

сучасного українського композитора О. Щетинського.

Ключові слова: стиль, сучасні техніки композиції, універсальність музичної мови.

Rud Polina. «A. Shchetinsky's works»: introduction in a theme of a course «Modern Ukrainian music».

The article concerns the most distinctive stylistic features characteristic of the work of the modern Ukrainian composer A. Shchetinsky.

Key words: style, technique of composition, universality language of music.

УДК [78.071.2:781.68]:78.03

Ганна Савельєва

ХОРОВИЙ СТИЛЬ ЯК ОБ'ЄКТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

**(на прикладі концертних програм Камерного хору
імені В. Палкіна)**



Савельєва (Парфьонова) Ганна Володимирівна – викладач кафедри хорового диригування.

Лауреат Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів (I премія), стипендіат Харківської державної обласної адміністрації ім. М. Манойла в номінації музики і вокального мистецтва. Здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Завершує роботу над кандидатською дисертацією «Виконавські традиції хорової школи Слобожанщини» (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Л. В. Шаповалова).

Коло наукових інтересів: виконавська інтерпретація, аналіз хорової музики, хорознавство, історія хорового виконавства.

Метою статті є розкриття складових компонентів категорії хорового виконавського стилю на прикладі інтерпретацій творів хорової музики Камерним хором задля створення на цій основі цілісної концепції музикознавчого підходу до вивчення виконавського хорового стилю.

Об'єктом дослідження є семантика духовної, народної та сучасної хорової музики, що стали підґрунтям для створення виконавського стилю колективом Камерного хору. В якості **предмета** виступає *хоровий виконавський стиль* Камерного хору, що сформувався під впливом множини факторів, та реалізувався у художній інтерпретації творів як певний стандарт.

Диригентська діяльність потребує активної роботи уяви, що дає можливість моделювання музично-виконавських версій твору. Тут на потребі стає особливий вид уяви – «дійова уява» (термін В. Ражнікова). Її основа полягає в тому, що в ідеальній формі відтворюється не лише результат, але й сама діяльність. Стосовно музичного виконавства це означає, що у свідомості виконавця має бути сформований не лише образ, але й конкретні виконавські дії – звуко-пластичний ідеал.

Апеляція до визначення виконавства як перекладу «художнього змісту з нехудожньої системи в художню» [7, с. 37] дозволяє розглядати виконавський стиль Камерного хору (за період керування його засновником – професором, народним артистом України, членом-кореспондентом АМУ В. Палкіним) в контексті художньої інтерпретації трьох основних пластів його репертуару: духовної, народної та сучасної хорової музики а cappella. В зв'язку з цим посилюється роль особистості творця інтерпретації (в нашому випадку – диригента та співаків колективу), котрого В. Медушевський порівнює з «посередником», «пророком», що коментує суть твору. Інтерпретуванню, за його думкою, має передувати розуміння онтологічної сутності музичного змісту [5]. Крім того, в диригента має бути розвинена так звана комбінаторна фантазія, що забезпечує варіативність реальних дій диригента в процесі його творчості (за В. Ражніковим). Іншими словами, діям диригента притаманна імпровізаційність (звісно, у певних межах), передусім, у таких семантичних умовах, як темп, темпоритм, динаміка, артикуляція. Імпровізаційні моменти присутні й у пластичному образі. Усіма цими засобами та установками хорової майстерності блискуче володів чудовий диригент, харизматична людина, музично-суспільний діяч **В'ячеслав Сергійович Палкін**.

Актуальність теми дослідження зумовлено відсутністю комплексного дослідження, присвяченого категорії виконавський хоровий

стиль. Природно, що розгляд хорового стилю колективу має бути в тісному зв'язку з вивченням особливостей національних хорових шкіл. Національно-стильове увиразнюється через персональну творчу ініціативу, вагомість якої великою мірою зумовлюється масштабами мистецької особистості. Саме у світлі індивідуальної творчості талановитих представників народу найбільш переконливо виявляє себе сила національного таланту. Явищем такого масштабу є Камерний хор ім. В. Палкіна Харківської філармонії як репрезента найяскравіших та найтиповіших ознак *східноукраїнського камерного виконавства*.

