

**СУЩНОСТЬ ХОРА И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ
В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ**

DOI 10.34685/НЛ.2026.68.88.006

Цинь Ин,

аспирант, Санкт-Петербургский государственный
институт культуры (Санкт-Петербург)
Email: 836284566@qq.com

Бондаренко Оксана Владимировна,

соискатель, Санкт-Петербургский государственный
институт культуры (Санкт-Петербург)
Email: bondaren-oksana@yandex.ru

Аннотация. Авторы рассматривают хоровое исполнение как феноменальное, глубокого и тонкого порядка явление, сочетающее коллективизм, человеческий голос и музыку. Отмечают, что хоровое искусство бывает прочно ассоциировано с религиозной сферой в силу как древности его истории и важности религиозного аспекта для людей на протяжении веков, так и заложенных в нем духовных возможностей для отдельного человека и одновременно – социального единения. У хора, считают авторы, есть перспективы, ссылаясь на наблюдаемую активизацию хорового движения в наше время, отмеченное потерей прошлых культурных ориентиров и культурного содержания.

При рассмотрении истории и развития хорового движения в Западной Европе в статье обращается внимание на взаимосвязь культурного контекста региона и отдельных стран с особенностями хорового исполнительства. В этом, утверждают авторы, проявили себя активная социокультурная динамика региона в целом, а также роль творческой личности, стремящейся соответствовать потребностям времени, социума. Важным фактором являлась «светскость» культуры Западной Европы, для которой и религия, и религиозное искусство – повод для глубокого психологизма, внимания к индивидуальности, эстетике, органичное и креативное взаимодополнение светского и религиозного, профессионального и любительского.

Ключевые слова: история культуры, хоровое искусство, Западная Европа, культурные особенности, феномен хора, проявления сущности.

Хоровое искусство – искусство, соединяющее в себе музыку, человеческий голос (нередко «произносящий» в составе хоровых композиций слова человеческого языка), феномен коллективизма. Это искусство, берущее начало в глубокой древности, где оно было сопряжено в том числе с мистической обрядовостью [1], прошло интересный путь развития в различных регионах, в том числе в русле культуры европейского типа. Чем ближе к доисторическим временам, тем универсальнее и более сходны «лики культуры» на различных территориях; с течением времени культуры демонстрируют свои различные пути, свои формы и методы «адаптации» к историческим условиям, творческие наработки. В частности, интересны достижения в области хорового искусства Западной Европы – культуры, которая, как бы то ни было, прочно связана с идеей свободы личности, ролью рационализма, активной социальной динамикой и пр. [2, с. 148–174] Это, наконец, регион, ассоциирующийся и с христианской религией, и с влиянием на Россию.

В любом случае важно понимать, что хоровое искусство, в силу его феноменальности, способно самым серьезным образом определять пути развития музыкального искусства, включая инструментальную музыку, что и показывает пример Западной Европы [3]! И это несмотря на то, что в этом регионе так сильна идея роли личности, переходящая в индивидуализм со всеми вытекающими – не всегда положительными – последствиями. Во всяком случае, складывается впечатление роли творческой личности – в лице многих великих композиторов Западной Европы, которая величием

своего творчества, уровнем своего гуманизма старается компенсировать некоторые духовные недостатки Западной Европы, прибегая в том числе и к «своеобразному коллективизму» в виде хоров. (При этом следует отметить большее влияние хорового искусства в более «традиционных» странах вроде Германии, где долго сохранялась феодальная раздробленность, где творил, например, И.С. Бах – имевший прямое отношение к руководству церковным хором, развитием полифонии в музыке, происходящей в Европе именно из хорового многоголосья [3, с. 27–33].) Разнообразные и прекрасные европейские музыкальные достижения нередко, повторим, зиждутся на хоровых основах, так или иначе выражающихся в музыке – влиянием ли на инструментальную полифонию, непосредственным ли участием а capella, в сочетании ли с самыми разными инструментами в составе сложных композиций.

Несмотря на все более выделяющееся исполнение соло, отражающее и развитие музыки в целом (в русле которого могут отделяться и развиваться самые разные средства), и роль личности, психологического углубления искусства, то, что можно назвать хоровой основой, очень долго, включая Новейшее время, серьезно влияло на музыкальное искусство, на культуру в целом. Тем более, когда речь идет о феномене большого социокультурного воздействия (здесь можно, конечно, говорить и о хорах современного типа в эпоху восстания масс, активнейшей демократизации жизни в XX в., например, в России, хоровое движение в которой отражает и новые социалистические идеи [4]. Впрочем, подобные явления – как в целом социалистические или близкие к этому идеи – были свойственны и Западной Европе, в частности, Франции в связи с Великой Французской революцией или Англии с ее укрепляющимся рабочим движением.

Хоровое движение в Новейшее время вплоть до сегодняшнего времени часто отражает особенное движение людей к позитивному единению, великому единению в искусстве и прогрессивном преобразовании действительности [5].

Историю европейской культуры, искусства принято рассматривать от восточных корней, имеющих к ней более непосредственное отношение. Думается, это тем более важно для хорового искусства в силу его традиционности. С этой точки зрения стоит коротко коснуться особенностей хоров древних Египта и Палестины.

В страстях-мистериях, посвященных египетским богам Озирису, Изиде и Тоту, египетский фольклор достиг своей высшей формы. Рассчитанные на многочисленных участников, эти монументальные обрядово-художественные действия представляли собой чередования песен с хором, плясок и драматических сцен – с мифологическими и жизненными картинками. Помощью в управлении хором служила особая система движения рук, которая распространилась впоследствии в мире под названием хейрономии! Мы видим, как великая культура, оставившая огромный след в мире, закономерно маркируется и достижениями в области хорового искусства.

Высокого уровня достигало хоровое искусство в древней Палестине. Среди ее песенных жанров широкое распространение получили псалмы, литературную основу которых составляли тексты ста пятидесяти Давидовых псалмов из Библии. Необходимо отметить, что эта религиозно-поэтическая лирика привлекала многих композиторов и в последующие эпохи, начиная от Возрождения, отнюдь не чужавшегося, а скорее оживлявшего, очеловечивавшего во многих случаях религиозную тематику, вплоть до XIX–XX вв. Среди таких композиторов можно выделить О. Лассо, Г. Шютца, И.С. Баха, Р. Шумана, А. Онеггера, И. Стравинского, др. Особое воплощение, в силу специфики русской духовности, религиозности, эта древняя поэтика получила в русском хоровом концерте.

