

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ХОРОВОГО ДІЙСТВА
МАРИНИ ДОЛГІХ “Я НАД СВІТОМ СТОЮ”:
ДОСВІД ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Магістерська робота

Доренської Валерії Олександрівни

Науковий керівник:

Шаповалова Людмила Володимирівна

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри

інтерпретології та аналізу музики,

академік Академії наук вищої школи України

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело Доренська Доренська В.О

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ТА ІНТЕРМОДАЛЬНА КОНЦЕПЦІЯ ХОРОВОГО ДІЙСТВА МАРИНИ ДОЛГІХ	
1.1 Формування творчої особистості Марини Долгих: родина, освіта, професійні орієнтири	7
1.2 Інтермодальна концепція та творче втілення хорового дійства “Я над Світом стою”	16
1.3 Сценографія, просторове рішення та символічна драматургія хорового дійства	20
1.4 Висновки до розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ МАРИНИ ДОЛГІХ “Я НАД СВІТОМ СТОЮ...”	
2.1 Структурні моделі формотворення та їх стилістичне навантаження у хоровому дійстві “Я над Світом стою...”.....	30
2.2 Вокально-хорові виклики та ансамблеві особливості твору Марини Долгих.....	50
2.3 Диригентська інтерпретаційна модель хорового дійства “Я над Світом стою...”. Досвід комерного хору “Елефтерія”, та власні авторські пропозиції.....	58
2.4 Висновки до розділу 2.....	65
ВИСНОВКИ.....	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	69
ДОДАТОК.....	75

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Майже чотири роки війна є частиною нашого життя: постійні повітряні тривоги, звуки працюючої протиповітряної оборони та літаючих винищувачів не дають людям забути про те, в який складний історичний період вони проживають і творять мистецтво Бути наперекір війні!

Відомо, що у складні часи митці завжди активізувалися і створювали свої твори на основі синтезу власного життєвого досвіду, соціокультурного контексту та викликів історичного часу. Багато українських митців на основі своїх рефлексій створюють твори які стосуються війни яка почалась з 2014 року. Композитори не є виключенням.

Марина Василівна Долгіх (нар. 31.08.1968 року) – сучасна композиторка, яка живе у Кропивницькому і пише музику на вірші поетеси з Кіровоградщини Олени Армаш, як вона змогла на основі своєї мистецької і людяної рефлексії на тему війни вийти на високий духовний рівень їх трансформації у жанровому форматі хорового дійства “Я над Світом стою”? Відповіді на це питання авторка зобов’язана вибором теми дослідження.

Хорове дійство (2023) “Я над Світом стою” об’єднав між собою плеяду кропивницьких митців, а саме: композиторку Марину Долгіх, поетесу Олену Армаш, художницю Наталію Корнілову, режисерку Чернівецької обласної філармонії Тетяну Воронову (яка також родом з кіровоградщини), та кропивницький муніципальний хор “Елефтерія”.

Твір мав 2 прем’єрні покази: перший відбувся 10-го травня 2024 року у рамках щорічного масштабного регіонального проєкту “Молитва вустами дітей” на базі Кропивницького музичного фахового коледжу, а друга прем’єра відбулась 24-го травня 2024 року під час XXVII Всеукраїнського фестивалю камерної та симфонічної музики “Травневі музичні зустрічі” у Кіровоградській обласній філармонії.

Композиторка зазначає у статті на медійній платформі “Кропивницький час-тайм”: «Дві прем’єри - оскільки два різних формати. Перший - переважно концертний, що передбачав увагу до хорового твору і його виконання. У другому реалізувався мій задум в повноті - показати сценічне дійство як видовищний ряд, в якому поєдналися слово, музика, малюнки, світло, театральні

елементи» (М. Долгіх стаття від 01.06.2024). Таким чином, цей новітній твір отримав високий резонанс у межах області, та не залишив байдужим нікого, хто входить у культурне середовище регіону.

Отже, актуальність теми дослідження обумовлена появою яскравого хорового твору, що є рефлексією української сучасної композиторки на страшні реалії сьогодення. Хорове дійство “Я над Світом стою” на даному етапі потребує відповідної наукової оцінки.

Інший чинник актуальності теми виникає у зв’язку з необхідністю визначення жанрової специфіки твору. Композиція “Я над Світом стою”, за ремаркою композиторки, – це **хорове дійство**. Цей жанр не є детально дослідженим в контексті хорового мистецтва України ХХ століття, тому виникає потреба у моделюванні типологічних рис жанру як структурно-семантичного інваріанту для його подальшої екстраполяції на обраний твір.

По-третє, належної оцінки потребує колективна творчість, чиїми зусиллями був реалізований твір в живому виконанні що складає для автора роботи, як диригента - спеціальний виконавсько-диригентський аспект дослідження.

Мета дослідження - виявити жанрово-стильові засади хорового дійства Марини Долгіх “Я над Світом стою” з позиції хормейстерської інтерпретації.

Для досягнення мети пропонується наступні **наукові завдання**, які обумовлюють структуру магістерської роботи:

- створити творчий портрет композиторки Марини Долгіх на основі біографії та загального огляду основних жанрів творчості;
- проаналізувати музичну драматургію “Я над Світом стою” в аспекті жанрової атрибуції;
- виявити стильові засади мислення композиторки на матеріалі проаналізованого твору;
- здійснити аналіз інтерпретаційної версії кропивницького муніципального хору “Елефтерія”;
- запропонувати авторську хормейстерську концепцію твору з обґрунтуванням диригентського та вокально-хорового планів.

Об'єкт дослідження – хорова творчість сучасної композиторки Марини Долгіх.

Предмет дослідження – жанрово-стильові засади хорового дійства Марини Долгіх “Я над Світом стою” та його диригентська інтерпретація.

Матеріал дослідження: 1) партитура хорового дійства Марини Долгіх “Я над Світом стою”;

2) відео-записи прем'єрних версій;

3) довідковий матеріал, присвячений прем'єрі твору.

Методологія дослідження. Згідно з заявленими завданнями дослідження, використовуються такі наукові підходи:

- *біографічний* - допоміг систематизації фактів, життєвого шляху та визначення етапів становлення мисткині в різних сферах її діяльності;;
- *функціонально-структурний* - для розкриття образної драматургії твору та специфіки його формотворення
- *жанровий* - виявити типові ознаки твору;
- *стильовий* - сприяє визначенню принципів індивідуального мислення композиторки в обраному творі;
- *хорознавчий* - застосовується для обґрунтування специфіки хорового звучання як способу комунікації;
- *інтерпретаційний* - для здійснення аналізу виконання твору камерним хором “Елефтерія”.

Теоретична база. Концепція магістерської роботи спирається на фундаментальні напрями українського музикознавства:

- *сучасне хорознавство:* О. Батовська [3; 5;], О. Бенч-Шокало [8], І. Бермес [11], Є. Бондар [12], Ю. Іванова [23; 24], О. Коломієць [26], Н. Михайлова [36];
- *композиторська творчість* (зокрема хорові твори М. Долгіх): праці О. Батовської [7], М. Долгіх [17], В. Колос [28], Х. Флейчук [50];
- *жанри та стилі хорової музики; теорія музичного твору, форми, мови* - О. Батовська [6], Є. Бондар [13], І. Коханик [30], В. Михайлець [33; 34], В. Москаленко [39], О. Соколов [48], Л. Шаповалова [52], С. Шип [53; 54];

- *диригентсько-виконавська творчість та інтерпретація*: Я. Алісійчук [1], О. Батовська [4], І. Бермес [10], Л. Василенко [15], Г. Дмитревський [18], О. Заволгін [22], М. Колеса [25], Н. Михайлова [35; 37], В. Москаленко [38], Ю. Ніколаєвська [41], Г. Савельєва [43; 44; 45], Ю. Сіка [46], Т. Смірнова [47], Л. Шаповалова [51];

Допоміжну роль відіграють публіцистичні джерела на сайтах таких платформ: КМФК [28], Кропивницький час-тайм [54], *Facebook* [31], *YouTube* [32]. А також отримане особисте інтерв'ю від композиторки [20] та коментарі від поетеси [2] та режисерки [16].

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- системно проаналізоване хорове дійство сучасної української композиторки Марини Долгих “Я над Світом стою” (2023);
- виявлено питомі засади жанру “хорове дійство” на основі обраного твору;
- розглянуто інтерпретацію хорового дійства, що є синтезом колективної творчості кіровоградських митців, виконавців, диригента та режисера;
- обґрунтовано власну авторську концепцію бачення твору.

Практична значимість отриманих результатів. Матеріали дослідження та його висновки можуть бути використані у процесі викладання таких дисциплін для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України: “Українська музична література”, “Хорознавство”, “Українська хорова література”, “Аналіз музичних творів”, “Музична інтерпретація”. Ідеї, висвітлені в дослідженні, мають практичне застосування в професійній діяльності майбутніх диригентів.

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, двох основних розділів (8 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел, та Додатків. Загальний об'єм роботи 98 сторінок, з них основного тексту 56.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ МАРИНИ ДОЛГІХ ТА ІНТЕРМОДАЛЬНА КОНЦЕПЦІЯ ХОРОВОГО ДІЙСТВА

1.1 Генеза творчості: родина, освіта, професійні орієнтири М. Долгіх

Марина Долгіх (нар. 31.08.1968 року) відома кропивницька музикознавиця, композиторка, викладачка теоретичних дисциплін у Кропивницькому фаховому музичному коледжі.

Її творчий музичний шлях почався ще з шкільних років. З раннього дитинства виявляла інтерес до музики: співала, грала на бандурі, пробувала писати перші пісні. Марина Василівна почала писати музику навчаючись у третьому класі музичної школи. Тоді це були вокальні мініатюри написані наприклад для матусь на 8-ме березня.

Навчалась композиторка у другій музичній школі міста Кропивницький (тоді ще Кіровоград), яка тоді тільки відкрилась у місці. За словами композиторки у ті роки коли відкрилась школа (рік заснування 1 вересня 1974 р), у школі працювали молоді провідні викладачі з сучасними методиками викладання на той момент. Тому одного разу коли маленька Марина Долгіх демонструвала свою пісню викладачці з фортепіано, це почув директор школи В'ячеслав Іванов і запропонував майбутній музикознавиці та композиторці навчатись композиції у Кіма Олександровича Шутенка.

Для кіровоградської області та регіоніки в цілому Кім Олександрович Шутенко (нар. 17. 10. 1932, Харків - 13. 08. 2010, Кіровоград, нині Кропивницький) зробив вагомий внесок у розвитку музично-теоретичних дисциплін. У 1962 він прибув у місто Кіровоград та очолив музично-теоретичний відділ який тільки тоді заснувався. Саме з його приходом та зусиллями його молодших колег на теоретичному відділі формувалася атмосфера творчості, яка заохочувала студентів не лише до академічної підготовки, а й до композиції та імпровізації.

Також що б розвивати композиторську школу регіоніки Кім Олександрович викладав композицію і у двох вищезазначених школах. Як зазначає сама Марина Долгіх, під час занять по класу композиції панувала завжди злагожденість. Ніколи не було відчуття тиску та конкуренції. Завдання Кіма Олександровича

було в першу чергу всебічно розвивати майбутніх професійних музикантів, використовуючи екологічні педагогічні методи.

Три покоління високопрофесійних музикантів, які успішно реалізували себе у різних сферах: як викладачі музичних шкіл, композитори та музикознавці є випускниками Кіма Шутенка. Серед найбільш відомих його учнів - член Спілки композиторів України Олег Польовий, кандидати мистецтвознавства Ірина Сікорська та Марина Долгіх, композитори Олег Смирнов, Віталій Делестьянов, Олексій Харченко та автор-виконавець Андрій Фоменко, Ігор Крутий, Юрій Ткаченко, а також багато інших фахівців.

Саме Кім Олександрович Шутенко є першим і найважливішим вчитель композиції для Марини Долгіх, який до кінця свого життя підтримуватиме майбутню науковицю та композиторку, та супроводжуватиме стежками професійного становлення.

Вже у 5-6 класах музичної школи твори Марини Василівни виконувались шкільним хором. Зокрема “Пісенька про лева” не втратила своєї актуальності і у сьогоденні. Вона увійшла до нової збірки з українським перекладом від Татарової Алли що є керівником хору секатору педагогічної практики Кропивницького фахового коледжу “Зоринка”, який є активним виконавцем творів для дітей композиторки.

У шкільні роки Марина Долгіх здебільшого писала вокальні твори під бандуру, і сама собі акомпонувала. Її любов до цього інструменту зародилась ще з дитинства. Її дідусь Трохим Сергійович був народним музикантом та співаком, та подарував онучці спочатку фортепіано а потім і бандуру. Саме два дідусі (Трохим Сергійович та Павло Сергійович) навчили спілкуватись Марину рідною українською мовою, подарували любов до творчості кобзаря Т. Г. Шевченка.

Можемо зробити висновок, що свідомо громадянська позиція у композиторки сформувалася саме в колі родини. Зі статті Анни Лях “Багатогранність мистецької постаті Марини Долгіх” також відомо що мати композиторки Галина Григорівна викладачка німецької мови а батько Василь Трохимович хоч за освітою був ветеринарний лікар, та за серцем - прихильник української літератури та театру, співак аматор. Тому майбутня мисткиня виховувалась у високо інтелегентному середовищі, що плекало любов до свого етнокоду та до регіоніки.

Під час вступу у Кіровоградський музичний коледж одразу три відділи (фортепіано, бандура та теоретичний) були зацікавлені у її зарахуванні. Проте саме авторитет Кіма Олександровича Шутенка визначив подальші горизонти професійної діяльності Марини Долгії.

Вже на першому курсі музичного коледжу у композиторки відбувся перший авторський концерт в будинку офіцерів. В 1885-1920 роках там розташовувалась Єлисаветградська чоловіча гімназія. Станом на вересень 2025 року ця будівля зруйнована внаслідок ворожої дрової атаки країни агресора. Авторський концерт тривав 50 хвилин. Під час концерту прозвучали “Сюїта у старовинному стилі”, прелюди для фортепіано, “Варіації” для фортепіано на українську тему, камерно-інструментальні твори для скрипки та фортепіано та дитячі хорові твори. Також Марина Долгіх власноруч створила тріо бандуристок і з ними вивчила та виконала кілька авторських творів.

Також у коледжні роки були написані ще декілька творів для скрипки та фортепіано, і для тріо бандуристок у якому Марина Долгіх октивно брала участь та для якого активно писала твори, тому що відчувала потребу у створенні якісного продукту для нашого автентичного інструменту.

По закінченню музичного коледжу Кім Олександрович наполягав що б Марина Долгіх далі пов’язала свою освіту саме як композиторка. Проте тоді Марина Василівна вирішила що вона не може прийняти цей виклик долі. Бо писати твори для мисткині - це величезна відповідальність, обравши цей шлях людина відмовляється від сім’ї та інших способів реалізації. Ще довго Кім Олександрович дискутував з Мариною Долгіх, але потім коли він зустрівся на одному із з’їздів композиторів з Лесею Дичко та також підтвердила тезу Марини Василівни що бути жінкою композитором дуже важко він заспокоївся та прийняв рішення своєї учениці.

Сама Марина Василівна так відгукується про Кіма Шутенка: “Кім Олександрович мені дав все. Він мій творчий батько і я йому дуже вдячна. Тому і пам’ять я про нього зберігаю, і архів творів мені зараз перейшов.”. У планах мисткині реалізувати твори Кіма Шутенка дусь на просторі столиці або інших великих міст, адже його твори високопрофесійні і заслуговують бути почутими.

Тож у подальшому Марина Долгіх здобувала освіту музикознавиці у Астраханській консерваторії на заочному відділені. Зі слів самої мисткині,

навчатись було не складно адже вона мала дуже сильну базу. І після закінчення консерваторії у 1992-му році вперше тоді за практику студентці заочного відділу вручили рекомендаційний лист в аспірантуру в Москву. Проте це були складні для України 90-ті роки, коли економіка була в скрутному становищі та навіть на останній захист диплому Марині Долгіх збирали кошти всім коледжем, щоб оплатити літак. Також вже тоді пані Марина вже мала сім'ю та на руках вже тримала первістка. Тому наукову діяльність довелось поставити на паузу.

Проте у 1996-му році за сприянням музичної спілки Кіровоградщини Марина Долгіх випускає брошуру “Матеріали з історичної музичної культури Кіровоградщини”. Що одразу дає розуміння, що мисткиня ставить собі мету на майбутнє - розвивати музичне краєзнавство на науковому рівні.

Повернення до композиторства відбулось завдяки добрій знайомій подрузі бандуристці Ірині Прокоповій. Марина Василівна вчилась з нею у музичному коледжі, а також у подальшому вони разом працювали у третій музичній школі (подруга як викладачка бандури, а М. Долгіх як викладачка композиції). Вона прийшла до композиторки додому і запропонувати створити проєкт - ансамбль бандуристок. Ідея полягала в тому щоб два або три роки поспіль відібрати здібних дітей (по 7 на рік), створити для них окремий теоретичний клас з поглибленим вивченням сольфеджіо, композицією та вокалом.

Коли ансамбль вже був готовий до конкурсної та концертної творчості, виникла потреба у професійних програмних творах. Особливо спрямовані на патріотичну тематику. Так з'явився твір “Україна” з якою ансамбль виступив у місті Дніпро. Вже тоді Марина Долгіх тяжіла до певного перформативного викладу на сцені, тому у цій пісні було чотири сольюючі пари, які виконували певні фрагменти соло. Під час створення твору композиторці не вистачило літературного тексту і вона дописала такий рядок “Хай лунає пісня просто неба, хай господь тебе благословить.” який виконується на прикритих струнах та з поділом на шестиголоося. Після цього виступу “Україну” почали відтворювати на радіо у будинку студента у Дніпрі.

Також у репертуар колективу входила пісня “Гуси-гусоньки” на вірші Катерини Гнатенко, яку композиторка написала ще в дитинстві. Спеціально для ансамблю бандуристок Марина Долгіх переклала пісню для трьох партій та бандури. Цю пісню та “Україну” спілка кобзарів запропонували композиторці

видати ці 2 твори проте, вона дозволила видати лише “Гуси-гусоньки” зберігши “Україну” для більш ексклюзивного виконання.

Паралельно з композиторською діяльністю Марина Василівна активно займалась та займається краєзнавством, зорема музикознавством регіоніки. У 2007 році в рамках фестивалю “Квітневі музичні зустрічі” було презентовано мультимедійний диск “Мейтус і Єлисаветград: повернення до рідного міста” який упорядкувала Марина Долгіх.

На презентацію було запрошено провідних музикознавців - Мар'яну Копицю, Ірину Сікорську та композиторка Богдану Фільц. Презентація була сприйнята дуже позитивно згодом дослідницю було нагороджено обласною краєзнавчою премією ім. В. Ястребова. Ця робота дала поштовх для реалізації своєї наукової діяльності, а саме вступ на аспірантуру до інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

За три роки музикознавиця написала та захистила свою дисертацію “Становлення музичного професіоналізму Єлисаветградщини (1900–1920-ті рр.)” . Науковим керівником була кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця Сікорська Ірина Михайлівна (яка також родом з Кропивницького). Зі слів композиторки дисертацію було доволі легко захищати, тому що Марина Василівна перша хто писав про кіровоградський регіон. До цього не було таких ґрунтовних досліджень про кіровоградщину.

Наступною ґрунтовною роботою Марини Долгіх стала книга “Нейгаузи. Варіації на єлисаветградську тему”, за що отримала І Всеукраїнську музикознавчу премію Національної Спілки композиторів України “Primusinter pares”. За словами науковиці тоді вона ще не входила у спілку композиторів, і для неї це було дуже важливе визнання. А згодом Марина Василівна вже стала членкинею Національної Спілки композиторів України.

Таким чином, Марина Долгіх є унікальною постаттю, яка через своє наукове та творче осмислення та діяльність системно розвиває і популяризує музичну культуру своєї малої батьківщини, Кіровоградщини, як на рівні дослідження історії та постатей (музикознавство), так і на рівні створення нових творів для автентичної сцени (композиторство).

Марина Долгіх тісно співпрацює з багатьма мистецькими колективами Кропивницького, і ця співпраця є фундаментальною частиною її композиторського процесу. Коли народжується задум нового твору, композиторка майже завжди відразу орієнтується на конкретну реалізацію та колектив, який може його виконати. Це не лише забезпечує, що твір буде втілений, але й робить сам процес створення більш натхненним і цілеспрямованим.

Серед виконавців з якими працює композиторка студентські колективи Кропивницького фахового музичного коледжу (КФМК). Зокрема симфонічний оркестр КФМК (керівник Лариса Голіусова), струнний оркестр під керівництвом Наталії Хілобокової. З вокальних колективів жіночий хор “Prima Vista”, мішаний хор “Frisson” (керівник Ксенія Шпудейко), вокальний ансамбль “Оksamит” під керівництвом Ксенії Сальнікової. Також активні виконавці творів Марини Долгіх - камерний оркестр “Концертіно” Кіровоградська Обласна Філармонія та муніципальний мішаний камерний хор “Елефтерія” (під керівництвом Юлії Левченко). Також у місті Кропивницький з’явився аматорський колектив у рамках проєкту Алли Татарової “Хорова здибанка”, які вже також мають концертну діяльність в місті та виконують твори мисткині.

Дитячі хорові твори активно виконують такі хори як “Зоринка” сектору педагогічної практики КФМК (керівник Алла Татарова), ансамбль молодших класів “Сріблясті дзвіночки” музичної школа 1 ім. Г.Г. Нейгауза (художня керівниця Юлія Черкас).

Ключовою рисою композиторського стилю Марини Долгіх є її глибока національна основа та безпосередній зв’язок з рідною землею, що постійно відображається у виборі тематики та літературних текстів. Ця любов до рідної землі та її історії знайшла своє найсильніше вираження у швидкій та потужній реакції на події в Україні: у воєнний час композиторка створила значну кількість творів на актуальну військову тематику. Марина Долгіх активно співпрацює з поетами-земляками (наприклад, Антоніна Царук, Антоніна Корінь, Олена Армаш), а також звертається до класиків української поезії (зокрема, Олени Теліги), підкреслюючи регіональний та загальнонаціональний вимір своїх творчих задумів.

Хорове дійство “Я над Світом стою...” є не першим твором-рефлексією на реалії сьогодення. Ще 2019-му році жіночий хор “Prima Vista” виконав “Як упав же він” на слова Бориса Олійника. Хорова мініатюра насичена мелодичними підголосками, проведеннями основного речення у різних жіночих голосах. Драматургія відбувається за рахунок наскрізної форми твору, що надає мініатюрі певного відчуття епічного повідання.

