

СЕЛЕЗНЬОВА Н. О.

Селезньова Надія Олександрівна – аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-5097-824X>

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ГАРМОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ ОЛЕНИ ЧМУТ (НА ПРИКЛАДІ ОРИГІНАЛЬНИХ ХОРОВИХ ТВОРІВ)

Висвітлено вибрані хорові твори буковинської композиторки Олени Чмут, що репрезентують основні напрями її творчого доробку – оригінальну хорову музику. Охарактеризовано особливості гармонічної мови мисткині, її стилістичні ознаки та специфіку художнього мислення, зокрема простежено поєднання традицій і новаторських підходів. Характеристику здійснено на основі детального гармонічного аналізу оригінальних творів – хорової мініатюри «Весняне» на слова І. Негрюка та диптиха на вірші І. Франка «Не забудь» і «Твої очі». Проаналізовано гармонічну мову й поліфонічні прийоми у контексті драматургії та формотворення, що визначають риси вільного наскрізного розвитку тематичного матеріалу. В обробках виявлено домінування принципу гармонічного варіювання як одного з провідних способів інтонаційного розгортання музичної тканини. З'ясовано, що гармонічній мові Олени Чмут притаманні активні пошуки у сфері фонізму, хроматизація, ускладнення вертикалі та горизонталі, поліакордика, насиченість співзвуч альтераціями й замінними тонами, дублюваннями, а також фактурне втілення багатоскладових структур. Визначено застосування багатоголосних альтерованих акордових вертикалей джазової стилістики та майстерне використання поліфонічних прийомів. Особливу увагу приділено взаємодії гармонії з іншими музично-виражальними засобами у щільному зв'язку з образним змістом поетичного тексту, що забезпечує органічну цілісність хорових партитур.

Доведено, що проаналізовані композиції є яскравими зразками сучасної української хорової музики, у яких традиційні засоби гармонізації поєднуються з новаторськими прийомами сучасного композиторського мислення. Отримані результати можуть бути використані у подальших дослідженнях методів хорової обробки та гармонізації, у вивченні жанрово-стилістичної специфіки сучасного хорового письма, а також виявленні тенденцій розвитку української хорової музики на етапі сьогодення.

Ключові слова: композиторська творчість Олени Чмут, хорова творчість Олени Чмут, камерна хорова музика, хорова музика а cappella, гармонічна мова, хорова гармонізація, специфіка художнього мислення, фонізм, хроматизація, поліакордика, модальні структури, джазові структури.

Постановка проблеми. Творча спадщина Олени Чмут становить помітне й самобутнє явище в сучасному українському музичному мистецтві, вирізняючись жанровою різноманітністю й виконавською затребуваністю серед поціновувачів хорової культури. Попри активне побутування її творів у репертуарі провідних

українських хорів, питання гармонічної мови композиторки, а також визначення стильових констант її авторського письма досі залишаються поза межами системного музикознавчого аналізу. У цьому контексті зростає потреба у дослідженнях, спрямованих на комплексне вивчення індивідуальних композиторських стилів і специфіки гармонічного мислення митців, чия творчість формує художній простір останніх десятиліть і впливає на естетичні орієнтири виконавців і слухачів. Хорова музика Олени Чмут є показовою у цьому аспекті, оскільки в ній відображені ключові тенденції розвитку сучасної української хорової культури: розширення ладотонального мислення, органічне поєднання класичної вертикалі з новими типами модальних, джазових і поліакордових структур.

У хорових партитурах композиторки спостерігається синтез традицій і новаторських пошуків: класичні принципи тональної гармонії поєднуються з поглибленою роботою над діатонікою, активною хроматизацією, розширенням функціональних зв'язків, поліакордовими нашаруваннями й тонко вибудованою фактурною організацією. Саме гармонія стає одним із провідних засобів оновлення художньої мови її хорових композицій, визначаючи унікальність авторського стилю та специфіку інтерпретації літературного тексту.

Актуальність теми зумовлюється також широтою творчої діяльності Олени Чмут – від камерних оригінальних мініатюр до обробок народних пісень і духовної музики, що дає змогу простежити еволюцію її гармонічного мислення та окреслити сталі принципи опрацювання мелодичного й поетичного матеріалу. Отже, вивчення гармонічної мови хорових творів Олени Чмут дозволяє не лише визначити стильові риси конкретної авторки, а й ширше окреслити тенденції розвитку української хорової культури на межі ХХ–ХХІ століть, що підкреслює наукову та практичну значущість цього дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному українському музикознавстві наразі відсутнє комплексне дослідження творчої спадщини буковинської композиторки Олени Чмут. Утім, окремі відомості знаходимо у навчальному посібнику «Буковинські композитори»¹. Певні узагальнення її творчого доробку в контексті розвитку буковинської композиторської школи можна знайти у монографії Юлії Каплієнко-Ілюк «Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості ХІХ–ХХІ ст.». Тут окреслено провідні риси індивідуальної манери письма композиторки, яку авторка характеризує як «органічне поєднання класичного академічного мислення, романтичного ліризму та колористики, притаманної імпресіонізму, а також синтез національного фольклоризму з елементами джазу та сучасних композиторських технік»². Ця праця дозволяє усвідомити загальні стильові орієнтири творчості Олени Чмут, проте не заглиблюється у детальний аналіз гармонічної мови.