Цікавий погляд на проблему індивідуального виконавського стилю висловлює В. Живов. Автор відзначає, що *виконавський стиль*, поєднуючи споріднених по естетичним поглядам виконавців, може бути пов'язаний з тим чи іншим виконавським напрямком, що виникає на основі виконавської манери якого-небудь видатного артиста чи керованого ним колективу (хору, оркестру, ансамблю). Така особлива манера виконання, розвиваючись у творчості послідовників, поступово складається в певний *виконавський стиль* та *виконавську школу*.

Виконавський стиль по своїй суті є явищем прояву індивідуальності, бо саме творчість окремих митців є фундаментом, на основі якого виникають колективні стильові рівні. Оперуючи фактом, що кожен виконавський акт по своїй природі є неповторним явищем, автор зважає на те що, існують більш тривалі фактори, серед яких – індивідуальність артиста, його стильова направленість, притаманна йому манера. Таку манеру автор означає терміном «*виконавська інтонація*», що розповсюджується як на стиль окремого виконавця, так і на стиль колективу виконавців [1, с. 235].

Вивчаючи закономірності втілення узагальненої ідеї музичного та поетичного змісту хорового твору можливе наближення до розуміння закономірностей його інтерпретування виконавцями. Це, в свою чергу, приводить до розуміння *виконавського стилю* як категорії музичного «інтонаційного мислення» та «виконавського інтонування» у процесі інтерпретування твору (за Б. Асаф'євим). Розгляду виконавського хорового стилю Камерного хору у цьому ракурсі, шляхом вивчення особливостей художньої інтерпретації хорової музики а cappella (найбільш виразові інтерпретації творів духовної, народної та сучасної музики) і присвячено дану статтю.

Поняття «інтерпретація» одержало новий ракурс вивчення в ХХ ст., а саме: співвідношення канону й евристики у виконавській практиці. В епоху особливої ролі художньої індивідуальності у всіх видах мистецтва, евристика займає найважливіше місце. Видатні виконавці прямо вказували на обов'язковість привнесення нового у їхній творчій роботі. Таким чином, нотний текст виступає в ролі канонічної моделі, що є лише передумовою, що є розгортає художній процес – від первісного технічного освоєння до яскраво індивідуальної творчої інтерпретації (як прояву евристики).

У цьому ракурсі не менш важливою є думка про два типи варіативності музичного твору як способу його існування – історичний та індивідуальний (за В. Холоповою). У першому випадку ймовірна зміна первісної канонічної моделі (нотного тексту) залежно від розвитку стилю епохи, виникнення нових принципів виконання, зміни виконавців. Цим забезпечується позачасовість життя музичного твору, його новітнє звучання. У другому – наголошується на виконавській індивідуальності, коли музичний твір (авторський текст) звучить щораз інакше, по-новому реалізуючись тим самим виконавцем у різних його виступах. Це вищий показник майстерності виконавця – диригент повинен абсолютно свідомо створити власне трактування, не змінюючи текст партитури та не виходячи за рамки певних стилістичних умов. У зв'язку з цим виникає проблема тотожності графічного й акустичного музичного твору.

Надзвичайно важливим вбачається аналіз деталей нотної фіксації твору, що дає передумову відтворення зашифрованої композитором інтонації. Лише за таких умов максимально можливий збіг графічного (задум композитора) і акустичного (реальне звучання конкретного виконання) тексту. Для того, аби досягти подібного результату, виконавцеві потрібне глибоке розуміння композиційної основи твору, усвідомлення стилю композиторського мислення. У свою чергу композитор, найбільше повно фіксує в партитурі різні дрібні деталі виконання, створює базис для найбільш повного розкриття художнього образу.

