

https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.04

УДК 785.6.087.68:781.68.071.1Карабиця](045)

К. Ю. Донцова-Пушенко, старший викладач, кафедра хорознавства та хорового диригування, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

doncova.kristina@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-9097-0884

ІДИЛІЧНЕ Й АПОКАЛІПТИЧНЕ В МУЗИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ КОНЦЕРТУ «САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» І. КАРАБИЦЯ

Розглянуто сутність взаємодії ідилічного та апокаліптичного в драматургії «Концерту для хору, солістів та оркестру» І. Карабиця на тексти Г. Сковороди як композиторського тлумачення принципу концертного змагання. Визначено ознаки ідилічних та апокаліптичних видінь у «Саду Божественних пісень» Г. Сковороди, особливості їх композиторської інтерпретації. Музично-поетичну символіку селища й міста тлумачено як утілення видінь ідилічного саду та апокаліптичного буття всепоглинаючого світу-моря. До музично-поетичних символів ідилічного долучені інтонами «Щедрика» М. Леонтовича, трелі, солов'їні рулади, імпровізаційний тип викладення; до апокаліптичного — розвиток смислообразів вихору, кличу, стріли, коси, хвилі, бетховенської інтонами долі.

Ключові слова: *ідилічне, апокаліптичне, концерт, «Сад Божественних пісень», українське бароко, композиторська інтерпретація, драматургія, музично-поетична символіка.*

К. Ю. Донцова-Пушенко, старший преподаватель, кафедра хороведения и хорового дирижирования, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ИДИЛЛИЧЕСКОЕ И АПОКАЛИПТИЧЕСКОЕ В ДРАМАТУРГИИ КОНЦЕРТА «САД БОЖЕСТВЕННЫХ ПЕСНЕЙ» И. КАРАБИЦА

Рассмотрена сущность взаимодействия идиллического и апокалиптического в драматургии «Концерта для хора, солистов и оркестра» И. Карабица на тексты Г. Сковороды как композиторской трактовки принципа концертного соревнования. Установлены признаки идиллических и апокалиптических видений в «Саду Божественных песен» Г. Сковороды, особенности их композиторской интерпретации. Музыкально-поэтическую символику села и города трактовано как воплощение видений идиллического сада и апокалиптического бытия всепоглощающего мира-моря. К музыкально-поэтическим символам идиллического отнесены интонами «Щедрика» М. Леонтовича, трели, соловьиные рулады, импровизационный тип изложения, к апокалиптическому — развитие смислообразов вихря, клича, стрелы, косы, волны, бетховенской интонами судьбы.

Ключевые слова: *идиллия, апокалипсис, концерт, «Сад Божественных песен», композиторская интерпретация, драматургия, музыкально-поэтическая символика.*

K. Yu. Dontsova-Pushenko, senior teacher, the Department of Choral Studies and Choral Conducting, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

IDYLIC AND APOCALYPTIC IN THE DRAMA COMPOSITION OF THE CONCERT «THE GARDEN OF DIVINE SONG» BY I. KARABYTS

The purpose of the article is to determine the essence of interaction between idyllic and apocalyptic in drama composition of the concert “The Garden of Divine Songs” by I. Karabyts (1971).

The research methodology is based on the system of philosophical, general scientific as well as specially scientific methods. In particular, the reliance on the method of hermeneutic analysis is determined by fulfilling the tasks of decoding the philosophical and artistic contents of the Concert by I. Karabyts, created on the basis of the outstanding literary work of the Ukrainian Baroque — “The Garden of Divine Songs” by G. Skovoroda; the analysis method of the musical drama of the work is intended to establish the intonational symbols of the idyllic and apocalyptic in the artistic concept of the Concert for choir.

Results of the study lie in the determination of the artistic concept of the Concert as a confrontation between the idyllic and apocalyptic principles that enter the struggle for mastering the soul of the lyrical character; the establishment of intonational and poetic symbols of the idyllic and apocalyptic in the context of the choral work.

