

УДК 784+781.62

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-10>

Тетяна САМАЯ,

orcid.org/0000-0002-1429-2951

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України,
професор кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
(Київ, Україна) *samaya-t68@ukr.net*

КОНЦЕПТ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ: ВІД ПРОСОДІЇ ДО РИТМОІНТОНАЦІЇ

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні та уточненні змістового терміну «ритмоінтонація» у контексті сучасної естрадної виконавської практики. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що включає семантичний аналіз термінів, їх музично-теоретичне осмислення, впровадження у виконавську практику та спостереження за якістю музичного матеріалу. Важливим елементом підходу є вивчення інтонаційних і ритмічних феноменів, що фіксуються в живому звучанні. Особлива увага приділяється порівняльному аналізу терміну «ритмоінтонація» з поняттями зарубіжної теорії музики, такими як «*expressive timing*», «*microtiming*» та «*prosodic phrasing*». Наукова новизна статті полягає в систематизації та обґрунтуванні терміна «ритмоінтонація» як ключового елемента музичної виразності, що інтегрує ритмічні, інтонаційні, артикуляційні та штрихові особливості виконання. Запропоновано розглядати ритмоінтонацію як аналітичний інструмент опису метроритмічних процесів, що не піддаються точній фіксації в нотній графіці, але визначають живу структуру звучання. Описується ряд характерних виконавських прийомів, як елементи живої ритмічної артикуляції, серед яких: *split/inégal* (нерівні ноти), *off-beat* (мікровідхилення), *hemiola* (метричне усунення), *secondary rag* (вторинний рег), *pulse-train* (ланцюг ритмічних послідовностей). У висновках підкреслюється, що ритмоінтонація виходить за рамки традиційного метроритмічного аналізу та вимагає живого оволодіння в процесі виконавської взаємодії при контакті з досвідченим наставником. Застосування ритмоінтонаційних засобів пов'язане з імпровізацією, індивідуальною інтерпретацією та глибинним переживанням музичного часу. Стаття відкриває перспективи для подальшого вивчення ритмоінтонації як багатопланового, виразного явища в прикладній галузі музикознавства, важливого для осмислення виконавської культури та формування індивідуальної художньої мови.

Ключові слова: музичне мистецтво, естрадна музика, просодія, ритмоінтонація, виконавська практика, інтонаційно-ритмічні прийоми, міждисциплінарний підхід, артикуляція.

Tetiana SAMAYA,

orcid.org/0000-0002-1429-2951

PhD in Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor at the Variety Singing Department
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
(Kyiv, Ukraine) *samaya-t68@ukr.net*

THE CONCEPT OF MUSICAL EXPRESSIVENESS: FROM PROSODY TO RHYTHMOINTONATION

The aim of this article is to theoretically substantiate and refine the semantic content of the term “rhythmointonation” in the context of contemporary popular performance practice. The research methodology is based on an interdisciplinary approach that incorporates semantic analysis of terminology, its music-theoretical interpretation, implementation in performance practice, and observation of the quality of musical material. A key element of the approach is the study of intonational and rhythmic phenomena as manifested in live sound. Particular attention is given to the comparative analysis of the term “rhythmointonation” with concepts from Western music theory such as *expressive timing*, *microtiming*, and *prosodic phrasing*. The scientific novelty of the article lies in the systematization and justification of the term “rhythmointonation” as a key component of musical expressiveness that integrates rhythmic, intonational, articulatory, and phrasing features of performance. The article proposes viewing rhythmointonation as an analytical tool for describing metrorhythmic processes that resist precise notation yet shape the living structure of musical sound. A range of characteristic performance techniques is described as elements of live rhythmic articulation, including: *split/inégal* (uneven notes), *off-beat* (micro-deviations), *hemiola* (metrical displacement), *secondary rag*, and *pulse-train* (a chain of rhythmic succession). The conclusion emphasizes that rhythmointonation goes beyond traditional metrorhythmic analysis and requires embodied mastery developed through performative interaction with an experienced mentor. The use of rhythmointonational techniques is associated with improvisation, individual interpretation, and a deep experience of musical time. The article opens up prospects for further research into rhythmointonation as a multilayered expressive phenomenon within applied musicology, essential for understanding performance culture and shaping an individual artistic language.

