

УДК 784:008 (477) +781.62

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-6>

Тетяна САМАЯ

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України,
професор кафедри естрадного співу,

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, вул. Жилианська, 88, м. Київ,
Україна, 01032

ORCID: 0000-0002-1429-2951

Бібліографічний опис статті: Самая, Т. (2023). Специфіка свінгової манери співака-крунера. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-6>

СПЕЦИФІКА СВІНГОВОЇ МАНЕРИ СПІВАКА-КРУНЕРА

Стаття присвячена вивченню ритмоінтонаційної сторони свінгу у виконавській манері співаків-крунерів. В історичному контексті розвитку джазової музики, зокрема епохи свінгу, визначена діяльність великих оркестрів (біг-бендів) під керівництвом П. Вайтмена, Б. Гудмена, Д. Еллінгтона, Ч. Вебба, Г. Міллера та ін., які у другій половині 30-х років ХХ століття набули неймовірної популярності в США. Окремо розглянуті ідеї диригента-новатора П. Вайтмена, який в своєму колективі стимулював молодих музикантів та вокалістів до перспективи створення нових музичних напрямів та стилів. Одним із таких артистів став Бінг Кросбі, що вважається засновником напрямку «крунінг».

Специфіка крунерського виконавства проаналізована у трьох векторах: практичний, психологічний та історичний. При дослідженні крунерського виконавського аспекту визначені основні засоби виразності співака, а саме *alla breve*, такт вищого порядку, риф, стоп-паттерн, офф-біт, геміола, агогіка; побудована аналогія метроритмічного прийому барокового періоду «*not inégales*» та його ритмочасових пропорцій зі стилем «свінг».

Метою дослідження стало визначення специфіки, місця, ролі й значення свінгу в сучасному музичному просторі, домінанти духовного та соціального життя кількох поколінь музикантів, що сформувалися в епоху свінгу.

Методологія. Стаття спирається на дослідження історії джазу В. Сарджента, М. Стернса, С. Фітцджеральда, Е. Хобсаума, Дж. Дінерштейна; розвідки в теорії ритму С. Макієвського та власний аналіз специфіки естрадного вокального виконавства.

Висновки. Детальне вивчення ритмоінтонаційної сторони джазових напрямів, зокрема крунінгу, допоможе зрозуміти внутрішні механізми вокальної виконавської культури. Це певним чином простимулює гармонійне виховання та компетентний розвиток естрадного вокаліста, впроваджуючи в його мислення професійні метроритмічні прийоми для якісного формування самобутнього образу мелодійної структури твору.

Ключові слова: музичне мистецтво, естрадний вокал, джаз, свінг, крунінг, виконавство, ритмоінтонація, *noti inégales*.

Tetiana SAMAIА

PhD in Arts, Associate Professor,

Honored Artist of Ukraine,

Professor at the Variety Singing Department,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, 88 Zhylianska Str. Kyiv, Ukraine, 01032

ORCID: 0000-0002-1429-2951

To cite this article: Samaia, T. (2023). Spetsyfika svinhovoi manery spivaka-krunera [The specifics of the swing manner of the crooner]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-6>

THE SPECIFICS OF THE SWING MANNER OF THE CROONER

The article is devoted to the study of the rhythm and intonation aspects of swing in the performing manner of crooners. In the historical context of the development of jazz music, in particular the swing era, the activities of large orchestras (big bands) under the leadership of P. Whiteman, B. Goodman, D. Ellington, Ch. Webb, G. Miller, etc., which gained incredible popularity in the USA in the second half of the thirties of the 20th century. The ideas of the conductor-innovator

P. Whiteman, who in his team stimulated young musicians and vocalists to the prospect of creating new musical directions and styles, have been separately considered. One of these artists was Bing Crosby, who is considered the founder of the "crooning" genre.

