

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-34>

Антон ЄРЕЦЬКИЙ,

orcid.org/0000-0002-9641-0113

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) anton.yeretskyu@icloud.com

МУЗИЧНИЙ МОТИВ ЯК ОСНОВА МУЗИЧНОЇ МОВИ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

У дослідженні розглядаються фундаментальні аспекти музичної композиції, особлива увага приділена ролі мотиву як базової будівельної одиниці музичного твору. Арнольд Шенберг у своєму трактаті «Основи музичної композиції» ідентифікує інтервали та ритми як основні характеристики мотиву, наголошуючи на їх значущості у створенні запам'ятовуваної музичної форми. Аналіз підтверджує важливість інтуїтивного підходу у творчому процесі та необхідність детальнішого розгляду структури мотиву, його початку та закінчення, а також складових частин.

У статті також використані положення гештальтпсихології – для глибшого розуміння процесів сприйняття та ідентифікації мотивів, виходячи з властивою людському сприйняттю тенденції групувати елементи за принципами просторового або концептуального зближення. Професор Brent Auerbach розглядає процес сприйняття музики як універсальний, підкреслюючи схожість між сприйняттям музики та іншими видами сприйняття.

Аналіз подальших музичних творів, таких як «Скерцо» з Другої симфонії Шумана та «Prélude à 'L'après-midi d'un faune'» К. Дебюссі, вказує на різноманітність ритмічних структур та їх вплив на ідентифікацію мотиву. Особливу увагу приділено «інформаційній гравітаційності» мотиву, що є важливим для розуміння того, як мотиви організовуються та взаємодіють у музичному творі.

Підкреслено важливість розгляду взаємодії пульсу та ритму у формуванні змісту мотиву, пропонуючи ідею хроноартикуляційного дисонансу як центрального елемента мотиву.

Інтенціональність в музиці розуміється як ключовий фактор, що дозволяє слухачам «бачити за межами нот» і знаходити глибший зміст у музичних фразах і зв'язках. Інтенціональність, як внутрішня спрямованість свідомості на об'єкти, події або ідеї, розкривається через здатність до емоційного занурення та інтерпретації музики, перетворюючи музичний досвід на динамічний процес, що активізує свідомість слухача.

Хроноартикуляційні дисонанси, що виникають у результаті взаємодії пульсу та ритму, розглядаються як важливий механізм у створенні музичного інтересу та емоційної відповіді. Ці моменти дисонансу вводять в музику напруженість і контраст, що дозволяє вийти за межі простого аудіального враження.

Визнається важливість артикуляції в музичному виконанні, та її роль у створенні зв'язку між виконавцем та слухачем за допомогою інтенціональності.

Ключові слова: музичний мотив, сприйняття музики, ритмічна структура, гештальтпсихологія, інтенціональність у музиці, хроноартикуляційний дисонанс, інформаційно-гравітаційні центри в музиці.

Anton YERETSKY,

orcid.org/0000-0002-9641-0113

PhD candidate at the Department of Music History and Musical Ethnography
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odessa, Ukraine) anton.yeretskyu@icloud.com

THE MUSICAL MOTIVE AS A FOUNDATION OF MUSICAL LANGUAGE THEORETICAL ASPECTS

The study examines the fundamental aspects of musical composition, focusing particularly on the role of the motif as the basic building block of a musical work. Arnold Schoenberg, in his treatise "Fundamentals of Musical Composition," identifies intervals and rhythms as the main characteristics of the motif, emphasizing their significance in creating a memorable musical form. The analysis highlights the importance of an intuitive approach in the creative process and the need for a more detailed examination of the motif's structure, its beginning and end, and its components.

The research also delves into Gestalt psychology concepts for a deeper understanding of perceiving and identifying motifs, based on the natural tendency of human perception to group elements by principles of spatial or conceptual proximity. Professor Brent Auerbach discusses the perception process of music as universal, emphasizing the similarity between perceiving music and other types of perception.

