

УДК 783.8.087.682:781.5(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2026-2-5>**Юлія ІВАНОВА**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-5529-5713

Бібліографічний опис статті: Іванова, Ю. (2026). Жанрово стильові особливості духовної творчості українських композиторів для жіночого хору. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 30–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2026-2-5>

ЖАНРОВО СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДУХОВНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ ЖІНОЧОГО ХОРУ

У статті досліджуються жанрово-стильові особливості духовної творчості українських композиторів для жіночого хору. Розглянуто історичні витоки формування репертуару – від монастирської монодичної традиції та ірмологій до становлення авторської композиторської практики кінця XVIII – початку XIX століття. Проаналізовано еволюцію жанрових моделей (літургія, духовний концерт, кантата, хоровий цикл, псалом, молитовна мініатюра) та окреслено специфіку їх втілення в умовах однорідного жіночого складу. Особливу увагу приділено творчості Д. Бортнянського, К. Стеценка, Л. Дичко, В. Рунчака, М. Шуха, В. Польової та інших митців кінця XX – початку XXI століття. Виявлено характерні риси сучасної духовної музики для жіночого хору: поєднання канонічної традиції з новітніми композиторськими техніками, розширення фактурно-гармонічної палітри, активне використання сонористики, поліфонії, регістрових контрастів і тембрової специфіки жіночих голосів. **Мета статті** полягає у виявленні та систематизації жанрово-стильових характеристик духовної музики українських композиторів для жіночого хору, а також в аналізі специфіки втілення сакральних образів крізь призму жіночої тембральності. **Методологія** дослідження включає історичний та жанрово-стильовий аналізи. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві здійснено комплексний огляд духовних творів для жіночого хору українських композиторів. **Висновки.** З'ясовано, що домінуючими формами у сучасній практиці є малі жанри та духовні цикли, тоді як масштабні літургійні композиції та духовні концерти для однорідного складу залишаються поодинокими. Специфіка жіночого тембру визначає особливу образну сферу цих творів: прозорість, інтонаційна чистота, здатність до втілення як світлої гімнічності, так і глибокої ламентозності.

Ключові слова: духовна музика, жіночий хор, українські композитори, літургія, духовний цикл, псалом, жанрово-стильові особливості, тембр, сучасна українська музика.

Yuliia IVANOVA

PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department Choral and Opera-Symphonic Conducting, Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-5529-5713

To cite this article: Ivanova, Yu. (2026). Zhanrovo-stylovi osoblyvosti dukhovnoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv dlia zhinochoho khoru [Genre and stylistic features of spiritual works by Ukrainian composers for female choir]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 30–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2026-2-5>

GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF SPIRITUAL WORKS BY UKRAINIAN COMPOSERS FOR FEMALE CHOIR

The article examines the genre and stylistic features of sacred works by Ukrainian composers for women's choir. It traces the historical origins of the repertoire formation – from monastic monody and irmologia to the emergence of an authorial compositional practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries. The evolution of genre models (Liturgy, sacred concerto, cantata, choral cycle, psalm, prayer miniature) and the specific features of their realization within a homogeneous

female ensemble are analyzed. Particular attention is given to the works of Dmytro Bortniansky, Kyrylo Stetsenko, Lesia Dychko, Volodymyr Runchak, Mykola Shukh, Valentyna Polova and other composers of the late twentieth and early twenty-first centuries. The characteristic features of contemporary sacred music for women's choir are identified: the synthesis of canonical tradition with modern compositional techniques, the expansion of textural and harmonic palette, and the active use of sonorism, polyphony, register contrasts, and the timbral specificity of female voices.

The purpose of the article is to identify and systematize the genre and stylistic characteristics of sacred music by Ukrainian composers for women's choir and to analyze the specific ways sacred imagery is embodied through the prism of female timbre. **The methodology** is based on historical as well as genre and stylistic analysis. **The scientific novelty** lies in providing a comprehensive overview of sacred works for women's choir in Ukrainian musicology.

Conclusions. It has been established that small-scale genres and sacred cycles dominate contemporary practice, whereas large-scale liturgical compositions and sacred concertos for homogeneous ensembles remain relatively rare. The specificity of the female timbre determines a distinctive imagery characterized by transparency, intonational purity, and the ability to convey both luminous hymn-like expression and profound lamentation.

