

НАДІЯ СЕЛЕЗНЬОВА

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

аспірантка кафедри історії української музики
та музичної фольклористики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)

selezniovanadia12@gmail.com

ХОРОВІ ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ ЧМУТ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Висвітлено вибрані хорові обробки українських народних пісень буковинської композиторки Олени Чмут, які посідають одне з провідних місць у її творчому доробку. Підкреслено, що стильові особливості цих обробок сформувалися на основі традицій київської композиторської школи, яка стала джерелом академічної генези творчості авторки. Виявлено вплив новітніх тенденцій камерного хорового виконавства 1990-х років, зокрема творчої діяльності диригентки Лариси Бухонської, на становлення індивідуального стилю Олени Чмут. Зазначено, що музика композиторки залишається недостатньо дослідженою у вітчизняному музикознавстві, що зумовлює актуальність запропонованої розвідки. Охарактеризовано основні жанрово-стильові ознаки обробок українських народних пісень, поєднання традицій і новаторства, взаємодію фольклорних інтонацій із класичними традиціями хорової обробки та сучасним гармонічним мисленням. Здійснено характеристику на основі детального аналізу двох найбільш показових і контрастних за стилістикою та художнім характером хорових обробок — «Ой, ти місяцю» та «Ой, на горі два дубочки». Проаналізовано гармонічну мову, поліфонічні прийоми, драматургічні та формотворчі принципи, що визначають ознаки вільного наскрізного розвитку тематичного матеріалу. Прیدілено особливу увагу взаємодії мелодики та поетичного слова народної пісні з музично-виражальними засобами, які в хорових партитурах Олени Чмут утворюють органічну єдність. Простежено у цих творах емоційно-психологічну насиченість і індивідуальний композиторський стиль. Виявлено, що для авторки характерні тонке відчуття вокальної природи хорового звучання, багата гармонічна палітра, використання акордових вертикалей джазової стилістики, гнучкість фактури та майстерне застосування поліфонічних елементів. Доведено, що проаналізовані хорові композиції є яскравими зразками сучасної української музики, у яких гармонійно поєднуються народнопісенна основа, романтична емоційність, модерні гармонічні пошуки та глибока художня рефлексія.

Ключові слова: композиторська творчість Олени Чмут, хорова творчість Олени Чмут, камерна хорова музика, хорова музика а cappella, стиль, жанр, фактура.

Постановка проблеми... Хорові обробки посідають вагоме місце у творчості буковинської композиторки Олени Чмут. Серед численних авторських інтерпретацій духовних піснеспівів, популярних естрадних мелодій, музики до кінофільмів та відомих пісень народів світу, саме обробки українських народних пісень становлять найпотужнішу частину її доробку — як у кількісному вимірі,

так і в аспекті виконавської затребуваності та популярності серед хормейстерів. Такі твори, як «Ой, на горі два дубочки», «Коло мої хати», «Гіля, гіля, сірі гуси», «Чорнії брови», «Їхав–їхав козак містом», «Їхав козак на війноньку», «Ой, ти місяцю», «Ой, на горі та й женці жнуть», «Ой, горе тій чайці», «Пливе качка біла», «Ой, під вишнею» увійшли до репертуару десятків професійних та аматорських хорових колективів в Україні та за її межами. Вони активно виконуються також вокально-хоровими ансамблями академічного та естрадного спрямування, а також навчальними хорами середніх і вищих мистецьких закладів освіти, зокрема музичних академій усіх регіонів України.

За свідченнями самої Олени Чмут, її зацікавлення народною піснею бере початок із раннього дитинства, з атмосфери музичного домашнього виховання. Батьки композиторки — професійні музиканти, які у 1954 році переїхали з Києва до Чернівців. Мати, Лідія Іллівна, закінчила хоровий відділ Київського музичного училища, була хормейстеркою та вокалісткою. Батько, Олександр Михайлович Чмут, — композитор, учень Левка Ревуцького. Невід’ємною частиною родинного музикування був спільний спів — дуетами та тріо з матір’ю і старшою сестрою Іриною під фортепіанний супровід батька, який вирізнявся блискучою піаністичною майстерністю. У домашніх концертах значне місце займали українські народні пісні, зокрема «Їхав козак на війноньку», «Ой, чорна я си чорна», а також твори зі збірок хорових обробок Миколи Леонтовича. Улюбленими були «Щедрик», «Над річкою бережком», «Мала мати одну дочку», «Дударик» та інші.

За словами композиторки, вирішальний вплив на її музичне становлення справила творчість Миколи Леонтовича, а також музика Левка Ревуцького, у якого вчився композиції її батько. Згодом, під час навчання у Київській державній консерваторії імені П.І. Чайковського (клас Тетяни Бондаренко та Юрія Іщенка), Олена Чмут глибоко перейнялася творчими принципами Бориса Лятошинського. Отже, простежуючи генезу становлення композиторського стилю Олени Чмут, можна стверджувати, що підґрунтям стильових рис її хорових обробок є традиції київської композиторської школи, які органічно

поєднали академічну вишуканість, мелодичну співучість і глибинну емоційність української музичної культури.