Further analysis of musical works, such as "Scherzo" from Schumann's Second Symphony and "Prélude à 'L'après-midi d'un faune'" by Debussy, points to the diversity of rhythmic structures and their impact on motif identification. Particular attention is given to the "informational gravity" of the motif, which is crucial for understanding how motifs are organized and interact within a musical piece.

The analysis underscores the importance of considering the interaction between pulse and rhythm in forming the content of the motif, proposing the idea of chrono-articulatory dissonance as the central element of the motif. This approach allows for a deeper exploration of the complexity of musical language, going beyond traditional music understanding.

The study also focuses on the concept of intentionality in music, viewing it as a key factor that allows listeners to "see beyond the notes" and find deeper meaning in musical phrases and connections. Intentionality, as the inward orientation of consciousness towards objects, events, or ideas, is revealed through the ability for deeper emotional immersion and interpretation of music, transforming the musical experience into a dynamic process that activates the listener's consciousness.

Chrono-articulatory dissonances, arising from the interaction of pulse and rhythm, are considered an important mechanism for creating musical interest and emotional response. These moments of dissonance introduce tension and contrast into music, contributing to a richer and deeper perception of music beyond mere auditory sensation.

Significant attention is also given to the importance of articulation in musical performance and its role in creating a connection between performer and listener through intentional interaction. The absence of articulation can lead to a loss of depth and emotional richness in music, highlighting the necessity of understanding music as a means of expression that requires active intentional participation from the performer.

The research turns to the idea of the eidolon in the context of music as the ideal image of the work formed by the performer before performing, requiring not only technical proficiency but also the ability to convey this inner content to the listener. This process makes the musical experience multifaceted and emotionally rich.

Key words: musical motive, music perception, rhythmic structure, Gestalt psychology, intentionality in music, chrono-articulatory dissonance, informational gravitational centers in music.

Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві актуальним залишається питання визначення сутності та структурних особливостей музичного мотиву. Незважаючи на значний теоретичний фундамент, закладений класиками музичної композиції, такими як Арнольд Шенберг, існують розбіжності у поглядах на мотив як основну будівельну одиницю музичної тканини. Виникає необхідність глибшого аналізу музичного мотиву через призму сучасних психологічних та феноменологічних теорій, з метою розширення розуміння його ролі у музичному процесі.

Аналіз досліджень. Розгляд досліджень у галузі психології сприйняття та музикознавства, зокрема праць Арнольда Шенберга, гештальтпсихології та сучасних праць, в яких аналізуються музичні мотиви, демонструє різноманітність підходів до цього явища. Спостерігається тенденція до узагальнення та абстракції у розумінні музичного мотиву, що вимагає інтеграції знань з різних дисциплін для створення комплексного підходу до його аналізу.

Метою даної статті є узагальнення існуючих теоретичних підходів до аналізу музичних мотивів та розробка інтегрованої моделі, яка б враховувала психологічні, феноменологічні та музикознавчі аспекти у формуванні та сприйнятті мотивів у музиці. Особлива увага приділяється вивченню внутрішніх та зовнішніх чинників, що впливають на розуміння та інтерпретацію музичного мотиву.

Арнольд Шенберг у своєму фундаментальному дослідженні «Основи музичної композиції» відокремлює мотив як основну будівельну одиницю музичної тканини. Він зазначає, що «особливостями мотиву є інтервали та ритми, поєднані для створення запам'ятовуваної форми чи контуру, який зазвичай передбачає притаманну гармонію» (Schoenberg,

1978: 8). Одже, чи це визначення мотиву залишає місце для додаткових інтерпретацій?

Можливо, А. Шенберг залишає деталізацію мотиву на розсуд композитора, підкреслюючи важливість інтуїції у творчому процесі. Але нас цікавить наступне: як саме ми розуміємо де починається і де закінчується мотив? І якою є структура мотиву взагалі?