Key words: sacred music, women's choir, Ukrainian composers, Liturgy, sacred cycle, psalm, genre and stylistic features, timbre, contemporary Ukrainian music.

Актуальність теми. Сучасний етап розвитку українського музичного мистецтва характеризується активізацією духовної тематики, розширенням репертуару жіночих хорів, зростанням інтересу до сакральних жанрів у концертній і богослужбовій практиці. У цьому контексті особливої ваги набуває дослідження специфіки втілення сакральних образів засобами жіночого тембру, який формує своєрідну звукову естетику, що відрізняється від мішаного чи чоловічого складу. Актуальність роботи посилюється також історико-культурним чинником: від монастирської співочої традиції до сучасних авторських інтерпретацій простежується безперервна лінія розвитку духовної музики для жіночого хору, що потребує систематизації та узагальнення. Виявлення жанрових моделей (літургія, духовний концерт, кантата, псалом, мініатюра), їх трансформацій у XX–XXI століттях та визначення провідних стильових тенденцій сприятиме глибшому розумінню закономірностей розвитку української духовної музики.

Мета статті полягає у виявленні та систематизації жанрово-стильових характеристик духовної музики українських композиторів для жіночого хору, а також в аналізі специфіки втілення сакральних образів крізь призму жіночої тембральності.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Хорова творчість українських композиторів активно осмислюється в сучасному музикознавстві та представлена низкою ґрунтовних досліджень. Зокрема, у дисертації О. Батовської «Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен» (2019) хорова а cappella розглядається як цілісне художньо-виконавське явище. Духовну гілку хорової творчості українських композиторів

розглядають у низці робіт. Зокрема, це дисертаційне дослідження І. Сахно «Візантійський богослужбний спів на сучасному етапі співвідношення усної та письмової традицій» (2013), яке розкриває ладові, інтонаційні й мелізматичні особливості традиційних розспівів та їх сучасної рецепції. У роботі А. Ткаченко «Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості» (2016) авторка досліджує історію та еволюцію української сакральної монодії, простежуючи її жанрові особливості, трансформації та роль у сучасній композиторській творчості. Ключові процеси витоків авторської духовної хорової творчості частково розглядає О. Перепелюк у монографії «Церковний спів: навчання та хорове виконавство в Київській єпархії (XIX – початок XX століття)» (2021). Цінним внеском у вивчення жанрово-стильової природи сучасної духовної хорової музики є стаття О. Коменда «Духовні теми і жанри в українській музиці кін. XX ст. – поч. XXI ст.» (2006).

Проблема хорової творчості українських композиторів для жіночого складу залишається недостатньо вивченою у мистецтвознавстві. Щодо духовної її гілки, відомі поодинокі статті Р. Гасанова «“Псалом № 67” Лесі Дичко в контексті духовної хорової творчості композитори» (2024) та Н. Утешеві & О. Черкашиної & О. Якимчук, О. «Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella Ірини Алексійчук: особливості інтерпретації канонічного тексту» (2019), що присвячені саме окремим композиціям для жіночого хору. Епізодично сакральні зразки творів для жіночого складу згадуються у дослідженнях, присвячених загальному аналізу духовної творчості українських митців. Зокрема, це дисертаційні праці Т. Сухомлинової «Хорова творчість Ганни

Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва» (2016) та А. Каменевої «Хорова творчість Михайла Шука як духовний універсум» (2020).

Виклад основного матеріалу. Витоки духовної музики, орієнтованої на жіночий хоровий склад, на українських землях пов'язані перелусім із монастирською співочою традицією. У жіночих монастирях доби Київської Русі та наступних історичних періодів співаний матеріал ґрунтувався на монодичних наспівах та їх регіональних варіаціях, що походили з візантійської традиції й адаптувалися в українському культурному просторі. Ці наспіви, як правило, створювалися або переосмислювалися в межах конкретного монастирського середовища за участі музично обдарованих черниць, що сприяло формуванню численних локальних співочих варіантів.