На вірші Олени Армаш ще до повномасштабного вторгнення та хорового дійства був написаний романс “Маків цвіт” (2020-й рік). Композиторка підкреслює, що цей твір присвячений пам'яті загиблих. Символізм назви безпосередній: “Маків цвіт” - це краплі крові. Твір був успішно виконаний, зокрема, на конкурсі за участі народного оркестру. Вокальна частина була представлена дуєтом (баритон і сопрано), аранжування для оркестру здійснив Андрій Жук.

Також для жіночого складу написано невелика хорова поема “Журавки”, яка ще не презентована для широкої аудиторії. У вокально-хоровій творчості Марини Долгих птахи відіграють важливу сенсову роль. У творі “Як упав же він” присутні птахи гуси, які відіграють роль містичних провідників, які прибувають в момент загибелі вояка, щоб забрати його душу у “тихий сон”, а потім стають уособленням невтішного горя матері, впавши їй на плечі й “заплакавши”. У хоровому дійстві “Я над Світом стою...” у третій частині мати “голубкою” поетіла до свого сина який загинув. У поемі “Журавка” змальовується картина повернення журавлів до себе додому, але прилетівши вони розуміють що гнізда немає. Замість гнізда - жаринки, як алегорія на події сьогодення “Україна - туга журавлина”.

Також до творів з воєнною тематикою належать: вокально-симфонічний цикл “Три пісні з України” на вірші Олени Трибуцької для солістки, мішаного хору та симфонічного оркестру. Концепція твору полягає у відображенні однією солісткою переживання трьох різних жінок (образів) через виконання трьох різних вокальних тембрів (академічний, народний, джазовий). Перша частина це історія про пташку, яка має повернутися з далекого краю бо її чекають, як алегорія на всіх вимушено-переміщених осіб. Цю частину потрібно виконувати академічною манерою співу. Друга частина виконується народною манерою про жінку яка тче полотно та думає про коханого, який знаходиться на фронті. Як і

перша частина циклу, друга також знаходить відгук у багатьох слухачів своєю актуальною темою.

Станом на грудень 2025-го року вживу прозвучала тільки остання частина “На уламках життя” (1-го травня 2025го року) у виконанні солістки Юлії Підлубної, симфонічного оркестру КМФК та двох студентських хорів “Prima Vista” та “Frisson”. Композиторка власноруч писала аранжування для оркестру та хору, враховуючи можливості колективів. Третя частина виконується естрадною манерою співу (джаз). За жанровою основою композиторка зазначає що ця частина воєнне танго. Сюжет заключної частини змальовує пару - дівчину та її коханого військового, що прийшов на короткий час, і вони танцюють босі на уламках свого будинку, і вони піднімаються в повітрі і залишаються у всесвіті, що за смисловим навантаженням можна інтерпретувати по різному.

На воєнну тематику був створений фантазмагоричний солоспів на слова Тараса Шевченка “Ой маю, маю я оченята”. Романс був створений як рефлексія композиторка на бомбардування наших міст, зокрема міста Дніпро, де журналісти зафільмували пошкоджену ляльку яку хвилею викинуло з будівлі. Цей твір на благодійному фестивалі у Франції виконала співачка Оксана Нікітюк як мистецький маніфест проти війни та символ невинних жертв агресії на європейській сцені.

Військова тематика присутня не тільки у вокально-хорових творах Марини Долгіх а й в інструментальних. Зокрема у концерт для труби і оркестру “Vivere est militare” що в перекладі - жити значить боротись. Концерт має тричастинну форму: Перша частина про боротьбу, друга про любов та третя - військова коломийка (коломийка-militare). Реалізовано було другу та третю частину у травні 2025-го року студентом четверго курсу КФМК.

Також вже під час повномасштабного вторгнення Мариною Долгіх було написано вокальний цикл у супроводі фортепіано “Шотландські пісеньки” на вірші Роберта Бернса (український переклад Миколи Лукаша). Його виконала заслужена артистка України Фатіма Чергіндізя у липні 2022 року, у супроводі фортепіано (концертмейстер Світлана Кривко). Концерт відбувся Органному залі Хмельницької філармонії, а потім виконання відбулось у деяких містами західної України. Програма концерту складалася з 11 романсів (9 співала Фатіма, 2 - її донька, студентка коледжу). Також композиторка спеціально для деяких

виступів аранжувала цикл для струнного квартету. За словами самої Марини Долгіх, аранжувала вона цей цикл вночі у себе вдома між двома стінами, оскільки була небезпека у повітряному просторі.

У циклі “Шотландські пісеньки” також присутні деякі номери на військову тему. Вони пронизані тематикою боротьби за незалежність що дуже яскраво підкреслено перекладом Миколи Лукаша.

Ще один з творів композиторки що входить у репертуар Фатіми - “Танго” для сопрано та симфонічного оркестру, на слова Олени Теліги про палку пристрасть та ніжність сподівань. Та романс на слова Антоніни Корінь. Також у планах композиторки створити монооперу на військову тематику. Вже є лібрето Антоніни Царук до опери тому залишилось чекати на написання музичної складової моноопери та реалізацію композиторського задуму.

За сюжет взята справжня історія зрілої жінки, яка проживала на Кінбурзькій косі (Миколаївська область). Це реальна історія, деталі якої відомі поетесі яка писала лібретто (завдяки листуванню з цією жінкою у Facebook). Героїня - місцева вчителька, оповідь розгортається навколо того, як вона вижила в умовах окупації, коли туди зайшли російські танки. Моноопера розповідає про її неймовірну стійкість, розкриваючи, як вона захистила своїх учнів, свої квіти (що є дуже сильною сенсовою складовою), та завдяки чому їй це все вдалося.

Також на слова Антоніни Царук за рік до повномасштабного вторгнення був написаний мюзикл “Золотий шлях Роксолани”, що виконувалась фрагментарно на концертних майданчиках Черкас, на творчому вечорі Антоніни Царук і так далі.

Однією з визначальних рис стилю Марини Долгіх є її принципова фаховість та висока професійна майстерність у роботі з фактурою. Композиторка чітко дотримується позиції, що “Композиція має бути фаховою”, а справжній композитор повинен вміти писати партитуру і “все вміти робити сам”. У структурному викладі матеріалу поліфонія є основним способом його організації, часто виявляючись у імітаційних проведеннях та підголосковій поліфонії, що прямо вказує на фольклорні витoki її музичної мови. При цьому Марина Долгіх активно використовує сучасну гармонію: для створення необхідного драматичного характеру вона сміливо застосовує дисонуючі, кластерні акорди та акорди нетерцієвої структури. Гармонічний план

характеризується тональною нестійкістю з постійною зміною тональностей, що додає її творам динамічності та емоційної напруги.

Також виразна мелодика у поєднанні з яскравою звукозображальністю є невід'ємною частиною композиторського стилю. Її мелодичні лінії не лише насичені образністю, але й завжди вдало інтерпретують літературний текст, враховуючи теситурні та тембральні особливості голосу. Композиторка активно використовує прийоми прямої звукозображальності для буквального підкреслення змісту, застосовує хроматичні низхідні ходи для ілюстрації слова. Крім того, для створення акцентуації на ключових словах і підкреслення тужливого характеру твору вона свідомо використовує паузи, розбиваючи слова на фонемі. Цей підхід тісно пов'язаний з принципом тембральної специфікації, коли музика пишеться під конкретного виконавця з урахуванням його технічних можливостей та унікального тембру (наприклад, написання партій для трьох різних вокальних тембрів для циклу, або знання можливостей солісток хору при створенні “Журавок”).

Композиторська діяльність Марини Долгих має виразну практичну орієнтацію. Вона створює музику, безпосередньо взаємодіючи з конкретними виконавськими колективами. Це проявляється у тісній співпраці з хорами “Зоринка” та “Prima vista”, а також солісткою Фатімою Чергіндзією, для яких вона часто пише твори або робить аранжування. Крім того, її прагнення до реалізації творів на місцевому рівні вимагає урахування технічних та інструментальних обмежень. Наприклад, при оркестровці вона вимушена замінювати відсутні у складі місцевих оркестрів інструменти (як-от валторни чи фаготи), що, природно, впливає на формування фактури та звукової палітри її композицій.

1.2 Інтермодальна концепція та творче втілення хорового дійства “Я над Світом стою...”

Потужним поштовхом для написання хорового дійства “Я над Світом стою...” стало безпосередньо події повномасштабного вторгнення, морально-складова рефлексія на трагічні наслідки та масштаби подій кінця 2022-го та 2023-го років. Перша частина яка була написана - “А може ти воскреснеш на світанні...” як реквієм за загиблими воїнами. Зокрема на Марину Долгих

вплинула смерть військового азовця Вячеслава Родіонова, який був чоловіком Тетяни Воронової (режисерки яка брала участь у реалізації дійства). Тому можна зробити висновок що третя частина є присвятою не тільки узагальненої постаті героя, а і для конкретного чоловіка, батька та сина.

Композиторка розповіла що під час читання віршів Олени Армаш вона переживала великий спектр емоцій, і тому написання було дуже швидким. Спочатку була написана третя частина “А може ти воскреснеш на світанні...” (вірш був написаний 1 вересня 2019-го року). Потім Марина Долгіх написала другу частину про свічку, а далі й перша частина (обидва вірші були написані у квітні 2023-го року). Найдовше композиторка та поетеса працювали над заключною четвертою частиною. Саме для хорового дійства Олена Армаш написала вірш “Тримайся нене рідна”

Одразу пишучи музичний текст Марина Долгіх розуміла, що за концепцією реалізації повинна бути задіяна світло-режисура та відеоряд. Спочатку композиторка хотіла, щоб художниця Наталія Корнілова намалювала оригінальні картини до хорового дійства, але Наталія, оцінивши обсяг роботи, а також необхідність узгодження авторських прав на вісім картин з художником Олегом Шупляком (про що композиторка вела переговори), запропонувала іншу, простішу та не менш зворушливу ідею: використати малюнки дітей. Це рішення було прийнято, щоб узгодити питання авторського права простішим шляхом (з організаторами дитячих конкурсів), а також для того, щоб додати щирості та глибини відеоряду, демонструючи враження дітей від бомбардувань та воєнних подій. Художниця Наталка Корнілова зробила якісні скани малюнків, оформила презентацію та взяла на себе всю художню роботу з відеорядом.

Всю художню роботу Наталія Корнілова взяла на себе. Вона з'єднала дитячі картини у одне велике кінематографічне полотно яке доповнює музичний та літературний текст. Деякі картини не тільки демонструються у слайд-шоу, а і самі є динамічними (або віддаляються або наближаються). Окремі картини підкреслюються за рахунок виділення фрагменту.

І як результат - у кінцевому продукті ми можемо спостерігати не тільки рефлексії дорослих митців (Марини Долгіх, Олени Армаш, Тетяни Корнілової та Наталії Корнілової) які мають вже великий творчий шлях та вміють обробляти та трансформувати травматичний досвід війни у мистецькі образи, але й емоційний

сильний голос дітей. За кожним малюнком, є щира та неповторна рефлексія від подій які кожна маленька особистість переживає у своєму житті. Це все надає хорошему дійству унікальної гостроти, правдивості та документальної цінності, перетворюючи його на колективний, всенародний маніфест проти війни.

Перед режисеркою Чернівецької обласної філармонії Тетяною Вороною було два основних завдання: створити режисерську концепцію через максимальне використання усіх сценічних засобів, що були у її розпорядженні, а саме: світлорежисуру (світловий пульт) та режисуру хору (театралізація, хореографія, розположення хору), щоб досягти синергії між музичним текстом, візуальним рядом і рухом виконавців.

Для такої складної інтермодальної концепції, що вимагала високоякісної світлорежисури та відеоряду, на майданчиках Кропивницького виникли значні технічні обмеження. Композиторка зазначала, що для реалізації всі технічні можливості є лише у двох залах міста: у ляльковому театрі та у філармонії. У кінцевому результаті, зважаючи на необхідність реалізації складного аудіовізуального проєкту, прем'єра хорового дійства “Я над Світом стою...” відбулася 24 травня 2024 року на XXVII Всеукраїнському фестивалі камерної та симфонічної музики в приміщенні Кіровоградської обласної філармонії.

Коли Марина Василівна написала хорове дійство “Я над Світом стою...” одразу запропонувала реалізувати його з муніципальним мішаним камерним хором “Елефтерія” під керівництвом Юлії Левченко. Юлії одразу сподобався цей проєкт, і почалась робота над вивченням музичного матеріалу.

Для хору це стало певним викликом, адже молодий колектив до того моменту не мав досвіду у перформативних проєктах. Частіше за все, хор виконував свої твори статично, тримаючи у руках хорові партитури, та бачачи безпосередньо художнього керівника перед собою.

Оскільки у хоровавому дійстві хор постає безпосередньо як основний учасник - оповідач, то режисеркою було вирішено не тільки попросити вивчити хор увесь цикл на пам'ять, але і прибрати диригента зі сцени. Це все було зроблено для максимальної театралізації та занурення глядача у дійство, перетворюючи хор на єдину, автономну “монолітну єдність”, яка самостійно керує драматургією, рухом і вокальною експресією. Таким чином, за режисерською концепцією хор

перестав бути лише виконавським колективом, а став уособленням Народу - головного ліричного та драматичного героя циклу.

Проте цикл “Я над Світом стою” є складним твором сповненим агогчними ремарками, зантрасною динаміко, змінами метроритму та тональними зсувами. Як результат виконувати його без диригента є вкрай складно. Тому режисерка вирішила поставити диригентку на балкон під час двох прем'єрних демонстрацій, таким чином диригентка могла забезпечувати необхідну технічну координацію виконавської моделі, не порушуючи при цьому візуально-театральної цілісності сценічного задуму, де хор виступає як самостійний, некерована ззовні, цілісна художня структура.

Також однією з вимог режисерки були чешки для забезпечення безшумного та плавного руху хористів на сцені. Це допомогло реалізувати хореографічний задум, зокрема ефект “маятника” та символічні переміщення хору на підставках, і нічого не відволікає глядача від глибокого змісту музично-драматичного дійства.

Марина Долгіх говорить, що задум хорового дійства “Я над Світом стою...” з самого початку існував у її свідомості як цілісний аудіовізуальний проєкт. Вона наголошувала, що під час написання музики бачила в першу чергу відеоряд, але не конкретні сценічні рухи чи повороти хору. Вона лише розуміла, що хор повинен бути задіяний у просторі сцени, щоб підкреслити драматургію твору. Режисерка Тетяна Воронова, працюючи на відстані, змогла втілити цей задум, зробивши “мінімум” необхідних постановочних рішень, що, на думку композиторки, було високим результатом, враховуючи обмеженість спільної роботи. Воронова приїхала на фінальному етапі, щоб “тільки підрегулювати” вже наявну концепцію і додати необхідну сценічну координацію.

Композиторка пояснює вибір жанрової основи - хорове дійство своєю природною схильністю бачити свої твори втіленими у форматі “мегаспектру”, а не просто в традиційному концертному виконанні. Вона підкреслює, що ніколи не бачить свої композиції статичними, та це не перший інтермодальний твір Марини Долгіх. Тому як результат хорове дійство Марини Долгіх “Я над Світом стою...” є яскравим прикладом жанрової моделі, яка розкриває тяжіння до сучасної творчості інтермодального типу. Це означає що крім хору задіяні елементи театру, режисура, сценографія, хореографія та образотворче

мистецтво. Раніше теоретики визначали це як синтез мистецтва (і ця риса почала своє існування ще з часів романтичної доби (твори Ліста, Вагнера).

Такий синтез відповідає потребам сучасної культури, де кордони між різними видами мистецтва стають дедалі умовнішими. Завдяки цьому глядач отримує не просто естетичне задоволення, а й потужне емоційне та філософське переживання. Це оновлює концертну практику, робить її ближчою до театралізованого перформансу і розширює можливості інтерпретації музики в контексті сьогодення.

Музикознавство ще формує систему визначень для таких синтезованих творів. Тому нами було вирішено використовувати термін “інтермодальність”. Питання жанровості сучасних творів, зокрема таких як “Я над Світом стою” постійно фігурують у колі науковців і виконавців. На сьогодні ще не вироблено цілісного бачення щодо сучасного стану та еволюції жанрової системи.

Дійство як жанрова форма надає музиці епічного виміру, що виходить за межі індивідуального переживання. Воно відкриває простір для узагальненої розповіді, осмислюючи події в колективній та історичній перспективі. У цьому жанровому задумі хор постає не лише як учасник, а як носій символічної функції, втілюючи колективну постать, та відтворюючи сакральний ритуал пам’яті. Це підкреслює взаємодію драматичного й епічного патернів, підіймаючи мілітарну тему до універсальних моделей культурної репрезентації.

Твір циклічної будови має чотири частини написаний на вірші Олени Армаш. Музична драматургія побудована як рух від уособної першої частини, до заключної частини, соборного єднання народу. Отже, авторкою закладена оптимістична концепція від особистого переживання біди, рефлексій про війну до колективного заклику “Тримайся Нене рідна”.

1.3 Сценографія, просторове рішення та символічна драматургія хорового дійства

Як зазначено вище, під час реалізації хорового дійства Марини Долгих “Я над Світом стою...” були задіяні художниця Наталія Корнілова, режисерка Чернівецької обласної філармонії Тетяна Воронова.

Оскільки твір мав 2 прем'єрні частини то художньо-режисерська концепція реалізувалась саме 24-го травня 2024 року під час XXVII Всеукраїнського фестивалю камерної та симфонічної музики “Травневі музичні зустрічі”.

Хорове дійство Марини Долгих “Я над Світом стою...” є глибоко символічним і масштабним режисерсько-образотворчим дійством, створений у співпраці з режисеркою Тетяною Вороною та художницею Наталією Корніловою. Загальна концепція циклу вибудовує цілісну драматургічну арку, що веде глядача від глибокої національної трагедії до духовного утвердження та надії. Кожна з частин послідовно розкриває різні грані української душі: перша частина символізує страждання і духовний спротив України як жінки (біла солістка на тлі криваво-червоних руїн), друга - Скорботу, Пам'ять та незгасиме духовне світло (сакральний символ свічки в темряві ночі), а третя - епічну жертвовність Героя та материнське горе.

Концепція базується на синтезі музики, кольору, світла, сценічного руху та відеоряду, що складається з дитячих малюнків та оригінальних художніх образів (мотанка, колосок, лелека). Хор, одягнений у чорне, символізує народ у горі та виступає як колективний оповідач, тоді як солістка у білому платті (Образ України) залишається незмінним духовним центром дії, підсвіченим чистим світлом. Кульмінаційною ідеєю циклу є маніфест стійкості: не всевишні сили, а тендітні людські руки захищають життя (колосок), а остання сцена, де хористи по черзі опускають свічки, залишаючи лише білу солістку, яка тримає вогонь, утверджує Україну як вічну, незламну духовну силу, що стоїть на варті цивілізованого світу - “над Світом”.

Хор одягнутий у чорне, тільки солістка з першої частини одягнута у біле плаття з вишивкою та білою накидкою на голові - Україна. Є 2 види хорових підставок перші вищі, які стоять позаду створюючи трикутний обрис, а всередині нього стоять менші. Таким чином хор може стояти у 3 ряди. 1- безпосередньо на підлозі, другий на підставках менших а 3-й на найвищих.

На початку частини хор має дещо цікаве розположення - ромбоподібне. Умовно положення хору має 4 ряди. 1 ряд 3 сопрано та 2 альти, вони стоять трикутником до глядачів. Над ними стоїть солістка на першій хоровій підставці створюючи контраст. Позаду солістки праворуч стоїть один тенор а ліворуч 2

баси, а у останньому ряді стоять 2 тенори 4 альти та 2 баси. Ромбоподібне розташування хору у початковому епізоді має не лише акустичне, а й образно-символічне значення. Просторова композиція вибудована за принципом вертикальної ієрархії: трикутне розташування жіночих голосів формує візуальну стабільність, а піднята над ними солістка виступає як духовний центр дії. Чоловічі голоси, розміщені у глибині сцени, створюють акустичну основу і підсилюють ефект об'ємності звучання, формуючи цілісний сценічний образ твору.

Під час виконання фрази “Я над Світом стою...” на задньому фоні використовується малюнок української мотанки на з крилами на яких зображена українська місцевість. Це все яскраво контрастує з тлом малюнку у червоно-помаранчевих тонах з військовою зброєю та зруйнованими будинками.

Під час виконання мотиву “Пам-пам” хор починає рухатись через одного в різні сторони створюючи ефект маятника, а на фоні різко змінюються кадри - криваво червоне небо, налякані дівочі очі, знову небо, знову очі. Це все підсилює відчуття тривоги, контрасту між людським і нелюдським, перетворюючи сцену на символ зіткнення страху, болю й духовного спротиву. А коли вступає солістка хор починає рухатись в одну сторону, а на фоні малюнок героїні яка плаче кривавими сльозами. Цей малюнок приближується до кінця фрази що залишає у кінцевому результаті знову одні очі.

На фразу “Налетіли круки” хор повертається напівбоком праворуд від глядачів. Це зумовлено тим що повість ліричного героя починає проводитись через кожну партію, тому що б змінити фокус глядача на сприйнятті України не тільки як на героїні (соло сопрано) яка стоїть по центру експозиції у білому.

На кульмінації першої частини знову на тлі червоно-криваве небо та світло червоного кольору яке падає на хористів підсилює ефект жаху та розпачу.

Окремо слід звернути увагу, що після кульмінації знову режисеркою підкреслюється образ України як жінки (сопрано) за рахунок підсвічування її окремим білим - чистим світлом. Я поки на фоні всі інші ще залишаються в червоному світлі вона неначе сама в середині цих кривавих подій. Хоч до кінця частини для хору змінюється колір світла на синій який в кінці гасне Україна залишається одна незмінно у білому світлі. І останній кадр на проведенні “Я над Світом стою...” це людські тіні (хор у темряві) Україна (сопрано) у світлі та на

фоні малюнок дорослої жінки у хустці. Цей кінцевий кадр може свідчити про символічне утвердження образу України як вічної, стійкої, духовно чистої сили, що залишається незмінною навіть після всіх трагедій і страждань, а також підтвердження гіпотези що Україна як країна стоїть на периферії мирного цивілізованого людства та тотального загарбницького мороку.

Друга частина “Горіла свічка” починається з тотальної темряви та переміщення хору у різне розположення. Тепер вся жіноча група стоїть на першій підставці а чоловіча група на другій, таким чином зберігаючи ромбоподібну форму розположення. Хористка у білому (яка співала соло у минулій частині) залишається в центрі проте захована усіма іншими хористами. Жіноча група тримає у руках свічку - не тільки як демонстрацію одного із ліричних героїв частини а і як валивий український сакральний символ. Під час першого вступу “І місяць...” чоловіки також “запалюють” свої свічки.

