

Яна Савченко

ЛИТУРГИЯ «КИЇВСЬКА» Р. ТВАРДОВСКОГО: ЛОГИКА СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ

Одним из направлений развития хорового искусства второй половины XX в. становится возрождение жанров церковной музыки – *musica sacra*, получившее название *musica sacra nova*. В числе жанров-*sacra*, обретающих новую жизнь начиная со второй половины XX в. – реквием, месса, духовная кантата, литургия. Их возрождение в хоровом искусстве второй половины XX – начала XXI вв. обусловлено рядом факторов. Среди них – новая актуализация основ христианства, осмысление музыкального наследия Средневековья и Возрождения как неисчерпаемого источника церковного искусства; стремление найти духовную опору в окружающем мире, подверженном социально-политическим потрясениям, технологическим катастрофам; чувство отчуждения, усугубляющее одиночество человека в социуме [2].

Развитие *musica sacra nova* в польской хоровой культуре представляется объективно обусловленным закономерным процессом. Об этом свидетельствует, в частности, наличие таких сочинений, как ряд творений К. Шимановского – «Stabat Mater» (1926), «Litanie Деве Марии» (1933), К. Пендерецкого – «Псалмы Давида» (1958), «Stabat Mater» (1962), «Страсти по Луке» (1966), оратория «Dies irae» (1967), «Заутреня» (1970), «Magnificat» (1974), «Польский реквием» (1984); Р. Твардовского – *Литургия «Київська»* (2006). Особенностью *musica sacra nova* является весомая роль авторской интерпретационной составляющей в репрезентирующих её жанрах. Под её воздействием канонические традиции заметно обновляются, сохраняя, тем не менее, своё первоначальное значение [1; 2].

Художественное своеобразие жанра авторского литургического цикла, его богатейшие возможности в плане приобщения через музыку к таинству Христовой Церкви неизменно вызывает огромный интерес как у композиторов, так и у исполнителей. Путь литургии от М. Березовского, А. Веделя, М. Вербицкого, Д. Сичинского до Л. Дычко, Е. Станковича и других современных композиторов – это

путь становления, формирования музыкальной конструкции, организации авторского литургического цикла, начиная с относительно неполных последований и заканчивая образцами музыкально-богослужебной композиции, охватывающими практически всю гимнологию и диалогический спектр службы (ектении, малые песнопения, перемежающиеся возгласами священнослужителей) [3, 4; 5]. Однако независимо от количества музыкальных номеров авторского литургического цикла, охвата композитором всего чинопоследования, одним из ведущих формообразующих факторов настоящего жанра является цикличность, обеспечивающая, по мысли В. Протопопова [5], художественную целостность сочинения.

Из многообразия сочинений, представляющих *musica sacra nova* в польской хоровой культуре, для исследования в данной статье избрана Литургия «Київська» Р. Твардовского. Выбор этого сочинения в качестве материала исследования обусловлен тем, что в нём представлена как католическая, так и православная составляющие *musica sacra nova* в польской хоровой культуре. Но, если первая из них является фундаментальной, основополагающей для польской культуры в целом и хоровой, в частности, то вторая предстаёт в её составе скорее как исключение. Тем не менее, наличие этих двух полярностей позволяет представить *musica sacra nova* в польской хоровой культуре в характерной для неё противоречивости и полноте.

Цель настоящего исследования – выявить принципы композиторской интерпретации жанра в Литургии «Київська» Р. Твардовского.

Ромуальд Твардовский (род. в 1930) – известный польский композитор, лауреат многих международных конкурсов, профессор Варшавской академии музыки, постоянный член жюри известного Хайнувского фестиваля церковной музыки.

Путь композитора к написанию православной литургии был довольно длительным. С одной стороны, в качестве члена жюри Хайнувского фестиваля, который на сегодняшний день является одним из самых масштабных презентаций высоких достижений православного мира, Р. Твардовский ежегодно прослушивал лучшие славянские хоры. С другой – Р. Твардовский изучал творчество своих украинских современников – В. Сильвестрова, М. Скорика, Е. Станковича, Л. Дычко, А. Гаврилец, особенно их литургические композиции. В результате на

рубеже тысячелетий вышли в свет первые произведения композитора на православные канонические тексты («Блажен муж», «Воскресение Христово видивше», «Се ныне благословите Господа», «Царице моя, преблагая Богородице»). А в 2006 г. Р. Твардовский обратился к написанию самой большой православной музыкальной формы – *Литургии*, которую назвал «*Київська*» и посвятил первому исполнителю – Камерному хору «Киев» под руководством Н. Гобдыча.

