

**Євгеній КУПРІЄНКО,**

*orcid.org/0009-0001-9240-1404*

*аспірант кафедри музикознавства та культурології*

*Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка*

*(Суми, Україна) ujeankuprienko@gmail.com*

## **ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ФІЛЬМУ: ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ ТА ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ**

*Метою статті є визначення художніх функцій музики в системі звукового образу фільму та виявлення комплексу засобів відтворення, за допомогою яких музика бере участь у побудові простору, часу, емоційної модальності, образної пам'яті, культурної означеності та змістової напруги аудіовізуального твору. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні музикознавчого, культурологічного, аналітико-інтерпретаційного та компаративного підходів, що дало змогу розглянути музику як складник цілісної звукової організації фільму в її взаємодії з мовленням, шумами, тишею, монтажем, ритмом і візуальною пластикою. Наукова новизна полягає в тому, що художні функції музики проаналізовано в нерозривному зв'язку із засобами їх відтворення та з формами їх реалізації у взаємодії з іншими складниками звукового образу фільму. У статті визначено просторово-часову, емоційно-психологічну, характеристичну та меморативну, соціокультурну та ідентифікаційну, символічно-узагальнювальну, дистанційовально-іронічну функції музики, а також окреслено основні засоби їх відтворення: остинато, лейтмотив, лейттембр, темброво-регістрові контрасти, монтажну синхронізацію, стилістичний контрапункт, повтор, паузу, попередньо існуючу музику, фольклорно-інтонаційний матеріал та інші елементи звукової організації. Висновки. Доведено, що музика в системі звукового образу фільму є не допоміжним супровідним елементом, а повноцінним складником аудіовізуальної цілісності, який бере участь у формуванні просторово-часової, психологічної, меморативної, культурної та символічної організації твору, а також у творенні його змістової напруги. Аналіз кінематографічних прикладів засвідчив, що музика виявляє свою художню дію саме в системі зв'язків з іншими складниками звукового образу та дає змогу перейти від загальних тверджень про значущість кіномузики до конкретизованого опису її художніх функцій і засобів відтворення.*

**Ключові слова:** *звуковий образ фільму, кіномузика, художні функції музики, засоби відтворення, аудіовізуальна цілісність, дієгетичне звучання, недієгетичне звучання.*

**Yevhenii KUPRIENKO,**

*orcid.org/0009-0001-9240-1404*

*Postgraduate Student at the Department of Musicology and Cultural Studies*

*Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko*

*(Sumy, Ukraine) ujeankuprienko@gmail.com*

## **THE SOUND IMAGE OF FILM: ARTISTIC FUNCTIONS AND MEANS OF REPRODUCTION**

*The purpose of the article is to identify the artistic functions of music in the system of the film's sonic image and to determine the complex of means of their realization through which music participates in the construction of space, time, emotional modality, figurative memory, cultural markedness, and semantic tension of an audiovisual work. The research methodology is based on a combination of musicological, cultural, analytical-interpretative, and comparative approaches, which made it possible to consider music as a component of the integral sound organization of film in its interaction with speech, noises, silence, editing, rhythm, and visual plasticity. The scientific novelty lies in the fact that the artistic functions of music are analysed in inseparable connection with the means of their realization and with the forms of their manifestation in interaction with other components of the film's sonic image. The article identifies the spatial-temporal, emotional-psychological, characterological and mnemonic, socio-cultural and identificational, symbolic-generalizing, and distancing-ironic functions of music, and also outlines the main means of their realization: ostinato, leitmotif, leit-timbre, timbral and register contrasts, editing synchronization, stylistic counterpoint, repetition, pause, pre-existing music, folklore-intonational material, and other elements of sound organization. Results. It has been proved that music in the system of the film's sonic image is not an auxiliary accompanying element but a full-fledged component of audiovisual integrity that participates in the formation of the spatial-temporal, psychological, mnemonic, cultural, and symbolic organization of the work as well as in the creation of its semantic tension. The analysis of cinematic examples has shown that music reveals its artistic agency precisely within the system of relations with other components of the sonic image and makes it possible to move from general statements about the significance of film music to a more concrete description of its artistic functions and means of realization.*