Novelty of the study consists of the introduction of a scientific interpretation of the artistic concept in the Concert for I. Karabyts choir as a contest of symbols of the idyllic and apocalyptic for the soul of the lyrical character in the context of the latest rethinking of the Baroque picture of the world.

The practical significance of the study is based on the possibility of using its results in such training courses as «History of Ukrainian Music», «History of Choral Performance», «Reading of Choral Parts», as well as in the process of preparing the Concert by I. Karabyts «The Garden of Divine Songs» for concert performance.

Keywords: idyll, apocalypse, concert, “Garden of Divine Songs”, composer’s interpretation, dramaturgy, musical and poetic symbolism.

Постановка проблеми. Поява в національному хоровому мистецтві 70 рр. ХХ ст. безлічі творів у межах «хорового концерту», «канта» ознаменувала новий етап — «відродження» старовинних жанрів у сучасній музиці, що спричинило взаємозбагачення світських і духовних жанрів, розширення змістовного наповнення творів. Ознаки відроджуваних жанрів долучені до новітньої жанрової системи, яку утворюють, зокрема, хорова симфонія, хорова опера та ін.

Музичне життя України другої половини ХХ ст. — початку ХХІ ст. цікаве та різноманітне в жанрових і виконавських проявах. Зміни культурно-ціннісних орієнтирів суттєво вплинули на історико-культурний процес в Україні. Відродження, що відбувається в українському

мистецтві межі ХХ–ХХІ ст., зумовлено відновленням національної картини світу, завдяки поверненню до сучасних цінностей філософського та художнього спадку минулого, зокрема українського бароко. Виникають неординарні за стилем, жанрами й образністю твори нового українського мистецтва. Одними з найяскравіших прикладів є «Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру» І. Карабиця, літературною основою яких стало творче мистецтво Г. Сковороди. Звернення композитора до творчої спадщини філософа, поета й мислителя ХVІІ ст. зумовлено тим, що коло естетичних і філософських ідеалів поета багато в чому суголосне сучасній епосі. З безлічі пісень збірника Г. Сковороди (їх 30), створених протягом 1753–1785 рр., сучасний композитор відібрав лише 6, які є основою «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру». Образно-смілова концепція, втілена в шестичастинній циклічній композиції концерту, цілісно відображає український всесвіт, властивий поезії Г. Сковороди. Погляд на людину крізь призму мистецьких здобутків другої половини ХХ ст. та намагання усвідомити цю проблематику в контексті соціально-культурних рухів сучасності зумовили виникнення нових вокально-симфонічних жанрів.

Вивчення «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру» І. Карабиця на тексти Г. Сковороди з «Саду Божественних пісень» — актуальне завдання сучасного музикознавства, оскільки сприяє окресленню художніх ознак національного відродження межі тисячоліть.

Мета статті — визначити сутність і взаємодію ідилічного та апокаліптичного змістів у драматургії «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру» І. Карабиця.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Іван Карабиць, звертаючись до поезії Г. Сковороди, актуалізує жанр партесного концерту, утілюючи його сенс у модерній стилістиці, продовжуючи і традиції «високого» бароко М. Дилецького, і «золотої доби» хорового концерту. Для творчого методу Г. Сковороди притаманне висловлювання власних ідей принципами пісні, які властиві українському типові мислення. Саме цей тип самовираження відображений у найзначнішому творі Г. Сковороди «Сад Божественних пісень». Цикл пісень організований за ознаками райського саду, у якому проголошення евангельських, християнських істин набуває вираження в пісенній формі. Поряд із піснею, у сквородинівському «Саді ...» міститься ідилія як ознака українського раю.

Зворотною стороною ідилічного в концепції Г. Сковороди стає звернення до втілення руйнівних, апокаліптичних образів, які загрожують існуванню ідилічного Саду. Апокаліптичні бачення виникають

як один із наскрізних образів барочної свідомості. Наслідуючи метод створення Божественного Саду, властивого твору українського філософа, І. Карабиць розкрив концепцію Концерту, подібного до Саду, посилаючись на два найважливіші сквородинівські жанри — пісню й ідилію.