Литургия «Київська», написанная для украинской православной церкви по чину Святого Иоанна Златоуста [3], является ярким примером духовной музыки Р. Твардовского. Это масштабное произведение, крупная циклическая форма, включающая 19 номеров.

Открывается Литургия «**Мирною ектенією**» (№ 1). О том, что композитор ориентировался на церковную модель и предполагал возможность исполнения своего произведения в храме во время церковной службы, свидетельствует тот факт, что в качестве исполнителя сольной партии введён не абстрактный солист (*solo* Тенора, Баса), а Диакон и Священник, исполняющий речитативы. Также отсутствие высотно-ритмической фиксации вербально-текстовых реплик Диакона означает, что солист должен, по-видимому, всецело полагаться на церковную традицию провозглашения сакрального текста. Показательно, что композитор каждое сольное провозглашение «Господу помолимся» отделяет от молитвенного хорового прошения цезурой, расположенной в партии Диакона.

В итоге основной раздел номера представляет собой девятичастную структуру. Следовательно, композитор обратился здесь к числовой символике, принятой в христианстве, воспроизведя сакральное число девять. Оно символизирует как образ Троицы, словно подвергнутый троекратно увеличению, что способствует наращиванию его мощи, так и традиционные христианские представления о небесной иерархии: восхождение к Небесному Отцу включает в себя девять ступеней приобщения к нему. Так, образ девяти чинов ангельских – девять хоров ангельских – включается композитором в первую часть Литургии. То есть, исходя из традиции, структура символизируется, становясь способом выражения сакрального содержания.

Как в первом, так и во *втором* номере («**Благослови, душе моя, Господа**») присутствует стадияльное развитие. Наиболее ярко оно

проявляется во II части № 2, написанного в трёхчастной репризной форме с развивающей серединой. Кульминация II части и всего номера достигается в итоге троекратного, трёхступенного восхождения, после которого композитор проводит заключительную, четвёртую, фразу – провозглашение центральной идеи номера – «*Воздаяній Єго*». Интонационно-драматургической основой формы становится принцип аккордовой хоровой речитации.

В общей драматургии цикла важное место занимает № 3 – «**Хвали, душе моя, Господа**» – благодаря динамическому нагнетанию, соотношению тональностей, большому вниманию к раскрытию содержания канонического текста. В его форме наблюдаются элементы рондальности: заключительный эпизод скрепляется торжественным рефреном «*Слава*», который должен исполняться с особым воодушевлением. В коде на слове «*Аминь*», как и в предыдущих номерах, происходят переключки хоровых партий.

Тема заключительного раздела «*Слава Отцю і Сину*», основанная на монодии, проходит во всех голосах имитационно (тт. 70–74), образуя четырёхголосное фугато. После четвёртого проведения развёртывание полифонического тематизма нарушается возвращением хора «*Слава*» (тт. 67–69).

Структура вербального текста № 4 – «**Єдинородний Сине**» – весьма своеобразна, поскольку включает в себя первое краткое предложение (прославление Троицы, заканчивающееся традиционным «*Аминь*»), за которым следует чрезвычайно развёрнутое второе, состоящее из обращения к Сыну, описанию событий Его земного бытия, крестных мук и мольбы о спасении паствы. Композитор трактует первое предложение как семитактовое вступление (*Andante*). Что же касается музыкального оформления основной части (второго предложения вербального текста), то Р. Твардовский применяет здесь принцип производного контраста, благодаря которому все этапы интонационного развития обладают чертами общности, единства.

Важную драматургическую функцию обретает «**Мала ектенія**» № 2, связанная интонационно-драматургическими арками с «**Малою ектенією**» № 1. В результате формируется первый малый литургический цикл, в который входят № 1 («**Мирна ектенія**»), № 2 («**Благослови, душе моя, Господа**») и «**Мала ектенія**» № 1), затем № 3

(«Хвали, душе моя, Господа»), № 4 («Єдиnorodний Сине» и «Мала сктенія» № 2).

