

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 781+781.6

*Фадєєва Катерина Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

ТЕОРЕТИКО-ІГРОВІ ПРОЕКЦІЇ У СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Метою дослідження є аналіз сфер застосування теорії ігор у сучасному музикознавстві. Методологія дослідження полягає в застосуванні музикознавчого, теоретико-ігрового та системно-структурного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу фортепіанну творчість О. Скребіна, логіко-конструктивні принципи його музичного мислення, фактурно-гармонічну систему пізнього періоду творчості О. Скребіна. Наукова новизна дослідження полягає в екстраполяції принципів теорії ігор на фортепіанну творчість О. Скребіна пізнього періоду. Висновки. Непередбаченість стохастичного процесу, мінливість, неповторність, спонтанність, які притаманні грі, характеризуються певними законами – правилами гри, своєрідними «алгоритмами» складно організованого процесу. Саме це відчуття «гри», непередбаченості стихійного процесу, яке віднаходиться сприймаючою свідомістю у музиці пізнього періоду творчості О. Скребіна, має безпосереднє підтвердження в дослідженні комбінаторних ймовірнісно-стохастичних процесів у гармонічній мові композитора.

Ключові слова: теорія ігор, ймовірність, комбінаторика, стохастичний принцип, алеаторика, серіальність, композиторська творчість, алеаторична композиція, звукоелементи.

Фадеева Екатерина Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Теоретико-игровые проекции в современных музыковедческих исследованиях

Цель исследования состоит в анализе сфер применения теории игр в современном музыковедении. Методология исследования состоит в использовании музыковедческого, теоретико-игрового, системно-структурного методов. Научная новизна исследования состоит в экстраполяции принципов теории игр на фортепианное творчество А. Скребина позднего периода. Выводы. Непредсказуемость стохастического процесса, изменчивость, неповторяемость, спонтанность, присущая игре, характеризуются определенными закономерностями – правилами игры, своеобразными «алгоритмами» сложноорганизованного процесса. Именно это ощущение «игры», непредсказуемости стихийного процесса, обнаруживаемое воспринимаемым сознанием в музыке позднего А. Скребина, находит прямое подтверждение в исследовании комбінаторных вероятностно-стохастических процессов в музыкальном языке композитора.

Ключевые слова: теория игр, вероятность, комбінаторика, стохастический принцип, алеаторика, сериальность, композиторское творчество, алеаторическая композиция, звукоэлементы.

Fadeeva Catherine, D.Sc. in Arts, associate professor, professor of the General and Special fortepiano, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

The theoretical-game projection in the contemporary musicological research

Purpose of Article. *This article examines the tendencies in the contemporary musicology, using the methods of the exact sciences, in particular, the game-theoretical laws and their extrapolation to the composer's work, the thematic development of the forms of musical composition, structural and analytical study of musical works, the study of logical and constructive principles of musical thinking. The aim of the research is to analyse the applications of the game theory in contemporary musicology. Methodology.* *The methodology of the research consists of using musicological, game-theoretic, system-structural methods. The noted musicological approach allows us to analyse the piano creative work of Alexander Skryabin, logic-constructive principles of his musical thinking, texture-harmonic system of the late period of the composer's creative work. Scientific novelty. The scientific novelty of the research consists in extrapolating of the principles of the game theory in the piano works of Al. Skryabin's late period. Game-theoretic regularities can be traced over a long period of development of mathematics, mainly in the areas of knowledge, where the condition of uncertainty is shown. Game patterns are also detected in folk polyphony. In Ukrainian and Russian folklore, heterophonical kind of polyphony has received the greatest development, which is characterized by simultaneous combination of different variants of the same melody with vocal, instrumental or mixed performance. The main provisions of the theory of games were applied in musicology by a composer Iannis Xenakis for composing of his music. Two groups of musicians use the spontaneity in the process of performance, where each state determines the strategy of the game. In the work of contemporary composers the principles of a game are embodied in using of diversified methods of aleatoric technique, in applying of temporal and acoustic spaces, integration of free atonality with the elements of theatricality and improvisation with performing situational game. In a study of texture-harmonic system of Al. Skryabin's late creative period the theoretical game regularities are manifested in the projection of the level of a dialogue on the causal-effective dependence, combinatorics of sound elements, manifestation of permutation. Conclusions.* *The unpredictability of the stochastic process, variability, that is not repeated, spontaneity inherent to a game, are characterized by certain laws, the rules of the game, a sort of «algorithms» of highly organized process. It is exactly this sense of «game», the unpredictability of the natural process, that can be found by perceiving consciousness in the music of late Alexander Skryabin has the direct evidence in the study of combinatorial probabilistic and stochastic processes in the musical language of the composer.*