Для глибшого розуміння того, як ми сприймаємо та ідентифікуємо мотиви, можна звернутися до досвіду гештальтпсихології, зокрема до праці Джорджа В. Хартмана «Гештальт-психологія: огляд фактів і принципів». Автор роботи вказує на природну тенденцію людського сприйняття групувати елементи на основі їх просторового або концептуального зближення. Це спонукає до думки, що наше розуміння мотиву у музиці також може ґрунтуватися на подібних принципах сприйняття.

Професор Brent Аuerbach з Массачусетського університету наголошує універсальний характер сприйняття музики, вказуючи на схожість останнього з іншими видами сприйняття. Втім, ця точка зору може здатися занадто узагальненою, оскільки індивідуальні відмінності у сприйнятті можуть відігравати ключову роль.

Ритмічний візерунок мотиву може нагадувати, але може і значно відрізнятися від «візерунка Хартмана».

Розглянемо, як приклад, другу частину, Скерцо, Другої симфонії Р. Шумана, яка підтверджує закономірність, наведену Аuerbachом, оскільки мотив складається з безперервних шістнадцятих нот. Тобто в цьому випадку ми маємо безперервний рух і розуміння, де є початок і кінець мотиву, що дійсно нагадує процеси, описані у праці Джорджа В. Хартмана.

Але ритм у музичному творі може бути значно складнішим. Так, наприклад, в *Prélude à «L'après-midi d'un faune»* К. Дебюссі мотив у флейти соло, з якого починається твір, демонструє доволі складну ритмічну послідовність. Якщо у прикладі з симфонією Р. Шумана ми маємо повноцінну гармонічну та хроноартикуляційну фактуру, яка допомагає нам зрозуміти початок і кінець мотиву, то в творі Дебюссі звучить лише соло флейти. В цьому випадку ми можемо порівнювати оркестрову фактуру та соло виконання бо мова іде про різницю сприймання та ідентифікацію хроноартикуляційної будови музики.

Однак, попри зовнішню схожість візерунка Хартмана та, у нашому випадку Скерцо з Другої симфонії Шумана, варто зазначити, що кожне повторення мотиву виступає як окрема одиниця, а не як єдиний мотив, що розкривається через оркестрове втілення та структурну незалежність кожної частини. Також, і це особливо важливо зазначити, розумінню кордонів мотиву сприяє оркестровий акомпанемент з його гармонічною та хроноартикуляційною будовою. Тобто ми не можемо виключати з рівняння такі складові частини як, наприклад, акомпанемент з його багаточисловою та складною будовою. Ця особливість підкреслює складність визначення мотиву в музиці, де кожен елемент вносить свій вклад у загальну композицію, але може мати власну ідентичність.

Цей аналіз також вказує на важливість індивідуального підходу до аналізу музики, де інтуїція та особистий досвід грають не менш важливу роль, ніж теоретичні знання.

Аналогія з «візерунком Хартмана», де геометрично пропорційні крапки розташовані таким чином, що закономірність знаходиться майже інтуїтивно, відображає один із можливих аспектів сприйняття музичних мотивів. Це підкреслює, наскільки важливими є ритм та його варіації у формуванні нашого розуміння музики.

В Скерцо Другої симфонії Шумана ми бачимо пряме втілення принципу, який підтримує теорію професора Ауербаха. Шістнадцяті ноти, що йдуть безперервним потоком, створюють візерунок, який, здається, легко сприймається та інтерпретується. Однак, ритмічна структура музичного мотиву може мати значно більшу складність, і сприйматися складніше, як видно на прикладі мотиву для флейти соло, який розкривається протягом перших чотирьох тактів в «*Prélude à «L'après-midi d'un faune»*» Дебюссі.

Ретельний розгляд аргументів, які висунув Ауербах, разом з детальним аналізом процесу сприйняття музичних мотивів, веде нас до важ-

ливого висновку: процес ідентифікації музичних мотивів далеко виходить за межі простого групування звуків або ритмічних патернів, і залучає численні когнітивні здібності.

Один з ключових моментів, на який ми хочемо звернути увагу, це важливість гравітаційних центрів у музиці. Вони не обов'язково пов'язані з конкретними звуками або нотами, а скоріше з відчуттям важливості або акценту, яке може варіюватись залежно від контексту та інтерпретації. Це відчуття може змінюватись залежно від того, як складаються мотиви та як вони взаємодіють між собою.