У даній частині твору свічка постає насамперед як символ Пам’яті та Скорботи - вона нагадує про всіх загиблих, про тих, хто віддав життя за свободу й гідність, стаючи знаком вічного вшанування жертв національних трагедій - Голодомору, воєн, репресій. Водночас свічка уособлює душу та духовне світло людини, яке, попри темряву й біль, не згасає. Її тремтливе полум’я - це образ невмирущої надії, чистоти та внутрішнього тепла, що об’єднує минуле й сучасність, життя й смерть, скорботу й віру. Таким чином, свічка стає поетичним і сакральним символом незнищенності українського духу, що продовжує світити навіть у найпохмуріші часи.

Вся частина буде підсвічена синім світлом, адже події відбуватимуться вночі. Образотворча сторона також вся буде у синіх відтінках. Також у деякі картини будуть вставлені анімації свічки яка буде горіти у вікнах (як у першій картині), що надає картинам життя та певний рух. До кінця першого епізоду свічка розростається до великих масштабів на фоні хору. Вона має синій ореол що дає відчуття холоду та ночі.

Наступний епізод де вже безпосередньо йде повість про події другої частині. На фоні хору зображено багатоповерхову будівлю (скоріш за все яка постраждала від авіа атаки) та знову анімоване зображення свічок які з’являються у різних вікнах, як пам’ять про сім’ї які постраждали від воєнних дій.

Також у кадрі ми бачимо появу ще однієї свічки проте з теплим, помаранчевим ореолом. Це символічне співставлення свічки пам'яті та свічки життя та світла. І саме свічка з червоно-гарячим ореолом символізує жінку вдову. На це нам режисер натякає на фразі “Допоки горе та війна, я залишаюся вдовою”. На фоні хору у синьому світлі ліхтарів, зображення молодої жінки яка дивиться вдаличинь. І на фоні жінки з'являються 3 свічки з теплими ореолами які стають все більше і більше. На словах “У вічність світить мій вогонь” залишаються тільки свічки на тлі, які символізують масштаб горя у нашій країні. Це не трагедія однієї жінки, матері або подруги, війна ввійшла вже в дім кожного.

Для більшої сакральності епізоду, на словах “Та ти мене не залишай нічний правителю єдиний.” жіноча група що закривала солістку з першої частини зробили крок вперед і зійшли з першої підставки. Таким чином це прохання, по при виконання його усією жіночою групою, режисерка для зорового сприйняття персонізує звернення задля посилення драматургії.

Під час проведення лейтмотиву перемоги та світлого майбутнього весь хор піднімає руки до гори, неначе у молитві, також перший ряд при цьому жести робить крок уперед, таким чином ще більше відкриваються до слухачів.

Останнє проведення відбувається на тлі синього фону та свічки з теплим ореолом, як синтез усіх візуальних сенсів цієї частини. А на останньому дисонуючому проведенні “Горіла свічка” гасне світло, і глядач у повній темряві бачить тільки світло від свічок які є у руках у хористів. Це алегорія на хвилину мовчання, свічки зникають асинхронно як і життя людей.

Оскільки третя частина це епічна історія-молитва про героя, режисеркою було вирішено змінити хорове розположення поставивши на перший ряд чоловічу групу. Також цікавою є перша картина яку використали у постановці. На слова “А може ти воскреснеш на світанні...” хор неначе доповнює тло. Картина створена неначе у стилі Вінсента ван Гога - мазками, золотаво синій краєвид неначе “Зоряна ніч”. Проте знизу ми бачимо тіні людей з якими зливається хор, а по центру сонце. Складається відчуття неначе ця картина спеціально створювалась для хорового дійства.

Якщо у минулих частинах головною героїнею все ж таки була жінка, то у третій частині, домінують картини головними героями яких є чоловіки, герої які віддали життя за захист своєї сім'ї та країни.

Драматизм на словах “Всюди кров... Земля і небо... у пекельному вогні...” режисерка використовує стробоскопічний ефект - чергування білого та червоного кольорів. Таким чином створюється ефект паніки, страху та невідворотності буття. Також у цей момент жінки повільно хапаються за голову це також у своєму сенсі психофізичний рух, який передає шок, безсилля, паніку, відчай. Разом це створює драматичну єдність звуку, світла й тіла, що відображає граничний стан людської свідомості в умовах катастрофи.

І вже в наступному проведенні-повісті “Коли смертельна куля прилетіла” чоловіча група сідає на першу підставку відкриваючи жіночу групу де по центру стоїть хористка у білому. У цій частині вона єдина тримає свічку. Її можна трактувати або як янгола нашого героя, або ж в наступному музично-літературному реченні буде розповідатись про мати героя, тому це цілком може бути уособленні матиного горя. Що стосується семантичного значення руху чоловіків, вони символічно переходять від дії до спокою, від життя до пам'яті. Їхнє сидання на підставку - це акт смирення, жертви та вшанування. Вони ніби поступаються жіночій партії які в свою чергу вокальному епізоді рефлексують втрату у ролі матері загиблого. Хоча в самому музичному контексту хор у цьому епізоді виступає радше як оповідач (3-тя) особа.

На тлі хору картина воїна-янгола з крилами, який тримає щит з гербом України. Цей образ супроводжує глядача на словах “Ти собою Україну вже закрив...” і на словах “вже закрив...” сідають і жінки на свою хорову підставку залишаючи тільки солістку у білому, що у цьому контексті вже точно символізує духовність та жертвність. Що стосується руху жіночої партії, то воно може мати два значення: перше, свої життя на полі бою віддають не тільки чоловіки а і жінки які також є військовими, парамедиками та волонтерками, або ж цей рух може нести шану, бо коли ми проводжаємо воїна в останню путь, ми присідаємо на одне коліно та схиляємо голову в знак вдячності за його героїчний вчинок.

У наступному проведенні “Світає і душа на небі скресла...” чоловіки піднімаються, демонструючи це духовне піднесення. На словах “До нас вона не

вернеться ніяк...” на фоні з’являється картина лелеки, що для української культури має велике семантичне значення. Лелека здавна сприймається як символ родини, добробуту та щастя. Проте ми бачимо тут співставлення лелека та слова “до нас вона не вернеться ніяк” що створює контраст сприйняття та глибокий драматизм. Водночас лелека є посередником між світом земним і небесним, сакральним птахом, посланцем Божим, що несе зв’язок між живими та душами предків.

І на останньому проведенні “Світає...” на тлі спостерігається знову фрагмент найпершої картини що схожа у стилістиці на твори ван Гога, та хористка в білому виходить на передній план все ще тримаючи свічку у руці. І в кінці ми бачимо чорний фон та тільки біла підсвітка на солістці та чоловічий хор. В кінці гасне світло залишаючи глядачеві тільки світло свічки, як незгасиму пім’ять про епічну історію одного героя, який в собі сакрально зберігає історію сотень а то і тисяч схожих страшних історій.

Заключна частина, яка синтезує попередні твори-історії у один людський маніфест розпочинається з розположення хору майже так як у першій частині, проте зі зміщеною хористкою у першому ряду - звільняючи образ солістки для повного сприйняття її образу глядачем. Таким чином спостерігається первна тематична арка у контексті режисерського задуму.

На словах “Вкраїно моя уже тисячу літ...” зображена картина в центрі якої зображений колосок, що знову ж таки несе велике сенсове навантаження для українського народу. Колосок уособлює життя, працю, родючість і духовну силу землі, з якої постає народ. Він є знаком достатку, хліба, Божого благословення та вічного кола життя. І його закривають людські руки, від ракет які летять у їхню сторону. Більшість хору також стоїть в середині цих рук. І це має наскільки сильне драматичне значення. Це образ самопожертви й оборони життя, метафора того, як українці, навіть у часи війни, бережуть свою землю, культуру та майбутнє. І не всевишні сили захищають нас, а тендітні людські руки. Це ціна яку ми платимо за те що б цей колосок - маленьке людське життя, росло. За допомогою образотворчого посилю сцена набуває високого духовно-патріотичного звучання.

Заключна частина, має найшвидші переходи між ілюстраціями картин, що в цілому підкреслюють як музичний так і літературний текст. Під час повісті,

зображуються здебільшого картини з військовою тематикою. А під час звернення до України з закликом “Тримайся Нене рідна” ілюстрації здебільшого уособлюють Україну у вольовому настрої, або у ролі ляльки мотанки що є символом оберегу для українського народу. Таким чином спостерігається контраст між подіями навколо (жах, паніка, страх) та як протидія воля українців (надія, міцна воля та жага вистояти), бо всі українці розуміють яку ціну вже заплачено за те що ми зараз є українцями на вільній землі і з власною мовою та вірою.

Також на заклику весь хор повертається до героїні солістки у білому, уособлюючи її у цій частині як Україну до якої ми молилось та звертаємось. І звісно ж треба наголосити що таке Україна? Це не особа, це всі громадяни, які в ній проживають, це всі захисники які її захищають та митці які у ній творять. Тому цей заклик адресований до всіх як разом так і окремо, тому що всі люди хоч раз за роки війни відчували знесилення, демотивацію і руки опускались. Сам цикл є таким певним нагадуванням хто ми, і що ми пережили що б стояти зараз тут.

У кінці частини на словах “Світанком зоря засіє” на картині центром якої є жінка як образ України, зверху анімованими, махають крильми голуби, які є символом миру. Що дає всім глядачам надію на світле майбутнє. Хор на фоні цього тла піднімає та підносить свічки у сторону хористки в білому. Свічка тут набуває позитивного, світлого значення - вона символізує життя, очищення, духовне пробудження і віру у відродження країни. Її полум'я - це вогонь надії, який не згасає навіть у темряві, знак світла, що перемагає морок війни. Такий образ створює емоційний фінал, сповнений оптимізму, внутрішнього світла та віри у майбутнє України.

І у останньому проведенні “Пам-пам” хористи по черзі опускають свічки та повертаються до глядачів, неначе повідомляючи що “а поки, стоїмо на варті цивілізованого світу”. І тільки хористка у білому залишається тримати цю свічку. Вона постає як узагальнений образ духовності, чистоти та надії. Білий колір у сценічній символіці традиційно означає світло, невинність, правду і відродження, а свічка в її руках - вогонь життя, який продовжує горіти, попри все.

Хорове дійство Марини Долгіх “Я над Світом стою...” постає як глибоко символічна режисерсько-образотворча симфонія, у якій музика, світло, колір, рух і зображення зливаються в єдиний художній простір духовного переживання національної трагедії та віри у відродження. У кожній частині циклу розкривається новий вимір української душі - від страждання й скорботи до очищення та внутрішнього воскресіння. Послідовність сцен створює драматургічну дугу: від болю - до світла, від втрати - до духовного утвердження.

Режисерська концепція Тетяни Воронової та художнє рішення Наталії Корнілової надають твору масштабності кінематографічного бачення, де кожен візуальний образ - не лише ілюстрація, а окрема метафора. Зміна кольорових палітр, світлових акцентів, символів (мотанка, колосок, свічка, голуб) вибудовує складну систему знаків, через яку глядач переживає катарсис - очищення через співпереживання.

У результаті “Я над Світом стою...” - це не просто сценічна постановка, а художній маніфест сучасної України: її стійкості, духовної сили, безсмертя культури й пам’яті. Дійство перетворює хор на живий образ народу, який, попри страждання, продовжує співати, стояти й світити - “над світом”, утверджуючи життя, правду та світло майбутнього.

Висновки до розділу 1

Аналіз генези творчої особистості Марини Долгіх дає підстави розглядати її як знакову постать сучасної української регіональної культури, що поєднує високий рівень музикознавчої та композиторської діяльності. Становлення мисткині відбулося у високоінтелектуальному культурному середовищі, зорієнтованому на збереження й розвиток українського етнокоду, що сформувало її світоглядні позиції та громадянську відповідальність. Важливу роль у професійному розвитку відіграв Кім Олександрович Шутенко - наставник, чия педагогіка заклала фундамент композиторської школи Кіровоградщини й забезпечила етичні та естетичні орієнтири майбутньої композиторки. Як музикознавиця Долгіх досягла значних результатів: захистила кандидатську дисертацію, опублікувала наукові праці, зокрема дослідження про Нейгаузів, і стала першою, хто системно окреслив історію музичної культури рідного регіону.

У композиторській творчості Марини Долгіх спостерігаємо чітку взаємодію ідеї та практики: її музика тісно пов'язана з конкретними виконавськими колективами, що зумовлює фактурні рішення, вибір технічних прийомів та інтонаційно-структурні параметри. Стиль композиторки ґрунтується на професійній точності та поліфонічному мисленні: домінують імітаційні техніки, підголоскова поліфонія, що перегукується з фольклорними моделями. Тематичний континуум творчості має виразно національний характер: патріотична, історична та воєнна тематика посіла провідне місце у її доробку з початком повномасштабної війни (вокально-симфонічний цикл “Три пісні з України”, хорова поема “Журавки”, Концерт “*Vivere est militare*” та ін.).

Окремої уваги заслуговує інтермодальна природа творчості Долгіх, у якій чітко простежується тяжіння до синтезу жанрів, форм та художніх засобів. Така модель відповідає сучасним тенденціям розвитку хорової творчості, де домінує синтетичний жанр із розширеною функціональністю та міждисциплінарністю. Символічна драматургія сценографії вибудовує наскрізну семантичну арку - від національної трагедії до духовного відродження, де ключові знаки (свічка, колосок, дитячий малюнок, білий одяг солістки як образ України) формують цілісну концепцію мистецького послання.

Отже, творчість Марини Долгіх може бути визначена як комплексне явище, що поєднує наукову рефлексію, композиторську майстерність, жанрово-стильову інноваційність та глибоку національну ідентичність. Її творчий доробок не лише віддзеркалює стан сучасної української хорової культури, а й формує нові моделі її розвитку, актуалізуючи синтез мистецтв, новітні жанрові конструкти та значення хорового дійства як інструмента культурної пам'яті та духовної стійкості українського народу.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ МАРИНИ ДОЛГІХ “Я НАД СВІТОМ СТОЮ...”

2.1 Структурні моделі формотворення та їх стилістичне навантаження у хоровому дійстві “Я над Світом стою...”

Хорове дійство “Я над світом стою” було написано композиторокою Мариною Долгих для чотириголосного мішаного хору з дівізі у кожній партії. Твір складається з 4-ох частин літературною основою стали вірші поетеси Олени Армаш.

Літературна основа

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
Я над Світом стою...	Горіла свічка...	А може, ти воскреснеш на світанні...	Тримайся, Нене рідна...
<i>Я над Світом стою – розтерзана – Тяжким болем своїм підперезана, Від безсонних ночей гірко зморена – Та нескорена, Я – нескорена... Налетіли круки – чорні ворони – І шматують мене в різні сторони... Лютий враже, до скону твого – ця вина, Що прийшла в кожен дім, в кожен дім мій – війна!</i>	<i>Горіла свічка у вікні – Яскраво вогник відбивався... І місяць, що зійшов вповні, У мерехтінні тім купався. - Ой, Свічко, знаєш ти чи ні? Що ми з тобою вже, мов пара – То ж дай відповідь мені, Поки я не зайшов за хмари... А свічка мовить із вікна: - Не можу бути я</i>	<i>А може, ти воскреснеш на світанні, У час такий, коли Христос Воскрес... Земля ще пам'ятає подих твоїй останній, І сльози падають рясним дощем з небес. Ти теж долав свою Голгофу: І одягнувши однострій, Немов якусь буденну роботу, Затиснув</i>	<i>Вкраїно моя, уже тисячу літ Смертельна наруга триває... Жорстокий народ із московських боліт На Тебе орду насилає. Тримайся, Нене рідна, знедолена! Хай силу жити Бог Тобі дає! Тримайся, Нене рідна! Торттури, смерті... Вогнем, мечем... Одвічна та ворожа лють... Та діти Твої – плече за плечем – До захисту знов</i>

І калина моя похилилася... Скільки ж горя вона надивилася! Моє тіло – земля – стало раною, А вода – в ріках крові – багряною! І щомиті в війні гине кращий мій цвіт... Та своїми смертями ми рятуємо Світ... Знай же, Світе , і не забудь, Що, злававши мене, – за тобою прийдуть! Щоб війни на Землі більше не було – Ми з тобою разом переможемо зло! Будеш силою Ти єдиною – З Україною! З Україною! ...Я над Світом стою, – розтерзана – Тяжким болем своїм підперезана, Від безсонних ночей гірко зморена – Та нескорена, Я – нескорена!	з тобою. Допоки горе та війна – Я залишаюся вдовою... У Вічність світить мій вогонь І там усіх обігріває Теплом сердець та сивих скронь... До тих, кого вже тут немає. Та ти мене не полишай, Нічний Правителю єдиний, Бо Перемога та розмай Ще вернуться до України. Зборовши сили зла й пітьми, Повернуться додому діти... Тоді вже зможемо і ми Удвох закоханим світити!	автомат і знову йшов у бій. І не було думок нестерпних: «Чому це все дісталось мені?» Навколо – жах, навколо смерть... Аж кров у жилах терпне... Всюди кров... Земля і небо – у пекельному вогні... Коли смертельна куля прилетіла, Відчув ти мамин зойк, немов надрив... Голубкою вона до тебе полетіла – Ти собою Україну вже закрив... вже закрив... Світає... І Душа на небі скресла... До нас вона не вернеться ніяк... Та поряд з Богом, в Царстві Небеснім, Благословлятиме наш героїчний шлях! Світає і Душа на небі скресла... Світає... Світає...	постають! Тримайся, Нене рідна, знедолена! Ніколи і ніким не будеш скорена! Хай силу жити Бог Тобі дає! Бо ти у нас, а ми у тебе є! Ніколи і ніким не будеш скорена, не будеш, не будеш! Вкраїно моя, тобі жити в віках – А ворог одвічний сконає... Підтримає Світ героїчний Твій шлях. Світанком зоря, світанком зоря засіяє!
---	---	--	--

Аналіз поезиї, дає нам розуміння що у першій частині йде оповідь від самої України (як держави) яка страждає від воєнних дій на її території.

Перша частина циклу - це пронизливе й драматичне відображення війни, що роздирає Україну, але не здатне зломити її дух. У ній розкривається образ багатостраждальної, розтерзаної, проте незламної України. Сенс передається через соло сопрано та декламацію соло баса. Солоістка втілює колективну тугу та стійкість народу, а бас декламатор, звертаючись до міжнародної спільноти, стає голосом українського спротиву. Його звернення - це не лише заклик про допомогу, а й рішуче свідчення, що Україна стоїть, б'ється та вимагає підтримки, поки світ спостерігає. Ця частина є емоційним серцем твору, що змушує аудиторію пережити біль та силу українського народу.

Друга частина, що має назву "Горіла свічка", є поетичним і символічним діалогом між двома вічними образами: свічкою та місяцем. У цій частині свічка символізує життя, яке бореться в темряві, а місяць виступає уособленням світла, надії, очищення та вічності. Музика тут звучить заспокійливо, відтворюючи мерехтіння вогника у повній темряві. Ця частина є моментом спокою та роздумів, де музика стає променем надії, що прокладає шлях крізь смуток та відчай. Вона нагадує, що навіть у найважчі часи віра й вічність залишаються.

Третя частина "А може ти воскреснеш на світанні" найчуттєвіша частина циклу, оскільки розповідає про смерть воїна який поклав своє життя на захист неньки України. Це не історія конкретної особи, але є уособленням історій тисячі воїнів та тисячі сімей які втратили свого рідного. Частина є скорботно-ліричною - неначе епічна молитва - шана кожному герою та його життєвій історії.

Заклучна, четверта, частина твору є потужним і пронизливим голосом усіх громадян України. Вона несе в собі глибоку надію та непохитну віру в краще майбутнє. Цей голос лунає як єдиний хор, що об'єднує мільйони сердець. Незважаючи на всі історичні перипетії, трагічні випробування, роки поневолення, боротьби та сучасні виклики, які зазнав наш народ, ця частина стверджує: українці вірять, що їм обов'язково усміхнеться доля. Це не просто сліпий оптимізм, а свідоме, непохитне віра в неминучість перемоги справедливості, в відродження та процвітання незалежної Батьківщини, де кожен громадянин зможе жити гідно та вільно. Це фінальний, стверджувальний акорд, який надихає дух нації.

Творчий процес написання цього твору був надзвичайно емоційним і глибоко особистим. Композиторка не вигадувала сценографію, а скоріше реагувала на власні переживання, які виникали під час перегляду документальних кадрів війни та звучання реальних повітряних тривог. Основне емоційне натхнення вона черпала з віршів Олени Армаш, написаних на початку повномасштабного вторгнення. Здається, що кожна музична фраза приходила до авторки в моменти бурхливих, виснажливих переживань, що робило запис нот терміновим, майже натхненним сльозами. У результаті, твір став не просто музичною композицією, а живим свідченням емоційної реакції на події, які торкнулися кожного.

За жанром “Я над Світом стою...” - хорове дійство що є синтезом музичного мистецтва з перформативним підґрунтям.

Твір циклічної форми написаний для чотириголосного мішаного хору дівізі а cappella. Основною особливістю твору є його втілення: під час виступу хор також виконує певний режисерський задум передаючи його рухами, а на задньому фоні ілюструються картини війни.

Перша частина “Я над Світом стою...” написана у наскрізній формі з присутнім інтонаційним зерном що створює основу тематизму першої частини.

Інтродукція	a	b	c	d	i	a1
1т-4т	5т-14т	15т- 27т	27т- 37т	38т- 48т	49т - 60т	61т- 75т

Протягом усієї частини композиторка намагається залишати лейт тему незмінною, проте із зміною тональностей, інколи тема змінюється у інтервальному співвідношенні (приклад 1).

Основною тональністю 1ч. “Я над Світом стою...” - c-moll проте є епізоди з відхиленнями у тональності першої та третьої ступені спорідненості: f-moll та Es-dur (тональності першої спорідненості), es-moll, e-moll та h-moll (тональності третьої ступені спорідненості). Композиторкою для вдалої виконавської інтерпретації вказує низку ремарок, які стосуються темпу, настрою, динаміки, агогіки, тощо...

Розпочинається частина з певної інтродукції розміром 4 такти. М. Долгіх на початку зазначає ремарку *Moderato drammatico* - помірно, драматично. Для підсилення драматизму композиторка на початку використовує басовий органний пункт на 5й ступені ладу (домінанта), і поступово нашаровує фактуру додаючи спочатку баритонів, потім тенорів дівізі та останніми жіночу групу з дівізі сопрано (приклад 2). Ритмічний рух тривалостями триоль надає більш схвильованого характеру інтродукції. Поступове динамічне зростання, агогічна зміна тривалостей у жіночій групі приводить до логічного епізодичного завершення.