Проблему системного вивчення оригінальної музичної мови композиторки вперше порушила Ольга Путятницька³ у статті «Драматургічний потенціал сакрального тексту “Тебе одеющогося” у музичних проєкціях кінця ХVІ – початку ХХІ ст.». Дослідниця провела порівняльний аналіз інтерпретацій давнього сакрального тексту сучасними музичними засобами у творах Олени Чмут («Тебе одеющогося», 2010) та Івана Небесного («Чотири старовинні ірмоси», 2003), зокрема розглянула роль монодії як *cantus firmus* та її органічне включення у багатоголосну

¹ Плішка, А. В., укл., 2011. *Буковинські композитори*: навчальний посібник. Чернівці: Чернівецький національний університет.

² Каплієнко-Ілюк, Ю. В., 2020. *Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості ХІХ–ХХІ ст.*: монографія. Чернівці: Місто, с. 229.

³ Путятницька, О. В., 2015. *Драматургічний потенціал сакрального тексту «Тебе одеющогося» у музичних проєкціях кінця ХVІ – початку ХХІ ст.* *Українське музикознавство*. 41, сс.184–192.

гармонічну структуру. Робота підкреслює важливість дослідження гармонічної організації сучасних хорових творів у контексті взаємодії давніх музичних форм і сучасних композиторських прийомів.

Методологічну базу дослідження гармонічних і стилістичних особливостей хорової музики становлять праці українських музикознавців, які формують широкий аналітичний і теоретичний контексти, необхідні для осмислення гармонічних, фактурних та стильових засад хорової творчості Олени Чмут і визначення її місця у сучасному музичному просторі України.

Передусім слід виокремити дослідження, спрямовані на вивчення семантики музичної виразності та сучасної хорової мови. У статті Ольги Приходько¹ розглядаються особливості взаємодії поетичного тексту і музичної структури, що є важливим для аналізу драматургії та інтонаційної логіки хорових творів. Юлія Воскобойнікова² аналізує семантичний потенціал засобів музичної виразності у циклі «Псалми Давидові» Рубена Толмачова, наголошуючи на інтерпретаційних механізмах сучасної духовної музики. У дисертації Ярослави Бардашевської³, присвяченій хоровій творчості Віктора Степурка, увагу зосереджено на взаємодії тексту, фактури та композиційних принципів, що також суголосно аналізує музичного мислення Олени Чмут.

Важливу групу становлять праці, орієнтовані на теоретичні засади гармонії та осмислення індивідуального стилю композиторів (О. Гнатишин⁴, С. Мірошніченко^{5,6}, Д. Малий⁷), що створює ширший контекст для аналізу новітніх тенденцій у хоровій музиці. Окрему групу становлять дослідження полістилістики, синтезу жанрових і стильових моделей та включення джазових елементів (Ю. Каплієнко-Ілюк⁸, О. Коменда,⁹ О. Лігус та В. Лігус¹⁰). До методологічно значущих джерел належать також дослідження індивідуальних композиторських стилів і виконавських аспектів реалізації авторського задуму. Зокрема, хорова творчість

¹ Приходько, О., 2014. Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці. In: K. Jachimowska, V. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, eds. *Słowo we współczesnych dyskursach*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp.115–128.

² Воскобойнікова, Ю., 2025. Семантика засобів музичної виразності у циклі «Псалми Давидові» Рубена Толмачова. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*, 26, сс.33–46. [http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33–46](http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33-46)

³ Бардашевська, Я. М., 2017. *Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів a cappella)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

⁴ Гнатишин, О., 2013. Про українську науку гармонії як систему ідейних здобутків. *Українське музикознавство*, 39, сс.3–30.

⁵ Мірошніченко, С. В., 2001. Про національну ментальність української поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 17, сс.246–258.

⁶ Мірошніченко, С. В., 2004. Стильове і нестильове в поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 38, сс.41–53.

⁷ Малий, Д. М., 2018. *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

⁸ Каплієнко-Ілюк, Ю. В., 2019. Шляхи формування полістилістичних основ композиторської творчості. *Музичне мистецтво і культура*, 1(29), сс.16–27. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.2>

⁹ Коменда, О. І., 2013. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. В кн.: Новината за напреднали наука – 2013, ІХ міжнародна научна практична конференція, София, 17–25 май 2013. София: «Бял ГРАД-БГ» ООД, сс.67–72.

¹⁰ Лігус, О. М. та Лігус, В. О., 2018. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*, 1(2), сс.673–676.

