

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.26-44>
УДК 781.62

Тетяна Вікторівна САМАЯ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: t.samaya@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-1429-2951

ТЕРМІНИ МУЗИЧНОЇ РИТМІКИ ТА ЕТИМОЛОГІЧНИЙ ЗВ'ЯЗОК ІЗ ЛОГІЧНИМ МИСЛЕННЯМ ВИКОНАВЦЯ

Анотація. Стаття присвячена термінологічному аспекту музичної ритміки та її зв'язку з мисленням музиканта у виконавській практиці. Конструктивна логіка кожного терміна ґрунтується на етимологічній значущості в контексті сучасної естрадної лексики. Проте сьогодні залишається актуальним коректне осмислення спеціалізованих термінів теорії ритму у вітчизняній музичній педагогіці. Розглянуто термін «ноти *inégales*» з французької школи ритміки епохи бароко (XVII-XVIII ст.), який перекладається як «нерівні ноти» та визначає часовий інтервал між парою ідентичних нот єдиної тривалості. Термін характеризує ритмічний прийом, що цілком залежить від психологічного сприйняття виконавця та стилістичних особливостей музичної композиції. У порівнянні гри двома музикантами твору Ф. Куперена «Женці», Р. Сігел (клавесин) та Ю. Медяник (баян), яскраво проявляється прийом ноти *inégales* (Сігел) та його відсутність (Медяник). На матеріалі дослідження Д. Фуллера проаналізовано терміни «кон'юнктивний» та «диз'юнктивний» ритмічний рух мелодії у творах

Ф. Куперена та М. Монтеклера, а також наведено приклади їхньої нотографіки. Встановлено, що прийом ноти *inegales* використовується у випадках кон'юнктивного руху мелодії, а при диз'юнктивному русі його дія обмежується. Проводиться аналогія нот *inécales* у джазовій ритміці як «свінгуючої ноти», що дозволяє моделювати ритмічний образ у свінгу, оскільки даний принцип охоплює всі градації руху другої ноти з пари нот ідентичної тривалості. При цьому виявлена тотожність нотного написання та його практичного значення у джазовій ритміці. У статті демонструються зразки патернів свінгового рисунка, які використовуються в оркестрових партитурах і є прикладами засобу виразності ритму свінгу у навчально-методичній літературі. Вивчення етимології термінів на прикладі нот *inegales* французької школи епохи бароко народжує нову наукову гіпотезу джазової історіографії у вирішальній ролі впливу французької культури на ритмоінтонаційну складову музичного середовища Нового Орлеана на початку ХХ ст. Термінологічна система є консолідуючим чинником, що вирішує низку питань методологічної та практичної проблематики.

Ключові слова: музичне мистецтво, термінологія, етимологія, музична ритміка, теорія ритму, ноти *inécales*, джаз, свінг, виконавське мистецтво.

Вступ. Концептуальний підхід до обґрунтування специфічних цілей у практиці навчання естрадного музиканта, глибокого пізнання ним музичного ритму, термінології та вирішення поставлених завдань на цю тематику докорінно змінює уявлення про практичне втілення музичного матеріалу в цілому. Робота над логічним розумінням спеціалізованих термінів, що позначаються у конкретному напрямі, мають виходити не

лише з поповнення лексичного запасу, а і з більш глибокого вивчення їх етимології.

Згадаємо, що термін «етимологія» (з грецьк. *Etimos*) означає «істинний», і щоб активувати у своїй свідомості найповніше розуміння терміну, необхідно дослідити внутрішній зміст, його дефініцію через аналіз та уточнення елементарних понять, розібратися у джерелах його походження.

Постановка проблеми. Цілком природно, що для розкодування значення нових термінів, забезпечення текстової комунікації студент звертається до джерел їх перекладу (словники, довідники, інтернет тощо) та узгоджує своє сприйняття терміну з його логічним втіленням. Якщо поставити питання дослівного перекладу будь-якого слова-терміну без додаткового заглиблення у певний науковий контекст, його значення не одразу розкриється, не кажучи вже про ідеї та методи вирішення актуальної проблематики наукових публікацій, які стають малоефективними або взагалі закритими для осмислення.