Проведемо експеримент. Уявімо собі ситуацію, що людина, яка має професійну музичну освіту, ніколи не чула Дев'яту симфонію Л. Бетховена, та вирішила її послухати. На наш погляд, шанс того, що ця людина відразу вгадає, що другі та віолончелі мають пульсацію з секстольних шістнадцятих, наближається до нуля, якщо не дорівнює йому. Скоріш за все, вона буде сприймати цей пульс, як більш звичну дуольну пульсацію. І саме тут візерунок Хартмана підходить для описання того, що відбувається, найкраще.

Але ситуація різко змінюється, коли перші скрипки зіграють мотив перші два рази у третьому та четвертому тактах із затактами у другому та третьому. Реципієнт миттєво відчує, де само розташована важка доля. Подальше, третє повторення мотиву він вже сприймає, знаючи, де та що очікувати. Тобто вона починає розуміти та відчувати сітку важких долей. На наш погляд, саме в такому сенсі «візерунок Хартмана» може бути застосований як аналогія та пояснення до процесу ідентифікації музичного мотиву. Іншим досвідом є те, що регулярне тактування вигідно відрізняються від, скажімо, музики мензуральної традиції саме тим, що має передбачуваність, що є доказом того ж самого принципу Хартмана.

Процес, який ми описали, без сумніву, підкреслює складність музичного сприйняття, підтверджуючи, що аналіз музики вимагає не лише знань теорії музики, але й розуміння психології сприйняття та здатності до глибокого аналітичного мислення. Усе це свідчить про необхідність продовження досліджень у цій галузі, з метою розширення нашого розуміння музики та способів її сприйняття.

Артикуляція у музичному виконанні не лише розмежовує частини композиції, але й відкриває глибший зв'язок між виконавцем та слухачем через інтенціональну взаємодію. Це взаємодія впливає з глибин нашої свідомості, де інтенціональність, за Е. Гуссерлем, визначає спрямованість свідомості на об'єкти свого досвіду. Через це

ми не просто сприймаємо музику як послідовність звуків, а відчуваємо її, надаючи зміст та емоційне забарвлення.

Викладання музики на початкових рівнях часто фокусується на технічних аспектах виконання, проте, як показує досвід, відсутність артикуляції може призвести до зникнення глибини та емоційної насиченості музики. Це демонструє важливість розуміння музики не лише як послідовність звуків, а як засобу вираження, який вимагає інтенціональної участі виконавця.

Ейдос, у контексті музики, виступає як ідеальний образ твору, який виконавець формує у своїй свідомості перед виконанням. Цей процес не лише вимагає технічної майстерності, але й глибокого емоційного занурення в музику та здатності передати цей внутрішній зміст слухачеві. Таким чином, інтенціональність та артикуляція стають мостом між внутрішнім світом виконавця та сприйняттям слухача, роблячи музичний досвід багатограним та емоційно насиченим.

Таке глибоке розуміння музики, засноване на феноменологічному підході, вказує на необхідність інтегрувати в музичну освіту не лише навчання техніці та теорії, а й розвиток здатності до інтенціональної емоційної виразності. Це дозволить виконавцям не просто відтворювати музику, але й створювати її знову з кожним виконанням, забезпечуючи неповторність та особистісну унікальність музичного досвіду.

Повертаючись до думок Шенберга, знаходимо наголос на важливості того, щоб мотив залишався в пам'яті. Автор виокремлює декілька ключових характеристик, які сприяють цьому аспекту:

Тривалість звучання. Важливо, щоб мотив був настільки коротким, щоб його легко можна було запам'ятати. Це забезпечує його впізнаваність при повтореннях у музичному творі, яка допомагає слухачу пов'язати між собою різні частини композиції.

Відмінність від іншого матеріалу. Мотив повинен чітко відрізнятися від музичного матеріалу, що звучить до і після нього, а тож фону, якщо такий присутній. Це підкреслює унікальність мотиву і сприяє його ідентифікації слухачем.

