

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-12>**Ольга Володимирівна Вороновська**

ORCID: 0000-0001-7181-996X

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії

Південноукраїнського національного педагогічного університету

імені К. Д. Ушинського

o_voron@ukr.net

СТРУКТУРНО-ЗМІСТОВНІ КОМПОНЕНТИ КАТЕГОРІЇ «РУХ У МУЗИЦІ»

Мета роботи — розкрити специфіку категорії «рух у музиці» як конструктивно-змістовної категорії; розглянути сукупність певних музичних чинників, що утворюють цілісну систему цієї категорії. Особлива увага тут звертається на різноманіття внутрішніх і зовнішніх зв'язків системи, на процес об'єднання основних понять у єдину теоретичну картину, що дає змогу виявити сутність цілісності категорії «рух у музиці». **Методологія дослідження** заснована на поєднанні системного, проблемно-логічного та порівняльного методів. **Наукова новизна.** Аналогічно тому, як суть розуміння тривалості в тій або іншій віршованій системі можна вивести тільки через аналіз організації поетичної строфи і форми загалом, так і розуміння руху в музиці як системи (в модальній, мензуральній, тактовій, серіальній, сонорній та інших системах музики) ми можемо вивести саме через аналіз усіх музичних чинників, що організують часовий плин. У результаті цих аналізів є можливість вийти вже не до інтуїтивного сприйняття концепції руху в музиці, а до можливості її теоретичного обґрунтування та осмислення. **Висновки.** Категорія руху в музиці є складною понятійною системою. Досліджуючи структурно-змістовні компоненти руху в музиці як конструктивно-процесуальної категорії, ми дійшли висновку, що саме темп, метр, ритм і артикуляція, будучи логічною структурою руху в музиці, організують музику як рух у часі та визначають особливу впорядкованість цього руху. Таким чином, рух у музиці виступає як функціональний зв'язок елементів цієї структури, за допомогою якого створюється узагальнений або конкретний образ руху в музиці. Треба додати, що саме як образ руху в музиці не обмежується тільки перерахованими факторами. У створенні музичного образу руху певного типу (а не руху взагалі) також має особливе значення мелодійний малюнок і ладовий ритм у поєднанні з ритмом і темпом. Розгляд структурно-змістовних компонентів категорії «рух у музиці» дає право стверджувати, що ця категорія є цілісним поліструктурним утворенням, що має системні властивості.

Ключові слова: рух у музиці, темп, метр, ритм, артикуляція.

Voronovska Olga Volodymyrivna, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical Art and Choreography, South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

Structural and informative components of the category “movement in music”

Research objective is to reveal the specifics of the category “movement in music” as a constructive and informative category; to consider the totality of certain musical factors that form an integral system of this category. At the same time, special attention is paid to the variety of internal and external connections of the system, to the process of combining basic concepts into a single theoretical picture, which allows us to reveal the essence of the integrity of the category “movement in music”. **The research methodology** is based on a combination of systemic, problem-logical and comparative methods. **The scientific novelty.** Just as the essence of understanding duration in one or another poetic system can only be deduced through the analysis of the organization of the poetic stanza and form as a whole, and the understanding of movement in music as a system (in modal, mensural, bar, serial, sonorous and other systems of music) we can deduce precisely through the analysis of all musical factors organizing the temporal current. As a result of such analysis, it is possible to come to no longer an intuitive perception of the concept of movement in music, but to the possibility of its theoretical substantiation and comprehension. **Conclusions.** The category of movement in music is a complex conceptual system. Investigating the structural and informative components of movement in music as a constructive-procedural category, we came to the conclusion that it is the tempo, meter, rhythm and articulation, being the logical structure of movement in music, that organize music as movement in time and determine the special ordering of this movement. Thus, movement in music acts as a functional connection between the elements of a given structure, with the help of which a generalized or specific image of movement in music is created. It should be added that just as an image, movement in music is not limited only to the listed factors. In creating a musical image of a certain type of movement (but not movement in general), the melodic pattern and modal rhythm in combination with rhythm and tempo are also of particular importance. Consideration of the structural and informative properties of the category “movement in music” gives the right to assert that the category of movement in music is an integral polystructural formation that has systemic properties.