Важливим чинником формування творчого світогляду Олени Чмут стала її захопленість звучанням камерного хору, яку композиторка пов'язує з постаттю Лариси Бухонської — засновниці та першої керівниці Київського муніципального камерного хору «Хрещатик». Цей колектив, створений у середині 1990-х років, став одним із перших в Україні, хто активно впроваджував новітні тенденції камерного хорового виконавства. За словами Олени Чмут, можливість відвідувати репетиції хору «Хрещатик» справила на неї глибоке й тривале враження. Її захопило звучання молодих, енергійних голосів, що поєднувалося з яскравим талантом Лариси Бухонської — тонкої інтерпретаторки, здатної глибоко розкривати драматургію хорового твору, відтворювати вишукану емоційну палітру та найтонші виконавські нюанси. Зустріч із хором Л. Бухонської у 1996 році стала для композиторки потужним творчим імпульсом — своєрідним каталізатором, який активізував накопичений музично-слуховий досвід і позначив новий етап її композиторського самовираження. То ж, саме влітку 1996 року Олена Чмут уперше звертається до жанру хорової обробки української народної пісні. Її дебютним твором у цьому напрямі стала обробка пісні «Чом ти не прийшов» для жіночого хору. Згодом з'явилися такі композиції, як «Ой, на горі та й женці жнуть» та «Їхав козак на війноньку».

Вагомим поштовхом до подальшого розвитку цього жанру у творчості композиторки стала педагогічна діяльність Олени Чмут у Чернівецькому музичному училищі, де вона працювала викладачкою сольфеджіо на відділеннях хорового диригування та вокалу. Регулярна участь студентів у конкурсах хорових ансамблів стимулювала створення репертуару, який відповідав їхнім виконавським можливостям і водночас мав художню цінність. Результатом цієї роботи стало заснування студентського хорового ансамблю, у репертуарі якого виконувалися аранжування, хорові переклади та оригінальні композиції самої авторки. Саме для цього колективу були написані найвідоміші хорові обробки

Олени Чмут, що згодом здобули широку популярність у професійному та навчальному музичному середовищі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Попри те, що постать Олени Чмут та її творча спадщина добре знані у професійному музичному та виконавському середовищі, у науковому дискурсі вони ще не отримали належного висвітлення. На сьогодні наявні лише поодинокі згадки про композиторку у виданнях, присвячених музичному краєзнавству Буковини, серед яких — хрестоматії, навчальні посібники та довідкові матеріали. Їхніми авторами є викладачі кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: О. В. Залуцький, А. М. Кушніренко, Я. М. Вишпинська (2011) та А. В. Плішка (2011).

У музикознавчому просторі наукові праці, безпосередньо присвячені творчості Олени Чмут, поки що поодинокі. Зокрема, музикознавиця Ольга Путятицька у статті «Драматургічний потенціал сакрального тексту “Тебе одеючагося” у музичних проєкціях кінця XVI — початку XXI ст.» (2015) здійснила детальний аналіз духовної композиції композиторки — обробки стихирини болгарського наспіву «Тебе одеючагося», відзначивши органічне поєднання закономірностей давньої модальної та сучасної функціонально-гармонічної систем у її інтерпретації. Більш узагальнений огляд творчого доробку Олени Чмут у контексті розвитку буковинської композиторської школи подає Юлія Каплієнко-Ілюк у монографії «Музичне мистецтво Буковини. Сильові парадигми композиторської творчості» (2020), де окреслює провідні стильові риси її індивідуальної манери письма.

У 2021 році було здійснено упорядкування та видання збірки хорових творів *a cappella* Олени Чмут. Для створення хорових обробок Олена Чмут відбирала матеріал із збірника «Перлини української народної пісні» упорядника М. М. Гордійчука (1989), що забезпечувало основу автентичного фольклорного контексту.

Методологічною основою сучасних досліджень означеної проблеми стали наукові джерела, які можна систематизувати за такими напрямками:

- теоретичні праці, які розкривають художню індивідуальність, специфіку композиторського мислення в музиці ХХ – початку ХХІ століть і проблематику стилю композиторів (Драч І., 2010; Лігус О., Лігус В., 2018; Малий Д., 2018);

- фольклорно-джазові та гармонічні дослідження, в яких окреслено використання народнопісенного матеріалу та інтеграцію джазових засобів у хоровій музиці (Семененко Н., 1987; Романюк Л., 2015; Сластьон В., Горобець В., 2017; Толмачов Р., 2011);

- публікації, присвячені вокально-джазовому та хоровому виконанню в Україні, дослідженню сучасних тенденцій і практики виконання (Симоненко В., 2004; Попова А., 2023; Соловійов А., 2022).