Концерт докладно проаналізований у статтях Л. Мельник, Л. Рязанцевої, І. Таркової, А. Терещенко та ін., постаті митця присвячені брошура Г. Єрмакової, монографія Л. Кияновської (рукопис), дисертаційне дослідження О. Гуркової, у кількох працях автори вивчають окремі аспекти творчості митця.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для творчого методу Г. Сквороди властиве висловлення власних ідей за допомогою пісні як притаманних українському народу типу мислення. Саме цей тип самовираження відображений у найзначнішому творі Г. Сквороди «Сад Божественних пісень». Цикл пісень подібний до ознак — райського саду, у якому проголошення євангельських, християнських істин набуває вираження в пісенній формі. Поруч із піснею, у сквородинівському «Саді» міститься ідилія, як ознака українського раю. Жанровою моделлю, яка відповідає утворенню райського саду у віршованому творі Г. Сквороди, є ідилія.

Ідилія (з грец. «замальовка») — одна з основних форм буколіки. Невеликий, переважно віршований твір, у якому поетизується сільське життя. В історико-літературному аспекті значення терміну «ідилія» перемешується з «пастораллю» та «буколіками». Відмінність полягає в тому, що «ідилією» називають окремий віршований твір пасторального жанру, який, на відміну від буколіки, не обмежується життєписом виключно вівчарського побуту. У сучасній культурі ідилією називають твори про мирне життя. Пасторальна, або ідилічна, музика, до якої належать твори великих і малих форм і жанрів, присвячена, здебільшого, зображенню природи або сільського життя. Ознаки музичної ідилії зумовлені естетикою віршованих прообразів: розміри 6/8; 12/8, плавний, спокійний рух мелодії, наявність педалі.

Зважаючи на сказане вище, слід зауважити, що вивчення «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру» І. Карабиця передбачає визначення й розгляд жанрових ознак пісні, ідилії та апокаліпсису як визначальних для викладу художньо-філософської концепції Г. Сквороди.

Змістовне поле ідилії значно ширше, ніж буколічне зображення життя. Ідилії властивий метафоричний зміст, оскільки буколічна гармонія поширюється в ній на весь земний часопростір.

Темою ідилії в широкому сенсі є милування мирним життям. Якщо ідилія — жанр, який набув відображення в поезії та музиці, то Апокаліпсис не має чітких жанрових меж, адже тяжіє до того, що підкоряє до руйнівного змісту будь-яку жанрову структуру. Тобто апокаліптичне має не стільки жанрову, скільки понаджанрову змістовність, виражаючись у мовних ознаках (дисонанси, семантика, динаміка та прийоми композиторської техніки). Ідилія, крім того, що має жанрову природу, може виявлятися й у понаджанрових контекстах. Саме ці властивості ідилічного та апокаліптичного змістів дозволили І. Карабицеві сформуванню концепції «Хорового концерту». У ньому ідея concertato на ідейно-філософському рівні розгортається завдяки своєрідному змаганням образів ідилічного та апокаліптичного типів, яке набуває різноманітних форм утілення.

Основуючись на художньому змісті «Божественного циклу» Г. Сковороди в «Концерті» з ідилічним світом пов'язані образи села, земної природи, водночас як з апокаліптичним забарвленням — образи міста та збуреного моря. На чергуванні ідилічних й апокаліптичних розділів базується логіка концертного змагання у творчості І. Карабиця. Водночас пісня є фактором, який об'єднує ідилічний і апокаліптичний плани буття. Апокаліптичні образи, які досягають абсолютної вершини, позбавляються жанрових зв'язків із піснею, наближаючись до жанрів віртуозної інструментальної музики. У зв'язку з пробудженням і кульмінацією сил Апокаліпсису відбувається руйнування не лише ідилії, але й пісні (пісенності) у музичній драматургії Концерту (II частина). Відновлення пісні відбувається у зв'язку з відродженням ідилії (як, наприклад, у IV розділі II частини «Ах ты, тоска проклята!»).