Структуру второго малого литургического цикла образуют неравновеликие номера (5–9). Так, №№ 5, 6 и 7 – монументальны, тогда как №№ 8 и 9 – миниатюрны.

Одним из основополагающих принципов построения № 5 «Во царстві Твоєм» вновь становится принцип стадильности. Первая стадия – «Блажені нищіі духом»; вторая – «блажені плачущіі»; третья – «блажені кротціі»; четвёртая – «блажені алчущіі і жаждущіі правди»; пятая – «блажені милостивіі»; шестая – «блажені чистіі серцем»; седьмая – «блажені миротворціі»; восьмая – «блажені ізгнаніі». Для создания молитвенного настроения композитор использует характерные особенности хоровой псалмодии, уходящие корнями в традиции православной церкви.

Смыслообраз сакрального текста в № 6 – «Прийдіте, поклонімся» (*Con anima*), представляющего собой полиэтапную композицию, – раскрывается в динамике восхождения к кульминации («*И припадем ко Христу*»). Первый этап становления формы представляет собой экспозицию двойной фуги с такой очередностью вступления голосов:

S.....T2
A.....T1
T.....T2
B.....T1

Второй этап представляет собой фугированное развитие T1:

S.....T1
A.....T1
T.....T1
B.....T1

Третий этап («*И припадем ко Христу*») основан на контрасте фактурного типа и производном контрасте в сфере интонационной драматургии. На первое провозглашение фразы «*И припадем ко Христу*» приходится и смысловая кульминация всего номера.

Из трёх разделов – экспозиции, среднего раздела и репризы – состоит № 7 – «Святой Боже». Исходя из церковной традиции, композитор 12-тактовую экспозицию построил на трёхразовом проведении молитвы «*Святой Боже, Святой Кріпкий, Святой Безсмертний, помилуй нас*», начинающемся со слабой доли такта. Так как терцовый тон, являющийся основополагающим для определения тональности, не показан, можно только ориентироваться на основной тональный устой *d*; однако начинается экспозиция в тональности *g-moll*. А далее, во второй части, композитор полностью изложил молитву «*Слава Отцю і Сину і Святому Духу...*» в тональности *D-dur*, которая придаёт её звучанию торжественный, гимнический характер, подчёркивающий значимость религиозного смыслообраза.

Реприза – неточная, однако возвращение тональности *g-moll*, в которой заканчивается часть, создаёт не только тональную, но и смысловую арку, словно символизируя постоянство божественного начала.

№ 7 – «Святой Боже» и № 8 – «Аллилуйя» написаны в одном темпе *Andante*, что способствует их смысловому объединению. Так же, как и в №№ 5 и 6, в них наблюдается стадильность развития и «крещендирующая» форма. Так, № 8 состоит из четырёх тактов, начинаясь с устоя *d*, а заканчиваясь в тональности *G-dur*. Согласно ремарке автора, эти четыре такта повторяются трижды, но в разной динамике, то есть в целом форма складывается из трёх стадий: первая – *mp*, вторая – *mf*, третья – *f*. Таким образом, происходит постепенное динамическое нарастание, а приём хорового *divisi* приводит к семиголосию, делающему звучание чрезвычайно насыщенным. «*Аллилуйя*» является тональной связкой к № 9 – «Сугуба сктенія», состоящему из десяти тактов: 2+2+4+2, где композитор воссоздаёт интонации из № 7. «Сугуба сктенія» представляет собой обращённую к Господу молитву: «*Господи, помилуй!*». С каждым проведением темы-прошения хоровая фактура становится более плотной, насыщенной, фундаментальной. Хоральный склад письма придаёт хоровому звучанию значимость, а переменные размеры (3/3; 4/4) подчёркивают смысловую глубину каждого молитвенного слова.

Третий малый литургический цикл состоит из № 10 («Херувимська пісня»); № 11 («Вірую»); № 12 («Милость мира», «Тебе поєм»); № 13 («Достойно есть»); № 14 («Просительна сктенія»).

Превалирование динамики *p* в № 10 «Херувимська пісня» – позволяет предположить, что композитор стремился воссоздать образ тихого ангельского пения. И вновь Р. Твардовский обращается к полифонической форме. В данном случае это – фугато, где тема излагается сначала низкими женскими голосами (альтовая партия), затем контрастно – высокими мужскими (теноровая партия). Принцип контраста применён композитором и далее: тема звучит у высоких женских голосов (партия сопрано) и низких мужских – басовая партия. Постепенное насыщение фактуры приводит к кульминации – «Трисвятую».