Специфічні терміни музичної ритміки, прийняті серед естрадних музикантів визначають аналогічний смисловий та фактологічний зміст, де конструктивна логіка назви кожного ґрунтується на його етимологічній значущості. Багато термінів зафіксовано в американському музикознавстві – батьківщині джазової традиції і стали нормою міжнародної музичної лексики. Проте для вітчизняної педагогіки до сьогодні однією з актуальних проблем залишається формування коректного уніфікованого впорядкування спеціалізованих термінів у напрямі теорії ритму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У даному випадку можна згадати крилатий вислів Роуз Бертен «Все нове – це добре забуте старе» (*Il n'y a de nouveau que ce qui est oublié*), який пропонує нам звернутися до витоків

європейської музичної культури епохи бароко (XVII-XVIII ст.) і розглянути термін «ноти *inégaies*» [not inegal] (від фр. – нерівні ноти).

Повне уявлення про «ноти *inégaies*» і його практичне втілення в джазовій ритміці на основі рівномірно написаних нот та їх нерівномірного виконання краще отримати з етимологічного контексту історичної послідовності музичної традиції Франції. Вченими висувається припущення, що історія виникнення французької ритміки бере свій початок із професійної школи Нотр-Дам (XII-XIII ст.).

Метою цієї статті стало визначити необхідність активного осмислення музикантом етимології кожного терміна як унікального джерела пізнання суті, через яку відкривається логічний зв'язок інтерпретацій та історичних методів їх використання у виконавському процесі.

Виклад основного матеріалу. Дослідник Д. Фуллер у статті «Notes *inégaies*» розглядає цей виконавський прийом на матеріалах творчості двох французьких композиторів Ф. Куперена (1668-1733 рр.) та М. Монтеклера (1667-1737 рр.), і пише наступне: «Зв'язок між інтервалами (*ритму – Т. С.*) та нерівністю був складним. У XVIII столітті нерівність асоціювалася з *кон'юнктивним рухом*. Деякі автори, наприклад, Куперен, говорили про це прямо, а приклади нерівності, наведені в трактатах, зазвичай є *кон'юнктивними*. З цього випливало, що *диз'юнктивний рух* був рівним, але твердження щодо цього рідкісні. Монтеклер дав правило обмеженого застосування: “Коли мелодія продовжується *диз'юнктивними* інтервалами, восьмі, розмір 3/4, зазвичай рівні”» [4, с. 13].

У статті дослідник визначає ноти *inegales* як ноти однакової тривалості, згруповані в *пари*, що виконуються як *непарні*, тобто *пунктирним ритмом*, а сам виконавський

процес часової ритмічної рівності пар восьмими тривалостями нот у даному прикладі визначається терміном «диз'юнктні інтервали». Спробуємо розглянути це питання у ширшому аспекті.

То ж, термін виконавської практики «ноти *inégales*» є конструктивною нерівністю часового інтервалу між двома рівно написаними нотами єдиного угруповання при їх практичному відтворенні (рис. 1) в пропорціях 3 : 1, 2 : 1 та ін., що в цілому залежить від виконавського чуття музиканта:

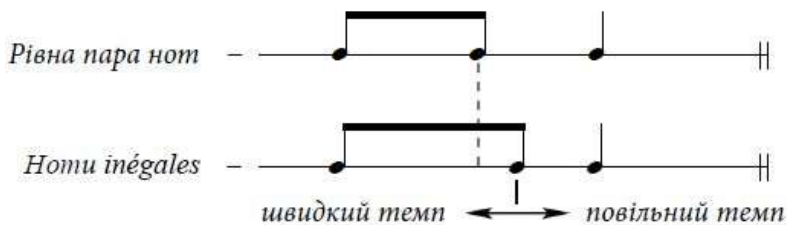


Рис. 1. Схема нотної нерівності

Концепт практичного використання нот *inégales* є засобом динамічної активації ітеративних ритмічних послідовностей восьмих тривалостей нотних пар у вокальних або інструментальних творах, де коротка тривалість ретушує ритмічну одноманітність, стимулює до відчуття синкопи, своєрідного метроритмічного «затримання», що сприяє високій концентрації емоційного підйому музиканта.