Образно-емоційне навантаження. Певний характер мотиву дозволяє не лише його запам'ятовувати, але й відчувати йдучий від нього емоційний посыл.

Отже, А. Шенберг підкреслює важливість створення мотиву, який можна запам'ятати, спираючись на показники тривалості, відмінності і виразності як ключові інструменти для його ідентифікації та емоційного сприйняття у музичному творі.

Ці характеристики мають ключове значення для нашого розуміння того, як композитор інтенційно формує мотив. Основна властивість мотиву, на яку покладається композитор, – це його спроможність відрізнятися від іншого музичного контенту. Така ідентифікація не тільки зрозуміла, але й життєво важлива, оскільки саме мотив служить переносником музичної ідеї.

Б. Ауербах виокремлює ланцюжок сприйняття мотиву, який включає етапи: мотив → рух → емоція. Цікавою є не тільки звукова, але й значеннєва схожість слів «рух» (motion) та «емоція» (emotion) в англійській мові, що підкреслюється дослідником. Він навіть наводить визначення слова «емоція» з Оксфордського словника 1330 року як «щось, що змушує кров рухатися», що символічно підкреслює вплив мотиву на внутрішній стан слухача та його здатність викликати емоційну реакцію через сприйняття руху в музиці (Auerbach, 2021: 11).

Згідно з думкою Ауербаха, мотив спонукає до відчуття руху, яке, у свою чергу, провокує емоційну відповідь. Погоджуючись з вченим, розширимо зазначений ланцюжок ще однією ланкою, яка, на нашу думку, має бути останньою – інтерпретацією. Сприйняття мотиву не лише викликає емоцію, але й запускає процес її розуміння і осмислення, який залежить від множини особистісних факторів, таких як життєвий досвід, настрої, освітній рівень, досвід сприйняття музики та ін. Цей процес, хоч і складний, є фундаментальним для глибокого розуміння музичного твору та його впливу на слухача.

Інтерпретація може спонукати до виникнення нових ідей, образів, асоціацій в результаті знаходження можливих зв'язків із життєвим досвідом. Вона також охоплює вербалізацію вражень, даючи словесні назви та визначення музичним явищам, а зокрема, емоціям та відчуттям, які вони викликають у слухача. Цей момент, коли після того, як прозвучала музика, ми «розповідаємо історію», відрізняє музичну мову від вербальної. У вербальній мові, навпаки, спочатку відбувається сприйняття інформації, за яким слідує емоційна реакція.

Відчуття руху в музиці глибоко пов'язане зі стабільною ритмічною структурою та виразною ієрархією метричних акцентів. Аналізуючи мотив, важливо враховувати епоху, до якої належить композитор, оскільки кожний історичний період має свої особливості, цілі та техніки, які впливають на музичне вираження. В якості прикладу можна розглянути другу частину Концерта «Весна» (RV269) А. Вівальді з циклу «Пори року» і порівняти її з другою частиною Серенади для струнних (op. 20) Е. Елгара, щоб виявити, як змінився підхід до

мотиву в період між цими двома композиторами. У Вівальді мотив, розміщений в метричній структурі 3/4, охоплює два такти, тоді як у Елгара, знаходячись в структурі 2/4, мотив розширюється до двох з половиною тактів, і демонструє нерівномірність чергування тривалості нот – при умові, що осьова пульсація і першому і в другому випадках залишається одною й той самою. Це вказує на еволюцію в розумінні та використанні музичного простору та часу. А саме, осьова пульсація, яка зародилась ще в часи музики мензуральної традиції, в музиці періодах романтизму стає частиною фактури. Хоча не завжди вона виражена через звукове втілення, ми її відчуваємо.

Одним з ключових аспектів слухацького сприйняття композиції є тривалість мотиву(-ів), оскільки остання впливає на запам'ятовуваність і впізнаваність музичного матеріалу твору в цілому. Хоча ми не можемо встановити максимальну довжину мотиву, ми можемо визначити мінімальну.