The specifics of crooner performance are analyzed in three vectors, such as practical, psychological and historical. When studying the crooner's performing aspect, the main means of the singer's expressiveness are defined, namely alla breve, higher-order beat, riff, stomp-pattern, off-beat, hemiola, agogic. The analogy of the metrorhythmic technique of the baroque period "notes inégales" and its rhythmic-temporal proportions with the "swing" style has also been constructed.

The purpose of the study has been to determine the specifics, place, role and meaning of swing in the modern musical space, dominant in the spiritual and social life of several generations of musicians formed in the swing era.

The article is based both on the research of the history of jazz by W. Sargent, M. Stearns, S. Fitzgerald, E. Hobsbawm, and J. Dinerstein and on explorations in S. Makievsky's rhythm theory and own analysis of the specifics of variety vocal performance.

The detailed study of the rhythm and intonation side of jazz trends, in particular crooning, will help to understand the internal mechanisms of vocal performing culture. In a certain way, this stimulates the harmonic upbringing and competent development of the variety vocalist, introducing into his thinking professional metrorhythmic techniques for the qualitative formation of an original image of the melodic structure of the composition.

Key words: musical art, variety vocal, jazz, swing, crooning, performance, rhythm intonation, notes inégales.

Актуальність проблеми. Мистецтво джазу у світовій музичній культурі ХХ століття завжди викликало дипольні судження серед теоретиків і практиків. На сучасному етапі мультикультуралізму все частіше виникає питання, чому джаз, починаючи від своїх американських витоків, спочатку піддавалися табуюванню в різних країнах, куди б він не приходив? І ось уже друге століття джазове мистецтво стоїть окремо, репродукується в нові музичні стилі і одночасно насичує й підживлює новонароджені жанри.

У соціокультурному просторі специфіка джазу, як і вся естрада в цілому, пов'язана з проявом внутрішніх ознак історичної спадщини, де особливість художньої мови музикантів/вокалістів виражається родинними зв'язками з етнокультурними народними традиціями, з відповідними засобами виразності, інструментарію, природного саунду, як основи звукового кругозору або голосової специфіки, і навіть мовної приналежності.

Метою дослідження є визначення місця, ролі й значення свінгу в сучасному музичному просторі, доміанти духовного та соціального життя кількох поколінь музикантів, що сьогодні потребує переосмислення і детального аналізу.

Аналіз останніх досліджень. Проводячи паралель мистецтвознавчих розвідок сучасного естрадного вокалу, який увібрав багато виконавських джазових принципів, маємо пам'ятати, що специфіка естради, її синтетичність, багатожанровість властива національним ознаками і традиціям певної культури. У професійному контексті, не бажано ідеалізувати естрадне вокальне виконавство щодо зарубіж-

ного першоджерела, намагатися точно копіювати манеру звучання, ритмоінтонацію свінгу, шаффла, саунду оригінала-вокаліста. Тому й сьогодні джаз завжди «новий і свіжий», за своєю специфікою близький до поняття «місцевий» та виражає особливість певного народу, але в той же час не втрачає інтернаціонального коріння.

Виклад основного матеріалу дослідження. На початку 1930-х років у США популярність джазу набула всеосяжного розмаху. Для джазменів це був період експериментальної творчості та мистецького досвіду, де популярні мелодії, пісні з мюзиклів, бродвейських постановок, шоу й навіть деякі класичні теми швидко перероблялися для джазових колективів і блискавично поширювалися через поліграфічні листки та шалену підтримку прихильників. Ця аудиторія не звертала увагу на заборони та осуди з боку пуританської частини населення. Іншими словами, конфлікт поколінь зіграв свою роль та джаз розвивався.