У цьому контексті розглянемо виконавські версії п'єси Ф. Куперена «Женці» двох артистів, де перший, Ю. Медяник, ідеалізує нотний текст у контрастному нюансуванні та не користується прийомом ноти *inégales* [5]. У таких випадках згадується думка німецького композитора і публіциста Б. Йоффе, який точно описує подібні явища: «Там панує міф “вірності тексту”, причому <...> лише поверхневий шар тексту, не далі того, що видно



Рис. 2. Фрагмент нотної тривалості

на нотній “картинці”. Молоді виконавці не задаються, як правило, питаннями, пов’язаними з інтерпретацією шедеврів, що виконуються ними, начебто всі такі питання вже давно вирішені “високими авторитетами” <...>, оскільки бачать своє завдання в тому, щоб відтворити всі ноти: і динамічні, і темпові показники» [8].

Другим музикантом пропонується клавесиніст Р. Сігел, який цю композицію розкрив у яскраво куперенівському стилі з використанням руху нот *inégales* вже у першій частині п’єси [7].

Варіативність довгих і коротких тривалостей часової організації непарних нот наповнюється варіаційним змістом, починаючи з «полукрапки» (половинної тривалості від першої крапки, що стоїть біля ноти) до подвійної крапки, тривалість яких вибудовується в образному вирішенні виконавця (рис. 2):

Така нотно-ритмічна конструкція вимагала пояснень, і композитори в окремих випадках на полях партії робили низку особливих позначок – вимог до гри ритмічних послідовностей або, навпаки, їх скасування. У факсимільних партіях для клавесину іноді можна зустріти автографи подібних позначень як у нотному прикладі 1, 2 та 4 тактах (рис. 3).



Рис. 3. Факсимільний нотний фрагмент

Внаслідок передбачуваного збільшення звучання першої ноти відбувається відповідне скорочення тривалості короткої ноти пари залежно від стилю композиції й музичного смаку виконавця.

Ефект нот *inécales* в ті часи вважався одним з основних засобів виразності французької школи ритміки, мав різні ступені варіації у виконавській практиці та відігравав важливу естетичну роль як окремого фрагменту, так і твору загалом. Виконавська стилістика нерівності нотних пар частіше залишалася прерогативою французької музичної школи та не поширювалася в інших європейських країнах. Про це Д. Фуллер висловлювався так: «італійська музика (на думку більшості, але не всіх) виконувалася так, як була написана. Навіть коли рух у впізнаваному італійському стилі було зв'язним, він все одно був рівним» [4, с. 6]. Наголосимо, принцип використання нот *inécales* зберігався за виконавцем, незалежно від написання нотної партії. Будь-які форми нотографічного зображення у фізичному звучанні завжди залишаються релятивним часовим інтервалом. У даному випадку тривалість короткого та довгого звуків не може ідеально відобразити точний часовий параметр інтервалу між ними, тому в нотах це може фіксуватися так (рис. 4):



Рис. 4. Схема нот *inécales*

Повторимо, що важливим виконавським аспектом є те, що стиль та почуття музиканта завжди будуть «остаточними арбітрами» їхнього естетичного звучання.

Повертаючись до статті Д. Фуллера, розглянемо етимологію терміна «кон'юнктивний рух» (від лат. *coniungere* – зв'язувати), що означає мелодійне голосоведення покроковим рухом не більше одного тону (ступеня) у висхідному або низхідному порядках, як у нотному фрагменті твору Ф. Куперена «Женці» (рис. 5).