У XVI–XVII століттях із появою монастирських шкіл та училищ духовного відомства відбувається поступове накопичування репертуару. Важливу роль у цьому процесі відігравали ірмології – збірки богослужбових наспівів. Саме цей пласт духовного репертуару, позначений простотою мелодики, обмеженням амбітусом, модальною основою та відсутністю розгорнутої драматургії, може розглядатися як передумова формування жанрово-стильових моделей духовної музики для жіночого хору.

Вже наприкінці XVIII – початку XIX століття фіксуються перші відомі зразки авторських духовних композицій для жіночого хору. Зокрема, показовими є сорок одночастинних духовних творів Дмитра Бортнянського для жіночого хору з рефреном мішаного складу. Пізніше, на початку XX століття цей напрям продовжив Борис Кудрик, у спадщині якого наявні декілька композицій для жіночого хору («Чашу спасіння приймаю...», «Як славний Господь», «Тебе поєм», «Псалом 132», «Свят, свят, свят Господь» та ін.). У цьому ж річизі варто згадати «Херувимську № 8» Кирила Стеценка (бл. 1920) – його єдиний духовний твір, написаний для жіночого хору. Ці твори вирізняються тяжінням до малих форм, лаконізмом музичної мови, гармонічною ясністю, провідною роллю вербальної основи, що спирається на традиції давніх наспівів. Жанрова палітра представлена здебільшого окремими частинами Боже-ственної літургії, псалмами. Водночас, поряд

із малими формами спостерігається прагнення до масштабніших структур – зокрема створення повних літургійних циклів для жіночого хору. Серед таких відомі Літургія для триголосного жіночого хору Д. Бортнянського та Літургія св. Іоанна Золотоуста П. Демуцького.

Наприкінці XX століття в українській музичній культурі відбувається активне духовне відродження, зумовлене поверненням сакральної тематики до професійної композиторської творчості після тривалого періоду ідеологічних обмежень. Характерними рисами стає вільна побудова, великий вибір засобів музичної виразності, текстової основи. Одним із знакових творів цього процесу стала Літургія Лесі Дичко (1990 р.), написана для жіночого хору а cappella. Поєднання канонічної традиції з сучасними гармонічними та фактурними рішеннями, прагнення до національної ідентичності (зокрема і через звернення до українського богослужбового тексту) й наділення твору концертними рисами з притаманною їм психологічною глибиною образів не лише визначають індивідуальність цієї Літургії, а й відображають провідні тенденції подальшого розвитку духовної музики для жіночого складу.

Одним із перших і водночас показових зразків духовного хорового циклу для жіночого складу в українській музиці кінця XX століття є твір Володимир Рунчака «На смерть Ісуса» (Cantus Canonicus) (1991) – церковні розспіви за Євангелієм від Святого Луки для жіночого хору, читця і двох труб. Текстову основу становлять фрагменти євангельської оповіді про Страсті Христові (Лк. 23–24), що охоплюють кульмінаційні події новозавітної історії – смерть, поховання, Воскресіння та Вознесіння Ісуса. Цикл В. Рунчака є єдиним твором даної жанрової моделі, де використано саме наративний, а не літургійний текст. Це визначає позабогослужбовий, концертний характер композиції.

Цикл складається з чотирьох частин, кожна з яких має власну драматургічну функцію. У першій частині («Смерть Ісуса») композитор застосовує антифонний принцип викладу, що апелює до традицій християнської літургії. Фактура насичена кластерами, напруженими гармонічними нашаруваннями, різкими динамічними контрастами й паузами, які набувають семантики «мовчання» як знаку трагедійності

моменту. Друга частина («Похорони Ісуса») характеризується більш широкою, виразною мелодикою, що виявляє риси ліричної скорботи: тут посилюється інтонаційна виразність горизонталі, а фактура стає прозорішою. Третя частина («Воскресіння») відзначається широким використанням звуконаслідувальних прийомів, зокрема імітація пташиних голосів та використання шепітного звучання, що формують особливий акустичний простір. У фіналі («Вознесіння») драматургія спрямована до світлого апофеозу; значну роль відіграють дві труби, тембр яких символічно підкреслює урочистість і трансцендентність піднесення.