Ця класифікація дозволяє окреслити методологічну основу для комплексного музикознавчого аналізу хорових обробок Олени Чмут, визначити напрями дослідження її композиторської практики та стилістичних особливостей творів. Оскільки наявні публікації лише частково висвітлюють творчість Олени Чмут, тому наукове осмислення її творчого доробку досі залишається недостатнім. Зокрема, відсутні системні дослідження її хорових обробок народних пісень, їхніх жанрово-стильових, ладо-гармонічних та фактурних особливостей.

Отже, актуальність дослідження означеної проблеми зумовлена потребою ґрунтовного вивчення хорової спадщини композиторки в контексті сучасних тенденцій розвитку української камерно-вокальної музики.

Мета статті — розкрити індивідуальний стиль Олени Чмут у жанрі хорової обробки народної пісні з визначенням особливостей її композиторського мислення та художньо-інтерпретаційних принципів в контексті української хорової традиції ХХ–ХХІ століть. Відповідно до поставленої мети було визначено такі **завдання дослідження**:

1) здійснити музикознавчий аналіз хорових обробок українських народних пісень Олени Чмут, у яких найповніше розкриваються жанрово-стилістичні напрями її композиторського письма, з виявленням особливостей авторського підходу до поєднання народного першоджерела із сучасними принципами музичного мислення;

2) визначити гармонічні, інтонаційні та стилістичні особливості хорових творів Олени Чмут з простеженням закономірностей поєднання елементів романтичної, народнопісенної та естрадно-джазової стилістики, що забезпечують органічний синтез національного й академічного музичного мислення;

3) виявити характерні риси багатостильової варіантності композиторки з окресленням специфіки поєднання традицій і сучасних композиторських технік у її творчості в контексті розвитку національно-романтичного напрямку української хорової музики.

Виклад основного матеріалу дослідження... Перед викладом музикознавчого аналізу окремих творів доцільно окреслити загальні закономірності, що властиві хоровим обробкам Олени Чмут. Її композиції вирізняються органічним поєднанням автентичного народного матеріалу з авторськими інтерпретаціями, багатою гармонічною палітрою та багатостильовою варіантністю. У творах композиторки простежується наскрізний розвиток музичного матеріалу, що дозволяє передати драматургію поетичного тексту, внутрішню психологічну напругу та ліричний настрій. Аналіз двох хорових творів — «Ой, ти місяцю» та «Ой, на горі два дубочки» — дозволяє детально виявити характерні стильові й гармонічні особливості, а також специфіку обробки народної пісні в контексті сучасного українського хорового мистецтва.

Пісня «Ой, ти місяцю» належить до жанру любовної лірики — балад або пісень з особистого та родинного життя. В українському фольклорі образ місяця традиційно виступає свідком людських переживань або поетичним уособленням нічних роздумів і туги. Варіант тексту, покладений в основу хорової обробки, має сюжетну лінію, характерну для народних балад, що оповідають про нещасливе кохання.

Твір складається з чотирьох куплетів і коди. У кожному куплеті відбувається рух до локальних кульмінацій, які поступово нарастають за ступенем драматичної напруги. Послідовне розгортання цих «хвиль» розвитку створює динамічну арку твору, що досягає центральної кульмінації в середині

останнього куплету (тт. 49–53). Система послідовних місцевих кульмінацій, об'єднаних спільною драматургічною логікою, формує внутрішню єдність композиції. Таким чином, куплетно-варіаційна форма хорової обробки набуває наскрізного розвитку, що збагачує її драматургічну виразність і надає твору цілісного художнього динамізму.

Мелодія основної теми зазнає постійних варіаційних змін, поступово трансформуючись майже до повного оновлення інтонаційного матеріалу. Водночас зберігається структура кожного куплету (три розділи), однак змінюється масштабно-тематична організація, що свідчить про активний наскрізний розвиток форми.

Порівняльний аналіз кількісного співвідношення тактів у кожному проведенні теми виявляє такі пропорційні зміни:

- 1) перше проведення теми — три розділи: $5 + 4 + 3$;
- 2) перша варіація — $5 + 7 + 3$;
- 3) друга варіація — $4 + 4 + 6$;
- 4) остання, кульмінаційна варіація — $5 + 5 + 6$.

Таким чином, у кожному наступному проведенні спостерігається динамічне розширення або перерозподіл фраз, що підкреслює поступове зростання емоційної напруги та формує органічну драматургію варіаційного розвитку.

