

УДК 78.03(477.75):82.09-96

Цитування:

Бекіров У. Р. Танцювальні образи у творі для скрипки і фортепіано Назіма Амедова «Рондо-Хайтарма». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2023. № 1. С. 308–313.

Bekirov U. (2023). Dance Images in «Rondo-Khaitarma» Violin and Piano Work by Nazim Amedov. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 308–313 [in Ukrainian].

Бекіров Усеїн Різайович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-6766-3923>
usyabek@gmail.com

ТАНЦЮВАЛЬНІ ОБРАЗИ У ТВОРІ ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО НАЗІМА АМЕДОВА «РОНДО-ХАЙТАРМА»

Метою роботи є музикознавчий аналіз танцювальних образів у творі для скрипки і фортепіано кримськотатарського композитора Назіма Амедова «Рондо-Хайтарма». **Методологія дослідження.** Використано аналітичний, історичний методи, метод порівняльного й музикознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Уперше здійснено музикознавчий аналіз танцювальних образів у творі для скрипки і фортепіано кримськотатарського композитора Назіма Амедова «Рондо-Хайтарма». **Висновки.** У творі для скрипки і фортепіано «Рондо-Хайтарма» Назіма Амедова виокремлено національні особливості художнього мислення кримськотатарського народу. Використовуючи різноманітні музично-виражальні засоби, композитор багатогранно представляє основний національно-танцювальний образ у наскрізному розвитку, змінюючи різні відтінки – від наполегливо-енергійного, експресивного до м'якого, ліричного, з яскравим стверджувальним характером. Домінуючим прийомом розвитку є «дзеркальність». Вона поширюється на інтонаційно-ритмічну організацію тематизму, має формотворчу функцію. Ці прийоми притаманні авторському почерку й композиторському мисленню Назіма Амедова.

Ключові слова: танцювальні образи, кримськотатарська музика, фольклор, «дзеркальність», тематизм, метро-ритмічна організація, кримськотатарський композитор Назім Амедов.

Bekirov Usein, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Dance Images in «Rondo-Khaitarma» Violin and Piano Work by Nazim Amedov

The purpose of the article is a musicological analysis of the dance images in «Rondo-Khaitarm» work for violin and piano by the Crimean Tatar composer Nazim Amedov. **Research methodology.** Analytical, historical methods, the method of comparative and musicological analysis have been used. **Scientific novelty of the research.** For the first time, a musicological analysis was conducted of the dance images in «Rondo-Khaitarm» work for violin and piano by the Crimean Tatar composer Nazim Amedov. **Conclusions.** Nazim Amedov's «Rondo-Khaitarma» work for violin and piano highlights the national features of the artistic thinking of the Crimean Tatar people. Using a variety of musical and expressive means, CHANGING different shades: from persistently energetic, expressive to soft, lyrical, with the affirmation of a bright affirmative character the composer multifacetedly presents the main national dance image in its overall development. The dominant technique of development is «mirroring». It extends to the intonation-rhythmic organisation of the theme, has a form-creating function. These techniques are inherent in the author's handwriting and composer's thinking of Nazim Amedov.

Key words: dance images, Crimean Tatar music, folklore, «mirroring», thematism, metro-rhythmic organisation, Crimean Tatar composer Nazim Amedov.

Актуальність теми дослідження. Народна музика завжди привертає увагу науковців, композиторів і виконавців. Тому не випадковим є звернення до тематики фольклору, кримськотатарської музики та втілення фольклорних елементів до професійної музики.

Кримськотатарський музичний фольклор вивчається і вивчався дослідниками

Я. Шерфедіновим, А. Рефатовим, А. Каврі, І. Бахшиш, Е. Налбандовим, Р. Ібадлаєвим, Н. Амедовим. Вони зробили безцінний внесок у розвиток музичної культури кримськотатарського народу. При цьому зберігаючи його та відкриваючи нові звучання у професійному розвитку.