Keywords: *game theory, probability, stochastic principle, combinatorics, aleatory, serials, composer creativity, aleatoric composition, sound elements*

Актуальність теми дослідження зумовлена сучасними тенденціями в музикознавстві, пов'язаними з методами точних наук, зокрема теоретико-ігровими закономірностями та їх екстраполяцією на композиторську творчість, а також структурно-аналітичним дослідженням музичних творів.

Мета дослідження полягає в аналізі сфер застосування теорії ігор у сучасному музикознавстві.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи різні напрямки теорії ймовірностей у проекції задіяння їх принципів у теоретичних музикознавчих дослідженнях та у процесі створення музичної композиції, вважаємо необхідним охарактеризувати принципи теорії ігор у зв'язку із розповсюдженим застосуванням у даній теорії ймовірнісно-інформаційних понять.

Теоретико-ігрові закономірності простежуються протягом тривалого періоду розвитку математики. Зародження теорії ігор як математичної дисципліни відноситься до 1654 року, що засвідчено у документальних матеріалах листу-

вання Б. Паскаля і П. Ферма від 29 липня, які вважають початком математичної теорії ймовірностей. У подальшому теоретико-ігрові ідеї розроблялися у працях Вальдегравом (1712 р.) у віднаходженні оптимальних змішаних стратегій у грі «прохідний туз»; Д. Бернуллі (1732 р.) в аналізі «петербурзької гри»; П. Лапласом (1814 р.) у розгляді принципів оптимальності; Ж. Бертраном у теоретико-ігровому підході до гри в бакара. У 1911 році Е. Цермело здійснив опис теоретико-ігрового підходу до гри у шахи; систематичні дослідження матричних ігор проводив Е. Борель (1921 р.). Основні ідеї сучасної теорії ігор були викладені в монографії Дж. Неймана «До теорії стратегічних ігор», виданої у 1928 році. У подальшому ці ідеї розроблялися Дж. Нейманом і О. Моргенштерном та стали фундаментальними у сучасній теорії ігор [4].

Окрім різноманітних зв'язків у межах самої математики, теорія ігор має численні додатки поза нею, головним чином у тих галузях знань, де виявляються умови невизначеності.

Ігрові закономірності в музикознавстві виявляються ще у фольклорній поліфонії. Так, у дослідженні І. Хоминського «Історія гармонії та контрапункту» відзначається, що в українському та російському фольклорі найбільший розвиток отримав гетерофонний вид багатоголосся, для якого характерні симультанні сполучення різних варіантів одної мелодії при вокальному, інструментальному або змішаному виконанні. У процесі виконання присутній елемент спонтанності, що обумовлено творчими можливостями виконавців, імпровізаційністю шляхом інтеграції із засобами музичної виразності [6].

Основні положення теорії ігор, які являють для нас інтерес, були застосовані в музикознавстві в праці Я. Ксенакіса «Формалізовані напрямки музики» [7]. У третій главі «Музична стратегія» викладені принципи музичної композиції, яка створюється двома групами виконавців з використанням закономірностей теорії ігор. Зазначимо, що це спонтанний процес, де кожний стан визначає стратегію гри, яка ведеться відповідно до матриці переходу.

Інша ігрова концепція базується на комбінаторних принципах та використовується у творі «Стратегія» Я. Ксенакіса для двох оркестрів. Ігрова ситуація в даному творі виявляється у тривалості та швидкості виконання комбінаторних сполучень.