**Key words:** *film sonic image, film music, artistic functions of music, means of realization, audiovisual integrity, diegetic sound, nondiegetic sound.*

**Актуальність.** Стрімкий розвиток цифрового кіновиробництва, багатоканального звуку, платформених форм перегляду та міждисциплінарних студій сприйняття загострив інтерес до місця музики в структурі звукового образу фільму. Сучасні дослідження Р. Брауна, М. Чіона, П. Франкліна, К. Горбман, Ч. Спенса, Н. Ді Стефано, Б. Вінтерса переконливо засвідчують, що музика впливає не лише на емоційний стан глядача, а й на сприйняття простору, дії, характеру, часової організації події та культурної означеності екранного матеріалу. В українському науковому дискурсі, попри вагомі праці М. Лігус, О. Лігус і Н. Рябухи, музика у фільмі ще не отримала достатньо повного музикознавчого опису саме як складова звукового образу. Зарубіжні дослідження також не демонструють повної однотайності щодо способу її наукового опису в аудіовізуальній цілісності. Саме тому актуальність дослідження визначається суперечністю між доведеним впливом музики на сприйняття фільму та недостатнім опрацюванням її художніх функцій і засобів відтворення в системі звукового образу фільму.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Науковий дискурс щодо означеної проблематики формують три взаємопов'язані напрями. Перший об'єднує праці теоретичного характеру, присвячені співвідношенню музики та фільмової дії, статусу джерела звучання, особливостям дієгетичного й недієгетичного звучання та аудіовізуальному сприйняттю. К. Горбман окреслила дієгезис як просторово-часовий світ дії та персонажів, а дієгетичну музику – як таку, що нібито походить із джерела всередині екранної події. М. Чіон доводить, що звукове кіно створює новий тип цілісного сприйняття, а не просту суму зорових і слухових вражень. Б. Вінтерс пропонує розуміти музику як показник і носій оповідного простору. Н. Пеннер вказує на обмеженість жорсткого розмежування дієгетичного й недієгетичного звучання. Саме цей напрям сформував теоретичне підґрунтя для пояснення локалізації музики в структурі фільму, її зв'язку з екранною дією та впливу на сприйняття зорово-звукової цілісності (Chion, 2019; Gorbman, 1987; Penner, 2017; Winters, 2010).

Другий напрям репрезентують емпіричні студії, присвячені емоційному ефекту, напруженню, темпоритму та формуванню образних уявлень під впливом саундтреку. Дослідження Г. Бенте, К. Крістона, Н. Яна та Р. Шмельцле показало, що напружена музика може самостійно викликати переживання саспенсу навіть за мінімалізованих сюжетних підказок. Праця Л. Майнелі і К. Буллер'ян засвідчила значущість моменту вхо-

дження музики в сцену, оскільки саме музичний акцент перед шоківим епізодом посилює очікування небезпеки та змінює психофізіологічну реакцію глядача. К. Гровз і співавтори встановили, що темп, гучність, висотність і дисонантність інструментального саундтреку корелюють не лише з емоційними оцінками, а й з уявленнями про яскравість сцени, температуру, тип дії, характер персонажа та предметне середовище. Отже, емпіричний напрям доводить, що музика в кіно формує не лише афективний стан, а й конкретні образні очікування щодо події на екрані (Bente et al., 2022; Groves et al., 2025; Meinel & Bullerjahn, 2022).