Key words: musical art, variety music, prosody, rhythmointonation, performance practice, intonational-rhythmic techniques, interdisciplinary approach, articulation.

Постановка проблеми. Перш ніж вводити до наукового дискурсу ті терміни, що не набули широкого вжитку в спеціалізованій музично-теоретичній літературі, проте активно функціонують у повсякденному мовленні, з методологічної точки зору доцільно звернутися до етимологічного й семантичного аналізу їх смислової структури. Такий підхід є особливо важливим у сфері музикознавства, де понятійний апарат часто запозичує вислови зі споріднених дисциплін або з живої мови спілкування, що нерідко містить потенційні смислові варіації чи неоднозначності.

Етимологічне дослідження дозволяє виявити історико-культурні витоки музичного терміна, простежити еволюцію його смислового наповнення, а також співвіднести первинні значення з сучасними інтерпретаціями, що формуються в різних напрямках музичної теорії та практики. Така підхід забезпечує більш точне й обґрунтоване включення необхідних термінів до логічної структури наукового викладу, робить понятійну систему дослідження внутрішньо узгодженою та дозволяє уникнути термінологічної невизначеності.

Зауважимо, що в музичній культурі, де за кожним поняттям може стояти як акустична реальність, так і образно-емоційний зміст, особливо важливо, щоб уживана термінологія не залишала простору для двозначного тлумачення. Саме тому уважне ставлення до походження термінів і контексту їх вживання не лише підсилює аргументованість наукового викладу, а й сприяє глибшому осмисленню музичного матеріалу, який лежить в основі дослідницького аналізу.

Особливо важливим є логічне тлумачення значень термінів-денотатів у ситуаціях, коли термін може мати двозначне або нестале значення, що створює ризик некоректної інтерпретації чи смислових зсувів при час його використання в доказовій або аналітичній частині дослідження. Послідовна етимологічна розвідка забезпечує логічну узгодженість термінологічного апарату, сприяє чіткості формулювань і зменшує ймовірність методологічних похибок. Більше того, таке попереднє уточнення змісту термінів підвищує рівень довіри до наукового тексту, роблячи його аргументацію переконливішою, а виклад – внутрішньо цілісним і концептуально виваженим.

Аналіз досліджень. У цьому випадку ми звертаємось до терміна *«ритмоінтонація»*, який у міждисциплінарному контексті набув численних варіантів тлумачення. Наш дослідницький інтерес зосереджений на музичному середовищі, де ритмоінтонація виступає важливою складовою *рит-*

мології. У межах цієї статті поняття розглядається в рамках музикознавства, причому найбільш змістовного розкриття воно набуває саме в прикладному аспекті.

Попередником терміна *«ритмоінтонація»* можна вважати поняття *«правило просодії»*, що відображає закономірності мовленнєвої організації – інтонацію, пов'язану з ритмом (тривалістю й короткістю звучання складів), акцентуацією (складовими наголосами), паузами, тривалістю та темпом мовлення (Nespor M., Vogel I., 1986). До *правил просодії* належали базові елементи, що стосуються поетичного метру, зокрема збереження правильного наголосу в метричній стопі вірша у вокальному творі (Proto, A., Dell, F., 2013). Усі ці ознаки, які не фіксуються нотно-графічними засобами, є функціональними аналогами музичного поняття *«ритмоінтонація»* у процесі формування музичного смислу, образного змісту, інтонаційної семантики та емоційно-психологічного підтексту.

У виконавській практиці категорія *«ритмоінтонація»* постає не лише як засіб ритмічної організації звукового матеріалу, а й як носій інтонаційної виразності у живому звучанні, що органічно впливає з індивідуальної манери артикуляції, темпової гнучкості, метричного чуття та стильових особливостей інтерпретації. Особливо насиченим і показово розвиненим ритмоінтонаційний пласт виявляється у джазовому виконавстві, де він охоплює широкий спектр характерних прийомів і нюансувань.

У західній музикознавчій традиції повноцінного еквівалента терміна *«ритмоінтонація»* не існує. Однак близьким за змістом можна вважати такі поняття, як *«expressive timing»* та *«microtiming»* (свідомі відхилення від строго заданого темпу, тісно взаємодіють з агогікою) (London, 2004), а також *«prosodic phrasing»* (просодичне фразування ритму, інтонації, наголосів, пауз тощо), що виявляють із ним синонімічну близькість.