У дослідженні А. Мухи «Процес композиторської творчості» [2] запропоновано концепцію аналізу професійної композиторської творчості, яка розглядається у поєднанні з системно-структурним методом аналізу композиторської індивідуальності. Творчий процес спрямований на композиторику музичного твору, що визначається структурними елементами та динамічними етапами – від початкової до завершальної стадії. Найбільш важливою частиною творчого процесу є процес вибору відповідного варіанту, який виникає спонтанно або імпровізаційно. Гармонічне оформлення варіантів музичної форми перебуває в залежності від факторів творчого методу, стильових особливостей, системи творчих настанов. Автор використовує закономірності теорії ігор стосовно логіко-конструктивних принципів музичного мислення і концентрує увагу на раціональних моментах у творчому процесі – де взаємопов'язані суб'єктивність

(особистість) композитора, образний зміст, система уявлень з урахуванням традицій, попереднього досвіду.

У дослідженні Є. Назайкінського «Логіка музичної композиції» [3] простежуються закономірності та композиційні принципи європейської професійної інструментальної музики (на прикладі сонатно-симфонічного жанру та інструментальної мініатюри) в комплексі з особливостями музичної творчості, виконавської культури та сприйняття музичної культури ХХ століття.

Певний інтерес для нашого дослідження являє четверта глава вищенаведеної праці, де розглядаються теоретико-ігрові закономірності. Так, Є. Назайкінський визначає три основні групи функцій, характерні для композиції художнього твору – це група «комунікативних», група тектонічних («формотворчих») та група змістовно-сміслових функцій. Найбільш типовими, які базуються на загальній логіці розвитку матеріалу розробки є діалогічна та монологічна логіки. Запропонований музикологом ракурс досліджує включення ігрової логіки, яка у процесі тематичного розвитку, визначається законами композиції та відтворює її в інтонаційних формах. Ігрова логіка використовує одну з наведених форм – полілог, діалог, монолог або переходить від одної до іншої. Аналіз інструментальних творів Д. Скарлатті, Й. К. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Р. Шумана, Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Рахманінова, І. Стравінського продемонстрував, що ігрова логіка сформувалася не на стадії розробки, а в початкових розділах форми та інтегрована з логікою експонування.

Розглянемо методичний аспект у використанні теоретико-ігрових закономірностей, який запропонований у статті Л. Акоюна «Вихідні принципи формалізованого аналізу музичного тексту» [1]. Автором досліджуються парадигматичні (ряд сегментів з повторюваними структурами, які згруповуються у певну кількість парадигм) та синтаксичні (одиниця музичного тексту, наділена більш складною структурою порівняно з сегментом мотивного рівня), слабкі та сильні позиції музичного тексту, які віднаходяться у процесі складної гри.

У статті Є. Харченко «“Феномен гри” у фортепіанних мініатюрах 1990–2000-х рр. (на прикладі фортепіанних творів К. Целколенко, С. Пілютикова, І. Щербакова)» [5] розкриваються особливості формування національної концепції постмодернізму в музичній культурі із зосередженням уваги на фортепіанній творчості. У контексті сучасних проблем глобалізації вектор творчості українських композиторів пов'язаний з неовідродженням, духовними пошуками. Творчі пошуки, як у добу класицизму, романтизму, так і авангарду, і постмодерну позначені зверненням до жанрів фортепіанної музики. Основи українського постмодернізму будуються на відродженні барокової, класицистичної, романтичної, авангардної традицій. Відбувається перекомпонування образів та форм минулого, мікшування жанрів та стилів, збільшується питома вага інтелектуальної складової у творчості.

Сучасна культурна парадигма потребує оновлення ціннісної системи координат. За визначенням Є. Харченко: «Абсурдність сучасного життя, його ілюзорність, протиприродність, хаотичність, спровокували піднесено ігровий стиль постмодерну. До такої характерної риси звертаються багато музикознавців та проводять пошуки у сфері сучасної творчості українських композиторів»

[5, 133]. Нові фортепіанні твори сучасних українських композиторів ілюструють ідею взаємодії гри та музичного мистецтва.

