

Белорусская хоровая поэма XX в.: к вопросу эволюции жанра

Статья посвящена рассмотрению эволюции жанра хоровой поэмы в творчестве белорусских композиторов на протяжении XX – первого десятилетия XXI в. Расширение круга подобных сочинений для различных исполнительских составов, обогащение семантики, обновление трактовки жанра в целом свидетельствуют о мобильности и коммуникативности жанра, его потенциале для воссоздания разнообразных идей и идеалов в музыкальном искусстве.

На протяжении XX в. в хоровом творчестве белорусских композиторов постепенно «прорастает» и укрепляется жанр хоровой поэмы. С одной стороны, данный процесс диктовался потребностями собственно хорового искусства, всегда являвшегося одной из самых коммуникативно «открытых» для широкой слушательской аудитории областей музыкального творчества. С другой стороны, в этом процессе можно усмотреть также интенции, идущие от композитора, его заинтересованности в многогранном освоении определенных жанровых традиций, в уплотнении их такими формами звучности, в которых жанр ранее не был представлен.

С 1920-х гг. по настоящее время белорусскими композиторами было создано свыше 60 произведений в жанре хоровой поэмы. Сочинения этого круга опираются на различные жанровые «платформы», характеризуются многоплановостью образно-эмоциональной сферы, переменностью структурообразующего и драматургического профиля формы, множественностью типов исполнительского решения¹.

¹ Ретроспективный взгляд на исторические пути белорусского композиторского творчества позволяет констатировать два важных факта, имеющих отношение к истории жанра белорусской хоровой поэмы. В 1844 г. А. Абрамовичем была написана *фортепианная* поэма «Wesele Białoguckie», названная в исследовании В. Антоневич (со ссылкой на Р. Подбереского) «музыкальной поэмой в духе народной песни» [1, с. 91], «первым прецедентом крупной национальной формы в белорусской музыке» [1, с. 89]. Хронологически этот факт из творческой биографии белорусского композитора совпадает с периодом становления поэзного жанра в западноевропейской музыкальной культуре первой половины XIX в., а в сущности – даже превосходит появление первых образцов поэмы в музыке композиторов-романтиков. Косвенно соприкасаются с

О зарождении, становлении и развитии жанра *белорусской хоровой поэмы* речь может идти только в отношении послереволюционного периода в истории белорусской музыкальной культуры. Этапом становления жанра стал период 1920–40-х гг. Он характеризуется появлением первых единичных образцов хоровой поэмы. Хронологический ряд открывает поэма для чтеца и фортепиано «Буревестник» Е. Тикоцкого (1920), впоследствии переработанная композитором в жанре хоровой поэмы¹. В 1930-е гг. появляются хоровые поэмы сочинения Н. Аладова «Над ракою Арэсай» (1933), А. Богатырева «Сказка о Медведихе» (1937), Г. Пукста «Поэма о Красной Армии» (1938)². Уже в этих первых творческих опытах белорусских композиторов заметны ростки главнейших тенденций развития жанра белорусской хоровой поэмы, в полной мере раскрывшиеся позднее. В первую очередь речь идет о семантике жанра, специфике исполнительского состава, важнейших особенностях композиционно-драматургического решения. Так, формируются два основных подхода в трактовке идейно-образного содержания хоровой поэмы. *Первый* из них характеризуется отчетливой ориентацией на актуальные для эпохи идеологические и социальные приоритеты: революционная героика, патриотика, гражданская пассионарность. Эта тематика претворяется в образном строе поэмы сочинений «Буревестник» Тикоцкого, «Над ракою Арэсай» Аладова, «Поэма о Красной армии» Пукста. *Второй* подход в трактовке семантики жанра, напротив, предполагает удаленность от прямых соприкосновений с идеологией эпохи. Хронологически открывающая эту линию «Сказка о Медведихе» Богатырева воплощает образы классической пушкинской поэзии. Несмотря на различия в идейно-образном содержании, хоровые поэмы белорусских композиторов на этапе становления жанра в большей или меньшей степени опираются

музыкальным прошлым Беларуси и творческие открытия в жанре *симфонической поэмы* польского композитора М. Карловича. В частности, в образном строе некоторых его поэм прослеживаются белорусские мотивы, не в последнюю очередь – на уровне интонационности («Литовская рапсодия», «Извечные песни») [см. об этом: 6, с. 57].