Метою статті є теоретичне обґрунтування та уточнення смислового змісту терміна *«ритмоінтонація»* в контексті сучасної естрадної виконавської практики. Зокрема, дослідження спрямоване на осмислення цього поняття як складного виконавського феномена, що поєднує ритмоінтонаційні аспекти музичної виразності, а також на визначення його ролі у формуванні індивідуального стилю виконавця.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо включення терміна *«ритмоінтонація»* у вже сформовану й усталену термінологічну систему ритмології як такої та його використання в тих

контекстах, які дають змогу точно передати суть конкретних ритмічних явищ. Тут акцент зміщується з формального визнання терміна на його змістовне наповнення та практичну застосовність. Передбачається, що термін «ритмоінтонація» вводиться не для абстрактного осмислення понять, а для максимально точного позначення явищ, у яких ритмічна організація звуків виявляється не просто як метроритмічна структура, а як виразний засіб, тісно зумовлений характером виконання, стильовою природою музики та її живим звучанням.

Доцільність вивчення комплексу виконавських прийомів, які можна об'єднати під єдиним поняттям «ритмоінтонація», з подальшим введенням цього терміна в термінологічний апарат досліджень музичної ритміки естрадного виконавства – очевидна. Пропонується використовувати цей термін не довільно, а в чітко обґрунтованому та методологічно вивіреному смислі як визначення сукупності виразних засобів, що формують ритмічну виразність виконання та відображають стилістичні особливості жанру. Такий підхід дозволяє розглядати цей термін як інструмент аналітичного опису складних ритмічних процесів, де ритм постає не просто схемою, що дублює нотографічне позначення, а розгорнутим поняттям пластично-інтонаційних форм, насичених функціонально значущими засобами музичної виразності.

Ритмічна організація сучасного естрадного виконавства спирається на традиції джазової культури, яка істотно вплинула на формування характерних прийомів і виразальних засобів, що визначають специфіку ритміки в артистичній практиці. Важливо усвідомлювати, що ритмоінтонація за своєю природою виходить за межі нотографічних схем і не може бути повністю зафіксована у рамках існуючих систем музичної нотації. Її суть виходить за межі статичних графічних позначень, адже вона охоплює найтонші виразальні нюанси, що народжуються у процесі живого виконання. У контексті джазової ритміки ритмоінтонація не є абстрактною конструкцією механічно відпрацьованих патернів чи ідіом, а виступає як жива, динамічна система взаємозв'язків, завдяки якій формується стилістична виразність, передається внутрішній зміст музичного образу та проявляється індивідуальність виконавця – унікальний саунд, що відображає особистий художній почерк.

У межах однієї наукової статті неможливо всебічно проаналізувати всі принципи художньої виразності, зумовлені специфікою ритмоінтонації як засобу інтерпретаційної передачі музичного змісту, тим більше, що подібна всеохопна мета не

входить до завдань цього дослідження. Водночас методологічно виправданим видається звернення до ряду універсальних елементів, які проявляються в різних формах музичної артикуляції та піддаються наочній демонстрації на прикладах із виконавської практики.

На відміну від академічної традиції, де нотний текст нерідко ототожнюється з виконанням, у джазі будь-яке прочитання нотної партії вимагає технічного переосмислення і не зводиться до клішованого відтворення (рис. 1):

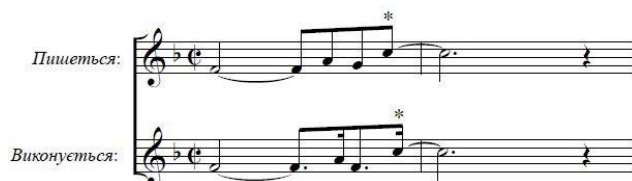


Рис. 1. Приклад джазового синкопування

Зазначена форма синкопування на затакті (позначена зірочкою) може інтерпретуватися як один із виразних засобів, що суттєво впливає на посилене динамічного сприйняття опорної долі в метричній організації такта. Шляхом свідомого зміщення акцентів відносно стабільних долевих опор порушується звична й передбачувана організація метричного пульсу, що спричиняє ефект ритмічної нестабільності, несподіванки та напруженого слухового сприйняття. У результаті виникає відчуття внутрішньої динаміки й пластичності музичного часу. Саме ця особливість є однією з характерних функцій «випереджуючого» мікросинкопування в джазовій ритміці, де тонкі відхилення всередині ритмічної тканини надають звучанню більшої виразності, жвавості та психологічної насиченості. Завдяки таким ритмічним зсувам досягається відчуття свободи й гнучкості музичної течії, яке, залишаючись у межах метричного пульсу, збагачується синкопованими моментами, що підсилюють внутрішню енергію та динамічну напруженість звукового потоку.