Третій напрям охоплює музикознавчі й культурологічні дослідження, в яких кіномузика осмислюється як носій історичної пам'яті, стильової визначеності, культурної ідентифікації та образної символізації. М. Лігус і О. Лігус розглядають музику українського поетичного кіно в контексті національної культурної самоідентифікації. Н. Рябуха зосереджує увагу на історичному розвитку української кіномузики та її місці в національній культурі. П. Франклін на матеріалі «Casablanca» показує здатність музики виконувати функції пам'яті, емоційного повернення та композиційного згущення. Д. Паттерсон у дослідженні «2001: A Space Odyssey» розкриває структуроутворювальну та символічно-узагальнювальну роль музики у фільмі. Сукупність цих праць дозволяє визначити третій напрям як поле, в якому кіномузика постає не лише емоційним чинником, а й складовою культурної пам'яті, історичного стилю та образної концепції твору (Franklin, 2016; Lihus & Lihus, 2023; Patterson, 2004; Riabukha, 2022).

Попри інтенсивний розвиток досліджень, у вивченні кіномузики зберігається розрив між емпіричними даними, гуманітарною інтерпретацією та музикознавчим описом конкретних засобів. Емпіричні студії фіксують реакції глядача на окремі акустичні параметри, тоді як музикознавчі й культурологічні праці аналізують цілісний фільм, його стиль, символіку, культурну пам'ять та ідентифікаційний потенціал. Через це бракує досліджень, у яких конкретні музичні засоби були б одночасно описані і як елементи художньої побудови фільму, і як чинники підтвердженого глядацького сприйняття.

Сутність проблеми полягає в тому, що сучасне вивчення кіномузики вже має розвинену теоретичну основу, переконливі емпіричні спостереження та змістовні музикознавчі інтерпретації, проте ці напрями ще не поєднані в єдину аналітичну логіку. Саме тому одним із головних завдань статті є поєднання цих рівнів аналізу та

перехід від загальних тверджень про значущість кіномузики до точного опису її художніх функцій і засобів відтворення.

**Мета статті** полягає у визначенні художніх функцій музики в системі звукового образу фільму та у виявленні комплексу засобів відтворення, за допомогою яких музика бере участь у побудові простору, часу, емоційної модальності, образної пам'яті, культурної означеності та смислової напруги аудіовізуального твору.

**Виклад основного матеріалу.** Звуковий образ фільму доцільно визначати як впорядковану єдність мовлення, шумів, атмосфер, музики й тиші, що перебуває в постійному співвідношенні з кадром, монтажем, ритмом дії та культурною стилістикою твору, оскільки саме такий підхід відповідає сучасному розумінню звукового кіно як цілісного аудіовізуального сприйняття, в якому зоровий і слуховий ряди функціонують не ізольовано, а в нерозривній взаємодії (Chion, 2019). За такого визначення музика не є зовнішнім додатком до візуального ряду, а постає складником фільмової цілісності, що бере участь в організації простору, психологічного стану, випередженні події, формуванні образної пам'яті, урочистої тональності або, навпаки, дистанційовального й іронічного ефекту. Підставою для такого висновку є, з одного боку, дослідження К. Горбман, у якому кіномузику розглянуто як складову оповідної побудови фільму, а з другого – праця Б. Вінтерса, де музику осмислено як показник і носій оповідного простору, а не як зовнішній супровід екранної дії (Gorbman, 1987; Winters, 2010). Саме тому поняття звукового образу фільму є продуктивнішим за вузьке розуміння музики як тла чи ілюстрації.

Схема 1 репрезентує місце музики в структурі звукового образу фільму та унаочнює характер її взаємозв'язку з іншими звуковими складниками екранного твору. У лівій частині схеми подано мовлення, шуми й тишу як базові компоненти звукової

організації фільму. Їх співвідношення спрямоване до музики, яка в цій моделі посідає центральне місце як елемент, через який найвиразніше виявляється перехід від окремих звукових складників до художнього результату. Наступний блок схеми – «художні функції» – фіксує, що музика в кіно не зводиться до факту звучання, а реалізується через систему конкретних художніх дій. Завершальний блок – «звуковий образ фільму» – відображає підсумковий рівень інтеграції, на якому музика разом з мовленням, шумами й тишею формує цілісну аудіовізуальну якість твору. Нижній сегмент схеми акцентує, що ця система функціонує в постійному співвідношенні з кадром, монтажем, ритмом і пластикою екранної події.