Подальший розвиток жанру хорового циклу у царині духовної музики для жіночого складу репрезентує Духовний диптих (2003) Михайла Шуха. На відміну від циклу Р. Рунчака, де помітне прагнення до масштабності, М. Шух демонструє тяжіння до камерності. Цей двочастинний твір вирізняється внутрішньою драматургічною цілісністю. Як зазначає А. Каменева, цикл «за драматургією вибудований за принципом “прелюдії та фуги”» (Каменева, 2019, с. 32). Перша частина («Виконання всіх благих») має характер молитовно-споглядального вступу: її прозора триголосна фактура, ясна гармонічна основа та стриманий розвиток формують атмосферу внутрішньої зосередженості. Натомість друга частина («Молитва до Святої Трійці») концентрує емоційний і смисловий центр диптиха. Побудована на повторюваних молитовних звертаннях прохального характеру, вона вирізняється більш напруженою динамікою, ускладненою метроритмічною організацією та дисонуючою, насиченою гармонічною мовою.

Духовний цикл «Простоспів» (2009) В. Польової для жіночого хору *a cappella* продовжує лінію циклів на канонічні тексти. Він складається з дев'яти частин об'єднаних тематикою великодньої молитви. У творах циклу композиторка прагне втілити духовну контемпляцію та інтонаційну чистоту, характерні для молитовного стану. Музична мова вирізняється прозорістю фактури, плавністю мелодичних ліній і досить простою гармонією, що дозволяє циклу звучати як сакральна хорова медитація.

Традиція написання духовних концертів для жіночого хору не набула значного поширення у творчості українських митців ХХ–ХХІ століть, що, на нашу думку, зумовлено передусім

специфікою самого жанру. Одним із відомих зразків жанру є тричастинний твір Ю. Іщенка «Концерт у блакитно-золотавих тонах» (1998). Цікаво, що у творі відсутній вербальний текст (використано розспів різних голосних), за винятком останнього такту, де звучить слово “Alleluia”, що затверджує головну ідею концерту – уславлення Божої Матері. За словами Г. Горбатенко, «духовну символіку образності відтворює назва (у блакитно-золотавій кольоровій гамі, за православним каноном, часто зображують образ Божої Матері)» (Горбатенко, 2015: 169). Провідне місце у побудові твору займає принцип контрасту – темповий (*Tranquillo elegante* – *Allegro moderato* – *Adagio*), фактурний, тембровий, динамічний. Широке використання поліфонії (друга частина написана у формі фуги, у двох інших – імітаційна поліфонія) апелює до духовних концертів Золотої доби. Образно-смісловне наповнення твору є відображенням філософських роздумів митця про духовний сенс нашого буття. Неосяжність та багатовимірність цього явища відбилась у музичній мові концерту, якій властиві незвичні звукосполучення, хроматизми, політональність, поліритмія.

У композиторській практиці ХХІ століття на сьогодні відомо про один духовний концерт для жіночого хору це «Духовні піснеспіви для жіночого хору *a cappella*» на канонічні тексти (2011) Ірини Алексійчук. Він є чотиричастинним, що споріднює його зі сталими зразками жанру («Царю Небесний», «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «Мій голос до Господа» (на псалом 141/142) та «Свят, свят Господь Саваоф»). «Царю Небесний», що відкриває цикл, встановлює інтонаційне ядро твору. У наступних частинах принципово змінюється як характер тексту, так і музично-виражальні засоби – від піднесеної прослави до глибокої зосередженої молитовності й кульмінаційного гімну прославлення Бога. І. Алексійчук широко застосовує метроритмічну змінність, що дозволяє музичному розвитку наслідувати природні акцентуації тексту молитви. Насичена, ускладнена неакордовими співзвуччями гармонічна мова, широке використання поліфонічного викладу, притаманні частинам циклу, утворюють складну хорову канву, яка втілює глибину й багатомірність духовного звернення.