Наступний епізод (5т-14т) розпочинається вступом до основної теми, яка буде вперше проведена у соло сопрано. Новий епізод починається з композиторської ремарки *Misterioso* - таємничо.

Марина Долгіх поєднує попередній епізод з зазначеним, за принципом динамічного контрасту (після *ff* - *mp*). Умовно можна поділити епізод *Misterioso* на 3 вокальні пласти - 1-й - витриманий рух паралельними квінтами у чоловічій групі хору (приклад 3), 2-й чергування восьмої паузи та восьмої ноти на стаккато у жіночій партії, та 3-й соло сопрано *con affetto*. Ці пласти дуже вдало поєднанні між собою: чоловічий пласт додає архаїчного звучання оскільки у всій вертикалі відсутній терцієвий тон, жіночий пласт - за рахунок синкопованого ритму 2-х альтів відтворює ефект руху стрілок таким чином чоловіча та жіноча група створюють плину часу, а соло сопрано це безпосередньо є уособлення України, яка веде свою повість.

Для соло сопрано притаманний рух триольними тривалостями, що надає темі схвильованості.

Вже з 10-го такту композиторка застосовує альтеровані звуки, зокрема: у 10-му такті сі бекар, 11-му ре бемоль а у 12-му до ре бемоля додається мі бекар (приклад 4). Сі бекар у першому такті - вказує на використання гармонічного до мінору, а вже в наступному такті, на витриманій квінті основної тональності у чоловічих голосах звучить сі бемоль мажор що вже і наступному такті перетворюється в до мажор. Такий гармонічний хід має певну джазову основу, що надає епізоду певного забарвлення.

Наступний епізод (15т-27т) *piu mosso* (більш рухливо) - написаний у тональності f-mool та має метроритмічну зміну - 6\8. Зміна метру, темпу та

тональності, надає більш схвильованого характеру. На відміну від попереднього епізоду основна тема проходить у чоловічих голосах, а жіночі голоси, у перших двох тактах не мають літературного тексту, і виконують музичний матеріал вокалізом (на голосний звук “А”) (приклад 5). Композиторка використовує цей прийом задля розвитку драматизму.

Також слід звернути увагу на проведення головної теми. Спочатку тема проводиться у басів з ідентичним інтервальним співвідношенням що і у сопрано (в2-м2-м2-в2) проте відбувається зміна у стрибку (у сопрано був стрибок ч5) на зб4 - тритон. Збільшена кварта, відома також як тритон, посідає унікальне місце в музичному мистецтві, будучи своєрідним мостом між гармонією та дисонансом. М. Долгіх влучно використовує цей стрибок на літературному слові “круки”. Тритон - інтервал неспокою, напруження, потойбіччя а круки - символ смерті, передчуття, темряви, мовчазних вістунів. Разом вони створюють зловісну, міфічну, готичну атмосферу, де звук і образ підсилюють одне одного.

Але на цьому розвиток не закінчується тому що у другому такті починається проведення головної у партії тенорів, проте у дзеркальному співвідношенні - м2-в2-в2-м2. Наступна фраза “І шматують мене в різні сторони” має аналогічний розвиток проте вже у тональності C-moll.

Наступна фраза даного епізоду починається з динамічного запасу (piano) на текст “Лютий враже до скону твого ця вина, що прийшла в кожен дім мій війна”. У цьому епізоді всі голоси об’єднуються в одну гармонічну вертикаль, таким чином посилюючи смислову думку. Також фраза має насичену домінантну гармонію, яка приводить до початку наступного епізоду у тональності Es-moll.

Наступний епізод є кульмінаційним (27т-37т). Епізод має розмір 9\8 починається з агогічної ремарки *accelerando* - поступово пришвидшити, що надає епізоду хвилювання. Для розвитку драматизму у зазначеному епізоді М. Долгіх обрала гомофонно-гармонічну фактуру - на фоні всіх партій звучить виклад інтонаційного зерна перших альтів, і як ехо у наступному такті їм відповідають друге сопрано (приклад 6). Композиторка використовує теситурно близькі голоси, за для задля посилення ефекту внутрішньої напруги та злитості звучання. Такий прийом дозволяє досягти камерної інтимності в емоційному

висловлюванні, водночас зберігаючи чітку архітектоніку фактури. Завдяки м'яким динамічним переходам і дзеркальному відлунню інтонацій, виникає відчуття діалогу, внутрішнього резонансу, що підсилює драматизм епізоду. Як і у минулому епізоді друга фраза “Скільки ж горя вона надивилася” має аналогічний розвиток проте вже у тональності h-moll.

Третя фраза “Моє тіло земля...” (31т-34т) продовжує розвиток думки епізоду підводячи до кульмінаційного моменту.

Згодом знову відбувається зміна тональності на e-moll та зміна розміру на 12\8 - тобто ми спостерігаємо поступове розширення музичної думки (6\8-9\8-12\8). Голоси об'єднуються в одну вертикаль, і як сполучний елемент речень епізоду - проведення окремого фрагменту у партії других сопрано на 3-тю та 4-ту долю (приклад 7). Проте на відміну від попередніх речень де партія символізувала ехо, у цьому реченні вона безпосередньо завершує літературну думку. І що б досягти балансу між партіями, композиторка зазначає динамічний нюанс для усього хору - mp (mezzo piano - помірно тихо) а для парті другого сопрано - mf (mezzo forte - помірно голосно).

Для посилення літературної думки композиторка двічі проводить фразу “Моє тіло земля стало раною, а вода в ріках крові багряною!”. У другому реченні другі сопрано підсилюються за рахунок терцієвої втори у партії перших сопрано.

У кульмінації М. Долгіх не використовує літературний текст, а доповнює попередню фразу вокалізом на звук “А” що є метафорою до крику. Звук “А” - відкритий, гранично емоційний - асоціюється з криком, плачем, болем, стогоном, тому чудово доповнює попередню фразу і є апогеем страждання України (у жіночих голосах) (приклад 8). Також фактурно кульмінацію можна порівняти зі сніжною лавиною, яка починається з верхніх голосів - сопрано, альт потім підсилюється тенором і у наступному такті басами. У чоловічих голосах на відміну від жіночих звучить склад “пам”. Цей вигук функціонує як семантичне зрушення - звук замінює слово, але не втрачає змісту: він втілює ритм часу, невисловлену емоцію, знак долі.

Після кульмінації у наступному епізоді (38т-48т) ми знову спостерігаємо метричні зміни - а саме звуження спочатку до 9\8 а потім до 6\8. З 38т по 41т композиторка створює схожий фрагмент до 27-30х тактів проте у іншій

тональності H-moll (приклад 9). Схожість фрагментів зумовлена фактурою поділених на два пласти (соло та весь хор *mormorando*), проте замість перших альтів проведення головної теми відбувається у перших тенорів. Після кульмінації цей фрагмент звучить дуже лірично, скорботно.

Характерною особливістю першої частини хорового дійства “Я над Світом стою” є те що М. Долгій для підкреслення літературної думки яка спрямована на звернені до когось (“Лютий враже...” (21-27т); “Знай же Світе...” (42-48т) використовує гармонічну фактуру, з’єднуючи всі пласти в єдину і не похитну думку.

Один із найсвітліших фрагментів першої частини - 49-53 такти, написаний в тональності As-dur. Обравши тональність As-dur, на слова “Щоб війни не було, переможемо зло!”, композиторка створює атмосферу шляхетного спокою. М’яка тембровість тональності, слугує семантичним маркером внутрішнього сподівання на майбутнє, передчуття краси та духовного світла (приклад 10). Для більшого контрасту та виділення цього фрагменту Композиторка змінює метр - $4/4$, $3/4$, $4/4$, $5/4$ - значно розширюючи його. Окремо слід звернути увагу на партію басів, яка декламує заклик до об’єднання перемоги над злом.

Наступне речення “Будеш силою ти єдиною”, як і на початку частини композиторка використовує ефект накопичення: на фоні остинато басів з’являються баритони, потім тенори дівізі і згодом жіноча група голосів (приклад 11). А далі розпочинається ідентичний матеріал до початку (5т-14т) що створює певну тематичну арку частини.

Завершується частина доповненням створеним на основі тематизму арки.

Друга частина “Горіла свічка...” змальовує картину глибокої ночі, та діалогу між закоханими свічкою та місяцем. Драматизм літературного тексту пов’язаний з тим, що ліричні герої не можуть бути разом, оскільки свічка, під час війни є провідником між живими та померлими. Що б пом’янути загиблих та вшанувати їх, люди запалюють свічку. Тому свічка говорить місяцю що поки йде війна вона залишається вдовою.

Інтродукція	A	B	A1
1т-8т	9т-30т	31т-52т	53т-65т

Форма частини - тричастинна зі скоротченою репризою. Як і в першій частині, друга розпочинається з інтродукції у формі періода неповторної побудови (1т-8т). Також характерною ознакою вступного епізода у двох перших частинах є те, що М. Долгіх вибудовує їх за принципом наростання: від однієї партії до туті хору, від низьких голосів (1ч. - бас, 2ч. - альт) до захоплення всього діапазону у кульмінації у останньому такті, та контрастної динаміки у наступному такті (новому епізоді).

Також як і у минулій частині за для вдалої інтерпретації твору композиторка зазначає низку динамічних, темпових та агогічних ремарок.

На початку частини М. Долгіх зазначає ремарку *andante allargando* - це музичний термін, який поєднує в собі спокійний темп (*andante*) з поступовим уповільненням і посиленням звучання (*allargando*). Це створює відчуття розширення, величі та емоційного зростання. Композиторка цією ремаркою задає нам агогічну задачу на всю частину, вимагаючи поступового уповільнення та посилення, щоб передати відчуття розширення музичного драматургії.

Розмір потягом частини залишається незмінним - 4/4, що дає міцну метроритмічну основу.

Основна тональність - d-moll проте як і у минулій частині, спостерігаються певні відхилення у тональності c-moll, B-dur, E-dur, g-moll,

Свічку протягом частини уособлюють жіночі голоси. Розпочинається частина зі вступу альтів дівізі. Хоч тональність яку зазначає М. Долгіх d-moll, у перших тактах спостерігається тяжіння до c-moll - основна тональність першої частини. Таким чином прослідковується з'єднання двох частин в єдине концептуальне ціле.

Задля музичного зображення свічки композиторка використовує дисонуючі секундні інтервали у двівзі між партіями, поступово нашаровуючи голоси від другого альту до першого сопрано. Це створює ефект запалювання свічки та її мерехтіння.

На противагу свічки, чоловічі голоси уособлюють місяць, тому М. Долгіх підкреслюючи літературний текст на словах "І місяць" вводить партію тенорів та басів в унісоному проведенні, на тлі дисонуючої секнди у партії сопрано.

Цікавим є те, що перший стрибок у музичному реченні чоловічих голосів. Цей інтервал має дуже сильне сакральне значення - тривога, страх, боротьба світла і темряви, трагічне передчуття.

В час повномасштабного вторгнення країна агресор часто вчиняє масовану повітряну атаку саме в ночі, застаючи людей зненацька, навіть коли вже вони сплять змушуючи швидко шукати собі укриття і чекати годинами, поки небезпека зникне. Тому нічні тривоги сприймаються набагато гостріше для людей. Марина Долгих за допомогою секундового дисонуючого тла та тритонового стрибка на у чоловічій партії занурює слухачів у містичну таємничу семантику частини.

Після інтродукції починається виклад основного розділу частини, який можна поділити на певні епізоди А (9т.-30т) - В (31т-52т) - А1 (53т-65т).

Хорову фактуру частини А (9т.-30т) можна розділити на три пласти, які будуть варіюватись між різними партіями:

- 1 пласт - гармонічна ветикаль у вигляді довгих тривалостей (х-на формула тривалостей - дві половинні; половина з крапкою та четвертна).
- 2 пласт - вокаліз з меншими тривалостями що надає руху фактурі (х-на формула тривалостей - дві восьмі четвертна)
- 3 пласт виклад основної теми (спочатку у других сопрано - свічка; баритони - місяць; сопрано та доповнення альтів - свічка)

Витриманий розмір, чітка ритмоформула 1-го та 2-го пласту що повторюється протягом 16-ти тактів створює алюзію колискової. Характерною для колискової пісні є ритмоформула, яка зазвичай монотонна й розмірена. Вона нагадує ритм гойдання колиски або ж серцебиття матері, що створює для дитини відчуття безпеки та спокою. Цьому ж сприяє й вокаліз з короткими поспівками на голосну "А", який робить мелодію павною та розспівною.

Як зазначено вище, основна тема епізоду буде проводитись у партії других сопрано та баритонів. Із трьох пластів вона май найрухливіший метроритмічний малюнок (чотвертна, восьмі та шістнадцяті). Всупереч помірному темпу головна тема дає епізоду значної рухливості.

Перше проведення теми відбувається у основній тональності D-moll, а ось тема місяця проводиться композиторкою у тональності VI ступеня - B-dur. Цей перехід від мінору до паралельного мажору є класичним прийомом, що

створює ефект просвітлення і підкреслення особливої інтонаційної групи (пов'язаної з ніжністю, світлим образом).

Тема баритонів ритмічно злагоджена з темою сопрано, але має за рахунок відносно мажорної тональності більш ліричний і спокійний характер. Цей перехід є дуже природним, адже у гармонічній вертикалі змінюється лише один основний звук: ля мінорного акорду (d-f-a) переходить у сі-бемоль мажорного (b-d-f). Ця мінімальна зміна, а на b, створює ефект переходу від земного (тоніка), яке часто асоціюється з мінором, до сакрального (субмедіанта), що надає темі нової, більш світлої перспективи. Це не просто гармонічний рух, а важливий драматургічний елемент, що відображає трансформацію настрою та символічний зміст музики.

Надаючи темі світлого звучання у B-dur, композиторка, ймовірно, хотіла передати відчуття надії або чистоти, що контрастує з похмурістю основної тональності. Цей контраст є ключовим для розуміння емоційного та семантичного змісту твору. За ліричним тестом місяць звертається до свічки і пропонує їй бути парою, там чином освідчився їй в коханні.

На що свічка відповідає “не можу бути я з тобою” що проводиться у тональності des-moll що різкий драматичний контраст. Що підводить нас до кульмінації цього епізоду на слова “Допоки сонце та війна я залишаюся вдовою” що повертає нас до основної тональності d-moll.

Тональність ре мінор (d-moll) історично асоціюється зі скорботою, смертю та жертівністю, що робить її однією з найдраматичніших у музичному світі. У епохи бароко та класицизму d-moll часто використовувався для зображення трагічних подій і сакральних тем. Яскравим прикладом є “Реквієм” Моцарта, який став головним символом трагічного та піднесеного у класичній музиці. Ця тональність не просто передає темряву, а, згідно з трактатами XVIII століття, описується як “серйозна, сувора, скорботна, але піднесена”. Це означає, що d-moll відображає не безнадійність, а шлях очищення через страждання.

Глибоке коріння тональності сягає Середньовіччя, коли нота ре була “природною опорою” дорійського ладу. Цей лад мав відтінок архаїчної священності. Перехід від світлого дорійського ре до мінорного D-moll у пізнішій традиції можна інтерпретувати як образ “світла, що сходить у темряву

світу”. Такий символізм надає тональності багат шаровості, де скорбота переплітається з надією та духовним піднесенням.

Наступна частина В (31т-52т) написаний за принципом поступового переходу від поліфонічних проведень до однієї гармонічної вертикалі.

Епізод починається у тональності g-moll. Тему свічки композиторка висвітлює у альтовій партії в тональності епізоду, на противагу сопрано проводить тему у наступному такті вже в тональності d-moll що є домінантою g-moll. Аналогічна картина у проведенні теми у чоловічих партіях, проте у іншій тональності. Починають басы у тональності c-moll, а тенори відповідають у f-moll (що є по відношенню до c-moll субдомінантою).

Фактура цих двох речень є доволі прозорою, проте за рахунок “канонного” руху двох голосів, починається драматургічний рух до кульмінаційного моменту другої частини.

У другому реченні епізоду (41т-44т) М. Долгіх продовжує розвивати думку в тональності c-moll. В тандемі рухаються одразу три голоси - сопрано, альти та тенори на фоні більш витриманого баса, мелодична думка якого викладена половинними тривалостями низхідним рухом. Таке фактурне рішення формує відчуття молитовного звернення: три голоси ніби переплітаються в єдиному русі, тоді як бас залишається стрижнем і опорою гармонічної вертикалі. Це є семантично зумовлено з літературним текстом “Та ти мене не залишай, Нічний Правителю єдиний”. Низхідний рух баса - як символ покори та смирення перед вищою силою, у той час як рух верхніх голосів передає тремтливе, майже відчайдушне прохання.

Наступне речення - лейтмотив перемоги та світлого майбутнього який вже композиторка вводила у першій частині твору. Це ідентичний тактовий матеріал, у якому відсутній бас а всі інші голоси утворюють ритмічну вертикаль - узгодженість думки, беззаперечну віру. У першій частині цей мотив був на слова “Щоб війни не було”, а у другій “бо Перемога та розмай”. Повернення того ж самого матеріалу створює ефект музичної пам’яті, ніби підтверджує, що ідея Перемоги закладена у творі від самого початку й розгортається поступово.

Поступово мотив “майбутнього” приходить до кульмінації на слові “України” в тональності E-dur. Кульмінація на слові “України” - не лише

технічний акцент, а й смисловий жест. Вся художня концепція твору веде до ствердження цінності Батьківщини як найвищого ідеалу.

Як і в першій частині композиторка робить тематичну арку використовуючи музичний матеріал епізоду А, проте в більш скороченому вигляді. Хоч матеріал у своєму викладі ідентичний, проте у виконавській інтерпретації вона буде звучати інакше за рахунок літературного тексту “Тоді вже зможемо і ми удвох закохано світити” що дає надію нашим ліричним героям.

Останні 3 такти частини другі сопрано та другі альти проводять дисонуючу тему “Горіла свічка”, неначе повернення до початку.

Головну тему третьої частини “А може ти воскреснеш на світанні” (d-moll) композиторка написала у хоральному викладі. Вибір хорального викладу обумовлений його здатністю створювати скорботно-ліричний та урочистий настрій, що є втіленням епічної молитви-шани героям. Хоч частина написана у тричастинній формі, у кожній частині буде проведення головної теми (“А може ти воскреснеш...”, “Ти теж долав свою Голгофу...”, “Коли смертельна куля прилетіла...”, “Світає і душа на небі скресла...”), що демонструє життєвий шлях героя.

А	В	А2
1т-15т	16т-38т	39т-52т

Хоральна фактура забезпечує цій темі монументальність та духовну зосередженість, перетворюючи історію однієї особи на уособлення долі тисяч українських захисників та їхніх родин.

Частина А написаний у формі періода з двома реченнями. Перше речення - виклад головної теми частини “А може ти воскреснеш на світанні...” у хоральній фактурі. Таким чином композиторка неначе вводить колективну молитву за всіма загиблими. Друге речення слугує розвитком головної теми “Ти теж долав свою Голгофу...”. Жіноча партія продовжує виконувати головну тему, зберігаючи світлу лінію надії та молитви, в той час як чоловіки мають нову, більш складну ритмоформулу (баси - половинна, баритони - восьма пауза + четвертна з крапкою, тенори - четвертна пауза + четвертна). Цей виклад

чоловічих партій виводить музичний розвиток із суворої хоральної статичності на рівень драматичної дії, надаючи певний рух та підкреслюючи драматизм оповіді про особистий шлях страждань воїна, його Голгофу.

Другий фрагмент другого речення є повністю контрастним до головної теми. Композиторка змінює тональність з d-moll на f-moll. Такий тональний зсув на малу терцію вгору миттєво створює відчуття різкого зсуву настрою та віддаляє нас від стабільної тоніки. Сміслові значення цього прийому полягає в тому, що він символізує перехід у нову, більш драматичну та напружену емоційну площину - можливо, відображаючи момент найбільшого горя чи зіткнення з реальністю втрати.

З 16 такту починається частина В який є рушійною силою драматургії циклу. На словах “І не було думок нестерпних...” композиторка змінює тональність починаючи в e-moll та вперше за частину проводить фразу у кожній партії з ритмічним зсувом (чоловіча група на першу долю, сопрано з затримкою на восьму та на третій з половиною долі вступають альти). Таким чином Марина Долгіх намагається алегорично продемонструвати “рій думок” які є в кожного з нас, а тим баче у головного героя який потрапив у складну життєву ситуацію. А вже на літературній фразі “Чому це все дісталось мені?” всі думки збираються в єдине як і вертикаль витриманих половинних тривалостей у сопрано, альтів та тенорів. І на фоні звучить проведення головної думки у партії басів приходячи у тональність D-dur.

Частина починається з динаміки *mp* та поступово до кінця першого речення композиторка застосовує ремарку *rosso cresc.* Та наступне речення починається з *sF*, несподівано акцентуючи першу ноту або акорд і тим самим різко змінюючи емоційний тон твору. Це речення та контрастна динаміка виводить нас з думок ліричного героя та зображує світ навколо героя “Навколо - жах, навколо смерть... Аж кров у жилах терпне... Всюди кров... Земля і небо — у пекельному вогні..”.

Хоч фактурно Марина Долгіх зберігає останній малюнок (половинні у більшій групі хору та проведення музичної думки у окремій партії), проте саме звучання стає густішим за рахунок розширення хорового викладу шляхом використання *divisi*. У вертикалі з’являються дисонуючі інтервали, зустрічні знаки альтерації, та різка зміна тональності - все це що б зобразити жах. Також

на початку речення проведення теми відбувається у різних голосах. Починають сопрано “Навколо жах...”, далі їх підхоплюють тенори “Навколо смерть”, композиторка дає ці страшні фрази високим голосам, імітуючи людський крик. А наступна фраза вже у альтів “Аж кров у жилах терпне...” у середній теситурі, що також є символічно. Коли людина в стані заціпеніння, вона не може теситурно високо чи низько говорити. І ця фраза завершується динамічним спадом, який переходить у контрастне форте та хорове тутті на словах “Всюди кров... Земля і небо – у пекельному вогні...”.

Щоб посилити драматургію твору композиторка вводить послідовність гостро дисонантних та альтерованих акордів, починаючи із зменшеного септакорду і змішаних вертикалей (g moll/dur7). Це зумовлено необхідністю миттєво створити шокуючу, апокаліптичну атмосферу на хоровому форте, віддзеркалюючи жахливий зміст тексту. Замість звичного стійкого акорду, тутті починається з піку гармонійної напруги та внутрішнього конфлікту (через одночасне звучання мажорної і мінорної терції).

