно з богослужбовими наспівами, які допомагають людині наблизитися до Бога та виконувати Його волю.

Образотворчий символізм богослужінь, у тому числі співочий, відображає етапи Божого домобудівництва і спасіння світу. Наприклад, піснеспіви вечірньої виражають покаяння і надію на світло Христа, вшановуючи завершення дня і духовне пробудження. Літургійні символи полуношниці нагадують про безперервне служіння ангельських сил. Піснеспіви Утрени підкреслюють духовне просвітлення і рух до світла, пов'язаний з подіями Воскресіння Христа, а піснеспіви часів 1-го, 3-го, 6-го і 9-го акцентують подяку за новий день, пам'ять сходження Святого Духа, розп'яття і Хресну смерть Спасителя.

Богослужбовий спів виконує ключову функцію в процесі духовної актуалізації сакрального простору Храму, сприяючи максимальному залученню віруючих до переживання Божественної благодаті. Через музичне оформлення літургії забезпечується не лише емоційне піднесення, а й глибше залучення учасників богослужіння до духовної реальності Церкви.

Усе вищезазначене дає підстави стверджувати про визначальну роль церковного співу в структурі православного богослужіння. Як функціонально-динамічна складова, спів не лише організує внутрішню логіку окремого чинопослідування, а й виконує системоутворюючу функцію в житті Церкви загалом.

У контексті храмового дійства церковний спів слід розглядати як засіб вираження ключової ідеї богослужіння, це ідеї духовного руху. Ця ідея, що пронизує різні етапи літургійної практики, проявляється, зокрема, у Всенічній відправі, де центральним мотивом є шлях внутрішнього очищення й покаяння, спрямований до Світла – до участі в Божественній Літургії. Сама Літургія, як вища форма богослужбового акту, містить послідовність етапів духовного піднесення: від слухання Слова Божого (через читання Священного Писання) – до Великого Входу, Євхаристійного канону та Таїнства Причастя. У цьому контексті музичне оформлення богослужіння і спів – виконує не лише естетичну чи емоційну функцію, але стає інструментом вираження і підтримки ідеї духовного сходження до Бога. Архітектоніка співу змінюється відповідно до літургійного моменту, відображаючи рух до Світла через різні звукові й тематичні форми [45, с. 110].

Кожен ключовий літургійний фрагмент у православному богослужінні репрезентує динаміку духовного руху людини до Світла, символу істини, спасіння та Божественної присутності. Протягом богослужіння вірні поступово налаштовуються на цей рух завдяки богословсько-насиченим піснеспівам, що мають глибокий смисловий і емоційний потенціал. Зокрема, гімн «Світло Тихе» виявляє можливість духовного прозріння у світлі викуплення у Христі, яке є кульмінацією внутрішнього шляху молитви.

Містика Світла є наскрізною ідеєю, що формує цілісну структуру літургійного життя Церкви. Вона реалізується як у текстах піснеспівів, так і в загальній архітектоніці богослужіння, втілюючи фундаментальний богословський принцип – рух від темряви гріха до світла істини, від недосконалості до обожнення. Вечірня, як початок богослужбового дня, розкриває світлову символіку в прихованій, есхатологічній формі – як образ віддаленого світла надії, до якого прямує душа в покаянні. Утренья вже виводить на рівень відчутного наближення до духовного Сонця Правди, а Божественна Літургія завершує цей

шлях – як повне, sacramентальне одкровення Світла, у якому віруючі реально єднаються зі Спасителем [42, с. 188].

Таким чином, світловий символізм виступає не лише тематичним елементом богослужіння, але й організаційним принципом церковного мистецтва, зокрема церковного співу. Піснеспіви покликані не лише супроводжувати культову дію, але й активно формувати внутрішній рух віри – як духовне сходження до Світла, до Просвітлення.

У цьому контексті стає очевидною ще одна важлива функція Церковного співу це перетворення зовнішніх форм молитви на більш глибокі, внутрішньо-духовні стани. Якщо обрядова частина богослужіння (наприклад, процесії, кадіння, літургійні дії) насамперед покликана залучити людину до участі в службі, то спів, через протяжне звучання слова, спрямований на глибше осмислення того, що відбувається на рівні душі та духу. Він створює відповідне емоційно-духовне тло, необхідне для внутрішнього переживання священного дійства.

Завдяки унікальному поєднанню музичної та літургійної виразності, Церковний спів стає центральною емоційно-смісловою віссю богослужіння, виявляючи та роблячи відчутною присутність сакрального у храмовому просторі. Зокрема, знаменний розспів, як мелодійна форма молитви, об'єднує в собі особисту й соборну волю молільників, наповнюючи вже створені архітектурою, іконами та оздобленням храму просторові координати особливим духовним виміром. У результаті формується вектор, що спрямовує людську свідомість до Небесного світу.

У межах православної літургійної традиції Церковний спів демонструє масштаб і глибину її впливу. Як одна з виразних форм Православного Священного Передання, він уособлює дух Церкви, передаючи її богослужбовий образ. Цей спів не лише організує молитовний простір, а й виявляє прагнення душі до Бога, стаючи символом духовного життя, особливо в монастирському середовищі.

Співочі перегуки між хорами, діалоги між кліросами та священнослужителями, використання різного просторового розташування під час обрядових дій, включаючи кадіння, усе це створює умови для втілення основних літургійних ідей: полум'яної молитви, єдності в різноманітті, виходу зі світу й повернення у нього оновленими. Така форма служіння наповнює храм благодатною енергією й відкриває серця віруючих до її прийняття.

Церковний спів набуває сенсу тільки у зв'язку з іншими елементами богослужіння, будучи їхнім об'єднуючим і рушійним стрижнем. Саме він скеровує молитовний рух до Світла, до нової духовної реальності, до образу вічності, який відтворюється через синтез мистецтв, задіяних у Церкві.

Психоемоційна сфера людини змінюється в процесі занурення у світ віри: при зустрічі з Божественною енергією, що наповнює богослужіння, внутрішній стан трансформується – серце знаходить спокій, рівновагу, умиротворення, а водночас відчуває легкість і духовну радість. Це накладає певний відбиток на характер і стиль Церковного співу, який, у свою чергу, формує атмосферу, що відкриває людину до дії Святого Духа [43, с. 45].

Такий вплив поступово пом'якшує закам'янілість серця, готуючи його до прийняття дарів благодаті – любові, миру, радості. Цей душевний стан, до якого веде все богослужіння, у святоотцівській традиції зветься «радістю і скорботою» або правильним внутрішнім устроєм, що його преподобний Силуан Афонський висловив словами: «Тримай розум у пеклі й не впадай у розпач».

Саме ця напружена єдність – радість у смиренні, визначає внутрішню динаміку богослужіння. І знаменний розспів, як духовна мелодія, провадить людину шляхом аскези до втілення цієї богонатхненної антиномії в реальному житті [53, с. 59].

Підсумовуючи можемо сказати що церковний хоровий спів у православній традиції є не лише художнім засобом, але насамперед богословським, літургійним і духовним феноменом. Його значення полягає в тому, що він поєднує земне з

небесним, часове з вічним, матеріальне з духовним, стаючи голосом Церкви, її молитвою і богослов'ям у звуках. Через спів Церква входить у вічну хвалу, яку ангели безперестанно возносять перед Престолом Божим, і долучає до неї людину – як особисто, так і в її соборному вимірі. Спів є не лише естетичним оформленням богослужіння, але й суттєвою формою богоспількування, що активно формує внутрішній духовний стан молільника. Завдяки сакральній природі церковної музики, спів відображає та реалізує глибину богословського змісту літургійних текстів, проникаючи до серця й розуму людини, впливаючи на її психоемоційний і духовний стан, налаштовуючи на покаєння, споглядання й радість у Господі.

У літургійному просторі спів виконує системоутворюючу функцію, впорядковуючи богослужбову дію та надаючи їй глибокої символічності. Він сприяє переходу від зовнішньої, обрядової форми молитви до внутрішнього, особистого діалогу з Богом, формуючи відповідне емоційно-духовне тло для участі у таїнстві. Через канонічні наспіви та змінні піснеспіви, що чергуються відповідно до добового, седмичного і річного кола, хоровий спів стає провідником у богословському осмисленні церковного життя.

Отже, церковний хоровий спів є не лише засобом прославлення Бога, але і вираженням духовного шляху людини до Світла – до Бога. Він передає глибину християнського одкровення, будуючи духовний міст між земним богослужінням і небесною літургією, трансформуючи людину і готуючи її до зустрічі з Божественною Реальністю.

2.3. Сучасні тенденції розвитку церковної музики та їх вплив на богословську освіту.

Сучасний стан церковної музики в Україні перебуває у динамічному процесі змін, який зумовлений не лише культурними та естетичними трансформаціями в суспільстві, але й оновленням підходів до богословської освіти в духовних навчальних закладах. Церковний спів, що традиційно відігравав важливу роль у

літургійному житті Церкви, нині постає як не лише сакральна форма мистецтва, а й складова богословської комунікації та засіб духовного виховання. Відтак, зміни в сфері церковної музики безпосередньо впливають на структуру, зміст і методику підготовки майбутніх священнослужителів, регентів, хормейстерів і дяків. Це вимагає нових концепцій музичної освіти, адаптованих до викликів сучасності, але водночас глибоко вкорінених у традиції.

Особливістю сучасних тенденцій є поєднання традиційної церковної спадщини з інноваційними підходами до музичного виконання та педагогіки. З одного боку, в умовах глобалізації та зростаючої відкритості українського суспільства відбувається інтенсивний обмін культурними практиками, що стимулює появу нових музичних інтерпретацій літургійних текстів. З іншого боку, усвідомлюється необхідність збереження автентичних форм знаменного, київського чи галицького розспівів як носіїв богословської традиції та духовної ідентичності. Таким чином, перед сучасною богословською освітою постає завдання гармонійного поєднання консервативного та інноваційного елементів у формуванні майбутніх служителів Церкви.

Важливим аспектом є також зміна ролі церковного співу у виховному процесі. Якщо раніше спів розглядався переважно як обов'язковий практичний навик для богослужіння, то сьогодні він осмислюється як потужний інструмент формування духовної чутливості, богословського мислення та колективної відповідальності. Адже участь у хоровому співі виховує в студентів навички співпраці, дисципліни, відчуття єдності у молитві, що є фундаментом пастирського служіння. Як зазначають дослідники, музично-літургійна практика в освітньому середовищі сприяє формуванню цілісного духовного досвіду, оскільки поєднує інтелектуальне засвоєння віровчення з його безпосереднім переживанням [69, с. 63].

У цьому контексті помітним є зростання інтересу до міждисциплінарних підходів у навчальних програмах духовних закладів. Все частіше церковна музика

розглядається у взаємозв'язку з літургією, біблійною герменевтикою, історією Церкви та навіть сучасними комунікативними технологіями. Це відкриває нові можливості для інтеграції музичного мистецтва у ширший богословський дискурс і сприяє формуванню цілісного бачення богослужбової культури.

Однією з визначальних тенденцій є прагнення до поєднання вірності автентичному православному співу з відкритістю до професійного музичного вдосконалення. Це виявляється в активному поверненні до джерел давньої києво-руської та візантійської співочої традиції, зокрема у вивченні та виконанні знаменного розспіву, партесного стилю, а також українського барокового багатоголосся. У духовних закладах усе частіше практикується робота з нотними рукописами XVII–XVIII століть, проводяться курси з історії церковного співу, де розглядається його еволюція як у богословському, так і в музикознавчому аспекті. Такий підхід формує у студентів відчуття прагнення до традиції, вкорінення в духовно-літургійну спадщину та розуміння співу не як суто технічного вміння, а як форми молитви та богословського свідчення.

Паралельно з цим, церковна музика в Україні переживає процес творчого оновлення, який не означає відмови від традиції, але прагне актуалізувати її через сучасну музичну мову. Композитори, що працюють у духовному жанрі, створюють твори, які поєднують канонічний текст із новими засобами музичної виразності, дотримуючись водночас богословської строгості й духовної глибини. У хорових колективах духовних академій та семінарій дедалі частіше звучать не тільки класичні твори Бортнянського, Веделя чи Леонтовича, але й композиції сучасних українських авторів, таких як Віктор Степурко, Олександр Козаренко, Богдана Фроляк. Це сприяє розширенню музичного світогляду студентів та формує у них відчуття співвідповідальності за розвиток церковної культури. Науковці наголошують, що оновлення духовно-музичної традиції є можливим лише за умови творчого переосмислення спадщини, яке водночас зберігає її змістову та богословську цілісність [22, с. 70-74].