В умовах поширення традиції міжконфесійного діалогу, що є характерною рисою

культурно-мистецького простору кінця XX – початку XIX століття, відбувається активізація розвитку жанру духовної кантати, зокрема й для жіночих хорів. Показово, що у цій сфері частіше актуалізуються саме тексти католицької традиції. Одним із перших зразків є кантата І. Щербакова “Stabat Mater” (1992) для жіночого хору, соло сопрано та камерного оркестру. Твір репрезентує глибоко драматизоване прочитання середньовічної латинської секвенції, що осмислює образ Богородиці біля підніжжя Хреста. Композитор вибудовує твір як цілісний духовно-драматургічний процес, у якому простежується послідовний рух від стану внутрішнього надлому до молитовного просвітлення. Початкові інтонації *lamento* формують атмосферу глибокої скорботи й невимовного болю. Поступово музична тканина ущільнюється, зростає динамічна напруга, активізуються висхідні мелодійні лінії, що символізують духовне піднесення й надію. Важливу роль у драматургії відіграє декламаційність викладу в середніх розділах: наближення до мовленнєвої інтонації підсилює семантичну виразність молитви, акцентує слово як носій сакрального змісту. Поєднання лірично-скорботної образності з елементами просвітлення зумовлює цілісність концепції твору, в якій страждання постає не як кінцева точка, а як шлях до духовного очищення й утвердження віри у вічне життя душі.

Продовжує лінію сучасного осмислення класичного латиномовного сакрального тексту кантата “Salve Regina” (1996) Володимира Птушкіна для жіночого хору та симфонічного оркестру. Кантата складається з 6 частини і демонструє різні грані одного духовного образу: від смутку й покаяння до вдячності й прозріння.

Духовна кантата О. Козаренка «Богородичні пісні» (або «Чотири молебні пісні до Діви Марії») для жіночого хору (1995) представляє специфічну модель втілення марійської тематики. На відміну від раніше згаданих композицій, цей твір належить до православної традиції, проте виконавський склад (соло сопрано, жіночий хор, орган та струнний оркестр) апелює до форм католицького богослужіння. «Богородичні пісні» вирізняються серед більшості зразків духовної музики виразним прагненням до національної ідентичності.

Основу твору складають чотири духовні канти, що прославляють Богородицю.

О. Козаренко не обмежується простим використанням вербальної основи кантів, а зберігає автентичність давніх духовних пісень західноукраїнських земель, доповнюючи їх елементами сучасного композиторського мислення. Кожна частина твору супроводжується вступом і заключним розділом, які формують її образну сферу.

Перша частина характеризується прозорим, наспівним хоровим вокалізмом на фоні містеріозного звучання струнних, що одразу репрезентує ідею протиставлення божественного та земного, яка далі розвивається у наступних частинах. Друга – вирізняється хоровою імітацією величального дзвону. Третя – містить розгорнутий органний вступ, побудований переважно на акордовій фактурі. Остання частина втілює образ смирення та внутрішнього спокою; вступ цієї частини реалізується ледь вловимим звучанням струнних у вкрай високому регістрі, створюючи ефект ефірності, своєрідної тиші думок, емоцій і почуттів.

Поряд із масштабними циклічними формами у духовній творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століття продовжує активно розвиватися сфера малих жанрів. Композитори звертаються до канонічних текстів псалмів, а також до богородичних молитов та текстів католицького богослужіння.

Показово, що саме інтерпретація текстів псалмів складає більшу частину сучасної духовної творчості. Зокрема, псалом № 22 «Господь – то мій пастир» став об’єктом творчих пошуків кількох митців саме у звучанні жіночих тембрів Є. Станковича (1999), О. Яковчука (2006) та В. Польової (2022). Попри єдину вербальну основу композитори репрезентують принципово різні моделі її осмислення. Варто зазначити, що у більш ранніх версіях (Є. Станковича та О. Яковчука) використано загальновідомий варіант перекладу псалму авторства Івана Огієнка, а вже В. Польова обирає переклад о. Рафаїла Турконяка (архімандрит Української греко-католицької церкви). Відрізняється і виконавський склад – у О. Яковчука та В. Польової присутнє соло сопрано на фоні хорових акордів, а Є. Станкович використовує тільки хорове звучання.

У трактуванні Євгена Станковича твір вибудовується як цілісний наскрізний розвиток, у якому смислові вершини псалма

акцентуються напруженою гармонічною мовою та виразними динамічними контрастами. Використання хорових педалей, зокрема у верхніх голосах, формує відчуття просторової багатовимірності – ніби співіснування земного неспокою і надземної тиші.