Таке рішення призводить до ефекту гармонічного удару: слухач не отримує розв’язання, а навпаки, занурюється у світ нестійких, “пекельних” дисонансів, які знаходять свою кульмінацію в глибоко альтерованих домінантах, як-от E dur7 (b 9, b 5), посилюючи драматизм і грандіозність картини світового хаосу. Який розв’язується у a-moll.

Наступне речення композиторка вводить головну тему епічного хоралу на словах “Коли смертельна куля прилетіла, Відчув ти мамин зойк, немов надрив...” у тональності a-moll. Таким чином Марина Долгіх знову грає на контрастах. Замість того щоб вийти на масштабну кульмінацію продовжуючи розвивати попередню дисонуючу вертикаль, вона зображує неначе це від третього обличчя (оповідача минулих подій). Цей прийом надає частині ретроспективного, але глибоко інтимного й особистого звучання, тоді як попередня дисонуюча гармонія перетворюється на гірку розповідь. Поступово ця розповідь від третього обличчя доходить до завершення розділу В на словах “Ти собою Україну вже закрив... вже закрив...”. Композиторка на повторенні останніх слів “закрив... вже закрив...” використовує гармонічно - джазову послідовність: від мажорного колориту ундецимакорду B-dur7^(#11), меланхолійного g-moll^(add9), до функціональної гостроти напівзменшеного

септакорду В₇ та його мінорного варіанту b-moll₇(no5) де опущення квінти додає прозорості. Уся ця гармонічна гра тіней зрештою веде до чіткої домінантної фіксації А7, готуючи слухача до чіткого розв'язання в тональність d-moll.

Наступна частина А2 розпочинається з викладу головної теми у хоральному викладі. Як і на початку тема написана у d-moll - певна ретроспектива всієї частини. Проте на відміну від початку де літературний текст є зверненням та певною надією, у останньому розділі “Світає... І Душа на небі скресла... До нас вона не вернеться ніяк...” - прийняття невідворотності подій.

Розділ завершується гомофонно-гармонічним викладом хорової вертикалі, де на фоні витриманих голосів “Світає” проводиться тема спочатку першими альтами, а потім басами. Щоб надати прозорості Марина Долгіх навмисне не використовує басову пратію (окрім проведення теми “Світає і Душа на небі скресла... Світає...”).

Заключна частина циклу “Тримайся, Нене рідна...” є певного роду гімном - об'єднанням всього українського народу заради боротьби за свободу України.

За формою четверта частина тяжіє до куплетної форми з приспівом де “Тримайся Нене рідна” звучить як заклик та повторюється після проведення куплетів які неповторні між собою. Також в кінці композиторка ввела коду з оригінальним гімнічним музичним текстом.

А	А2	В
1т-17т	18т-36т	37т-51т

Агогічна ремарка частини Moderato risoluto (помірно, рішуче) буде зберігатись протягом всієї частини. Проте задля розвитку драматургії М. Долгіх змінюватиме розмір (9\8, 4\4, 12\8), застосовуватиме такі ритмічні поділи як дуоль (при розмірі 9\8), триоль (при 4\4).

Основна тональність частини d-moll проте, протягом частини спостерігаються відхилення у тональності різної степені спорідненості (тональності першої степені - c-moll та C-dur; тональності третьої степені Des-dur та fis-moll).

Перший розділ написаний у тональності d-moll що сполучає її з минулими частиною на лодо-тональному рівні. Таким чином ми можемо спостерігати призму загально-українського досвіду. Пройшовши такий складний шлях втрат близьких (третя частина d-moll), від цього страждаючи на самоті у скорботі (друга частини d-moll) українці, як ліричний герой цієї частини, розуміють що назад дороги вже немає.

Насправді, це є дуже гостра і актуальна психологічна парадигма сьогодення. Станом на 2025 рік повномасштабне вторгнення триває вже 4-й рік, і ціна яку віддали українці за незалежність дуже велика, бо найцінніше що ми маємо - життя. Тому у пам'ять наших героїв і тих хто захищає нас і зараз ми будемо триматись та непоступимось нашими незалежними поглядами.

Перший куплет “Вкраїно моя...” несе епічний характер повісті про історичний контекст України та постійний тиск країни агресора. Для більш декламатично-повісної фактури М. Долгіх використовує розмір 9\8 що дає можливість поєднати тридольну ритмічну основу з гнучкістю та розповідною плавністю. На більш витриманому пласті чоловічих голосів звучить повість жіночими голосами. За для підкреслення слова “напруга триває” композиторка на останньому складі “га” та на першому “три” у третьому такті вводить ритмічний поділ дуоль, створюючи акцент і так би мовити цю “напругу” посилюючи її секундовим звучанням між партіями сопрано та альт. Таким стилістичним прийомом М. Долгіх буде користуватись протягом усієї частини.

Посилення драматургії як епізоду так і частини в цілому відбувається за рахунок доповнюючих проведень у різних партіях. Так у кінці епізоду посилюючи напругу після проведення теми у сопрановій партії “На Тебе орду насилає.” проводиться тема на ті ж слова у партії басів, з розширенням метроритму на 12\8 а у другому такті знову повертаючись на 9\8. Повернення до колишнього розміру зумовлено агогічним рухом, та прагненням не втратити цілісність як форми так і переходу до наступного епізоду, який є безпосередньо зверненням до України.

Приспів “Тримайся Нене рідна, знедолена!” є апогеєм не тільки заключної частини а і циклу в цілому. Якщо перша частина репрезентувала Україну як героїню - її душевний стан, друга частина репрезентація героїні яка стала вдовою і несе скорботу за втраченим героєм, третя частина це особистісна

історія героя який загинув то заключна частина це синтез всього пережитого досвіду. Це синтез на всі рефлексії кожної людини яка живе в Україні.

Марина Долгіх досягає максимальної злагодженості духу та єднання через музично-драматичні засоби: вона змінює тональність з d-moll на c-moll, змінює метр на 4/4, вводячи однаковий, рішучий метричний малюнок в усіх партіях хорового тутті. Цей перехід від складної, фактури до чіткого вертикального руху символізує колективну волю та дію. Емоційне напруження стрімко наростає від початкового форте до подвійного фортісімо на другій фразі “Хай сили жити Бог Тобі дає”, перетворюючи заклик на всенародну, потужну інвокацію. Для посилення драматизму та акцентування головної ідеї, композиторка на фоні вертикалей хорового тутті чотири рази проводить слово “Тримайся!” у різних голосах і з ритмічними зсувами (баси на 3-тю долю, альти на 2-гу, тенори двічі на 2-гу), що створює ефект невпинного, багаторазового заклику, який лунає у свідомості та об'єднує націю у її боротьбі та незламності.

Тональність приспівц також обрана композиторкою з семантичною вагою та драматичним розрахунком. c-moll - основна тональність першої частини де Україна розповідає про жахи які вона зараз зазнає. Тому епізод “Тримайся...” є своєрідною відповіддю першій частині. Це створює тональну арку і завершуючи цикл на рівні глибинного змісту. Композиторка повертає нас до тональності скорботи й драматизму, але на новому якісному рівні. Якщо в першій частині c-moll був тональністю пасивного страждання та оповіді про біль, то в цьому, апогейному епізоді, він трансформується у символ рішучості та незламності.

Друге речення епізоду “Хай сили жити бог тобі дає” різко контрастує у тональному плані. Речення написане у Des-dur. І знову ж таке цей музичний лейт мотив миру та майбутнього який концептуальною ниткою проходить повз увесь цикл.

Як і в третій частині тональний зсув відбувається в некласичному тональному співвідношенні (хроматичний зсув на півтона вгору) для зображення двох ключових аспектів епосу: 1 - драматичне зображення сьогодення та контрастний перехід до світлого бемольно-мажорного майбутнього. Обрання мажорних тональностей з бемольними знаками альтерації (1ч-As-dur 2ч-As-dur 3ч-B-dur 4ч-Des-dur) це також має важливу

семантичну роль: бемольні мажори традиційно пов'язуються з м'якістю, ліризмом, теплом і гармонією. Їхнє звучання сповнене внутрішнього спокою, пасторальної чистоти та умиротворення, що символічно відображає ідею духовного оновлення, зцілення й віри у мирне майбутнє.

Наступний куплет повертає нас до епічної повісті, проте вже в розширеному метричному малюнку замість 9\8 - 4\4. Як і притаманно попереднім частинам композиторка дітись хорову вертикаль на три пласти: 1 - метрично гармонічна осннова чоловічих голосів на звук "Пам, пам...", 2 - ліричний вокаліз у партії сопрано "А" та головна тема у партії альтів "Тортури, смерті... Вогнем, мечем...". Ці три пласти, створюють потужний поліфонічний синтез смислів: монолітний і невинний рух незламної стійкості нації, паралельно з вокалізом у сопрано - елемент вищої, одухотвореної надії, та водночас, драматична тема в альтях, яка виступає трагічним, оповідним центром, заземлюючи епічний розмах через правдиву повість про пережиті страждання.

Зберігаючи основу 4/4, Марина Долгіх посилює фактурну напругу в наступній частині речення, впроваджуючи складний ритмічний поділ: тріоль – дві восьмі – тріоль – дві восьмі. Такий асиметричний малюнок, що поєднує імпульсивність тріолей із чіткістю вісімок, стає музичним відображенням внутрішнього конфлікту, що панує у свідомості народу під час боротьби за виживання. Також фактура стає більш вертикальною за рахунок того що цей метроритмічний малюнок виконують 3 партії - сопрано, альт та тенор а бас продовжує ритмічний малюнок "Пам, пам, пам...". Такий фактурне та ритмічне рішення зумовлене літературним текстом "Та діти Твої – плече за плечем...".

Для посилення драматизму, композиторка проводить двічі цю фразу: використання ритмічного поділу, та у цілому коротких тривалостей (восьмі) створює відчуття невинної, рішучої і водночас виснажливої боротьби. Синхронний рух трьох верхніх голосів (плече за плечем) символізує колективну, непохитну єдність нації, тоді як їхній неспокійний тріольний ритм і короткі тривалості підкреслюють напругу, драматизм і безперервність цього опору. Поступове крещендо повного епізоду від *p* до *f*, демонструє, що композиторка мислить масштабно та розвиває думку не тільки в районі одного речення а з перспективою на подальший розвиток. У попередньому приспіві,

заклик був написаний у тональності c-moll то це речення композиторка написала у fis-moll. Введений композиторкою тональний зсув із c-moll на fis-moll у наступному реченні є надзвичайно потужним драматургічним інструментом, що виводить боротьбу на новий, психологічно-інтроспективний рівень.

Також відмінною рисою є поділ басової партії. Баритони співаються основний мелодичний матеріал, а баси декламують “вигукують” заклики, що надає ще більшої епічності речення. Також М. Долгіх розширює наступне речення “Хай сили жити Бог тобі дає...” за рахунок введення нового літературного тексту. Речення має певні тональні зсуви: перша фраза написана в тональності C-dur, наступна фраза має багато домінантовий складних сполук що приводить нас до початку наступного епізоду - викладу нової теми.

“Вкраїно моя, тобі жити в віках” частина з новою тематичною основою. Це остання частина не тільки заключної частини а і циклу в цілому. М. Долгіх надає першому реченню величного, піднесеного гімнічного характеру, у якому домінує стверджувальна й героїчна емоційність, що особливо виразно розкривається на словах “Світанком зоря засіяє”. У реченні переважає гомофонно-гармонічна фактура, створюючи ясність тексту та потужний масовий ефект звучання. Оскільки текст у гімні є центральним, його основою стають слова прославлення та звернення, що формують узагальнений, колективний тип висловлення, спрямований на єдність і духовне піднесення спільноти.

І завершує композиторка цикл тематичною аркою, водячи тему з першої частини де хор виступає певним маятником, або годинником який продовжує свій невинний рух на звук “Пам...”. Проте гармонічно тема по при насиченість кластерного звучання тема звучить світло та піднімається поступово вгору. Таким чином композиторка надає нам певну надію на світле майбутнє. Цікаво розглянути останній акорд циклу. Вертикаль є нетиповою для завершення, адже М. Долгіх використовує домінантовий тринадцятий акорд (D dur13). Така вертикаль створює відчуття відкритості та невизначеності у подальшому. Попри кластерну щільність, акорд звучить світло, бо в його структурі зберігається мажорна терція, яка надає м'якого, просвітленого

відтінку, але і залишається відчуття що ніхто не знає що нас чекає у майбутньому.

Таким чином, фінал циклу постає не як крапка, а як символ недовомленості, надії та вічного плину часу, що перегукується з образом “маятника” - постійного, невпинного руху життя й пам’яті.

2.2 Вокально-хорові виклики та ансамблеві особливості твору Марини Долгіх

Хорове дійство Марини долгіх “Я над Світом стою” написане для чотириголосного мішаного хору дівізі а cappella.

Загально-хоровий діапазон хорового дійства (D-g₂) дозволяє розкрити спектр вокально-хорових навичок, та максимально передати задум композиторки.

Хоровий діапазон кожної частини:

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
Я над Світом стою...	Горіла свічка...	А може, ти воскреснеш на світанні...	Тримайся, Нене рідна...
S ₁ - f ₁ -g ₂ S ₂ - c ₁ -fis ₂ A ₁ - h-e ₂ A ₂ - h-d ₂ T ₁ та T ₂ - es-fis ₁ B ₁ - G-h B ₂ - F-h	S ₁ - es ₁ -f ₂ S ₂ - c ₁ -f ₂ A ₁ - c ₁ -h ₁ A ₂ - as -b ₁ T - f-f ₁ B ₁ та B ₂ - G-d ₁	S ₁ та S ₂ - e ₁ -g ₂ A ₁ - cis ₁ -d ₂ A ₂ - cis ₁ -c ₂ T ₁ та T ₂ - g-f ₁ B ₁ - A-d ₁ B ₂ - E-d ₁	S ₁ та S ₂ - es ₁ -g ₂ A ₁ - c ₁ -cis ₂ A ₂ - c ₁ -h ₁ T ₁ та T ₂ - e-es ₁ B ₁ - G-a B ₂ - D-a

Теситурні умови здебільшого зручні для виконання усіма партіями. Проте є перні фрагменти на які слід звернути увагу.

Слід звернути увагу що частіше діляться на дівізі жіночі голоси, це зумовлено не тільки розвитком драматургії а і тим, що нажалі з початком повномасштабного вторгнення та активною мобілізацією чоловічих кадрів, хорові колективи зазнають критичної нестачі чоловічих голосів.

Хоч теситурно перша частина “Я над Світом стою...” є досить зручною проте перед хористами постають певні виконавські виклики як у вертикальному так у горизонтальному ансамблях.

Особливістю частини є ритмічний ансамбль. Вже з 3-го такту жіноча група виконує ритмічний поділ на троль при розмірі 4\4 а чоловіча група продовжує виконувати свій ритмічний малюнок. Також слід звернути увагу що і дикційно у цьому фрагменті є виклик. Триолі виконуються на словах “світом, над світом, над світом стою”. Кінцеві приголосні звуки, такі як “м” у слові “світом” та “д” у слові “над”, повинні переноситися на початок наступного слова або складу (сві-то **мна** дсві-то **сто**-ю...). Однак, саме в момент злиття приголосних “д” (з “над”) і “с” (з “світом”) виникає дисонантне скупчення “дсві”. Тому під час виконання потрібно звернути на це увагу.

З 5-го такту до 11-го чоловіча група виконує паралельних рух квінтами за принципом морморандо. Як і у вертикальному так і горизонтальному ансамблі партії повинні звучати злитно, чітко, без тенденцій ковзання між звуками. Чітке виконання надасть звучанню архаїки та містичного характеру який за ремаркою вимагає М. Долгіх.

Що стосується жіночої партії, вони виконують ритмічний малюнок з чергування коротких восьмих на стаккато та восьмі паузи. Також на противагу сопрано та перших альтів проводиться патія других альтів у дзеркальному викладі (восьма пауза та восьмих на стаккато), це створює ефект маятника. Між партією сопрано та перших альтів які мають однакову ритмоформулу секундове співвідношення (S-g₁ A₁-f₁) яке виконується 6 тактів. Це може спровокувати серйозні інтонаційні проблеми та відчуття дисонансу, якщо не буде виконано з філігранною точністю.

У подальшому головне проведення думки відбувається у різних партіях (15т - баси, 16т - тенори, 27 - альти, 38т - тенори). Потрібно подбати про якісне динамічне співвідношення між гармонічною вертикаллю та проведенням фрази у певній партії.

У кульмінації першої частини голоси починають проведення почерзі з сопрано до басів, і схвильований низхідний рух секундами переходить від однієї партії до іншої. Потрібно вибудувати гармонічний ансамбль у якому неначе

мелодично буде переходити інтонаційне зерно (S1 - g2-fis2-e2 A1 - h1-ais1-h1-d2-cis1-h1 T - ais-g-ais A - g1-f1-e1...).

Також різкі гармонічні зсуви вимагають від виконавців досконалого знання своєї партії та чіткого інтонування різних стрибків. Розглянемо два такти 48-й та 49-й перехід між фразами “за тобою прийдуть” та “що б війни не було”. У 48-му такті хор виконує домінантовий септакорд від звуку g з додаванням низької нони який по ідеї як каданс повинен був розв’язатись у c-moll або C-dur, проте композиторка починає наступну тему у тональності As-durr. Також у партії першого сопрано при зміні тональності відбуваються великий стрибок на велику септіму (g2- as1). Слід окремо з кожною партією опрацювати їхні інтонаційні стрибки, щоб в результаті побудувався якісний вертикальний ансамбль.

У 50-му такті М. Долгіх у партії басів вводить речетацію ремаркою *con espressione* (з виразністю). Таким чином окремо треба працювати над гармонічно-інтонаційним ансамблем окремо хору і окремо над дикційним ансамблем всієї партії басів, хоча під час прем’єрного виконання хором “Елефтерія” цю декламацію виконував окремий хорист з басової партії (проте композиторської ремарки соло немає у партитурі).

Хоровий стрій частини переважно гомофонно гармонічний. Інколи трапляються поділ на певні пласти, проте майже завжди на їхньому фоні звучить або соло з проведенням основного речення, або є партія яка те речення виконує.

Під час виконання першої частини хор здебільшого використовуватиме ланцюгове дихання. Навіть у частині де жіноча група співає короткі тривалості, для збереження форми ансамбль буде користуватись ланцюговим диханням.

У другій частині “Гріла свічка...” перед виконавцями постають схожі задачі що і у першій частині: чітке інтонування своєї партії, знаходження балансу між партіями, виконання ритмічних та динамічних нюансів, тощо...

На початку частини жіночі голоси мають досить лінійну мелодику. На словах “горіла свічка у вікні” другі альти виконують на одному звуці (d1) а від них на словах “свічка у вікні” відокремлюється партія перших альтів (es1) створюючи дисонансне звучання. У другому такті на витриманому малому тризвуку сопрано виконує схожий фрагмент тільки від звуку g1. Під час виконання таких фрагментів постає тенденція не тільки занизити звук і відхилитись від тональності а і виникає ризик пасивності дикційного ансамблю. На відміну від жіночої партії

у чоловіки виконують фрагмент в унісоні. На початку проведення чоловіча партія виконує тритоновий інтервальний стрибок (as-d1). Співаки повинні свідомо фіксувати висоту другого тону перед атакою, уникаючи глісандування та ефекту “під’їджання” до звуку. У чоловічих голосах стрибок на тритон додатково вимагає потужної опори дихання та чіткої, рішучої атаки на другому звуці, що запобігає інтонаційній млявості та забезпечує точність.

Наступний фрагмент 9-го такту фактура ділиться на 3 пласти, які потрібно окремо пропрацювати. Загально-хоровий пласт складається з басів альтів та сопрано які утворюють гармонічно витриману фактуру половинними тривалостями. Партія басів має рух який оспівує с (d-c-B-c) а партії альтів та сопрано рухаються паралельними секстами. Під час вибудовування гармонічної вертикалі потрібно звернути увагу на терцієвий тон який знаходиться у альтів (тональність d-moll) та на чітке переведення звуків що б уникнути ефект “скользіння”. Другий пласт вокаліз у тенорів має хвилеподібну структуру (a-g-a b-a-b) не є складним для виконання. Він виконується на голосну “А”, і виникає ризик змазування переходів між сусідніми звуками. Звісно принцип звукоутворення повинен бути legato, проте це потрібно робити на опорі та з відчуттям чіткого переходу.

З 11-го такту починається проведення головної музичної думки у партії другого сопрано. Слід звернути увагу на початковий стрибок квінти вниз, він мусить звучати стійко, без надлишкового форсування на нижньому звуці. Також ця музична думка має синкопований ритм між 3-ю та 4-ю долями, тому партія сопрано повинна чітко відчувати та внутрішньо-дольову пульсація, незважаючи на зсув ритму. Акцентуючи синкопу звук має бути тембральним і ритмічним, а не динамічним (тобто, виділятися ритмом, а не гучністю).

У наступних фрагментах здебільшого відбуваються поліфонічні проведення музичної думки у партіях сопрано та альтів, а чоловіча група підтримує проведення гармонічною вертикалю. Теситурні умови речень зручні за рахунок комфортного динамічного нюансування (25-29 такти S - f2 з динамікою F A - a1 з динамікою mf). Між проведенням слід вибудувати динамічно-інтонаційний ансамбль, з урахуванням зміни динаміки на щабель тихіше під час проведення речення у іншій партії.

У 45-му такті починається кульмінація. Фактурно вона викладена гармонічним строем з поступовим крещендо до 48-го такту. Початок кульмінації для сопрано є дещо незручним оскільки на динамічному нюансі форте партія виконує звук a_1 що теситурно є занизько для такої динаміки та провокує сопрано до форсування звуку. a_1 у тонічному тризвуку $As-durr$ є першою ступеню, тому якісне звучання сопрано як результат надасть гармонічній верьткालі стійкості. Також слід звернути увагу на терцієвий тон у 45-му такті, який виконують тенори. Попередній фрагмент був викладений у мінорній тональності, тому щоб відчуті цей контраст між мінорним сьогоденням та мажорним майбутнім, тенору треба стійко виконати звук c_1 без тенденції до пониження.

Між 45-м та 46-м тактом виникає гармонічне альтераційне протиріччя. У 45-му такті сопрано виконує a_1 у той час як вже у 46-му такті партія першого альту виконує a_1 що викликає певний дисонанс у слуховому сприйнятті. Проте це спеціальний композиторський задум який посилює драматургію та підводить слухача до кульмінації. Слід окремо попрацювати з мелодичним ансамблем окремо сопрано та окремо першого альту щоб у подальшому побудувати ансамбль між цими двома партіями.