В оригінальному вигляді тема звучить лише на початку твору — у першому розділі (тт. 1–13). У другому проведенні (тт. 15–29) вона розширюється завдяки застосуванню прийому подовження у другій половинній каденції, побудованій на виразному ввідному зменшеному септакорді до субдомінанти. У третьому проведенні (тт. 30–43) зберігається лише початковий мотив теми: спершу (тт. 30–33) він викладається імітаційно в партіях тенорів і басів, а далі, у наступних чотирьох тактах (тт. 34–37), майже точно імітується між сопрановою та альтовою партіями. Варто зазначити, що в цьому епізоді, при варіюванні початкового мотиву, використано характерний мелізматичний прийом — форшлаг у партії сопрано, який надає мелодії виразного гуцульського колориту (т. 35). У третьому розділі цієї варіації (тт. 38–43), що становить кульмінаційний

момент у ладо-гармонічному розвитку, тема лише віддалено нагадує завершальний розділ пісні. У загальній драматургії це перша виразна кульмінація, яка підготовлює наближення головної кульмінаційної вершини твору. Її підкреслено не лише фактурними та ладо-гармонічними засобами, а й агогічними прийомами. У четвертому куплеті (тт. 44–58) тема майже не звучить — окрім першого мотиву, композиція зазнає подальшого розширення форми. У коді (тт. 59–66) імітується лише перший мотив теми, що завершує композиційний розвиток.

До засобів розвитку твору належать також фактурні зміни. На початку використано традиційну форму народного співу, де одноголосний заспів поступово ускладнюється вступом інших голосів. Внаслідок цього гетерофонна фактура поступово трансформується у повноцінне багатоголосся з чотири- та п'ятизвукowymi вертикальними комплексами, послідовність яких збагачена виразною підголосковістю. Таким чином, у творі формується фактурна арка: від традиційного одноголосного початку, через поступове нарощування голосів, і до повернення у фіналі до унісону, що підкреслює драматургічну та емоційну завершеність композиції.

Зміни у фактурі нерозривно пов'язані з ладо-гармонічним розвитком твору. Початковий матеріал характеризується повною діатонікою — співзвуччями натурального мінору, поступово відбувається хроматизація, що веде до формування складних гармонічних комплексів. Зокрема, у тт. 40–43, на субдомінантовому органному пункті *мі мінору* (на тоні *ля*), звучить ланцюжок септакордів, об'єднаних затриманнями у крайніх голосах, які відсилають до далекого *соль мінору*. Така послідовність створює контраст між органом пунктом однієї тональності та серією акордів іншої, що сприймається як ефект політональності, водночас інтегруючись у гармонії мажоро-мінорного типу.

У подальшому відбувається поступове гармонічне просвітлення, хоча на шляху до основної кульмінації в останньому куплеті зустрічаються ефектні еліптичні звороти, які посилюють напруження і сприяють кульмінаційному розвитку. Так, у тт. 47–48 відбувається співставлення гармонії II^6_5 *сі мінору* з гармонічною субдомінантою *Соль мажору*, а у тт. 50–51 — D_9 *Соль мажору* зі *ре*

мінорною гармонією, субдомінантою до *ля мінору* (субдомінанти основної тональності), що забезпечує відхилення та підготовку до кульмінації.

У кодовому розділі відбувається повернення до ладової сфери натурального мінору, який водночас збагачено хроматизованим підголоском у партії тенорів. Цей прийом створює враження відлуння драматичних переживань попередніх розділів, зберігаючи емоційну напругу і забезпечуючи логічне завершення музичного розвитку твору.

В аспекті гармонічної мови особливу увагу привертає поєднання горизонтального руху мелодії з сучасними вертикальними сполученнями, що породжує дисонанси, які не порушують натуральноладової пісенності теми. Вперше цей прийом проявляється у завершальній каденції першої варіації (тт. 27–29).

Низхідний рух паралельних квартсектакордів, а потім сектакордів у трьох верхніх голосах у протилежному напрямку до нижнього голосу (від третього до п'ятого щабля), створює неочікувані, оригінальні співзвуччя. Традиційна функційна гармонічна послідовність заключної каденції ($t - s - DD - D - t$) реалізована через абсолютно інші вертикальні структури звучання. Зокрема: тоніка представлена III_7 і IV_2 ; субдомінанта — натуральний мінорний D_2 як затримання до IV^5_3 ; подвійна домінанта — ввідний септакорд $DDVII_7^4$ з квартою; домінанта — D_9 у щільному, практично кластерному розташуванні з затриманням до терцевого тону; тонічний акорд реалізований як октавний унісон у всіх партіях. Загалом, кульмінаційні моменти гармонії кожного куплету припадають на їх заключні каденції, що підкреслює драматургічну завершеність та логіку розвитку варіаційної форми.