На зміну «чистого» джазу прийшов свінг – різновид джазової музики, яку виконували великі оркестри (біг-бенди). Цей оркестровий стиль зародився і панував у США з 30-х до середини 40-х років ХХ століття та переважно мав танцювальну спрямованість. Велику популяризацію свінг набув через діяльність нью-йоркських нічних клубів та танцзалів, серед яких були: Коттон-клуб (Cotton Club), Кентукі-клуб (Kentucky Club), Савой (Savoy Ballroom), Роузленд (Roseland) та ін. Тут виступали найкращі біг-бенди того часу, під керівництвом Дюка Еллінгтона, Флетчера Хендерсона, Луї Армстронга, Кеба Келлоуея, Етель Вотерс,

братів Ніколас та ін. Свінг слухали, підхоплювали і починали грати практично у всіх містах США.

Можна з упевненістю стверджувати те, що саме один із танцювальних стилів був названий «свінгом», а потім і музичний супровід, народився на основі експресивного бажання від запального танцю, що також отримав назву «свінг». Саме епоха танцювального свінгу відіграла ключову роль у формуванні образу інструментального свінгу, як ідіоми джазової музики, моменту екстатичної напруги, синоніму відчуття «драйву». Серед музикантів народжувалися крилаті вислови щодо образного розуміння свінгу. Так, Бенні Гудмен відчував його як «прискорення темпу, хоча ви, як і раніше, граєте в тому ж темпі» (Dinerstein, 2003, p. 33). А Дюк Еллінгтон вважав, що «свінг – це той момент ритму, який змушує тебе підстрибувати, хитатися або клацати пальцями» (Там само).

Основними носіями ідей свінгу стали великі оркестри або біг-бенди під керівництвом Пола Вайтмена, Бенні Гудмена, Дюка Еллінгтона, Чіка Вебба, Глена Міллера та ін., які набули неймовірної популярності серед широкої публіки в другій половині 30-х років ХХ століття. Безпосереднім призначенням цих колективів був музичний супровід у танц-холах, які в період «великої депресії» стали затребуваними громадськими центрами й виконували релаксаційну функцію в суспільстві.

Щодо істинної джазу в чудовій музиці оркестру Пола Вайтмана дискутують й досі. Незмінним є той факт, що для музичної культури ХХ століття диригент-новатор значно розширив аудиторію прихильників джазу, співпрацюючи з провідними джазовими музикантами, композиторами, аранжувальниками й записавши велику кількість музичних творів, які зараз ми називаємо «джазовими стандартами». Цінність спадку відомого музиканта та чудового організатора й у тому, що він заклав алгоритми популяризації діяльності видатних джазових музикантів, серед яких були: Бікс Байдербек (труба), Френк Трамбауер (саксофон), Джо Венуті (скрипка), Едді Ланг (гітара), Стів Браун (бас-саксофон), Майк Пінджітоур (гітара), Джек Тігарден (тромбон), Банні Беріган (труба), тріо «The Rhythm Boys», «The King's Jesters» та багато ін. Таким чином диригент створював сприятливу перспективу для

подальшого виникнення нових жанрів та стилів на естраді. Так, саме в оркестрі П. Вайтмена було засновано вокальне тріо «The Rhythm Boys», до складу якого входили молоді музиканти Бінг Кросбі, Ел Рінкер і Гаррі Барріс. Фактично, творчість цього тріо стимулювало появу одного з найпопулярніших естрадно-вокальних стилів ритмоінтонаційної природи, названим «крунінг», засновником якого вважається Бінг Кросбі.

Відповідно до етимології слова «groon» – тихо наспівувати, муркотіти, виконавська специфіка стилю полягає у м'якій співоцькій манері освітнювання напівголосно з використанням елементів «первинного регу» – техніки витонченого синкопування через прийом «офф-біт». Крунінг набув широкої популярності, достатньо згадати таких видатних його представників, як Нет «Кінг» Коул, Френк Сінатра, Перрі Комо, Енді Вільямс, Дін Мартін, Тоні Беннетт, Майкл Бубле та багато інших виконавців (Самая, 2020).