Третя частині “А може ти воскреснеш на світанні...”. Має хоральну фактуру тому вертикаль є дуже важливою для якості вокально-виконавського аспекту. Тому частина починається з чіткого гармонічного строю тонічного тризвуку з подвоєним терцієвим тоном у тональності $d-moll$. Терцієвий тон у октавному виконують партії сопрано та тенорів. З динамічним нюансуванням tr це не дуже зручні вокально-теситурні умови ($T- f_1$ $S- f_2$). Фрагмент повинен виконуватись з якісною вокальною опорою та з чіткою атакою звуку без форсування.

Також всі партії у цьому фрагменті мають досить лінеарний рух який провокує виконавців до деінтонування та пониження звуку в результаті. Тому інтонувати чисту пріму потрібно з тенденціями до підвищення, низхідний хроматичний рух - з тенденцією до підвищення та якісно переходити зі ступені до ступені.

Оскільки початок має тихе динамічне нюансування та ритмічний рух восьмими, слід звернути увагу на дикційний ансамбль який повинен бути злагоджений, слова повинні бути чітко проспівані у словах “воскрес, небес, однострій” обов'язково потрібно закрити останній склад приголосною. Звук “с” є

небезпечним під час виконання тому потрібно одночасно його зняти, а йотований звук “й” має тенденцію проспівуватись мляво що провокує відкритість кладу “стрі...”. Тому заздалегідь потрібно опрацювати ці дикційні труднощі.

У другому періоді першої частини жіноча група продовжує виклад тематичного зерна частини, а чоловіча група має ритмічний пласт. Баси рухаються діатонічно вниз половинними тривалостями (A-G-F-E-d-c-H), баритони мають ритмоформулу - восьма пауза та чвертна з крапкою які повторюються на першу на третю долю, та тенор - четвртна пауза та четвртна. Все це в гармонічній вертикалі створює ефект хорового арпеджіо. До того ж чоловіча група виконує цей малюнок за вокальним принципом морморандо що вимагає максимальної уваги у виконавців. Наприклад у 11-му такті тенор виконує на морморандо фа першої октави (f1) що при неправильному співі має ризик форсування звуку та перевантаження затиснення голосових зв'язок, до того ж це знову терцієвий звук основного тризвуку (d-moll), від якого залежить якість гармонічного акорду.

У 15-му та 18-му такті проведення музичної думки відбувається у басовій партії як голос героя про якого йде епічна повість. Тому її потрібно виконати динамічно гучніше дотримуючись ритмічного малюнку та чіткості відтворення слів. Слід звернути увагу що у 18-му такті на третю долю всі окрім басу виконують гармонічну вертикаль склад “ме” (T - c1 A - g1 S - e2). Голосна “е” є досить незручним звуком для академічної манери співу особливо у високих теситурних умовах як у тенора та сопрано, бо має тенденцію до “відкритого” або “плоского” звучання і може спричиняти надмірну напругу в гортані. Щоб уникнути “відкритого” звучання “е”, співакам слід формувати її з позиції, ближчої до “і” (наприклад, для сопрано) або ближчої до “о” (для більш низьких голосів, як тенор). Язик повинен бути плоским, а корінь язика - вільним і опущеним.

Для сопрано 21-й та 22-й такт є цікавим за рахунок поділу партії на 3 голоси (S1 S2 S3). Зазвичай у кожному хоровому колективі вже є умовний поділ у кожній партії на перші голоси та другі, що б під час вивчення нового матеріалу не займатись цим питанням. Кількість співаків під час дівізі здебільшого однакова для першої та другої партії, тому розділити умовно або перше сопрано на дівізі або друге не є хорошим варіантом для вертикального ансамблю. Потрібно заздалегідь обговорити з сопрано новий поділ на три голоси, можливо наприклад

найменшій кількості співаків доручити виконання найвищого голосу (оскільки фізіологічно людський слух найкраще сприймає найвищі та найнижчі частоти) але другий та третій голос повинні бути якісно а отже і кількісно збалансовані.

Гармонічно складна частина починається з 22-го такту на словах “всюди кров”. У основі гармонічної вертикалі чоловічих голосів зменшений квартсекстакорд від gis а у жіноча група посилює гармонію за рахунок введення септіми спочатку у партії альтів а потім дублюється октавно у перших сопрано. Оскільки баси мають основний звук домінантового терцкварт акорду то звук d потрібно інтонувати міцно і точно. Цей звук повинен забезпечити стабільну основу для напруженої надбудови. Між дівізі тенорів утворюється основний зменшений інтервал за рахунок якого і утворюється дисонуюча гармонічна вертикаль ($T_2 - gis$ $T_1 - h$). Прима терцкварт акорду повинна інтонуватись високо та загострено, щоб підкреслити напругу, а малу терцію перші тенори виконують спокійно чітким відчуттям малого терцієвого тону. Потрібно окремо опрацювати гармонічну вертикаль чоловічого ансамблю як основу акорду.

Літературний текст “Всюди кров земля і небо” композиторка підкреслює гостро-дисонуючими сполуками які для виконавців можуть бути складними для виконання та слухового сприйняття. Спочатку потрібно щоб кожна партія добре вивчила інтонаційне речення, а далі поступово диригент нашаровував кожен партію у загальну вертикаль. Нашаровування потрібно починати з найстійкіших двох партій у яких під час всієї фрази лише один звук другий тенор (g) та альт (f_1). Вже між цими двома партіями дисонуючий інтервал мала септіма, яка повинна звучати стійко як стійка незмінна константа. Далі окремо можна опрацювати октавний унісон між першим тенором та другим сопрано ($T_1 - h-as-h-as-h$; $S_2 - h_1-as_1-h_1-as_1-h_1$), потрібно щоб у співаків виробилась темброва єдність. І також окремо можна опрацювати партію перших сопрано з партією басів ($B - cis_1-d-cis_1-d-cis_1$; $S_1 - e_2-f_2-e_2-f_2-e_2$) що рухаються паралельно між собою.

У останніх проведеннях музичної думки “Світає і душа на небі скресла...” композиторка використовує неповний склад хору. У 47-такті для прозорості фактури співають тільки тенори та альти дівізі (A_1 , A_2 та A_3). Спочатку треба побудувати гармонічну вертикаль з тенорів, третіх та других альтів, а потім долучити речення першого альту. У другому проведенні додаються сопрано та літературна думка переходить від перших альтів до басів. Саме партії басу

потрібно бути обережними і намагатись тембрально лірично передати текст, оскільки надмірне форсування та заглиблення звуку зіпсує драматургію частини. І останнє “Світає...” виконують знову неповних хор без басів, щоб залишити фактуру прозорою.

Заключна частина “Тримайся Нене рідна” починається з активного інтервального стрибка у партії сопрано ($S_1 - a_1-f_2$) що вимагає від виконавців активної атаки звуку та відчуття опори.

Особливої уваги потребує ритмічний ансамбль на початку твору. Жіноча група розпочинає рух із затакту, тоді як чоловічий склад вступає точно на сильній, першій долі такту. Необхідно заздалегідь узгодити цю ритмічну взаємодію, особливо враховуючи, що вона стартує зі складного дикційного елементу - складу “Вкра...”. Точна артикуляція та синхронність обох груп на цьому початковому етапі є ключем до створення чіткої та потужної звукової вертикалі.

Ритмічно перша частина має два пласти - чоловічий з витриманими тривалостями (четвертна з крапкою, половинна з крапкою) та жіночий з більш короткими рухливими тривалостями. Також при метричній структурі $9/8$ у 3-му та 7-му такті у партії сопрано композиторка використала ритмічний поділ дуоль. При виконанні цього елементу критично важливо забезпечити його точне співвідношення з основним тридольним рухом такту. Сопрано мають рівномірно поділити дуоль на час, який у загальному метрі займає три восьмі.

Як і у минулій частині для посилення драматизму М. Долгих проводить у окремих партіях доповнення основних фраз (баси - 10т, альти - 12т, тенори - 13т та 17т). Динамічно ці проведення потрібно виконувати на один динамічний нюанс голосніше. Слід звернути увагу на інтонаційні труднощі у 12-му такті під час проведення альти ($c_1-des_1-c_1-f_1-e_1-a_1-g_1-f_1$). Інтонування фрагменту, потребує зосередженого точного голосового контролю та слухового уявлення. Насамперед, необхідно забезпечити напівтоновий контроль у хроматичному русі ($c_1-des_1-c_1$) через активну опору дихання, щоб другий звук не “осідав”. Далі, працюючи з інтервальними стрибками (c_1-f_1 та e_1-a_1), слід заздалегідь якісно підготувати стрибок, з відчуттям високої теситури.

У 18-му такті чоловіча партія виконує “пам, пам”, під час роботи слід окремо опрацювати цей фрагмент, який повинен бути узгоджений ритмічно (четвертні),

артикуляційно (протягувати потрібно не голосну “а” а саме звук “м”) та інтервально (в6-ч5-в6-ч5-м7-зм7-ч5-м6). Окремо партія тенору та партія басу не є мелодично складними, але під час узгодження між собою можуть виникати певні труднощі. Наприклад у 20-му такті між партіями виникає хроматичне перечинення (В 1-ша та 2-га доля - Н; Т 3-тя та 4-та доля - b), слід окремо звернути на це увагу виконавців та якісно побудувати гармонічну вертикаль.

Паралельно з чоловічими голосами, альт виконує головне речення “*тортури смерті...*”, у зручній для себе теситурі, а сопрано мають вокаліз, який повинен звучати світло. За динамічною градацією чоловіки виконують найтихіше своє проведення (p), сопрано на нюанс гучніше (mp) та найгучніше альти (mf).

Тільки басова партія залишається незмінною (т. 22), тоді як інша група хору виконує ритмічний малюнок тріоль та дві восьмі на сильну та відносно сильну долю. При виконанні цього ритмічного малюнка, вирішальне значення має точна артикуляція та синхронізація груп. Тріоль повинна бути виконана рівномірно і завершитися точно на другій долі, після чого дві окремі восьмі мають прозвучати чітко на наступних (сильних) частках, зберігаючи при цьому легкість і рухливість.

Як і у першій частині, у басовій партії звучить декламація (т. 25-й), проте що б зробити фактуру наповненіше ділить басову партію на басів (декламаторів) та баритонів (які виконують аналогічний текст з попереднім закликком проте у іншій тональності).

В кінці частини композиторка вводить тематичну рамку яка сполучає початок першої частини та кінець четвертої. Проте останнє проведення “*нам, нам, нам*” має складнішу гармонічну мову за рахунок введення дівізі у сопрановій партії. Слід окремо опрацювати цей фрагмент: наприклад, починаючи окремо з сопранової партії, потім додати до них першого альту. Під час виконання між сопрановою та альтовою партіями часто виникають дисонуючі співзвуччя, виконавці повинні чітко виконувати свій звук а також чути інші партії, щоб відчувати чітку вертикаль та динамічно збалансовувати свій звук відповідно до дисонансів.

2.3 Диригентська інтерпретаційна модель хорового дійства “Я над Світом стою...”. Досвід комерного хору “Елефтерія”. Авторські пропозиції

Під час виконання хорового дійства “Я над Світом стою...” перед диригентом постає важливе завдання - якісно побудувати виконавську модель, базуючись на композиторські ремарки. Зважаючи на складну інтермодальну концепцію твору та його насиченість драматичними ефектами, диригент повинен виступити не лише як технічний координатор, а і як основний інтерпретатор художнього задуму.

Складність інтерпретаційного процесу зумовлена в першу чергу жанровою основою - хоровим дійством. Ця жанрова форма вимагає від диригента не просто точного відтворення нотного тексту, а й комплексної, інтермодальної взаємодії. Оскільки хор виступає не як статичний учасник дійства, а є безпосередньо театралізованим драматичним оповідачем, це значно ускладнює завдання диригента, який мусить забезпечити метроритмічну та динамічну точність (особливо в умовах частих змін метроритму, тональних зсувів та агогіки) без прямої візуальної присутності на сцені.

Перша частина циклу “Я над Світом стою” має наскрізний розвиток. Тому забезпечення цілісності виконання, без можливості орієнтуватися на чіткі повторювані структури, стає одним із найскладніших диригентсько-виконавських завдань, що вимагає від керівника попереднього створення цілісної концепції частини.

Під час виконання вступного речення частини, муніципальний камерний хор “Елефтерія” у 4-му такті робить фермату та паузу після неї, проте композиторкою не вказано таких ремарок. Це рішення є дещо невдалим, оскільки схоже рішення було прийнято і у 14-му такті. Ці зупинки провокують втрату форми частини що є загрозою для драматургічного розвитку. Бо крім попередніх двох тактів, є фрагменти де сама композиторка зазначає фермату на останній долі (48-й та 60-й такти). У передостанньому такті хор також знову виконує фермату на першій долі (хоч композиторкою не вказаний цей метроритмічний нюанс).

При роботі над першою частиною на уроці з диригування, що б уникнути загрози фрагментації твору, нами було вирішено у 4-му такті зробити рітенуто на третю та четверту долю та одразу перейти до наступного викладу матеріалу.

Таким чином ми підкреслили домінантовий тринадцятий акорд без квінтового тону (D13 -5), але і не розірвали єдність між двома реченнями. У 14-му такті ми не змінюємо агогічний рух з'єднуючи вступний фрагмент з початком розвиваючої частини (*piu mosso*). З 15-го такту нами з викладачем було вирішено не одразу починати рух а поступово додавати цей агогічний принцип йдучи до кульмінації, з 27-го такту підсилюючи рух за зазначеним композиторкою нюансом “*accelerando*”.

При створенні власної інтерпретаційної моделі, нами було вирішено перед кульмінацією (т.34) на останній долі зробити *allargando* на слові “*багряною*” та повернутись у попередній темп на першу долю наступного такту. Таким чином ми підкреслили не тільки слово, але і хроматичний хід у сопранових партіях. І у передостанньому такті ми вирішили оскільки це тільки перша частина не робити фермату як зробили “Елефтерія”, а натомість зробити невелике уповільнення під час останнього проведення тенора “Я над Світом стою...”

З технічного боку всі чотири частини не є складними у виконанні. Проте слід звернути увагу, що композиторка проводить дуже багато підголоскових фрагментів, і у диригентському жесті потрібно передавати тембральні фарби тієї чи іншої фарби. Це і стало викликом у другій частині твору де головною темою є діалог між свічкою (жіночі голоси) та місяцем (чоловічі голоси).

У виконанні камерного хору під керівництвом Юлії Левченко друга частина “*Горіла свічка*” стала справжнім зразком тембральної та поліфонічної майстерності. Композиторський задум, що будується на діалозі між двома сакральними символами, був втілений до детальних дрібниць. Диригенту вдалося ідеально розмежувати і водночас органічно поєднати численні підголоскові фрагменти, демонструючи тонку роботу над тембральними фарбами: чоловіча група звучала стримано і глибоко, створюючи містичний нічний фон, тоді як жіноча група з дисонуючою вертикалю створювала ефект мерехтіння свічки. Така філігранна увага до деталей дозволила перетворити технічний виклик на глибоко емоційний та сакральний вимір, підкреслюючи центральну ідею частини про незгасиму пам'ять, світло душі та надію у темряві скорботи.

Одним із центральних викликів для диригента у другій частині є точне управління темпом, агогікою та ритмом. На початку твору критично важливо

точно втілити початкову агогічну ремарку *Andante Allargando*: диригент повинен забезпечити поступове уповільнення і посилення звуку, що створює відчуття розширення музичної драматургії, не порушуючи при цьому чіткого метроритму 4/4. На противагу цьому, у розділі А необхідно підтримувати монотонну, розмірену ритмоформулу першого та другого пластів, яка створює алузію колискової (коливання свічки). Цей елемент має бути стабільним і заспокійливим, забезпечуючи контраст із рухливістю основної теми. Крім того, при виконанні головної теми (друге сопрано) диригент мусить забезпечити чітку внутрішньо-дольову пульсацію та акцентування синкопи між третьою і четвертою долями ритмічно, а не динамічно, щоб уникнути вокального форсування.

Третя частина “А може ти воскреснеш на світанні” є напевно найскладнішою частиною для інтерпретації, адже частина є складною як у драматургічному навантаженні яке вимагає від диригента провести слухача через увесь шлях від ліричної скорботи до апокаліптичного жаху втрати і далі до прийняття невідворотності подій. Цей емоційний і смисловий шлях ускладнений хоральним викладом головної теми, що забезпечує твору епічну монументальність, але висуває надвисокі вимоги до інтонаційної стійкості у гомофонному строї, особливо на початку з подвоєним терцієвим тоном у теситурно незручних умовах тр для сопрано. Головний виклик полягає у керуванні радикальними драматургічними контрастами в розділі В: диригент мусить перевести хор від поліфонічного морморандо чоловічих голосів (які символізують Голгофу війна) до апокаліптичного гармонічного удару на словах “*Всюди кров... Земля і небо, у пекельному вогні*”. Це вимагає точного відтворення гостро-дисонуючих та альтерованих акордів і складних джазових гармонійних послідовностей у фіналі розділу, які мають звучати як драматичний інструмент, а не інтонаційна помилка.

У виконанні хору “Елефтерії” третя частина “*А може ти воскреснеш на світанні*” звучить елегійно, оповідально, зі сталим витриманим темпом, що ідеально відповідає хоральному викладу головної теми та її задуму як молитви-шани героям. Під час роботи над цією частиною, ми вирішили додати більше агогічних ремарок, ніж у версії камерного хору.

Починаючи з 16-го такту наші інтерпретації починають відрізнятись. Якщо після фрази “Немов якусь буденну роботу, затиснув автомат, знову йшов у бій”, хор повертається у більш спокійний стан, з початковим темпом і оповідальним характером. Натомість ми вирішили продовжувати розвивати драматичний характер використовуючи композиторську ремарку *accelerando* яку Марина Долгіх зазначила ще у 9-му такті. Ми це аргументували потребою зберегти драматургію частини та гармонійно підійти до кульмінації на слова “Земля і небо у пекельному вогні...”. Натомість інтерпретація Юлії Левченко грає ніби на контрастах (думки героя - спокійні та навколишній жах одразу на *sforzando*). У обох випадках починається апокаліптична кульмінація розділу В. Цей епізод є найгострішим драматургічним контрастом частини: гомофонний виклад, що описує жах навколо (“Навколо жах...”), підкреслюється введенням гостродисонуючих та альтерованих акордів (починаючи із зменшеного септакорду і змішаних вертикалей). Диригент має забезпечити різкий динамічний перехід до *sf* (*subito forte*), а хор мусить відтворити ефект гармонічного удару, який виникає через внутрішній конфлікт акорду (одночасне звучання мажорної і мінорної терцій). Вокально-хоровий виклик тут полягає у необхідності уникнути форсування на високих голосах, які імітують людський крик, при цьому зберігаючи інтонаційну точність у надзвичайно напруженій та нестійкій гармонічній вертикалі.

І далі з 27-го ми не повертаємось по настрою до початкового молитовного характеру, а продовжуємо розвиток до фрази “*Ти собою Україну вже закрив...*”. Це драматургічно зумовлено тим, що композиторка Марина Долгіх не дає слухачеві можливості повернутися до спокою, оскільки після зображення віни, починається повість про смерть героя у ретроспективному фрагменті “Коли смертельна куля прилетіла...”, вона знову вводить головну тему епічного хоралу в тональності *as-moll*.

Таким чином, попередня гостродисонуюча гармонія перетворюється на гірку, але інтимну розповідь від третьої особи про загибель героя. Поступове посилення напруги, аж до гармонічно-джазової послідовності перед фіналом розділу, підкреслює піднесений, жертвний характер його вчинку, не дозволяючи емоціям спасти доти, доки не буде проголошено головний висновок: “*Ти собою Україну вже закрив...*”.

А у репризному розділі “Світає і душа на небі скресла” інтерпретаційна модель “Елефтері” та наша власна цілком схожі між собою. Це зумовлено тим, що композиторський задум, втілений у цій частині, чітко диктує виконавцям атмосферу прийняття та духовного завершення. Хоч розділ написаний у d-moll (тональність скорботи), текст “Світає...” та фінальне “Душа на небі скресла” вимагає просвітленого, ліричного та водночас стримано-трагічного звучання. Для досягнення цього обидві інтерпретації зосереджуються на фактурній прозорості що обов’язково повинен передати диригентський жест (композиторка навмисне використовує неповний склад хору, виключаючи басы, окрім проведення теми та гомофонно-гармонічний виклад із витриманими голосами).

Заклучна частина “Тримайся Нене рідна” ставить перед диригентом низку завдань. Зокрема, тут потрібен синтез гімнічної урочистості, епічної оповіді та драматичного колективного заклику, що технічно ускладнюється постійною зміною метру та складною ритмічною фактурою (9/8, 4/4, 12/8 з елементами поділу тривалостей на дуолі та тріолі).

Диригенту потрібно протягом усієї частини підтримувати агогічну ремарку *Moderato risoluto* (помірно, рішуче), забезпечуючи при цьому плавні, але контрольовані переходи між різними розмірами. Як результат, це стане запорукою цілісності форми. Крім того, на початку куплету “Вкраїно моя...” необхідно узгодити ритмічну взаємодію між жіночою групою (вступ із затакту) та чоловічою групою (вступ на сильній долі), починаючи зі складного дикційного елементу “Вкра...”, що вимагає ідеальної артикуляційної та ритмічної синхронності.

Наступним центральним завданням диригента стає створення цілісної інтерпретації яка буде вести слухача до кульмінації “Тримайся, Нене рідна”, яка буде повторюватись двічі. Для цього необхідно досягти монолітної єдності духу хору через хорове тутті (4/4), керуючи стрімким наростанням емоційного напруження від самого початку твору до mf починаючи з 22-го такту та приводячи нас до заклику “Тримайся”.

Ключовий виклик полягає у чіткому акцентуванні та ритмічній диференціації чотириразового проведення слова “Тримайся!” у різних голосах із ритмічними зсувами (басы на 3-тю, альти на 2-гу долю), що створює ефект невпинного багаторазового заклику. Далі диригенту необхідно здійснити

фактурний синтез, контролюючи потужний поліфонічний синтез смислів у наступному куплеті між трьома пластами: метрично-гармонічною основою чоловічих голосів ("Пам, пам..."), елементом вищої надії (ліричним вокалізмом сопрано) та драматичним оповідним центром альтів.