В ракурсі історії виконавства категорія «стиль» отримала подвійне трактування – як критерій високої якості виконання та як гарант об'єктивності авторського задуму (академічна традиція). Породженням такого розбіжного розуміння стилю можна вважати опозицію

«стиль – особистість», що виявилася основою проблеми «стильності» виконання, або «виконавської стильової адекватності» (Г. Ніколаєва). Поява названої опозиції пояснюється «двосуб'єктністю» самого виконавства, що сполучає в собі дві особистості – композитора і виконавця – і зумовлює пошуки оптимальної моделі виконання, в результаті чого, феномен стилю стає своєрідним концентратом його специфічності і цілісності та розмежовує грані можливих особистісних тлумачень музики.

Дві базові для нашого дослідження категорії «стиль» і «особистість» виявляють множинні зв'язки. При цьому особистісна репрезентативність музичного стилю безпосередньо пов'язана з його трактуванням як змістовного явища, тому що змістом стилю є виражений в ньому світ особистості композитора.

Не менш важливим ракурсом у вивченні проблеми є ідея «двох стилів» як проекції двох архетипів художнього мислення (В. Власов) – раціонального (класичного) та ірраціонального (романтичного). Ця диференціація проявляється як у сфері художнього творчості так і у контексті психологічної концепції «стилю людини», породжуючи появу двох полярних стильових пар. Розгляд стильової антитетичності дає можливість виявити кореляцію з двома типами «звукотворчої волі» (К. Мартинсен). діалогічна взаємодія двох стильових пар породжує чотири ситуації, дві з яких є потенційно конфліктними. Як наслідок, виникає проблема психічної та, відповідно, виконавської сумісності інтерпретатора академічної традиції з музикою романтичного стилю та навпаки (виконавця-романтика – з класичною музикою).

Щодо питання невід'ємності окремого виконавського стилю від загальної національно-стильової системи, то орієнтуючись на теоретичні розробки вітчизняних та зарубіжних учених із проблем менталітету, на досягнення сучасної теорії національного характеру (Д. Чижевський, В. Ліпінський та ін.) слід виокремити такі його риси, як емоційність і сентименталізм, чутливість і ліризм, індивідуалізм і прагнення до свободи. Вочевидь, що український характер як психологічна характеристика стилю національного мислення виявляє багато спільного з романтизмом.

Отже, виявлення сутнісних ознак українського національного музично-виконавського стилю уявляється можливим через зіставлення

його з іншими виконавськими стилями: по-перше, співвіднесення його з романтизмом як типом художнього мислення, що найбільше відповідає характерним рисам української національної психології; по-друге, зіставлення з класицистичним стильовим напрямом (наприклад раціонально-колористичним типом виконавства).

У створенні індивідуального хорового виконавського стилю провідну роль відіграє й інтонаційна експресія виконання – особливості звуковидобування, темброве забарвлення, **тон**, що є детермінантами фонізму та не можуть бути точно зафіксованими (О.Козаренко).

Слід зазначити, що у створенні самобутнього виконавського стилю колективу, В. Палкін оперував: 1) традиціями, що склалися у виконавській практиці Харківської хорової школи; 2) відомими йому інтерпретаціями провідних колективів України та зарубіжжя; 3) виконавськими можливостями співаків хору; 4) синтезом тембральних характеристик виконавців, що на різних етапах існування колективу мали свої відмінності.

Духовна музика. Довершені, надзвичайно піднесені «*Три духовних хори*» А. Шнітке¹⁴ написані в традиціях російських духовних піснеспівів. Композитор, прийнявши католицьке хрещення 1983 року у Відні, не випадково звернувся до текстів православних молитов для створення хорів. Це пов'язане з появою у його житті духовника, московського православного священика М. Ведернікова, який прийняв його в лоно православної церкви. Щодо історії створення «Трьох духовних творів», то слід відмітити, що твір було створено композитором за дуже короткий термін. Після російської прем'єри кантати «Історія доктора Іоганна Фауста», яким опікувався В. Полянський, диригент став наполегливо пропонувати композитору написати виключно хоровий твір. Задля цього В. Полянський постійно запрошував А. Шнітке на свої концерти, де виконувались твори російської духовної музики, звертав його увагу на такі масштабні хорові форми, як «Літургія» та «Всенічна». В результаті такої співтворчості з'явився хоровий шедевр.