Что касается увлечения псалмами, в том числе в Европе, начиная с Возрождения, то этому, как ни парадоксально для территории и времени с активным обмирщением, можно найти объяснение: дело, очевидно, в глубоко личностном религиозном отношении, выражаемом в великих псалмах на заре монотеизма, сыгравшего столь важную роль в развитии религии, культуры в мире. Гуманистов Возрождения и их последователей привлекали здесь именно искренность, мощь, роль музыки, пения, текста в развитии человека и человечества. Религиозное искусство в данном случае закономерно образом отражает великий прорыв к единобожию как к более концентрированной нравственности, справедливости, к более цельному и сложному взгляду на мир [6].

Среди популярнейших песенных жанров Палестины, получивших развитие и различные интерпретации в последующие века, следует назвать свадебные песни, поэтической основой которых является не что иное, как знаменитый художественный памятник – библейская любовная лирика «Песнь песней» царя Соломона [3, с. 5]. Мы видим, что библейские тексты носят действительно универсальный, глубокий характер, способны выступать базой как для профессионального музыкального искусства, так и для искусства жизненно-народного. Палестина, породившая Ветхий Завет и многое, что за ним последовало, как и Древний Египет, показывает глубину, уровень развития культуры Древнего мира в его восточном варианте, как и Древний Египет, она – своеобразный заметный мост между культурой Запада и Востока, демонстрирующий сложную преемственность между культурами разного типа.

Хоры Античности – Древней Греции и Древнего Рима играли закономерно большую роль в воспитании гражданина в русле особенной культуры – колыбели европейской цивилизации со всеми ее особенностями. При этом в Древней Греции наблюдались важные отличия текстов и музыки, организации хоров в рамках воспитания юношей и девушек. Конечно, немалую роль играл хор в плане общественно-политических, религиозных мероприятий (как и народного творчества, повседневной народной культуры). Своеобразной вершиной, по сути соединившей все это, выступили хоровые партии знаменитого античного театра, произведения которого играют большую духовную роль и сейчас.

В частности, произведения трех великих трагиков Древней Греции – Эсхила, Софокла, Эврипида динамично демонстрируют роль хора, который от важного, весьма самостоятельного «лица» становится по сути музыкальным дивертисментом, передавая все больше возможностей актерам. Это вовсе не умаляет эстетической роли хорового искусства в древнегреческом театре, но показывает развитие различных возможностей. Изначально большая, непривычная для нас драматическая роль хора выглядит очень интересно: «Вот он (хор), возглавляемый корифеем, чередой движется по оркестре, протяжно распевая свои стихи. Хор поддерживает героя в его правой борьбе, осуждает его за ошибки, гневно корит за преступления, хор впадает в отчаяние при бедствиях, рыдает над погибшим, но во всех случаях сохраняет образ мыслей, свойственный народу. В хоре было 12–15 человек, но он говорил о себе в первом лице – «Я», подчеркивая тем самым свое единство, монолитность народного суждения» [7, с. 17]. Это «я» от хора отражает и личностное, и коллективное начало, во всяком случае – динамику духовной жизни человека в различных обстоятельствах. Ко времени Еврипида «хор в <...> трагедиях уже не играет большой роли, он поет прекрасные лирические песни, но в разрешении конфликта не участвует» [8, с. 156].

Относительно небольшой состав хоровых групп в театральные постановки большой силы, общественного масштаба, специфическое «Я» хора? конечно, отражают личностно-психологическое начало европейской цивилизации в ее важный «колыбельный» период. Следует заметить, что и роль актера, связанная с трагическим пафосом, укрепляется в в том же направлении – от хора. И еще не раз в истории хор поддерживает, оттенит, усилит углубляющуюся роль личности.

Европейское Средневековье акцентирует христианское учение, которое нередко играло важную роль для жителей Европы. При этом новая религия и, в какой-то мере, новая культура маркировались изменениями в хоровом искусстве. Это, в частности, выразилось в появлении Григорианского хорала и сопряженных с ним новаций. В течение трех веков многие монахи, музыкально образованные священнослужители, ученые работали над систематическим сводом мелодий церковного католического чина. В начале VII в. был составлен обширный церковный кодекс, в создании которого главную роль приписывали папе Григорию I, откуда и пошло название «григорианский антифонарий», а сам песенный стиль стали называть «григорианским пением».

Древнейший вид такого пения – «псалмодия», мелодическая речитация прозаических молитвенных текстов на латинском языке. Отсюда стилистические признаки католических псалмодий, связанные с узким мелодическим диапазоном, отсутствием определенного размера, четкой композиционной формы. Уже здесь видна большая «светскость», «свобода» католической музыки. При этом, согласно правилам, песни-молитвы григорианского антифонария исполнялись исключительно мужским хором в унисон (что подчеркивает простоту и глубину), строго регламентировался и порядок исполняемых произведений, связанный с годовым циклом. Средневековые лады мелодий определяли суровость, сдержанность музыки, о которой идет речь. Однако на развитие стилистики музыки церкви неизбежно влияла музыка народная – причем тем более, чем нужнее и ближе была религия людям.

Новым жанром, оживившим и обогатившим западноевропейскую церковную музыку, стали гимны. Интонационно более развитые и певучие, структурно завершенные, они восходили именно к народным истокам. Вначале такие произведения допускались в католическое богослужение лишь в виде интермедий, с течением же времени в гимническом складе были переинтонированы все основные песнопения мессы. Сложившаяся цикличность из пяти основных номеров, сохранена в католицизме и ныне (*Kyrie eleison* – «Господи, помилуй»; *Gloria in excelsis Deo* – «Слава в вышних Богу»; *Credo in unum Deum* – «Верую в единого Бога»; *Sanctus. Benedictus* – «Свят. Благословен»; *Angus Dei* – «Агнец Божий»). Строгость, неизменность католической мессы объясняется как особым глубинным психологическим подходом [9] (в чем-то, можно сказать, светским), так и непопулярностью религиозного начала в Западной Европе.