Аналіз досліджень і публікацій. Танцювальна культура багатогранна. Її вивчають як музикознавці, так і хореографи, виконавців-інструменталісти й танцівники, зокрема молоді дослідники В. Гордєєв, О. Гуменюк, О. Карандєєва, А. Король, М. Коростильова, Л. Маркевич, І. Мостова, А. Підлипський, Є. Яніна-Ледовська. Приміром, Володимир Гордєєв розкриває особливості українського фольклору. Ірина Мостова ідентифікує народні танці Слобожанщини в контексті впливу соціокультурних факторів на процес розвитку цього виду народного мистецтва. Ольга Гуменюк характеризує кримськотатарські народні емігрантські пісні кінця XVIII – XIX століть у контексті національних фольклорних традицій.

Тож тематика кримськотатарського фольклору залишається поза увагою дослідників і є актуальною в сучасному музикознавстві.

Метою статті є музикознавчий аналіз танцювальних образів у творі для скрипки й фортепіано кримськотатарського композитора Назіма Амедова «Рондо-Хайтарма».

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи танцювальну культуру різних народів, можемо помітити спільність між ними і своєрідність. Танець у народі має багато варіантів, частина з яких трапляється з назвами: «Старокримська Хайтарма», «Таракташська Хайтарма», «Пастуша Хайтарма», «Бахчисарайська Хайтарма» та ін. У народній музичній творчості танець «Хайтарма» складається з двох частин і фігурує під назвою «Агир ава ве Хайтарма». Перша частина – «Агир ава» – являє собою головний величний танець, що виражає благородство людини. Друга ж частина, власне, «Хайтарма» – стрімка й запальна – уособлює в чоловічому виконанні силу духу та темпераменту, а в жіночому – граціозність. У творі «Рондо-Хайтарма» Н. Амедов навмисно опускає повільну частину (Агир ава) цього народного циклу та звертає увагу на другу швидку частину танцю. Композитор зберігає зв'язок з характерними елементами народної музики, проте, уникаючи прямого цитування, створює власну тему, спираючись на задану метроритмічну основу 7/8, швидкий темп, ритмічні групи, що підкреслюють внутрішньотактову пульсацію восьмих: 4/8 + 3/8. У «Рондо-Хайтарма» яскраво відображена ладова сторона кримськотатарської народної музики, це передусім звернення композитора до ладів зі збільшеною секундою, а також дорійському і фригійському з підвищеним

IV ступенем. Музична тканина твору розвивається в безперервному русі моторного ритму. Панування моторної ритміки, неспинний рух, широке застосування остинатних прийомів викликають явні асоціації із жанром токати. Елементи народної танцювальної композитор вводить у русло енергійного токатного руху. Як і в токаті, теми, варіюючи, багаторазово повторюються. Але у творі Н. Амедова ці особливості ритму підкорюються метроритму народного танцю «Хайтарма». У ритмічній енергії музики відчутне втілення стихії темпераментного народного танцю. Композитор свіжо й сучасно переломлює особливості народної музики. Динаміка моторного руху немов відтворює образ неприборканого архаїчного танцю. Тут композитор багато застосовує різні стакатні штрихи, всілякі акценти, прийоми гри *martellato*, стрибки на широкі інтервали в партіях скрипки та фортепіано. Спираючись на традиційні народно-національні музичні прийоми й одночасно привносячи в музичний виклад сучасні мовні засоби, композитор із життєрадісного запального танцю «виліплює» новий образ «Хайтарма», який віддалено нагадує образи *Allegro* Б. Бартока, «Мани» С. Прокоф'єва, «Токати» А. Хачатуряна. Народний танець є певним кодом культури, оскільки містить концентровану інформацію в знаках і символах [3, 45].

Важливим фактором драматургічної дії у творі є своєрідний метроритм, яскраво проявлений уже в експозиції. У головній партії обіграно ритмічні фігурації, пов'язані з характерним для «Хайтарми» розміром 7/8 (4/8 + 3/8), де в чергуванні восьмих тривалостей м'яким акцентом виділяється перша і п'ята долі такту. Трелі та морденти, які часто застосовує композитор, також підкреслюють специфіку національно-самобутньої метричної організації теми, виконуючи функцію *quasi*акцентів. У темі побічної партії (епізод D12) композитор дає дзеркальне відображення метричної структури розміру 7/8 (3/8 + 4/8). Це один з прийомів динамізації музичної тканини. Розробка насичена новими ритмічними зворотами. Тут використані синкоповані ритми в розвитку теми головної партії, у темі фугато (епізод O). У кульмінаційному ж розділі (епізод X) тема головної партії викладена в новому варіанті 7/8, з іншим розташуванням акцентів (2/4 + 2/4 + 3/8 + 3/8), що на тлі неспинного руху восьмих створює яскравий динамічний танцювальний образ.

