

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ

імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

КІКНАВЕЛІДЗЕ КАТЕРИНА ОЛЕГІВНА

УДК 78.01+78.03/787.1[78.083.82]

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЯВИЩЕ КАВЕРУ У СУЧАСНОМУ СКРИПКОВОМУ
ВИКОНАВСТВІ: НОВІ ФОРМИ ДІАЛОГУ АКАДЕМІЧНОЇ ТА
МАСОВОЇ СФЕР МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Надається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають
посилання на відповідні джерела.

————— *Кікнавелідзе К.О.*

*Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор
Осадча Світлана Вікторівна*

Одеса – 2021

АНОТАЦІЯ

Кікнавелідзе Катерина Олегівна. Тема дослідження – «Явище каверу у сучасному скрипковому виконавстві: нові форми діалогу академічної та масової сфер музичної творчості». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за фахом 025 «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, міністерство культури України, Одеса, 2021.

У дослідженні доводиться, що вивчення явища скрипкового каверу як важливої складової сучасної музичної культури, який ми намагались вивчати у його діалогічних відносинах з академічним скрипковим мистецтвом, є надзвичайно важливим та актуальним напрямом сучасного музикознавства. Даний ракурс розгляду явища каверу визначається, по-перше, недостатньою розробленістю проблеми новітніх аспектів виконавства у процесі трансформації жанрово-стильової системи музичного мистецтва, по-друге, необхідністю визначення актуальних підходів до вивчення стилю та форми скрипкового каверу як важливої складової сучасного музичного мистецтва у цілому, та скрипкового виконавства зокрема, оскільки кавер-версії відомих музичних творів є постійною частиною репертуару сучасних скрипалів.

Наявність міждисциплінарних зв'язків, на основі яких ми можемо визначити та оцінити феномен *кавер-культури*, дають нам підґрунтя до вивчення характерних рис цього явища, а також надають можливість пояснити більшість самотутніх, відмінних рис феномена з позицій об'єктивного буття у складі сучасної світової масової культури. Діалогічна природа музичної структури каверу як стилю та як жанру окреслюють новітні магістральні шляхи теоретичного осмислення даного феномена.

Мета та завдання дослідження. *Метою* дослідження є вивчення та виділення характерних ознак скрипкового каверу як важливої складової сучасної музичної культури.

Досягнення поставленої мети передбачає реалізацію таких дослідницьких *завдань*:

- виявлення ролі сучасного скрипкового мистецтва як важливої складової сучасної масової культури;
- вивчення термінологічних та історико-естетичних аспектів явища та поняття «каверу»; встановлення його взаємозв'язків з явищами інтерпретації, реінтерпретації та їх аналогами у інших сферах мистецтва;
- визначення місця та ролі скрипкового каверу у сучасній масовій культурі;
- дослідження соціокультурних комунікативних процесів в сфері сучасної скрипкової масової музичної культури та їх впливу на явище каверу;
- виявлення особливостей скрипкового каверу у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва;
- визначення взаємозв'язку музичних і танцювальних аспектів у функціонуванні скрипкового каверу.

Об'єктом роботи є сучасне скрипкове виконавство у контексті взаємодії академічної та масової сфер музичної творчості.

Предмет роботи – художньо-семантичні властивості каверу як важливої складової сучасного скрипкового мистецтва.

Матеріалом дослідження є кавер-версії широковідомих творів з концертного репертуару таких сучасних скрипалів як Д. Гаррет, А. Ахат, Л. Стірлінг, О. Божик, Петер Лі Джонсон, Віолін Бразерс, Шара Лін, О. Ігудесман та ін.