Твір можна розглянути як хоровий цикл, що складається з трьох молитов: I.«Богородице, Дево, радуйся», II.«Господи Иисусе», III.«Отче наш».

¹⁴ Official CD of Gala-concert, Hajnovka-2005, track 11

Перший хор «Богородице, Дево, радуйся» написано в темпі *moderato* (ММ=55-70), що максимально наближений до молитовного стану. Композитор використовує принцип антифону, що закладено у дво-хорності композиції. Партія першого хору (перші голоси) звучить в *Es-dur*, другого (другі голоси) в *c-moll*, що дивним чином гармонійно поєднується в одне ціле. З цього композиційного прийому витікають темброві відмінності у звучанні 1 і 2 хорів: перший звучить світліше та легше, другому ж хору притаманні приглушеність та затемнення звучання.

Камерний хор у концертному виконанні «Трьох духовних хорів» А. Шнітке розподіляється на дві групи, що стоять окремо одна від одної – таким чином загострюється антифонність звучання. Складним у антифонному звучанні хорів I частини є проведення динамічної лінії кожного хору, що коливається в межах *p – mp – mf – mp – p* для першого хору, та відповідно на градацію нижче для другого. В результаті корекції звучності голосів першого та другого планів, яскраво вирізняється проведення *Es dur*-ного хору як головного тематичного матеріалу. Всі динамічні коливання в загальному звучанні хорів максимально знівельовано, в наслідок чого досягнуто атмосферу статички. Слід відзначити, що динамічні нюанси Камерний хор передає не за рахунок збільшення чи зменшення звучності, а використовує теситурні умови, що природно впливають на коливання динаміки. Не останню роль у створенні характеру частини відіграє і плавне й м'яке *legato* та відповідна йому бездоганна артикуляція тексту.

Значимість другого хору «Господи Иисусе» визначає характер *pesante*. Хор починається унісонним тематичним зерном, з якого «проростає» уся композиція, внаслідок чого він контрастує з попередньою частиною. Відчуття повноти та драматизму хорового тембру пов'язане з *divizi* у всіх хорових партіях, з теситурним розташуванням альтів та басів, а також підкресленим *tenuto* та насиченим експресивним характером в останніх кульмінаційних тактах номеру.

Частину побудовано за принципом єдиного динамічного зростання від *p* до *ff*, що майстерно відтворено співаками Камерного хору

Третій хор «Отче наш», кульмінацію всього циклу, визначено темпом *largo* (ММ = 44-48), але у виконанні Камерного хору спостерігаємо певну темпову свободу. Це тісно пов'язане з традиціями російсь-

ких духовних піснеспівів, де агогічні відхилення є необхідними, так як надають тексту молитви більшої виразності та значимості.

Номер має розгорнуту форму, що складається з трьох розділів. Перший розділ (1-11 тт.) представляє собою два речення: чоловічий хор у першому, та імітаційне нашаровування хорових голосів у другому. Співацька артикуляція має насичене, в'язке забарвлення. Другий розділ (12-21 тт.) пронизано елементами колокольності, фактура стає прозорішою, штрих стає більш точним та підкресленим. У третьому розділі (22-32 тт.) хорова фактура стає щільнішою, динаміка насичується, з'являються перемінні розміри (6/8, 2/4, 3/4, 7/8), що вносить елемент нестабільності, коливань, загальна темброва палітра хору приймає схвильоване, таємниче забарвлення. Гармонічна мова стає більш різноманітною – вишукано звучить мінорна домінанта, VI мажорна ступінь, мінорна субдомінанта. Вищевказані елементи фактури та використані виконавські прийоми підводять до локальної кульмінації III частини. У заключній коді (33-39 тт.) розташовано генеральну кульмінацію III частини, а за динамічною силою та величністю характеру можемо вважати цей розділ кульмінацією всього циклу. В III частині яскраво простежується взаємозв'язок музичного матеріалу та тексту, що відображається на побудові музичних фраз, агогічних темпових відхиленнях та на динамічних коливаннях.