Твір відкривається чотиритактовим вступом фортепіано в одноголосному викладі.

Специфічне забарвлення вступу надає фригійський лад з підвищеним IV ступенем і характерним ходом на збільшену кварту. У четвертому такті кадансовий висхідний оборот з акцентом у тоніку «ре» підводить до дорійського ладу, у якому викладена тема ГП «Хайтарми» (рефрен). Пружний ритм вступу готує темпераментний, активний характер основної теми.

Експозиція, що відрізняється тричастинною будовою (епізоди А, В, С), включає викладення основного музичного образу. Для неї характерна прозорість фактури, чіткість музичних побудов, квадратна структура періодів, чітка завершеність розділів. Рефрен, або ГП, що репрезентує основний образ «Хайтарми», викладено в простій тричастинній репрізній формі.

Енергійний наступальний характер теми надає її виклад у партії скрипки від вершини «d» через спадний гаммоподібний рух мелодії з акцентованим поверненням до вихідної вершини. Восьмитактова тема першого розділу (епізод А) являє собою період квадратної будови (4 + 4) з репрізним повторенням. Основна тема викладена в «ре» дорійському з підвищеним IV ступенем, також є риси ладової змінності (дорійського і фригійського ладів).

Яскравий національний колорит теми надає спадний хід на збільшену секунду. Період завершується триразовим повторенням тоніки «ре», з акцентом на останньому звуці, що підкреслює закладену в темі енергію і східний темперамент.

У партії фортепіано, що виконує функцію супроводу, слід виділити: утримання органного пункту «d» в басу; канонічну імітацію теми (такт 6); поліфонізацію фактури за допомогою «дзеркального» відображення тематичних інтонацій (такти 5, 7, 9), імітаційне проведення початкового *initio* секундою вище (такт 8); динамічне укрупнення партії скрипки за допомогою дублювання фрагментів мелодії в басу (такт 6).

Серединний розділ ГП неконтрастний (епізод В). У ньому спостерігається такий самий пружний спадний рух, але в іншому ритмічному варіанті. Мелодійним «зерном» залишається «ритмічно збільшена» початкова спадна інтонація «d-c»; мелодія переходить до партії фортепіано (такти 14–17) і потім октавно подвоюється, дублюючи її партією скрипки (такти 18–21). Зауважимо, що в партії фортепіано умовно зберігається органний пункт, який зміщується на «as». За структурою серединний розділ ГП також представляє період квадратної будови (4 + 4), але

розімкнутий: спадними гаммоподібними пасажами зливається з репрізою тричастинної форми. У репрізі майже без змін повторюється матеріал першого розділу рефрену; основна тема звучить незмінно, з тією лише різницею, що партія скрипки спочатку проводиться на октаву вище, що надає звучанню велику напруженість. Отже, рефрен є замкнутою побудовою в d-дорійському ладу. Східний колорит створено хроматичними ходами (II–II низька, «e-es») і наявністю в мелодії збільшеної секунди «gis-f». Партії фортепіано й скрипки, доповнюючи одна одну, органічно зливаються.

Зв'язуюча 8-тактова тема (такти 30–37), що базується на темі вступу, звучить у фортепіано. Наполегливо повторювані звороти в партії правої руки, в основі яких – інтонації малої секунди, тритону й чистої квінти, призводять до двох динамічних хвиль (p-mp; mf-f), на гребнях яких звучить заключний мотив основної теми ГП з триразовим твердженням «d».

Побічна партія (епізод D) не велика за масштабом (усього 16 тактів). Являючи собою новий музичний матеріал, ця тема образно не контрастує з головною, а доповнює її. Тут використано аналогічні головній темі метроритмічні фігурації, проте «дзеркально» змінюється внутрішньотактова ритмічна пульсація (3/8 + 2/8 + 2/8 замість 2/8 + 2/8 + 3/8), зростає роль акцентів і стрибкоподібного руху в партії скрипки. Тема тонально не стійка, рясніє хроматизмами; як і в рефрені, зберігається виразність руху на збільшену секунду. Партія фортепіано виконує тут функцію супровідного гармонійного фону – нестійкого, проте витриманого в єдиному ритмічному малюнку. З позиції форми рондосонати ПП є епізодом, побудованим у формі квадратного періоду повторної будови (8 + 8). Його розімкнена структура природно перетікає в повторення рефрену (ГП), у якому перший розділ (епізод E) викладено в зміненому вигляді.