Наукова новизна роботи визначається такими позиціями:

вперше:

- визначені шляхи взаємодії академічного скрипкового виконавства та масової музичної скрипкової кавер-культури XXI ст.;
- «кавер» розглядається як інтерпретативний стиль, що є відповідним новому жанровому напрямку виконавської творчості;

– досліджено прикладне значення сучасної скрипкової масової культури в аспекті її приналежності до соціальної реклами, маркетингу та шоу;

– проведено аналітичне вивчення виконавської стилістики таких виконавців як Д. Гарета, А. Ахат, Петера Л. Джонсона, Шари Лін та дуету Віолін Бразерс;

Набули подальшого розвитку:

– проблеми розвитку категорії стилю в музикознавстві;
– принципи термінологічного визначення окремих елементів кавер-культури;

– вивчення основних семантичних ознак явища каверу в умовах сучасної музично-стильової динаміки.

Уточнено:

– методи аналітичної роботи з взірцями каверів у відповідності до основних параметрів музикознавчого аналізу.

Для досягнення визначеної *мети* та виконання проблемних *завдань* наукового дослідження задіяно ряд загальних наукових та особливих **методів** дослідження, які забезпечили ґрунтовність висунутих у дисертації положень та об'єктивність зроблених висновків. Серед них виділимо:

– метод теоретичного узагальнення і ретроспективного аналізу, що дозволяє теоретично підтвердити важливість висунутих положень, які характеризують основи виникнення та розвитку кавер-культури;

– історико-стильовий метод, що уможливорює визначення стильових парадигм творчості скрипалів минулого та сьогодення;

– філософсько-естетичний та історико-культурологічний методи, які визначають творчі пріоритети різних скрипалів, а також характеризують сутність, виникнення та розвиток скрипкового кавера як важливої складової сучасного музичного мистецтва;

– метод музикознавчого аналізу, що використаний для виявлення стильових особливостей творчості сучасних скрипалів.

Структура роботи. Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів, що включають сім підрозділів, висновків, списку використаної літератури та додатку. Обсяг основного тексту дисертації – 183 сторінки. Список використаної літератури містить 237 позицій.

Розділ 1. «Сучасне скрипкове виконавське мистецтво у контексті актуальних тенденцій музичної культури» пропонує дослідження культурних проявів, які мають провідне значення у розвитку актуальних напрямів сучасного музичного мистецтва загалом, та скрипкового виконавства, зокрема. Розглядаючи сучасне скрипкове виконавство як антитезу академічності, ми синхронізували наукові знання із різних областей з конкретними емпіричними дослідженнями в структурованій єдності та у пізнанні масштабного прояву феномена сучасної кавер-культури.

Масова музична культура сьогодні є одним з найбільш масштабних культурних явищ, в якому помітну роль відіграє нове осмислення скрипкового інструменталізму. Програмність кожного музичного інструментального каверу заздалегідь продукується оригіналом, оскільки вербальний ряд смислоположення, що містить оригінал кавер-версії, є загалом програмою твору. Тут прояв інтертекстуальних взаємозв'язків, набуває більш тонкої поліваріантності у вираженні заданого сенсу саме інструментальними засобами, а також іншими, котрі входять у систему основних чинників виконання каверу.

Інструментальна сторона техніки створення каверу споріднена з принципами функціонування транскрипцій. За Б. Бородіним – це принципи адаптації, редукції, амплікації та конверсії. В роботі ми окреслюємо по пунктам важливі ознаки скрипкового каверу, що характеризують його як музичний жанр. Вони стосуються темпових канонів, штрихової палітри, динаміки, артикуляції, формотворчих аспектів, інтонаційного діапазону, аплікатури. Тут представлена типологія каверу відповідно до даних ознак. З позиції виконавця каверу в «діалозі» з музикою (її авторами), ми призовимо

три основні стильові тенденції за О. Чеботаренко, які відповідають її трьом основним історичним віхам: репродукція, редакція, транскрипція.