В основі крунінгу закладено синтетичність та імпровізаційність, а сама особливість виконання досить абстрактна, пов'язана з емоційно-чуттєвим рівнем вокаліста. І якщо розширити межі уявлення того, на чому ґрунтується ритмоінтонаційна техніка крунера, то на перше місце виходить не багатство голосової тембрації, а запозичення метроритмічної свободи в манері імпровізацій джазових солістів хот-оркестрів, вільних від суворого партитурного запису, що був неприйнятною умовою в музичному стилі танцювальних біг-бандів.

Відомо, що психомоторна природа людини має зв'язок з музичним метричним контекстом, впливає на творчий виконавський процес та викликає відгук психофізичного механізму, «примущуючи» його до суворого дотримання дольового циклу такту. Але якщо при збереженні загального часу вдатися до «розширення» тактових періодів та метричних угруповань, то усувається домінування моторного впливу над емоціями. Це зовсім не означає, що звільнені емоції мають забезпечити повну свободу виконавцеві та його незалежність від метричного контексту. Абстрагуючись від суворої пульсації титульного розміру, вокаліст легко адаптується у своєму паралельно створеному симультанно ідучому метрі. При цьому він не втрачає зв'язку з відчуттям титульного розміру, створюючи метроритмічну структуру під своїм кутом зору

музично-естетичної образності пісні, наближену до оповідального характеру та не обмежену музичним метром.

Для співака-крунера створення музичного образу здійснюється через знаходження балансу між свінговою та пісенною традицією із власною інтерпретацією метроритму композиції у формі «великого такту», де творчими інструментами стають елементи інтонації, мелодійні побудови, зіставлення, поліметрія, агогіка тощо (Самаєв, 2020).

Відмінною рисою в «крунерському» виконавстві є постійне використання співаком дводольного метра *alla breve* – поліметричного поєднання розмірів 2/2, 4/2 в основному розмірі композиції 4/4. Така метрична паралель з використанням вільного варіювання опорних долей відповідно часових меж такту робить звучання пісні польотним, не обтяженим основними метричними одиницями титульного розміру. Подібне метроритмічне поєднання можна визначити наступною схемою (рис. 1):



Рис. 1.

Відносини крунера з оркестром – партнерські, де функції кожного і взаємопов'язані, і чітко розмежовані. Тактовий розмір у співака більш умовний, ніж усталений і він, як соліст може створювати будь-яке метроритмічне трактування, не порушуючи метричної системи титульного розміру пісенної композиції.

Кінцевий результат композиції багато в чому залежить від творчої інтуїції виконавця, його ритмічного та емоційно-психологічного відчуття, закладеного у сферу формування свінгу. Уміння синтезувати, створювати свою власну виконавську лінію, відхиляючись від основного ритму партитури, утримуючи образ, співак використовує принципи агогіки, прискорюючи чи уповільнюючи фразування у заданому часі композиції.

У дослідженнях джазу В. Сарджента, Дж. Коллієра, М. Стернса, Ю. Панасьє, С. Фітц-

джеральда, Е. Хобсбаума та ін. переважно розглядається теоретичний (зовнішній) контекст мистецького феномену «свінгу». Наукові роботи щодо внутрішніх позицій джазового мистецтва, секретів виконавської майстерності зустрічаються рідше і цей напрям залишається актуальним у сучасному науковому полі. Найбільш гостро проявляється дефіцит розвідок стосовно сенсу та чіткості завершеної думки основних принципів формування ритміки крунерського стилю.

Феномен психології свінгу крунера розглядається ширше, ніж відтворення патерну з чітко вибудованою формою музичного синтаксису. У сучасному вокальному виконавстві це специфічна ритмоінтонаційна психологічна структура, для пізнання якої насамперед необхідно не лише бажати, а й уміти проіннятися цим відчуттям. Свінг – це не ритмічний малюнок, а переживання у часі форм того стану, який можна визначити як «внутрішній кураж», коли музикант підпорядковує собі час і одночасно контролює його вплив на слухача, що призводить до переживання, визначеного терміном «драйв». Усі засоби репродуктивних методів навчання свінгу у формі «викладач-учень» – не ефективні, якщо учень пізнаватиме свінг лише зовнішніми джерелами слухового сприйняття, поза внутрішнім підпорядкуванням ритму емоційним відчуттям.