Рис. 5. Нотний фрагмент твору Ф. Куперена «Женці»

Термін «диз'юнктивний рух» ми проілюструємо нотним фрагментом твору М. Монтеклера, який також будується за покроковістю, але не за кон'юнктивним принципом мелодії, а з інтервалами більше однієї секунди (рис. 6).

Ex.1 Montéclair: *Nouvelle méthode* (Paris, 1709), p.15



Рис. 6. Нотний фрагмент М. Монтеклера «Новий метод»

Звідси випливає, що прийом ноти *inegales* використовується у випадках кон'юнктивного руху мелодії, а при диз'юнктивному його дія обмежується.

Порівняємо теоретичні результати розвідок Д. Фуллера щодо формування нот *inégales* з аналогічним явищем у ритміці джазу, описаним американським музикознавцем В. Сарджентом у книзі «Джаз» [6]. Дослідник пише: «У даному випадку йдеться про свінг як

особливий засіб виразності у джазі (на відміну від поняття свінгу як джазового стилю). З цієї точки зору, свінг є характерним типом метроритмічної пульсації, заснованою на постійних мікровідхиленнях ритму (випереджальних або запізнювальних) від опорних метричних долей (граунд-біт), у результаті чого у слухача створюється відчуття концентрації великої внутрішньої енергії, що знаходиться в стані нестійкої рівноваги, виникає ефект «розгойдування» звукової маси, розхитування тактового метра. Музичний рух набуває таких якостей, як динамічна конфліктність, імпульсивність, пружність, спрямованість тощо. «Освінговуються» насамперед основні метричні долі такту, що зазвичай додатково підкреслюються акцентами для більшого посилення гостроти ритмічних зрушень» [6, с. 254].

Вражаюча тотожність поняття «свінгуюча нота» з терміном «ноти *inécales*» надає нам можливість скористатися нагодою науково моделювати ритмічний образ у джазовій музиці, оскільки цей принцип охоплює всі градації «свінгуючої» другої ноти з пари нот ідентичної тривалості.

Нотний запис джазових композицій набув свого розвитку у 30-і роки минулого століття (рис. 7). Вважається, що першим, хто почав фіксувати свої джазові твори, був відомий нью-орлеанський піаніст та композитор Джеллі Ролл Мортон. Зберігши основні правила нотної фіксації музики, взятої від стандартної європейської нотографіки, джазова інструментальна партія не стала чітким дзеркальним відображенням усіх ключових тонкощів класичного твору, а представляла схематичну форму

абрєвїатурного змїсту з лїтеро-цифровим позначенням акордики.

Вищезгаданий виконавський прийом ноти *inégales* при змїщенні слабких ритмічних значень у бїк наступної долї, формує відчуття часової «затримки» (появи долї) як еквівалента своєрїдного синкопування. Це повною мїрою відповідає одному з основних принципів виконавської джазової практики, який в теорїї джазу визначається терміном «офф-бїт» (англ. off beat – від бїта), а у широкому розумінні як тип джазової ритміки, прийом, заснований



Рис. 7. Фрагмент нотного запису Дж. Мортонa

на мїкровідхиленнях (випередження або запїзнення) від суворої метричної пульсації будь-якого звуку, ритмічної формули, гармонїчного звороту, мелодичної фрази.

Можна багато полемїзувати та «гратися словами» щодо того, хто став «Колумбом джазу», в якому мїсті він зародився; реально розмірковувати над тим, що джаз – вид музичного мистецтва, створений на синтезї музичних культур Європи та Африки, музика якого викликає особливе психологічне відчуття тощо. Проте ми намагаємося виходити з логїки: не робити прогнозів, а аналізувати, спираючись на історичний постфактум.

звучанні. Тут береться до уваги те, що музикант, який володіє нотною грамотою, також знайомий із принципами формування непарності нот. Тому їх написання у структурі тріольного ритму не більше, ніж схема, щоб у виконавця не виникало спокуси на математичне обчислення статичного звучання ритму.