Key words: movement in music, tempo, meter, rhythm, articulation.

Актуальність теми дослідження. Одне з найважливіших місць у сучасній вітчизняній і західній музикознавчій науці займає системний метод або, інакше кажучи, системний підхід у дослідженнях. Цей метод уже в ХХ столітті став одним із провідних дослідницьких методів, оскільки такі його принципи й форми, як підхід до музичних явищ під кутом зору становлення єдності й цілісності, взаємодії цілого і його частин,

розгляду музичної системи як деякої структури, що складається із сукупності певних компонентів, існували досить давно, але були дещо розрізнені. Українська музикознавець І. Польська з цього приводу пише: «Для сучасного музикознавства давно вже стала атрибутивною легітимація загальногуманітарної методології у сфері музикологічних студій, плідне поєднання в цій царині традиційних і новітніх підходів та методів – передусім таких, що розвиваються в контексті загальної наукової думки (системний метод, структурний метод, компаративістика тощо)» [10, с. 275].

Тому розгляд структурно-змістовних властивостей категорії «рух у музиці» з точки зору системності та її внутрішнього устрою ми вважаємо актуальним, і спробуємо довести, що категорія руху в музиці є цілісним поліструктурним утворенням, що має системні властивості.

Метою дослідження є вивчення категорії «рух у музиці» як конструктивно-змістовної категорії, як сукупності певних музичних чинників, що утворюють цілісну систему. Особлива увага звертається на різноманіття внутрішніх і зовнішніх зв'язків системи, на процес об'єднання основних понять у єдину теоретичну картину, що дає змогу виявити сутність цілісності категорії «рух у музиці».

Наукова новизна. Аналогічно тому, як суть розуміння тривалості в тій чи іншій віршованій системі можна вивести тільки через аналіз організації поетичної строфи та форми загалом, так і розуміння руху в музиці як системи в модальній, мензуральній, тактової, серіальній, сонорній та інших системах музики ми можемо вивести також через аналіз усіх музичних чинників, що організують часовий плин. У результаті цих аналізів є можливість вийти вже не до інтуїтивного сприйняття концепції руху в музиці, а до можливості її теоретичного обґрунтування та осмислення.

Виклад основного матеріалу. З точки зору системності та її внутрішнього устрою, категорія руху в музиці є цілісним поліструктурним утворенням, що має системні властивості. Сьогодні системою називається єдиний комплекс взаємозв'язків елементів, що має структуру і взаємодіє з деяким середовищем. Сам термін «система» походить від грецького слова *systema* – «ціле, складене з частин». Цим терміном визначають «сукупність елементів, певним чином пов'язаних і взаємодіючих між собою для виконання заданих цільових

функцій» [8, с. 11]. Інакше кажучи, важливі якості будь-якої системи – єдність і цілісність (яка не дорівнює сумі властивостей окремих елементів), відмежованість, здатність вступати у взаємодію з середовищем, а також складна внутрішня структурно-функціональна організація.

Стає зрозумілим, як сприйняття швидкості та відтворення метру зливаються в єдиному акті цілісного переживання того явища, яке В.А. Моцарт називав «характером руху» (*Art der Bewegung*) – терміном, синонімічним темпу, як він розумівся у виконавському трактуванні XVIII століття. З точки зору музичної науки XX століття, що активно вбирає досягнення сучасної психології, цей характер руху, за висловленням Д. Чехович, є не що інше як гештальт – «безпосередньо переживана цілісна структура, що не зводиться до суми своїх основних частин» [11, с. 36]. Сукупність комплексу моторних знаків (темп, ритм, метр, артикуляція), тобто структура музичної моторності, утворює своєрідний «інтонаційно-художній потік», що породжує у виконавця чи слухача образно-моторну реакцію.

До структури категорії руху в музиці, на наш погляд, входять такі моторні знаки:

- темп, який вказує на швидкість чергування рухів, а в більш широкому розумінні є заданим образом музичного руху;
- метр, який є зумовленим характерною побудовою рухів, тобто загальний тип музичного руху;
- ритм, який описує характер руху, а звідси й моторний жанр узагалі;
- артикуляція як міра експресивності моментів музичного руху;
- фактура-тембр-регістр, які характеризують «масу» музичного руху.