Народні пісні. «*Чуєш, брате, мій*» К. Стеценка¹⁵ був одним з найулюбленіших творів художнього керівника Камерного хору. Кожного разу, коли випадала нагода співати цей твір, хоча він був добре розучений співаками і не надавав особливих технічних складнощів, В. Палкін приділяв йому на репетиціях багато часу. Пояснював він це тим, що твір К. Стеценка, хоч і виглядає простим та мініатюрним, несе в собі дуже важливі думки та емоційні образи, а на фоні його простої фактури яскраво прочитується виконавська майстерність хору.

Знаменита хорова обробка, відома під назвою «*Чуєш, брате мій*» написана К. Стеценком на основі пісні «*Журавлі*», створеної братами Богданом і Левком Лепкими. Образний зміст твору передає почуття самотності та туги композитора за батьківщиною. Музична стилістика хору має яскравий зображальний характер. Проте, навіть в тому випадку, коли композитор прагнув створити зоровий образ, намалювати

¹⁵ CD «Духовна музика і народні пісні» НН Студія. 2000, track 12

картину, головне для нього – не зображення, а те почуття, настрої, що відтворює ця картина у слухача. Зображальність у цьому творі є фоном, що допомагає більш глибоко передати психологію людини.

Форма твору – двочастинна, куплетна (AB + AB), побудована за принципом заспів-приспів, які контрастують між собою за інтонаційно-мелодичним матеріалом та невеликим доповненням наприкінці. Головний мелодичний зворот першого розділу збудовано на обертаннях в межах достатньо вузького діапазону і на постійному поверненню до основної опори (V ступінь ладу). Мелодичний рух поступовий, достатньо статичний. Така поступовість є головним носієм ліричної безперервності, плавності. Рельєфності образу сприяє вдало знайдений К. Стеценком штрих – двоплановість фактури викладу, елементи якого є і у заспіві, і у приспіві. Тему починають жіночі голоси, а по закінченні мотиву увагу привертає другий план – метричне, розмірене відлуння акомпануючого чоловічого хору з повною імітацією теми в партії жіночого хору. У приспіві композитор залучає прийом зображення журавлиного клику «Чуєш, – кру..кру...кру...» (той же штрих двоплановості). Мимоволі створюється асоціація з відлунням, що залишає журавлиний клин в осінньому небі.

В. С. Палкін відредагував партитуру так: прибрав паузи, що розділяють фрази жіночого і чоловічого хорів, подолавши статичність фактури. Утворилося безперервне потаємне звучання (що також подібне до ефекту відлуння), за якого партитура зазвучала більш повно. В останніх тактах приспіву («...крилонька зітру») після агогічної хвилі та динамічної кульмінації на останньому акорді (домінанті основної тональності) В. Палкін робив фермату, що після емоційного запалу посилювало відчуття безвихідності, повертаючи до основного образного змісту твору. Остання фраза приспіву з тим же текстом звучить у контрастно повільному темпі, пов'язуючи приспів з наступним куплетом. За проведенням заспіву у другому куплеті дещо прискорюється темп, виконання стає більш емоційно насиченим, експресивним, створюється відчуття руху. Змінено і фінальний такт, що є доповненням форми хору: на останньому тоні знову звучить фермата; звуки ніби тануть у повітрі, і залишається лише партія сопрано, поступово філюючи звук. Цей ефект не тільки зберігає настрої самотності а й посилює його.