*Джерело: складено автором на основі узагальнення сучасних теоретичних, емпіричних і музикознавчих праць про кіномузику.*

За такого розуміння звукового образу фільму закономірним є звернення до художніх функцій музики, оскільки саме через них конкретизується її участь у побудові аудіовізуального цілого. У цьому зв'язку доцільно виокремити просторово-часову, емоційно-психологічну, характеристичну та меморативну, соціокультурну та ідентифікаційну, символічно-узагальнювальну, дистанційовально-іронічну функції.

Просторово-часова функція охоплює звукове впорядкування тривалості, переходу, монтажного стрибка, масштабу події та внутрішньої зв'язності епізодів. Її реалізацію забезпечують метрична пульсація, повтор, остинато, тривале гармонічне утримання, темпові акценти та музично-монтажна синхронізація. Вияв цієї функції зосереджується у співвідношенні музики з монтажем, ритмом кадру та послідовністю зорових переходів. У «2001: A Space Odyssey» попередньо існуюча музика має структурне й метафоричне навантаження. У «Run Lola Run» електронний саундтрек формує відчуття урбаністичного часу, циклічності та повтору. В обох випадках музика визначає спосіб

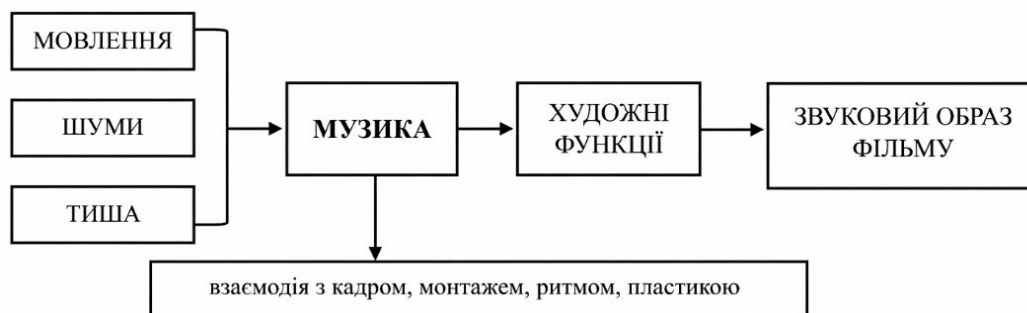


Схема 1. Взаємодія музики з іншими складниками звукового образу фільму

переживання екранного часу, а не ілюструє рух (Hexel, 2010; Patterson, 2004).

Емоційно-психологічна функція полягає в регуляції очікування, дозуванні тривоги, формуванні напруження або полегшення, зміні глядацької уваги до зорової кульмінації. Її реалізацію забезпечують темброва загостреність, динамічне наростання, дисонантність, регістрові контрасти, глісандо, ритмічний повтор і пауза. Вияв цієї функції пов'язаний із взаємодією музики з тишею, шумовим середовищем і передкульмінаційною побудовою сцени. У «Psycho» цю дію формують струнний склад, різкість атаки, глісандо, регістрові контрасти та пульсація. У «Jaws» її забезпечує мінімальний двозвуковий остинатний матеріал, семантична виразність якого ґрунтується на повторі, наростанні та випереджальному характері музичного попередження (Bente et al., 2022; Brown, 1982; Meinel & Bullerjahn, 2022; Moormann, 2012).