У контексті типологічного принципу ігровий чинник застосовує Кармелла Цепколенко, впроваджуючи лінію І. Стравінського та С. Прокоф'єва. Зразки «феномену гри» у музичному мистецтві демонструють С. Пілютиков та І. Щербаков.

У п'єсі К. Цепколенко «Вечірній пасьянс» (інша назва «Гра в карти № 2») принцип гри виявляється за посередництвом перформансу як естетичного прояву «мистецтва дії». Композитор використовує принципи гри у вигляді розкладання пасьянсу та «викидання карт» виконавцем-піаністом, що позначено у нотному тексті, образно драматургічний план утворює застосування ритмоударної педальної техніки, яка відповідає певній нотній тривалості. Гра виявляється в задіянні часового та акустичного просторів, поєднанні вільної атональності із сценічністю, театральністю. У творі «Від блюзу» Кармелли Цепколенко, як зазначає авторка статті, гра виявляється у ностальгії «за ціннісними критеріями попередніх епох» [5, 136]. Використовуючи жанр перформансу композиторка подає блюз в авангардній манері; прийоми сонористики поєднує з акордами джазового стилю; фортепіанну імпровізацію, артикульовану логікою розвитку музичної думки з перформансною ситуативною грою.

К. Цепколенко у творі «Пейзаж-соло» репрезентує гру з образно-слухацьким та виконавським асоціативним мисленням. Для відтворення картини пейзажу задіяна система «музично-виражальних ресурсів» [7; с. 137] з наданням наприкінці твору «використаної системи символів та абревіатур» [5, 137]. Колористика звукових ресурсів пов'язана з образною сферою пейзажу, а соло інтегрує поглиблену психологічність з інструментальним наповненням твору. Композиторка не обмежує образно-асоціативне мислення виконавця та надає йому можливість застосування вільної гри фантазії. Крім того, елементи гри передбачаються композиторкою при виникненні різних виконавських трактовок.

Образна сфера твору пов'язана з морським пейзажем, ігрові елементи якого виявляються драматургією двох настроїв – штилю та шторму, втілених у двочастинній побудові, темпових змінах, коливаннях динамічних відтінків, різнорегістрових звучаннях. Реалізація образно-драматургічного розвитку здійснюється К. Цепколенко з використанням «гри» імпровізаційно-хроматичної техніки для відтворення фрагментарного рухомого остинато; «звукові блоки», які сформовані у звуковій пласти, створені технікою контрольованої алеаторики, також задіяно і пуантилістичну техніку.

У вищенаведеній статті Є. Харченко аналізує твір «Play the game» («Гра в гру») Сергія Пілютикова, в якому музичний простір репрезентується відповідно до ігрових принципів з використанням гри стилів, алеаторичної гри фрагментів та фактурної тканини. Авторка статті зазначає: «Тут поняття гри вживається у значенні як гри на фортепіано, так і алеаторичної техніки як гри з елементами твору» [5, 138]. Опрацювання композитором звукових елементів проводиться з використанням комбінаторних принципів. Ігрові принципи простежуються у застосуванні прийомів пуантилізму, поліфонічних розшарувань та алогічних акцентувань [5, 139].

Увага композитора концентрується на фактурних утвореннях, які збагачуються «малими секундами від різних звуків» [5, 139], одна трель інтегрується з іншою, що спричиняє ігрові знахідки зі звуковою вертикаллю. Як зазначає авторка, подальший розвиток визначають перетворення «вертикалі у горизонталь» з включенням гри «різних фактурних та ритмічних утворень формуються чотири хвили розвитку «гри» з грою» [5, 139].

У творі «Колискова» С. Пілютикова властивості гри реалізуються за допомогою засобів музичної виразності. Композитор опрацьовує основний звуковий мотив (комплекс) як серію, здійснює ігрові варіювання інтервальними «накладаннями», їх «зчепленнями», транспонуваннями, мінливостями мажоро-мінору. Інтервальні «накладання» розширюють фактурний та звуковий діапазон. Зміни колористики звукового комплексу у кожному такті здійснюються з використанням поліфонічних прийомів, динамічного нюансування, інтеграції пуантилістичної техніки з розвитком мелодичної лінії. Ігровий чинник виявляється в алеаториці, імпровізаційності, дисонантних гармонічних нашаруваннях [5, 140].