Як поетичну основу для шестичастинної концепції концерту композитор обрав десять пісень сквородинівського «Саду...». Логіка чергування пісень, відібраних композитором, відображається в етапності поетичного розвитку, де викладається початкове філософське питання-теза про сенс людського буття, що змінює етап зіткнення двох протилежних сил — людини та стихії, який знищує всі вищі творіння духу. Завершує перший етап третя частина, у якій природа трактується як своєрідний символ свободи духовного вивільнення.

На другому етапі розгортання концепції хорового «Саду...» в узагальненій формі розвивається ідея взаємин людини та всесвіту, в якій означається найважливіша думка — подолати смерть,

духовно, морально вивищитися над «безоднею небуття». Заключна частина циклу — п'ята й шоста частини — підсумок розвитку концепції, утвердження тези про те, що лише гармонійне злиття з природою та всесвітом визначає вище призначення людини на землі — повернення ідилії.

Надзвичайно вдало розпочинає композитор концерт, віддавши першість тенору соло. Заспів тенора соло сприяє формуванню образу Поета, котрий проголошує одну з найважливіших ідей — необхідність поєднання людини з природою, долучення до її краси й гармонії («Ах поля, поля зелені»). Теноровий заспів містить атрибутивні ознаки ідилії, подібні до народної пісні: відсутність поділу на такти, інтонації епічних і ліричних пісень; мелодія з кількох послівоків і ладових зворотів українського фольклору, уведення мотиву «Щедрика» в першій частині на слові «зелені». Перша частину розпочинає картина ідилії. Звідси інтонаційна близькість до народної пісні, яка містить ознаки ідилії, елементи «оповідної» розспівності. Ствердженню ідилічної картини як головної сприяє наявність авторської ремарки, яка міститься у флейтовому розділі пасторалі (pastorale), але ця ремарка має бути поширеною на весь розділ. Завдяки цьому викладений заспів наближається до «думних інтонацій». Після соло тенора чутливо відтворює задумливо-пасторальний награвш флейти, який імітує сопілку. Також він є своєрідним рефреном, який не одноразово з'являється в різних варіантах протягом розвитку форми. Ці награвші флейти звучать на фоні глибокої оркестрової педалі.

Сфера ідилії також тісно пов'язана з внутрішнім світовідчуттям поета. Його душа й природа невіддільні, тому згадана пасторальність широко представлена в концерті, завжди відкрита для дум та вболівання за людину. У кожній частині, навіть з апокаліптичним забарвленням, як, наприклад, у другій, є ідилічні центри концерту, на яких ґрунтується завершення всього циклу. Не випадково й те, що кожен частину завершують ідилічні післямови, але різного емоційного забарвлення, адже вони залежать від контексту попереднього розвитку. Ці післямови ніби повертають до епіграфа, соло тенора (монологу-роздуму), на якому потім створюється «сюжет». Такі монологічні завершення (незалежно від того, хто їх виконує, — хор, соліст) створюють ефект, який «цементує» форму. У змістовному плані вони розкривають особистість поета й філософа, його внутрішній світ і душу.

Апокаліптична образна сфера (драматична) проявляється у двох планах. Перший — драматизм переживання, емоційна рефлексія. Другий — драматизм подолання — пов'язаний з вольовим актом, рухом до мети, це імперативно-вольовий образ, що ніби матеріалізує

енергію становлення й поступу думки, з жорстоким, архаїчно-суровим звучанням. Здебільшого, цю місію апокаліптичного образу виконує оркестр — не акомпаніатор, а найактивніший учасник дії, який реалізує багатоплановість тексту. Він є коментатором, опонентом, відображає енергію думки, її величезну внутрішню силу та дієвість. Чутливо відтворені композитором особливості інструментальної народної музики наявні в імпровізаційних награшах (задумливо-пасторальний награш флейти).