Характеристична та меморативна функція пов'язує музику з образом персонажа, лінією стосунків, утратою, спогадом і повторним упізнанням. Її реалізацію забезпечують лейтмотив, лейттембр, повтор пісенного матеріалу, варіантне повернення теми, зміна фактури й темброве маркування емоційного стану. Вияв цієї функції найчіткіше простежується у зв'язку музики з образом персонажа, драматургією спогаду та повторними вузловими ситуаціями сюжету. У «Casablanca» пісня «As Time Goes By» постає осередком афективної пам'яті, що повертає глядача до досвіду втрати й незавершеного кохання. Сюжетна пам'ять у такому разі набуває музичної матеріальності (Franklin, 2016).

Соціокультурна та ідентифікаційна функція найпоспідовніше простежується в «Тінях забутих предків». Її реалізацію забезпечують фольклорний інтонаційний матеріал, національний інструментарій, лейттембри, жанрові альянзи, ритуальні звукові формули, поєднання музики з природними шумами й мовленням. Вияв цієї функції полягає у включенні музики в ширший культурний контекст, де вона діє як засіб культурної самоідентифікації. Дослідження М. Лігус і О. Лігус показує, що звук у поетичному кіно формує поліфонію кадру, в якій музика, людський голос, діалектна мова, тиша й природні звучання спільно беруть участь у творенні культурної самоідентифікації. Н. Рябуха також наголошує на потребі глибшого вивчення національного матеріалу (Lihus & Lihus, 2023; Riabukha, 2022).

Символічно-узагальнювальна функція виявляється там, де музика не дублює дію, а підносить її

до ширшого образного плану. Її реалізацію забезпечують попередньо існуюча музика, стилістичний контрапункт, масштабна оркестрова фактура, урочисті темброві комплекси та повторне включення музичного матеріалу у вузлових точках композиції. Вияв цієї функції пов'язаний зі співвідношенням музики й візуального ряду на рівні концептуального узагальнення. У «2001: A Space Odyssey» добір музики змінює масштаб бачення: інтимна подія прочитується як антропологічна, технологічна або космогонічна. У «The Hours» повторна монтажна інтеграція музичного матеріалу підтримує єдність розірваної часової побудови й стає засобом оповідної зв'язності (Patterson, 2004; Wang, 2025).

Дистанційовально-іронічна функція набуває значення у фільмах, де музика створює напруження між зоровим і звуковим рядом. Її реалізацію забезпечують розходження музики й події, сценічний номер, стилістичний зсув, повтор із новим смисловим акцентом і контрапункт між видимим та чутним. Вияв цієї функції найвиразніше простежується там, де музика суперечить безпосередньому змісту сцени й виявляє її приховану соціальну або психологічну напругу. На матеріалі мюзиклу Н. Пеннер показала обмеженість жорсткої схеми «дієгетичне / недієгетичне», а Ф. Ціцельсбергер і Г. Картер на прикладі «Cabaret» довели, що сценічний номер може виконувати функцію гострого соціального коментаря (Carter, 2019; Penner, 2017; Zitzelsberger, 2019).

Новітні експериментальні праці уточнюють, що музика в кіно пов'язана не лише з уже наявною емоцією кадру, а й з уявною матеріальністю майбутньої сцени. Дослідження К. Гровз та співавторів показало, що темп, середня гучність, варіативність гучності, висотність і дисонантність систематично корелюють з уявленнями про яскравість або темряву сцени, її температурні характеристики, швидкість, а також з образом дії та предмета. Це свідчить про методологічну недостатність узагальнених означень на кшталт «тривожна» чи «лірична» та зумовлює потребу в точнішому описі музики через конкретні засоби – остинато, глісандо, тембровий склад, ритмічну щільність, фактурну розрідженість, регістровий тиск, повтор, паузу, контрапункт, лейттембр, монтажну синхронізацію або навмисну асинхронію (Groves et al., 2025; Spence & Di Stefano, 2025; Zhang et al., 2026).

На цій підставі виникає потреба перейти від загального констатування значущості музики в кіно до систематизації її художніх функцій, засобів реалізації та форм вияву у взаємодії з іншими складниками звукового образу фільму. Відповідне узагальнення подано в Таблиці 1.