Джазова ритміка крунера виткана з найтонших поєднань ритмочасових інтонацій й не обмежується тактовим розміром та суворою математичною систематизацією метроритмічних структур. Використовуючи варіативне трактування метроритму пісні, виконавець частково спирається на статичні дольові цикли, оскільки у кожного метра, що симультанно протікає, з урахуванням акомпанементу, присутній власний дольовий контур. Співак не вираховує співвідношення часових інтервалів, а навмисно «лавірує» між ними, створюючи мнемонічний образ метричної пульсації.

Для посилення метричного конфлікту естрадний вокаліст інтуїтивно відбирає напрацьовані технічні шаблони та патерни, що базуються на логічній взаємодії з мелодійним поєднанням. Його засобами виразності є такі інструменти, як такт вищого порядку, риф, стomp-паттерн, офф-біт, геміола, агогіка і всі метроритмічні прийоми, що підсилюють кон-

флікт, драматургію психологічного сприйняття п'єси з наступною розрядкою, релаксацією процесу напруженості (Самая, 2020).

Ритміка джазу запропонувала нам підказку до вирішення багатьох проблем, не стільки векторних питань нотної графіки, скільки емоційних зв'язків з живим об'єктом мислення. А це знаходиться за межею нотно-графічної фіксації, коли ритм у своїй озвученій якості первинно визначається відповідно створеним внутрішнім емоційним поривом. І це цінність не стихійна, а усвідомлена, потребує осмисленої підготовки лише на рівні освітнього процесу, що на практиці здійснюється в інтуїтивному знаходженні правильних рішень.

Як правило, сама простота й очевидність нотографічного зображення ритмічного рисунка свінгового патерну породжує стійкий стереотип лапідарного мислення в манері шкільного вирішення арифметичних завдань. Виконання за принципом «що бачу, те й граю» не має під собою художньо-естетичної цінності та в практичному прояві винятково емоційне, спрямоване відповідним навчанням на сприйняття найтонших флюїдів свінгового звучання, далекого від чітко зафіксованих звуків.

Сучасна наука орієнтує нас на те, що свінг слід розглядати як злиття метроритмічних «пластів», де на кожному рівні потрібно дотримуватись законів формування кожного пласту з перспективою поєднання їх смислової струкції в єдине ціле.

Дослідник у напрямі теорії ритму Станіслав Макієвський зазначає, що насамперед слід організувати внутрішню, незвучну, латентну сферу нашого метроритмічного почуття, яка складається з конфліктогенних пропорцій моторних сприйнятів (Макієвський, 2022). Дослідник стверджує, якщо це почуття не розвивати, то говорити про свінг неможливо. Свінг може виникнути лише у разі, коли ми поєднаємо два метричні компоненти, на яких базується конфлікт – це найчастіше тридольний метр в чотиридольному контексті. Тільки в цьому випадку нам стане зрозуміло значення терміну «свінг», що означає не просто поняття «розгойдувати», яке не говорить нічого, окрім пропорційного коливання, а відповідне збудження наших почуттів через моторно-аудіальну систему рефлексії.

В освітньому процесі багатовекторну ритміку варто вводити у свідомість студента ана-

літичним шляхом, конструювати її своєрідним емоційним навігатором, на базі якої і формуються такі психологічні категорії як свінг, грув. У такий спосіб визначення дії драйву стає більш природним й системним, а не випадковим як при програванні окремо взятих ритмічних фрагментів та патернів, сформованих на чіткості чергування часових пропорцій (Самая, 2020).