І третім та не менш важливим викликом для диригента у заключній частині, є інтерпретація тональної семіотики та керуванні складними гармонічними вертикалями. Диригент повинен чітко підкреслювати драматургічний контраст через тональні зсуви: перехід від d-moll c-moll (тональності драматизму та рішучості) до світлого бемольно-мажорного майбутнього (зокрема, Des-dur) на словах "Хай сили жити Бог Тобі дає", що є музичним лейтмотивом надії. Не менш складним є ансамбль на дисонансах фіналу: в останньому проведенні диригент мусить керувати кластерною щільністю та дисонуючими співзвуччями на фоні гармонічно-складної мови (дівізі у сопрано, дисонанси з альтами). Фінал - завершення циклу нетиповим, але світлим домінантовим тринадцятим акордом (D13). Диригент повинен виконати цей акорд так, щоб, попри кластерну щільність, мажорна терція надавала йому просвітленого відтінку, символізуючи надію та вічний плін часу, а не остаточну крапку.

Камерний хор "Елефтерія" та керівниця Юлія Левченко чудово впоралась з інтерпретацією четвертої частини. Врахувавши всі драматургічні, технічні та семіотичні виклики, вони змогли досягти потужного синтезу гімнічної урочистості та інтимного епічного оповідання.

Проведений аналіз демонструє, що успішна інтерпретаційна модель хорового дійства "Я над Світом стою..." має вибудовуватися на цілісній драматургічній концепції циклу, що еволюціонує від особистісних переживань ліричних героїв до всенародного єднання.

Ключовим викликом для диригента є роль інтерпретатора-режисера, який, зважаючи на жанрову основу, мусить забезпечити складну інтермодальну взаємодію без прямої візуальної присутності на сцені, що особливо вимагає жорсткої метроритмічної дисципліни та попереднього створення цілісної агогічної концепції (як це було зроблено для наскрізної Першої частини). Технічно випробування лежать у площині тембрально-символічних контрастів (діалог Свічки і Місяця у Другій частині) та контролю над гармонічними ударами (апокаліптичний жах у Третій частині).

Фінальний синтез у Четвертій частині вимагає від диригента управління апогеєм, а також майстерної інтерпретації тональної семіотики та “відкритого” фіналу, який залишає відчуття надії та вічного плину часу. Таким чином, виконавча модель має бути результатом глибокого розуміння не окремих частин, а всієї драматургічної дуги твору.

Висновки до розділу 2

Проведений аналіз хорового дійства “Я над Світом стою...” засвідчує, що інтерпретаційна й виконавська модель твору зумовлюється його жанровою природою та специфічною інтермодальною концепцією. Усі чотири частини циклу демонструють різні типи драматургічних навантажень, тембральних контрастів та вокально-фактурних рішень, що формують перед диригентом комплекс завдань, значно ширший, ніж у традиційному акапельному хоровому жанрі.

Диригент постає не лише як координатор метроритмічної та інтонаційної точності, але як інтерпретатор-режисер, який вибудовує цілісну драматургічну дугу твору без прямої візуальної присутності на сцені. Саме ця специфіка хорового дійства висуває необхідність попереднього створення узгодженої агогічної моделі, здатної об’єднати наскрізний розвиток Першої частини, тембральну символіку Другої, апокаліптичні гармонічні удари Третьої та гімнічну кульмінацію Четвертої.

Порівняльний аналіз виконань муніципального камерного хору “Елефтерія” та запропонованої альтернативної інтерпретації довів, що найбільш вразливими зонами є агогічна логіка, робота з ферматами та рітенуто, інтонаційна стабільність у політональних і дисонуючих вертикалях, а також тембральний баланс у підголоскових структурах. Водночас ці ж зони стають основними виражальними засобами, які забезпечують ефект глибокої драматургічної трансформації - від камерної молитви до колективного заклику.

Усі частини циклу потребують від диригента майстерного керування вокальною фактурою: чіткого виокремлення головних тем і підголосків, контролю над змінами теситури, агогіки, динамічних контрастів, а також розуміння семіотичного змісту тональних зсувів (зокрема символіки світлого бемоль-мажору у фіналі). Саме вокальна природа фактури, побудована на

діалогах, імітаціях, хоральних пластах та джазово-альтерованих гармоніях, формує інтерпретаційну складність циклу.

ВИСНОВКИ

1. У межах представленого дослідження вперше здійснено систематизацію біографічних фактів кропивницької композиторки Марини Долгих та проведено загальний огляд ключових жанрів її доробку. Застосований біографічний метод допоміг у чіткому визначенні етапів професійного становлення мисткині у різних сферах її діяльності. Результатом роботи стало окреслення цілісного творчого портрета, який поєднує глибоку наукову базу, активну громадянську позицію та високу художню майстерність. Творчий портрет Марини Долгих визначається її унікальною двоєдиною роллю як мисткині та науковиці, чие становлення відбулося у межах Кіровоградської композиторської школи під впливом Кіма Шутенка, що забезпечило їй міцну академічну базу. Ця освіта дозволила їй стати першопрохідником у музичному краєзнавстві регіону, тоді як її непересічний талант та прагнення до фахового письма повернули її до активної композиторської діяльності. Водночас, її творчість є потужним дзеркалом сучасних подій: композиторка займає активну позицію щодо повномасштабного вторгнення, створюючи значну кількість творів на воєнну тематику з оптимістичною концепцією та терапевтичним впливом на травму.

2. На основі детального аналізу музичного та літературного тексту обґрунтовано, що хорове дійство “Я над Світом стою...” є яскравим прикладом сучасної інтермодальної жанрової моделі, що значно розширює традиційні межі хорового мистецтва. Твір являє собою синтез мистецтв - музика, література, театр, образотворче мистецтво (завдяки використанню відеоряду з дитячих малюнків), що повністю відповідає зростаючим потребам сучасної культури у театралізованому перформансі та епічному вимірі мистецького висловлювання. Жанрова атрибуція як “хорове дійство” підкреслює його драматичну та епічну природу, його тяжіння до перформативності.

Ключовою у жанровій трансформації є роль хору: він перестає бути лише виконавським колективом, а стає самостійною, монолітною художньою структурою. Режисерська концепція, зокрема рішення про зняття диригента зі сцени та використання хореографічних елементів, остаточно перетворює хор на уособлення Народу та головного ліричного героя циклу. Ця трансформація надає твору потужної документальної та всенародної цінності. Завдяки інтермодальній взаємодії (зокрема, з щирими малюнками дітей), дійство виходить за межі

естетичного сприйняття, перетворюючись на колективний, емоційно насичений маніфест проти війни та пам'ять про жертви агресії.

3. Аналіз хорового дійства “Я над Світом стою...” дозволив виявити та систематизувати ключові стильові засади мислення Марини Долгіх. Зокрема, стильове мислення Марини Долгіх виразно тяжіє до інтермодальності та синтезу мистецтв, де музичний текст не існує автономно, а вступає у потужну синергію з іншими виражальними засобами, такими як театралізація та відеоряд.

Мелодика твору характеризується виразністю і тематичною насиченістю, що відображає глибоке занурення в літературний текст та його тембральну специфікацію. При цьому гармонічна мова наповнена сучасними складними моделями: композиторка сміливо використовує дисонуючі, кластерні акорди та тональні зсуви для створення необхідного драматичного рельєфу, завжди дотримуючись при цьому фаховості письма.

Як основний спосіб організації фактури домінує поліфонія, зокрема через використання підголоскової поліфонії та імітаційних проведення, що прямо підкреслює її зв'язок із народною традицією. Мислення композиторки Марини Долгіх орієнтоване на створення наскрізної драматургії та смислової арки у циклічній формі, що забезпечує не лише структурну єдність твору, але й його потужний психологічний вплив. Домінуючим драматургічним патерном є рух від особистісного переживання до соборного єднання та гімнічного фіналу, що несе глибокий терапевтичний підтекст. У музичній мові активно використовуються прямі прийоми звукозображальності (як-от хроматичні низхідні ходи, акцентуація пауз на ключових словах), що посилює емоційне сприйняття та підкреслює драматичний зміст твору.

4. Аналіз інтерпретаційної версії хорового дійства “Я над Світом стою...” у виконанні Кропивницького муніципального мішаного камерного хору “Елефтерія” під керівництвом Юлії Левченко дозволив виявити та обґрунтувати ключові аспекти режисерської та виконавської реалізації, які забезпечили цілісність задуму. Виконання дійства, стало успішною реалізацією складної режисерської концепції Тетяни Воронової, яка поставила перед молодим колективом значний виклик, оскільки хор не мав попереднього досвіду у перформативних проєктах. У частині театралізації колектив успішно впорався із завданням стати автономною "монолітною єдністю" та уособленням Народу -

головного ліричного героя. Це було досягнуто завдяки вивченню циклу напам'ять, використанню хореографічних елементів та спеціального взуття для забезпечення безшумного руху на сцені. Ключовим режисерським прийомом стало зняття диригента зі сцени (диригент диригував на балконі під час прем'єри). Таке рішення дозволило зберегти візуально-театральну цілісність задуму, де хор виступає як самостійна структура, водночас забезпечуючи необхідну технічну координацію надзвичайно складного твору, сповненого агогічних ремарок, змін метроритму та тональних зсувів.

5. Запропонована авторська хормейстерська концепція ґрунтується на усвідомленні інтермодальної природи хорового дійства та вимагає розширення традиційної ролі диригента-хормейстера до інтерпретатора-режисера. Ця роль передбачає поєднання створенням музичної інтерпретаційної моделі з театальною та семіотичною координацією перформансу. Вокально-хоровий план передбачає роботу над досягненням монолітної єдності звучання, що є ключовим для успішної реалізації образу уособлення Народу. Окремий акцент зроблено на тембральній специфіці та опрацюванні динамічного діапазону (особливо при використанні дисонуючих, кластерних акордів), а також на чіткій текстовій артикуляції для передачі драматичного змісту. Успішна інтерпретація залежить від майстерного володіння підголосковою поліфонією та забезпеченням чистоти інтонації в умовах складної, сучасної гармонії, що забезпечує необхідну фаховість виконання.

Під час аналізу інтерпретаційної моделі Юлії Левченко та хору “Елефтерія” були запропоновані та обґрунтовані власні хормейстерські та диригентсько-інтерпретаційні рішення. Ці рішення були реалізовані в рамках курсу “Виконавсько-педагогічна майстерність” з метою апробації запропонованої концепції. В результаті, відеоматеріал з власною інтерпретацією 1-ї, 3-ї та 4-ї частин хорового дійства було надіслано композиторці Марині Долгих, яка надала позитивний відгук, підтвердивши життєздатність та художню достовірність запропонованої інтерпретаційної моделі. Це свідчить про успішне завершення практичного етапу дослідження та можливість застосування запропонованих хормейстерських принципів у подальшій виконавській практиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аліксіичук Я. Формування вокально-інтонаційної культури студентів музичних коледжів у навчальному хоровому колективі. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики*: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (28 жовтня 2021 р). Харків: 2021. С. 72-74
2. Армаш О. Коментарі до поетичної основи хорового дійства / запис і розшифровка Доренської Валерії; Кропивницький-Київ; 03.11.2025. Особистий архів дослідника.
3. Батовська О. М. Новітні якості академічного хорового мистецтва а *sarpella* другої половини ХХ-початку ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки* зб. наук. пр. / редкол.: Редя В.Я. Київ : Міленіум, 2016. № 30. С. 10-18.
4. Батовська О. М. Проблеми строю в сучасній хоровій музиці а *sarpella*. *Міжнародний вісник* : зб. наук. пр. / редкол.: Герчанівська П. Е. та ін. Київ : Міленіум, 2016. Вип. II (7). С. 142-146.
5. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а *sarpella* : Монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
6. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а *sarpella*: толерантність стильових напрямлень. *Культура і сучасність* : альманах. зб. наук. пр. / редкол.: Веденєєв Д.В. та ін. Київ : Міленіум, 2016. № 2. С. 47-52.
7. Батовська О.М. «Хорові картини» В. Бібіка як втілення системи новітніх музично-художніх засобів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 3. С. 160-165.
8. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : Укр. світ, 2002. 440 с.
9. Берденников М. А. Заметки по хоровому интонированию. К вопросу об основах методики репетиционной работы. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 30, кн. 1. С. 8-30.
10. Бермес І. Л. Особливості комунікації “композитор-слухач” у хоровому виконавстві. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. С. 168-173.

11. Бермес І. Л. Рефлексії про сутність поняття “хор” у просторі культури. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 57-61.
12. Бондар Є. Сучасна виконавсько-хорова практика та фахова освіта: скерованість в завтра. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матеріали V Всеукраїнського науково-практичної конференції (28 жовтня 2021 р). Харків: 2021. С. 3-5.
13. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості. Монографія Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
14. Варакута М. О некоторых тенденциях жанра хоровой миниатюры в украинской музыке (на примере творчества Н. Леонтовича и В. Зубицкого). *Музичне мистецтво і культура* : зб. ст. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. С. 156-163.
15. Василенко Л. Сучасні тенденції в хоровому виконавстві учбових колективів музичного коледжу. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матеріали V Всеукраїнського науково-практичної конференції (28 жовтня 2021 р). Харків: 2021. С. 53-54
16. Воронова Т. Коментарі щодо режисерського задуму хорового дійства / запис і розшифровка Доренської Валерії; Чернівці-Київ; 19.11.2025. Особистий архів дослідника.
17. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 112 с.
18. Дмитревський Г. О. Хорознавство і керування хором : елементарний курс. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ., 1961. 96 с.
19. Долгіх М “Я над Світом стою...”. Хорове дійство в чотирьох частинах. Партитура для мішаного хору [Ноти]. Кропивницький : Грудень 2023. 25 с.
20. Долгіх М.. Інтерв'ю (аудіо та відеозаписи) / запис і розшифровка Доренської Валерії; Кропивницький-Київ; 04.11.2025. Особистий архів дослідника
21. Дробот Е. Композиторська діяльність Марини Долгіх. Студентський науковий вісник. Кропивницький, 2020. Вип. 22. С. 11-13.

22. Заволгін О. Деякі аспекти хорової артикуляції. Київське музикознавство: зб. ст. / Київ, 2017. Вип. 55. С. 151-161
23. Іванова Ю. Професіоналізація хорового мистецтва в Україні. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*: зб. наук. пр. Луганськ. держ. академія культури і мистецтв. Вип. 13. Луганськ : ЛДАКМ, 2010. С. 187-196.
24. Іванова Ю. Функції вербального тексту у хоровому виконавстві. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. /Луганськ. держ. академія культури і мистецтв. Вип. 27-28. Луганськ: ЛДАКМ, 2014. С. 62-68.
25. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування. 2-е вид. К. : Муз. Україна, 198 с.
26. Коломоєць О. М. Хорознавство: навч. посібн. Київ : Либідь, 2001. 168 с.
27. Колос В. «Пори року» у сучасній українській хоровій музиці а сарпелла. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (28 жовтня 2021 р). Харків: 2021. С. 126-128.
28. Концерти та фестивалі “У КМФК відбулася прем'єра твору на тему війни”. 11 травня 2024. URL: <http://www.kmy.org.ua/novyny/kontserty-ta-festyvali/u-kmfk-vidbulasya-prem-era-tvoru-na-temu-vijni> (accessed: 01.12.2024)
29. Коханик І. М. Динаміка смислообрання в музикальному стилі. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 60. С. 25-32.
30. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ* ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44-51.
31. Кропивницький музей музичної культури імені Кароля Шимановського. «Сьогодні у церкві Святого Духа відбулося третє прем'єрне виконання хорового дійства Марини Долгіх “Я над світом стою...”» *Facebook*. URL:

https://www.facebook.com/story.php/?story_fbid=853286296821598&id=100064207054301&_rdr (accessed: 01.12.2024)

32. Марина ДОЛГІХ хорове дійство "Я над Світом стою" на вірші Олени АРМАШ. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MAH2y1qNyuU&t=67s&ab_channel=%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%94%D0%9E%D0%9B%D0%93%D0%86%D0%A5 (accessed: 01.12.2024)
33. Михайлець В.В. Вокально-технічні властивості виконавських засобів виразності в сучасному хоровавому мистецтві. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті/ під загальною редакцією Н.Є. Трегуб. Харків : ХДАДМ, № 4,5, 6/2007. С.49-52.
34. Михайлець В.В. Розвиток хорового дихання і його значення у хоровавому виконавстві. *Культура України*. Мистецтвознавство: Зб. наук. праць / Харків : ХДАК, 2002. Вип. 9. С.153-158.
35. Михайлова Н. Використання інструментарію навчальної дисципліни «Сценічної мови» в практикумі хорового виконавства. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (28 жовтня 2021 р). Харків: 2021. С. 45-47
36. Михайлова Н. Творча співпраця режисера та хормейстера під час постановки музично-драматичної вистави на сцені учбового театру. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики: Тези III Всеукр. науково-практ. конф. X.: ТОВ «Планета-Прінт», 2019. С.54-56.*
37. Михайлова Н. М. Творчість і співтворчість у комунікативній системі «режисер – хормейстер – актор». *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського* : наук. журнал / редкол.: В. І Рожок (гол. ред.). К., 2010. № 2 (7). С. 91-95.
38. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
39. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І.

Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра, 1988. Вип. 1 С. 87-93.

40. Лях А. Багатогранність мистецької постаті Марини Долгих. Музична українця (композитори України у парадигмі світової музичної культури) : Збірник тез IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. м. Дрогобич, 2021. С. 15-18.
41. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
42. Ороновська Л., Денисюк С. Історико-теоретичний аспект розвитку дефініції «хорова театралізація». *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (28 жовтня 2021 р). Харків: 2021. С. 64-67.
43. Савельєва Г. В. Камерний хор харківської філармонії: аспекти виконавського стилю. *Мистецькі обрії* '2008. Вип. 1 (10) / ІПСМ Академії мистецтв України [наук. керівник теми і гол. наук. ред. І. Д. Безгін]. К. : Муз. Україна, 2008. С. 123-128.
44. Савельєва Г. В. Стиль діяльності диригента-хормейстера як вираження його музичного мислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* / зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2014. Вип. 40. С. 156-169.
45. Савельєва Г. В. Хоровий стиль як об'єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм Камерного хору імені В. Палкіна) *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : ТОВ „С.А.М”, 2010. Вип. 29. С. 510-522.
46. Сіка Ю. Формування диригентсько-хорової культури у виконавському мистецтві. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції (28 жовтня 2021 р.). Харків: 2021. С. 50-53

47. Смірнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика) : навч. посіб. Харків : Федорко. Вид. 3. 2018. 107 с.
48. Соколов О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса : Астропринт, 2013.
49. Флейчук Х. Образно-тембральні концепти української хорової музики у творчому методі Богдана Дерев'янка. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матеріали V Всеукраїнського науково-практичної конференції (28 жовтня 2021 р). Харків: 2021. С. 28-31
50. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків. 2010. Вип. 29. С. 549-565.
51. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Київ. 1987. 24 с.
52. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
53. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ. 2002. Вип. 16. С. 154-177
54. “Я над світом стою...” Після концертне. *Медійна платформа “Кропивницький час-тайм”*. URL: <http://chas-time.com.ua/liudyna/ya-nad-svitom-stoyu-pislyakontsertne.html> (accessed: 01.12.2024)

ДОДАТОК

Партитура

№ 1. Я над Світом стою...

Музика Марини ДОЛГІХ
Вірші Олени АРМАШ

Moderato drammatico

Soprano
Alto
Tenore
Baritono

f сві-том, над сві-том, над
сві-том, над сві-том, над
mf Я сто - ю...
Я сто - ю...

p Я над світом сто - ю, Я над світом сто - ю, Я над світом сто - ю,

Misterioso
mp

opr.
Alt.
Ten.
Bar.

mp сві-том сто - ю...
сві-том сто - ю...
mp Пам, пам, пам, пам, *sempre staccato* пам, пам, пам, пам,
Пам, пам, пам, пам, Пам, пам, пам, пам,
mp Мм... (закрити ротом)
mp Мм... (закрити ротом)

Я над світом сто - ю... Мм... (закрити ротом)

2
7

№ 1. Я над Світом стою...

Solo soprano con affetto

mf Я над сві-том сто-ю - роз-

Sopr. пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам,

Alt. пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам,

Ten.

Bar.

тер - за - на -

тяж-ким бо - лем сво-ім під - не - ре - за - на,

10

Sopr. пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам,

Alt. пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам,

Ten.

Bar.

під без-сонних но-чей гір-ю змо-ре-на, ти не спо-ре-на, я - не спо-ре-на...

Più mosso

mp А...

mp А...

13

Sopr. пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам...

Alt. пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам...

Ten.

Bar.

drammatico

f

На - ле - ті - ли кру -

18

Sopr. *tr*
А... кру - ки - чор - ні во - ро - ги...

Alt. *tr*
А... кру - ки - чор - ні во - ро - ги...