Из древних народных истоков идет одно из самых значимых приобретений Средневековья – раннее профессиональное многоголосие. Оно доказывает усложнение культуры. Именно музыка [10], хоровое пение оказываются способными подчеркнуть достижения Средних веков, связанные с религиозно-духовным углублением, воодушевленным коллективизмом традиционного общества. Конечно, творческое начало жителей Европы проявлялось в особенных жанрах: в частности, мотет (от фр. *mot* – «слово») зародился в XII–XIII вв. во Франции. Его истоки восходят к ранней многоголосной церковной музыке и содержат черты дисканта, органума, кондукта, его развитие связано с жизнью городов и университетов. Главная особенность мотета заключалась в то время в одновременном сочетании мелодий с разным ритмом, текстом, характером. Обычно нижний голос в качестве главного исполнял церковную мелодию на латыни, а средний и верхний – мелодии светского характера с текстом любовного или шуточного содержания на родном языке [11, с. 693]. Такая композиция производила весьма неординарное впечатление, демонстрируя немалые творческие качества Средневековья. В любом случае, следует отметить линию церковной музыки, культуры как профессиональную (что имеет свои параллели и в России), организующую важнейшие тенденции музыкальной жизни на протяжении столетий [3, с. 14–16]. Здесь следует сказать и о том, что христианская религия, по большому счету, имеет важное отношение к личности, любви к личности, именно этот аспект акцентируется искренне верующими в Европе.

Говоря о Средних веках, нельзя не сказать о хоровой музыке Византии, повлиявшей на Европу и Древнюю Русь. Конечно, будучи могущественной многонациональной и сложно-культурной христианской империей с влиянием спиритуалистически ориентированного Востока, Византия не могла не развивать интересных форм хорового искусства с религиозно-государственной ориентацией. В целом можно сказать, что ее хоровые жанры и формы отличаются определенной сложностью, «декоративностью», их канонизм лег в основу русского религиозного хорового искусства. К VII в. излюбленным жанром хорового пения Византии становится гимн, который зародился вне церкви, но благодаря высоким художественным достоинствам завоевал симпатии прихожан; в конечном счете так называемый канон – сложная гимническая композиция нескольких, в основном до 9, песен-од становится своеобразной вершиной византийского хорового исполнительства. Среди мастеров – создателей канонов наиболее прославились Иоанн Дамаскин и Андрей Критский [3, с. 12–14].

Эпоха европейского Возрождения вовсе не отказалась от религиозных форматов, однако она все более их очеловечивает, психологизирует, разнообразит. Эпоха великих творений в области искусства, литературы, философии должна была и в мире звуков передать величие фантазии человека, богатство человеческих чувств и многогранность возвышенных настроений. При этом хоровая музыка в эпоху Возрождения еще удерживает приоритетные позиции по сравнению с инструментальной и в некоторых моментах даже служит своеобразной «лабораторией» для развития общих прогрессивных тенденций в музыкальном искусстве. В частности, утверждается светская музыка в процессе бурного развития светского хорового многоголосия. Конечно, само многоголосие развивается и совершенствуется: расцвет так называемой полифонии строгого стиля тесно связан с развитием хоровых жанров церковной музыки – мессы и мотета.

Сложившийся в эту эпоху стиль хорового полифонического многоголосия в дальнейшем стали условно называть именно строгим стилем, что связано с более теоретическим подходом, четкой регламентацией мелодических, ладовых, ритмических норм, адресованной сочинителям. В этом проявляется, наряду с большим творческим личностным началом – рационализм Европы. Речь идет о преобладании плавных мелодий с избеганием хроматизма, напряженных интонаций – септимы, ноты,

уменьшенных и увеличенных интервалов; тяготении к старинным диатоническим ладам; благозвучием вертикалей; соблюдением строгого равновесия восходящих и ниспадающих линий голосоведения.

Творчество знакового композитора Д. Палестрины [12], представителя римской школы, – вершина полифонического искусства эпохи Возрождения: «В композициях Палестрины хоровое многоголосие обретает принципиально новое качество <...> имитационные переплетения голосов образуют в совокупности четкие гармонические «вертикали» <...> создается аккордово-полифонический стиль, обусловивший отчетливость передачи текста при исполнении. Такая манера <...> (в сочетании с плавным и ритмически размеренным развертыванием каждого голоса) определила <...> уравновешенность общего звучания, классическую ясность, простоту, доступность восприятия формы в целом» [13, с. 99].

Новые хоровые формы и усложнение композиторского стиля произведений для хоров оказываются связаны с прогрессом музыкального образования: обучение при Папской (Авиньонской, Сикстинской) капелле, при венецианском хоре собора Святого Марка – подобные заведения и получили название консерваторий [14, с. 56–59]. Следует вообще отметить появление образцовых профессиональных хоров, с учетом техники и художественного уровня. Кроме того, в исполнительской хоровой практике закладываются и получают теоретическое обоснование понятия исполнительского стиля [3, с. 17–25].

Все это не могло обойтись без широкого влияния народного музыкального начала на музыку профессиональную, что породило немало жанров, преимущественно светского характера. Самым глубоким по содержанию и утонченным по форме стал жанр мадригала – «лирической песни с контрапунктически обработанной мелодией изысканно-выразительного стиля и строфической композицией» [15, с. 103], имевшего прямое отношение к хорам. С мадригалом связан почти четырехвековой период развития музыкальной культуры в Европе. Характерно, что по-итальянски *madrigali* – светские песни на родном языке, что противопоставлялось духовным песнопениям на латинском языке.

Как эстетически самостоятельный тип музыкальных произведений собственно мадригал просуществовал около 100 лет, довольно заметно меняя свой характер от десятилетия к десятилетию, что подтверждает активность социокультурного движения в Европе в поворотное время. Интересно отметить, что круг образов раннего мадригала простирался от пасторали и любовной лирики до политической сатиры, причем содержание нередко передавалось через аллегории. Во всем этом – и сложность художественного языка развитой культуры, и тенденция к разнообразию в культурном поле, и стремление к поиску. Возникнув на народном фундаменте, мадригал демонстрирует богатство наработок в том числе профессиональной полифонической музыки. Недаром такие формы шествовали через столетия, вызывая интерес самых утонченных и талантливых авторов, равно как и слушателей. Своеобразная ренессансная универсальность мадригала – в его отнесенности к различным слоям населения, объединенным более городской культурой.

Период барокко как противоречивый, поставивший во главу угла эстетику драматизма во всем, стал в частности периодом рождения оперы как жанра диалога, динамики, синкретизма. Порождая, акцентируя определенные жанры в области хорового искусства и смежных с ним областей, барочный период явно выделяет музыку кантатно-ораториального характера – похожие на оперу. Это ведет к дальнейшему усложнению, обогащению хоровой музыки, что подкрепляется и особыми, более демократическими, учреждениями вроде итальянских академий. В любом случае различные образовательные учреждения того времени, в том числе обучающие новой манере *bel canto*, ощущали и реализовывали общественно-просветительскую миссию, что, конечно, было связано и с хорами. О значимости мероприятий, организуемых консерваториями, о высоком уровне певческого мастерства можно судить по впечатлениям современников: «...это исполнение доставило мне исключительное удовольствие, да и вся чрезвычайно многочисленная публика была, по-видимому, столь же восхищена. Молодые певицы <...> были совершенными соловьями; они исполняли труднейшие украшения так же легко, как птицы... Все концерты этих юных исполнительниц свидетельствовали об умелом учителе» [16, с. 35]. Воспитанники консерваторий пели в соборах, участвовали в оперных спектаклях театров, принимали самое активное участие в общественной творческой жизни.