Виходячи із стильових особливостей та індивідуального інтонаційного почерку виконавця, часовий інтервал між двома послідовними нотами в джазовій фразі не є однаковим або жорстко фіксованим, як це властиво усталеним ритмічним схемам акомпанементу, наприклад, типовому остинатному шафл-ритму з його пунктирною організацією. Тут відсутнє механічне чергування тривалостей; натомість спостерігається витончене зміщення ритмічного акценту, яке виникає завдяки свінгуючій другій ноті пари, трансформує сприйняття метричного імпульсу, надаючи йому гнучкості, динамічності та насиченості ритмоін-

тонаційним змістом. Це зміщення не піддається точній нотній фіксації, проте саме в ній полягає живий пульс джазу, його інтонаційна виразність і емоційна напруга.

Наступні приклади демонструють низку характерних ситуацій, у яких часове зміщення другої ноти в послідовності з двох восьмих, призводить до релятивної деструкції їх рівномірного чергування. Подібне відхилення від ритмічної стабільності відображає специфіку джазового виконавства, що базується на концепції метроритмічного конфлікту (рис. 2):

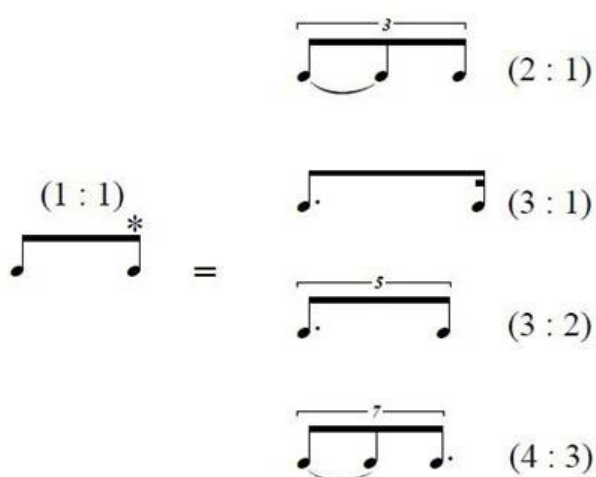


Рис. 2. Схема пропорцій інтервалу в непарних нотах

Кожен із наведених прикладів умовно відображає особливості практичної інтерпретації прийомів випереджуючого синкопування (позначеного зірочкою – *split* або *noti inégal*). У цьому випадку демонструється лише загальний контур виконання, що не здатен передати найтонші нюанси живого звучання. Передача різних рівнів емоційного піднесення, що виникають у процесі виконання, засобами точної нотної фіксації є просто неможливою. Саме в цьому й полягає природа свінгу – ритмічної свободи, яка проявляється у невловимих мікророзсувах, часто ледь помітних при аудіальному прослуховуванні. Саме в цих найтонших деталях розкривається ритмоінтонаційна складова свінгу як явища, що акумулює акцентну, артикуляційну та емоційно-виразну свободу виконавської інтерпретації.

У контексті джазової музики термін «спліт» (англ. *split* – розділяти, розщеплювати) не має строго закріпленого значення й не належить до числа формалізованих понять теоретичної системи. Однак на практиці він використовується для позначення особливого способу ритмічного

прочитання нотного тексту, що полягає в нерівномірному поділі метричної долі. Таке «розщеплення» передбачає дроблення долі на частини з навмисно асиметричними тривалостями, що надає ритмічному рисунку властивої джазу гнучкості та виразної пластичності. Цей прийом слід розглядати як один із різновидів ритмоінтонаційної техніки, яка виходить за межі традиційних уявлень романо-германської класичної музичної культури, де переважають схеми рівномірного поділу долей як, наприклад, на дві або три рівні восьмі ноти. Водночас за художньою функцією джазовому *спліту* можна знайти певну відповідність у техніці виконання *inégal* (буквально – «нерівні»), характерній для французької ритміки барокової музики (1600–1750), де також практикувалося нерівномірне відтворення ритмічно рівних нот як спосіб виразного варіювання метроритмічної тканини.