Варто зазначити, що ці процеси відбуваються на тлі загального відродження інтересу до духовної музики в українському суспільстві. Концертна практика церковних хорів, фестивалі духовної музики, наукові конференції й міжконфесійні культурні проєкти свідчать про прагнення подолати замкненість богослужбового середовища та представити церковний спів як явище загальнонаціональної культури. Для богословської освіти це означає розширення функцій музичної підготовки: від суто літургійної компетенції до місіонерсько-просвітницького та культурно-репрезентативного рівня.

Сучасна богословська освіта, реагуючи на виклики часу, все частіше включає до навчальних планів курси з церковної музики не лише як додатковий компонент, а як повноцінну дисципліну, що має методологічну й духовно-виховну цінність. У межах таких курсів студенти вивчають богослов'я богослужіння, семантику літургійного тексту, основи теорії музики, хорове диригування, практику виконання літургійного співу. У деяких духовних школах запроваджуються навіть спеціалізовані музичні програми, покликані готувати майбутніх регентів або співочих служителів. Усе це свідчить про зростаюче усвідомлення значущості церковної музики не лише в богослужбовому, але й у педагогічному, пастирському й місіонерському вимірах.

У перспективі важливим завданням постає інтеграція українських напрацювань у ширший європейський і світовий контекст. Участь духовних хорів у міжнародних конкурсах і фестивалях, співпраця з іноземними музикознавцями та богословами сприяє утвердженню української традиції як частини вселенської культури Церкви. Такий діалог дозволяє не лише популяризувати український духовний спадок, але й критично осмислити власний досвід, виявити точки зростання та сформувати нову модель богословської музичної освіти, здатної відповідати вимогам XXI століття [27, с. 183].

Варто окремо зазначити, що важливою тенденцією є прагнення до професіоналізації церковного співу. У цьому контексті зростає роль

міждисциплінарного підходу, який поєднує знання з музикознавства, теології, риторики та педагогіки. Такий підхід дозволяє готувати не лише музикантів при храмах, але й духовних осіб, які глибоко усвідомлюють значення музики у формуванні релігійної свідомості, духовної культури та євхаристійного досвіду громади. Богословська освіта має сьогодні особливу місію – формувати служителів, здатних не лише грамотно виконувати літургійний спів, а й усвідомлювати його як богословську дію, як частину Священного Передання Церкви.

Ще одним важливим аспектом є поступове впровадження новітніх технологій у навчальний процес. Онлайн-платформи, аудіовізуальні матеріали, цифрові бібліотеки нотних джерел стали цінним ресурсом для студентів і викладачів. Завдяки сучасним засобам комунікації стає можливим дистанційне навчання співу, аналіз творів, проведення онлайн-репетицій та конференцій з церковного музикознавства. Це особливо актуально для невеликих регіональних духовних шкіл, які мають обмежений доступ до фахової музичної літератури або викладачів високої кваліфікації. Таким чином, цифровізація стає інструментом демократизації доступу до якісної музичної богословської освіти, а водночас і фактором формування нової культури сприйняття духовної музики серед молодого покоління.

Водночас інтеграція технологій ставить і певні виклики. Існує небезпека технократизації процесу, коли форма починає переважати над змістом, а живе духовне передання підмінюється віртуальними форматами. Тому завданням сучасної богословської освіти є збереження балансу між користуванням інноваційними засобами та збереженням автентичної атмосфери живого співу в богослужбовій практиці.

Попри позитивні тенденції, розвиток церковної музики супроводжується низкою викликів, які потребують критичного осмислення. Одним із найпомітніших ризиків є вплив масової культури, що дедалі глибше проникає в

духовно-мистецький простір. Масова музика формує інший тип слухача, орієнтованого на швидке емоційне враження, зовнішній ефект і мелодійну простоту. Перенесення цих критеріїв у літургійну сферу призводить до небезпеки редукції сакрального співу, коли молитва втрачає внутрішню зосередженість і перетворюється на емоційне видовище. У такій ситуації духовна музика ризикує втратити свою богословську глибину та стати формою культурної розваги, позбавленою молитовного характеру.

Ще однією проблемою постає тенденція до спрощення богослужбової традиції. У прагненні зробити спів більш доступним і «зрозумілим» для парафіян іноді відмовляються від автентичних форм знаменного, київського чи галицького розспівів, а також від складних поліфонічних структур на користь елементарних гармонізацій. З одного боку, це відкриває ширші можливості для залучення вірян до співу, але з іншого – зменшує глибину літургійного досвіду та збіднює богословську семантику богослужіння. Адже кожна історична форма співу несе у собі певний богословський зміст: медитативність знаменного розспіву спрямовує до внутрішньої молитви, а партесне багатоголосся виражає ідею соборності Церкви. Втрата цих елементів означає не лише естетичне, але й богословське збіднення [30, с. 91].

Окремим викликом є секуляризаційні тенденції, що проявляються у сприйнятті церковної музики як культурного або концертного явища, відокремленого від богослужбового контексту. Виконання духовних творів на фестивалях чи у концертних залах безперечно сприяє їх популяризації та відкритості до широкої аудиторії. Проте існує ризик естетизації, коли спів починає оцінюватися лише з мистецької точки зору, а його головне призначення це бути молитвою Церкви – відходить на другий план. Така ситуація небезпечна тим, що духовна музика втрачає свій сакраментальний вимір і редукується до художнього феномена. Особливо це відчутно в освітньому середовищі: коли церковна музика вивчається лише як музикознавчий предмет, без прив'язки до богослужіння,

виникає загроза формалізації, де сакральний вимір поступається місцем академічній формі.

Для сучасної богословської освіти ці процеси означають необхідність не тільки передавати студентам технічні навички співу, але й формувати у них здатність критично оцінювати культурні впливи, відрізняти автентичне церковне мистецтво від його спрощених або комерціалізованих форм. Освіта має виховувати в майбутніх служителів «літургійний слух», тобто вміння сприймати музику як молитву та богословське свідчення, а не лише як естетичну форму. Саме така підготовка дозволяє зберегти живе Передання Церкви та водночас зробити його зрозумілим і актуальним для сучасного християнина [40, с. 51].

Можна сказати, що виклики, які постають перед церковною музикою сьогодні, не є лише загрозами, але й стимулюють розвиток богословської освіти. Вони змушують переглядати методи навчання, поглиблювати богословську та музикознавчу рефлексію, формувати більш зріле ставлення до ролі співу в житті Церкви. Саме через критичне осмислення впливу масової культури, подолання тенденцій до спрощення та запобігання секуляризації можна забезпечити гармонійний розвиток церковної музики як живого носія духовної традиції та дієвого інструмента богословської освіти.

У сучасних умовах церковна музика в Україні перебуває у стані активного пошуку балансу між збереженням автентичної традиції та відкритістю до нових культурних, педагогічних і технологічних викликів. Вона вже не обмежується рамками суто літургійної практики, а стає важливим чинником богословської освіти, духовного виховання та культурного діалогу. Попри ризики, пов'язані з впливом масової культури, спрощенням богослужбової традиції та секуляризаційними тенденціями, церковний спів продовжує утверджувати себе як невід'ємний елемент духовної ідентичності українського суспільства.

Сучасні тенденції в церковній музиці стимулюють розвиток богословської освіти, розширюючи її горизонт від суто текстологічного або догматичного

навчання до комплексного культурно-літургійного формування особистості. Церковний спів постає як засіб не лише художнього вираження, але й формування духовного світогляду, еклезіального мислення та внутрішнього благоговіння. Інтеграція музики в навчальні програми духовних закладів дозволяє виховувати гармонійних, естетично чутливих і духовно зрілих служителів Церкви, здатних поєднувати глибину молитви з музичною професійністю, традиційність – з інноваційністю, локальність – із вселенським виміром.

Таким чином, розвиток церковної музики та її вплив на систему богословської освіти в Україні слід розглядати не лише як естетичний або методичний процес, а як стратегічний чинник збереження та оновлення духовної ідентичності Церкви у XXI столітті. Саме у такому поєднанні відкривається перспектива подальшого розвитку як церковної музики, так і богословської освіти, що сприятиме зміцненню духовного життя Церкви та її культурного впливу у сучасному українському суспільстві.

Висновки до розділу 2.

Отже, ми спробували у другому розділі прослідкувати історико-теоретичний розвиток церковного хорового співу в українській богословській традиції, визначити його богословське та літургійне значення, а також проаналізувати сучасні тенденції розвитку церковної музики та їх вплив на систему духовної освіти. Проведене дослідження показало, що церковний хоровий спів упродовж століть залишався невід'ємною частиною православної культури України, формувався під впливом історичних, культурних та богословських чинників, зберігаючи при цьому своє духовне призначення і функціональну цінність у літургійному житті. Генеза та еволюція музичних форм демонструють поступовий розвиток композиційних традицій, стилістичних особливостей та виконавських практик, що відображають духовні і моральні потреби суспільства різних епох.

Дослідження богословського і літургійного значення хорового співу показало, що він виступає не лише як музичне явище, а й як ефективний засіб богопізнання, молитви та духовного виховання вірян. Хоровий спів забезпечує глибоке переживання літургійного тексту, сприяє формуванню духовної свідомості та моральних цінностей, а також виконує освітню функцію в підготовці майбутніх церковних служителів і музикантів. Разом з цим, сучасні тенденції розвитку церковної музики демонструють інтеграцію інноваційних музично-педагогічних підходів і сучасних технологій навчання, що дозволяє зберегти традиційні музичні практики та адаптувати їх до потреб сучасних церковних громад і освітніх закладів.

Зрештою, другий розділ дав змогу комплексно оцінити історичний, богословський та музично-педагогічний виміри церковного хорового співу в Україні, підкреслив його багатовимірне значення для духовного життя та освіти.

Розділ 3.

ЦЕРКОВНИЙ СПІВ У СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ БОГОСЛОВСЬКОЇ ОСВІТИ: ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ

3.1. Науково-педагогічні засади викладання церковного співу у духовних навчальних закладах України.

Методика викладання церковного співу у духовних навчальних закладах України є надзвичайно важливим і водночас складним явищем, яке інтегрує в собі як суто музичні, так і богословські, педагогічні й духовно-виховні елементи. Саме через спів студент духовної школи входить у живу тканину церковного богослужіння, навчається відчувати й усвідомлювати його зміст не лише інтелектуально, але й емоційно та духовно. У православній традиції спів не є допоміжним естетичним засобом, а виступає невід'ємною складовою літургійного буття Церкви. Тому викладання церковного співу в семінаріях, академіях та університетах Православної церкви України (ПЦУ) слід розглядати не просто як частину мистецької освіти, а як важливий сегмент богословського формування майбутнього священнослужителя, пастиря чи церковного діяча.

В історичному вимірі українська духовна школа завжди поєднувала в собі богословську підготовку та музично-співоче виховання. Уже в Київській Русі, за часів становлення християнської культури, навчання співу вважалося необхідною складовою підготовки духовенства. Зародження знаменного розспіву, а згодом його подальший розвиток у локальних варіантах (київський, галицький, болгарський, сербський та ін.) зумовили потребу у створенні системи передачі цього мистецтва. Воно передавалося безпосередньо від досвідчених співців до учнів, тобто існувала модель наставництва. Така форма навчання була невіддільною від духовного виховання і богослужбової практики. У цьому сенсі традиційна методика не знала відриву між теорією й практикою: те, що засвоювалось у класі чи в гуртожитку, одразу застосовувалося у храмі [34, с. 62].

Сучасна методика, хоча й збагачена новими педагогічними підходами та технологіями, зберігає цей фундаментальний принцип єдності знання й практики. У більшості духовних навчальних закладів України студенти щоденно беруть участь у богослужіннях, виконуючи обов'язки співців у семінарських чи академічних хорах. Таким чином, навчання відбувається в атмосфері «живої лабораторії», де спів не розглядається абстрактно, а занурюється в реальну духовну практику. Цей принцип є одним із базових у методиці викладання церковного співу й відрізняє духовну освіту від світської музичної [10, с. 207].