Валентина Бібіка (О. Бабенко¹), інтонаційна драматургія у творах Володимира Зубицького (П. Селінський²) та образно-стильові константи музики Віктора Степура (Я. Бардашевська³) дають можливість простежити принципи індивідуалізації хорового письма та сучасні підходи до його аналітичного осмислення. Важливим джерелом для аналізу є видання хорових творів Олени Чмут⁴ «Хорові твори а cappella», яке було опубліковано в Чернівцях у 2021 році.

Мета статті – визначити характерні стильові риси композиторського письма Олени Чмут і окреслити концептуальні засади її хорового доробку в контексті сучасного музичного простору України. Дослідження спрямоване на виявлення індивідуальних особливостей гармонічного мислення композиторки, які розкриваються через синтез традиційних і модерних технік, що формують її неповторний творчий почерк у взаємодії з провідними тенденціями української та світової музичної культури.

Відповідно до поставленої мети було визначено такі **завдання дослідження**:

- 1) здійснити аналіз гармонічної мови вибраних хорових творів Олени Чмут, у яких найяскравіше розкриваються особливості її композиторського письма;
- 2) охарактеризувати найтиповіші прийоми гармонізації у хорових партитурах Олени Чмут задля осмислення змістової наповненості композицій;
- 3) окреслити стильові особливості гармонічного мислення Олени Чмут у її камерних хорових творах а cappella.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із провідних засобів виразності авторського стилю Олени Чмут є її гармонічна мова. Водночас вона не може розглядатися відокремлено від інших компонентів музичної організації, зокрема мелодики та метроритміки, які, у свою чергу, перебувають у нерозривному зв'язку з образно-смісловим змістом поетичного тексту. Для загальної характеристики гармонічної мови хорових творів Олени Чмут було проаналізовано вибрані композиції різних жанрово-стилістичних напрямів її творчості, а саме оригінальні хорові твори. Узагальнення здійснено на основі аналізу акордових вертикалей та їхніх послідовностей у зазначених композиціях.

Найбільш показовим щодо формування індивідуальної гармонічної мови Олени Чмут є пласт власне авторської хорової музики. Уже в одному з перших її оригінальних хорових творів – композиції «Весняне» на слова І. Негрюка – виразно проявляються характерні риси стилю композиторки.

У другому такті твору після секундового розростання з унісону виникає перша складна акордова вертикаль, яка фактично функціонує як поліакорд. У тональності сі-бемоль мажор спостерігаємо накладання двох різнофункційних співзвуч: домінантового акордового утворення (D64) на тонічний сектакорд (T6). Верхні домінантові звуки виконують роль мелодико-гармонічних прикрас тонічної основи, у результаті чого вся вертикаль сприймається як розширена тоніка із включенням септими й нони. Таким чином, тонічна функційність сектакорду домінує, поглинаючи домінантові елементи та формуючи виразну багатозвучну гармонічну структуру з м'яким, але насиченим колористичним звучанням. Особливість фонізму

¹ Бабенко, О. С., 2020. *Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

² Селінський, П. В., 2025. *Виконавські аспекти втілення інтонаційної драматургії в хорових творах Володимира Зубицького*. Дис. д-ра мистецтва з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

³ Бардашевська, Я. М., 2017. *Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степура (на матеріалі хорів а cappella)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

⁴ Чмут, О. О., 2021. *Хорові твори а cappella: нотна збірка*. Чернівці: Місто.

розглянутого співзвуччя полягає у м'якій дисонантності, що виникає внаслідок поєднання двох окремих діатонічних, прозорих за структурою акордів у щільному розташуванні.

Наступне оригінальне звукове утворення (на початку третього такту) – поєднання двох мажорних квартсекстакордів, розташованих на відстані квати. Його можна трактувати як розширений великий мажорний нонакорд із включенням квати й сексти. У цьому випадку квартовий тон замінює терцевий, тоді як секстовий співіснує з квінтовым. Інтервальні сполучення кватр і терцій формують гармонічну структуру, яка звучить водночас насичено й прозоро, оскільки відсутні секунди між голосами. Функційно цей акорд не належить до системи початкової тональності сі-бемоль мажор; його поява – результат хроматичного зсуву у внутрішніх голосах.

Структурне зіставлення різних гармонічних утворень зумовлює підвищену дисонантність цього акорду, що посилює виразність звучання у порівнянні з попередньою вертикалю (на межі другого і третього тактів). Обидва зазначені акордові співзвуччя є оригінальними авторськими структурами, характерними для гармонічного мислення Олени Чмут. У цьому творі вони з'являються доволі часто й насамперед у кульмінаційних моментах розвитку.

Так, у четвертому такті на кульмінації музичного речення, підкресленій ферматою і динамічним піднесенням, звучить великий мажорний нонакорд із включенням квати й сексти. Друге речення періоду розпочинається тонічним нонакордом із секстою, який за структурою є також різновидом великого мажорного акорду (перший акорд п'ятого такту).