До числа виразних прийомів, що порушують регулярність метричного пульсу та вносять мікрівідхилення від чітко заданої метричної послідовності, слід віднести *офф-біт* (*off-beat*) – характерний елемент ритмічної організації, що проявляється як форма випереджуючої синкопи. Його функціонування передбачає зміщення акценту з очікуваної сильної або слабкої долі на міждольовий простір, що сприяє створенню ефекту часового «розбалансування» метричної стійкості (Макієвський, 2022).

В певних контекстах *офф-біт* може розглядатися як складова ритмічного явища, відомого під назвою «освінговування» (*swinging*), оскільки обидва механізми орієнтовані на варіювання мікроструктур пульсації з метою посилення пластичності руху музичного часу, одним із проявів якого є «первинний рег» (*primary rag*) (Sargeant, 1975). Особливо активно цей прийом використовується в сучасній естрадній практиці, зокрема серед співаків-крунерів (Самая, Макієвський, 2021), які прагнуть до створення специфічної ритмоінтонаційної виразності, де точність потрапляння в долю поступається емоційній передачі звучання.

У джазовій ритміці, поряд із основним виразальним засобом синкопування, що охоплює різноманітні часові параметри, зустрічається і менш притаманний іншим музичним стилям метроритмічний прийом, відомий під назвою «вторинний рег» (*secondary rag*) (Sargeant, 1975). Це явище полягає в накладанні тридольної метричної моделі на стійку чотиридольну основу в межах одного або двох тактів і може проявлятися в різних метроритмічних співвідношеннях:

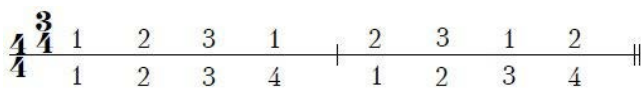


Рис. 3. Схема вторинного регу

Схематичний приклад (рис. 3) ілюструє протиставлення однотипної тридольної групи основному титульному розміру 4/4. У європейській академічній традиції подібне поєднання класифікується як *внутрішньотактова поліметрія*. Застосування вторинного регу виявляється у виконавській практиці інструменталістів із поліметричним типом техніки, зокрема піаністів і барабанщиків. Для вокалістів або музикантів, які працюють переважно з монодичною мелодійною лінією (мелодистів), цей прийом зазвичай реалізується у формі *стопп-патерну*, оскільки їхні технічні можливості не передбачають одночасного ведення двох незалежних мелодичних рівнів.

У джазовій практиці аналогічні структури виходять за межі рівномірних метричних співвідношень, формуючи складніші взаємозв'язки всередині основного тактового розміру (рис. 4 та рис. 5):



Рис. 4. Стопп-патерн восьми тривалостями

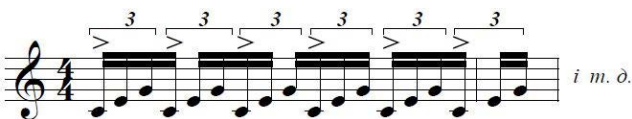


Рис. 5. Стопп-патерн шістнадцяти тривалостями

Цей різновид техніки не обмежується відтворенням виключно рівномірних тривалостей, а також охоплює складніші ритмічні структури – асиметричні, пунктирні та інші варіативні співвідношення. При цьому сама ритмічна формула відображає характерний респонсорний принцип, що формує патерн із двох інверсивних моделей у межах тридольної структури (рис. 6):

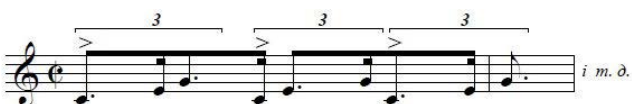


Рис. 6. Стопп-патерн пунктирним ритмом

Варто зазначити, що перехід до розміру 2/2, також відомого як *кут-тайм* (англ. cut time; в академічній традиції – *alla breve*; на музично-виконавському сленгу – «*різаний ключ*»), надає кожній шістнадцятій ноті, що передує метричній долі, виразнішого характеру: вона сприймається

як випереджуюча синкопа з характерним ефектом агогічної затримки («агогічний акцент» за Гуго Ріманом). У цьому випадку звучання набуває відчутно глибшого виразового наповнення, ніж при виконанні в традиційному розмірі 4/4.