Методика викладання в духовних школах ПЦУ включає кілька взаємопов'язаних блоків. Перший – це теоретичний. Він передбачає ознайомлення студентів з історією розвитку церковної музики, особливостями нотації (від крюкової до сучасної), розумінням структури богослужбового кола, знанням жанрового розмаїття літургійних співів. Дослідники зауважують, що теоретичний компонент є дієвим лише тоді, коли пов'язаний із реальним богослужбовим досвідом, адже внутрішнє розуміння змісту співу забезпечує його свідоме виконання. Опанування цих знань створює основу для свідомого виконання: співець має розуміти, чому саме так звучить певний тропар чи кондак, яка богословська ідея втілена у мелодиці, як музична форма відповідає літургійному контексту.

Другий блок – практичний. Тут йдеться про систематичну роботу з голосом, інтонацією, ансамблевим звучанням, диригентськими навичками. Викладання будується за принципом поступовості: від елементарних вокальних вправ і читання простих одноголосних мелодій до виконання багатоголосних композицій та керування хором. У цьому процесі важливу роль відіграє особистий приклад викладача й можливість студентів наслідувати його стиль виконання, що знову ж таки перегукується з традицією наставництва.

Третій блок – духовно-виховний. Навчання церковного співу не може зводитися лише до техніки. Воно завжди включає в себе елемент духовного

зростання, адже спів у храмі – це форма молитви. Викладачі наголошують студентам, що їхній голос стає знаряддям служіння, і тому він повинен бути чистим не лише музично, але й духовно. Тут особливо важливим є формування внутрішньої культури співця: смирення, уважності, зосередженості на богослужбовому змісті.

Методика в сучасних умовах має свої особливості. Наприклад, в академіях і семінаріях ПЦУ активно застосовуються друковані та електронні нотні збірники, які упорядковують і стандартизують репертуар. Це полегшує навчання й дозволяє уникати хаотичного підходу. Водночас зберігається увага до автентичних зразків українського розспіву, що становить надбання національної духовної культури. Викладачі намагаються балансувати між традицією та сучасними потребами, адже студенти повинні бути підготовлені як до виконання класичних одноголосних розспівів, так і до багатоголосих хорових творів [89].

Не можна не згадати про роль хорових колективів при духовних школах. Вони стають майданчиком для апробації методики, своєрідною «візитівкою» семінарії чи академії. Участь студентів у концертах духовної музики, фестивалях чи записах є частиною освітнього процесу, яка стимулює підвищення рівня виконавської майстерності. Водночас у хоровому співі формуються такі якості, як почуття єдності, відповідальності, взаємної підтримки – усе це стає важливим складником пастирського виховання [63, с. 38-39].

Окремої уваги заслуговує підготовка регентів – керівників церковних хорів. У деяких духовних академіях та університетах існують спеціальні програми, спрямовані на формування професійних регентських навичок: вивчення диригування, музично-теоретичних дисциплін, основ композиції. Адже майбутній регент має не лише володіти технікою керування хором, але й бути богословськи грамотним, щоб розуміти місце кожного співу в структурі богослужіння. Таким чином, методика викладання співу у духовних закладах нерозривно пов'язана з богословською освітою в цілому.

Особливим чинником сучасності є війна й пов'язані з нею виклики. У багатьох духовних закладах України відчувається потреба у відновленні духовної сили через спів, який стає засобом підтримки й розради. Це також впливає на методику: значно більше уваги приділяється формуванню репертуару, що відповідає духовним потребам сьогодення, а також збереженню й відродженню українських духовних співів як елементу національної ідентичності.

Отже, методика викладання церковного співу у духовних навчальних закладах України – це багаторівнева система, яка базується на історичній традиції, але водночас відкрита до інновацій. Вона інтегрує знання, практику і духовний досвід, формуючи цілісну особистість майбутнього пастиря та служителя Церкви. І саме в цій інтеграції полягає її головна особливість та цінність для сучасної богословської освіти.

Продовжуючи розгляд методики викладання церковного співу у духовних навчальних закладах України, необхідно більш докладно зупинитися на питаннях педагогічних підходів, адже саме від них залежить якість формування у студентів не лише професійних, але й духовних умінь. Традиційна схема «учитель – учень», яка ще з часів Київської Русі була основною формою передачі співочого досвіду, сьогодні втілюється в нових умовах, але зберігає свій зміст: головним є особистий приклад викладача, його здатність не тільки навчити техніці, а й показати, як спів стає молитвою [15, с. 194-195].

Сучасна педагогіка у сфері церковного співу дедалі більше спирається на принцип інтеграції. Викладання поєднує в собі історико-музичну освіту, вокально-хорову підготовку і богословське виховання. Наприклад, при вивченні конкретного літургійного твору викладач не обмежується аналізом його музичної структури: він пояснює текст, його значення в богослужінні, богословську символіку. Такий підхід дозволяє студенту осмислювати спів не як ізольовану мелодію, а як цілісне явище, де слово і музика утворюють нерозривну єдність.

У семінаріях і академіях ПЦУ викладачі нерідко застосовують метод занурення. Його суть полягає у тому, що студент відразу залучається до активної співочої практики в храмі. Замість тривалого теоретичного вступу молодь одразу бере участь у богослужіннях, спочатку як слухачі чи допоміжні співці, а згодом – як повноправні виконавці. Це створює середовище, де навчання і практика поєднані нерозривно, а процес опанування співу стає природним і життєвим.

Варто наголосити на ролі хорового колективу як головного інструменту педагогічного впливу. Участь у хорі формує у студентів не тільки музичні здібності, але й соціальні навички: вміння працювати в команді, слухати іншого, дисципліновано підкорятися регенту. У православному богослужінні хор символізує єдність громади, тому практика хорового співу стає для майбутніх священнослужителів школою соборності. Методика викладання у цьому випадку включає спеціальні вправи на ансамблеве слухання, на злиття голосів, на досягнення гармонійного звучання.

Не менш важливим є індивідуальний підхід. Кожен студент має свій тембр, діапазон, особливості дихання. Викладачі духовних навчальних закладів намагаються виявити сильні сторони кожного й розвивати їх у відповідності до майбутнього покликання. Наприклад, студент із сильним баритоном може бути підготовлений до ролі соліста у виконанні стихир, а той, хто має організаторські здібності – до регентської діяльності. Таким чином, методика викладання передбачає не тільки колективну роботу, але й індивідуальну формулу розвитку [95].

Значну увагу в сучасних духовних школах приділяють підготовці регентів. У багатьох академіях і семінаріях існують спеціальні курси з диригування, теорії музики, читання партитур. Методика побудована так, щоб майбутній регент отримав не лише технічні навички керівництва хором, але й усвідомив свою духовну відповідальність. Він повинен уміти пояснити співцям сенс богослужбового тексту, навчити їх співати зосереджено й благоговійно, а не лише

технічно правильно. У цьому полягає принципова відмінність духовної школи від світської консерваторії: тут метою є не концертна досконалість, а молитовна автентичність.

Методика викладання в Україні поступово збагачується елементами сучасних технологій. Використання записів професійних хорів, мультимедійних презентацій, електронних нотних архівів полегшує процес навчання. Студенти можуть чути й аналізувати різні інтерпретації одного і того ж твору, вчитися розрізняти стилістичні відмінності, а також знайомитися з унікальними пам'ятками давнього розспіву, що збереглися лише у рукописах. Проте важливо, що такі інновації не витісняють живого співу, а лише допомагають зробити процес навчання більш гнучким і насиченим [81, с. 85-86].

Прикметною рисою духовної освіти є поєднання академічної строгості з духовною свободою. У семінарії чи академії студент не просто «вивчає предмет», а входить у молитовне середовище, де кожен день починається й завершується богослужінням. Тому методика викладання співу завжди враховує цей контекст. Вона будується так, щоб студент поступово навчився поєднувати особисту молитву з колективним співом, знаходити баланс між технікою та щирістю. Викладачі наголошують: правильний спів – це не той, що звучить як концертний виступ, а той, що сприяє молитві громади й допомагає вірянам піднести серце до Бога.

Варто підкреслити і виховний аспект методики. Навчання співу у духовних школах є водночас школою дисципліни. Регулярні репетиції, чітке дотримання богослужбового розкладу, вимога бути вчасно й належно підготовленим – усе це формує в студентів почуття відповідальності. Водночас колективна форма занять виховує у них терпіння, смирення й повагу до інших. Це є надзвичайно важливим для майбутніх пастирів, адже служіння у Церкві завжди передбачає вміння працювати з людьми, слухати їх і знаходити спільну мову [93].

У контексті сучасних викликів методика викладання церковного співу також зазнає трансформацій. В умовах війни духовні школи змушені шукати нові форми організації навчального процесу, інколи поєднуючи очне та дистанційне навчання. У цих обставинах особливого значення набуває використання онлайн-засобів: відеоуроків, трансляцій богослужінь, електронних репетиційних матеріалів. Це допомагає підтримувати якість навчання навіть тоді, коли студенти не завжди можуть бути фізично присутніми. Однак незмінним залишається принцип: спів у храмі має бути живим, тому всі дистанційні форми є лише допоміжними.

Важливим чинником у методиці є звернення до національної традиції. Викладачі наголошують на значенні київського розспіву, галицьких та волинських варіантів, на духовній спадщині українського бароко. У такий спосіб студенти вчаться бачити в церковному співі не тільки універсальне, а й власне національне. Це сприяє формуванню ідентичності, що є особливо актуальним у сучасному українському контексті. У методиці викладання поєднується вірність православній вселенській традиції з плеканням самобутньої української духовної культури [76, с. 125].

Таким чином, педагогічні принципи викладання церковного співу у духовних навчальних закладах України поєднують традиційність і відкритість новим підходам. Вони передбачають одночасне формування музичних умінь, богословської свідомості й духовної культури студентів. У цьому процесі ключову роль відіграє викладач, який є не лише педагогом, але й наставником, провідником у світ духовної музики. Від його особистої віри, досвіду й відданості залежить, якою буде якість підготовки майбутніх пастирів.

Однією з найважливіших особливостей методики викладання церковного співу у духовних навчальних закладах України є її безпосередня залежність від літургійної практики. На відміну від світських мистецьких дисциплін, де головним орієнтиром виступає концертна сцена, у семінаріях і академіях головною ареною є храм. Усі теоретичні знання та практичні навички, здобуті під час занять,

неминуче знаходять своє застосування у богослужінні, яке відбувається щоденно. Це створює унікальну педагогічну ситуацію: студент не може залишатися лише «учнем у класі», адже він уже від початку є активним учасником літургійного життя.

Літургійна практика формує своєрідний «живий контекст» для навчання. Саме тут виявляється справжня якість засвоєних знань: чи здатний співець зберігати чистоту інтонації в реальних умовах храмової акустики, чи може регент вчасно відреагувати на зміну богослужбового моменту, чи зуміє священнослужитель інтонаційно виразно прочитати ектенію чи молитву. Методика викладання тому й вибудовується так, щоб поступово навчити студента жити в богослужінні, відчувати його ритм і логіку, а не лише знати ноти й тексти.

Важливо усвідомлювати, що у духовних школах існують різні рівні підготовки. Перший – базовий рівень, який стосується всіх студентів без винятку. Кожен семінарист чи академіст має оволодіти елементарними навичками співу, щоб у майбутньому брати участь у богослужінні навіть у невеликій парафіяльній громаді. Тут методика акцентує увагу на розвитку слуху, чистоти інтонації, дикції, правильного дихання. Особлива увага приділяється вмінню читати ноти та орієнтуватися в богослужбовому розкладі.

Другий рівень – поглиблений, спрямований на підготовку майбутніх регентів і співаків, які нестимуть основне навантаження у парафіяльних чи кафедральних хорах. Тут викладання стає більш системним: вивчаються різні багатоголосні стилі, зокрема гармонізації київського розспіву, твори українських композиторів XIX–XX століть, сучасні авторські обробки. Водночас увага зосереджується на практиці диригування, вмінні працювати з колективом, налагоджувати репетиційний процес [70, с. 89-91].

Нарешті, третій рівень — священнослужительський. У цьому випадку йдеться про підготовку майбутніх пресвітерів, які під час богослужіння мають особливу співочу роль. Священик чи диякон не завжди є професійним

музикантом, але він повинен володіти достатніми навичками, щоб вести службу гідно й виразно. Методика тут має свою специфіку: майбутніх служителів навчають інтонаційній правильності у виконанні виголосів, читанню апостола й Євангелія, співу ектеній і молитов. Викладачі підкреслюють, що кожне слово богослужбового тексту має звучати так, аби воно ставало зрозумілим для громади й сприймалося як молитва, а не як механічне декламування.