Фактично ми не можемо вивести ідеальну форму нерівності парних нот графічними знаками щодо темпу композиції. Насамперед необхідно враховувати елементарну закономірність, що у джазовій музиці пара восьмих нот не перетворюється на тріоль – «тернарність», як іноді помилково трактується у дидактичній літературі, а трансформується за тривалістю. Внаслідок цього і відбувається енергетична концентрація динамічних характеристик стилю.

При часовому відношенні другої короткої тривалості щодо першої довгої в контексті синхронної пульсації п'єси з'являється третій елемент (не тріоль) – латентний, прихований у глибині почуттів музиканта, що активує емоційну реакцію психічного стану, що називаємо «свінг». У виконавській практиці джазові музиканти пояснюють це досить прозоро: «свінг – означає зіграти потрібну ноту в потрібний час – не раніше і не пізніше» [2].

Наступні зразки патернів свінгового рисунка використовуються в оркестрових партитурах і є чудовою демонстрацією виразного засобу ритміки свінгу, що використовується в навчально-методичній літературі [1].

Ритмічна послідовність парних нот (2-а та 4-а долі такту) у прикладі №1 демонструє рух шістнадцятих тривалостей нот у співвідношенні 3 до 1. Цей варіант акомпанементу переважно підходить до композицій у повільному темпі (рис. 10).



Рис. 10. Приклад 1 – для повільного темпу

Приклад № 2 (рис. 11) – широко розповсюджена інтерпретація свінгового патерну *непарних нот* у співвідношенні 2 до 1 на 2-й та 4-й долі такту, що йдуть у тріольній ритміці. Даний рисунок є основним варіантом запису патерну свінгу в оркестрових партіях та часто використовується у навчальних посібників.



Рис. 11. Приклад 2 – стандартний запис свінгу

Варіант патерну № 3 (рис. 12) є характерним записом для швидких темпів свінгу та стилю «бі-боп», коли парність восьмих тривалостей нот не змінює свого часового значення відповідно їх написання.



Рис. 12. Приклад 3 – для швидкого темпу

Пригадаємо В. Сарджента [6], який у своїх розвідках дещо категорично описував відмінність у сприйнятті ритміки джазовими та класичними музикантами. Він стверджував: «Джазовий музикант має надзвичайно розвинену здатність розрізняти акценти, вловлювати їхню підпорядкованість, і це проявляється у всьому, що він грає

(навіть у найповільніших джазових п'єсах). Його вміння розпізнавати найдрібніші компоненти метрики виявляється в пристрасі до різного роду витончених прийомів, зовсім далеких від європейської музики. Саме відсутність такої здатності у більшості європейських “класичних” музикантів, як мені здається, і пояснюється той загальновідомий факт, що їх спроби грати джаз виявляються малопереконливими» [6, с. 71].

Така констатація В. Сарджентом не закидає виконавцям-класикам «відсутність певних здібностей», а лише підтверджує те, що джаз – це інший вид мистецтва та специфічне музичне мислення. Аналогічно джазовому виконавцю «спроби грати класичну музику» без певної адаптації також виявляться малопереконливими з точки зору еталону психологічного сприйняття академічного жанру.

У даному випадку запитується не про внесок афро-американського конгломерату до культури джазу, а про те, які теоретичні інструменти були використані в процесі його створення. Культивувати виникнення джазу можна з позиції територіального розташування, а не через рівень дієздатності конкретного народу. Йдеться про синтез музичних культур високого рівня розвитку, яким є мистецтво джазу, відправним пунктом якого стала західноєвропейська музична культура.

Численні чудові праці пропонують нам знайомство з народженням джазу, а кількість доказів щодо його витоків не знає меж. Читаючи про те, як джаз виринув з негритянського підпілля з оригінальністю його музичної мови, мимоволі пропонує зазирнути в це «підпілля» та підглянути як вони там «кували» джаз. Проте постійно на думку приходять питання, а що в Африці не було «джазового підпілля» з «оригінальною джазовою мовою», чи рабів завозили виключно до Нового Орлеану для

«музичного кастингу», а решта американських штатів купувала їх лише для того, щоб «позбавити» від рабства? І найімовірніше, цим питанням не буде кінця. Але все ж, дозволимо собі додати до скарбнички історіографічних версій нову гіпотезу.