Особливістю розвитку гармонічної мови цієї обробки є те, що одним із формоутворюючих елементів виступає підголосковість. Вона має значне функціональне та художнє значення: слугує не лише засобом поліфонізації та мелодизації фактури, а й сприяє виникненню нестандартних, оригінальних акордових сполучень, які часто мають лінеарне походження. Характер і тип підголосків органічно виростають із теми, а гармонічна тканина твору формується переважно з натуральних септакордів та їх обернень (як головних,

так і побічних щаблів). Паралельні та протилежні прохідні рухи, що оплітають акорди, а також імітаційні проведення служать засобами скріплення матеріалу та створення внутрішньої єдності. Це слід розглядати як важливий об'єднуючий фактор, який забезпечує цілісність твору, незважаючи на наявність фермат та завершених каденцій у середині композиції.

Варто зазначити, що хорову обробку Олени Чмут «Ой, ти місяцю» високо оцінив і відзначив як досконалий взірець хорової обробки української народної пісні народний артист України, легендарний хоровий маестро Левко Венедиктов.

Буковинська народна пісня «Ой, на горі два дубочки» є однією з найпопулярніших і найчастіше виконуваних хорових обробок Олени Чмут. Твір вирізняється яскравим фольклорним колоритом, характерним для коломийок, та демонструє органічне поєднання джазових гармоній із класичними прийомами розвитку музичного матеріалу. При цьому принципи обробки значною мірою спираються на традиції, які заклав класик української хорової обробки Микола Леонтович.

Форма обробки — куплетно-варіаційна, композиція в цілому репризна, з жартівливим характером. Восьмитактова тема побудована за періодом повторної будови $A-A_1$, відмінність спостерігається лише у кадансах. Мелодія відзначається архаїчністю та обмежена інтервалом квінти.

Перша експозиційна варіація містить мінімум акордових засобів. У супроводі чоловічих голосів переважають паралельні квінти, а в жіночих партіях звучить неконтрастне двоголосся — терцеві втори. Перша варіація утримується в одній тональності — *соль мінорі*; лише у десятому такті з'являється мажорна субдомінанта (*мі-бекар*), яка не створює відчуття відхилення. Незважаючи на наявність у каденції гармонічної домінанти, загальна ладова палітра залишається натуральним мінором, а використання *мі-бекару* у *соль мінорі* надає твору відтінок дорійського ладу, створюючи легкий ладовий контраст.

У другій варіації, починаючи з п'ятого такту, тема проводиться в теноровій партії, а в басовій партії формується низхідний хід $I - VII - VI$ високий – VI натуральний – V , що містить хроматизм, який уперше з'явився ще у першій варіації в теноровій партії (з т. 9).

У другому куплеті сопрано та альти супроводжують тему, що проводиться в чоловічих голосах, цікавим контрапунктом, побудованим на русі паралельними терціями з прохідних звуків. Цей контрапункт виникає з ритмічного малюнка основної теми у шостому такті – восьма та дві шістнадцятих. Гармонія в другому куплеті залишається незмінною і повторює ладову основу першого куплету.

З третього куплету починаються гармонічні варіації, які одразу супроводжуються відхиленням у інші тональності. Використовується кварто-квінтова секвенція у паралельний мажор: мажорна субдомінанта, домінанта до III шабля, альтерований VII⁶₅ подвійної домінанти основної тональності на VI шаблі, II₇ до домінанти, DD₇ – D₇ із розв'язанням у тоніку із затриманням. У результаті виникає домінантовий ланцюжок, ускладнений одночасним звучанням романтично-джазової послідовності акордів та архаїчної натурально-ладової народної мелодії, що створює явище своєрідної «поліладогармонії».

Цей прийом є першим варіантом перегармонізації теми, що спричинило кардинальну зміну звучання. Класичний домінантовий ланцюжок прикрашено хроматичними зсувами, а у партії альтів вперше з'являється дівізі, що призводить до п'ятиголосся – нонакорду, який поступово ускладнюється додаванням голосів. Від цього моменту (т. 38) нонакорди не зникають, ускладнюються альтераціями та замінними тонами, а фактура поступово ущільнюється. Заключна домінанта цієї варіації виконана у вигляді неповного ундецимакорду із секстою, що надає акордам виразного джазового звучання. Застосування цих засобів у третій варіації позначає наближення кульмінації твору, створюючи очікування ще більш експресивних ладових і гармонічних структур та відходу від основної тональності.

У четвертому куплеті тема знову переходить до чоловічої групи хору, що відповідає змісту тексту пісні. Варто зауважити, що проведення теми в жіночих або чоловічих партіях обирається автором залежно від сюжету пісні, який має діалогічну форму. Початок четвертої варіації збігається з проведенням теми у другій варіації (з т. 22), проте фактура твору змінилася. Жіночі голоси супроводжують тему статичними акордами довгими тривалостями, що породжує

альтеровані та натуральні септакордові й нонакордові вертикалі, представляючи новий варіант гармонізації теми.