У цьому контексті церковний спів постає як інтегральна частина ширшої богословської освіти. Методика викладання співу тісно взаємодіє з такими дисциплінами, як літургіка, церковнослов'янська та українська мови богослужіння, гомілетика, пастирське богослов'я. Наприклад, при розборі тропарів і кондаків студент не лише вивчає мелодію, а й аналізує текст, його граматичні особливості, богословський зміст. Це допомагає уникнути поверхневого виконання й сприяє формуванню цілісного розуміння богослужіння.

Особливу роль відіграє взаємодія співу з курсом літургіки. Саме тут студенти дізнаються, чому в один день співається той чи інший прокимен, як спів структурно організовує службу, які відмінності існують між буденним і святковим розспівом. Методика викладання будується так, щоб знання з літургіки одразу знаходили відображення у співочій практиці: розбір конкретних богослужінь супроводжується виконанням їхніх співів, що робить навчання глибшим і більш наочним. Як зазначають фахівці, ефективність музично-богослужбової освіти значною мірою залежить від того, наскільки навчальний процес вибудований у постійному зв'язку з реальною літургійною діяльністю громади, адже саме такий підхід забезпечує глибоке засвоєння смислів і практичних навичок [42, с. 99-100].

Не менш важливою є взаємодія з курсами гомілетики й пастирського богослов'я. Майбутній священик повинен уміти не тільки проповідувати словом, але й молитися співом. Викладачі пояснюють, що тональність голосу, темп, інтонація безпосередньо впливають на духовний стан громади. Занадто швидкий темп може створити відчуття поспіху, занадто повільний – втому. Тому методика

навчання співу виховує у студентів відчуття міри, здатність вибирати такий спосіб виконання, який найбільш відповідає духу богослужіння.

Особливої уваги заслуговує феномен соборності у навчанні церковного співу. Хор у богослужінні не є окремим артистичним колективом, що виступає перед слухачами, а є голосом громади. Це принципово змінює характер навчання: студенти повинні усвідомити, що їхня роль не у демонстрації власної майстерності, а у служінні єдності. Методика викладання включає вправи й завдання, спрямовані на вироблення слухання інших, уміння підкорятися загальному звучанню. Таким чином формується відчуття церковного співу як колективної молитви.

Цікаво, що в сучасних духовних школах України дедалі більше уваги приділяється автентичним розспівам. Відновлення стародавніх київських і галицьких мелодій не лише збагачує репертуар, але й виховує у студентів повагу до традиції. Методика тут включає елементи музикознавчого дослідження: аналіз старих нотних рукописів, зіставлення варіантів, реконструкцію мелодій. Така робота не лише формує музичні навички, але й розвиває наукове мислення, робить студентів співучасниками відродження культурної спадщини.

Водночас у навчальному процесі присутні й сучасні композиторські обробки духовних текстів. Це дозволяє студентам відчути живий розвиток церковної музики, її відкритість до творчості. Однак викладачі наголошують: будь-яка новація має бути підпорядкована богослужбовому духу, і тому методика включає аналіз відповідності нових творів літургійному контексту.

Слід згадати й про формування естетичної культури студентів. Виконання церковного співу виховує у них відчуття краси, гармонії, внутрішньої дисципліни. Це має не лише мистецьке, але й духовне значення: краса співу стає свідченням краси віри. Викладачі підкреслюють, що гармонійний спів є своєрідною проповіддю, здатною впливати на серця людей навіть тоді, коли вони не до кінця розуміють богослужбовий текст [73, с. 98-102].

Таким чином, методика викладання церковного співу у духовних навчальних закладах України є глибоко інтегрованою в систему богословської освіти. Вона формує не лише музичні вміння, але й богословське мислення, пастирську відповідальність і духовну культуру студентів. Завдяки цьому церковний спів постає не лише як навчальний предмет, а як органічна частина процесу становлення майбутнього служителя Церкви, який має вміти вести громаду до молитви і через слово, і через піснеспів.

Розглядаючи методику викладання церковного співу в сучасних духовних навчальних закладах України, неможливо обмежитися лише педагогічними чи музично-технічними аспектами. Не менш важливим є розуміння співу як чинника формування духовної спільноти та носія культурної ідентичності. У цьому сенсі церковний спів стає не лише предметом навчання, але й середовищем, у якому студент формується як особистість, як майбутній священнослужитель і як частина церковного та національного організму.

Хоровий спів у богослужінні виступає символом соборності Церкви. Коли семінарист чи студент академії бере участь у спільному виконанні тропаря чи стихири, він стає частиною живої єдності, яка перевищує індивідуальні межі. Саме це відчуття єдності, підкріплене спільною молитвою, виховує у ньому ті якості, які згодом виявляться у пастирському служінні: вміння слухати громаду, розділяти її потреби, працювати разом задля спільного блага. Таким чином, методика викладання співу, яка невіддільна від практики хорового виконання, виконує не лише освітню, але й еклезіологічну функцію [61, с. 131].

Важливим є й національний аспект. Упродовж століть церковний спів був одним із ключових чинників формування української культурної ідентичності. Київський розспів, знаменні традиції, барокова поліфонія українських композиторів XVII–XVIII століть стали не лише елементами богослужіння, а й символами духовного обличчя народу. Викладання цих традицій у сучасних духовних школах є засобом плекання національної пам'яті та водночас чинником

духовної стійкості. Студенти, вивчаючи й виконуючи українські розспіви, усвідомлюють свою причетність до безперервної традиції, яка зберегла віру навіть у найскладніші періоди історії.

Сьогодні, в умовах війни та суспільних викликів, цей аспект набуває особливого значення. У багатьох семінаріях і академіях ПЦУ церковний спів розглядається як духовна зброя, що підтримує народ у час випробувань. Репертуар хорових колективів збагачується творами, які виражають молитву за мир, за воїнів, за Україну. Методика викладання враховує ці потреби, включаючи у програму нові піснеспіви, які поєднують традиційні форми з актуальними духовними переживаннями. Таким чином, викладання співу стає не лише навчальним процесом, а й формою духовної відповіді на історичні обставини [78, с. 97].

Не менш важливим є виховання естетичної чутливості студентів. У православній традиції краса співу розглядається як свідчення краси Божого творіння і як шлях до досягнення духовної гармонії. Тому методика викладання включає вправи на відчуття краси звучання, на формування смаку до гармонійних поєднань. Це не дрібниця: саме через виховання естетичної культури майбутній пастир отримує здатність відкривати для громади красу молитви. У такий спосіб церковний спів стає елементом пастирського служіння, що веде людей до Бога не тільки словом проповіді, а й силою гармонійного звучання.

Варто також відзначити міждисциплінарний характер викладання співу. Він не існує ізольовано, а переплітається з іншими навчальними предметами духовної освіти. Так, у курсах літургії студенти дізнаються про структуру богослужіння, а у співі відразу закріплюють ці знання на практиці. На заняттях із церковнослов'янської мови вони аналізують тексти тропарів і кондаків, а потім вивчають їхнє музичне втілення. Гомілетика й пастирське богослов'я навчають студентів правильного словесного вираження, а спів тренує голос як інструмент молитви. Така інтеграція створює єдиний освітній простір, де всі дисципліни взаємно підсилюють одна одну.

Методика викладання у майбутньому має перспективу подальшого розвитку й удосконалення. По-перше, це стосується розширення досліджень і реконструкцій давніх українських розспівів, що дозволить ще повніше інтегрувати їх у навчальний процес. По-друге, актуальним є питання розвитку програм підготовки регентів, адже саме вони є носіями і продовжувачами хорової культури у парафіях. Сучасна методика може включати елементи менеджменту, психології колективу, навичок комунікації, що допоможуть регенту працювати з різними групами співців.

По-третє, перспективним напрямком є поєднання традиційної методики з можливостями цифрових технологій. Уже сьогодні створюються електронні нотні архіви, мобільні додатки з навчальними матеріалами, онлайн-бібліотеки духовних піснеспівів. У майбутньому ці інструменти можуть стати невід'ємною частиною освітнього процесу, надаючи студентам доступ до величезного обсягу матеріалів і можливість самостійного навчання. Проте важливо, щоб вони залишалися лише допоміжними, а не витісняли живий спів у храмі, який є серцевиною традиції.

Ще одним перспективним напрямком розвитку методики є міжнародний обмін. Українська духовна музика вже привертає увагу світової музикознавчої спільноти, а духовні навчальні заклади ПЦУ мають шанс стати осередками поширення українського досвіду. Обмін студентами, проведення міжнародних конференцій і фестивалів духовної музики можуть сприяти не лише професійному зростанню, але й утвердженню української церковної традиції у світовому контексті [26, с. 131-134].

Особливої ваги набуває питання формування духовного наставництва у методиці викладання. Студенти часто сприймають викладача співу не тільки як педагога, але й як духовного наставника. Це зобов'язує викладача поєднувати професійність із пастирською чуйністю, вміти передавати не лише знання, але й духовний досвід. У майбутньому розвиток методики має ще більше підкреслити

цей аспект, адже саме особистість викладача найсильніше впливає на формування майбутніх священнослужителів.

Отже, церковний спів у духовних навчальних закладах України виконує багатогранну функцію. Він є навчальною дисципліною, що формує музичні та богословські знання; є практикою, яка інтегрує студента у літургійне життя; є виховним інструментом, що формує дисципліну й почуття єдності; є культурним чинником, який зберігає національну ідентичність; є духовним шляхом, що веде до глибшого пізнання Бога. Методика його викладання відображає цю багатогранність і тому постає як цілісна система, яка поєднує традицію й сучасність, знання й досвід, індивідуальний розвиток і колективне служіння.

У сучасних умовах саме така методика забезпечує спадкоємність і розвиток української духовної культури, формуючи нове покоління священнослужителів і співців, які здатні не лише зберігати, але й творчо розвивати спадщину. Вона відкриває простір для поєднання вірності традиції та відкритості світу, для поєднання технічної досконалості з духовною глибиною, для гармонійного формування особистості, яка буде здатна служити Церкві й народові. У цьому й полягає головна цінність і перспектива викладання церковного співу у духовних школах Православної церкви України.

Аналіз методики викладання церковного співу у духовних навчальних закладах України дозволяє побачити, що цей напрям є одним із найдинамічніших і найважливіших складників богословської освіти. Унікальність ситуації полягає в тому, що навчання співу в семінаріях, академіях та університетах ПЦУ поєднує у собі два виміри – формування професійних компетентностей і становлення духовної особистості. Така двохплощинність робить методику особливо складною, але водночас надає їй глибини та життєздатності.

Система підготовки співців і регентів демонструє, що освітній процес у духовних школах не зводиться до оволодіння технікою співу, а вибудовується навколо цілісного богослужбового досвіду. Студенти залучаються до реального

літургійного життя, що перетворює навчання на процес постійного служіння. У цьому криється принципова відмінність духовної музичної освіти від світської, і саме ця відмінність гарантує формування не лише музиканта, а й майбутнього пастиря, здатного вести громаду за собою.

Сучасна методика викладання співу відкриває широкі перспективи: інтеграція цифрових інструментів, збагачення репертуару автентичними зразками українських розспівів, міжнародний обмін досвідом, розробка спеціалізованих програм для підготовки регентів. Водночас зберігається фундаментальний принцип спадкоємності традиції, завдяки якому новітні підходи не руйнують основу, а лише розкривають її потенціал у нових умовах.

Таким чином, викладання церковного співу у духовних закладах ПЦУ можна розглядати як стратегічно важливу сферу, де відбувається не тільки формування професійних кадрів, але й відтворення самої духовної культури народу. Саме через спів українська Церква передає свою ідентичність, засвідчує єдність і творить простір духовної стійкості. У цьому вимірі методика викладання виходить далеко за межі освітньої дисципліни й постає як механізм формування живої традиції, яка поєднує минуле, сучасне й майбутнє українського православ'я.

3.2. Аналіз викликів та перспектив музично-богословської підготовки майбутнього духовенства.

Музично-богословська підготовка майбутнього духовенства в сучасних українських духовних навчальних закладах постає як комплексний процес, що вимагає від студентів одночасного опанування техніки співу, богословського осмислення текстів і здатності до духовного служіння, і цей процес перебуває під впливом численних зовнішніх і внутрішніх викликів, що обумовлюють специфіку сучасного освітнього середовища.