Таким чином було коротко розглянуто принципи впровадження тернарних (трьохдольних) метричних пропорцій у межах бінарних (двродольних) метричних структур, проілюстровані на прикладі метричного співвідношення (3:4). Поряд із поліметричним аспектом 3:4 існує і зворотна комбінація співвідношень, утворена від метричної пропорції 2:3 (2+2+2), що називається «геміола» (грец. *miolios* – полуторний) або синонімічною їй (лат. *sesquialtera* – півтора).

Це метроритмічне явище характеризується альтернативною інтерпретацією шестидольної тактової структури (рис. 7). Відповідно, у розмірі 6/8 при акцентуації кожних двох восьмих формуються двродольні групи, які відповідають розміру 3/4 (співвідношення 2:3):



Рис. 7. Геміола у класичному викладі

Геміолу нерідко помилково ототожнюють із зміною тридольної формули на двродольну. Такий підхід викликає низку питань, адже подібне трактування є не лише неточним, але й методологічно некоректним і вимагає подальшого уточнення. Геміола – це метроритмічне явище, що полягає не просто в перерозподілі тривалостей, а в часовому зміщенні метричних акцентів, що створює ефект трансформації метричної сітки, що веде до переосмислення структурної організації такту. Таким чином, поверхнєве трактування геміоли не лише вводить в оману, а й нівелює її глибоку виразність природу як засобу часової дестабілізації ритмічного сприйняття. На відміну від тріолі, геміола не є дробленням тривалості, а відноситься до переакцентації в межах тактового метру, виражаючи метричний, а не ритмічний перерозподіл.

У джазовому виконавстві широко розповсюджений прийом, умовно визначений як «геміольний тип» (рис. 8), який ґрунтується на використанні стійкого ритмічного кліше, що моделює геміольну структуру всередині секстолі в розмірі 4/4. Попри трансформовану метроритмічну організацію, цей прийом зберігає ключові ознаки класичної геміоли – часовий перерозподіл акцентів і відчуття синкопованої нестійкості щодо основного титульного метра.



Рис. 8. Приклад геміольного типу

Застосування геміольного типу ритмічної організації в тактових розмірах, притаманних для сучасної естрадної музики, органічно узгоджується з усіма формами виконавського сприйняття – від слухових і тактильно-м'язових до кінестетичних відчуттів, що виникають у процесі моторної активності артиста. Такі прийоми надають метричній структурі свіжої виразності, збагачуючи музичну фактуру складними ритмічними акцентами й зміщеннями, які підсилюють сприйняття внутрішнього імпульсу, напруги та динаміки. Саме звернення до подібних ритмоінтонаційних засобів стає одним із ключових чинників формування «драйву» – відчуття енергетичного підйому, внутрішнього руху та залученості, що однаково переживається як виконавцем, так і слухачем. Поєднання метричних структур у різних варіантах їх співвідношень формує одну з характерних метроритмічних ідіом, яка створює психологічну напругу й ефект конфліктного метричного нашарування, що визначає важливу й невід'ємну складову виконавської практики музиканта.

Крім основної метричної пульсації, професійний виконавець часто свідомо використовує особливу техніку, відому як «пульс-трейн» (англ. rhythmic pulse-train – ланцюг ритмічних пульсацій), що передбачає накладення додаткового імпульсного шару на базову ритмічну структуру (рис. 9):



Рис. 9. Пульс-трейн у стилях

Подібну форму латентної організації не слід розглядати як фундаментальну основу науково-теоретичного осмислення. Водночас, вона цілком може функціонувати як додатковий допоміжний ритмічний суб'єкт у структурі ітеративної ритмічної послідовності або як елемент індивідуального мислення, формуючи всередині такту специфічні метроритмічні комбінації. У такому контексті пульс-трейн постає джерелом структурно-ритміч-

ної напруги, що породжує стомп-патерни, здатні модулювати моторну багатшаровість у формуванні сталого ритмо-часового потоку.