Интересно, что в этот период усиления творческих, культурных связей между европейскими странами, обретения национальными культурами все более индивидуальных и очень интересных черт,

выделяется музыкальное развитие Англии (в частности, Г. Пёрселл, названный «Шубертом своей эпохи») и Германии (например Г. Шютц). Можно полагать, что хоровая культура, соединяющаяся с развивающейся инструментальной, оперной музыкой, интегрированная в различные светские и церковные сферы, продолжая серьезно влиять на общие линии европейского музыкального развития, в XVII в. проявляет себя ярко в более традиционных странах.

Значительная часть творческого наследия Пёрселла – произведения духовного характера, а именно: мотеты, юбилеи, антемы – величавые гимны на тексты Псалмов библейского царя Давида из Библии, написанные для хора а capella или для хора с вокальным соло и ансамблем. Часто подобные антемы преобразовались в крупные композиции концертного плана, предвосхищая оратории Ф. Генделя. Помимо прочего, английский автор, о котором идет речь, не забывал о «простой» светской музыке и написал огромное количество прекрасных песен для бытового музицирования. Песни Г. Пёрселла, полифонические и гомофонные, хоровые и сольные, охватывают широкий круг образов и тем: в частности, интересны трех- и четырехголосные песни-каноны, обычно юмористического содержания; есть у названного композитора и застольные песни, весьма популярные в то время.

Писал Пёрселл также песенные произведения, полные печали, сострадания к судьбам простых людей. Одна из наиболее известных – «Poor blind woman» («Бедная слепая женщина»): «Бедная слепая нищенка. Нищенка не видит света. Подайте слепой милостыню!» – таково проникновенное содержание песни [15, с. 329]. В частности песенное творчество названного композитора показывает как общеевропейские тенденции психологизма, выражения разнообразных человеческих чувств, связанных с контекстом эпохи, так и национальные особенности культуры, менталитета – под знаком творческого начала автора. Очевидно, песенное творчество – нередко с использованием хоров – позволяло Пёрселлу пользоваться большей творческой свободой, тоньше выражать настроения эпохи. В любом случае, в тонком выражении индивидуальности, соответствующей времени, выразился особенный демократизм, свойственный европейскому творческому деятелю.

Если продолжать говорить о демократической линии в Англии, то в связи с хоровой культурой следует сказать о немалом значении так называемых кэтч-клубов, появившихся в Англии в XVII в. Наряду с иными формами культурной коммуникации, хоровое пение было обязательным атрибутом в таких клубах, что символизировало зачатки гражданского общества, в принципе свойственные Англии и основанные на народном начале. Композитор, о котором идет речь, создал немало трех-, четырехголосных песен-канонов бытового или юмористического содержания именно для подобных клубов. (В Англии того времени действовало правило, в силу которого умение петь в хоре многоголосные произведения «с листа» считалось элементарно необходимым для «нормального» человека.) [17, с. 20]

Г. Шютц профессиональное музыкальное образование получил в Италии, в частности, в Венеции у прославленного Дж. Габриэли. Именно здесь Шютц создал свои знаменитые «Итальянские мадригалы», сразу вызвавшие большой интерес профессионалов – неисчерпаемый жанр мадригала предлагал массу возможностей для самых разных творческих личностей с самыми разными национальными корнями.

Наследие Шютца – в основном духовные произведения с библейской литературной основой. В частности, речь идет о «Священных симфониях» для небольших вокально-инструментальных составов, «Немецких псалмах» для хора, «Маленьких духовных концертах» для камерно-вокальных ансамблей. «Пассионы» на евангельские тексты полагают предшественниками знаменитых пассионов И. С. Баха. Некоторые хоровые композиции Г. Шютца, предназначенные для многохорных составов: например, «Псалмы Давида» мастерски демонстрируют черты концертирующего венецианского стиля.

Особое расположение певцов на хорах – друг против друга, предполагавшееся композитором для исполнения некоторых произведений, призвано было создавать особый акустический, «ространственный эффект, характерный для барочной живописи: «Эффект оптической иллюзии – любимейший эффект барокко. И здесь проявляется много изобретательной фантазии... Перспектива... перестала быть проблемой для художников XVII в...» [18, с. 91] Ощущение перспективы в музыке – это эффекты «эха», переключки голосов, прямолинейное или круговое движение в хоровых сочинениях, идущее еще от Д. Палестрины и О. Лассо и нашедшее новое претворение в эпоху барокко в

произведениях А. Вивальди. «Эффект пространственной перспективы» как особо впечатляющий художественный прием, не будет утрачен композиторами будущего – он представлен в хоровых сочинениях Баха, в хоровой музыке композиторов XX в., подтверждая свою выразительную значимость.

Надо отметить здесь изобретательность немецкого композитора XVII в. Г. Щютца, соединившего в своем глубоком творчестве национальные тенденции при, в частности, итальянском влиянии. Индивидуальное творчество на фоне становящихся все более разнообразными музыкальных и иных художественных тенденций в Европе, все еще прочно связанных с хорами, позволяло создавать действительно замечательные произведения. На них не раз обращали внимание деятели культуры и в более поздние времена. Понятно, что достижения XVII в. серьезно повлияли на культуре XVIII в.

По оценкам современных музыковедов, XVIII в. – «эпоха создания музыкальной классики, рождения крупных музыкальных концепций по существу уже светского образного содержания. В XVIII в. музыка не только встала на уровень других искусств <...> но в целом превзошла достигнутое рядом других искусств» [19, с. 5]. Эпоха Просвещения имеет свои особенности в различных европейских странах. Безусловно, речь идет о немалом прогрессе, стимулировавшем новые принципы общественного развития во всех сферах человеческой деятельности. Это еще большее влияние личностного начала, стремления к творчеству, что особым образом претворяется в музыке, в частности, в хоровом искусстве. Это время расцвета классицизма. Для музыки этот период ценен еще большей активизацией контактов, творческих связей между странами, что способствовало взаимообогащению в области эстетических идей, совершенствованию принципов развития музыкального письма, музыкальной формы, музыкальных жанров.