Візьмемо, наприклад, четвертну ноту *mi* першої октави. Чи може це бути мотивом? Чи має ця нота будь-яке значення? Очевидно, що ні. Але якщо ми поєднаємо її з нотою *fa* тієї ж октави, чи можемо ми назвати це мотивом? Практика показує, що так. І підтвердженням цьому слугує музика до кінострічки «Щелепи» Джона Уільямса. Отже, маємо мотив, що складається з двох нот. Вважаємо, що це мінімальна кількість нот для мотиву. Важко уявити мотив, який складається з однієї ноти, хоча з часом такий мотив може з'явитися.

Іншим прикладом може слугувати мотив із першої частини Дев'ятої Симфонії Бетховена. Починаючи з затакту і закінчуючи третім тактом, ми бачимо короткий мотив, який складається з двох нот. Саме на повторенні цього мотиву збудований перший розділ першої частини.

Отже, сутність мотиву не обов'язково залежить від його складності або довжини, але від його здатності викликати впізнавані емоційну або інтелектуальну реакції у слухача.

Мотив не обов'язково потребує складності чи довгого розвитку, щоб мати значення або впливати на нас. Він може бути простим, як дві ноти, але нести в собі емоційний вантаж або ідентифікувати певну атмосферу чи настрій. Це відкриває широкі можливості для композиторів у різних жанрах музики, підкреслюючи універсальність та гнучкість музичної мови.

В нашій дискусії ми вводимо новий термін «інформаційна гравітаційність», який допомагає зрозуміти, як працює музичний мотив. Ця ідея виходить з того, що кожен мотиви в музиці має інформаційне навантаження, яке в свою чергу має

міцний зв'язок з хроноартикуляційною побудовою музичної тканини. Ми вважаємо, що цей термін особливо корисний для аналізу та обговорення музичних мотивів, дозволяючи нам краще оцінити їхню роль у структурі музичного твору.

Важливо відзначити, що «інформаційна гравітаційність» пропонує більш абстрактний погляд на музичні структури, дозволяючи музикологам та композиторам мислити про мотиви не лише як про послідовність нот або ритмів, але як про складні системи з внутрішніми відносинами та ієрархіями. Ця концепція може допомогти в глибшому розумінні, як мотиви взаємодіють один з одним, як вони розвиваються та трансформуються в процесі музичного твору.

Розуміння цієї «гравітаційної» сили в мотиві також може надати інсайти щодо того, як слухачі сприймають і інтерпретують музику. Воно вказує на можливість того, що наше сприйняття музики не тільки лінійно «відслідковує» ноти чи ритмічні фігури, але й активно шукає центри «гравітації», які допомагають нам організувати музичний матеріал у нашій свідомості. Це, в свою чергу, впливає на наше загальне розуміння музичних творів, їхню структуру та емоційний вплив.

Концепція конституювання в музиці, особливо у контексті взаємодії пульсу та ритму, відіграє ключову роль у тому, як ми розуміємо та інтерпретуємо музичні твори. Здатність свідомості не просто сприймати, а й активно формувати музичний досвід дозволяє нам відчути музику на багато глибших рівнях, ніж просто акустичне звучання.

Пульс у музиці служить як уявний фундамент, що структурує ритмічний вимір твору, надаючи йому порядок і вимірюваність. Однак, пульс не є суто «механічним» явищем, він існує як динамічний компонент, що змінюється залежно від інтерпретації виконавця, контексту твору, і навіть внутрішнього стану слухача. Це перетворює пульс з фіксованої величини в гнучкий і інтерактивний аспект музичного досвіду.

Ритм, у свою чергу, є виразом часового розміщення музичних подій у рамках пульсу, створюючи унікальні патерни та структури, які сприймаються як музика. Взаємодія між пульсом та ритмом виробляє хроноартикуляційні дисонанси – моменти, коли очікування сприйняття розходиться з актуальним звучанням, створюючи напруженість, контраст або навіть гармонію в межах музичного твору.