Аналізуючи твір Ігоря Щербакова «LiebesTod. Післямова», прояв ігрового чинника Є. Харченко вбачає у завуальованій концептуальності. У першій частині назви твору зашифровано звернення до музики західноєвропейських композиторів, а саме Р. Вагнера (опера «Трістан та Ізольда»), друга частина назви пов'язана з властивостями часового простору, де сконцентровані драматичні «інтонації-символи» [5, 140]. Авторка статті зазначає, що «композиційно твір будується на лейтінтонаціях, темах-символах, які пройшли крізь віковий простір і лишаються актуальними для сучасного життя (Соната ор. 27 № 2 *cis-moll* та мотив Долі з П'ятої симфонії Л. ван Бетховена, «відблиски» інтонацій «Мрій кохання» Ф. Ліста)» [5, 141].

У тричастинній репризній формі перша частина твору семантично пов'язана з романтичними лейтмотивами – у музичний матеріал «інкрустуються» лейттема Ізольди, «тріольний ритм-основа як алюзія Сонати ор. 27 № 2 *cis-moll* Л. ван Бетховена, «відблиски» інтонацій «Мрій кохання» Ф. Ліста» [5, 141].

Авторська ремарка «все розмито» і «замазано» педаллю» визначає драматургію другого розділу. На думку Є. Харченко, для відтворення «звучання Вічного часу» композитор задіює педальне *vibrato*, *tremolo* зменшених септакордів для втілення сонорного ефекту, що асоціюється з часовим простором [5, 141]. У фактурному нагнітанні прорізається «мотив Долі» з П'ятої симфонії Л. ван Бетховена» [5, 141]. У третьому розділі в коду композитор включає всі попередньо задіяні «лейтінтонаційні структури і “розмиває” музичну тканину тремоло, в якому до останнього такту звучить “Мотив Долі”» [5, 141].

Ігрові закономірності у творі виявляються у філософському розумінні і осмисленні історичних подій, образи минулого інкрустуються в «текст сучасної музичної мови» [5, 141]. Тенденції музичного постмодернізму синтезують творчі відкриття попередніх епох.

У нашому дослідженні принципи теорії ігор пов'язані з комбінаторикою як структурним методом аналізу гармонічної системи О. Скрябіна. Це система великої, а не обмеженої, як у класичній музиці, кількості елементів-складових. Акордові структури різноманітні за кількістю звуків (від 3-звучних до 12-

звучних структур), в той же час, як в класичній гармонії, це в основному 3–4-звуччя – тризвуки та септакорди. Багатозвучні акордові структури (5–12-звучні) – різноманітні за взаємним розміщенням звукових елементів у гармонічній вертикалі та фактурно-конфігураційній горизонталі.

Ускладнений тип гармонічної системи О. Скрябіна спричиняє значну індивідуалізацію фактурно-гармонічних процесів, у зв'язку з чим виникає необхідність застосування комбінаторного методу аналізу стосовно творчості композитора.

Суть даного структурного методу в теорії інформації полягає в тому, що він представляє один з аспектів побудови та перетворення системи «повідомлень» у вигляді знаків або відносно нашого дослідження звуків. Закономірності комбінаторики пов'язані з конструюванням із елементів вихідної множини, похідної множини, яка називається комбінаторною конфігурацією. Такими конфігураціями є розміщення, переставлення та сполуки.

Неординарність пізньої гармонії О. Скрябіна полягає саме в тому, що кожна найкоротша за часом експонування вертикальна проекція фактурного комплексу утворює будь-який з варіантів «прометеївської» структури. Тобто, в багатозвучних акордових структурах відбувається нівелювання неакордових звуків, які складають «мікровертикалі». Також слід відзначити, що в акордових зв'язках пізньоскрябінської гармонії домінуюче значення належить голосоведенню, а не гармонічно функціональній ознаці. Тим самим її різноманітність обумовлена, насамперед, взаємодією з фактурними особливостями розвитку. Багатозвучні акордові структури можуть утворювати еквіритмічну вертикаль, завдяки інтегрованому, майже «кластерному» звучанню, і О. Скрябін часто її використовував у творах пізніх опусів (наприклад, в Прелюдях ор. 67 № 1–2).