Основой музыкальной эстетики Просвещения стала теория аффектов и подражания природе, в этот период музыка трактовалась как «искусство аффектов», призванное воплощать чувства. При этом чувства понимались как эмоциональные отклики на воздействие предметного мира. Изобразительность призвана была теснее и конкретнее связать аффекты – чувства, составляющие содержание музыки, с породившим их предметным миром: «Искусство всегда выражает определенные аффекты, то есть сильные чувства, страсти, захватывающие композитора, который создает то или иное музыкальное произведение, и исполнителя, который его исполняет» [19, с. 11].

В отдельных музыкальных трактатах того времени, например А. Веркмейстера, И. Маттезона, были предприняты попытки конкретизировать средства музыкального языка: тембры инструментов, ритмы, мелодии, гармонические последовательности, – посредством которых, по мнению авторов, наиболее достоверно можно выразить «благородство души, любовь, ревность» и другие человеческие чувства [20, с. 826]. Впоследствии в творческой композиторской практике были преодолены определенная механистичность, штампы теории, о которой идет речь, однако основная ее идея – «развитие чувства и прежде всего противоборствующее движение разных чувств», стала основой для формирования новой формы музыкального мышления и музыкального развития, именуемой симфонизмом [19, с. 11]. Таким образом, и для искусства, и для музыки оказался продуктивным «максимальный акцент» на рациональном начале, позволивший существенно переосмыслить природу музыки, ее возможности, развить их с большой долей творческого подхода.

Высокие достижения хорового искусства XVIII в. связаны, прежде всего, с великими именами И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, Ф.И. Гайдна, что, безусловно, подчеркивает роль хора и в этот период. Названные имена акцентируют роль немецкой, английской музыкальных культур этого периода, развивавшиеся в обозначенном уже нами русле. Опишем здесь весьма коротко особенности музыки Бетховена в интересующем нас аспекте развития хорового искусства – как вершинного автора, достаточно близкого к эстетике классицизма.

Хоровое творчество Бетховена отразило героические идеи эпохи Просвещения. Крупные хоровые формы представлены ораторией «Христос на масличной горе», Торжественной мессой, Мессами Ре-мажор и До-мажор, хоровым финалом Девятой симфонии на текст оды Ф. Шиллера «К радости». (Попутно отметим религиозную традицию, по крайней мере, в названиях произведений знаменитых европейских композиторов, имевших, конечно, прямое отношение к светскому искусству: искреннее религиозное чувство в Европе нередко может трактоваться как весьма человеческое, с изрядной долей

психологизма, при этом авторы обращались к остающимся востребованными религиозным мотивам, желая философски углубить содержание.

В названных произведениях Бетховена проявились стремление к монументальности, глубина мысли, экспрессия, динамизм, свойственные в целом композиторскому стилю. В кантате «Морская тишь и счастливое плавание» на текст И. Гёте в какой-то мере проявилась и другая грань его творчества, которую можно назвать лиричностью, пасторальностью. Музыкальный язык Бетховена сложен, сложна его оркестровая, хоровая фактура, его хоровые партитуры кантатно-ораториального жанра предполагают использование всего диапазона певческих голосов, в том числе предельных звуков. Все это требовало соответствующих исполнительских средств – профессионального концертного исполнения, профессионально обученных исполнителей. Все это, безусловно, демонстрирует дальнейший победный путь европейской музыки по избранному многомерному направлению, показывающему жизнь человеческой души, все это так или иначе до сих пор связано с хорами, так много давшими в истории музыкального искусства.

Несмотря на большую ориентацию на сложное профессиональное исполнение, Бетховен также отдал дань малым, простым формам, создавая небольшие партитуры: «Восхваления природы человеком», «Весеннего призыва». Эти хоровые миниатюры близки песенному типу, могут быть исполнены любительскими хорами достаточного музыкального уровня. Такая демократическая линия великого композитора подтверждает общую большую закономерность европейской музыки того времени: великие произведения о человечности не могут обходиться без народного начала, без знания жизни, без внимания к самым разным ее проявлениям [3, с. 42; 21]. Отметим, что подобная демократизация, с тяготением к малым формам – как тенденции следующего, романтического, периода развития европейской музыки, с его «разочарованием» в результатах Просвещения, тяготением к тонкому и сложному миру эмоций человека, его души – определяет новые музыкальные достижения, в том числе в аспекте хоров. Налицо дальнейшее усложнение музыкального языка, при определенном освобождении от канонов жанра в XIX в. [22].

Романтизм делал акцент на искусстве как на «откровении», что соответствовало тенденциям секуляризации, внимания к личности. Стремясь к определенному «синкретизму» искусств, он усложнял, обогащал искусство, культуру, что не могло не отражаться на хоровой сфере.

Новые выразительные средства музыкального языка инструментальной музыки, такие как усиление функционально-динамической стороны гармоний, путем насыщения аккордов альтерациями, диссонансами, обостряющими их неустойчивость и усиливающими их напряжение и динамизм, усиление ладогармонической красочности – хроматически усложненная аккордика, звуковые эффекты сопоставления аккордов, ладов – находят широкое применение и в хоровых произведениях различных жанров. Внимание к красочности звуковой палитры, к музыкальному тону («тон делает музыку» [23, с. 194]) находит отражение в особом подходе композиторов к тембрам хоровых голосов, «хоровой оркестровке» хоровых произведений, в новых требованиях к выразительности хоровой звучности в исполнительской практике. Лиричность, вместе с вниманием к национальному – что можно считать прогрессом в духе демократизации, усложнения культуры, ее более серьезной рефлексии по отношению к действительности, – к природному как к среде естественного единения человека с миром – все это свойственно романтизму.

Растущая требовательность к профессиональным хорам отнюдь не исключала большого внимания к любительскому искусству, что отражали в своем творчестве композиторы. В частности, К.М. Вебер, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шуберт отдали дань романтизму, вместе с тем уделили немалое внимание хорам.

Замечательный австрийский композитор, основоположник венской романтической школы Ф. Шуберт, как и многие его соотечественники, полюбил хоровую музыку еще в детстве, что было следствием широкого распространения любительской музыки. Начальное музыкальное образование будущий композитор получил в особой школе для придворных певчих, что дало возможность петь в хоре венской придворной капеллы. Подобный опыт, знакомство с музыкой Моцарта, Гайдна, Бетховена, старых мастеров стало хорошей базой для дальнейшего творческого развития одаренного молодого человека – хормейстера, композитора. Хоровое композиторское наследие Шуберта – кантаты, в числе которых «Победная песнь Мирьям», «Stabat mater», 6 месс, Немецкая месса, около 100 хоров и

произведений для ансамблевого (мужского) пения. Хоровая миниатюра – важная часть творческого наследия композитора. Круг образов таких хоров созвучен вкусам эпохи, при том что у Шуберта немало любовной лирики: тема природы, глубоко эмоциональное ее восприятие весьма заметны в его творчестве, что связано с немалым психологизмом.