Історики джазу пропонують нам розглянути, де і за яких обставин народився джаз, при цьому не торкаючись його теоретичного компонента. Навіть ритмоінтонаційну та метроритмічну складову музики джазу чомусь прийнято відносити до особливостей культури афро-американців, їх уміння висловлювати свої мислеформи в унікальних поліритмічних поєднаннях, що закладено у витoki їх природних можливостей. Проте природна обдарованість – це лише передумова, а не кінцевий результат, який потребує інтелектуального розвитку.

У мистецтвознавчій літературі є джерела, які все ж пропонують більш точні, логічно вибудовані думки щодо витоків джазу. Джеймс Коллієр у книзі «Становлення джазу» зазначає: «Характерно, що багато відомих піонерів джазу були не неграми, а креолами з домішкою негритянської крові і мали швидше європейське походження, ніж негритянське. Корінні африканці, які раніше не знали джазу, не розуміють його, так само губляться джазмени при першому знайомстві з африканською музикою. Джаз – це унікальний сплав принципів та елементів європейської й африканської музики» [3, с. 6].

Саме на цей факт вказувало чимало музикантів, таких, як Арт Блейкі та інші дослідники джазу, стверджуючи, що ні в Бразилії, ні на Кубі, ні на Ямайці, ні в країнах тропічної Африки, ні в одному іншому місці, де чорне населення утворює значну частину держави, не з'явилося в ті роки джазу чи близького йому явища [1]. І разом з тим, на сьогоднішній день джазова музика має

пріоритетне значення, інтонації якої потрапили фактично у всі музичні стилі та впливає на виконавську культуру ритмоінтонаційним змістом свінгу. То ж, не варто визначати пріоритетним компонент культури африканського народу як імперативне явище в американській культурі, недооцінюючи при цьому культурний геном, засвоєний від європейської цивілізації.

Висновки. Вивчення етимології термінів, таких, як ноти *inegales* з музичної культури французької школи епохи бароко, народжує нову версію джазової історіографії. Варто згадати, що місце народження джазу на території США є велике місто Новий Орлеан, штат Луїзіана. При цьому обмаль інформації про те, що це місто до 1803 р. знаходилося у володінні Франції, а штат Луїзіана взагалі названий на честь французького короля Людовіка XIV, при дворі якого відбувся надзвичайний розквіт мистецтв. Відповідно більшість населення Нового Орлеану говорила французькою мовою й проповідувала її культуру та традиції.

Ми не наполягаємо на цій версії щодо становлення мистецтва джазу, але, аналізуючи ритмоінтонаційну виконавську специфіку, дозволимо висловити гіпотезу про ритмічну єдність та відповідність одного з елементів ритміки стилю епохи бароко (XVII-XVIII ст.) та джазу (XX ст.). Цієї інформації цілком достатньо, щоб запропонувати усім охочим продовжити цікаве дослідження синтезу музичної культури Африки та Європи в еволюційному розвитку культури джазу. Це може стати глобальною темою подальших глибоких наукових розвідок.

Таким чином, термінологічна система є консолідуючим чинником, яка вирішує ряд питань щодо методологічної та практичної проблематики. При активному зануренні в етимологію кожного терміну з'являється розуміння багатьох понять, що забезпечує

музиканту унікальну форму пізнавальної стратегії власної виконавської майстерності.