Цікавим є закінчення цієї варіації на альтерованій подвійній домінанті, що звучить як нонакорд із секстою. Це співзвуччя стає основою наступного епізоду — кульмінаційної варіації твору і зазнає зсуву на малу терцію вгору у дещо спрощеному вигляді (без сексти), після чого рухається великими та малими секундами вниз у синкопованому ритмі, зупиняючись на домінанті основної тональності. На його фоні тема звучить у партії тенорів у зміненому вигляді: чиста квінта замінена на зменшену, виникає п'ятиступеневий зменшений лад (тон — півтон), що додає експресії та динаміки. Разом із синкопованими джазовими акордами та терпкими дисонансами це ефективно підкреслює кульмінаційний момент твору.

У цілому спостерігається поступовий розвиток гармонічної мови — від натурального мінору, архаїчних мелодичних зворотів і прозорих квінт у супроводі до складних ладових перетворень теми та напружених п'ятизвучних акордових структур у супроводі. У поєднанні з терпкими дисонансними сполученнями це створює оригінальне, сучасне та цікаве звучання. Кульмінаційний епізод завершується D_9 із секстою, розташованим у середині, що формує гостро-дисонансний ефект звучання.

У фінальному куплеті, який є репризою твору, динаміка змінюється на *p*. Контрапункт до теми, що звучав на початку твору в партії тенорів (тт. 9–12), виходить на перший план, будучи варіацією його проведення у другому куплеті (тт. 18–21). При цьому секундовий хід I–VII замінюється на септимовий стрибок. На фоні тонічного органного пункту цей контрапункт виконується у вигляді октавного унісону сопрано та тенорів, що обрамляє тему, яка ніби влітається в середину. Використовується поліфонічний прийом двоголосного вертикального складного контрапункту, що створює цікавий фонічний ефект. Тут головними стають не акордові вертикалі, а поліфонічне поєднання ліній та повернення до прозорого звучання.

Внаслідок лінійного руху виникають гострі низхідні малосекундові дисонанси, які надають «щемливості» звучанню цієї, на перший погляд,

жартівливої пісні. Жартівливий характер відступає, водночас розкривається прихований у сюжеті драматизм.

Цей епізод (шостий куплет) підсумовує весь попередній розвиток твору. Тут спостерігається протиставлення теми і контрапункту, використання витриманих нот, а також мажорна субдомінанта в нонакорді, що поєднується з м'яким натуральним VII₉ у перерваній каденції (тт. 67–68). Заклучна каденція включає поєднання VI₆ з D₇ із секстою та тоніку із затриманням до натурального мажорного VI₆, яка переходить у закінчення на тоніці у вигляді світлого мінорного VI₆.

У першій редакції на цьому місці обробка пісні завершувалася. Проте у 2000 році, під час державного іспиту з хорового диригування студентки НМАУ ім. П. І. Чайковського Надії Селезньової, твір було виконано в остаточній редакції — із повторенням першої частини.

У розвитку гармонічної мови обробки пісні «Ой, на горі два дубочки» простежується чітка динаміка: від діатонічної основи, прозорого звучання чистих квінт і натурального мінору — до поступового розширення ладового простору через мажорну субдомінанту, виходи в паралельну мажорну тональність, застосування побічних ступенів і домінантового ланцюжка, який поступово ущільнюється нонакордовими структурами. Такий розвиток органічно приводить до кульмінації, де з'являються «жорсткі» позатональні нонакорди, що зміщуються спочатку тонами, а потім — півтонами. На цій акордовій основі тема звучить у зменшеному ладі, що підсилює відчуття напруження та експресії, цілком відповідаючи драматургії тексту й розкриваючи його глибинний образний зміст.

Висновки.

Хорові обробки українських народних пісень Олени Чмут є високохудожніми зразками української камерно-вокальної музики ХХ століття. У її творчості виявляється виразна індивідуальність композиторського мислення, що поєднує увагу до народного першоджерела з сучасним музичним мисленням. Застосовуючи наскрізний тип викладу, композиторка досягає цілісності

музичної форми, що дозволяє глибше розкрити поетичну основу твору, передати внутрішню психологічну напругу й ліризм літературного тексту народної пісні.

Емоційно-психологічна насиченість хорових творів Олени Чмут досягається завдяки багатій гармонічній палітрі, у якій поєднано елементи романтичної стилістики, народнопісенних інтонацій та сучасних гармонічних засобів, зокрема джазових акордових послідовностей. Такий підхід формує органічний синтез національного й академічного музичного мислення. У низці творів до нього додається ще й естрадно-джазова стилістика, що надає звучанню народної пісні оновленого, свіжого та інноваційного характеру.