Следуя традиции эпохи, композитор сочинял хоровые произведения для разных составов – мужских и смешанных, отдавая все же предпочтение первым. Среди лучших сочинений для мужского состава – «Тишина», «Какая ночь», «Далекой», «Любовь», «Соловей», «Хоровод», «Прошрое в настоящем», «Ночь». Уже сами названия настраивают на лирико-философский, элегический, романтический лад. Мелодическое богатство – отличительная особенность хоровых сочинений данного автора. Замечательная по красоте мелодия всегда полностью сливается с поэтическим текстом произведения. Большинство хоровых миниатюр Шуберта имеют отношение к гомофонно-гармоническому складу, при этом в голосах достаточно развито мелодическое начало. Для хоровой фактуры характерна романтическая красочность, достигаемая путем обогащения гармонии различного рода побочными трезвучиями, включая и хроматические, богатством модуляций и отклонений.

Небольшие хоры, несложные по образному содержанию, часто написаны в куплетной, строфической, простой двух-, трехчастной форме. В больших хорах встречается сложная двухчастная форма («Соловей»), форма сквозного развития («Прошрое в настоящем»). Романтическое стремление к свободе высказывания предопределило отход от классических норм и тяготение к «свободным» формам не только в сравнительно небольших, но и, что заметно, в крупных циклических жанрах. Одно из интереснейших произведений Шуберта подобного плана – «Победная песнь Мирьям», восходящая к кантатно-ораториальному жанру по тематике и сложности музыкального образно-тематического содержания, по композиционному построению это свободная форма «сквозного развития». Талантливый мастер романтизма не побоялся нарушения канонов в рамках значительного произведения, совершив своеобразный музыкальный переворот.

При этом Шуберт сумел отдать дань и традиционным жанрам духовной музыки, где ярко проявились мелодический дар и музыкальная чуткость автора. Здесь обращает на себя внимание искренность чувств и особая лиричность. Многие номера месс близки по интонационному строю песенным циклам названного автора, что связано с ролью личности, влиянием романтизма, народными тенденциями эпохи. Особой лиричностью, искренностью, красотой мелодий отличаются мессы G-dur, B-dur, сочиненные еще в ранней молодости [3, с. 50–51].

Очередной прогрессивный этап развития европейской музыки привел в том числе к формированию сильной вокально-педагогической школы, представленной, например, именами М. Гарсиа (отец и сын) из Франции, Л. Лемана из Германии, Ф. Ламперти из Италии. Имея отношение и к хоровому исполнению, во многих своих достижениях эта школа актуальна и поныне.

Рубеж XIX–XX вв. ознаменовался не только тенденциями к «радикальному социальному новаторству», но и, что закономерно, к новыми художественными течениями. Это стало продолжением новаций, раскрепощения, стремления к широкой демократичности, духовного поиска предыдущих эпох. Новейшее время показало и губительность свободы. Однако свобода неизбежна, что, безусловно, особым образом проявляется в искусстве, особенно после пути, пройденного романтиками. Акцентировав искусство как форму общественного сознания, связанную с ценностями духовно-чувственного мира человека, интуиции, жизни, они, можно сказать, задали дополнительное направление секуляризации (кроме «пути разума», декларированного просветителями), усложнения культуры в связи с разделением ее сфер на интуитивно-религиозную, научно-рациональную, чувственно-эстетическую и пр. Это не означает противопоставления названных сфер, это говорит именно об усложнении мира культуры человека, увеличении его самостоятельности, творческого начала в широком смысле.

Дух свободы и демократизма, свойственный Франции, ярко проявил себя в искусстве на рубеже XIX–XX веков. В этот период здесь явно обращает на себя внимание музыкальный импрессионизм – возникнувший ранее в области живописи и распространяющийся на другие искусства, акцентирующий «мимолетные впечатления» человека, прекрасные нюансы восприятия мира. Не концептуализируя «излишне», новый творческий метод сосредоточивается на «эмоциональной рефлексии» моментов, открывая новую эру в искусстве, связанную именно с субъектностью, с особыми средствами ее

выражения. В музыке импрессионизм проявился в усложнении гармонического языка, в поиске новых тембровых красок, в отходе от строгих норм классической формы и др. Наиболее яркими представителями музыкального импрессионизма стали французские композиторы К. Дебюсси и М. Равель.

Рассуждая о национально-культурном контексте развития хорового искусства, скажем здесь о менталитете французов, ассоциирующемся с новациями, легкостью, музыкальностью как таковой. Франция, помимо прочего, ассоциируется с социальными трансформациями Великой Французской революции. В данном случае следует отметить новую – эстетическую революцию импрессионизма, в которой Франция оказалась столь успешна. Вообще, начало XX столетия с его эстетическими переворотами, по-видимому, давало возможность разрешения социальных конфликтов и «чисто культурными путями», что не было использовано в полной мере по причине «уклона в оригинальность» и самовыражение художника. При этом начало было достаточно многообещающим, и динамичная Франция ярко проявила себя в новаторстве эстетического плана.

К хоровым сочинениям К. Дебюсси относятся сюита для хора (без слов) и оркестра «Весна», отсылающая к известной картине итальянского художника С. Боттичелли, кантаты «Гладиатор», «Блудный сын», кантата для женского хора, солистов и оркестра «Дева-избранница», «Три песни Шарля Орлеанского» для хора а сарелла на стихи французского поэта XV в. Шарля Орлеанского. Такое соединение эпох, событий, музыкальных средств и форм уже подчеркивает большой эстетический поиск, который в XX в. и далее нередко будет связан с культурной вертикалью; этот поиск не обходится без хоров, церковных апелляций и при переходе к Новейшему времени. Конечно, структура, смыслы здесь сложнее, они требуют более внимательного прочтения – несмотря на принципиальную «легкость импрессионизма».