В основі першої частини «Концерту для хору, солістів та оркестру» відбувається зіставлення двох сольних розділів, один — вокальний, інший — інструментальний (теноровий та флейтовий). Вони являють собою дві грані ідилії. Ідилія є надзвичайно важливим типом висловлювання в жанровій структурі українського бароко.

У «Пісні пісень» *«Изыдите от среды их... Прийди, брате мой, водворимся на сель. Тамо роди ты мати твоя»* перед нами постає образ квітучої природи: «круглі могили» Слобожанщини, краса зеленого лісу, яка водночас пов'язана з красою райського саду. Це — алегорія єдності прекрасної душі праведної людини з весняним оновленням природи, яка воскресає в первозданній красі, символізує очищення вірою й добродійністю людської духовності.

Таким чином І. Карабиць, звертаючись до стильових ознак музичної ідилії, впроваджуючи її ознаки в концепцію концерту, відродив чи не найважливіший жанр доби бароко, який має власну історію в розвитку національної свідомості як у музичній, так і літературно-поетичній сферах. У першому розділі першої частини авторська думка розвивається на двох рівнях — алегоричному й реально-поетичному: образ квітучої природи ніби переходить з одного рівня на інший, який охоплює різні шари фактури (різнотембровий рівень), має розвиток від соло до оркестру та хору. Відчувається краса («і прохолода прозорої ріки»), яка водночас асоціюється в уяві слухача з красою райського саду — алегоричного символу душі праведної людини.

Другий розділ першої частини концерту розпочинає дует тенора й баса «Всякому городу нрав і права» (із біблійного «зерна») «Блажен муж, иже в премудрости умрет и иже в разуме поучается святыне» з книги премудрості Ісуса, сина Сирахового, текст відомий ще у свою епоху, який згодом став основою численних кантів. Це — перехід від ідилічного до апокаліптичного світу, визнання християнського максималізму, неможливості морального компромісу зі «злим світом». Спостерігається чітка

«строфічна» квадратність, підкреслена чергуванням вокальних та інструментальних партій. Вона зберігається й після вступу хору, де тема викладена майже унісонно із незначним розподіл, а в заключному розділі розвинута в динамічному фугато хору.

Друга частина концерту, як і перша, починається соло тенора «Чолнок мой», це квадратність, мирність, вихід за межі ідилії — ознаки, що супроводжує оркестр (динаміка форте, інтонації заклику), який продовжує виконувати свою роль важливого драматургічного чинника, передбачену ще у вступі. Для цієї частини притаманні динамічна експресія, величезне інтелектуальне та чуттєве напруження. В інтонаційному плані використання інтонацій «зітхань» і тритонових стрибків як на початку в тенора, так згодом у хорі. Апокаліптична образна сфера відображається й у вербальній основі другої частини, де образ моря ототожнюється з руйнівною силою зла (на словах із соло Тенора: «*Семя море пожирает*», — і в хорі: «*Видя життя сего я горе, кипяще, как Черное море*»).

Хорова фактура набуває форми діалогу, який здійснюється в групах сопрано та тенорів з альтами й басами, через деякий час — навпаки. Поступове нашарування та нагнітання, яке посилюється з кожною строфою, призводить до виразного емоційного напруження (слова «о горе», які інтонуються фігурами «зітхання»). Починається розшарування окремих партій на більшу кількість голосів (*divisi*), це свідчить про першу кульмінацію апокаліптичного образу в драматургії «Концерту».

Композитор органічно перетворив принципи розвитку, властиві народній музиці (високу майстерність пісенно-інструментальної варіантності, особливості народно-поліфонічного багатоголосся, гнучко поєданого з лінійною та імітаційною поліфонією). Усі особливості народно-поліфонічного багатоголосся, інтонаційне «зітхання», розшарування партій, фактура безпосередньо пов'язані з національною піснею та жанровою ідилією.

Початковий розділ третьої частини викладений а *cappella*, який виконує соло баса:

«Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить,
Буду век мой коротати, где тихо время бежит».