Дане співзвуччя є показовим для визначення одного з ключових авторських принципів фактурного втілення багатозвучних гармонічних структур у хоровій тканині. На його прикладі можна виокремити кілька характерних ознак. Передусім вертикаль охоплює діапазон майже у три октави. Для заповнення цього простору та створення специфічного фонізму акорду Олена Чмут застосовує прийом *divisi* у партіях. У цьому акорді *divisi* використано в усіх голосових групах, окрім тенорової, причому в партії альтів поділ здійснено на три голоси. Це зумовлено прагненням забезпечити зручність читання нотного тексту, контроль інтонаційної точності й узгодженість строю в загальному звучанні хору.

З урахуванням дублювань формується восьмиголосне співзвуччя, яке повністю охоплює усі регістрові зони хорового колективу. Звуки ущільнюються у верхній частині фактури, що підсилює яскравість і темброву насиченість. Акорд організований таким чином, що поєднує широкі й щільні інтервальні співвідношення за принципом, наближеним до закономірностей обертонового ряду. Внаслідок цього вертикаль набуває об'ємного, насиченого та атмосферного звучання.

Особливу увагу привертає акордова вертикаль, на якій побудовано другий розділ середньої частини твору (кінець 18 – початок 21 тт.), котра рухається паралельно усіма голосами разом із мелодією. Її основою є пентатонічна, (безпівтоново організована) структура. Розташування звуків у вертикалі формує інтервальні співвідношення, де переважають чисті кварта, а також велика терція між другим і третім тоном. Таким чином, за інтервальною структурою співзвуччя наближається до типу квартакорду.

Цю вертикаль можна також розглядати як поєднання двох акордових структур, розташованих на відстані чистої квати: мажорного квартсекстакорду й тризвучного квартакорду, утвореного двома чистими квартами. Таким чином виникає поліакорд, що поєднує два різні принципи гармонічної організації – терцевий і квартовий. Якщо розташувати звуки щільно по висоті, отримуємо один із різновидів пентатоніки (B2 – m3 – B2 – B2). Послідовність трьох тонів, розташованих на відстані великої секунди, утворює невеликий кластер, однак у фактурі твору він не сприймається як «пляма». Навпаки, завдяки насиченню вертикалі квартовими інтервалами, звучання

вирізняється прозорістю й «повітряністю». Із позиції фонізму це співзвуччя є дисонантним, проте поєднання характерних для нього дисонансів – чистих кварт і малих септим – створює переважно м'яке, консонантне враження. Ймовірно, це зумовлено наявністю двох великих секст між окремими тонами, що стабілізують акустичне сприйняття акорду. В будь-якому разі, як засвідчує авторська інтерпретація, це співзвуччя сприймається саме як консонантне.

Самобутні акордові структури в цьому творі об'єднуються у цікаві, оригінальні послідовності. Наприкінці третього такту на п'ятому щаблі звучить ще одне поліфункційне співзвуччя – великий мажорний септакорд четвертого щабля, у якому поєднуються елементи тонічності й субдомінантовості. Цей акорд органічно переходить у великий мажорний нонакорд з квартою і секстою на шостому низькому щаблі, побудований за принципом перерваного кадансу. Така послідовність демонструє характерний для авторки принцип комбінування функційних ролей акордів і створює відчуття поступового збагачення гармонічної тканини.

У перших чотирьох тактах, за умови переважання діатонічності загального звучання, спостерігається вільне використання діатонічних структур далеких мажоро-мінорних систем через хроматичні зсуви акордів, що сприяє органічному поєднанню діатоніки та хроматики. У п'ятому й шостому тактах відзначається цікаве відхилення у стрій субдомінанти через альтерований нонакорд D₉ (до тональності субдомінанти) з пониженою квінтою та розщепленою ноною. Саму субдомінанту представлено великим мажорним квінтсекстакордом на тлі тонічної квінти. Внаслідок цього виникає поліфункційне звучання, яке водночас можна розглядати як варіант IV великого мажорного септакорду, ускладненого ноною в середньому голосі та побудованого від квінтового тону. Загалом у цій послідовності чітко прослуховується тонічний органний пункт, що підкреслює стабільність і завершеність гармонічного розвитку.

У контексті варіантів розташування діатонічних послідовностей акордів особливу увагу привертає поєднання співзвуч у восьмому – десятому тактах, де насиченість гармонії підсилюється секундовими «білими» кластерними нашаруваннями. Це досягається за рахунок ущільнення тонів у середніх голосах. Слід зазначити, що то не перша поява кластерів у творі: композиція починається із секундового розростання від унісону до складних багатоголосних поліфункційних вертикалей, які є основним засобом гармонічної мови цієї хорової композиції. У даній частині твору поєднуються тонічний терцквартакорд із продубльованою секстою і другий терцквартакорд із квартою.