¹ В третьей, окончательной редакции (1944 г.) это произведение предназначено для баса, хора и симфонического оркестра.

² В исследовании В. Антоневиц также упоминается в качестве произведения поэмого типа вокально-симфоническая сюита «Курган» Н. Ровенского (1922).

на *программность* (сюжетного и обобщенного типа). Круг первых белорусских хоровых поэм характеризуется также тем, что в качестве литературной основы композиторами избираются по преимуществу именно *поэзные* произведения русских и советских поэтов¹ как прямой резонанс сходных жанров в Поэзии и Музыке.

На этапе становления жанра хоровые поэмы белорусских композиторов предстают по преимуществу одночастными сочинениями вокально-инструментального (симфонического) типа. Пропорции вокально-хорового и инструментального начал в таких композициях значительно варьируются. Так, например, в «Сказке о Медведихе» превалируют сольно-вокальные и хоровые эпизоды, несущие поэтическое слово и рельефно «обозначающие» программу и поэтический строй. Значительна их роль также в хоровых поэмах Аладова и Тикоцкого (в последней редакции). И, напротив, «Поэма о Красной армии» Пукста являет собой композицию по преимуществу симфоническую, но с *хоровым* апофеозом на славильный текст в конце.

Выбор композитором исполнительского состава для хоровой поэмы существенно влияет на саму трактовку жанровых качеств. Уже в первых хоровых поэмах можно заметить разнообразную «компоновку» исполнительского состава и, соответственно, сольно-вокального, инструментального и собственно хорового начал. С данных позиций белорусская хоровая поэма, находившаяся в тот период на этапе первых творческих опытов, испытала несомненное влияние важнейших традиционных хоровых жанров, имевших богатую историю, – кантаты, оратории, оперной хоровой сцены, отчасти хоровой миниатюры, генетические черты которых сохранились на всех этапах последующей эволюции жанра хоровой поэмы². Можно усмотреть определенную связь хоровой поэмы с романтической поэмой инструментального типа, заявившей о себе как об обособленном жанре в западноевропейской и русской музыке второй половины XIX – начала XX в.

В послевоенный период (уже в 1950-е гг.) становится заметной тенденция к обогащению первой, социально ориентиро-

¹ Так, «Буревестник» Тикоцкого создан по одноименной поэме Горького; «Сказка о Медведихе» Богатырева оживляет образы поэмы Пушкина. В основе хоровой поэмы «Над ракой Арэсай» Аладова – поэзия белорусского классика Янки Купалы.

² Данный вопрос требует отдельного исследования.

ванной, «высокого идейного звучания» линии в развитии хоровой поэмы [2, с. 220]. Новой, завоевавшей устойчивое место в эволюции жанра, становится военно-патриотическая и военно-мемориальная тематика (поэма «Вечно живые» Г. Вагнера, «Две поэмы по мотивам М. Танка» Л. Абелиовича и др.). Вторая линия обогащается тематическим комплексом «исторического прошлого» [1, с. 38], раскрытием в эпико-драматическом ключе фольклорных, историко-фантазийных образов (например, поэма «Курган» Н. Чередниченко). Новые художественные идеи обогатили тематику сочинений, усилили национальные корни образного строя в поэмах о далекой старине, в сочинениях, воспевающих военный подвиг белорусского народа.

Обновление тематики хоровых поэменных сочинений влекло за собой расширение трактовки исполнительского состава, поиск новых граней и пропорций в использовании вокально-хорового и инструментального начал. Например, в вокально-симфонических поэмах вокальные голоса не только выполняют определенную «сюжетно-ролевую» функцию («Курган» Чередниченко), но могут трактоваться иначе, например, как эмоционально-действенный акцент в общей партитуре (женский вокализ в поэме «Вечно живые» Вагнера). В 1950-е гг. появляются хоровые поэменные сочинения *без сопровождения*, что можно считать существенным обновлением «пространства» данного жанра («Две поэмы по мотивам М. Танка» Абелиовича). Эта разновидность хоровой поэмы будет устойчиво культивироваться в последующие десятилетия в белорусском композиторском творчестве.

В плане композиционно-драматургической трактовки хоровая поэма данного периода предстает не только как одночастное вокально-симфоническое сочинение. Возникшая новая ветвь – *акапельная* хоровая поэма – апробирует и быстро укореняет в белорусской музыке *циклическую* структуру *хоровой поэмы*¹.