Пружні повторювані ритмічні звороти в нижньому голосі в партії фортепіано, схожі з СП (див. Партію правої руки такти 30–32), реалізують ідею наскрізного розвитку музичного матеріалу. Разом з тим, тема ГП «відчуває» вплив теми ПП, втягується в процес розвитку і динамізується. При цьому динамічне наростання від епізоду ПП до рефрену (ГП) дає першу кульмінацію в розвитку танцювального образу (епізод E). Крім появи нових ритмів у партії фортепіано, тут слід зазначити оновлення колориту основної теми: композитор вводить у мелодійний рух ще один хід на збільшену

секунду (es-fis). Решта розділів рефрену також піддається змінам.

Так, серединна тема отримує подальший розвиток у партії фортепіано (епізод F), при цьому в партії скрипки проводиться канонічна імітація першого чотиритакту теми. Реприза ж рефрену звучить у первісному варіанті з відносно прозорою фактурою, що дає змогу зробити висновок про те, що друге проведення рефрену (перед розробкою) є «дзеркальним» відображенням першого, утворюючи арку, що скріплює експозицію.

Завершується рефрен на *diminuendo*, що створює ефект віддалення Хайтарми: висхідний, що «тане» гамоподібний пасаж у фортепіано вводить у наступний розділ (епізод H). Розробка обширна та включає три великих розділи, де крайні – розвивають матеріал ГП (рефрену) і теми вступу, а середній – являє собою розділ ліричного пісенного характеру (епізод R), побудований на новому тематичному матеріалі. Протягом розробки поступово посилюється токатний рух. Так, у партії скрипки інтенсивнішим стає стрибкоподібний рух, особливо підкреслені стрибки на ундециму та дуодециму. Багаторазово використані виразні можливості органного пункту, наприклад, остинатної фігурації і репетиції в партії фортепіано. Особлива роль ритму виявлялася як у стильовій еволюції джазу, так і в музиці народній [4, 267].

Початок розробки (епізод H) тонально не стійкий, являє собою поліфонічне сплетіння тематичних елементів вступу в партії скрипки з варіюванням теми ГП в партії фортепіано. У скрипки тема розвивається в широких стрибкоподібних ходах мелодії, у фортепіано виразного значення набувають органні пункти на субдомінанті, остинатне звучання акордів, характерні ходи на збільшені секунди. Динамічне наростання підводить до різкої зміни тональності – лідійський B-dur (епізод J), у якому проводиться основна тема рефрену з варіантними змінами. Потім композитор повертається до початкового образу і проводить тему ГП в основній тональності (d-дорійському), але тема середини все ж варіаційно змінена. Н. Амедов знову використовує поліфонічне сплетіння різних тем. Так, тема серединного розділу рефрену, варіюючи в партії скрипки, супроводжується фортепіанним акомпанементом, побудованим на темі вступу. Весь цей розділ завершується наполегливим твердженням тоніки головної тональності (епізод M). Наступний розділ (епізод N) є предиктом до фугато.

Зауважимо, що в цих епізодах (M, N) основне виразне значення мають органні пункти й репетиції на тоніці «d» у фортепіано, до яких згодом приєднується скрипка. Наприклад, басовий органний пункт у партії фортепіано (такти 136–161) може асоціюватися зі звуками давула. На тлі широких октавних стрибків, що сходять угору і вниз, і репетицій у скрипки в партії фортепіано проходить розділ з фугато (епізод O), викладений в основній тональності (d-дорійському з підвищенням IV ступенем). Тема двоголосного фугато побудована на першому тематичному елементі ГП. У заключному розділі фугато (епізод P) тема розвивається в партії скрипки, переплітаючись з підголосками у фортепіано. Тихе віддалене звучання танцю змінюється наростанням динаміки й напруженості, які призводять до першої яскравої кульмінації (епізод Q), що підкреслено зміною тональності (c-moll). На *forte* фактурно виділені фрагменти теми ГП проводяться в партії скрипки в паралельному русі терцій та інших широких інтервалів.