Наступний – тонічний нонакорд із секстою від квінтового тону, за яким слідує четвертий нонакорд із секстою, потім знову тонічний терцкварт із секстою і четвертий нонакорд від терцевого тону. Таким чином формується послідовність, у якій панує плагальність і коливання між тонікою та субдомінантою, створюючи образ легкого, прозорого, витонченого й надземного характеру, що відповідає поетичному тексту: «Акації пливають у небо ароматом білих крил херувимів». Це коливання має статичний образний характер, передаючи не дію, а стан спокою і водночас емоцію ейфорії, ауру піднесення у небесні сфери. Накопичена енергія насолоди на кульмінації спричиняє вихід у сферу ля мажору (11 такт). Далі, за допомогою хроматичних зсувів, послідовність переходить до домінанти (D₉ із квартою) фа-дієз мажору. Слід зазначити, що вказівка на певну тональність у цьому творі розуміється в широкому сенсі, оскільки жодного тонічного акорду в класичному розумінні тут немає.

Отже, можна зробити висновок, що логіка послідовності акордів у цьому творі – співзвуч збагачених альтераціями, замінними тонами та дублюваннями – визначається закономірностями тональної гармонії у поєднанні з пошуком у сфері фонізму й самобутнього звучання кожної вертикалі. Додавання дисонансів не порушує злагодженості та естетики загального фонізму, а вільний підхід до змін

ладотональних тяжінь забезпечує органічне поєднання традиції та сучасного мислення. У результаті виникає модерне музичне звучання, яке виростає з гармонічної традиції, продовжує її розвиток і водночас не суперечить їй.

Розглянемо ще один яскравий приклад композиторського стилю письма – хорівий диптих на слова Івана Франка, який, у порівнянні з твором «Весняне», відзначається іншим типом хорового викладення матеріалу. У першій частині диптиху «Не забудь» уже на початку композиції застосовується прийом утворення вертикальних сполучень, що суттєво відрізняється від попереднього викладу: природа виникнення акордів тут переважно лінійна. Такий принцип організації музичної тканини обґрунтований образним змістом поетичного тексту.

У першому розділі диптиху відбувається поступове розростання музичної тканини від одного звука до чотириголосся. Протягом восьми тактів поєднання хроматичного додавання голосів формує гармонічні вертикалі, які на початку не мають певної ладотональної визначеності. Після початкового унісону від ноти соль з'являються двозвукові інтервальні структури (мала секунда, мала терція), що переходять у тризвуківу структуру. Тут за типом трихорду об'єднуються велика секунда й мала терція, далі – різні варіанти тризвуків від зменшеного до збільшеного, через мінорний тризвук шляхом дезальтерації переходять у до-мінорний тризвук, що вже сприймається як тоніка. Лише з цього моменту виникає відчуття тону до як тонічного центру.

Після низхідного руху терціями в нижніх голосах відбувається відхилення до-мажорного субдомінантового секстакорду, викладеного чотириголосно. За ним слідує другий терцквартакорд, який готує каденційне співзвуччя на V щаблі і є затримкою до D9 із розв'язанням у тонічний нонакорд до мажору. Таким чином, протягом перших дев'яти тактів «народжуються» акордові вертикалі, зникає ладо-тональна невизначеність і розділ завершується каденцією у до мажорі.

У наступному, середньому розділі тональний центр змінюється з до на ля без модуляційного переходу, шляхом співставлення. Ля виступає педаллю, органом пунктом, на фоні якого змінюються різні співзвуччя. Спочатку акорди, що мають відношення до ля мажору та ля мінору, чергуються, після чого закріплюється мінорний лад. Послідовність у цих чотирьох тактах становлять акорди мажоро-мінору на тонічному органному пункті. За структурою вони переважно є оберненнями септакордів, однак трапляються і більш дисонантні утворення, ускладнені квартовими та ноновими тонами.

Протягом двох фраз розвиток досягає місцевої кульмінації на D43 із секстою і пониженою квінтою до до мінору, через який здійснюється повернення до тонального центру до. З появою альтерованого D43 – відверто джазового співзвуччя – і до кінця твору всі акорди стають п'ятиголосними й наближеними до джазових структур. Переважно це мажорні та мінорні нонакорди на натуральних і понижених щаблях; деякі містять секстові тони замість квінтових. Зі сфери до мінору до кінця твору відбувається перехід в однойменний мажор із завершенням на до-мажорному нонакорді.

Отже, з позиції гармонічної мови хоровій мініатюрі «Не забудь» властиві прозоріші у порівнянні з твором «Весняне» вертикальні комплекси, більш визначені тональні центри за умови їх вільної зміни, а також зіставлення акордів мажоро-мінору. Характерним є дуже плавне голосоведення у середніх голосах із використанням підголосків, побудованих на прохідних і допоміжних діатонічних звуках. У творі застосовуються альтеровані акорди й гармонічні структури, типові для джазового письма. Крім того, авторка майстерно вживає органні пункти (такти 12–15, 21–22, 24–26), що створюють стабільну основу для розвитку гармонічної тканини.