**Узагальнення художніх функцій музики в системі звукового образу фільму та засобів їх відтворення**

Художня функція	Провідні музичні засоби відтворення	Спосіб взаємодії з іншими звуковими складниками
Просторово-часова організація	остинато, метрична пульсація, монтажна синхронізація, тривале гармонічне утримання, повтор	поєднання з ритмом монтажу, переходами, зміною масштабу кадру
Емоційно-психологічна модуляція	темброво загостреність, дисонантність, регістрові контрасти, динамічне наростання, музична пауза	взаємодія з тишею, шумом, передкульмінаційним напруженням
Характеристична та меморативна функція	лейтмотив, лейттембр, повтор пісенного матеріалу, варіантність теми	зв'язок із образом персонажа, спогадом, афективним поверненням
Символічно-узагальнювальна функція	попередньо існуюча музика, стилістичний контрапункт, масштабна оркестрова вертикаль	виведення сцени за межі побутового плану, піднесення до філософського виміру
Соціокультурна та ідентифікаційна функція	фольклорний інтонаційний матеріал, національний інструментарій, жанрові алюзії, обрядовий звук	поєднання з мовленням, природними шумами, ритуальною дією
Дистанційовально-іронічна функція	розходження музики й події, сценічний номер, повтор із новим семантичним акцентом	напруження між видимим і чутним, соціальна характеристика середовища

*Джерело: складено автором на основі узагальнення сучасних теоретичних, емпіричних і музикознавчих праць про кіномузику.*

Здійснений аналіз дає підстави стверджувати, що музика в кіно виявляє свою художню дію на кількох взаємопов'язаних рівнях – композиційному, темброво-фактурному, монтажному, перцептивному та соціокультурному.

**Висновки.** Проведене дослідження підтвердило, що музика в системі звукового образу фільму є повноцінним складником аудіовізуальної цілісності. Її дія виявляється у формуванні простору, часу, емоційної модальності, образної пам'яті, культурної означеності та змістової напруги твору. Звернення до поняття звукового образу фільму дозволило розглядати музику в постійному співвідношенні з мовленням, шумами, тишею, монтажем і візуальною пластикою.

У результаті аналізу виокремлено основні художні функції музики: просторово-часову, емоційно-психологічну, характеристичну та меморативну, соціокультурну та ідентифікаційну, символічно-узагальнювальну, дистанційовально-

іронічну. Встановлено, що вони реалізуються через конкретні музичні засоби: остинато, лейтмотив, лейттембр, темброві й регістрові контрасти, монтажну синхронізацію, стилістичний контрапункт, паузу, повтор, попередньо існуючу музику, фольклорно-інтонаційний матеріал та інші елементи звукової організації. Аналіз прикладів показав, що художня дія музики формується у взаємодії з іншими складниками звукового образу.

Наукове значення роботи полягає в поєднанні теоретичного, емпіричного, музикознавчого й культурологічного рівнів аналізу. Практична цінність пов'язана з можливістю використання результатів у музикознавчих студіях, курсах із кіномузики, композиторській і звукорежисерській практиці. Перспективу подальших досліджень становить розширення корпусу аналізованих фільмів і поглиблення аналізу співвідношення музичних засобів із моделями глядацького сприйняття.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bente G., Kryston K., Jahn N. T., Schmälzle R. Building blocks of suspense: subjective and physiological effects of narrative content and film music. *Humanities and Social Sciences Communications*. 2022. Vol. 9. Art. 449. DOI: 10.1057/s41599-022-01461-5.
2. Brown R. S. Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational. *Cinema Journal*. 1982. Vol. 21, no. 2. P. 14–49. DOI: 10.2307/1225034.
3. Carter G. Willkommen, Bienvenue, Welcome: The Emcee and the Master of Metaphors in Bob Fosse's Cabaret. *Miranda*. 2019. No. 19. DOI: 10.4000/miranda.21233.
4. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. 2nd ed. New York : Columbia University Press, 2019. 296 p.
5. Franklin P. Returning to Casablanca. In: Cooke M., Ford F. (eds.). *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016. P. 126–137. DOI: 10.1017/9781316146781.009.
6. Gorbman C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press ; London : BFI Publishing, 1987. 186 p.
7. Groves K., Farbood M. M., Carone B., Ripollés P., Zuanazzi A. Acoustic features of instrumental movie soundtracks elicit distinct and mostly non-overlapping extra-musical meanings in the mind of the listener. *Scientific Reports*. 2025. Vol. 15. Art. 2327. DOI: 10.1038/s41598-025-86089-6.