Список використаної літератури:

1. Макієвський С. SWING-практикум. Ритмоінтонація. Компінг. Київ: вид. ТОВ «7БЦ», 2022. 58 с.
2. Burns K. Jazz. Hart 1. URL: <https://surli.li/oeiuue>.
3. Collier J. The Making of Jazz: A Comprehensive History. New York: Delta, 1979. 516 p.
4. Fuller D. Notes inégales. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York, London, &c.: Oxford University Press, 2001. Vol. 18. Pp. 190-200.
5. Mediannik Yu. Les Moissonneurs. URL: <https://surli.li/qgtayo>.
6. Sargeant W. Jazz: Hot and Hybrid. New York: Da Capo Press, 1975. 310 p.
7. Siegel R. Les Moissonneurs. URL: <https://surli.cc/mxwxyg>.
8. Yoffe B. Über die Gefahren der Notenschrift. URL: <https://surli.lu/judsay>.

Tetyana V. SAMAYA,

PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: t.samaya@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-1429-2951

**THE TERMINOLOGY OF MUSICAL RHYTHMICS
AND ITS ETYMOLOGY IN THE PERFORMER'S
LOGICAL COGNITION**

Abstract. The article explores the terminological aspect of musical rhythm and the necessity of integrating terminology

into the performance process in musicians' cognitive framework. The constructive logic of each term is based on its etymological significance within contemporary musical lexicon. However, the issue of forming a precise understanding of specialized terms in rhythm theory remains relevant in domestic music pedagogy. The article examines the term “notes *inégaies*” from the French school of rhythm of the Baroque era (17th–18th centuries), which translates as “unequal notes”. This term defines the temporal interval between a pair of identical notes of equal duration. It characterizes a rhythmic technique that is entirely dependent on the performer's psychological perception and the stylistic characteristics of the musical composition. A comparison of two musicians' performances of François Couperin's “Les Moissonneurs” (The Reapers) – namely, R. Siegel (harpsichord) and Y. Medyannik (accordion) – clearly illustrates the use of notes *inégaies* in Siegel's rendition and its absence in Medyannik's interpretation. Drawing on the research of D. Fuller, the article analyzes the terms “conjunct” and “disjunct” rhythmic motion in the melodies of works by F. Couperin and M. Montéclair, providing examples of their notation. The study establishes that the notes *inégaies* technique is typically employed in cases of conjunct melodic motion, while its application is limited in disjunct motion. An analogy is drawn between notes *inégaies* and the concept of “swing notes” in jazz rhythm, which allows for the modeling of rhythmic phrasing in swing. This principle encompasses all gradations of movement of the second note in a pair of identical durations. The study identifies a correlation between the notation of notes *inégaies* and its practical meaning in jazz rhythm. The article presents examples of swing rhythm patterns commonly used in orchestral scores, illustrating their role as an expressive rhythmic device in instructional and methodological literature. Exploring the etymology of terms through the example of notes *inégaies* from the French Baroque school gives rise to a new scholarly

hypothesis in jazz historiography, emphasizing the decisive influence of French culture on the rhythmic and intonational aspects of the musical environment in New Orleans. The terminological system serves as a consolidating factor that addresses a range of methodological and practical challenges.

Key words: musical art, terminology, etymology, musical rhythm, rhythm theory, notes *inégaies*, jazz, swing, performance art.

References:

1. Makievskiy, S. (2022). SWING-praktikum. Ritmointonatsiya. Komping [SWING workshop. Rhythm and intonation. Comping]. Kyiv: 7BC [in Ukrainian].
2. Burns, K. (2001). Jazz. Hart 1. Available at: <https://surl.li/oeiuue> [in English].
3. Collier, J. (1979). The Making of Jazz: A Comprehensive History. New York: Delta [in English].
4. Fuller, D. (2001). Notes inégales. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 190-200. New York, London, &c.: Oxford University Press. 18 [in English].
5. Mediannik, Yu. Les Moissonneurs. Available at: <https://surl.li/qgtayo> [in English].
6. Sargeant, W. (1975). Jazz: Hot and Hybrid. New York [in English].
7. Siegel, R. Les Moissonneurs. Available at: <https://surli.cc/mxwxyg> [in French]
8. Yoffe, B. (2016). Über die Gefahren der Notenschrift. Available at: <https://surl.lu/judsay> [in German].