Музыкальный язык хоровых произведений Дебюсси отличается сложной гармонией, обеспечивающей красочную звукопись, колористичность, весьма характерные для импрессионизма. Это принципиально иное качество и по сравнению с романтиками, обращавшими немалое внимание на красочность звучания. Обращаясь к изящным текстам Шарля Орлеанского – поэта эпохи Возрождения, автор музыки стилизует сложный полифонический стиль той далекой эпохи, мастерски сочетая их с новыми приемами импрессионистической звукописи. Первая песня цикла «Ночь» – спокойная, созерцательного настроения хоровая миниатюра, наполненная чувством сдержанного восхищения красотой природы; вторая песня «Я тамбурина слышал звон» – миниатюра оживленного, танцевального характера, с чертами изобразительности тамбурина; третья песня «Зима» – развернутая хоровая композиция, построенная на контрастном сопоставлении образов холодной зимы и цветущей весны. Следует отметить продолжающееся внимание к природе как к миру, привлекающему деятелей искусства (что, конечно, заметно и у импрессионистов в живописи) [3, с. 54–55; 24].

В начале XX столетия во Франции сложилось музыкальное содружество молодых талантливых композиторов «Шестерка»: Л. Дюрей, Д. Мийо, Ж. Орик, Ф. Пуленк, А. Онеггер, Ж. Тайфер, идейным вдохновителем которых стал композитор Э. Сати, а теоретиком и пропагандистом – талантливый драматург Ж. Кокто. При этом именно хоровая музыка стала для содружества наиболее демократичным жанром, подходящим для воплощения наиболее острых проблем современности, что отражало новые социокультурные тенденции, связанные с активной модернизацией, обмирщением, «столкновением» культур.

Значительный вклад в историю мировой музыкальной культуры внесло кантатно-ораториальное творчество А. Онеггера; его оратории «Юдифь», «Царь Давид», «Антигона», «Жанна д'Арк на костре», «Рождественская кантата» оказали заметное влияние на дальнейшее развитие хоровой музыки. Если обратить внимание на названия этих произведений, то становится заметна культурная вертикаль, характерная для Новейшего времени, активно осмысливавшего историко-культурные закономерности, развитие человеческого духа на различных этапах. Названия говорят и о тяготении к экспрессии, особой мелодраматичности и в этом смысле – психологизму. В любом случае эстетические взгляды Онеггера были созвучны ведущим философским идеям XX в., связанным с музыкальным искусством – стремиться к воплощению высоких нравственных идеалов, вечных общечеловеческих ценностей. Этим продиктовано обращение античным, библейским сюжетам, к образам универсально-героическим.

Поиск новых жанров в данном случае обусловлен расширением задач при желании сделать музыку понятной и доступной широким массам людей (отметим, что в Новейшее время информированность людей, в том числе по причине развития контактов, транспортного сообщения, СМИ, образования, широта восприятия людей увеличивалась, при том что ритмы жизни вели к «быстрому» восприятию, требуя «сокращения форм», «упрощения крупных форм»). Ораториальный и смешанный оперно-ораториальный жанры вполне отвечали устремлениям композитора, о котором идет речь: «Музыка должна переменить публику и обратиться к массам <...> но для этого ей нужно изменить свой характер, стать простой, несложной и в крупных жанрах. Людям безразличны композиторская техника и поиски. Именно такую музыку я пробовал дать в «Жанне на костре». Я старался быть доступным для рядового слушателя и интересным для музыканта», – такое высказывание автора акцентирует проблему возможных заблуждений субъективизма в творчестве, опасности «чрезмерного профессионализма», одновременно утверждая демократизм и стремление к настоящему искусству [25, с. 255]. «Новая простота» на самом деле требовала особой продуманности. Оратория «Пляска мертвых» 1938 г. Онегера свидетельствует об активной общественной позиции – антифашистской идейной направленности композитора-патриота, что соответствует менталитету композитора.

В конечном счете, стиль А. Онегера – это преломление классических традиций в современном видении: основа гармонического языка – полная хроматическая система, 12-тоновая диатоника, с ее сочетанием различных диатонических натуральных ладов, обогащенных альтерацией; строгие полифонические приемы сочетаются с конкретной образностью тематизма; автор использует жанровые элементы музыкальной первоосновы (танца, песни, марша), что способствует конкретизации образов и демократизации произведений. Видно, что «упрощение» здесь соседствует и со стилистическим, выразительным насыщением, необходимыми акцентами [3, с. 57–59].

Конечно, в период Новейшего времени в музыке, в частности, в развитии хоров ярко проявили себя и Германия (например, К. Орф, П. Хиндемит), и Англия (Г. Холст, Р.В. Уильямс, А. Блосс, К. Лэмберт, У. Уолтон, М. Типпет, др., особым вкладом в развитие хоровой музыки отличился Б. Бриттен), появилась целая плеяда обращающих на себя внимание польских музыкантов (К. Сероцкий, В. Лютославский, Т. Бёрд, К. Пендерецкий, чьи достижения можно, по-видимому, связывать и усилениями контактов с Россией в XX в.). Вообще, уровень, скорость творческого обмена, контактов между людьми в этот период возрастает. Все это ведет к дальнейшему увеличению сложности, «синтетичности» оригинального музыкального языка, связанного с яркой индивидуальностью, личным отношением к миру, при желании быть понятными для более широкой публики. Заметно мощное социально-философское начало, к которому хоры имеют немалое отношение, и по причине известных «религиозно-философских ассоциаций», и в силу своей феноменальной природы, которая имеет тенденцию столь разнообразно и захватывающе проявлять себя в Новейшее время.