Із біблійного «зерна» «Блаженны нищи духом» — ця християнська заповідь блаженства пропагує добровільне зречення «духом» того світу, де уявна вартість підміняє вартість істинну. Євангелія від святого Матвія (5, 3) та Книга Ісуса, сина Сирахового (38, 24). Гріховний світ суспільного буття

протиставляється світу прекрасної й безгрішної природи, дарованої людині Богом. «*Не піду в місто багате*», де місту — осередку зла — протистоїть природа як запорука морального здоров'я й духовної гармонії людина. Це протиставлення марного життя в місті та життя на природі.

Функцію заспіву виконує соло баса, згодом до соліста долучаються тенори, альти, після витриманої зупинки руху звучить увесь хор. Викладення хору в цій частині розширюється до семи — восьмиголосся, подібного до партесного. У цій частині наявно чимало різноманітних технік: канонічні імітації, фугато, гомофонні елементи. Концентрування й об'єднання ідилічної та апокаліпсичної картин, де на початку частини образ ідилії пов'язаний із «дубровою» в тексті «*О дуброва! О зелена! О мати моя родная! В тебе жизнь увеселена, в тебе тишина!*». Повертається тема соло флейти (Pastorale), яку імітує оркестр (імітація солов'їної трелі), де ремарка Pastorale є визначальною для ідилії.

Що стосується апокаліптичного образу, то тут він відображається в запереченні героєм життя у великому місті. «*Не хочу городов, не хочу чинов. Мне вольность одна есть нравна, и беспечальный, препростый путь!*». Заключну кульмінацію підкреслено гомофонно-гармонійним, часто унісонним складом, підтриманим акордовою фактурою та пульсуючим октавним акомпанементом оркестру, але наприкінці апокаліптичну картину змінює ідилічне забарвлення. Підсумком змагання ідилічного та апокаліптичного в цій частині є tutti хору й насиченого оркестру, яку можна назвати висновком усього вище сказаного: «*О дуброва! О свобода! В тебе я начал мудреть, до тебе, моя природа, в тебе хочу я и умреть!*».

Розпочинається четверта частина оркестровим вступом (чотирнадцятитактним) ідилічної картини з печально-скорботним забарвленням, що плавно переходить до проникливого соло альтя, яке подібне до аріозного типу: «*Распрости вдаль взор твой и разумны лучи, и конец последний поминай*». Загальний тон підтримує й хорова партія, подана як двоголосна фуга, але вже з апокаліптичною образністю, через деякий час переривається речитативом альтя. Другий розділ частини — драматизовано-апокаліптична картина, це енергійна чотириголосна фуга: «*Смерте страшна, замашная косо, ты не глядишь, где мужик, а где царь, все жерешь так, как солому пожар*» з поступовим спадом аж до повернення первинної фрази соло альтя: «*Распрости вдаль взор*», яка ознаменована аркою, що обрамлює всю частину.

У п'ятій частині особливий вплив має драматургічний розв'язок цілого, оскільки в ньому зібрано всі інтонаційні та образні елементи попередніх частин і водночас відбувається наростання до головної кульмінації, апофеозу. Частина набуває статусу драматургічного центру, де після динамічного першого розділу наступний інтонаційно наближається до третьої частини — акордове триголосья: «Лутче час неж скверно целій день; Лучше в пользе десять лет, неж век без плода». Інтонація долі збільшується, втрачається смертоносна сутність, виражена в оркестрі тріолями. Ще одна тематична дуга — це соло флейти з першої частини та соло тенора, інтонаційно не споріднене з нею, однак надзвичайно важливе для розуміння драматургічної арки частини. Отже, у цій частині сконцентровані музичні символи ідилічного (соло флейти й тенора) та апокаліптичного (вихор, клич, інтонація судьби — в оркестрі).