Категорії ментальності, духовного та естетичного, все культурно-цінне в соціальному плані, масова культура через власний вияв привносить в суспільство, саме вражаючи. Це її метод, а також запорука успіху. Завдаючись питаннями чому масові музичні жанри такі затребувані, що робить їх популярними серед такої широкої аудиторії і що є їх інструментом психологічного впливу на соціум, – ми прийшли до висновку, що вони застосовують майже ідентичні засоби, що й соціальний маркетинг і комерційна реклама. Серед методів: емоційний (фізіологічний і когнітивний компоненти), гумористичний (дитячість, акцент на візуальний компонент або суто музичний гумор), патріотичний, метод когнітивної структурної теорії, психологічний метод, метод емоційної чуттєвості з рухом у бік еротизму, тощо. Ці методи ґрунтовно роз'яснено з точки зору соціологічних та психологічних досліджень і піднесено у відповідності до конкретних прикладів їх застосування у скрипковій кавер-культурі. В цілому, представлений матеріал в контексті теми даного дисертаційного дослідження має лише частково аналітичний і переважно фактологічний характер.

У Розділі 2 «Термінологічні, жанрово-стильові та соціокультурні чинники формування каверу як важливої складової сучасного скрипкового мистецтва» досліджується етимологія словосполучень та відслідковуються основні лінії виникнення усіх синонімічних варіантів визначення жанру «кавер», від часу його виникнення та до тепер. Слово «кавер» не завжди позначало саме той сенс, який ми надаємо явищу в рамках нашого дослідження, і ця обставина значно утруднює розуміння іншомовних текстів про кавер-музику, але й дає підґрунтя до більш ємкого дослідження даного феномену.

Оскільки термінологічна одиниця кавер, запозичена з англійської мови, були простежені смислові взаємозв'язки семантичних якостей даного слова, починаючи саме з англійських зразків. Однак, найбільш віддалені сфери

вживання терміну несподівано відкривають і нові сторони у розумінні явища, контекст якого завдано дисертаційним призначенням. Усі надані сфери застосування слова «кавер» мають з музичним кавером подібність за таким принципом: музичний кавер приховує те, без чого може вдовольнитись оригінал і, виділивши сутність, декорує її, створюючи нову дійсність. Уся кавер-культура побудована на принципі такого приховування і тут художня якість кавера визначається саме мірою того, в якому співвідношенні новий продукт містить те цінне, що притаманно оригіналові і те нове, що може запропонувати кавер-виконавець.

Кавер-традиція виступає як закономірне явище для сучасного стану музичної культури і сучасної іпостасі музичної мови. Кавер долає кордон академічної і неакадемічної форми музики не загубивши змісту, але надавши йому нової активності. Кавер-музика при всій її відособленості відповідає магістральному напрямку, адже вона виявляє тенденцію популяризації академічної музики і художньо-естетичних цінностей, які з нею пов'язані. Відтак перебудовується вся система впливу. Нові знакові матерії музичної мови – це мова реінтерпретації.

РОЗДІЛ 3 «Скрипковий кавер у виконавській та композиторській творчості «третього пласта» доводиться, що у сучасному музично-культурному середовищі боротьба за популярність серед виконавців масових жанрів ведеться новими засобами виразності, такими як, наприклад, танець в розумінні професійної хореографічної постановки. Взаємозв'язок танцю і виконання музики знаходять яскраве відображення в творчості Ліндсі Стірлінг, присутня єдність характеру та виразності виконання обох складових музично-танцювального перфомансу. Підсумовуючи особливості виконавських аспектів гри Ліндсі Стірлінг, можна в своїй сукупності назвати їх авторськими стильовими особливостями, своєрідним ідиостилем виконавиці. Отже, індивідуальність авторського стилю полягає в наявності специфічної сукупності авторських стилістичних прийомів, характеризується наявністю певного принципу відбору і комбінації різних мовних засобів і їх

трансформацій в запропонованій автором концепції. У виконанні Ліндсі Стірлінг ми бачимо неповторність, несхожість і безсумнівну унікальність. Її ідиостиль відрізняє її від інших виконавців даного жанру сучасної масової скрипкової культури, захоплює яскраво вираженими індивідуальними рисами. Вони проявляються в об'єктивізації їх виконавської інтерпретації в системі візуальних засобів виразності та проявляють себе як самобутні риси сценічної художньої техніки.