Необхідно додати, що загальний тип руху в музиці визначається ремарками, які часто стають характерологічними, тобто вже мають семантичне значення. В. Холопова називає їх «лексеми», О. Чігарева – «авторські фігури». З огляду на нашу концепцію руху в музиці, можна говорити про те, що ремарки є елементами інтонаційно-рухового словника музики. І саме за допомогою авторських ремарок можуть бути безпосередньо виявлені, підтвержені, перевірені семантичні функції руху в музиці.

Оскільки до завдань нашого дослідження не входить вивчення проблем, що стосуються окремо взятих категорій

ритму, метру, темпу, артикуляції, і враховуючи їхню надзвичайну понятійну складність і різноманіття наукових трактувань (що є наслідком різнорідності термінологічного апарату й аналітичних методів), ми обмежимося позначкою тих визначень даних категорій, які стали для нас інструментом аналізу взаємодіючої структури руху в музиці.

Осмислення особливостей часового розгортання в музиці має давню історію. Так, терміни *метр* і *ритм* сформувалися вже в давньогрецькій культурі. Однак, породжені художньою практикою свого часу, ритм і метр античності мали важливі смислові відмінності від сучасного їх розуміння. За час свого подальшого розвитку смислове поле цих термінів набуло дуже помітної історичної еволюції, неодноразово трансформуючи при цьому своє трактування.

Тож темп ми визначаємо як єдність швидкості (хронометрична сторона енергетичної пульсації) і своєрідну характеристику руху (образна сторона темпу). Крім того, темп трактується нами як результат взаємодії ритму і метру, їхніх довготних і акцентних властивостей. Така точка зору представлена в роботах Н. Мельникової, Д. Чехович, М. Харлапа, Н. Афоніної.

Щодо визначення метру, існує безліч його інтерпретацій: «внутрішній акомпанемент ритму, який реально звучить» (М. Харлап), «беззвучний пульсаційний континуум», «артикульований час» (М. Аркад'єв), «пульсація» (О. Агарков), «характер руху» (Г. Дехант), «міра часу» (В. Задерацький).

Цікаво, що в епоху бароко велике місце займало трактування метричних величин у зв'язку з характером їх виконання. Так, у книзі Дж. Зульцер «Загальна теорія витончених мистецтв» [15] автор надає таблицю відповідності розмірів різним типам людських рухів і придатного їм характеру виконання¹. Проте й це позначення розміру не можна вважати однозначним ідентифікатором у визначенні не тільки темпу, але й метру. Доказом цього є поява нових термінів, типу німецького *taktqualität* – буквально – «якість такту». У словнику Г. Балтера цей термін позначає «властивість розміру, природне сприйняття якого не

¹ Наприклад: ϕ – важка хода, глибокий характер; $2/4$ – рух, подібний до ϕ , проте виконується набагато легше, служить для вираження легких і приємних рухів душі; $6/4$ – виконання серйозне і жваве, є особливо доречним для церковної музики; $6/8$ – виконання і рух легкі та приємні і так далі.

збігається з фіксованим позначенням. Наприклад, у розмірі 6/8 відчувається дводольність» [4].

Цілком зрозуміло, що перелік визначень метру можна продовжувати й далі. Тож яким стає те, що наведені визначення метру пов'язані з відповідним емпіричним матеріалом того виду знань (у мистецтві взагалі, зокрема в музиці, науці тощо), в якому ці поняття визначаються.

Для визначення метру ми використовуємо його трактування Н. Афоніною: «Метр – це функціональна система, що організує відносини тривалості та/або акцентності ритмічних елементів – тобто відносини властивостей ритмічних одиниць» [3, с. 18]. Це визначення надає нам можливість ставитися до метру не як до штучної розумової структури, а як до «схованого закону тілесного руху» (В. Медушевський), наповненого культурно-історичним змістом.

Первинним, об'єднуючим та найважливішим із елементів структури категорії руху в музиці є ритм. Тому зупинимося на ньому трохи докладніше. Оскільки музичний образ розгортається в часі, процес цей не може не мати певної ритмічної структури – адже ритм постає засобом розчленування часового потоку. Однак час є іманентним до життя людського Духу, і це пояснює прямий зв'язок змісту та ритму всіх психологічних процесів, особливо емоційних. Поняття ритму, згідно з первинним грецьким найменуванням, можна визначити як безперервну течію, рух та хвилювання.