Серед зовнішніх викликів слід відзначити трансформацію суспільних цінностей, яка проявляється у прагматичному, технократичному підході до освіти

та культури, коли музика дедалі частіше сприймається як розважальний або естетичний феномен, а не як засіб духовного виховання, молитви та внутрішнього розвитку, що значно ускладнює мотивацію студентів до глибокого опанування церковного співу, який традиційно вимагає концентрації, дисципліни та духовної чутливості. Іншим суттєвим фактором є вплив цифрової культури, соціальних мереж та швидкої циркуляції інформації, що сприяє формуванню поверхневого сприйняття музики і зменшує готовність студентів до тривалих і систематичних практичних занять у хоровому та сольному співі, що, своєю чергою, ускладнює формування у них навичок, необхідних для участі у богослужіннях на рівні парафії або кафедрального храму. Сучасні геополітичні й соціальні обставини, зокрема війна та економічна нестабільність, створюють додаткові труднощі для музично-богословської підготовки, оскільки студенти часто змушені поєднувати навчальний процес із активною участю у духовному житті громад, виконуючи пастирські обов'язки, брати участь у богослужіннях і підтримувати духовну атмосферу в умовах стресу, що збільшує психологічне та емоційне навантаження і ставить особливі вимоги до системи підготовки та підтримки студентів з боку викладачів. Науковці підкреслюють, що ефективна підготовка духовенства в умовах сучасних суспільних змін потребує не лише удосконалення навчальних програм, а й створення середовища, яке допомагає студентові зберігати духовну рівновагу та внутрішню мотивацію, що є критично важливим для засвоєння церковно-співочої традиції.

Внутрішні виклики пов'язані з необхідністю забезпечення балансу між збереженням традиційної музичної та богословської спадщини і впровадженням інноваційних підходів до викладання, що дозволяє студентам адаптуватися до сучасного культурного контексту, водночас не порушуючи духовного змісту та автентичності церковного співу. Важливим є те, що підготовка регентів і співців має поєднувати технічну досконалість з глибоким богословським осмисленням: регент, який очолює хор, повинен не лише відтворювати ноти і контролювати

інтонацію, а й формувати духовне єднання колективу, підтримувати молитву через звучання голосів, враховувати специфіку храмової акустики і літургійного ритму, а також розвивати почуття гармонії та духовної атмосфери. Одним із центральних викликів залишається кадровий дефіцит високопрофесійних викладачів, які поєднують музичну майстерність із глибоким богословським підходом і здатні бути наставниками не лише у технічному, а й у духовному сенсі, передаючи студентам розуміння, що спів у Церкві – це не художній виступ, а молитва, яка формує духовну спільноту. Крім того, важливим викликом є забезпечення системного підходу до навчання, що інтегрує музичні, богословські та літургійні аспекти у єдину освітню програму, а також психологічний і духовний супровід студентів, адже музика, поєднана з богослов'ям, потребує від людини високої концентрації, внутрішньої дисципліни, чутливості до духовного резонансу, здатності слухати інших і синхронізувати власний голос із колективним, а це формує не лише професійні навички, а й духовні якості, необхідні для майбутнього служіння. Важливим викликом є також збереження національної ідентичності через церковну музику: український багатоголосий розспів, знаменні і барокові традиції, твори українських композиторів минулих століть мають бути передані студентам у їхній автентичній формі, щоб забезпечити спадкоємність традиції, а водночас навчання повинно включати сучасні музичні обробки, що дозволяють адаптувати традицію до сучасного слухача, не порушуючи богословського змісту, що створює додаткове завдання для викладачів щодо поєднання автентичності і сучасності, традиції і інновації.

Окремо варто виділити виклик, пов'язаний із філософським осмисленням музики як інструменту богослужбового досвіду: студенти мають усвідомлювати, що музика не є лише засобом естетичного задоволення, а універсальною мовою, що передає духовні істини, відображає гармонію божественного порядку, і через колективний спів формує у слухачів відчуття єдності, молитви та присутності Божої благодаті. Методика навчання має стимулювати розвиток внутрішнього слуху,

чуття темпу, вміння відчувати і підтримувати духовну атмосферу богослужіння, а також здатність до глибокого переживання музики як форми богопізнання. У цьому контексті соціальні, культурні, педагогічні та духовні виклики тісно взаємопов'язані, і їхнє комплексне врахування визначає якість підготовки майбутнього духовенства, а здатність студентів успішно долати ці виклики стає визначальним критерієм ефективності музично-богословської освіти [77, с. 145-147].

Перспективи розвитку музично-богословської підготовки майбутнього духовенства тісно пов'язані із впровадженням інноваційних методик, що зберігають традицію й водночас відповідають викликам сучасного освітнього процесу, сприяючи формуванню високопрофесійного та духовно зрілого спеціаліста. Одним із головних напрямів розвитку є інтеграція цифрових технологій у навчальний процес, що дозволяє студентам опановувати нотні матеріали, слухати аудіо- та відеозаписи, моделювати різні варіанти виконання і практикуватися у самостійному режимі. Ці ресурси створюють нові можливості для самопідготовки, поглибленого аналізу музичних творів і вдосконалення технічних навичок, однак вони залишаються лише допоміжним інструментом, оскільки живий спів у храмі або на заняттях із хору є основним чинником розвитку духовного слуху, музичного чуття та здатності до молитви через спів. Другим важливим напрямом є міждисциплінарність навчального процесу, коли музика стає органічною частиною богословської освіти, літургіки, гомілетики, пастирського богослов'я та етичного виховання. Такий підхід дозволяє студенту усвідомлювати зв'язок між музикою, богословськими істинами і літургійним контекстом, формуючи цілісне бачення свого майбутнього служіння, здатність інтегрувати знання та застосовувати їх у реальному богослужбовому житті. Особливу увагу слід приділяти підготовці регентів, які виконують роль лідерів хорових колективів та духовних наставників для інших співців, оскільки їхнє завдання включає одночасно технічне відтворення нот, координацію колективу,

підтримання духовної атмосфери і молитви, а також формування єдності і взаємоповаги серед учасників хору [19].

Перспективним є також розвиток індивідуалізації навчання, що дозволяє враховувати вокальні дані, здібності, темперамент і рівень духовної підготовки кожного студента, формуючи професійно сильних і духовно зрілих спеціалістів. Важливою складовою є поглиблене етичне та духовне виховання, яке інтегрується у процес музично-богословської підготовки, формує дисципліну, смирення, відповідальність перед Богом і громадою, а також здатність поєднувати індивідуальний голос із колективним, усвідомлювати вплив звучання на спільноту та вміти керувати духовним резонансом богослужіння. Дослідники наголошують, що ефективна індивідуальна траєкторія підготовки в духовних навчальних закладах повинна враховувати не лише технічний рівень студента, а й його духовні потреби та здатність до внутрішнього розвитку, оскільки музична освіта у церковному середовищі неможлива без цілісного виховання особистості. Наступним перспективним аспектом є міжнародна співпраця та обмін досвідом, участь студентів у фестивалях, конференціях і майстер-класах, що дозволяє поєднувати українську традицію з глобальними практиками, підвищує професійний рівень і стимулює розвиток нових методик викладання, зберігаючи при цьому автентичність українського церковного співу. Цей напрям відкриває можливості для адаптації методик до різних культурних контекстів, формує у студентів ширше бачення своєї ролі як духовного наставника і регента, а також сприяє поширенню української духовної музичної традиції у світі.

У перспективі методика викладання має орієнтуватися на творче застосування традиції, поєднуючи автентичні багатоголосні розспіви з новими музичними обробками, що дозволяє зберігати літургійну функцію та богословський зміст музики, одночасно адаптуючи її до сучасного слухача та умов богослужіння. Такий підхід сприяє не лише професійному розвитку, а й глибокому духовному становленню студента, формує здатність сприймати красу як шлях до

істини і молитви, а також уміння передавати духовну гармонію через спів. Значну перспективу відкриває розвиток дослідницької діяльності у сфері церковної музики, яка включає історико-музикологічні дослідження, реконструкцію автентичних розспівів, аналіз традиційних і сучасних музичних практик, що дозволяє поєднувати наукові знання з практичними навичками виконання та збагачує навчальний процес [37, с. 92-93]. Особливо важливим є усвідомлення студентами, що музика є інструментом богопізнання, формує духовну чутливість і здатність до молитви, а тому будь-яка технічна досконалість має поєднуватися з духовною глибиною та богословським осмисленням. Усе це створює умови для підготовки спеціалістів, які здатні утверджувати єдність Церкви, зберігати духовні і культурні традиції, вести парафії і хорові колективи, а також відповідати викликам сучасного богословського та соціокультурного середовища. Зрештою, музично-богословська підготовка виступає не лише освітнім процесом, а й системою духовного формування, яка забезпечує безперервність української духовної музичної традиції, інтегрує особистість у церковне життя, формує духовно зрілих пастирів і регентів, здатних поєднувати професіоналізм, духовність і творчий підхід у служінні Церкві. Таким чином, перспективи розвитку включають не лише технічне вдосконалення та нові педагогічні підходи, а й глибоке осмислення музики як форми богопізнання, методи інтеграції традицій і інновацій, розвиток індивідуальних і колективних компетенцій, а також формування стійкої духовної особистості, здатної зберігати і передавати спадщину української Церкви наступним поколінням.

Музично-богословська підготовка майбутнього духовенства в сучасних духовних закладах України є системою багаторівневого розвитку, що поєднує технічну досконалість у виконанні, богословське осмислення, літургійну практику та формування духовної особистості. Виклики сучасності, включаючи соціокультурні трансформації, кадрову нестачу, потребу інтеграції традицій та інновацій, стимулюють вдосконалення методик підготовки та створення умов для

розвитку професійних і духовних компетенцій студентів. Перспективи полягають у використанні цифрових технологій, міждисциплінарних програм, індивідуалізації навчання, міжнародної співпраці та творчого поєднання автентичної традиції з новаторськими формами, що забезпечує не лише професійне, а й духовне зростання майбутніх священнослужителів, регентів і співців. У результаті така підготовка формує особистість, здатну утверджувати єдність Церкви, підтримувати духовну атмосферу богослужіння, передавати традицію та адаптувати її до сучасного контексту, забезпечуючи безперервність української духовної музичної освіти та музично-богословської традиції.

3.3. Церковний спів як чинник духовного виховання та формування богословської культури студентів.

Церковний спів упродовж століть залишається однією з найважливіших форм вираження духовного досвіду християнства, адже саме через спів Церква відкриває своїм вірним глибину богословських істин і водночас виховує серце й розум у дусі молитви. У православній традиції спів не є лише художнім чи естетичним явищем, він передусім трактується як форма молитви, в якій зливаються воедино слово, мелодія і духовний зміст. З цієї причини богослужбовий спів у всі часи розглядався як могутній чинник духовного виховання, що має здатність формувати цілісну особистість майбутнього священнослужителя чи богослова. У сучасній богословській освіті, особливо в умовах духовних навчальних закладів Православної Церкви України, церковний спів стає не лише предметом навчання, а й невід'ємною частиною формування богословської культури студентів, адже він допомагає поєднувати інтелектуальне знання з молитовним досвідом, а теорію з практикою духовного життя. Науковці при цьому наголошують, що роль співу у становленні богословської культури

полягає не лише у відтворенні традиційних мелодій, а у формуванні здатності студента переживати богослужіння як духовну подію, яка інтегрує знання і молитву [63, с. 27-29].

Духовне виховання, яке здійснюється у стінах семінарій і академій, має особливу природу. Його метою є не тільки передача знань про історію Церкви, догматику чи богословську думку, але й виховання здатності жити у вірі, молитися і мислити богословськими категоріями. Спів у цьому контексті постає як своєрідна «школа серця», адже він здатний торкатися найглибших пластів людської душі. У процесі спільного співу студенти навчаються відчувати ритм богослужіння, усвідомлювати символіку й богословський зміст текстів, відкривати у музиці той духовний досвід, який не завжди можна досягнути лише раціональним мисленням. Саме тому церковний спів у богословській освіті постає не другорядною дисципліною, а основним засобом формування внутрішнього богословського слуху, що дозволяє не тільки чути мелодію, а й бачити за нею істину віри.