Поліфонічне сплетіння голосів скрипки й фортепіано змінюється остинатно повторюваною темою в партії фортепіано (епізод R), побудованою на темі ГП, що варіантно змінена. Протягом усього епізоду (такти 207–258) контрапунктуюча тема ГП багаторазово повторюється у фортепіано в партії правої руки, народжуючи ефект «ходіння по колу». Це початок епізоду в розробці, в основу якого покладена мелодія кримськотатарської народної пісні «Еліф дедім». Звернувшись до цієї мелодії, композитор зберігає її лад (d-фригійський), мелодійні контури, опускаючи розспівні склади. В епізоді утворюється своєрідна поліметрія: остинатна тема-протиставлення фортепіано в розмірі 7/8, а тема-мелодія скрипки в розмірі 4/4, саме так її виконує і мислить сам автор. Однак для зручності виконання митець записав пісенну тему в розмірі 7/8. Ця виразна лірична мелодія виконується на одній струні, що надає їй характер «надриву». Зауважимо, що в оригіналі народна пісня викладена в змінному розмірі 4/4, 3/2. Власне, тут можемо згадати про відродження традиційного народно-інструментального музикування [1, 261].

Структура епізоду має симетричну тричастинну композицію (14 + 24 + 14 тактів), де середина являє собою варіаційне проведення основної пісенної теми, реприза ж збагачена октавними ходами в басовому голосі в партії фортепіано. Виразною «пізнавальною»

інтонацією теми-пісні є початковий мотив, побудований на висхідному квартовому стрибку від доміанти до тоніки. Після невеликого інтонаційного підйому мелодія слідує в низхідному русі, включаючи різні оспівування і виразний хід на збільшену секунду. Серединний розділ епізоду, що завершується на доміанті, звучить на октаву вище, що надає музиці більш напруженого характеру. Реприза продовжує розвивати основну тему епізоду з переважанням спадного руху і поверненням до тоніки. Використовуючи в фортепіанній партії супроводу остинатну тему з ГП, композитор створює цілісність композиції твору. Власне, це підтверджує висновки про стилістичні різновиди народного танцю у світі [5, 110].

У третьому розділі розробки емоційне напруження наростає (епізоди S–Z). Знову в свої права вступають активні, дієві оберти тем вступу і ГП. Поштовх до нового витка музичного розвитку дає проведення теми вступу в партії скрипки в d-фригійському з підвищеною IV ст., яке звучить у фортепіанному супроводі вишуканого ритмічного малюнка чвертей в партії правої руки на тлі тремоло октав у басі. Активне динамічне наростання з наполегливим твердженням тоніки («d») обривається паузою. Це знаменує перехід до третьої хвилі динамічного розвитку. Приховано, на ріано починається етюдного характеру рух у партії фортепіано (епізод T), який потім підхоплює скрипка. На цьому тлі миготять окремі «склоки» теми ГП. У цьому епізоді (такти 267–322) уривки рефрену прориваються крізь музичну тканину. На «вершині» третьої хвилі основна тема ГП проводиться в більш ускладненій фактурі, в розмірі 7/4, у ритмічно зміненому вигляді (епізод X), що демонструє новий інтонаційний варіант теми, виділений з контексту зміною штрихів й акцентів, введенням імітаційних перегуків у партіях скрипки і фортепіано. Показово, що тут істотно збагачується штрихова палітра скрипки – це *detache*, *legato*, *staccato*, *рикошет*, *pizzicato*, *трелі*, *стрибки на широкі інтервали*, *гра у підставки*, *glissando*. Деякі із цих прийомів націлені на імітацію звучання народних інструментів [2]. У тактах 336–337 у партії фортепіано обіграно елементи теми ГП, знову відновлюється основний метроритм 7/8, подальший виклад переходить у загальні форми руху. До кінця розробки (епізоди X–Z) звучання набуває безупинний моторний характер.

Завершує розробку епізод *Lamento*, в якому токатний рух припиняється. Виразно звучать у партії скрипки спадні жалібні інтонації. Епізод тонально не стійкий. Його фрази проходять по тональності *gis-moll*, *a-moll*, *F-dur*, *C-dur*. Альтерації ступенів (другої та шостої знижених) дають виразне звучання збільшеної секунди в низхідному русі. У цьому епізоді скрипка знову виконує тему на одній струні, однак на цей раз такий прийом надає їй характеру скорботного плачу. Весь відрізок форми проходить на загальному динамічному спаді від *f* до *pp* [2].