На протяжении 1960-х гг. эволюция жанра хоровой поэмы тесно взаимосвязана с такими процессами в белорусском композиторском творчестве, как усложнение ладово-гармонического, интонационно-тематического, фактурно-тембрового кон-

¹ Заметим, что и в последующие два десятилетия (1960 – 70-е гг.) жанр хоровой поэмы ориентирован именно на циклический принцип организации целого. Одним из совершенных образцов трактовки цикла хоровых поэм являются «Пять поэм» Богатырева (1977).

текста в музыкальных композициях. В русле общих композиторских тенденций в поэме проявляется тяготение к жанрам и жанровым микстам, обладающим потенциальной гибкостью, а также возможность индивидуализации образно-тематической сферы, открытой для семантики широкого спектра. К примеру, в плане идейно-образного содержания хоровая поэма обогащается новой тематикой, воспевающей общечеловеческие идеалы (гуманизм, любовь к жизни, природа как вечность). В этом отношении показательна вокально-симфоническая поэма Д. Смольского «Голоса рассвета».

В трактовке жанра преобладают сочинения вокально-симфонического плана. Разнообразие поэм в плане исполнительского состава позволяет выделить несколько групп:

– вокально-симфонические поэмы для хора, солистов и симфонического оркестра («Голоса рассвета» Смольского, «Белавежа» Я. Косолапова, «Катерина» и «Коммунисты идут вперед» Э. Ханка);

– поэмы для хора и народного оркестра («Мы – сейбіты шчасця» Д. Смольского);

– поэмы для хора в сопровождении фортепиано («Три хора из поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» Е. Тикоцкого);

– хоровая поэма *a cappella* (цикл поэм «Мужество сердца» К. Тесакова).

Социально-гражданская тематика и адресация хоровой поэмы обуславливает ее стабильное положение в сфере культивируемых жанров в 1970-е гг.¹ В сочинениях раскрываются различные оттенки социально и идеологически значимых идей того времени. Прежде всего, это героико-патриотическая тема в мемориальном («Памяти героев» Г. Суруса, «Героям Бреста» Г. Вагнера) и лирико-драматическом ее прочтении («Пять поэм» А. Богатырева). Тема родной земли претворяется посредством освоения музыкальных фольклорных традиций («Беларуская калыханка» В. Курьяна²) как проекция общезпохального стилизового направления «новой фольклорной волны» в советской музыке. В хоровых поэмах преломляются идеи патриотизма, прежде всего в прославлении Родины («Край мой», «Поэма о

¹ В сфере симфонической музыки этого периода поэмы жанр представлен в творчестве Е. Глебова, А. Мдивани, В. Иванова, В. Доморацкого.

² Во второй редакции (2007) «Калыханка» обозначена как кантата.

Днепре» Д. Смольского), а в поэмах лирико-психологического плана отражены признаки жанра баллады («Петрусь» Д. Смольского), исторической легенды (поэма-легенда «Гусяр» И. Лученка)¹.

Белорусская хоровая поэма 1970-х гг. весьма разнообразна по исполнительскому составу: от композиций для хора без сопровождения («Пять поэм» Богатырева, «Петрусь» Смольского) до крупных вокально-симфонических сочинений, предполагающих участие хора, солистов, оркестра. Последняя группа представлена двумя разновидностями: для традиционного и расширенного состава участников. Для традиционного состава написаны сочинения для хора и симфонического оркестра («Поэма о Днепре» Смольского), а также композиции для хора, солистов и симфонического оркестра (поэмы «Памяти героев» Суруса, «Героям Бреста» Вагнера). Поэмные сочинения для расширенного состава обогащаются введением чтеца (оратория-поэма «Памяти поэта» Кортеса, «Элегия аб чацвёртай бярозе» Иванова), «уплотнением» хоровой фактуры благодаря использованию двух хоровых пластов (смешанный и детский хоры в «Памяти поэта» Кортеса).

Существенны изменения композиционно-драматургического «профиля», что обусловлено варьированием жанровых «платформ» таких сочинений. Так, в жанре вокально-симфонической поэмы, ранее опиравшейся на принцип одночастности, свойственный кантате и симфонической одночастной поэме, наблюдается обращение и к многочастной циклической композиции ораториального типа. Ярким образцом циклической хоровой поэмы такого рода становится оратория-поэма «Памяти поэта» Кортеса – масштабная восьмичастная композиция, в которой черты ораториальности переплелись с элементами эпической поэмы «свиридовского типа». В хоровой поэме *a cappella* также представлены два структурных варианта: а) циклическая поэма нефабульного драматургического типа («Пять хоровых поэм» Богатырева); б) одночастная поэма («Петрусь» Смольского)².