Интонационная основа № 11 – «Вірую» – близка знаменному распеву и григорианскому хоралу. Как Символ Веры эта часть является центральной в Литургии. По структуре № 11 представляет собой двухчастную репризную форму с кодой, в которой прослушиваются интонации украинской народной песни «Щедрик» в обработке Н. Леонтовича. Как и в католической мессе, эпизод «*И воплотившагося*» вносит контраст. Единение верующих композитор подчёркивает тем, что каждая строфа № 11 заканчивается унисоном. С другой стороны, унисонные окончания характерны и для украинской народной песни. Как и в № 1, композитор не всегда выписывал высоту и длительность звуков, видимо, акцентируя таким образом важные в смысловом отношении места канонического текста. Например, на словах: «*Єдиного Бога Отця Вседержителя, Сина Божия, Іже от Отця, Бога Істина от Бога Істини, Рожденна, Єдиносущна Отцю*» Р. Твардовский прибегает к свободному исполнению песнопения, характерному для церковной службы.

№ 12 – «Милость мира» – один из наиболее важных моментов Литургии – совершение чина Возношения, когда Дары возносятся Богу Отцу и освящаются Святым Духом, приходящим, чтобы превратить их в истинные Тело и Кровь Хистовы. По структуре № 12 представляет собой двухчастную безрепризную форму, а также включает в себя новый раздел «Тебе поём». Первая часть «Милости мира» начинается в тональности *g-moll*. В умеренном темпе ровными четвертными длительностями во всех хоровых партиях звучат первые строки молитвы. Композитор создал все необходимые условия для наполненного, мягкого хорового звучания, наиболее соответствующего характеру вербального текста. Далее, начиная со слов «*Достойно і праведно єсть*

поклонятися», Р. Твардовский точно придерживается канонического текста, подчёркивая нерасторжимость божественного триединства: «*Отцю і Сину і Святому Духу, Тройці Єдиносущній і Неразділній*». Начало второй части знаменует проведение половинными длительностями в басовой партии фразы из церковной молитвы, славящей Бога: «*Свят, Господь Саваоф*». Заканчивается «**Милость мира**» торжественной «*Осанной*».

Эпизод «**Тебе поём**», воссоздающий характер благодарственной молитвы, звучит в медленном темпе, очень распевно, насыщенно благодаря использованию *divisi* во всех хоровых партиях.

№ 13 «**Достойно єсть**» начинается проведением мелодической линии в партии сопрано светло, прозрачно, и, в то же время, торжественно. Подчёркивая значимость образа Божьей Матери, на слове «*Богородицю*» все партии, кроме басовой, сливаются в едином аккордовом звучании. А молитвенная строка «*Честнійшую Херувим*» выразительно проводится партией басов на выдержанном тоне в партии теноров, с последующим введением низких женских голосов. Заключительный эпизод «*Тя величаєм*» строится на интонационном материале № 7 «**Святой Боже**», что способствует интонационно-драматургическому единению цикла, в тональности *D-dur*, с постепенным динамическим нарастанием.

№ 14 «**Просительна єктенія**», звучащая в насыщенной хоровой фактуре, трижды представляет молитвенное прошение «*Господи, помилуй!*», с репризами после каждого проведения, в хоральном изложении; после чего озвучивается вторая просьба – «*Поддай, Господи!*».

Четвёртый малый литургический цикл включает в себя №№ 15–19.

Интонационный материал № 15 – «**Отче наш**» – вырастает из звуков молитвы, в основу которой положено *C-dur*'ное трезвучие (1, 3, 5, 11 тт.). Хоровая псалмодия в первых тактах сменяется мелодизированной хоральной хоровой фактурой. Со слов «*Хліб наш насущний*» (11 т.) начинается вторая часть двухчастной формы, представляющая собой контрастирующее первой диатоническое построение.

Структура № 16 – «**Хваліте Господа с небес**», как и предыдущего, двухчастна. Р. Твардовский вновь использует принцип стадильности. Три четырёхтактовых призыва «*Хваліте Господа с небес*» составляют три стадии развёртывания формы первой части номера.