У фіналі концерту композитор змальовує картину злиття людини з природою, відтворивши людину як складову природи, що, на думку поета, є символом справжнього щастя («идилічний центр»). Шоста частина концерту практично акапельна «Пройшли облака», де оркестр звучить лише між першою частиною й серединою (це такти 12–14 та наприкінці такти 38–43). Форма фіналу — проста тричастинна. Перший розділ фіналу (період) — з 1 по 12 такти (1–5 такти — вступні), оформлений як хорове чотириголосья без участі сопрано — *divisi* в партії альтів; 6–12 — основна частина періоду, де вступає партія сопрано, мелодія яких є чітко солюючою).

Висновки. Вербальне забарвлення подається тільки до солюючої партії сопрано, у якій найіндивідуалізованіші, найвиразніші пісенні інтонації. Саме в сопрано співається текст про сяючу, умиротворену природу, душевну красу людини, котра насправді може бути щасливою тільки в гармонійному злитті з навколишнім ідилічним світом. Для партій альтів і тенорів властиве часте застосування *divisi* й паралельних терцій, у партії альтів, тенорів, басів тексту немає, що підкреслює його подібність до інструментального супроводу. Соло флейти «пасторальне», звучить наприкінці, як логічне завершення цілого. Драматургічне значення соло-флейти набуває певної тембрової персоніфікації, яка зберігається протягом твору — майже в усіх ключових драматургічних моментах з'являється її проникливе соло (частина I, V, VI), ним завершується твір, створюючи своєрідне тематичне обрамлення.

Символ Апокаліпсису як вихор походить від образно-змістовної трансформації символу ідилії — солов'їної рулади. Це дозволяє визначити систему діалектичних та драматургічних зв'язків між інтонаційним і образним світом двох полюсів (ідилічного й апокаліптичного) художньої концепції концерту. Подібні діалектичні взаємозв'язки свідчать про наявність у драматургії концерту художнього методу хорового симфонізму.

Перспективи подальших досліджень стосуються сучасного українського хорового музичного мистецтва композиторів, котрі ґрунтуються на творчому філософсько-художньому мистецтві поета й мислителя XVII ст. Г. Сковороди.

Список посилань

- Барбаш, Ю. (1989). *Григорій Сковорода: Поэзия, Философия, Жизнь*. Москва: Художественная литература.
- Гужва, О. П. (2012). *Симфонізм поетичної думки: монографія*. Київ: Кафедра.
- Іваньо, І. В. (1983). *Філософія і стиль мислення Г. Сковороди*. Київ: Наукова думка.
- Корній, Л. П. (1996). *Історія української музики* (Ч. I.). Київ — Харків — Нью-Йорк: Видавництво М. Коць.
- Корній, Л. П. (1998). *Історія української музики* (Ч. II). Київ — Харків — Нью-Йорк: Видавництво М. Коць.
- Ушкалов, Л. (Ред.). (2010). *Сковорода Григорій. Повна академічна збірка творів*. Харків: Майдан.
- Сковорода, Г. (2007). *Вибране*. Харків: Прапор.
- Ушкалов, Л. (2002). Сковорода Г. Г. Сковорода. *«Сад божественних пісень»*. Харків: Майдан.

References

- Barbash, Y. (1989). *Gregory Skovoroda: Poetry, Philosophy, Life*. Moscow: Fiction. [In Russian].
- Guzhva, O.P. (2012). *Symphony of poetic thought: monograph*. Kyiv: Department. [In Ukrainian].
- Ivano, I. V. (1983). *Philosophy and style of thinking G. Skovoroda*. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Korny, L.P. (1996). *History of Ukrainian Music (Part I)*. Kyiv - Kharkiv - New York: M. Kots Publishing House. [In Ukrainian].
- Korniy, L.P. (1998). *History of Ukrainian music (Part II)*. Kyiv - Kharkiv - New York: M. Kots Publishing House. [In Ukrainian].
- Ushkalov, L. (ed.). (2010). *Frying pan Gregory. Complete academic collection of works*. Kharkiv: Maidan. [In Ukrainian].
- Skovoroda, G. (2007). *Selected*. Kharkiv: Flag. [In Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2002). Skovoroda G. G. Skovoroda. *The Garden of Divine Songs*. Kharkiv: Maidan. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 18.01.2019 р.