Щодо внутрішнього стану та накопичення цього досвіду, то є потреба розширити рівень сприйняття витончених моментів, починаючи з прикладів нотографічного запису джазової мелодії та розшифрування її практичного застосування. Насамперед необхідно абстрагуватися до сприйняття нотографічної символіки джазової музики, що нотується в системі європейської професійної школи, і вказати на її специфіку у виконавському контексті музики свінгу.

У вітчизняній академічній школі переважає «ортодоксальна вірність» нотному тексту (рис. 2):

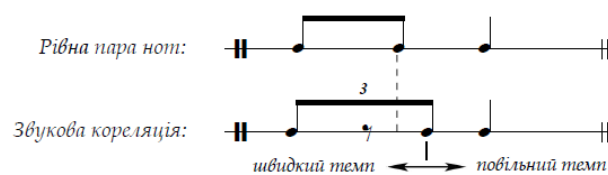


Рис. 2

Подібне сприйняття нотного тексту за інерцією перейшло і в естрадну музику, коли при суцільному захопленні метрономом еталонізується часова тривалість кожної ноти з наміром наблизитись до «ідеального» відтворення всього музичного тексту.

Зовсім інший план практичного втілення ми спостерігаємо у джазового виконавця, для якого подібний нотний запис ритму є лише ескізом, замальовкою ритмічної послідовності (рис. 3), а часова тривалість нот формується відповідно до культури стилю:

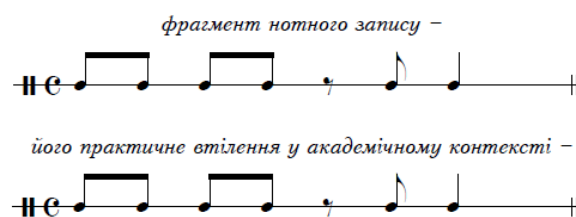


Рис. 3

Відомо, що нотна тривалість музичних знаків є релятивною. Але навіть у цьому випадку варто зазначити *конвенційний* характер візуального подання ритмічного рисунка джазової партії (рис. 4):

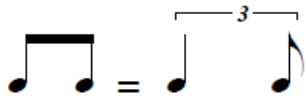


Рис. 4

Звукова кореляція стосується всього музичного матеріалу джазових композицій. Зазвичай на початку першого такту інструментальної партії вноситься розшифрування нотних символів, рекомендоване для партитури загалом (рис. 5):



Рис. 5

Даний приклад є відносним показником, який не встановлює абсолютний точний ритмочасовий період другої «свінгуєчої» нотки у групуванні з двох восьмих тривалостей нот. Її часовий стан залежить від естетики стилю та швидкості виконання композиції. У вузькому значенні цю пунктуацію прийнято виражати в тріольній ритміці, яка найближче підходить до ритмічної інтонації *свінгу*.

Подібне тлумачення не викликає протиріч у джазового музиканта, оскільки компетенція професійного виконавця найчастіше походить від його практичного досвіду та не замикається на деталях теоретичного аналізу. Нагадаємо, що йдеться не про емпіричний досвід виконавців, а про дидактичну корекцію розуміння співвідношення послідовних пар нот у джазовому ритмі та аналіз їх часового співвідношення.

У широкому розумінні ритміка джазу не будується на тріольному ритмі і не переходить з одного стану в інший (з двох у три), як часто трактується в статтях і навіть у наукових працях як перехід з *бінарної* послідовності до *тернарної*. Поняття «тернарність», насамперед вира-

жає не математичну полуторність ритмічної фігури, а *пропорційне співвідношення* (*геміола, сесквіальтера*), що базується на шестидольній основі кратної двом і трьом метричним одиницям (рис. 6):



Рис. 6

Приклад ритмоформули «геміола» визначає поняття «мотивна поліметрія» в горизонтальному плані. В цьому випадку завжди слід враховувати латентний метричний пульс титульного розміру, без чого відчуття метричної симультанності (*поліметрії*) є неможливим.