Невелика чотиритактова сполучна побудова в партії фортепіано, що спирається на інтонації ГП, підводить до репризи рондо-сонати (епізод Aa). Реприза динамізована та скорочена, зокрема тема ПП зазнає кардинальних змін і скорочується (такти 412–416). Велику увагу приділено темі вступу, основні розділи проводяться в іншому порядку. Фактура насичена, рясніє подвійними нотами в партії скрипки, де, крім звичайного звуковидобування, застосований прийом *sul ponticello*. Партія фортепіано наповнюється різними акордами й кластерами, тремоло та подвійними нотами, які звучать у пружній ритмічній пульсації, що підкреслює негамовний танцювальний початок Хайтарми, яка «не відає втоми». Особливу пряність звучанню надає одночасне поєднання в партіях скрипки й фортепіано в різних октавах одних і тих самих ступенів (такти 387–396) у натуральному й альтерованому вигляді (наприклад *es–e*). Таке поєднання безпосередньо пов'язане з властивістю східних ладів, у яких окремі звуки в різних октавах змінюють свою висоту. Загальне динамічне наростання підводить до кульмінаційної вершини (*ff*) в розвитку головного танцювального образу «Хайтарми» (епізод Ff) [2].

Твір завершується кодою (епізод Gg), побудованою на темах вступу і ГП, у якій у токатному русі багаторазово затверджується тоніка. Починаючись приховано й тихо з репетицій у партії скрипки, у подальшому відбувається інтенсивне динамічне наростання і в коді.

Висновки. У творі для скрипки та фортепіано «Рондо-Хайтарма» Назіма Амедова виокремлено національні особливості художнього мислення кримськотатарського народу. Використовуючи різноманітні музично-виражальні засоби, композитор багатогранно представляє основний національно-танцювальний образ у наскрізному розвитку, змінюючи різні відтінки – від наполегливо-

енергійного, експресивного до м'якого, ліричного, з яскравим стверджувальним характером. Домінуючим прийомом розвитку є «дзеркальність». Вона поширюється на інтонаційно-ритмічну організацію тематизму, має формотворчу функцію. Ці прийоми притаманні авторському почерку й композиторському мисленню Назіма Амедова.

Література

1. Алжнев Ю. Б. До проблеми відродження традиційного народно-інструментального музикування. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків : Харків. держ. акад. культури, 2014. Вип. 45. С. 261–268.

2. Амедов Н. Рондо-Хайтарма. URL: https://www.youtube.com/watch?v=C9Y_-pL13gY (дата звернення: 10.12.2022).

3. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції подвійного кодування у фольклорі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 1. С. 45–49.

4. Олендарьов В. Про роль ритму у стильовій еволюції джазу. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2004. Вип. 38: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 267–275.

5. Шариков Д. І. Стилістичні різновиди народного танцю в світі. *Вісник Львівського*

університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Львів, 2014. Вип. 14. С. 110–119.

Referens

1. Alzhnev, Yu. B. (2014). To the problem of revival of traditional folk-instrumental music making. *Culture of Ukraine: coll. of science Ave. / Kharkiv. state Acad. cultures Kharkiv*, 45, 261–268 [in Ukrainian].

2. Amedov, N. Rondo-Khaitarma. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=C9Y_-pL13gY [in Ukrainian].

3. Afonina, O. S. (2016). Code and cultural-historical traditions of double coding in folklore. *Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts*, 1, 45–49 [in Ukrainian].

4. Olendaryov, V. (2004). About the role of rhythm in the stylistic evolution of jazz. *Nauk. release National music Acad. of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky: coll. of science pr. Kyiv*, 38: Musical style: theory, history, modernity, 267–275 [in Ukrainian].

5. Sharykov, D. I. (2014). Stylistic varieties of folk dance in the world. *Bulletin of Lviv University. Series: Art history: coll. of science Lviv Ave*, 14, 110–119 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.01.2023

Отримано після доопрацювання 17.02.2023

Прийнято до друку 24.02.2023