Іншу модель пропонує Вікторія Польова, чия інтерпретація тяжіє до зосередженості й архаїчної інтонаційної чистоти. У мелодиці та ладовій організації відчутні алюзії на давні церковні розспіви. Розвиток ґрунтується на варіантності та повторності інтонаційного ядра, що наближає музику до медитативного розгортання. Фактура часто вибудовується як нашарування окремих пластів – із використанням остинатних формул і довгих тематичних ліній, що створюють ефект внутрішнього духовного зосередження. Кульмінаційний розділ, у якому з'являється високе соло сопрано, набуває значення емоційної вершини.

У версії Олександра Яковчука композиція має чіткішу тричастинну архітектоніку з контрастною серединою. Поєднання текстів двох псалмів дозволяє композиторові зіставити лірико-споглядальний і драматично-експресивний образні плани. Крайні частини відзначаються плавністю мелодій, простим ладо-тональним планом та епізодичним використанням лінійної фактури, що втілює щирість, довірливість висловлювання, тоді як середній розділ вирізняється ритмічною загостреністю, хроматичними зрушеннями й реєстровими контрастами.

Серед духовних псалмів для жіночого хору важливе місце посідає «Блажений, хто дбає про вбогого» (2000) української композиторки Ганна Гаврилець, створений у межах конкурсу «Духовні псалми Третього тисячоліття» в рамках Хорового фестивалю «Золотоверхий Київ–2001». У цьому творі авторка звертається до тексту Псалма 40 як до духовної формули моральної відповідальності та співпереживання. У музичному втіленні Г. Гаврилець канонічний текст отримує однак української народної пісенності. Використання традиційних інтонацій колискової у поєднанні з вибором саме жіночого складу відкриває нову грань осмислення почуття відданості, яка знаходиться на межі всеосяжної материнської любові. Просвітлений, спокійний характер мелодики занурюють у стан безтурботності, внутрішнього блаженства. При цьому використання

насичених гармоній надають образам більшої глибини та реалістичності.

Псалом № 67 Л. Дичко для жіночого хору а *capella* (1999) продовжує стильові орієнтири композиторки у сфері сакральної музики, окреслені ще в її ранніх духовних композиціях. Вільне трактування біблійного тексту поєднується зі стрункою формою та виразною тонально-гармонічною барвистістю, зокрема із залученням сонорних комплексів; мелодично-лінійна фактура, варіативність кількості голосів, паралельне голосоведіння, глісандуючі завершення фраз і ладові моделі народного походження стають провідними характеристиками хорової канви.

Псалом № 8 «Господи, Владико наш» (2001) Богдани Фільц для жіночого хору репрезентує світлу, гімнічну лінію сучасної української духовної музики. Канонічний текст, сповнений подиву перед величчю Божого творіння та усвідомленням гідності людини у всесвіті, зумовлює урочисто-піднесений характер композиції. Музична мова тяжіє до ясної тональної опори, прозорої акордової фактури й співучої, виразної мелодики. Водночас у гармонічному мисленні відчутні сучасні барвисті нашарування, які надають звучанню м'якої експресії.

Хвалебний зміст тексту Псалма № 104 «Благослови, душе моя, Господа» визначає світлий, піднесений характер музики. Інтерпретації псалму Ю. Іщенко (2000) властиві надзвичайна невимушеність і простота мелодичного малюнка, які апелюють до давніх монастирських наспівів. Втім, автор широко використовує можливості гармонії для здійснення органічного музичного розвитку. Визначальною рисою є побудова форми на принципі фактурного контрасту. Зокрема, у каденціях композитор часто вдається до прозорої унісонної або двоголосної фактури, завдяки чому створюється ефект очищення звучання, як засіб втілення духовного очищення.

Найбільш популярною у творчості для жіночого хору є молитва «Богородице Діво, радуйся». Цей текст традиційно має світлий і піднесений характер. У хоровій інтерпретації Ганни Гаврилець (2004) твір набуває рис світської музичної композиції, що проявляється у специфічних інтонаційних рішеннях і сонористичних рисах хорової тканини. Партії вирізняються пісенним характером, що мають

спільні інтонації з українським фольклором. Характерною рисою авторського стилю Гаврилець є значуща роль гармонії в створенні форми. У даному творі кожна частина виділяється тональними контрастами та терцевими зіставленнями (A-dur – cis-moll).