1980-е гг. – своеобразная кульминация в эволюции жанра, реализовавшаяся в мощном приливе творческого внимания бе-

¹ Поэма-легенда «Гусяр» на стихи Я. Купалы была создана композитором в 1971 г. для вокально-инструментального ансамбля «Песняры».

² Повышенное композиторское внимание к данному типу хоровой композиции проявится позднее – в 1980-е гг.

лорусских композиторов к жанру поэмы, в том числе и к хоровой поэме, обладающей устоявшейся сферой семантики, принципами композиционно-драматургическими решения, мобильными связями и формами взаимодействия с другими жанрами хоровой и вокально-симфонической музыки. За одно десятилетие было создано около 20 поэзных композиций¹, разнообразных, обладающих несомненной художественной значимостью, характеризующихся «...переплетением эпических, героических и драматических образов, единством описательности, образности и психологичности, многоплановостью музыкально-выразительных средств» [3, с. 217].

Хоровая поэма 1980-х гг. развивает патриотическую линию, ставшую к этому времени традиционной для данного жанра. Она прослеживается в хоровых поэмах-реквиемах («Памяць» С. Хвошчинекого, «Рэха вайны» Э. Казачкова, «Маўчаць вянкi» Л. Шлег, «Рэквіем на кожным чацвёртым» А. Кочина), а также в поэмах-мемориалах, продолжающих традиции сочинений Г. Вагнера, Г. Суруса, В. Иванова. Главная идея вечной благодарной памяти героям воплощается в партитурах как путем усиления гражданского пафоса («Вечный огонь» Э. Носко), так и благодаря лирической экспрессии («Маўчаць вянкi» Л. Шлег), а также лирико-драматическому компоненту («Рэха вайны» Э. Казачкова, «Хатынскія званьы» В. Кузнецова)². В ряду новых черт тематики хоровой поэмы – обращение к древнейшим образцам белорусской письменности, образам далекого исторического прошлого белорусского народа («Из предисловия Ф. Скорины к книге “Иудифь”» А. Дмитриева)³.

Вокально-симфонический тип поэм представлен сочинениями Э. Носко («Вечный огонь»), Д. Евтуховича («Весенняя поэма»), В. Кузнецова («Моя родина»), Л. Сверделя («Песня

¹ Для сравнения: за весь предшествующий период (1920 – 70 гг.) было создано примерно 30 произведений в данном жанре.

² Ряд композиций создан в преддверии празднования 40-летия Победы в Великой отечественной войне (хоровые поэмы без сопровождения «Маўчаць вянкi», «Бацькаўшчына» Л. Шлег). Связь с этим событием прослеживается также в поэзных сочинениях В. Кузнецова, А. Кочина, Э. Казачкова (все поэмы появились в 1983 – 1985 гг.).

³ Хоровую поэму А. Дмитриева на текст Франциска Скорины можно расценить не только как резонанс тематики «исторического прошлого», но и как проявление творческого интереса к духовной сфере в белорусской хоровой поэме конца XX – начала XXI в.

лясных валатоў»), С. Хвоцинскаго («Памяць»). Круг хоровых поэм без сопровождения обогащается одночастными сочинениями Л. Шлег («Веснянка», «Маўчаць вянокі», «Бацькаўшчына»), Э. Казачкова («Рэха вайны»), В. Кузнецова («Заклинанне», «Хатынскія званьы»), А. Дмитриева («Росстань», «Из предисловия Ф. Скорины к книге “Иудиף”»), а также циклом поэм М. Васючкова «Вільготны змрок».

Новаторские подходы ощутимы и в плане исполнительского состава. В поэме Хвоцинскаго «Памяць» оркестровый состав трактуется в русле тенденции к камернизации: автор использует звучание струнного оркестра, клавесина, фортепиано и группы ударных инструментов. Широкому варьированию подвергается и вокально-хоровая часть партитуры – от использования тембровых красок различных хоровых составов (смешанный хор; детский хор в поэмах Свердоля, Хвоцинскаго) до изменения количества солирующих голосов (одного, дуэта, квартета).