Надо сказать, что активно-экспериментальный период европейской музыки Новейшего времени, глубоко и непосредственно обращающийся к хорам, включающий их в круг своей интересной оригинальности, подчеркивает важность, универсальность музыкального искусства – в его европейском воплощении – вместе с непрекращающимся воздействием феномена хоров, оказывающимся столь важным в «эпоху индивидуализма», социальных катастроф в регионе, несущем немалую историческую ответственность за эти катастрофы. Европейская музыка, в том числе связанная с хорами, и в этот период дает надежду на прогресс человечества, на важную, особенную роль культуры европейского типа, играть которую ей становится тем сложнее, чем важнее и универсальнее ее задачи. Хоровое искусство, перейдя на светские рельсы в XX в., поддерживает ассоциативную связь с философско-религиозными смыслами, социально акцентируя их по-новому. Европейская культура, в силу своих особенностей, и ранее нередко использовала религиозный повод для выражения особого эстетизма, психологичности. Теперь же она научилась глубоко воздействовать на человека посредством музыки светской, сложно-продуманно-синкретичной, при этом в чем-то более простой для восприятия большими массами людей. Конечно, немалую роль в подобных композициях призваны играть разнообразные хоровые партии. В противовес негативной массовой культуре музыка, включая хоры, роль которых может быть беспрецедентной, вместе с иными видами искусства на современном этапе, отличающимся огромным потенциалом творчества, может играть важную роль в возрождении культуры и человечности. И неоднозначная и прорывная европейская культура важным образом доказывает это – ролью творческой личности, отвечающей чаяниям активного народного начала в области феноменального хорового искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Радя, В. В.* Основания генезиса музыки в первобытности: дис. ... канд. филос. наук. – Екатеринбург, 1999. – 119 с.
- [2] *Воденко, К. В.* Ценности и смыслы европейской культуры: исторические модификации и исследовательские традиции // Гуманитарий Юга России. – 2014. – № 2. – С. 148–174.
- [3] *Бодишевская, Н. Н.* История зарубежного хорового искусства: учеб.-метод. материалы. – Могилев : МГУ им. А.А. Кулешова, 2012. – 106 с.
- [4] *Шапова, Е. В.* Всероссийское хоровое общество в истории отечественной музыкальной культуры второй половины XX столетия: дис. ... канд. искусствовед. – Москва, 2013. – 301 с.
- [5] Хоровые фестивали и конкурсы // Музыкальные фестивали : единый информ. портал. – URL: <https://music-festivals.ru/festivals> (дата обращения: 10.12.2025).
- [6] *Кудрявцев-Платонов, В. Д.* О Единобожии, как первоначальном виде религии рода человеческого // Сочинения В. Д. Кудрявцева-Платонова, доктора богословия, профессора философии в Московской духовной академии : в 3 т. Т. 2: Исследования и статьи по естественному богословию. – Сергиев Посад : Братство преподоб. Сергия, 1892 // Азбука веры : [сайт]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Viktor_Kudryavcev-Platonov/issledovanija-i-stati-po-estestvennomu-bogosloviyu/6#source (дата обращения: 10.12.2025).
- [7] *Бояджиев, Г.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / 3-е изд., испр. – Москва : Просвещение, 1988. – 354 с.
- [8] Античная литература : учеб. для пед. ин-тов / общ. ред. А. А. Тахо-Годи; 2-е изд., перераб. – Москва : Просвещение, 1973. – 439 с.
- [9] *Гордеева, Т. Ю.* Певческая культура григорианского хора и проблема «Невыразимого» // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2. – С. 92–97.
- [10] *Кузякина, Т. И.* Музыка и духовный мир человека // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 17–2. – С. 23–33.
- [11] *Давид, И. Н.* Мотет / *И. Н. Давид, Й. Дистлер, Э. Пеппинг* [и др.] // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 3 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Сов. энцикл., 1976.
- [12] *Иванов-Борецкий, М. В.* Палестрина (Giovanni Pierluigi Sante da Palestrina). 1526-1594 : Биогр. очерк. – Москва : тип. торг. д. М.В. Балдин и К°, 1909. – 18 с.
- [13] *Булучевский, Ю. С., Фомин, В. С.* Старинная музыка : Словарь-справочник. – Москва : Музыка, 1974. – 144 с.
- [14] *Джумиева, Л.* Роль консерваторий в развитии музыкального искусства: история, современность и перспективы // Наука и мировоззрение. – 2025. – № 33. – С. 56–59.
- [15] *Розеншильд, К.* История зарубежной музыки : учеб. пособ. для исполнит. отд консерваторий / 3-е изд., доп. – Москва : Музыка, 1973. – 534 с.
- [16] *Крунтяева, Т.* Комическая опера XVIII века. – Л.: Музыка, 1981. – 167 с.
- [17] *Краснощеков, В.* Вопросы хороведения. – Москва : Музыка, 1969. – 300 с.
- [18] *Дмитриева, Н. А.* Краткая история искусств : Очерки. Вып. 2. – Москва : Искусство, 1975. – 340 с.
- [19] *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года : учеб. : в 2 т. Т. 2: XVIII век / 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Музыка, 1983. – 444 с.
- [20] *Келдыш, Ю. В.* Классицизм // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 2 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Сов. энцикл., 1976.
- [21] *Бружас, Ю. А.* Хоровое творчество Бетховена в поздний период его деятельности: дис. ... канд. искусствовед. – Москва, 1994. – 199 с.
- [22] *Гудимова, С. А.* Музыкальная эстетика романтиков // Вестник культурологии. – 2017. – № 2(81). – С. 94–111.
- [23] *Казачков, С. А.* От урока к концерту. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1990. – 343 с.
- [24] *Шнеерсон, Г.* Французская музыка XX века. – Москва : Музыка, 1970. – 775 с.
- [25] *Ветлицына, И.* Онеггер Артур // Творческие портреты композиторов : Попул. справ. – Москва : Музыка, 1990. – 442 с.

ESSENCE OF THE CHOIR AND ITS REALIZATION IN THE WESTERN EUROPE CULTURAL CONTEXT

Qin Ying,

Post-graduate student,
Saint-Petersburg State Institute of Culture (Saint-Petersburg)

Bondarenko Oksana Vladimirovna,

Applicant post-graduate student,
Saint-Petersburg State Institute of Culture (Saint-Petersburg)

Abstract. *The authors view choral performance as a phenomenal, profound, and subtle phenomenon, combining collectivity, the human voice, and music. They note that choral art is often closely associated with the religious sphere due to the choral art's ancient history, the importance of its religious aspect for people over centuries and millennia, and the spiritual potential it offers both for individuals and for social unity. The authors believe that choral performance has potential, citing the observed revitalization of the choral movement in our time, marked by the loss of past cultural landmarks and cultural content.*

In examining the history and development of the choral movement in Western Europe, the article highlights the interconnectedness of the cultural context of the region and individual countries with the characteristics of choral performance. This, the authors argue, reflects the active sociocultural dynamics of the region as a whole, as well as the role of creative individuals striving to meet the needs of the times and society. An important factor was the "secularity" of Western European culture, for which both religion and religious art are a reason for deep psychologism, attention to individuality, aesthetics, and an organic and creative complementarity of the secular and religious, professional and amateur.

Keywords: *history of choral art, Western Europe, cultural conditioning, choir phenomenon, manifestations of essence.*

© Цинь Ин, Бондаренко О.В., текст, 2026
Статья поступила в редакцию 27.11.2025.

Ссылка на статью:

Цинь Ин, Бондаренко, О. В. Сущность хора и ее реализация в культурном контексте Западной Европы. – DOI 10.34685/NI.2026.68.88.006. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 93-105. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/745.html&j_id=67.