Ці моменти дисонансу не лише сприяють емоційній глибині та складності музики, але й відкривають шлях для особистісного досвіду та інтерпретації. Музика, таким чином, перестає бути

статичним об'єктом і перетворюється на динамічний процес, що залучає та активізує свідомість слухача. На нашу думку це саме той рух, про який говорить Б. Ауербах.

Інтенціональність, одна з базових характеристик нашої свідомості, грає ключову роль у сприйнятті та інтерпретації музичного мотиву, особливо в контексті хроноартикуляційних дисонансів. Це поняття описує здатність нашої свідомості бути спрямованою на об'єкти, події, або ідеї, навіть якщо вони не присутні безпосередньо в нашому фізичному середовищі. У музичному контексті інтенціональність дозволяє нам «бачити за межами нот», знаходити глибший зміст у музичних фразах і зв'язках, які можуть не бути очевидними на перший погляд.

Хроноартикуляційні дисонанси, які виникають в результаті взаємодії пульсу та ритму, є важливим засобом для створення музичного інтересу та емоційної відповіді. Інтенціональність дозволяє нам відчувати ці дисонанси як музичні моменти, які викликають напруження, розрядку, або інші емоційні реакції. Це сприяє багатшому, глибшому сприйняттю музики, що перевищує просте аудіальне враження.

Інтенціональність і конституювання є не просто пасивними характеристиками нашого сприйняття музики. Вони активно формують музичне повідомлення яке ми або надсилаємо або отримуємо.

Висновки. Дослідження підкреслило складність та багатогранність музичного мотиву як фундаментальної одиниці музичної мови. Встановлено, що мотив має бути аналізований не тільки з

точки зору його музично-теоретичних характеристик, а й через його сприйняття та вплив на слухача. Важливу роль у формуванні мотиву відіграють як звуковисотні показники, так і ритм. Завершальна частина дослідження підкреслює необхідність інтеграції в музичну освіту не лише навчання техніці та теорії, а й розвитку здатності до інтенціональної емоційної виразності. Такий підхід дозволить виконавцям створювати музику знову з кожним виконанням, надаючи кожній інтерпретації неповторність та особистісну унікальність. Врахування феноменологічного підходу в музичній освіті може збагатити досвід виконавців та слухачів, глибше залучаючи їх у процес музичної комунікації та сприйняття. Музика – це не лише акустичний феномен, а складний інтерактивний процес, що включає різноманітні когнітивні та емоційні аспекти сприйняття та взаємодії. Інтенціональність та конституювання, пульс та ритм, а також інформаційна гравітаційність в мотивах – це ключові елементи, які дозволяють глибше розуміти музичні твори та їх вплив на слухача. Цей аналіз розкриває значення музичного мотиву не тільки як структурного елемента, але й як носія емоційного та інтелектуального змісту, що сприяє багатогранному сприйняттю та взаємодії в рамках музичного досвіду. Виходячи з цього, подальші дослідження в області музикології та психології сприйняття музики можуть відкрити нові горизонти для розуміння музики як універсальної мови емоцій та ідей, що з'єднує виконавців та слухачів у спільному культурному та емоційному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Auerbach, B. *Musical Motives: A Theory and Method for Analyzing Shape in Music*, Oxford University Press. 2021. 366 с.
2. Babbitt, Milton. *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Princeton University Press, 2003. 544 с.
3. Brett, P. *The Rhetoric of Motive in the Music of William Byrd*. University of California Press. 2006. 272 с.
4. Brover-Lubovsky, B. *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Indiana University Press. 2008. 357 с.
5. *Cambridge Studies in Opera. Wagner's Motives and the Musical Narrative*. Cambridge University Press. 2000. 22(1). С. 35-58
6. Caplin, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press, 1998. 320 с.
7. Dreyfus, L. *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard University Press. 2004. 288 с.
8. Dunsby, J. *Schoenberg: Pierrot Lunaire*. Cambridge University Press, 1992. 84 с.
9. Forte, A. *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press. 1973. 224 с.
10. Haimo, Ethan. *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. Cambridge University Press, 2006. 430 с.
11. Hartman, George W. *Gestalt Psychology: A Review of Facts and Principles*. The Ronald Press Company New York, 1935. 325 с.
12. Hepokoski, James and Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford University Press, 2006. 680 с.
13. Husserl, Edmund. *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*. Springer Science & Business Media, 2013. 157 с.
14. Husserl, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy, First Book: General Introduction to Pure Phenomenology*. Springer Science & Business Media, 2012. 401 с.
15. Husserl, Edmund. *The Shorter Logical Investigations*. Routledge, 2002. 508 с.
16. Husserl, Edmund. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. Northwestern University Press, 1970. 405 с.