Отже, уявлення ритмоформули свінгуєчої компоненти другої ноти в парному угрупованні з двох восьмих тривалостей, далеко від точного математичного сприйняття, щоб визначити це як «чистий» тернарний вид. Коефіцієнт інтервалу другої ноти, щодо дольового циклу, нерівномірний і часом коментується як: *standart-swing* (типовий), *light-swing* (легкий), *heavy-swing* (щільний), *dotted-swing* (пунктирний).

Характерно, що всі ці відтінки повністю можуть бути відображені лише одним терміном «notes inégales» (фр. [nɔt inegal] – нерівні ноти), що відомий з європейської музичної культури XVII століття. В епоху барокко цей термін виконавської практики означав конструктивну нерівність часового інтервалу між двома рівно написаними нотами при їх практичному відтворенні (3 до 1, 2 до 1 та ін), що в цілому залежало від чуттєвості виконавця.

Вражаюча тотожність поняття «свінгуєча нота» з терміном «ноти-inégales» надає нам можливість науково змоделювати ритмічний образ *свінгу*, так як це поняття охоплює всі градації «свінгуєчої» 2-ї ноти парного угруповання.

Від цього можна міркувати про те, що патерн акомпанементу свінгу не є реципієнтом тріольної ритміки, а за формою відповідатиме notes inégales та наближений до звучання тріольної секвенції. Іншими словами, *парні ноти* залишаються парними, перша з яких завжди зберігає дольовий акцент, а друга – «свінгується» відповідно до часового параметра. І якщо темп

свінгу досягає високих показників, то його ритмічний рисунок втрачає свою пунктирність і стає «парним», спорідненим уявленням до його написання (рис. 7):

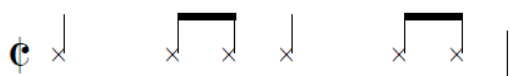


Рис. 7

Висновки. Дослідження джазу передбачає комплексний підхід, що в контексті музикознавчих розвідок має зважати на етимологічні, художньо-естетичні, психологічні, соціальні та філософські аспекти. Важливе значення у науковому полі грає термінологічна база, яка

формує єдине і цілісне поняття сутності джазу та всіх його явищ.

У вокальному мистецтві естради давно назріла необхідність перегляду аналітичних підходів у вирішенні проблем пізнання ритміки як важливого компонента виховання естрадного співака. Детальне вивчення ритмоінтонаційної сторони джазових напрямів, зокрема крунінгу, допоможе зрозуміти внутрішні механізми виконавської культури. Це певним чином простимулює гармонійне виховання та компетентний розвиток естрадного вокаліста, впроваджуючи в його мислення професійні метроритмічні прийоми для якісного формування самобутнього образу мелодійної структури твору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Макієвський С. SWING-практикум. Ритмоінтонація. Компінг. Київ, 2022. 62 с.
2. Самая Т. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. *APT-платФОРМА*. Київ: КМАЕЦМ, 2020. Вип. 2. С. 366–385.
3. Dinerstein, J. (2003). *Swinging the machine: modernity, technology, and african american culture between the world wars*. University of Massachusetts Press. 384 p.
4. Notes inégales. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Notes_inégales (дата зверення 22.11.2023)

REFERENCES:

1. Makievskij, S. (2022). *Swing-praktikum. Ritmointonaciya. Komping* [Swing workshop. Rhythm intonation. Comping]. Kyiv: 7BC
2. Samaya, T. (2020). *Osoblivosti muzichnogo metroritmu v estradnomu vokali* [Features of musical metrorhythm in variety vocal performance]. *Art-platforma*. 2, 366–385 [in Ukrainian].
3. Dinerstein, J. (2003). *Swinging the machine: modernity, technology, and african american culture between the world wars*. University of Massachusetts Press. 384 p. [in English].
4. Notes inégales. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Notes_inégales [in English].