Окрім збереження православної співочої традиції, митці продовжують звертатися до католицького богослужіння і у малих формах. Мініатюра М. Шуха для жіночого хору а cappella (1999) “Stabat Mater” створює образ стриманої, смиренної скорботи. Кожне слово молитви відокремлене паузою, що, за словами А. Каменєвої, «закликає до осмислення кожної інтонації» (Каменєва, 2020, с. 162), підкреслюючи філософське ставлення композитора до смерті. Гармонічна мова твору вирізняється кластерними та нетерцевими сполуками, які створюють відчуття просторовості й всеосяжності звучання, водночас підкреслюючи внутрішню глибину і медитативність музичної форми. До тексту латинської молитви Pater Noster звертається О. Щетинський у однойменному творі для жіночого хору та флейти (1999). Дмитро Стецюк у звучанні саме жіночих голосів вбачає втілення “Magnificat” (2012). Тембр жіночого хору найбільш переконливо розкриває сутність даного славослів'я, уособлюючи голос Матері Божої.

Висновки. Духовна музика українських композиторів для жіночого хору є важливим чинником формування сучасної національної культурної ідентичності. Вона демонструє органічне поєднання канонічної традиції з індивідуальним авторським стилем, засвідчує відкритість до міжконфесійного діалогу та інтеграцію українського сакрального мистецтва у світовий культурний простір.

Упродовж XIX–XX століть відбувалося поступове розширення жанрового спектра: від окремих літургійних номерів і малих форм до створення масштабних циклів,

концертів і кантат. Проте саме наприкінці XX – на початку XXI століття спостерігається найактивніше оновлення жанрово-стильових моделей. Творчість таких композиторів, як Леся Дичко, Володимир Рунчак, Михайло Шух, Вікторія Польова, Юрій Іщенко, Ірина Алексійчук, Ганна Гаврилець, Мирослав Скорик, Олександр Козаренко та інших засвідчує багатовекторність стильових пошуків – від неоархаїчних алюзій і медитативності до експресивної сонористики, кластерної техніки й полістилістики.

Жанрова палітра духовної музики для жіночого хору охоплює літургію, духовний цикл, концерт, кантату, псалом, молитовну мініатюру. Водночас найбільш продуктивною сферою виявилися саме малі форми та цикли на канонічні тексти, зокрема псалми, що дозволяють гнучко поєднувати традицію і сучасність. Духовний концерт і повна літургія для жіночого складу залишаються поодинокими явищами, що зумовлено специфікою тембрового діапазону та історичною орієнтацією цих жанрів на мішаний хор.

Специфіка жіночого тембру визначає особливу образну сферу цих творів: прозорість, ефірність, інтонаційна чистота, здатність до втілення як світлої гімнічності, так і глибокої ламентозності. Саме через темброву однорідність композитори досягають ефекту внутрішньої зосередженості, духовної медитації або, навпаки, підкресленої експресивності.

Перспективи подальших досліджень. Подальші дослідження духовної творчості українських композиторів для жіночого хору можуть бути спрямовані на: систематизацію жанрово-стильових моделей і створення цілісної типології творів; поглиблений аналіз темброво-фактурної специфіки жіночого складу у творчості окремих композиторів; порівняльне вивчення інтерпретацій канонічних текстів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса : Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2019.
2. Гасанов Р. «Псалом № 67» Лесі Дичко в контексті духовної хорової творчості композиторки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 49. С. 278–282. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.867>
3. Горбатенко Г. Л. Хорові твори сучасних українських композиторів Київської школи для жіночого хору : навчально-методичний посібник. Київ–Дрогобич : Посвіт, 2015.