Ten.
На - ле - ті - ли кру - ки - чор - ні во - ро - ги -

Bar. *f*
ки, кру - ки - чор - ні во - ро - ги - і шма - ту - ють ме -

19

Sopr. *p*
ме - не в різ - ні сто - ро - ни... Лю - тий пра - же, до

Alt. *p*
ме - не в різ - ні сто - ро - ни... Лю - тий пра - же, до -

Ten. *f*
і шма - ту - ють ме - не в різ - ні сто - ро - ни... Лю - тий пра - же, до

Bar. *p*
не, ме - не в різ - ні сто - ро - ни... Лю - тий пра - же, до

22

Sopr. *f*
сю - ну тво - го - ця ви - на, що при - йшла в ко - жен дім мій

Alt. *f*
сю - ну тво - го - ця ви - на, що при - ко - дім мій

Ten. *f*
сю - ну тво - го - ця ви - на, що при - йшла в ко - жен дім мій

Bar. *f*
сю - ну тво - го - ця ви - на, що при - йшла в ко - жен в ко - жен дім мій

Sopr. *mp* *accel.* *mf* *mp* *на* *Мм...* *по - хи - ли - ла - ся...*

Alt. *на* *ка - ли - ши мо - я по - хи - ли - ла - ся.*

Ten. *на* *Мм...*

Bar. *на* *Мм...*

Sopr. *на - ди - ви - ла - ся...* *Мо - є ті - ло - зем - ля...* *ста - ло ра - по - ю,*

Alt. *Скіль-ки ж го-ря во-на на-ди-ви-ла-ся!* *на - ди - ви - ла - ся...* *Мо - є ті - ло - зем - ля...*

Ten. *Мо - є ті - ло - зем - ля...*

Bar. *Мо - є ті - ло - зем - ля...*

Sopr. *А во - да - в рі - ках кро - ві...* *ба-ря - по - ю!* *Мо - є ті - ло - зем - ля - ста - ло ра - по - ю,* *а во - да - в рі - ках кро - ві - ба-ря - по - ю!*

Alt. *А во - да - в рі - ках кро - ві...* *Мо - є ті - ло - зем - ля...* *А во - да - в рі - ках кро - ві...*

Ten. *А во - да - в рі - ках кро - ві...* *Мо - є ті - ло - зем - ля...* *А во - да - в рі - ках кро - ві...*

Bar. *А во - да - в рі - ках кро - ві...* *Мо - є ті - ло - зем - ля...* *А во - да - в рі - ках кро - ві...*

35 *ff*

Sopr. *А...*

Alt. *А...*

Ten. *ff* Пам, пам, пам, пам, — пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам

Bar. *f* Пам, пам, пам, пам, пам, — пам, —

38 *a tempo subito p*

Sopr. *Мм...*

Alt. *a tempo subito p*

Ten. *Мм...* *a tempo subito p* *mf* що - ми - ті в нілі - мі ти - не кра - щий мій світ... Та сво - ї - ми смер - ти - ми ми

Bar. *a tempo subito p* *Мм...*

41 *f*

Sopr. Знай же, Сві - те, і не за - будь,

Alt. *f* Знай же, Сві - те, і не за - будь,

Ten. *f* *ра - ту - є - мо світ...* Знай же, Сві - те, і не за - будь,

Bar. *f* Знай же, Сві - те, і не за - будь,

45

Sopr. *ff* *f grandemente*
 що, зла-мив-ши ме-не, за то-бо-ю при-йдуть! Щоб вій-ни не бу-

Alt. *ff* *f grandemente*
 що, зла-мив-ши ме-не, за то-бо-ю при-йдуть! Щоб вій-ни не бу-

Ten. *ff* *f grandemente*
 що, зла-мив-ши ме-не, за то-бо-ю при-йдуть! Щоб вій-ни не бу-

Bar. *ff*
 при-йдуть, при-йдуть, при-йдуть!

50

Sopr. *con espressione*
 до-пе-ре-мо-же-мо зло!

Alt. *con espressione*
 до-пе-ре-мо-же-мо зло!

Ten. *con espressione*
 до-пе-ре-мо-же-мо зло!

Bar. *con espressione*
 Щоб вій-ни на зем-лі біль-ше не бу-ло мит то-бо-ю разом пе-ре-мо-же-мо зло!

54

Sopr.

Alt.

Ten. *mf*
 У-кра-

Bar. *p* *tr*
 Бу-деш си-ло-ю ти є-ди-но-ю, бу-деш си-ло-ю, ти є-ди-но-ю, бу-деш си-ло-ю,

№ 1. Я над Світом стою... *Misterioso*

59

Sopr. *ff* з У - кра - ї - но - ю, з У - кра - ї - но - ю! *mp* Тем, пам, пам, пам, *tempo classico* пам, пам, пам, пам,

Alt. *ff* з У - кра - ї - но - ю, з У - кра - ї - но - ю! *mp* Пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам,

Ten. *mp* ї - но - ю! Мм...

Bar. *mp* ти с - дя - но - ю, з У - кра - ї - но - ю. Мм...

63

Solo soprano con affetto ...Я над Сві-том сто-ю, роз-

mf

Sopr.

Alt.

Ten.

Bar.

[illegible]

69 під безсонних ночей гір-ко змо-ре-на - та не-ско-ре-на, я - не-ско-ре-на!

Sopr. пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам...

Alt. пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам...

Ten. Мм...

Bar. Мм...

72

Sopr. Пам, пам, пам, пам, Пам, пам, пам, пам, Мм... *p*

Alt. Пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, Мм... *mp* Solo *pp*

Ten. ...Я над сві-том сто-ю... *mp* Solo *p*

Bar. ...Я над Сві-том сто-ю... *pp*

№ 2. Горіла свічка...

Музика Марини ДОЛГІХ
Вірші Олени АРМАШ

Andante allargando

smorzando *p*

Soprano: Го - рі - ла свіч - ка...

smorzando *p*

Alto: Го - рі - ла свіч - ка у вік - ні... *mp*... ск - ра - по пог - ині під - ла -

p

Sopr.: під - би - вав - ся... Свіч - ка у вік - ні го - рі - ла, свіч - ка у вік - ні го - рі - ла,

Alt.: під - би - вав - ся... *mp*... що зі - йшов атов - ні,

Ten.: *mf*... і мі - сяць, що зі - йшов атов - ні,

Bas.: *mf*... і мі - сяць, що зі - йшов атов - ні,

rosso cresc. *f* *subito p*

Sopr.: свіч - ка у вік - ні го - рі - ла, свіч - ка у вік - ні го - рі - ла, го - рі - ла,

rosso cresc. *f* *subito p*

Alt.: свіч - ка у вік - ні го - рі - ла, свіч - ка у вік - ні го - рі - ла, го - рі - ла,

rosso cresc. *f* *subito p*

Ten.: ні, в ме - рех - тин - ні там ку - пан - ся. А - а - а - а, а - а - а - а,

rosso cresc. *f* *subito p*

Bas.: у ме - рех - тин - ні там ку - пан - ся. Го - рі - ла,

№ 2. Горіла свічка...

2

mp

Sopr. Го - рі - ла свіч - ка у вік - ні як - ра - во вог - ник під - би - ав - ся. І мі - сяць, що зі - йшов в пов - ні,

Alt. го - рі - ла, го -

Ten. А - а, а - а, А - а, а - а, А - а, а - а,

Bas. го - рі - ла, го -

14

Sopr. у ме - рех - тін - ні тім ку - пав - ся, у ме - рех - тін - ні тім ку - пав - ся,

Alt. рі - ла, го - рі - ла, го -

Ten. А - а, а - а, А - а, а - а, А - а, а - а, А - а, а - а,

Bas. рі - ла, го - рі - ла, го -

18

mp

Sopr. рі - ла... А - а, а - а, а - а, а - а, а - а, а - а,

Alt. рі - ла, а, свіч - ка, а,

Ten. А - а, а - а, го - рі - ла свіч - ка, го - рі -

Bas. *mf* Ой, Свіч - ко, зна - єш ти чи ні? Що ми з то - бо - ю аж, мов па - ра. Тож дай от - віт смі - рні мо - ні,

рі - ла, го - рі - ла свіч - ка, го - рі -

22

Sopr. *mf* а - а, а... А свіч-ка мо-вить із вік-на: Не мо-жу бу-ти я з то-бо-ю: до-по-ки го-ре та вій-

Alt. свіч - ка, го - рі - ла, по-ки го - ре, та...

Ten. ла свіч - ка, а - а, а - а, а - а, а - а, а, по-ки я не за-йшов за хмари..

Bas. ла свіч - ка, го - рі - ла, го -

26

Sopr. на - а, я за-ли-ши-ю-ся вдо-во - ю... А, _____

Alt. *mf* до-по-ки го-ре та вій-на - а, я за-ли-ши-ю-ся вдо-во - ю, _____

Ten. а, го - рі - ла, го -

Bas. рі - ла, го - рі - ла, го -

30

Sopr. а, _____ *mf* *express.* У Віч-ність сві - тить мій во - гонь -

Alt. *mf* *express.* У Віч-ність сві - тить мій во - гонь - і там у -

Ten. рі - ла... Мм...

Bas. рі - ла... Мм...

34

Sopr. *i* тям у - сіх о - бі - грі - ва - є Мм...

Alt. сіх о - бі - грі - ва - є Мм...

Ten. теп - лом сер - дець *i*

Bas. теп - лом сер - дець *i* си - нях скроць...

38

Sopr. Та ти ме - не не

Alt. Та ти ме - не не

Ten. си - нях скроць до тих, ко - го вже тут не - ма - є. Та ти ме - не не

Bas. до тих, ко - го вже тут не - ма - є. Мм...

42

Sopr. по - ли - шай, Ніч - ний Пра - ви - те - ло є - ди - ний, бо Пе - ре - мо - га та роз -

Alt. по - ли - шай, — Ніч - ний Пра - ви - те - ло є - ди - ний, бо Пе - ре - мо - га та роз -

Ten. по... не по - ли - шай, Ніч - ний Пра - ви - те - ло є - ди - ний, бо Пе - ре - мо - га та роз -

Bas.

46

Sopr. *mf* *mf*
 май ще вер - нуть - ся до У - кра - ї - ни. Збо - ров - ши си - ли

Alt. *ff* *mf*
 май ще вер - нуть - ся до У - кра - ї - ни. Збо - ров - ши си - ли

Ten. *ff* *mf*
 май ще вер - нуть - ся до У - кра - ї - ни. Збо - ров - ши си - ли

Bas. *ff* *mf*
 ма по - вер - нуть - ся до У - кра - ї - ни. Збо - ров - ши си - ли

50

Sopr. *f* *mp* *f*
 зла, по вер - нуть - ся до до - му ді - ти. А...

Alt. *f* *mp* *f*
 зла, по вер - нуть - ся до до - му А...

Ten. *f* *mp* *f*
 зла, по вер - нуть - ся до до - му А...

Bas. *f* *mp* *f*
 зла, по вер - нуть - ся до до - му А...

53

Sopr. *mp* *mf*
 Ми...
 То - ді вже змо - же - мо і ми у - двоє за - во - ха - ним си - ти - ти!

Alt. *mp*
 Ми...

Ten. *mp*
 Ми...

Bas. *mp* *mf*
 Ми...
 То - ді вже змо - же - мо і ми

58

Sopr. *p* Мм...

Alt. *p* Мм...

Ten. *p* Мм...

Bas. *p* Мм...

у - дво-х за-хо-ди-ши-м сві-ти-ти.

А...

62

Sopr. *pp* Го - рі - ла свіч - ка...

Alt. *pp* Го - рі - ла свіч - ка...

Ten. *pp*

Bas. *pp*

mp Го - рі - ла свіч - ка...

p Го - рі - ла свіч - ка...

№ 3. А може, ти воскреснеш на світанні...

Музика Марини ДОЛГІХ
Вірші Олени АРМАШ

Moderato animato

mp

Soprano

А мо-же, ти вос-рес-неш на сві-тан-ні, у час та-кий, ко-ли Хрис-тос воск-

mp

Alto

А мо-же, ти воск-рес-неш на сві-тан-ні, у час та-кий, ко-ли Хрис-тос воск-

mp

Tenore

А мо-же, ти воск-рес-неш на сві-тан-ні, у час та-кий, ко-ли Хрис-тос воск-

mp

Baritono

А мо-же, ти воск-рес-неш на сві-тан-ні, у час та-кий, ко-ли Хрис-тос воск-

4

pr.

рес... Зем-ля ще па-м'я-та-є по-дих твій ос-тан-ній і сльо-зи па-да-ють рес-

Alt.

рес... Зем-ля ще па-м'я-та-є по-дих твій ос-тан-ній і сльо-зи па-да-ють рес-

en.

рес... Зем-ля ще па-м'я-та-є по-дих твій ос-тан-ній і сльо-зи па-да-ють рес-

lar.

рес... Зем-ля ще па-м'я-та-є по-дих твій ос-тан-ній і сльо-зи па-да-ють рес-

№ 3. А може, ти воскреснеш на світанні...

2
3

Sopr. *mf* *acc.* *mp* *acc.*
ним до-щем з не-бес. Ти теж до-лав сво-ю Го-го-фу: і о-дяг-нув-ши од-но-

Alt. *mf* *acc.*
ним до-щем з не-бес. Ти теж до-лав сво-ю Го-го-фу: і о-дяг-нув-ши од-но-

Ten. *mp* *acc.*
ним до-щем з не-бес. М...

Bar. *mp* *acc.*
ним до-щем з не-бес. М...

12

Sopr. *f*
срій, не-мов, я-кусь бу-ден-ну ро-бо-ту за-тис-нув ш-то-мат, зна-ю йшов у

Alt. *f*
срій, од-но-срій, мов я-кусь ро-бо-ту, знав йшов у бій, зна-ю йшов у

Ten. *f*
Мов я-кусь ро-бо-ту, знав йшов у бій, зна-ю йшов у

Bar. *f*
Мов я-кусь ро-бо-ту, знав йшов у бій, зна-ю йшов у

15

Sopr. *mf* *mp* *roco cresc.*
бій. І не бу-ло ду-мок: "Чо-

Alt. *mf* *mp* *roco cresc.*
бій. І не бу-ло ду-мок: "Чо-

Ten. *mf* *mp* *roco cresc.*
бій. І не бу-ло ду-мок: "Чо-

Bar. *mf* *mp* *roco cresc.*
бій, ти зна-ю йшов у бій... І не бу-ло ду-мок не-стерп-них: "Чо-

18

Sopr. *f* *Нав-ю-по жак...*
му ме - ні?

Alt. *f*
му ме - ні? аж кров у жи-лах терп-не...

Ten. *f* *Нав-ю-по смерть...*
му ме - ні? А...

Bar. *f*
му це все діс-та-ло-ся ме - ні? А...

22

Sopr. *rit*
Всю-ди кров... Зем - ля і не-бо - у не - кель-ни - му вог - ні... Ко -

Alt. *rit*
Всю-ди кров... Зем - ля і не-бо - у не-кель-но - му вог - ні... Ко -

Ten. *rit*
Всю-ди кров... Зем - ля і не-бо - у не-кель-но - му вог - ні...

Bar. *rit*
Всю-ди кров... Зем - ля і не-бо - у вог - ні...

27

Sopr. *mp a tempo*
ли смер-тель-на ку-ля при-ле - ті - ла, від - чув ти ма-мни зойк, не-мов над - рив... Го -

Alt. *mp a tempo* *Ма-мні зойк...*
ли смер-тель-на ку-ля при-ле - ті - ла, від - чув ти ма-мни зойк, не-мов над - рив...

Ten. *p a tempo*
М...

Bar. *p a tempo*
М...

№ 3. А може, ти воскреснеш на світанні...

4

31

mf

Sopr. луб-ко-ю во-ша до те-бе по-ле-ті-ла - - - У - кра-ї - ну

Alt. *mf* Го - луб-ко-ю до те - бе по-ле-ті-ла - - - *subito p* ти со-бо-ю У - кра-ї - ну

Ten. *mf* Го - луб-ко-ю до те - бе - - - *subito p* по-ле-ті-ла - - - ти со-бо-ю У - кра-ї - ну

Bar. *mf* Го - луб-ко-ю до те - бе - - - *subito p* ти со-бо-ю У-кра-ї - ну

35

Sopr. *f* вже за - крия... *p* вже за - крия... *f* Сві -

Alt. *f* вже за - крия... *p* вже за - крия... *f* Сві -

Ten. *f* вже за - крия... *p* вже за - крия... *f* Сві -

Bar. *f* вже за - крия... *p* вже за - крия... *f* Сві -

39

Tempo primo

mp

Sopr. та - є... І Ду-ша на не - бі скрес - ла... До нас во - на не вер-неть-ся ні - як... Та

Alt. *mp* та - є... І Ду-ша на не - бі скрес - ла... До нас во - на не вер-неть-ся ні - як... Та

Ten. *mp* та - є... І Ду-ша на не - бі скрес - ла... До нас во - на не вер-неть-ся ні - як... Та

Bar. *mp* та - є... І Ду-ша на не - бі скрес - ла... До нас во - на не вер-неть-ся ні - як... Та

43

Sopr. по-ряд з Бо-гом, в Царст-ві-ї Не-бес-нім, *f* бла-гос-лов-ля-ти-ме наш ге-ро-їч-ний шлях!

Alt. по-ряд з Бо-гом, в Царст-ві-ї Не-бес-нім, *f* бла-гос-лов-ля-ти-ме наш ге-ро-їч-ний шлях! *Cni-*

Ten. по-ряд з Бо-гом, в Царст-ві-ї Не-бес-нім, *f* бла-гос-лов-ля-ти-ме наш ге-ро-їч-ний шлях!

Bar. по-ряд з Бо-гом, в Царст-ві-ї Не-бес-нім, *f* бла-гос-лов-ля-ти-ме наш ге-ро-їч-ний шлях!

47

Sopr. та-є, і Ду-ша на не-бі скрес-ла... *mp* *Cni* - та - є... *Cni* -

Alt. *mf* *mp* *Cni* - та - є... *mp* *Cni* - та - є... *Cni* -

Ten. *mp* *mp* *Cni* - та - є... *mp* *Cni* - та - є... *Cni* -

Bar. *mf* *Cni* - та - є, і Ду-ша на не-бі скрес-ла... *Cni* -

51

Sopr. *p* та - є... *morendo* *pp* *Cni* - та - є...

Alt. *p* та - є... *morendo* *pp* *Cni* - та - є...

Ten. *p* та - є... *morendo* *pp* *Cni* - та - є...

Bar. *p* та - є...

№ 4. Тримайся, Нене рідна...

Музика Марини ДОЛГІХ
Вірші Олени АРМАШ*Moderato risoluto*

Soprano
Вкра - ї - но мо - я, у - же ти - ся - чу літ — смер тель - на на - ру - га три -

Alto
Вкра - ї - но мо - я, у - же ти - ся - чу літ — смер тель - на на - ру - га три -

Tenore
Вкра - ї - но мо - я, Вкра - ї - но мо -

Baritono 1
Вкра - ї - но мо - я, Вкра - ї - но мо -

Sopr.
на - є... Жорс - то - кий на - род із мос - ков - ських бо - літ — на

Alt.
на - є... Жорс - то - кий на - род із мос - ков - ських бо - літ — на

Тен.
я... Жорс - то - кий на - род на

Бар. 1
я... Жорс - то - кий на - род на

A...

Sopr. *Te - be or - du - na - si - la - e. Tri -*

Alt. *Te - be na - si - la - e. Tri -*

Ten. *Te - be, na Te - be na - si - la - e. Tri -*

Bar. 1 *Te - be, na Te - be or - du na - si - la - e. Tri -*

Sopr. *май - ся, Не - не рід - на, ще до - ле - на!*

Alt. *май - ся, Не - не рід - на, ще три - май - ся, Не - не, рід*

Ten. *май - ся, Не - не рід - на, ще до - ле - на! три - май - ся, рід - на!*

Bar. 1 *три - май - ся! рід - на, ще до - ле - на!*

Sopr. *Хай си - лу жи - ти Бог То - бі да - е! Три - май - ся, Не - не рід - на!*

Alt. *Хай си - лу жи - ти Бог То - бі да - е! Три - май - ся, Не - не рід - на!*

Ten. *Хай си - лу жи - ти Бог То - бі да - е! Не - не, три - май - ся, Не - не!*

Bar. 1 *Хай си - лу жи - ти Бог То - бі, рід - на!*

18 *mp*

Sopr. А, а, а, а... Ох-віч-на та во-ро-жа лють... Та

Alt. *mf* Тор-ту-ри, смер-ті... Вог-нем, ме-чем... Пам, пам, пам, пам... та во-ро-жа лють...

Ten. *p* Пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам.

Bar. 1 *p* Пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам.

22 *mf* 3 ді-ти Тво-ї-пле-че за пле-чем, та ді-ти Тво-ї-пле-че за пле-чем-до за-хис-ту знов по-ста-ютьТри-

Alt. *mf* 3 ді-ти Тво-ї-пле-че за пле-чем, та ді-ти Тво-ї-пле-че за пле-чем по - ста - ютьТри-

Ten. *mf* 3 ді-ти Тво-ї-пле-че за пле-чем, та ді-ти Тво-ї-пле-че за пле-чем по - ста - ютьТри-

Bar. 1 *mf* 3 пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам... По - ста - ютьТри-

25 май-ся, Не-не рід-на, ще-до-ле-на!

Alt. май-ся, Не-не рід-на, ще-до-ле-на!

Ten. май-ся, Не-не рід-на, ще-до-ле-на!

Bar. 1 май-ся, Не-не рід-на, ще-до-ле-на!

Bariton solo

Три-май-ся, Не-не рід-на! Ні-ю-ли і ні-ким не бу-деш ско-ре-на!

29 *mp* *mf*

Sopr. Хай си-лу жи-ти Бог То - бі да - є, бо ти у нас, а ми у те-бе є!

Alt. Хай си-лу жи-ти Бог да - є, бо ти у нас, а ми є!

Ten. Хай си-лу жи-ти Бог То - бі да - є, бо ти у нас, а ми є!

Bar. 1 Хай си-лу жи-ти Бог да - є, бо ти у нас, а ми є!

33 *ff*

Sopr. Ні - ю - ли і ні - ким не бу - деш ско - ре - на, не бу - деш, — не бу - деш! Вара -

Alt. Ні - ю - ли і ні - ким не бу - деш ско - ре - на, не бу - деш, — не бу - деш! Вара -

Ten. Ні - ю - ли і ні - ким не бу - деш ско - ре - на, не бу - деш, — не бу - деш!

Bar. 1 Ні - ю - ли і ні - ким не бу - деш ско - ре - на, не бу - деш, — не бу - деш!

37 *mf*

Sopr. І - во мо - я, то - бе жи-ти в ні - ках - а во - ро - г од - лич - ний ско - на - є... Під -

Alt. І - во мо - я, то - бе жи-ти в ні - ках - а во - ро - г од - лич - ний ско - на - є... Під -

Ten. У - кра - і - но, У - кра - і - но, У - кра - і - но, мо - я кра - і - но,

Bar. 1 У - кра - і - но, У - кра - і - но, У - кра - і - но, мо - я кра - і - но,

41

Sopr. *p* *mf*
 три-ма-є Світ ге-ро-їч-ний твій шлях. Сві-тан-ком зо-ря, сві-тан-ком зо-ря за-сі-

Alt. *p* *mf*
 три-ма-є Світ ге-ро-їч-ний твій шлях. Сві-тан-ком зо-ря, сві-тан-ком зо-ря за-сі-

Ten. *p* *mf*
 У-кра-ї-но мо-... ге-ро-їч-ний твій шлях. Сві-тан-ком зо-ря, сві-тан-ком зо-ря за-сі-

Bar. I *p* *mf*
 У-кра-ї-но мо-... Сві-тан-ком зо-ря, сві-тан-ком зо-ря за-сі-

Misterioso

45

Sopr. *f* *mp*
 я - є! Пам, пам, пам, пам, *sempre staccato* пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам,

Alt. *f* *mp*
 я - є! Пам, пам, пам, пам, *sempre staccato* пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам, пам,

Ten. *f* *mp*
 я - є! Мм...

Bar. I *f* *mp*
 я - є! Мм...

49

Sopr. *f*
 Пам, пам, пам, пам. Мм...

Alt. *f*
 пам, пам, пам, пам. Мм...

Ten. *f*

Bar. I *f*