Процес постійного ритмічного руху, який здійснюється як напруження та послаблення у часі та просторі, постає одним з основних характерних проявів існування живого організму. У спробах пояснити явище ритму цікаву позицію займає дослідник О. Блахова. За її думкою, ритм можна уявити собі як сполучення двох різноманітних «динамічних сил навколо осі життя». Одна сила, розсіювальна, направлена на створення нових форм, тоді як іншу характеризує здатність з'єднувати та упорядковувати. Зіткнення цих двох сил виявляється як динамічна течія та статична стабілізація, які відповідають фазам напруження та розслаблення моторності, які є основою всіх ритмічних процесів. «У їхньому вічному русі, упорядкуванні, постійному зростанні і чергуванні дії сили і спокою є принцип життя», – цитує О. Блахову М. Каган [7, с. 33].

Вивчаючи складний та багатогранний характер ритму, дослідники на основі зовнішніх характерних ознак розрізняють

два основні види ритму – природний та штучний. Природний ритм буває фізичним, органічним, психічним та соціальним. А штучний ритм визначається як якісно вища форма природного, яка чутливо сприймає закони природи і виражає їх у естетичних формах. Зауважимо, що цей ритм властивий усім часовим мистецтвам як ритм, що «конструює й організує принцип подиху і закономірності руху» (Б. Асаф'єв).

«Ритм присутній у всіх проявах руху, і відчуваємо ми його трьома органами: зором, як у танці; слухом, як у співі; дотиком, як биття пульсу, подих» (Аристид Квинтиліан). Цікаво, що ритм у мистецтві (за Аристидом) може бути наданий «або в чистому вигляді» (тобто як пропорційність, метр), «або у словесній формі» (тобто як ритмічність), «або за допомогою мелодії» (тобто об'єднання ритму і метру).

Але що ж таке «чистий ритм»? Ми сказали б, що чиста ритміка існує саме в музиці, де немає ніяких тіл і ніяких речей, а є тільки чистий час. Навпаки, античні філософи вважали що «чистий ритм надається у танцювальних рухах, тобто у тілесних рухах. Ритм, який у музиці визначається співвідношенням арсису й тезису, у танці, за Аристидом, створюється положеннями тіла, танцювальними позами («схемами»), розділеними крапками або «знаками» – моментами переходу від одної пози до іншої.

Підтвердженням первісного зв'язку ритму з людським рухом є історія виникнення таких понять, як «стопа», «арсис», «тезис», які широко застосовуються і в музиці, і в літературі.

Хоча різноманітний та складний процес ритму часто поставав об'єктом дослідження, це завжди був ритм музичного, поетичного або образотворчого мистецтва. Відношення ритму до руху стало об'єктом широкого дослідження тільки у XIX–XX століттях. Коли Е. Жак-Далькроз у 1904 р. виявив, що ритм у своїй основі є щось тілесне, і що музичний ритм можна виразити рухами тіла, він розпочав цілеспрямовано та систематично за допомогою музики розвивати й удосконалювати чуття ритму. Засіб музичної ритміки Е. Жак-Далькроза складався в тому, що у практиці навчання кожному звуку відповідає певний рух. Тіло та чуття постійно реагують на музику. У цьому процесі пластично передаються підкорення рухів музиці та залежність музики від рухів, таким чином здійснюється і фіксується свідоме, активне та внутрішньо-відчуване відношення до музики та її динамічної проєкції у русі.

Багато дослідників теорії музики та виконавства ставлять ритм на перше місце. Так, Б. Асаф'єв писав: «ритм як органічний, злитий з інтонаційним змістом усієї музики, організуючий і дисциплінуючий початок, виступає вперед як «двигун» музики і «будівельник форми в часі» [2, с. 276]. Для нашого розуміння суті ритму важливо процитувати ще один вислів: «Якщо в найширшому значенні метр — це код, мова для будь-якої системи, то ритм виступає у функції повідомлення» [5, с. 81]. Яскравим прикладом цього положення є значення ритмоформули як найбільш конкретної ознаки жанрового признаку танцювальної музики. Загальновідомо, що існує багато танців у тридольному метрі — мазурка, чакона, полонез, болеро, вальс і так далі. І якщо для мазурки характерне загострення ритму зупинкою на другій частці після коротких пунктирних тривалостей на першій, то характерним ритмосимволом (термін В. Задерацького) полонезу будуть «пробіжки» шістнадцятих з пунктирним ритмом, який відштовхується від першої частки.