4. Каменєва А. С. Жанрова семантика хорових мініатюр Михайла Шуха. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. Вип. 24. Т. 1. С. 30–33. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/24.176712>
5. Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2020. 212 с.
6. Коменда О. І. Духовні теми і жанри в українській музиці кінця XX – початку XXI ст. *Студії мистецтвознавчі*. 2006. № 4 (16). С. 51–55.
7. Сахно І. Л. Візантійський богослужбний спів на сучасному етапі співвідношення усної та письмової традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2013. 14 с.
8. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2016. 17 с.
9. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця XX – початку XXI століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2011. 20 с.
10. Ткаченко А. І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2016. 250 с.
11. Утешева Н., Черкашина О., Якимчук О. Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella Ірини Алексійчук: особливості інтерпретації канонічного тексту. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. 17. С. 60–73. DOI: <http://dx.doi.org/10.34064/khnum2-17.04>

REFERENCES:

1. Batovska, O. M. (2019). Suchasne akademichne khorove mystetstvo a cappella yak systemnyi muzychno-vykonavskyi fenomen [Modern academic choral art a cappella as a systemic musical-performing phenomenon]. *Extended abstract of Doctor's dissertation in Art Studies*. Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
2. Hasanov, R. (2024). "Psalm No. 67" Lesi Dychko v konteksti dukhovnoi khorovoi tvorchosti kompozytorky ["Psalm No. 67" by Lesia Dychko in the context of the composer's sacred choral works]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 49, 278–282. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.867> [in Ukrainian].
3. Horbatenko, H. L. (2015). Khorovi tvory suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv Kyivskoi shkoly dla zhinochoho khoru [Choral works of contemporary Ukrainian composers of the Kyiv school for women's choir]. *Kyiv–Drohobych: Posvit* [in Ukrainian].
4. Kamenieva, A. S. (2019). Zhanrova semantyka khorovykh miniatiur Mykhaila Shukha [Genre semantics of Mykhailo Shukha's choral miniatures]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 24(1), 30–33. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/24.176712> [in Ukrainian].
5. Kamenieva, A. S. (2020). Khorova tvorchist' Mykhaila Shukha yak dukhovnyi universum [Choral art of Mykhailo Shukha as a spiritual universe]. *Candidate's dissertation in Art Studies*. Kharkiv [in Ukrainian].
6. Komenda, O. I. (2006). Dukhovni temy i zhanry v ukrainskii muzytsi kintsia XX – pochatku XXI stolit [Sacred themes and genres in Ukrainian music of the late 20th – early 21st centuries]. *Studii mystetstvovnavchi*, 4(16), 51–55 [in Ukrainian].
7. Sakhno, I. L. (2013). Vizantiiskyi bohosluzhebnyi spiv na suchasnomu etapi spivvidnoshennia usnoi ta pysmovoï tradytsii [Byzantine liturgical chant at the present stage of correlation between oral and written traditions]. *Extended abstract of Candidate's dissertation in Art Studies*. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky [in Ukrainian].
8. Sukhomlinova, T. P. (2016). Khorova tvorchist' Hanny Havrylets' u konteksti Novitn'oho Vidrozhennia natsional'noho muzychnoho mystetstva [Choral art of Hanna Havrylets in the context of the Latest Revival of national musical art]. *Extended abstract of Candidate's dissertation in Art Studies*. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky [in Ukrainian].
9. Tkachenko, A. I. (2016). Ukrainska sakralna monodiia v suchasnii kompozytorskii tvorchosti [Ukrainian sacred monody in contemporary compositional practice]. *Candidate's dissertation in Art Studies*. Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko [in Ukrainian].
10. Tyshchenko, O. V. (2011). Liturhiia v ukrainskii muzytsi kintsia XX – pochatku XXI stolit (do problemy spivvidnoshennia obriadu i zhanru) [The Liturgy in Ukrainian music of the late 20th – early 21st centuries (to the problem

of correlation between rite and genre)]. *Extended abstract of Candidate's dissertation in Art Studies*. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

11. Utesheva, N., Cherkashyna, O., & Yakymchuk, O. (2019). Dukhovni pisnespivy dlia zhinochoho khoru a cappella Iryny Aleksiiichuk: osoblyvosti interpretatsii kanonichnoho tekstu [Sacred chants for women's choir a cappella by Iryna Aleksiiichuk: peculiarities of canonical text interpretation]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 17, 60–73. <http://dx.doi.org/10.34064/khnum2-17.04> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 26.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