Наукова новизна дослідження полягає в екстраполяції принципів теорії ігор на фортепіанну творчість О. Скрябіна пізнього періоду.

Висновки. У дослідженні пізньої гармонії О. Скрябіна теоретико-ігрові закономірності виявляються саме у проектуванні діалогічного рівня на причинно-наслідковій залежності, комбінаторику звукоелементів, прояв пермутаційності. Непередбаченість стохастичного процесу, мінливість, неповторюваність, спонтанність, які притаманні грі, характеризуються певними законами – правилами гри, своєрідними «алгоритмами» складноорганізованого процесу. Саме це відчуття «гри», непередбаченості стихійного процесу, яке віднаходиться сприймаючою свідомістю у музиці пізнього періоду творчості О. Скрябіна, має безпосереднє підтвердження в дослідженні комбінаторних ймовірно-стохастичних процесів у гармонічній мові композитора.

Література

1. Акопян Л. О. Исходные принципы формализованного анализа музыкального текста / Л. О. Акопян // Структурный анализ текста : сб. статей АН Армянской ССР, Ин-т языка. – Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1986. – Т. 2. – С. 210–220.

2. Муха А. И. Процесс композиторского творчества: проблемы и пути исследования / А. И. Муха. – К. : Муз. Україна, 1979. – 271 с.

3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
4. Оуэн Г. Теория игр : пер. с англ. / Г. Оуэн. – М. : Наука 1971. – 276 с.
5. Харченко Є. «Феномен гри» у фортепіанних мініатюрах 1990–2000-х рр. (на прикладі фортепіанних творів К. Цепколенко, С. Пілютикова, І. Щербакова) / Є. Харченко // Наук. вісн. нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 84 : Композитор і сучасність : зб. ст. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – С. 130–142.
6. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту / Й. Хоминський. – К. : Муз. Україна. Т. 1. – 1975. – 576 с. ; Т. 2. – 1979. – 412 с.
7. Xenakis I. Formalized music thought and mathematics in composition / Iannis Xenakis. – London. : Indiana University Press. Bloomington, 1971. – 273 p.

References

1. Akopyan, L. O. (1986). The initial principles of a formalized analysis of the musical text. *Strukturnyi analiz teksta*, 2, 210–220 [in Russian].
2. Muha, A. I. (1979). The process of composing art: problems and research. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Russian].
3. Nazaikinskii, E. V. (1982). The logic of musical composition. Moscow : Musyka [in Russian].
4. Ouen, G. (1971). The Game theory. Moscow : Nauka [in Russian].
5. Kharchenko. Ye. (2009). «The phenomenon of the game in piano miniatures 1990–2000's. (For example piano works by K. Tsepkoenko, S. Pilyutikov, I. Shcherbakov)». *Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P.I. Chaykovskogo. Kompozytor i suchasnist*, 84, 130–142 [in Ukrainian].
6. Hominsky, J. (1975, 1979). The history of harmony and counterpoint. Kyiv: Muzychna Ukraina, (Vols. 1, 2) [in Ukrainian].
7. Xenakis, I. (1971). Formalized Music thought and mathematics in composition. London : Indiana University Press. Bloomington [in English].

УДК 784.1

Батовська Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, докторант,
доцент кафедри хорового диригування
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
bathelen@mail.ru

НОВІТНІ ЯКОСТІ АКАДЕМІЧНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА А CARPELLA ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Мета роботи. Стаття присвячена вивченню новітніх якостей сучасного академічного хорового мистецтва а carPELLa. **Методологічну основу** дослідження становлять загальнонаукові та конкретнонаукові методи. **Наукова новизна.** Запропонована стаття за своєю проблематикою і змістом демонструє прагнення автора заповнити «прогалину» у наукових розвідках щодо новітніх якостей академічного хорового мистецтва а carPELLa. **Висновки.** Три аспекти хорового виконавства принципово змінили підхід до його традиційного