Особливо важливо підкреслити, що спів у християнській традиції завжди виконував функцію «богослов'я в звуках». У богослужбових піснеспівах закладено цілісний богословський зміст, сформульований у художній формі. Коли семінарист чи студент академії вивчає і виконує тропар чи кондак, він не просто співає молитву, а засвоює богословське вчення у найкоротшому і водночас найемоційнішому вираженні. Таким чином, спів стає живим підручником богослов'я, який діє на свідомість і підсвідомість майбутнього пастиря, виховуючи в ньому відчуття гармонії між словом і мелодією, між розумінням і переживанням [3, с. 52].

У сучасних умовах, коли богословська освіта в Україні відновлює свої традиції після десятиліть вимушеного занепаду, церковний спів набуває особливого значення. Він допомагає студентам не лише долучитися до класичної спадщини православної культури, але й відчувати себе учасниками безперервного ланцюга традиції, яка сягає візантійських і давньокиївських часів. Спільне

виконання давніх розспівів у стінах семінарій і академій формує у студентів не тільки музичні навички, але й відчуття сопричастя з усією історією Церкви, усвідомлення власної відповідальності за збереження і розвиток духовної спадщини. Таким чином, спів виступає як інструмент історичної пам'яті та культурної ідентичності, що формує богословську культуру майбутнього служителя.

Не менш важливим є виховний аспект церковного співу, адже його регулярне практикування дисциплінує і навчає смиренню. Спів у хорі неможливий без уміння слухати іншого, підлаштовуватися під загальне звучання, відмовлятися від надмірного індивідуалізму заради гармонії спільноти. Це безпосередньо відображає богословську ідею церковної єдності, коли кожен член спільноти вносить свій голос у спільну молитву, але жоден не прагне домінувати над іншими. Такий досвід виховує в майбутніх богословів і священнослужителів розуміння того, що служіння Церкві неможливе без співпраці і смиренного підпорядкування спільному благу. Власне, спів у хорі стає своєрідною практикою церковного буття, через яку студенти набувають чеснот, необхідних для їхнього майбутнього пастирського служіння [3, с. 60].

Церковний спів має ще одну надзвичайно важливу функцію – він формує естетичний смак і духовну чутливість. У сучасному світі, де переважає комерціалізована і часто агресивна музична культура, духовна освіта покликана виховувати здатність відрізняти справжню красу від поверхневих ефектів. Саме церковний спів, з його внутрішньою гармонією, строгістю і водночас глибиною, привчає студентів до споглядання духовної краси, яка завжди пов'язана з істиною. Таке виховання естетичного відчуття має безпосереднє значення для богословської культури, адже формує здатність бачити у світі гармонію творіння і відчувати красу як шлях до Бога.

Слід наголосити і на психологічному вимірі впливу співу. Музика діє безпосередньо на емоційну сферу людини, допомагає знімати внутрішню напругу,

долати розсіяність і налаштовуватися на молитву. У семінаріях і академіях церковний спів стає способом внутрішньої концентрації, завдяки якій студенти вчаться спрямовувати свої думки й почуття до Бога. Регулярна участь у співі формує стійкі навички молитви, які супроводжують майбутнього священнослужителя протягом усього життя. У цьому контексті спів стає засобом глибокої духовної терапії, що відновлює цілісність особистості і поєднує інтелектуальне знання з духовним досвідом. Дослідження підкреслюють, що музична практика сприяє розвитку концентрації та психологічної стійкості студентів.

Важливо підкреслити, що богословська культура, яку покликаний формувати церковний спів, має як індивідуальний, так і колективний вимір. Індивідуально спів сприяє особистісному духовному зростанню, формує здатність до внутрішньої молитви, зосередженості й смирення. Колективно він створює атмосферу спільної молитви і єдності, у якій кожен студент відчуває себе частиною церковного організму. У цьому сенсі церковний спів є школою соборності, яка має вирішальне значення для богословської освіти, адже майбутній священнослужитель повинен вміти не лише молитися особисто, але й вести за собою громаду, створювати єдність у богослужбовій спільноті [39, с. 288].

Таким чином, церковний спів у богословській освіті є набагато більше, ніж навчальна дисципліна чи мистецька практика. Він є живим досвідом Церкви, що формує духовне серце і богословський розум майбутнього служителя. Саме через спів студенти вчаться молитися, мислити богословськи, сприймати красу як вияв Божої істини і відчувати єдність із церковною традицією. Тому в сучасних умовах українських духовних академій і семінарій церковний спів виступає не лише як засіб передачі культурної спадщини, але і як ключовий чинник духовного виховання та формування богословської культури, без якого неможливо уявити повноцінну богословську освіту.

У сучасних духовних навчальних закладах Православної Церкви України церковний спів займає особливе місце в системі освітньої та виховної роботи, адже саме через нього студенти отримують досвід безпосередньої участі у богослужбовому житті. Кожна академія чи семінарія, попри власні традиції та регіональні особливості, приділяє значну увагу формуванню хорової культури, бо вона є не лише частиною естетичного чи мистецького виховання, але й необхідною складовою духовної підготовки до пресвітерського служіння. Спів у цих закладах не зводиться лише до занять з музичної грамоти чи хорової техніки, він невід'ємно пов'язаний з щоденним молитовним ритмом життя, який є основою виховного процесу [66, с.70].

У Волинській православній богословській академії церковний спів розглядається як один із головних напрямів духовного формування студентів. Академічний хор бере активну участь у богослужіннях у Свято-Троїцькому кафедральному соборі в Луцьку, де майбутні священнослужителі отримують можливість відчувати всю глибину молитви співом у великій спільноті. Тут студенти вчаться поєднувати традиційні київські й волинські розспіви з сучасними гармонізаціями, завдяки чому формується не лише практична навичка співу, а й здатність розуміти розвиток української духовної музики. Спільна участь у богослужінні виховує в семінаристів почуття відповідальності перед Богом і спільнотою, бо від чистоти і виразності співу залежить молитовний настрій усіх учасників служби. У процесі навчання викладачі наголошують не лише на технічних аспектах, але й на богословському змісті текстів, підкреслюючи, що кожне слово у піснеспіві є молитвою, яка має бути усвідомлена й внутрішньо пережита [98].

Київська православна богословська академія, будучи центральним навчальним закладом Православної Церкви України, формує особливий простір для розвитку церковного співу. Тут студенти мають змогу долучатися до високого рівня богослужбової культури, адже в Києві спів завжди був важливою складовою

духовного життя. Академічний хор КПБА відомий своїми виступами не лише під час богослужінь у Михайлівському Золотоверхому монастирі, але й на різних церковних заходах, конференціях та фестивалях. Така активна участь у культурному житті Церкви допомагає студентам відчувати, що спів є не лише внутрішньою частиною богослужіння, а й формою свідчення у світі. Водночас навчання співу в академії має на меті розвинути богословське мислення через аналіз текстів гімнографії, розкриття їх символіки та зв'язку з догматичними положеннями православної віри. Таким чином, спів стає інструментом інтеграції знань, коли теологічні істини засвоюються через емоційно-естетичний досвід.

Львівська православна богословська академія, розташована в регіоні з багатою культурною спадщиною, приділяє особливу увагу поєднанню традиційного церковного співу з регіональними особливостями. У навчальному процесі значне місце займає вивчення українських духовних піснеспівів, збережених у народній пам'яті, які гармонійно інтегруються у богослужбовий контекст. Студенти беруть участь у хорі, що співає під час богослужінь у місцевих храмах, а також у культурних заходах міста, завдяки чому виховується почуття відкритості й відповідальності за свідчення про православну традицію у багатоконфесійному середовищі Галичини. Спів тут розглядається не лише як внутрішньоцерковна справа, а й як діалог із культурою регіону, що сприяє формуванню широкого світогляду і богословської культури, яка вміє поєднувати вірність традиції з відкритістю до сучасності [90].

Дніпровська духовна семінарія акцентує увагу на вихованні практичних навичок богослужбового співу. Студенти мають постійну можливість брати участь у богослужіннях у храмах єпархії, що дає їм досвід служіння в реальних пастирських умовах. Важливим аспектом є також вивчення історії церковних розспівів, що допомагає зрозуміти багатство спадщини і відчувати себе спадкоємцями великої духовної традиції. Викладачі наголошують на тому, що майбутній священнослужитель повинен не лише знати, як організувати спів у

храмі, але й усвідомлювати його богословське значення. Саме тому семінаристів вчать бачити у співі не декоративний елемент, а живу молитву, яка здатна привести людину до зустрічі з Богом.

Івано-Франківський богословський інститут відзначається прагненням поєднувати академічне вивчення церковного співу з практичними заняттями та концертною діяльністю. Студенти регулярно виступають на різних заходах, демонструючи високий рівень хорового мистецтва. Це дозволяє їм відчувати відповідальність не лише за технічну досконалість, але й за духовний зміст виконуваних творів. У такий спосіб формується богословська культура, яка поєднує в собі інтелектуальне осмислення і художнє втілення, відкриваючи студентам глибину православної традиції [96].

Рівненська духовна семінарія робить акцент на щоденному практикуванні співу під час богослужінь. Для студентів тут спів є не лише предметом навчання, а й частиною повсякденного духовного життя. Такий ритм сприяє формуванню внутрішньої дисципліни та виховує вміння постійно перебувати в молитві. Семінаристи вчаться відчувати богослужбовий час, усвідомлювати значення кожного співу в структурі служби, що розвиває їхнє богословське мислення. У Рівненській семінарії особливу увагу приділяють гармонійному поєднанню традиційних наспівів з сучасними обробками, що допомагає виховувати гнучкість і здатність адаптуватися до потреб конкретної парафії [93].

Богословське відділення Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича уже багато років є осередком поєднання академічної освіти та живої духовної практики. У багатокультурному середовищі Буковини студенти мають можливість ознайомитися з різними традиціями церковного співу, що збагачує їхній світогляд і формує відкритість до діалогу з іншими культурами. Водночас головним завданням залишається виховання відданості православної традиції, яка особливо виражається через спів. Хор богословського відділення бере участь не лише у богослужіннях, але й у численних культурних заходах, завдяки

чому майбутні богослови й священнослужителі вчаться свідчити про свою віру мовою музики. Віднедавна цю місію покликана підтримати й Чернівецька духовна семінарія, що розпочала свою діяльність, розширюючи можливості для духовної та музичної формації студентів.

Загалом, у всіх цих навчальних закладах церковний спів відіграє роль ключового інструменту духовного виховання. Він допомагає студентам інтегрувати теоретичні знання з практикою, адже під час співу вони не лише відтворюють мелодію, але й осмислюють богословський зміст текстів. У процесі цього формується богословська культура, яка не зводиться до академічної підготовки, а включає в себе внутрішній досвід молитви, спільноти і служіння. Участь у хорі виховує відповідальність, дисципліну, здатність до співпраці та глибокого слухання, що є необхідними чеснотами для майбутнього пастиря.

Сучасна практика викладання церковного співу у богословських закладах України показує, що він є невід'ємною частиною виховного процесу. Це не лише навчання мистецтву співу, але й постійне перебування у молитві, у спільному пошуку духовної гармонії. Завдяки цьому студенти виходять за межі суто академічного знання і набувають досвіду живої Церкви, що є справжньою метою богословської освіти.

Сучасний розвиток богословської освіти в Україні відбувається в умовах постійних викликів і трансформацій, і саме в цьому контексті церковний спів набуває особливої ваги як чинник духовного виховання та формування богословської культури. У ХХІ столітті студенти семінарій і академій живуть не лише в атмосфері богослужіння, але й у просторі сучасної культури, що часто є віддаленою від духовних цінностей. В умовах інформаційного перевантаження та панування швидких комунікативних практик спів стає способом гальмування, зосередження і відновлення внутрішньої гармонії, бо він дисциплінує слух, упорядковує мислення і спрямовує увагу до найголовнішого — зустрічі з Богом. Саме ця функція робить церковний спів у богословській освіті сучасним і

незамінним засобом, який дає студентам можливість віднайти баланс між теоретичними знаннями і духовним життям [90].

Важливою особливістю нашого часу є те, що богословська культура вже не може формуватися лише через книжне навчання чи лекційні курси. Молодь, яка приходить до духовних закладів, потребує досвіду, який можна прожити, відчути й усвідомити у власному житті. Церковний спів відповідає цим потребам, адже він поєднує слово і дію, знання і емоційне переживання, індивідуальне і колективне. Участь у співі змушує кожного студента не лише засвоювати знання, а й віддавати частинку себе, своїх почуттів, своєї енергії спільній молитві. Саме ця синергія знання і переживання формує богословське мислення, що відрізняється від абстрактної раціональності і набуває форми живого богопізнання.