Як основне для себе ми вибираємо визначення, запропоноване Н. Афоніною, у якому принципова установка на багатоплановість ритмічних явищ призводить до відмови від подвійності у визначенні ритму в тісному і широкому значенні й розуміння ритму як «послідовності сумірних однорідних елементів музичної форми» [3, с. 18]. Це визначення містить можливість виявлення його «нижчого» — фонічного рівню, що зумовлений як специфічними властивостями його елементів (довготою й акцентністю), так і особливостями сприйняття як відповіддю на «ритмічний подразник» (див. роботи С. Беляєвої-Екземплярської, Б. Теплова та інших вчених).

Проблема артикуляції також є однією з інтенсивно обговорюваних у сучасному музикознавстві. Наше завдання полягає в розумінні музичної артикуляції як елемента структури музичної моторності. Аналізуючи визначення артикуляції, висловлені кількома авторами, ми доходимо висновку про застосування ними різних систем понять, у яких дослідники розглядають це явище.

М. Келлер у книзі «Фразування й артикуляція», розкриваючи джерела моторних артикуляцій, зв'язує виразність їх основних видів з конкретним змістом музики: *legato* — «спокійна хода», «зібрана поза» [с. 35]; *non legato* — «боязкий хід»

[с. 47]; staccato – «спішний біг [...] за якого тільки носки ніг торкаються землі» [14, с. 33].

С. Шип відзначає як основне – значення артикуляції як міри дискретності і континуальності музичної інтонації [12]. І. Земцовський розглядає артикуляцію набагато ширше: як категорію не тільки вимовну (мовленнєву, мануальну, музичну, пластично-комплексну), але навіть як поведінкову. Він пише: «Під артикуляцією мається на увазі та або інша поведінкова вимовна проява музичного змісту, його виявлення, тобто рівень художньо-конкретної (звуківисотної, темпоритмічної, тембро-регістрової, пластичної тощо) і психологічно-органічної реалізації цієї інтонації у рамках конкретного виконавства» [6, с. 154].

На загальному рівні підходить до проблеми артикуляції М. Аркадьєв. Застосування запровадженого ним принципу креативності дозволило досліднику ввести розширене розуміння артикуляції й надати йому структурного значення. «Все різноманіття взаємодії «звучної» і «незвучної» основ у музиці називається артикуляцією. Ця тісна взаємодія і приводить до цілісного процесу артикуляції в музиці, який ми пропонуємо позначити інтегруючим поняттям хроно-артикуляційний процес» [1, с. 3]. Стає очевидним, що для М. Аркадьєва поняття «хроно-артикуляційний процес», «хроно-артикуляційна структура» найтіснішим образом пов'язані з поняттям ритму, тобто вони у певному значенні є синонімічними.

Слід зазначити не менш важливий зв'язок визначення руху в музиці з аспектами виконавської артикуляції. Виконавською артикуляцією в нашому випадку називається не стільки загальнотеоретичний засіб дискретизації будь-чого, скільки прийоми виконавського туше. Саме в цих прийомах відбувається опрацювання таких важливих порубіжних фаз часового розгортання звуку, як фази атаки і згасання, які є безпосередньо пов'язаними з виконавськими особливостями взяття й зняття звуків на різних інструментах. Самі назви прийомів артикуляції (часто дуже красномовні) мають безпосереднє відношення до моделювання моторності як рухів у часовому процесі: staccato – уривисто, legato – зв'язно, non legato – роздільно, glissando – ковзаючи. Б. Яворський у листі С. Протопопову писав, що відсутність рухової зображальності (тобто артикуляції), відсутність звукового відображення розчленовування моторної енергії у виконанні вальсу і мазурки

не дає можливості відрізнити їх один від одного, хоча і встановлюється періодичність тридольності.