8. Hexel V. The use of dance music and the synergy of narrative vehicles in Run Lola Run. *The Soundtrack*. 2010. Vol. 3, no. 2. P. 83–96. DOI: 10.1386/st.3.2.83\_1.
9. Lihus M., Lihus O. Music of Ukrainian Poetic Cinema as a Space for Constructing National Identity in Ukrainian Culture. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 31–43. DOI: 10.34619/kw19-wiyn.
10. Meinel L. S., Bullerjahn C. More horror due to specific music placement? Effects of film music on psychophysiological responses to a horror film. *Psychology of Music*. 2022. Vol. 50, no. 6. P. 1837–1852. DOI: 10.1177/03057356211073478.
11. Moormann P. Composing with Types and Flexible Modules: John Williams' Two-Note Ostinato for Jaws and its Use in Film-Music History. *Journal of Film Music*. 2012. Vol. 5, no. 1–2. P. 165–168. DOI: 10.1558/jfm.v5i1-2.165.
12. Penner N. Rethinking the Diegetic/Nondiegetic Distinction in the Film Musical. *Music and the Moving Image*. 2017. Vol. 10, no. 3. P. 3–20. DOI: 10.5406/musimovimag.10.3.0003.
13. Patterson D. W. Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey. *American Music*. 2004. Vol. 22, no. 3. P. 444–474. DOI: 10.2307/3592986.
14. Riabukha N. Ukrainian Film Music: History and Modernity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*. 2022. Vol. 5, no. 1. P. 127–130. DOI: 10.31866/2617-2674.5.1.2022.257188.
15. Scotto le Massese A. Sound and Perception in Ridley Scott's Blade Runner (1982). *Arts*. 2024. Vol. 13, no. 5. Art. 154. DOI: 10.3390/arts13050154.
16. Spence C., Di Stefano N. Mood Music: Studying the Impact of Background Music on Film. *Multisensory Research*. 2025. Vol. 39, no. 1. P. 1–45. DOI: 10.1163/22134808-bja10172.
17. Wang B. Music and Narrative: Philip Glass's Post-Minimalist Technique in The Hours Interacts with the Structure of the Film. *Arts*. 2025. Vol. 14, no. 5. Art. 117. DOI: 10.3390/arts14050117.
18. Winters B. The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music & Letters*. 2010. Vol. 91, no. 2. P. 224–244. DOI: 10.1093/ml/gcq019.
19. Zhang H., Chen C., Song M., Chen T., Jiang D., Liu L., Liu X. MEMA: Multimodal Aesthetic Evaluation of Music in Visual Contexts. *Sensors*. 2026. Vol. 26, no. 4. Art. 1395. DOI: 10.3390/s26041395.
20. Zitzelsberger F. The American Film Musical and the Place(less)ness of Entertainment: Cabaret's "International Sensation" and American Identity in Crisis. *Humanities*. 2019. Vol. 8, no. 2. Art. 99. DOI: 10.3390/h8020099.