Вторая часть – «*Xваліте Єго во вишніх*» – также состоит из трёх построений-призывов протяжённостью в четыре такта, но при этом с расширением и финальной «*Аллилуйей*».

№ 17 – «*Буди Ім'я Господнє*» построен как двойная fuga с совместным проведением тем. Два первых проведения первой темы основаны на вербальном тексте первой строки «*Буди Ім'я Господнє*». Вторая тема создана композитором с использованием второй строки молитвы – «*Благословенно от нині і до віка*». Основным элементом, на котором строится интермедия (8–10 тт.) становится нисходящий ход восьмых из первой темы. Обе темы fugи соотносятся между собой по принципу производного контраста. В ходе развития они претерпевают вариационные изменения, в них включается материал интермедии. Порядок проведения тем от басовой партии к партии сопрано даёт эффект разрастания диапазона, достижения кульминации.

№ 18 – «*Слава Отцю і Сину*» – двухчастная композиция. Однако при этом в построении формы отчётливо прослеживается и символика числа «три»: «*Амін*» в № 18 звучит троекратно – как вступительное, срединное и заключительное провозглашение.

В № 19 – «*Многая літа*» композитор вновь вводит солирующую партию Диакона, в которой, в основном, не использует высотно-ритмическую фиксацию. Р. Твардовский также возвращается к респонсорному типу изложения, что ещё раз свидетельствует о наличии в Литургии арочной драматургии как принципа построения всей циклической формы.

В разделе *Animato* двадцать один раз провозглашается «*Многая літа*», однако первые четыре такта многолетие исполняется уплотнённо, так как композитор использует короткие длительности; с пятого же такта происходит ритмическое расширение и фраза «*Многая літа*» распевается уже не на один такт, а на два. В этом разделе широко использован специфический хоровой эффект «колокольности», о чём свидетельствуют акценты, поставленные композитором на каждой сильной доле такта. Кроме того, присутствует и изобразительный момент, ибо в первых четырёх тактах композитор «использует» маленькие лёгкие колокольчики, придающие хоровому звучанию радостный характер, а с 5 такта – большие колокола, триумфальное звучание которых и завершает весь цикл.

Выводы. В Литургии «*Київська*» Р. Твардовский синтезировал традиции как украинской православной духовной музыки, с её приверженностью к диатонике, так и музыки католической, создав масштабное сочинение, в котором обратился к интонациям как знаменного распева, так и григорианского хорала, разным формам многоголосия, соединяя их с полифоническими принципами развития. Опираясь на традиции православной службы, композитор также воссоздаёт в хоровом звучании её специфический колорит, в частности, колокольность.

Для формообразования Литургии Р. Твардовского характерны принципы стадильности («крещендирующей» формы), арочной драматургии, опора на числовую символику.

Сущность композиторской интерпретации церковного канона в сочинении Р. Твардовского заключается, прежде всего, в точном воспроизведении вербально-текстовой основы, как в полном воспроизведении канона, так и фрагментарном – в обоих случаях композитор достигает целостного охвата вербально-текстового первоисточника. Основной концепцией Литургии «*Київської*» Р. Твардовского – яркого примера экуменизма в искусстве – является единство стремления человечества к Богу.

Возрождение традиционных церковных жанров в рамках течения *musica sacra nova* способствовало новому утверждению образа «человека соборного», человека, исповедующего вечные духовные основы бытия, устремляющегося в своем душевном порыве к единению с Божественным началом. Создание духовно-музыкального сочинения, способного привести верующих к храму, вернуть им утраченные надежды, требует сегодня от композитора не только знания церковной службы, но и, может быть, прежде всего, сердечной чуткости, бережного отношения к таким извечным понятиям, как красота и доброта, совестливость и сострадание, любовь и человечность.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бэла И. История польской музыкальной культуры [Текст] / И. Бэла. — М. : Музгиз, 1954. — Т. 1. — 333 с.
2. Кокорева Л. Музыкальная культура Польши XX века: К. Шимановский, В. Лютославский, К. Пендерецкий [Текст] : очерки / Л. Кокорева. — М. : [МГК], 1997. — 162 с.

3. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоуста: еволюція і семантика жанру [Текст] / Н. Костюк // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. ; [ред. М. Ю. Ржевська]. — К., 2000 — Вип. 29. — С. 52–64.