Найбагатшим у плані образності виявляється визначення музичної артикуляції саме Б. Яворським: «Образи і тонус пристрасності, емоційності, ширості, етикетності, вольового хвилювання і тому подібного передаються артикуляцією як початковим рухом збуджуючої мускулатури, який переходить через звучання в рух, котрий закінчується. Кожен звук володіє початковою артикуляцією (початок звуку) і кінцевою артикуляцією (припинення звуку), між якими знаходиться саме звучання *ordinario, tenuto*, резонує, філірує» [13, с. 47]. В іншому місці Б. Яворський також говорить про образну функцію артикуляції: «Артикуляція – це спосіб виконавського розчленовування, що повідомляє виконуваний музиці образність...: рухову, моторну, емоційну, психологічну, вольову» [13, с. 45]. Слід зазначити, що у Б. Яворського артикуляція, як і в попередніх авторів, розуміється гранично широко – як інтегральна вимова всіх сторін інтонації.

Дотримуючись міркувань В. Бобровського про два нерозривно пов'язаних між собою чинники музичної форми – функціональний і структурний, ми зробили проєкцію цього положення на категорію руху в музиці. Але перш ніж ним користуватися, нагадаємо, що функція щодо структури виступає як загальний принцип зв'язку елементів системи музично-часового руху, а структура щодо функції – як конкретний засіб реалізації загального принципу.

Визначивши основні аспекти структури руху в музиці, хотілося б згадати і про інший, скоріше метафоричний характер вживання названого поняття. Відштовхуючись від тези, що моторність є якістю впорядкованості, організацією музичного руху в музиці, можна дійти думки, що рухливість, гнучкість (здібність до зміни) можуть бути пов'язані не тільки з областю метроритму, але й з іншими засобами музичної виразності.

Так, моторною організацією мелодії називається хвилеподібність, примхливість звуковисотної структури, на противагу «прямолінійним» темам. Л. Мазель вважає властивістю «еластичної» мелодії чергування різних ступенів щільності мелодійного малюнка, тобто чергування широких ходів, що створюють враження простору, і поступового руху у вузькому діапазоні з повторенням звуків [9, с. 109].

«Рух» у сфері гармонії може виявлятися, наприклад, у гармонічному варіюванні, коли за незмінної мелодії міняється

супровід. В області фактури – це зміна функцій голосів або часта зміна складів в межах невеликої структурної одиниці. В області форми – суттєві зміни в повторах (куплетно-варіантна, вільні варіації), модуляції у формі.

Повертаючись до визначення руху в музиці як системи, поставимо запитання: які співвідношення і взаємозумовленість основних елементів її структури? Гадаємо, що вони безумовно небайдужі один одному. Наприклад, в «завдання» темпу входить і вироблення деякого метроритму. Аналогічно метроритм передбачає певну швидкість. Цю нерозривність звично дефінують складним терміном «темпоритм», або (рідше) «темпометроритм». Музичні ритми (відповідно до образу), як правило, впорядковані певними метрами, то виникає термін «метроритм», а артикуляція – певними ритмами (термін «ритмоартикуляція»).

На жаль, в музикознавчій літературі ці явища розглядаються поряд, але незалежно одне від одного. Тож сучасна теорія музики ще не володіє розвинутими методами вивчення всіх сторін музичного часу в їхній єдності. Проте вже є спроби такого поєднання. Так, С. Шип вказує на об'єктивну обмеженість швидкості музичного ритму, відповідність темпу руху «щільності» індивідуальних моторних подій тощо [12, с. 92].

Таким чином, необхідно усвідомити різницю між принципом кількісного виміру – вимірювання музичного руху і складання дискретних відрізків часу, який є основою квантитативної (модально-мензуральної) структури музики, і в цьому важливою є не величина проміжку між «ударами», а саме та або інша супідрядність і відносна вагомість імпульсів, які визначають не кількісні, а якісні, енергетичні співвідношення в цілісній структурі музичного руху.