Композиторська практика Олени Чмут вирізняється багатостильовою варіантністю, у якій провідною рисою є прагнення не лише до розширення й збагачення жанрових форм, а й до їхньої жанрово-стильової індивідуалізації. Це виявляється у творчій рефлексії музичних універсалій різних історико-художніх епох та в органічному поєднанні традицій із сучасними композиторськими техніками. У хорових обробках народних пісень композиторки, які можна означити як «професійний пісенний фольклор», природно поєднуються автентичний народний колорит і сучасна авторська інтерпретація. Хорова музика Олени Чмут презентує одну з провідних жанрово-стильових тенденцій сучасної української музики — національно-романтичний напрям, для якого характерні драматизм, ліризм і тонка емоційна виразність.

Перспективи подальших розвідок... Ця наукова публікація не претендує на всебічне охоплення всіх хорових обробок Олени Чмут. Водночас, вона може стати підґрунтям для подальших досліджень у галузі української камерно-хорової музики, а також для музикознавців, які аналізують жанрово-стильові особливості хорової обробки народної пісні в контексті тенденцій розвитку української хорової культури на межі ХХ – ХХІ століть. Отримані результати можуть бути корисними для подальшого вивчення української камерно-хорової творчості, зокрема її розвитку на Буковині, а також для аналізу сучасних підходів у хоровій виконавській практиці.

Список використаної літератури і джерел

1. Гордійчук, М. М., укл. 1989. *Перлини української народної пісні*. Київ: Музична Україна.
2. Драч, І., 2010. *Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву*: навчальний посібник. Харків: Тимченко.
3. Каплієнко-Ілляк, Ю. В., 2020. *Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.*: монографія. Чернівці: Букрек.
4. Кушніренко, А. М., Залуцький, О. В. та Вишпинська, Я. М., 2011. *Історія музичної культури й освіти Буковини*: навчальний посібник. Чернівці: Чернівецький національний університет.
5. Лігус, О. М. та Лігус, В. О., 2018. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*, 1(2), сс.673–676.
6. Малий, Д. М., 2018. *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.
7. Плішка, А. В., 2011., укл. *Буковинські композитори*: навчальний посібник. Чернівці: Чернівецький національний університет.
8. Попова, А. О., 2023. *Становлення вокально-джазового виконавства в культурному просторі Києва*. Дис. д-ра філософії з муз. мистецтва. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
9. Путятицька, О. В., 2015. Драматургічний потенціал сакрального тексту «Тебе одоющагося» у музичних проєкціях кінця XVI–XXI ст. *Українське музикознавство*, 41, сс.184–192.
10. Романюк, Л. Б., 2015. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця XX – початку XXI ст. В кн.: Науковий потенціал, наукова інтернет конференція, 16-18 березня 2015, [online]. Режим доступу: <<https://int-konf.org/ru/2015/naukovij-potentsial-2015-16-18-03-2015/1030-kandidat-mistetstvoznnavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-i-dzhazu-v-muzichnomu->> [дата звернення: 01.03.2025].
11. Семененко, Н. Ф., 1987. *Фольклорні риси гармонії хорової музики*. Київ: Наукова думка.
12. Симоненко, В. С., 2004. *Українська енциклопедія джазу*. Київ: Центр музичної інформації.
13. Сластьон, В. та Горобець, В., 2017. Естрадно-джазові виміри хорових обробок народних пісень у творчості Вероніки Тормахової. *Молодий вчений*, 9(49), сс.216–219.
14. Соловійов, А. М., 2022. *Джазова обробка народної пісні у творчості українських композиторів другої половини XX–початку XXI ст.* Дис. д-ра філософії з муз. мистецтва. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.
15. Толмачов, Р., 2011. *Хорове аранжування та вільна обробка*: навчальний посібник. Вінниця: Нова книга.
16. Чмут, О. О., 2021. *Хорові твори асappella*: нотна збірка. Чернівці: Місто.

References

1. Hordiichuk, M. M., comp. 1989. *Perlyny ukrainskoi narodnoi pisni* [Pearls of Ukrainian folk song]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
2. Drach, I., 2010. *Khudozhnia indyvidualnist kompozytora: aspekty vyivavu: navchalnyi posibnyk* [The composer's artistic individuality: aspects of expression: a textbook]. Kharkiv: Tymchenko.
3. Kapliienko-Illiuk, Yu. V., 2020. *Muzychne mystetstvo Bukovyny. Stylovi paradyhmy kompozytorskoi tvorchosti XIX–XXI st.*: monohrafiia [The musical art of Bukovina. Stylistic paradigms of composer's creativity of the 19th–21st centuries: a monograph]. Chernivtsi: Bukrek.
4. Kushnirenko, A. M., Zalutskyi, O. V. and Vyshpynska, Ya. M., 2011. *Istoriia muzychnoi kultury y osvity Bukovyny: navchalnyi posibnyk* [History of musical culture and education of Bukovina: a textbook]. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet.