В 1990-е гг. белорусское искусство переживает период национально-культурного возрождения, выраженного, прежде всего, интересом (относительно не искусственным!) к собственной истории. Огромный интерес широкой слушательской аудитории к хоровому исполнительскому искусству, к зазвучавшей повсеместно церковной музыке, к новым исполнительским хоровым коллективам. Опосредованно это отразилось и в творчестве белорусских композиторов: для многих из них хоровые жанры стали важной областью приложения творческого вдохновения. В хоровой поэме этого периода можно выделить несколько важнейших тематических сфер. Прежде всего, сохраняет свое значение героико-патриотическая тема (поэма-мемориал в творчестве Л. Шлег, Э. Казачкова). Проявляются новые грани в трактовке темы «исторического прошлого». Она направлена на расширение национального самосознания и активизацию чувства национального достоинства белорусского народа (например, «Зямля дзядоў» Г. Ермоченкова). Новым явлением в жанре хоровой поэмы становятся сочинения на духовную тематику. Созданные на волне культурного возрождения поэмы («Ратуя нас, Божа» Э. Носко, «Святы Покрыў» Л. Шлег, «Похвала Пресвятой Божией матери Богородице» М. Васючкова, «Покаяние» Г. Ермоченкова, «Росіца» Э. Андрееенко) во многом являются духовными сочинениями концертного типа, значительно расширившими содержательный диапазон не только жанра хоровой поэмы, но и белорусской хоровой музыки в целом.

В плане привлекаемых исполнительских составов хоровая поэма этого периода развивается в привычном русле. Это и вокально-симфоническая поэма для хора и оркестра («Зямля дзядоў» Г. Ермоченкова, «Яма» Э. Казачкова, «Свіцязянка» В. Грицкевича), и поэмы с участием солистов (картина-поэма «На талацэ», «Ішоў раёк» Л. Симакович, «Росіца» Э. Андрееенко), поэма для хора без сопровождения («Над смужнай раўнінай», «Похвала пресвятой Божией матери Богородице» М. Васючкова, «Памяць», «Святы Покрыў» Л. Шлег), концерт-поэма для смешанного хора без сопровождения («Ой, рана на Ёвана» Г. Вагнера, «Покаяние» Г. Ермоченкова). Вместе с тем и в плане состава исполнителей появляются признаки нового. В частности, созданы хоровые поэмы для однородного хорового коллектива (сочинения Васючкова, Андрееенко). Расширяется тембральный спектр инструментального пласта (введение флейты, ударных инструментов, колокольчиков в хоровых поэмах Симакович). Происходит также и расширение жанровых истоков поэмы композиций. Помимо традиционной опоры на симфоническую поэму и кантату, заметно усиление жанра песни («Росіца» Андрееенко), хорового концерта «фольклорного или фольклоризированного типа» («Ой, рана на Ёвана» Вагнера) [4, с. 254]. Поиск особых средств выразительности можно объяснить созданием бестекстовых поэмы композиций (например, «Зямля дзядоў» Ермоченкова), как вокально-симфонических, наследующих традиции Вагнера, так и поэмы без сопровождения (поэма-вокализ «Покаяние» Ермоченкова). В данном аспекте бестекстовая акапелльная поэма выступает не только как пример новой жанровой разновидности собственно поэмы, но и как «бестекстовая хоровая пьеса», входящая в «группу хоровых сочинений без интонируемого текста» [4, с. 239] и качественно обогащающая блок камерных жанров хоровой музыки. Как важный акцент в трактовке белорусскими композиторами жанра духовной хоровой поэмы отметим обращение к белорусскоязычным текстам («Ратуй нас, Божа» Носко, «Росіца» Андрееенко). В данном аспекте примечательно приоритетное использование в качестве поэтической основы авторской лирической поэмы религиозного содержания, нежели духовных канонических текстов.