Сучасні виклики полягають і в тому, що багато студентів приходять у семінарії та академії без достатнього музичного досвіду, що вимагає від викладачів нових методів навчання. Система освіти у багатьох закладах передбачає спеціальні курси з основ музичної грамоти, сольфеджіо та диригування, але ще важливіше, щоб це навчання було інтегрованим у духовний простір. Викладачам доводиться поєднувати розвиток технічних навичок із вихованням молитовного духу, адже сам по собі спів, відірваний від духовного змісту, не може формувати богословську культуру. Тому сучасні педагоги шукають шляхи, як поєднати академічні вимоги з духовними потребами студентів, щоб хор залишався не лише школою майстерності, але й школою молитви.

Немало значення має і питання збереження та розвитку національної традиції церковного співу. Українська духовна музика має багатовікову історію, що поєднує давньокиївські розспіви, впливи візантійської традиції, козацько-братські напрацювання, багатоголосся барокової доби і сучасні гармонізації. У богословських закладах Православної Церкви України ця спадщина поступово відроджується й активно використовується у навчанні. Завдяки цьому студенти не лише засвоюють техніку співу, але й відчувають, що вони є спадкоємцями багатой

духовної культури свого народу. Це формує у них не лише богословську, але й культурну ідентичність, в якій спів стає засобом єднання віри і національної самосвідомості. У сучасних умовах, коли українське суспільство особливо цінує свою духовну і культурну незалежність, ця функція церковного співу набуває великого значення [82, с. 85-86].

Водночас нові технології створюють для духовних навчальних закладів як можливості, так і небезпеки. З одного боку, доступ до численних записів, онлайн-курсів і віртуальних хорів дає студентам змогу ширше ознайомлюватися з традиціями церковної музики, вивчати приклади найкращих виконань і вдосконалювати свої навички. З іншого боку, існує небезпека зведення співу до зовнішнього ефекту, втрати живого молитовного виміру. Саме тому важливим завданням викладачів є навчити студентів бачити у співі передусім духовний зміст, а не лише художню форму. Тільки тоді технології стають допоміжним інструментом, а не заміником живої участі у богослужінні.

Формування богословської культури через спів полягає також у тому, що студенти вчаться розуміти богословські тексти не лише розумом, але й серцем. Коли вони виконують, наприклад, стихирі Великого посту чи пасхальні тропарі, то переживають богослов'я у формі молитви, яка проникає у їхній внутрішній світ і залишає там глибокий слід. Це досвід, який неможливо передати лише словом чи поясненням, бо він народжується у процесі співу і закарбовується у пам'яті як духовне відкриття. У цьому сенсі церковний спів стає школою богословської культури, де знання стає досвідом, а досвід формує світогляд.

Важливим є і те, що спів у богословській освіті сприяє розвитку таких якостей, як увага, терпіння, витривалість і відповідальність. Щоб досягти гармонійного звучання, хор потребує тривалої праці, постійних репетицій, готовності слухати інших і узгоджувати власні зусилля зі спільним результатом. Усе це формує не лише музичну, але й духовну дисципліну, яка є основою пастирського служіння. Священнослужитель, як і співак у хорі, має вміти слухати свою громаду,

бути уважним до її потреб і водночас вести її шляхом молитви і богопізнання. У цьому сенсі досвід співу безпосередньо готує студентів до майбутньої пастирської місії.

Сучасна богословська освіта потребує також уміння поєднувати традиційні форми співу з новими творчими підходами. У деяких духовних навчальних закладах виникає практика створення нових гармонізацій, адаптацій давніх розспівів, що дозволяє студентам відчувати себе не лише спадкоємцями, але й творцями духовної культури. Це стимулює їх до активного осмислення спадщини, розуміння того, що церковний спів не є застиглою формою, а живим мистецтвом, яке постійно розвивається і оновлюється в дусі традиції. Такий підхід виховує у студентів відповідальність за майбутнє церковної музики і формує в них творче богословське мислення, здатне інтегрувати традицію і сучасність [91].

Не менш значущим є і те, що спів створює атмосферу спільноти, яка має вирішальне значення для духовного виховання. У сучасному світі, де домінує індивідуалізм і відчуження, хор стає школою спільності, де кожен голос важливий і жоден не може існувати сам по собі. У цьому досвіді студенти вчаться відчувати себе частиною церковного тіла, що є основою богословської культури православ'я. Спів допомагає усвідомити, що віра – це не приватна справа, а життя у спільноті, яке знаходить свій найвищий вияв у літургійній молитві.

Зрештою, у сучасній богословській освіті церковний спів виконує функцію, яку можна назвати інтегративною. Він об'єднує інтелектуальне знання і духовний досвід, індивідуальне і колективне, традицію і сучасність, національну і вселенську ідентичність. Усі ці виміри формують богословську культуру, що втілюється не лише у словах чи книгах, але й у живому звучанні молитви. Саме тому спів залишається центральним елементом виховання у семінаріях і академіях, без якого неможливо уявити цілісне становлення майбутнього пастиря.

Підсумовуючи, можна ствердити, що церковний спів у сучасній богословській освіті є не лише мистецькою дисципліною, але й духовним

інструментом, який формує серце і розум. Він виховує богословське мислення, розвиває внутрішній слух, вчить спільності і відповідальності, відкриває красу як шлях до Бога і допомагає зберігати духовну і культурну спадщину. Усі ці виміри роблять спів незамінним засобом духовного виховання і формування богословської культури в умовах сучасних викликів, і саме тому його роль у богословських закладах Православної Церкви України залишається фундаментальною та перспективною.

Висновки до розділу 3.

У третьому розділі дослідження розкрито практичні аспекти функціонування церковного хорового співу в системі сучасної богословської освіти України. Проведений аналіз науково-педагогічних засад викладання співу в духовних навчальних закладах засвідчив, що ефективна музично-богословська підготовка ґрунтується на комплексному поєднанні традиційного музичного досвіду та сучасних педагогічних методик. Організація навчального процесу передбачає розвиток музичних компетенцій студентів, формування навичок виконавської майстерності та одночасне засвоєння богословського змісту літургійних творів.

Дослідження викликів і перспектив музично-богословської підготовки показало, що сучасне духовне навчання стикається із необхідністю балансування між збереженням історичних традицій церковного співу та інтеграцією новітніх методичних підходів, що враховують потреби сучасних студентів і специфіку духовних освітніх програм. Зокрема, важливими аспектами є удосконалення викладацької майстерності, адаптація навчальних планів, розвиток науково-дослідницьких навичок і створення умов для практичного застосування знань у богослужбовій та громадській діяльності.

Церковний спів розглядається як потужний чинник духовного виховання, формування богословської культури та морально-етичного розвитку студентів.

Участь у хоровій діяльності сприяє поглибленому розумінню богословських текстів, вихованню емоційної чутливості, розвитку співпраці та відповідальності, а також формує цілісне світосприйняття майбутніх духовних служителів.

Отже, третій розділ дозволив комплексно оцінити практичні аспекти викладання та функціонування церковного хорового співу в системі сучасної богословської освіти, підкреслив його важливість для музично-богословської підготовки студентів і визначив ключові напрями вдосконалення навчального процесу, спрямованого на формування висококваліфікованих та духовно вихованих фахівців церковної сфери.

ВИСНОВКИ

Проведене магістерське дослідження дало змогу здійснити комплексний аналіз церковного хорового співу як богословського, музичного та культурно-освітнього феномену, що має визначальне значення для православної традиції України. Результати виконання поставлених завдань дозволили сформулювати такі узагальнені висновки.

По-перше, огляд історіографії та джерельної бази засвідчив, що проблематика церковного співу в українській духовній і музикознавчій науці має тривалу й багатовимірну традицію вивчення. Виявлено основні етапи її розвитку – від ранніх спроб опису богослужбової музики до сучасних міждисциплінарних студій, що інтегрують історичний, богословський, музикознавчий та культурологічний підходи. Встановлено, що попри значний науковий доробок, окремі аспекти, зокрема богословське осмислення співу та систематизація рукописних джерел, залишаються недостатньо розробленими.

По-друге, дослідження становлення та еволюції церковного хорового співу в Україні дало змогу простежити закономірний перехід від візантійської монодії до багатоголосної хорової традиції, що сформувалася в тісному поєднанні з національною культурою. Показано, що розвиток української богослужбової музики не був механічним запозиченням, а виражав творче переосмислення сакральної спадщини, завдяки чому сформувався своєрідний тип церковного хорового співу, характерний для українського православ'я.

По-третє, аналіз богословського та літургійного виміру продемонстрував, що церковний спів є не лише музичною практикою, але й формою «звучного богослов'я», яке сприяє глибшому засвоєнню змісту молитви й Святого Письма. Він виконує функцію духовного провідника, єдиного чинника церковної спільноти та важливого елементу церковного богослужіння. Спів формує молитовний досвід, сприяє богословському мисленню та є невід'ємним компонентом літургійної культури Церкви.

По-четверте, виявлено, що сучасні тенденції розвитку церковної музики в Україні пов'язані з відновленням автентичних традицій, активним впровадженням академічної хорової школи та пошуком балансу між традиційністю й новими формами музичної творчості. Встановлено, що ці процеси суттєво впливають на богословську освіту, зумовлюючи необхідність оновлення змісту навчальних програм і підвищення вимог до фахової підготовки регентів та студентів духовних навчальних закладів.

По-п'яте, вивчення науково-педагогічних засад викладання церковного співу показало, що в сучасних духовних навчальних закладах формується цілісна система музично-богословської освіти, яка поєднує теоретичне вивчення літургійної традиції, практичну хорову підготовку та духовно-виховний компонент. Разом з тим виявлено потребу в оновленні методичного забезпечення, стандартизації програм та поглибленні міждисциплінарних зв'язків.

По-шосте, у ході дослідження визначено ключові виклики та перспективи підготовки майбутнього духовенства у сфері церковного співу. Серед них – нестача фахових методичних матеріалів, різний рівень музичної підготовки студентів, обмежені технічні ресурси хорів та потреба в інтеграції сучасних освітніх технологій. Перспективними напрямками вдосконалення визначено цифровізацію джерел, розвиток науково-освітніх центрів співочої традиції, підвищення кваліфікації викладачів і розробку комплексних навчальних курсів.

По-сьоме, дослідження показало, що церковний спів відіграє вагомий роль у духовно-виховному процесі, сприяючи формуванню богословської культури, моральної свідомості, молитовної дисципліни та духовної ідентичності студентів. Він виступає дієвим засобом духовного становлення, збагачення внутрішнього світу особистості та формування церковного мислення.

Зрештою, сформульовано практичні рекомендації щодо підвищення ефективності викладання церковного хорового співу, які включають

удосконалення змісту навчальних програм, створення сучасних методичних матеріалів, інтеграцію цифрових технологій, активізацію регентської практики й розвиток академічно-професійного середовища духовних навчальних закладів.

Отже, результати проведеного дослідження засвідчують, що церковний хоровий спів постає як багатовимірне духовно-культурне явище, у якому органічно поєднуються богословські, музичні, освітні та виховні компоненти. Він відіграє визначальну роль у формуванні церковної ідентичності, богословської культури та духовного життя сучасної України. Підсумки роботи окреслюють широкі перспективи для подальших міждисциплінарних студій, а також для подальшого розвитку й удосконалення системи музично-богословської підготовки в духовних освітніх закладах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович М. В. Український церковний спів у контексті європейської традиції. Київ : Дух і Літера, 2003. 284 с.
2. Антонович М. Українська духовна музика. Київ : Музична Україна, 1992. 312 с.
3. Андрусів С. Семінарійний спів як форма духовного виховання. Львів : Видавництво УКУ, 2018. 164 с.
4. Апостольські постанови. Київ : Вид-во Київської духовної академії, 2010.
5. Бевзюк С. Український духовний концерт: історія жанру. Київ : Музична Україна, 2011. 280 с.
6. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с.
7. Бенч-Шокало О. Хорова культура України: історія та сучасність. Київ : Укр. Світ, 2004. 480 с.
8. Білик А. Українська духовна музика у XX столітті: основні тенденції розвитку. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. 256 с.
9. Біблія. Книги священного писання Старого та Нового Завіту, переклад патріарха Філарета (Денисенка). УПЦ КП. Київ : Українське Біблійне Товариство, 2017. 1412 с.
10. Буряк Л. Історія церковного хору : монографія. Львів : Сполом, 2004. 280 с.
11. Ваганов Д. Порадник регента церковного хору. Ужгород : Говерла, 2016. 168 с.
12. Вербицький М. Літургія для хору (наук.-критичне видання) / упоряд. І. Котко. Івано-Франківськ : Симфонія, 2012. 160 с.