5. Lihus, O. M. and Lihus, V. O., 2018. Problema stylu v muzykoznavchychk doslidzhenniakh: dosvid systematyzatsii [The problem of style in musicological research: experience of systematization]. *Molodyi vchenyi*, 1(2), pp.673–676.
6. 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.
7. Plishka, A. V., 2011., comp. *Bukovynski kompozytory: navchalnyi posibnyk* [Bukovyna composers: a textbook]. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet.
8. Popova, A. O., 2023. *The formation of vocal-jazz performance in the cultural space of Kyiv*. Ph.D. in Art History. Thesis. National Academy of Culture and Arts Management.
9. Putiatytska, O. V., 2015. Dramaturhichnyi potentsial sakralnoho tekstu "Tebe odeiushchahosia" u muzychnykh proektsiiakh kintsia XVI–XXI st. [The dramaturgical potential of the sacred text "The One Who Clothes You" in musical projections of the late 16th–21st centuries]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 41, pp.184–192.
10. Romaniuk, L. B., 2015. Synkretyzm folkloru i dzhazu v muzychnomu mystetstvi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI st. [Syncretism of folklore and jazz in the musical art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries]. In: Scientific Potential, scientific internet conference, March 16-18, 2015, [online]. Available at: < <https://int-konf.org/ru/2015/naukovij-potentsial-2015-16-18-03-2015/1030-kandidat-mistetstvoznnavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-i-dzhazu-v-muzichnomu->> [accessed: 01 March 2025].
11. Semenenko, N. F., 1987. *Folklorni rysy harmonii khorovoi muzyky* [Folklore features of the harmony of choral music]. Kyiv: Naukova dumka.
12. Symonenko, V. S., 2004. *Ukrainska entsyklopediia dzhazu* [Ukrainian encyclopedia of jazz]. Kyiv: Tsentru muzychnoi informatsii.
13. Slaston, V. and Horobets, V., 2017. Estradno-dzhazovi vymiry khorovykh obrobok narodnykh pisen u tvorchosti Veroniky Tormakhovoi [Pop and jazz dimensions of choral arrangements of folk songs in the work of Veronika Tormahova]. *Molodyi vchenyi*, 9(49), pp.216–219.
14. Soloviov, A. M., 2022. *Jazz processing of folk songs in the work of Ukrainian composers of the second half of the 20th–early 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.
15. Tolmachov, R., 2011. *Khorove aranzhuvannia ta vilna obrobka: navchalnyi posibnyk* [Choral arrangement and free arrangement: a textbook]. Vinnytsia: Nova knyha.
16. Chmut, O. O., 2021. *Khorovi tvory acappella: notna zbirka* [Choral works acappella: a collection of sheet music]. Chernivtsi: Misto.

NADIIA SELEZNIOVA

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

Postgraduate Student at the Department of History
of Ukrainian Music and Musical Folklore
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
selezniovanadia12@gmail.com

CHORAL ARRANGEMENTS OF UKRAINIAN FOLK SONGS IN THE WORK OF OLENA CHMUT: GENRE AND STYLISTIC FEATURES

This study examines selected choral arrangements of Ukrainian folk songs by the Bukovinian composer Olena Chmut, which occupy a prominent place in her creative output. It is emphasized that the stylistic features of these arrangements were shaped within the traditions of the Kyiv compositional school, serving as a foundation for the academic genesis of Chmut's work. The influence of contemporary trends in chamber choral performance of the 1990s, particularly the

activities of conductor Larysa Bukhonska, on the development of Chmut's individual style is highlighted. The study identifies the main genre and stylistic characteristics of Chmut's arrangements, including the integration of folk intonations with classical choral traditions and contemporary harmonic language. A detailed analysis is provided of two representative works—"Oy, ty misiatsiu" and "Oy, na hori dva dubochky"—with regard to harmonic language, polyphonic techniques, dramaturgical and formal principles, and thematic development. Special attention is given to the interaction between melody, poetic text, and expressive musical means, which create an organic unity in Chmut's scores. These works are shown to possess emotional and psychological depth as well as a distinctive compositional style. The composer demonstrates a refined sense of the vocal nature of choral sound, a rich harmonic palette, use of chordal verticals in jazz style, textural flexibility, and masterful application of polyphonic elements. It is concluded that the analyzed choral compositions are vivid examples of contemporary Ukrainian music, in which the folk song foundation, romantic expressiveness, modern harmonic exploration, and profound artistic reflection are harmoniously combined.

Keywords: *compositional legacy of Olena Chmut, choral works of Olena Chmut, chamber choral music, a cappella choral music, style, genre, texture.*

*Стаття надійшла до редакції 23.09.2025 р.
Отримано після доопрацювання 27.10.2025 р.
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*