В первое десятилетие XXI в. эволюция поэмы жанра продолжается. Среди новых поэмы сочинений – симфониче-

ско-хоровые («Асветнікі» Э. Носко), произведения для солистов, хора и инструментального сопровождения («Сакраментальная поэма» Е. Атрашкевич, «Крапіце расою з вышыняў нябёсы» А. Безенсон), поэмы без сопровождения («Роздум на пачатку трэцяга тысячагоддзя» Носко, «Спакуса» Безенсон). Значителен образно-смысловый строй этих композиций, раскрывающий мир авторской лирической поэзии духовно-религиозного плана, резонансно соотносящийся с духовными и нравственными идеалами и ценностями современного мира. В плане композиции хоровые поэмы последнего десятилетия структурированы в двух вариантах целостности (одночастной и циклической), апробированных в композиторской практике предшествующих десятилетий. Но и здесь можно заметить признаки нового в трактовке жанра, например, появление многочастной поэмы без сопровождения («Роздум на пачатку трэцяга тысячагоддзя» Носко), некоторые признаки камернизации хоровых поэм.

Адресованную различным исполнительским составам, хоровую поэму – жанр исторически совсем молодой (чуть более полувека!) и развивавшийся «в тени» других традиционных жанров хоровой музыки, – невозможно отнести к числу *приоритетно и стабильно* культивировавшихся в белорусском композиторском творчестве XX в. В эволюционной линии жанра заметны временные «пробелы», обусловленные годами войны с ее социальными и духовными потрясениями, а также периодами недостаточного внимания композиторов к этому жанру. Тем не менее, хоровая поэма развивалась на протяжении многих десятилетий, постепенно укрепляясь в роли обособленной жанровой «единицы» в спектре других жанров белорусской хоровой музыки. Благодаря приоритетам тематики широкого социального звучания, возвышенности и благородства в ее раскрытии данный жанр является одним из наиболее коммуникативных в сфере хоровой музыки.

Многокорневой генезис жанра (одночастная поэма в искусстве эпохи романтизма, многовековой художественно-творческий опыт европейской музыки в жанрах кантаты, оратории, крупного хорового сочинения и др.) обуславливает мобильность, вариабельность трактовки композиторами жанровых признаков хоровой поэмы, разнообразие жанровых микстов, что обеспечивает «самосохранение и выживание» жанра.

Огромный потенциал мобильности и коммуникативности, заложенный в природе хоровой поэмы, позволяет предвидеть в будущем полное ее раскрытие, а также предстоящее (на ближайший период) накопление творческого «багажа» внутри данной жанровой традиции, как в области собственно композиторского творчества, так и хоровой исполнительской культуре Беларуси.

Список использованных источников

1. *Антоневич, В.* Белорусское композиторское творчество в его связи с фольклором: историко-методологическое исследование / В. Антоневич. – Минск: БГАМ, 1999. – 271 с.
2. История белорусской музыки: учеб. пособие / Г. Глушенко [и др.]; под общ. ред. Г. Глушенко. – М.: Музыка, 1976. – 247 с.
3. Белорусская музыка 1960 – 1980-х годов / под ред. Г. Глушенко. – Минск: Беларусь, 1997. – 359 с.
4. *Паисов, Ю.* Современная русская хоровая музыка (1945 – 1980): очерки истории и теории / Ю. Паисов. – М.: Сов. композитор, 1991. – 280 с.
5. *Смагин, А.* Белорусская хоровая литература: курс лекций / А. Смагин. – Минск: Бел. ун-т культуры, 1998. – 187 с.
6. *Вьюжинова, И.* Симфоническое творчество М. Карловича в контексте идейно-художественных исканий позднего романтизма: образно-содержательный аспект // Романтизм в музыке: материалы науч.-теорет. конф., Минск, 3-5 декабря 1997 г. / сост. и науч. ред. Т. Титова. – Минск: БГАМ, 1999. – 264 с.
7. *Гісторыя беларускай савецкай музыкі* / адк. рэд. Г. Глушчанка. – Минск: Вышэйшая школа, 1971. – 544 с.
8. Музыкальная культура Белорусской ССР: сб. ст. / сост. Т. Щербакова; под ред. Г. Глушенко – М.: Музыка, 1977. – 256 с.
9. *Мдзівані Т.* Кампазітары Беларусі / Т. Мдзівані, Р. Сергіенка. – Минск: Беларусь, 1997. – 400 с.

SUMMARY. The article covers the consideration of the choral music genre in the works of Belarusian composers in the period of the 20th century and the first decade of the 21st. The growing variety of such compositions for different performers, semantics' enrichment, the renewal of the genre's interpretation in the whole account for its mobility and communicativeness, high potential to recreate diverse ideas and ideals in musical art.

Статья поступила в редакцию 22.09.2010 г.