17. Journal of Music Theory. Motivic Analysis and Schenkerian Interpretation, Yale University Press. 1986. 30(2). C. 273-297.
18. Society for Music Theory. Music Theory Spectrum. Motives in Western Music, Oxford University Press. 2010. 32(1). C. 124-143.
19. Neumeyer, David. The Music of Paul Hindemith. Yale University Press, 1986. 294 c.
20. Rahn, Jay. A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms. University of Toronto Press, 1983. 268 c.
21. Reti, Rudolph. The Thematic Process in Music. Macmillan, 1951. 362 c.
22. Schoenberg, A. Theory of Harmony. University of California Press. 1983. 440 c.
23. Sokolowski, Robert. Introduction to Phenomenology. Cambridge University Press, 2000. 238 c.
24. Voto de, M. Debussy and the Veil of Tonality: Essays on His Music. Pendragon Press, 2004. 224 c.

REFERENCES

1. Auerbach, B. (2021). Musical Motives: A Theory and Method for Analyzing Shape in Music, Oxford University Press.
2. Babbitt, Milton. (2003). The Collected Essays of Milton Babbitt. Princeton University Press.
3. Brett, P. (2006). The Rhetoric of Motive in the Music of William Byrd. University of California Press.
4. Brover-Lubovsky, B. (2008). Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi. Indiana University Press.
5. Cambridge Studies in Opera. (2000). Wagner's Motives and the Musical Narrative. 22(1). C. 35-58. Cambridge University Press.
6. Caplin, William E. (1998). Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. Oxford University Press.
7. Dreyfus, L. (2004). Bach and the Patterns of Invention. Harvard University Press.
8. Dunsby, J. (1992). Schoenberg: Pierrot Lunaire. Cambridge University Press.
9. Forte, A. (1973). The Structure of Atonal Music. Yale University Press.
10. Haimo, Ethan. (2006). Schoenberg's Transformation of Musical Language. Cambridge University Press.
11. Hartman, George W. (1935). Gestalt Psychology: A Review of Facts and Principles. The Ronald Press Company New York.
12. Hepokoski, James and Warren Darcy. (2006) Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. Oxford University Press.
13. Husserl, Edmund. (2013). Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology. Springer Science & Business Media.
14. Husserl, Edmund. (2012). Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy, First Book: General Introduction to Pure Phenomenology. Springer Science & Business Media.
15. Husserl, Edmund. (2002). The Shorter Logical Investigations. Routledge.
16. Husserl, Edmund. (1970). The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy. Northwestern University Press.
17. Journal of Music Theory. (1986). 30(2). 273-297. Motivic Analysis and Schenkerian Interpretation, Yale University Press.
18. Music Theory Spectrum (2010). Motives in Western Music, Oxford University Press. 2010. 32(1). C. 124-143.
19. Neumeyer, David. (1986). The Music of Paul Hindemith. Yale University Press.
20. Rahn, Jay. (1983). A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms. University of Toronto Press.
21. Reti, Rudolph. (1951). The Thematic Process in Music. Macmillan.
22. Schoenberg, A. (1983). Theory of Harmony. University of California Press.
23. Sokolowski, Robert. (2000). Introduction to Phenomenology. Cambridge University Press.
24. Voto de, M. (2004). Debussy and the Veil of Tonality: Essays on His Music. Pendragon Press.