Сучасна музика. У сучаснім мистецтві все частіше спостерігається відмова від звичної для концертного виконання сценічної манери і йде пошук нових форм освоєння сценічного простору. Можемо констатувати синтез мистецтв (музики, співу й руху) при створенні сценічної композиції. Існує також чимало творів, при створенні яких автори не припускали їхнього сценічного втілення. Однак творча активність виконавців, що долає стереотипи, а також фантазія й художній смак режисера, що зробив сценічну постановку, дозволяють слухачам (а іноді – і самому авторові) відкрити для себе нові грані навіть у добре відомому добутку. Подібна ситуація склалася і з долею твору В. Мужчиля «Прощай, ХХ сторіччя!»¹⁶. Самобутня музика одного з найавангардніших майстрів хорової музики сучасної України сприяла виявленню широкого діапазону засобів художньої виразності, яким володіють артисти Харківського Камерного хору, «розкріпачила» співаків і мобілізувала слухацьке сприйняття авангардної музичної поетики.

Є актуальним питання про роль диригента в хоровому виконавському мистецтві: диригент може обрати функцію постановника на себе, або залучити режисера. Функція постановника належить А. Калояну. Одним з перших завдань став вибір стилю. Цьому передував точний, науковий аналіз музичної драматургії твору як процесу режисерської творчості, з позиції «розкодування» художнього задуму композитора. Композитор замислив показ історичної перспективи розвитку естрадної музики – від зародження джазу до рок-музики (повільний фокстрот, джаз, рок, метал). Музичні теми естрадних стилів розгортаються на тлі ритмік-групи, яку акустично мають зображати самі співаки. Результатом цього процесу стало створення зримого ряду, що відповідає ряду звуковому. Так, головною фабулою твору став наочний джаз-бенд, який втілювали співаки: партії контрабасів, саксофонів, труб, групи перкусійних інструментів, група діджеїв, танцювальна група, солістка. Після перегляду репетиційної версії постановки, композитор надихнувся на створення нового епізоду – соло перкусійної установки, яке виконують всі співаки разом.

Отже, робота режисера збігається й з творчістю митця по створенню художньої композиції: підвищена увага приділяється «кращі» і

¹⁶ Відеозапис телеканалу «Перша столиця», 2005 рік (архів автора статті).

«лінії». Особливі умови сучасного «хорового театру» (де зазвичай немає декорацій, не обов'язкові костюми, скромне світлове оформлення) ставлять перед режисером-постановником непрості завдання: виразити в мінімальних рухах максимум змісту, що можливо з урахуванням особливостей зорового сприйняття в постановці. Застосування тих або інших законів графіки, живопису, архітектури, кіномистецтва в цілому повинне підкорятися стилю музичного твору, переконувати щирістю виконання, виглядати природно, а не штучно.

Драматургія як принцип відбиває систему образів у часовому вимірі, тоді як режисура – реалізація цього принципу у просторі. Свого роду музичний «кадр» (що наближає хорове виконавство до мистецтва кіномонтажу) увиразнює самостійну звукову композицію дієвого або характеристичного плану з якимось загальним задумом. Їм стають пластичні жанрові епізоди та окремі пласти багатшарового звучання. Менш помітний, але не менш глибокий відбиток кіномистецтва містить сценічна поведінка хористів-співаків. Не менше важливим в цьому випадку є наявність різних планів: великих, камерних і загальних. Їхній вибір залежав у першу чергу від того, який «персонаж» (соліст, окрема група хору або весь колектив) домінує в цей момент сценічного часу й дії.