Друга мініатюра диптиху «Твої очі» є зразком хорової п'єси, написаної у чисто хоральній фактурі. Це обумовлено розвитком музичного матеріалу, який логічно

продовжує теми першого хору циклу та відповідає образному змісту літературного тексту. Мелодична лінія базується на повторності звука, рівному стриманому ритмі зі сталою помірною динамікою; статична фактура й звучання насичених складних вертикалей, що майже непомітно переливаються одна в одну, створюють образ світлого, спокійного моря, що тихо коливається. Усе це передає емоційний стан закоханого чоловіка, який водночас страждає та насолоджується спогляданням краси очей коханої.

Акордові вертикалі, що складаються переважно з септакордів і нонакордів, формують цілісну послідовність від початку й до кінця твору. Особливу увагу слід звернути на тональний план хорової п'єси: сі-бемоль мажор – соль мінор – фа мажор – мі-бемоль мажор – ре-бемоль мажор, який забезпечує поступове тональне переміщення та образну виразність композиції.

Кожна наступна тональність виникає шляхом плавного еліптичного переходу, хроматичних ходів і великосекундових діатонічних зсувів. Це своєрідне поступове низхідне занурення у бемольну сферу асоціюється з глибиною моря та символізує глибину людського почуття.

Акордика твору чотири- та п'ятиголосна з переважанням п'ятиголосся. Для неї характерне поєднання діатонічних співзвуч світлого мажорного та м'якого мінорного колориту з вертикалями, насиченими звучанням зменшених септакордів, що переміщуються малими секундами на педалі (домінантовий органний пункт у 5–9 тактах і тонічний у 17–20).

У проєкції витриманого звука особливо цікавим є заключний розділ (22–30 такти), де витриманий домінантовий тон ре-бемоль мажору, що виступає варіантом педалі у сопрановій партії. Слід підкреслити майстерне володіння композиторкою прийомами перегармонізації одного звука. Крім того, у творі застосовуються альтеровані співзвуччя, наближені до джазових структур. Це продовження їхнього використання з першої п'єси диптиху та слугує одним із чинників єдності циклу. В цілому ж така гармонічна практика є однією з типових рис композиторського стилю Олени Чмут.

Висновки із запропонованого дослідження. У контексті соціокультурних тенденцій розвитку сучасної української хорової музики постає необхідність як наукового, так і творчого осмислення гармонічної мови Олени Чмут, що поєднує глибоке відчуття традиції з пошуками нових звукових форм. Наукова новизна дослідження полягає у розкритті специфіки гармонічного мислення буковинської композиторки у хоровій творчості на основі детального аналізу вибраних хорових творів, які становлять яскраві зразки її стилістики.

У результаті проведеного гармонічного аналізу охарактеризовано особливості акордики та гармонічних послідовностей у хорових композиціях Олени Чмут. Розгляд гармонічної мови композиторки дозволив виявити індивідуальні принципи її мислення, своєрідність поєднання традиційних ладотональних закономірностей із сучасними засобами гармонізації, зокрема джазовими інтонаційно-гармонічними моделями та авторськими поліфункційними структурами. Визначено основні характерні гармонічні засоби та стильові риси композиторського письма Олени Чмут, а також окреслено концептуальне бачення її творчого доробку в контексті сучасного музичного простору української культури. На основі отриманих результатів дослідження зроблено висновки, які відповідають поставленим завданням і розкривають ознаки індивідуального авторського стилю Олени Чмут.

1. У ході гармонічного аналізу виявлено, що всі засоби гармонії, застосовані Оленою Чмут, підпорядковані логіці поступового наскрізного розвитку, що забезпечує ефект цілісності та єдності музичного матеріалу. Авторці притаманне поєднання традиційних класичних принципів гармонізації з елементами сучасного композиторського мислення, спрямованого на оновлення звукової палітри й пошук

нових гармонічних рішень. Встановлено, що гармонічна мова композиторки відзначається хроматизацією, ускладненням вертикалі та горизонталі, багатством акордики, застосуванням поліакордів, альтерованих і дубльованих тонів, а також прийомів, характерних для джазового стилю.

2. Визначено, що композиторка активно і майстерно використовує прийом перегармонізації одного звука, ладотональні зіставлення мажору і мінору, вільне трактування ладотональних тяжінь та органні пункти. Характерною ознакою є майстерність мисткині у плавному голосоведенні середніх голосів із застосуванням підголосків, побудованих на прохідних і допоміжних діатонічних звуках. Гармонічна система Олени Чмут поєднує закономірності класичної тональності з новаторським пошуком у сфері фонізму і прагненням до самобутнього тембрового забарвлення кожної вертикалі з уведенням дисонансів, що не порушують внутрішньої злагодженості звучання. У результаті формується сучасна, структурно узгоджена й естетично виражена гармонічна фактура.