Пульс-трейн здатний виступати в ролі вторинної пульсації, що формується засобами артикуляції та акцентуації, що не збігаються з основним ритмічним рисунком. Така організація створює ілюзію симультанного співіснування кількох ритмічних пластів як чинник поліритмії. Подібний ефект особливо цінний в імпровізаційних жанрах – джазі, фанку та інших стилях естрадної музики, де ритмічна багатшаровість є важливим виразним ресурсом.

Висновки. Розглянуті вище складові не вичерпують повного спектра виразальних можливостей, притаманних феномену живого ритму. У межах музикознавчого аналізу важливо наголосити, що уся система штрихів – як у класичній традиції, так і в естрадно-джазовій виконавській практиці – може розглядатися як один із ключових носіїв ритмоінтонаційного змісту. Саме в ній зосереджені найтонші інтонаційні та ритмічні відтінки, покликані передавати художній зміст, що формує характер і виконавську індивідуальність інтерпретації.

Метроритмічні прийоми, штрихи, артикуляційні акценти, різноманітні форми звуковидобування й мікротаймінгу визначають особливу зону виконавської культури, в якій реалізується глибинний зв'язок між ритмом, інтонацією, виразним завданням створення музичного образу твору. Саме в цьому контексті розкривається те, що можна означити як «жива ритмічна інтонація» – органічне поєднання форми і змісту, структури та імпровізаційно-виразного наповнення.

Під час розвитку виконавської майстерності у молодих естрадних музикантів найбільшою результативністю вирізняється репродуктивний підхід, що передбачає живу взаємодію виконавця з наставником. Саме в процесі інтонаційного наслідування, цілеспрямованого прослуховування, повторення та аналітичної інтерпретації відбувається оволодіння прихованими рівнями ритмоінтонаційної виразності. Цей шлях дозволяє не лише реконструювати інтонаційну природу конкретного виконавського стилю, а й розкрити глибинні психофізичні механізми, що лежать в основі художньої ритміки.

Отже, у музикознавчій перспективі ритмоінтонація постає як комплексне явище, що інтегрує акустичні, моторні та виразні аспекти музичного мислення. Її дослідження вимагає міждисциплінарного підходу, який поєднує аналіз музичного тексту, вивчення виконавської традиції та психолого-перцептивні категорії, що у свою чергу, відкриває нові горизонти у глибшому розумінні сутності музичної виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Макиєвський С. Swing-практикум. Ритмоінтонація. Компінг: навч.-метод. посіб. Київ : 7БЦ, 2022. 64 с.
2. Самая Т., Макиєвський С. Ритміка вокаліста: професійний курс: навч.-метод. посіб. Київ : 7БЦ, 2021. 60 с.
3. London J. Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter. Oxford : Oxford University Press. 2004. 240 p.
4. Nespor M., Vogel I. Prosodic Phonology. Dordrecht: Foris Publications. 1986. 263 p.
5. Proto A., Dell F. Prosody, melody and rhythm in vocal music: The problem of textsetting in a linguistic perspective. *Linguistics in the Netherlands*. Vol. 32. 2015. pp. 116–129.
6. Riemann H. Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik. Leipzig : Max Hesses Verlag. 1905. XX. 1508 p.
7. Sargeant W. Jazz: Hot and Hybrid. New York, 1975. 310 p.

REFERENCES

1. Makiievskyi S. (2022) Swing-praktykum. Rytmointonatsiia. Kompinh. [Swing-workshop. Rhythmointonation. Comping]. 7BTs : navch.-metod. posib., Kyiv, 64. [in Ukrainian].
2. Samaya T., Makiievskyi S. (2021) Rytymika vokalista: profesiynyi kurs. [Vocalist's rhythemics: a professional course]. 7BTs : navch.-metod. posib., Kyiv. 60. [in Ukrainian].
3. London J. (2004) Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter. Oxford: Oxford University Press. 240.
4. Nespor M., Vogel I. (1986) Prosodic Phonology. Dordrecht: Foris Publications. 263.
5. Proto A., Dell F. (2015) Prosody, melody and rhythm in vocal music: The problem of textsetting in a linguistic perspective. *Linguistics in the Netherlands*, 32. 116-129.
6. Riemann H. (1905) Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik. Leipzig: Max Hesses Verlag. XX. 1508.
7. Sargeant W. (1975) Jazz: Hot and Hybrid. New York. 310.