4. Кунцлер М. Літургія церкви [Текст] / М. Кунцлер. — М. : Христиан. Россия, 2001. — 303 с.

5. Протопопов В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности [Текст] / В. Протопопов. — М. : Композитор, 1990. — 200 с.

УДК 78.087.68 : 78.03 (477) «19»

Наталія Белік-Золотарьова

ХОРОВІ СЦЕНИ ОПЕРИ Г. МАЙБОРОДИ «ЯРОСЛАВ МУДРИЙ» ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕМИ «НАРОД І ВЛАДА»

Розвиток опери підкреслює закономірність висновку Б. Асаф'єва [1] щодо цього жанру мистецтва, який піддається узагальненню та аналізу лише *post factum* – необхідним є проміжок часу, щоб заново осмислити оперні артефакти. Упродовж століть змінювалась не лише опера, але й її сприйняття. Тому так гостро стоїть нині питання сценічного поновлення оперних творів, що були несправедливо забуті. Загальне спостереження Б. Асаф'єва є актуальним і для сучасної української культури, складаючи, зокрема, методологічне підґрунтя пропонованого дослідження. Ренесанс оперних полотен, які пройшли соціально-політичні випробування епохи, означає те, що ці твори вирізняє значна художньо-естетична цінність. Для аналізу *post factum* необхідно віддалення не тільки від часу створення опери, але й від тих історичних подій, яким вона була присвячена. І тоді не тільки такі опери, як «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди, що отримали нове сценічне життя на початку ХХІ ст., а й інші резонансні оперні твори, такі як «Загибель ескадри» В. Губаренка, «10 днів, що потрясли світ» М. Кармінського, напевне, будуть затребувані найближчим часом.

Аналізу *post factum* потребують і функції такої важливої складової оперного цілого, як хор, який активно сприяє найбільш повному усві-

домленню змісту оперного цілого. **Мета** даного дослідження – виявити специфіку хорової драматургії опери «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди. Її реалізація обумовлює необхідність вирішення наступних **завдань**: 1) здійснити аналіз хорових сцен твору; 2) визначити логіку функціонування хорового чинника в музично-сценічній дії опери; 3) виявити застосування методу оперно-хорового симфонізму в розвитку хорової лінії твору.

Оперно-хорова творчість Г. Майбороди загалом і опера «Ярослав Мудрий», зокрема, відбивають деякі тенденції розвитку національного музично-театрального мистецтва другої половини ХХ ст. Це виявляється, перш за все, в зверненні до відтворення глобальних історичних подій та образів визначних особистостей – Г. Майборода в оперному жанрі тяжів до одвічних тем – війни, переламних подій в літописі рідної країни й образів її героїв. Оперно-хорову творчість митця вирізняє поступове заглиблення в історію України від ХХ до ХІ ст.: «Милана» – події 1939 р., «Арсенал» – громадянська війна, «Тарас Шевченко» – ХІХ ст., «Ярослав Мудрий» – ХІ ст.

В «Арсеналі» (1960) збережено той жанр, що вперше був упроваджений Г. Майбородою в «Милані» (1957), де поєдналися риси героїко-епічної опери і лірико-психологічної драми. Але засоби музичної виразності порівняно з «Миланою» істотно змінюються. Перш за все, це стосується запровадження в «Арсеналі» методу оперно-хорового симфонізму та надання хору, що втілює образи революційного народу, провідної ролі. Жанровий синтез, наявний у перших двох оперних опусах Г. Майбороди, має багаті традиції, що виходять з «Тараса Бульби» М. Лисенка та «Золотого обруча» Б. Лятошинського.

Один з важливих методів, застосовуваних композитором у його оперному доробку – розкривати особистість героя з урахуванням історичних умов його життя. Г. Майбороді належать декілька пріоритетів у створенні образів визначних постатей України: композитор на тлі відповідних історичних епох створив образи Великого Кобзаря («Тарас Шевченко», 1964) та Ярослава Мудрого в однойменній опері (1975). Жанрове визначення опери «Тарас Шевченко» – опера в чотирьох новелах – вказує на синтез театрального та літературного жанрів. Жанровий синтез, складові якого – опера, новела, пісня – впливає на хорову драматургію, надає їй рис фрагментарності, що притаман-