#### REFERENCES

1. Bente, G., Kryston, K., Jahn, N. T., & Schmäzle, R. (2022). Building blocks of suspense: subjective and physiological effects of narrative content and film music. *Humanities and Social Sciences Communications*, 9, 449. <https://doi.org/10.1057/s41599-022-01461-5>
2. Brown, R. S. (1982). Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational. *Cinema Journal*, 21(2), 14–49. <https://doi.org/10.2307/1225034>
3. Carter, G. (2019). Willkommen, Bienvenue, Welcome: The Emcee and the Master of Metaphors in Bob Fosse's Cabaret. *Miranda*, 19. <https://doi.org/10.4000/miranda.21233>
4. Chion, M. (2019). *Audio-Vision: Sound on Screen* (2nd ed.). New York: Columbia University Press.
5. Franklin, P. (2016). Returning to Casablanca. In M. Cooke & F. Ford (Eds.), *The Cambridge Companion to Film Music* (pp. 126–137). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316146781.009>
6. Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press; London: BFI Publishing.
7. Groves, K., Farbood, M. M., Carone, B., Ripollés, P., & Zuanazzi, A. (2025). Acoustic features of instrumental movie soundtracks elicit distinct and mostly non-overlapping extra-musical meanings in the mind of the listener. *Scientific Reports*, 15, 2327. <https://doi.org/10.1038/s41598-025-86089-6>
8. Hexel, V. (2010). The use of dance music and the synergy of narrative vehicles in Run Lola Run. *The Soundtrack*, 3(2), 83–96. [https://doi.org/10.1386/st.3.2.83\\_1](https://doi.org/10.1386/st.3.2.83_1)
9. Lihus, M., & Lihus, O. (2023). Music of Ukrainian Poetic Cinema as a Space for Constructing National Identity in Ukrainian Culture. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 15(1), 31–43. <https://doi.org/10.34619/kw19-wiyn>
10. Meinel, L. S., & Bullerjahn, C. (2022). More horror due to specific music placement? Effects of film music on psychophysiological responses to a horror film. *Psychology of Music*, 50(6), 1837–1852. <https://doi.org/10.1177/03057356211073478>
11. Moormann, P. (2012). Composing with Types and Flexible Modules: John Williams' Two-Note Ostinato for Jaws and its Use in Film-Music History. *Journal of Film Music*, 5(1–2), 165–168. <https://doi.org/10.1558/jfm.v5i1-2.165>
12. Penner, N. (2017). Rethinking the Diegetic/Nondiegetic Distinction in the Film Musical. *Music and the Moving Image*, 10(3), 3–20. <https://doi.org/10.5406/musimovimag.10.3.0003>
13. Patterson, D. W. (2004). Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey. *American Music*, 22(3), 444–474. <https://doi.org/10.2307/3592986>
14. Riabukha, N. (2022). Ukrainian Film Music: History and Modernity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 5(1), 127–130. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257188>
15. Scotto le Massese, A. (2024). Sound and Perception in Ridley Scott's Blade Runner (1982). *Arts*, 13(5), 154. <https://doi.org/10.3390/arts13050154>
16. Spence, C., & Di Stefano, N. (2025). Mood Music: Studying the Impact of Background Music on Film. *Multisensory Research*, 39(1), 1–45. <https://doi.org/10.1163/22134808-bja10172>
17. Wang, B. (2025). Music and Narrative: Philip Glass's Post-Minimalist Technique in The Hours Interacts with the Structure of the Film. *Arts*, 14(5), 117. <https://doi.org/10.3390/arts14050117>
18. Winters, B. (2010). The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music & Letters*, 91(2), 224–244. <https://doi.org/10.1093/ml/gcq019>
19. Zhang, H., Chen, C., Song, M., Chen, T., Jiang, D., Liu, L., & Liu, X. (2026). MEMA: Multimodal Aesthetic Evaluation of Music in Visual Contexts. *Sensors*, 26(4), 1395. <https://doi.org/10.3390/s26041395>
20. Zitzelsberger, F. (2019). The American Film Musical and the Place(less)ness of Entertainment: Cabaret's "International Sensation" and American Identity in Crisis. *Humanities*, 8(2), 99. <https://doi.org/10.3390/h8020099>

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