13. Гаврилюк В. Українська церковна пісня : збірник статей. Чернівці : Рута, 2014. 320 с.
14. Герасимова-Персидська Н. Українські напиви і традиції богослужбового співу. Київ : Наук. думка, 2005. 268 с.
15. Гнатюк О. Традиції та новації у богослужбовій музиці сучасної України. Львів : Логос, 2017. 240 с.
16. Гора О., Дунаєвська Л. Чітки аналітичні співознавчі студії: пошуки духовних джерел : монографія. Київ : Либідь, 2011. 248 с.
17. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ : Femina, 1995. 412 с.
18. Журнал «Мистецтвознавчі записки» (статті про духовну музику). Київ, 2009–2024.
19. Журнал «Музичне мистецтво» (питання музики у богослов'ї). Київ, 2010–2024.
20. Історія української культури : у 5 т. Київ : Наук. думка, 2001–2013.
21. Карасьова Л. О. Хорове мистецтво : підручник для музичних учителів. Київ : Ліра-К, 2010. 360 с.
22. Кириченко Г. Церковний спів в Україні: історія і сучасність. Київ : Дух і Літера, 2011. 312 с.
23. Кислиба Н. Спів у християнській громаді. Чернівці : Медобори, 2007. 140 с.
24. Кияновська Л. Духовна музика Галичини XIX–XX ст. Івано-Франківськ : Симфонія, 2016. 352 с.
25. Коваль В. Духовна музика України: історія та сучасність. Ужгород : Говерла, 2005. 320 с.
26. Колодій Н. Методика викладання хорового співу в духовних академіях. Київ : Педагогічний альманах, 2019. 176 с.
27. Корнієнко С. Історія українського літургійного співу. Київ : Ярославів Вал, 2006. 224 с.

28. Котко І. Традиції хорового співу в богословських навчальних закладах України. Івано-Франківськ : Симфонія, 2017. 196 с.
29. Коцюбинська О. Церковна музика та літургіка в Києво-Могилянській академії. Київ : КМА, 2012. 244 с.
30. Кривошей В. В. Церковна дисципліна і музична освіта : навч.-метод. посіб. Київ : НМАУ, 2012. 128 с.
31. Крушельницька М. Давня українська музика і сучасність. Львів : Логос, 2006. 312 с.
32. Крушельницька М. Українська духовна музика: історія та проблеми дослідження. Львів : Сполом, 2012. 356 с.
33. Левицька Л. Т. Вступ до музичного мистецтва : методичний посібник. Тернопіль, 2012. 200 с.
34. Лісовенко О. Київські регенти: духовенство і музика. Вінниця : Нова Книга, 2010. 200 с.
35. Лисенко М. Духовні твори для хору. Київ : Музична Україна, 2003. 212 с.
36. Літургійні книги Православної Церкви : Часослов, Октоїх, Мінея, Тріодь. Київ : Вид-во, 2005–2015.
37. Малиновська С. В. Церковне співознавство : навч. посіб. Вінниця : Діло, 2013. 192 с.
38. Мандич Н. С. Організація хорової роботи в семінарії. Львів : Сполом, 2014. 144 с.
39. Матеріали Всеукр. конф. «Церковне богослужбове мистецтво: традиції і новації» (Ужгород, 2015). Ужгород : Карпат. університет, 2016. 312 с.
40. Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. «Музична культура і богослов'я» (Львів, 2018). Львів : Сполом, 2018. 248 с.
41. Матеріали Міжнар. конф. «Музика та богослов'я» (Львів, 2017). Львів : Видавн. Богословський інститут УГКЦ, 2017. 302 с.

42. Матейчук Г. Церковне регентство : посібник для семінарій. Івано-Франківськ : Симфонія, 2015. 152 с.
43. Матвієнко О. В. Літургійна традиція в українській хоровій музиці. Харків, 2003. 312 с.
44. Михайличенко Г. Духовна музична культура України. Київ : Літературна Україна, 2008. 256 с.
45. Міщенко В. Ю. Педагогічна семіотика співу : монографія. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2009. 364 с.
46. Маценко П. Давня українська музика і сучасність / П. Маценко. Вінніпег : Друкарня “Нового Шляху”, 1952. 30 с.
47. Нова історія української музики : колективна монографія. Київ : ІМФЕ НАН України, 2010. 428 с.
48. Олейников Д. Л. Літургійна музика : енциклопедичний словник. Київ : Вежа, 2001. 624 с.
49. Орел І. А. Богослужбові церковні піснеспіви. Київ : Дух і Літера, 2002. 408 с.
50. Охріменко О. Роль семінарійних хорів у християнській педагогіці. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. 176 с.
51. Павлишин С. Музично-літургійна спадщина українських композиторів XVIII–XIX ст. Київ : Дух і Літера, 2009. 278 с.
52. Перепелюк О. М. Церковний спів : навчання та хорове виконавство в Київській єпархії (XIX – початок XX ст.) : монографія. Умань : Сочінський М. М., 2021. 193 с.
53. Петрушенко А. Теологія музики : досвід інтерпретації. Львів : УКУ, 2019. 228 с.
54. Попова І. Літургійний спів у богословській традиції. Івано-Франківськ : Симфонія, 2013. 196 с.

55. Пшеничний Є. Духовні напиви : практикум з історії музики. Львів : Сполом, 2012. 248 с.
56. Руденко Л. Г. Нотна бібліотека хору Київської духовної академії: монографія. Київ : НБУВ, 2013. 416 с.
57. Савчук Ю. Основи регентської практики. Київ : Вид. група А. Р., 2011. 160 с.
58. Скакун Р. Київський розспів : джерела і традиції. Львів : Видавництво УКУ, 2015. 216 с.
59. Соборова Н. В. Методика викладання співу в духовних школах України : історичний аспект. Київ : КМА, 2007. 280 с.
60. Сохань П. Джерела до історії української культури XVII–XVIII ст. Київ : Наук. думка, 1983. 292 с.
61. Стеценко Л. Церковна музика і богослов'я : інтеграційні аспекти. Київ : КМА, 2014. 304 с.
62. Церковні піснеспіви : навч.-метод. збірник / упоряд. І. І. Кульчицький та ін. Львів : Сполом, 1999. 232 с.
63. Цьомик М. С. Спів у духовних школах : навч. посіб. Хмельницький : ХДАК, 2009. 152 с.
64. Українська музична енциклопедія : у 6 т. Київ : ІМФЕ НАН України, 2006–2020.
65. Хроніка Києво-Печерської лаври. Київ, 1990. 214 с.
66. Чорнобильська С. Порадник регента : навч.-метод. посіб. Тернопіль : НМУ, 2008. 176 с.
67. Ясіновський Ю. Українські ірмологіони XVII–XVIII ст. : монографія. Львів : УКУ, 2011. 640 с.
68. Ясіновський Ю. Ірмологіони та співоча традиція Київської Русі. Львів : УКУ, 2015. 420 с.

Статті в наукових журналах

69. Білик А. Українська духовна музика у XX столітті: основні тенденції розвитку. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. 51–67 с.
70. Ваганов Д. Порадник регента церковного хору. Київ : Мистецтвознавчі записки, 2016. 88–94 с.
71. Дудар О. Сучасні виклики у підготовці регентів церковних хорів. Київ : Мистецтвознавчі записки, 2018. 112–118 с.
72. Кузнець Т. В. Церковний спів в системі духовної освіти Київської єпархії (XIX – початок XX ст.). Вінниця : Наукові записки Вінницького педуніверситету, 2016. 41–57 с.
73. Колодій Н. Методика викладання хорового співу в духовних академіях. Київ : Педагогічний альманах, 2019. 97–105 с.
74. Котко І. Традиції хорового співу в богословських навчальних закладах України. Київ : Мистецтвознавчі записки, 2017. 103–110 с.
75. Лещенко Н. Семінарійний хор як чинник музичної підготовки майбутніх священиків. Львів : Сучасна християнська спільнота, 2014. 45–53 с.
76. Личак Л. Роль семінарійних хорів у формуванні духовності студентів. Київ : Педагогічний альманах, 2016. 122–128 с.
77. Лозинська І. Вплив хорового співу на формування богословської культури майбутніх священиків. Київ : Проблеми сучасної освіти, 2020. 145–152 с.
78. Матейко Ю. Літургійне співознавство. Київ : Народна творчість та етнографія, 2012. 96–101 с.
79. Охріменко О. Роль семінарійних хорів у християнській педагогіці. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. 88–94 с.
80. Пилипів І., Делятинський Р. Становлення богословської освіти Греко-католицької церкви в першій половині XIX ст. Тернопіль : Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. 122–126 с.
81. Стефанів Я. Педагогіка співу у богословській освіті. Київ : Український педагогічний журнал, 2013. 84–90 с.

82. Трофимчук М. Методика підготовки регента в умовах сучасної семінарії. Київ : Мистецькі студії, 2019. 83–91 с.
83. Чепіга О. Богослужбова музика у практиці Української Греко-Католицької Церкви ХХ ст. Київ : Київська Академія, 2015. 203–215 с.
84. Якимчук С. Дмитро Котко – новатор, організатор та диригент хорової справи. Львів : Нова педагогічна думка, 2009. 122–124 с.

Електронні ресурси

85. Волинська єпархія УПЦ (КП). Духовна кузня. Київ : Газета «Волинські єпархіальні відомості». Стаття «Духовна кузня» [Електронний ресурс]. Архів 2006 року. – URL: <http://arkhiv.pravoslaviavolyni.org.ua>
86. Інститут церковної музики УКУ. Програми, публікації та нотні архіви [Електронний ресурс]. Львів : Український Католицький Університет. URL: <https://ucu.edu.ua/department/music>
87. Київська Архиєпархія УГКЦ. 10 правил для церковного співця (інтернет-стаття від 16.10.2019) [Електронний ресурс]. URL: <https://ugcc.church/blog/10-pravyl-dlia-tserkovnoho-spivtsia/>
88. Київська православна богословська академія. Хор КПБА [Електронний ресурс]. URL: <https://kpba.edu.ua/hore>
89. Київська православна богословська академія. Програма підготовки регентів церковного хору [Електронний ресурс]. URL: <https://kpba.edu.ua/vmsrse>
90. Міністерство культури та інформаційної політики України. Методичні рекомендації з музичного виховання у духовних школах [Електронний ресурс]. URL: <https://mkip.gov.ua>
91. Офіційний портал Міністерства освіти і науки України. Навчальні програми духовної та релігійної освіти [Електронний ресурс]. URL: <https://mon.gov.ua>

92. Парафія св. Архистратига Михаїла (м. Київ). Ноти (електронна нотна бібліотека українських духовних творів) [Електронний ресурс]. URL: <https://parafia.org.ua/noty/>
93. Рівненська духовна семінарія та академія. Програма «Регент хору» [Електронний ресурс]. URL: <https://www.rdsa.rv.ua/ua/vmus>
94. Свято-Успенська Почаївська лавра. Церковний спів : навч. посібник, нотний збірник для семінарії (2-й клас) [Електронний ресурс]. Київ : 2011.
95. Український Католицький Університет. Інститут церковної музики (курси регентської підготовки) [Електронний ресурс]. URL: <https://ucu.edu.ua/department/music>
96. Центральний сайт богословської освіти УПЦ. Новини і матеріали про хорове мистецтво [Електронний ресурс]. URL: <https://bogoslov.org.ua>
97. Електронна бібліотека духовної музики (Liturgia.org.ua та інші ресурси нотних збірок духовних творів) [Електронний ресурс]. URL: <https://liturgia.org.ua>
98. У Волинській богословській академії – поповнення духовної братії // Волинські новини : Перше інформаційне агентство [Електронний ресурс]. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/u-volynskiy-bohoslovskiy-akademiyi-popovnennia-dukhovnoyi-bratiyi/>