Режисер й диригент мали знайти такі умови органічного існування співаків на сцені, аби акторська гра не знижувала якість вокального інтонування. В ім'я сценічної волі нотний матеріал було вивчено хористами напам'ять, а розташування «партій» визначилось логікою сценічної дії, не відповідаючи традиційній моделі розміщення по глосах; це вносило додаткові труднощі в досягнення звукового балансу. У цій ситуації тільки єдине відчуття хором пульсації темпоритму, динаміки, характеру штриха й звуку дозволить добитися злагодженості виконання. Неабияку роль при цьому відіграє *творче спілкування* співаків-акторів, їх майстерність відчувати один одного.

РЕЗЮМЕ. *Виконавсько-хоровий стиль* – це феномен створення та існування в момент концертного буття артефакту як унікального музично-художнього смислу, що синтезується комплексом семантичних елементів та композиційних засобів та породжується як *певний виконавський стандарт* професійним колективом за принципом «тут і зараз», за конкретних історичних та регіональних обставин.

1. У хоровому виконавстві категорія «стиль» як детермінанта духовно-реалістичної інтерпретації є не тільки предметом пізнання, але й виконавського відтворення. При цьому внутрішній образ стилю проступає збудником конкретного сталого арсеналу виконавських засобів, що потребує активізації усіх сфер особистості учасників колективу – емоцій, інтелекту, волі, моторики, повідомляючи їм єдине спрямування, яке програмує смислова структура того чи іншого музичного стилю.

2. Пошуки індивідуального стилю задовольняють природну потребу людини в пошуку істини, а також у стремлінні шукати її відображення і в житті. Утілення стилю як «обличчя автора» (К. Ігумнов) породжує особливу відповідальність музиканта. Сформоване відчуття стилю визначає межі між безумовною повагою до автора, об'єктивністю в прочитанні його творів та особистісною виконавською сводою.

Стабільність стилю колективу – це найбільш істинне явище, що відповідає до норм сучасного виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
2. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Ольга Тарасівна Катрич. – К., 2000. – 17 с.
3. Николаева Анна Ивановна. Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки : дис... д-ра пед. наук : 13.00.02 : Москва, 2004. – 455 с. 2003 Электронный ресурс. Заголовок з екрану <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/113401.html>.
4. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
5. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. трудов / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129. – С. 3–11.
6. Менжулова Р. В. Значение и содержание интерпретации текста хоровых произведений в личностно-ориентированном образовательном процессе // Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования [Под ред. М. В. Кревсун]. – Таганрог : ТГПИ, 2003. Электронный ресурс. Заголовок з екрану <http://www>.

tgpi.ru/files/download/papers/2003/men.doc.

7. Завгородняя Г. Элементы музыкального языка в системе исполнительской интерпретации. Электронный ресурс. Заголовок з екрану http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2008_9/tekstu/Zavgorodnaya.htm. Дата звернення: 24.12.09 р.

8. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства / С. Х. Раппопорт // Музыкальное исполнительство. – М. : Музыка. 1972. – : Вып. 7. – 351с.

9. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Ражников. – М. : Классика-XXI, 2004. – 136 с.

Савельева Ганна. Хоровий стиль як об'єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм Камерного хору імені В. Палкіна).

Розглядаються стилеві особливості інтерпретацій Камерного хору а cappell'ного співу: духовної, народної та сучасної музики.

Ключові слова: хоровий стиль, виконавська інтерпретація, а cappell'ний спів, виконавський стандарт.

Савельева (Парфёнова) Анна. Хоровой стиль как объект исполнительской интерпретации (на примере концертных программ Камерного хора имени В. Палкина).

Рассматриваются стилевые особенности интерпретаций Камерного хора а cappell'ного пения: духовной, народной и современной музыки.

Ключевые слова: хоровой стиль, исполнительская интерпретация, а cappell'ное пение, исполнительский стандарт.

Saveleva (Parfionova) Anna. Choral style as subject of performance interpretation (on an example of concert programs of V. Palkin Chamber chorus).

The article deals with styles peculiarities of interpretation Chambers chorals of signing a cappella: spiritual, popular and modern music.

Key words: choral style, performance interpretation, a cappella, performance standard.