3. До провідних стильових рис гармонічного мислення композиторки належать: прагнення до самобутнього тембрового й фактурного звучання, створення багатозвучних гармонічних структур, поліфонізація хорової тканини (через застосування підголосків, контрапунктів, канонів), а також фактурне втілення широких вертикалей шляхом використання дівізі у партіях. Завдяки цьому досягається особлива насиченість, повнота й атмосферність звучання. Гармонічне мислення Олени Чмут виростає з традицій, проте спрямоване у площину оновленого фонізму, що поєднує інтелектуальність і ліризм, класичну врівноваженість і сучасну виразність.

Перспективи подальших розвідок. У цій науковій публікації вперше здійснено ґрунтовний аналіз гармонічної мови на матеріалі оригінальних композицій Олени Чмут. Представлені результати можуть слугувати підґрунтям для майбутніх досліджень у галузі української камерно-хорової музики, а також для науковців, які вивчають жанрово-стильові та гармонічні особливості хорових композицій у контексті розвитку української хорової культури кінця ХХ – початку ХХІ століття. Отримані висновки мають перспективне значення для подальшого осмислення сучасних підходів до вивчення хорової гармонії у творчості українських композиторів та розроблення аналітичних методик дослідження гармонічної мови в сучасній композиторській практиці.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2025
Отримано після доопрацювання 22.10.2025
Прийнято до друку 05.11.2025

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Бабенко, О. С., 2020. *Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
2. Бардашевська, Я. М., 2017. *Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степура (на матеріалі хорів a cappella)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Воскобойнікова, Ю., 2025. Семантика засобів музичної виразності у циклі «Псалми Давидові» Рубена Толмачова. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*, 26, сс.33–46. <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33-46>
4. Гнатишин, О., 2013. Про українську науку гармонії як систему ідейних здобутків. *Українське музикознавство*, 39, сс.3–30.
5. Каплієнко-Ілюк, Ю. В., 2019. Шляхи формування полістилістичних основ композиторської творчості. *Музичне мистецтво і культура*, 1(29), сс.16–27. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.2>

6. Каплієнко-Ілюк, Ю. В., 2020. *Музичне мистецтво Буковини. Сильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.*: монографія. Чернівці: Місто.
7. Коменда, О. І., 2013. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. В кн.: Новината за напреднали наука – 2013, IX международна научна практична конференция, София, 17–25 май 2013. София: «Бял ГРАД-БГ» ООД, сс.67–72.
8. Лігус, О. М. та Лігус, В. О., 2018. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*, 1(2), сс.673–676.
9. Малий, Д. М., 2018. *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
10. Мірошниченко, С. В., 2001. Про національну ментальність української поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 17, сс.246–258.
11. Мірошниченко, С. В., 2004. Сильове і нестильове в поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 38, сс.41–53.
12. Плішка, А. В., укл., 2011. *Буковинські композитори: навчальний посібник*. Чернівці: Чернівецький національний університет.
13. Приходько, О., 2014. Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хорovій музиці. In: K. Jachimowska, V. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, eds. *Słowo we współczesnych dyskursach*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp.115–128.
14. Путятницька, О. В., 2015. Драматургічний потенціал сакрального тексту «Тебе одоющагося» у музичних проєкціях кінця ХVІ – початку ХХІ ст. *Українське музикознавство*. 41, сс.184–192.
15. Селінський, П. В., 2025. *Виконавські аспекти втілення інтонаційної драматургії в хорovих творах Володимира Зубицького*. Дис. д-ра мистецтва з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
16. Чмут, О. О., 2021. *Хорові твори a cappella: нотна збірка*. Чернівці: Місто.

REFERENCES

1. Babenko, O. S., 2020. *Choral creativity of Valentin Bibik: genre paradigm and features of individual style*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.
2. Bardashevskaya, Ya. M., 2017. *Image-semantic principles of choral creativity of Viktor Stepurko (based on the material of a cappella choirs)*. Ph.D. in Art History. Thesis. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
3. Voskoboinikova, Yu., 2025. Semantics of musical expressive means in the cycle "Psalms of David" by Ruben Tolmachov [Semantyka zasobiv muzychnoi vyraznosti u tsykli "Psalmy Davydovi" Rubena Tolmachova]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Mystetstvoznnavstvo*, 26, pp.33–46. [http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33–46](http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33-46)
4. Hnatyshyn, O., 2013. Pro ukrainsku nauku harmonii yak systemu ideinykh zdobutkiv [On the Ukrainian science of harmony as a system of ideological achievements]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 39, pp.3–30.
5. Kapliienko-Iliuk, Yu. V., 2019. Ways of forming polystylistic foundations of composer's creativity [Shliakhy formuvannya polistylistychnykh osnov kompozytorskoï tvorchosti]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 1(29), pp.16–27. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.2>
6. Kapliienko-Iliuk, Yu. V., 2020. *Muzychne mystetstvo Bukovyny. Stylovi paradyhmy kompozytorskoï tvorchosti XIX–XXI st.*: monohrafiia [Musical art of Bukovina. Stylistic paradigms of composers' creativity of the 19th–21st centuries: a monograph]. Chernivtsi: Misto.
7. Komenda, O. I., 2013. Estradno-dzhazovi tvory Myroslava Skoryka [Pop and jazz works by Myroslav Skoryk]. In: News for Advanced Science – 2013, IX International Scientific Practical Conference, Sofia, 17–25 May 2013. Sofyia: "Bial HRAD-BH" OOD, pp.67–72.
8. Lihus, O. M. and Lihus, V. O., 2018. Problema styliu v muzykoznavchykh doslidzhenniakh:

dosvid systematyzatsii [The problem of style in musicological research: the experience of systematization]. *Molodyi vchenyi*, 1(2), pp.673–676.

9. Malyi, D. M., 2018. *Specificity of composer's thinking in the music of the last third of the 20th – early 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

10. Miroschnychenko, S. V., 2001. Pro natsionalnu mentalnist ukrainskoi polifonii [On the national mentality of Ukrainian polyphony]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 17, pp.246–258.

11. Miroschnychenko, S. V., 2004. Stylove i nestylove v polifonii [Stylish and unstylish in polyphony]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 38, pp.41–53.

12. Plishka, A. V., comp., 2011. *Bukovynski kompozytory: navchalnyi posibnyk* [Bukovinian composers: a textbook]. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet.

13. Prykhodko, O., 2014. Slovo v muzytsi i muzyka v slovi: eksperymenty v suchasni khorovii muzytsi. In: K. Jachimowska, B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, eds. *Słowo we współczesnych dyskursach* [The word in contemporary discourses]. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp.115–128.

14. Putiatytska, O. V., 2015. Dramaturhichnyi potentsial sakralnoho tekstu "Tebe odeiushchahosia" u muzychnykh proiekttsiiakh kintsia XVI – pochatku XXI st. [The dramaturgical potential of the sacred text "The One Who Clothes Thee" in musical projections of the late 16th – early 21st centuries]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. 41, pp.184–192.

15. Selinskyi, P. V., 2025. *Performing aspects of the embodiment of intonation drama in choral works of Volodymyr Zubytsky*. Ph.D. in Art History. Thesis. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

16. Chmut, O. O., 2021. *Khorovi tvory a cappella: notna zbirka* [A cappella choral works: a collection of sheet music]. Chernivtsi: Misto.

SELEZNIOVA NADIYA

Selezniova Nadiya, Postgraduate Student, Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore Studies, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-5097-824X>

**STYLISTIC FEATURES OF OLENA CHMUT'S HARMONIC THINKING
(BASED ON ORIGINAL CHORAL COMPOSITIONS)**

Abstract. Selected choral works by the Bukovinian composer Olena Chmut are examined, representing the principal directions of her creative output — original choral compositions. The study characterizes the features of the composer's harmonic language, her stylistic markers, and the specificity of her artistic thinking are described, with particular attention to the interaction between tradition and innovative approaches. The discussion is based on a detailed harmonic analysis of original compositions, including the choral miniature *Vesniane* ("Spring Song") and the diptych on texts by Ivan Franko, *Do Not Forget and Your Eyes*. The harmonic language and polyphonic devices are analyzed within the context of dramaturgy and form-building processes that determine the features of free through-composed development of thematic material. In the folk-song arrangements, the predominance of the principle of harmonic variation is identified as one of the leading methods of musical development. It is established that Olena Chmut's harmonic language is characterized by active explorations in the sphere of sonority, chromaticization, the complication of both vertical and horizontal structures, poly-chordal textures, chords saturated with alterations and substitute tones, extensive doublings, as well as textural embodiments of multi-sonorous structures. The study reveals the use of multi-voiced altered chordal verticalities associated with jazz stylistics and the composer's masterful application of polyphonic techniques. Special attention is paid to the interaction of harmony

with other musical expressive means in close connection with the imaginative content of the poetic text, ensuring the organic integrity of the choral scores. The research demonstrates that the analyzed compositions represent vivid examples of contemporary Ukrainian choral music, in which traditional harmonization techniques are combined with innovative approaches reflective of modern compositional thinking. The findings may be used in further studies of choral arranging and harmonization methods, in examining the genre-stylistic specificity of modern choral writing, as well as in identifying current developmental trends in Ukrainian choral music.

Keywords: Olena Chmut's compositional style, Olena Chmut's choral works, chamber choral music, a cappella choral music, harmonic language, choral harmonization, specifics of artistic thinking, phonism, chromaticism, polyaccord technique, modal structures, jazz structures.