Висновки. Отже, темп, метр, ритм і артикуляція, будучи логічною структурою руху в музиці (як конструктивно-процесуальної категорії), організовують музику як рух у часі і визначають особливу впорядкованість цього руху. Таким чином, рух у музиці слід розглядати як функціональний зв'язок елементів цієї структури, за допомогою якого створюється узагальнений або конкретний образ руху в музиці. Треба додати, що саме як образ музичний рух не обмежується тільки перерахованими чинниками. У створенні музичного образу руху певного типу (а не руху взагалі) також має особливе значення мелодичний малюнок і ладовий ритм у поєднанні з ритмом і темпом.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве Баха. Музыкальная академия, 2000, № 2. С. 2–13.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга 1, 2. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Афонина Н. Проблемы ритмического анализа. Ритм и форма. Сб. статей. Ред.: Н. Афонина, Л. Иванова. Санкт-Петербург : Союз художников, 2002. С. 10–38.
4. Балтер Г. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений (нем.-рус., рус.-нем.). Leipzig, 1976. 217 с.
5. Волкова Е. Ритм как объект эстетического анализа. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 1974. С. 73–85.
6. Земцовский И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры. Этно-знаковая функция культуры. Москва : Наука, 1991. С. 152–189.
7. Каган М.С. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург, 1996. 232 с.
8. Коваленко І. Вступ до системного аналізу. Навчальний посібник. Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2004. 148 с.
9. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Москва, 1991. 375 с.
10. Польська І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*. Випуск 46. 2014. С. 267–275. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2014_46_35.
11. Чехович Д. О классически характерном (к методологии изучения музыкального темпа). Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства. Сб. 22. Москва, 1998. С. 26–50.
12. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
13. Яворский Б. Образ. ГЦММК им. М.И.Глинки, в. 146, инв. № 4262. Декабрь, 1941 – ноябрь 1942. 85 л.
14. Keller, H. (1995). Phrasierung und Artikulation: Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik, Kassel-Basel: Barenreiter. (in German).
15. Sulzez, J. (1973). Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd IV, Leipzig. (in German).

REFERENCES

1. Arkadiev, M. (2000). Chrono-articulatory structures in Bach's clavier works. *Muzykal'naya akademiya*, 2, 2–13. [in Russian].
2. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Book 1 and 2. Leningrad: Music, 376 p. [in Russian].
3. Afonina, N. (2002). Problems of rhythmic analysis. *Ritm i forma*. Ed. : N. Afonina, L. Ivanova. St. Petersburg: Union of Artists, 10 –38. [in Russian].
4. Balter, G. (1976). Musical Dictionary of special terms and expressions (German-Russian, Russian-German), Leipzig, 217 p. [in Russian, in German].

5. Volkova, E. (1974). Rhythm as an Object of Aesthetic Analysis. *Ritm, prostranstvo i vremena v literature i iskusstve*, Leningrad, 73–85. [in Russian].

6. Zemtsovsky, I. (1991). Articulation of folklore as a sign of ethnic culture. *Etno-znakovaya funktsiya kul'tury*, Moscow: Science, 152–189. [in Russian].

7. Kagan, M. (1996). Music in the world of arts, St. Petersburg, 232 p. [in Russian].

8. Kovalenko, I. (2004). Introduction to systems analysis. Tutorial, Mykolaiv, 148 p. [in Ukrainian].

9. Mazel, L. (1991). Questions of the analysis of music, Moscow, 375 p. [in Russian].

10. Polska, I. (2014). Methodological issues in modern musicology. *Kul'tura Ukrayiny*, 46, 267–275. [in Ukrainian]. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2014_46_35.

11. Chekhovich, D. (1998). About the classically characteristic (to the methodology of studying the musical tempo). *Instrumental'naya muzyka klassitsizma. Voprosy teorii i ispolnitel'stva*, Moscow, 22, 26–50. [in Russian].

12. Ship, S. (1998). Musical form from sound to style. Tutorial. Kyiv: Zapovit, 368 p. [in Ukrainian].

13. Yavorsky, B. (1941–1942). *Obraz. GTSMK im. M.I.Glinki*, 146, 85 p. [in Russian].

14. Keller, H. (1995). Phrasierung und Artikulation: Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik, Kassel-Basel: Barenreiter. [in German].

15. Sulze, J. (1973). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd IV, Leipzig. [in German].