Перетини смислових просторів, які породжують новий сенс, пов'язані з індивідуальною свідомістю, тому кавер-культуру ми вважаємо за доцільне розглядати як сукупність показових стильових індивідуальностей, кожна з яких акцентує власним жанровим стилем грані сучасної музичної масової культури. У каверах виконавське начало диктує умови композиторському, підпорядковуючи процес створення композиції своїм власним потребам. Ця умова є прецедентом до того, щоб розпочати говорити про кавер-стиль того чи іншого кавер-скрипала, адже, кожен із них буде обладувати власними технологічними та технічними засобами музичної виразності, згідно із власних можливостей та смакових уподобань.

До категорії виконавського стилю скрипала обов'язково долучається і його репертуар. Однак, аналізуючи сучасних представників кавер-музики, хочеться відзначити, що зустрічаються випадки, коли несхожі скрипалі вибирають для демонстрації свого власного кавер-стилю один і той же оригінал, але здійснюють кавер по різному. На такий випадок ми і звернули нашу увагу, характеризуючи власний стиль кожного із представлених скрипалів.

В дослідженні проведено аналітичне вивчення виконавської стилістики таких виконавців як Д. Гарета, А. Ахат, Петера Л. Джонсона, Шари Лін та дуету Віолін Бразерс.

Ключові слова: кавер, кавер-культура, виконавський стиль, жанровий стиль, музична інтерпретація, сучасне скрипкове виконавське мистецтво, масова музична культура, виконавська стилістика.

Kiknavelidze Kateryna Olehivna. Research topic - "The phenomenon of cover in modern violin performance: new forms of dialogue between academic and mass spheres of musical art". – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the scientific degree of the Doctor of Philosophy on a specialty 025 "Musical art". - Odesa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odesa, 2021.

The research proves that the study of the phenomenon of violin cover as an important component of modern music culture, which we tried to study in its dialogical relationship with academic violin art, is an extremely important and relevant area of modern musicology. This perspective of the cover phenomenon is determined, first of all, by the lack of elaboration of the latest aspects of performance in the process of transforming the genre and style system of musical art; and secondly, the need to identify relevant approaches to studying the style and form of violin cover as an important component of modern musical art in general, and violin performance in particular, as cover versions of famous musical compositions are a constant part of the repertoire of modern violinists.

The presence of interdisciplinary links, on the basis of which we can identify and evaluate the phenomenon of *cover culture*, gives us a basis for studying the characteristics of this phenomenon, as well as provide an opportunity to explain most of the original, distinctive features of the phenomenon from the standpoint of objective being as a component of mass culture. The dialogical nature of the musical structure of the cover as a style and as a genre outlines the newest main ways of theoretical understanding of this phenomenon.

The aim of the research is to study and highlight the characteristic features of the violin cover as an important component of modern musical culture.

Achieving this goal involves the implementation of such research *tasks*:

- studying the role of modern violin art as an important component of modern mass culture;

- study of aspects of formation and etymology of the musical term "cover" and its synonyms;
- study of the violin cover in the context of modern mass culture;
- determining the relationship of the phenomenon of "cover" with the phenomena of interpretation, reinterpretation and their analogues in other fields of art;
- study of multifaceted factors of influence on society and the formation of the genre and style of cover music in modern violin mass culture;
- study of socio-cultural communicative processes in the field of modern violin mass music culture;
- determining the style and genre features of the musical phenomenon "cover" and the place of the phenomenon "violin cover" in the genre and style system of musical art;
- determining the relationship between music and dance aspects in a violin cover.

The **object** of the work is modern violin performance in the context of the interaction of academic and mass spheres of musical creativity.

The **subject** of the work is the artistic and semantic properties of the cover as an important component of modern violin performance.

The material of the research is cover versions of well-known compositions from the concert repertoire of such modern violinists as D. Garrett, A. Ahhat, L. Stirling, O. Bozhyk, Peter Lee Johnson, Violin Brothers, Shara Lin, A. Igudesman and others.

The scientific novelty of the work is determined by the following positions:
for the first time:

- the ways of interaction between academic violin performance and mass musical violin cover culture of the XXI century are identified;
- "cover" is considered as an interpretive style, which is consistent with the new genre direction of performing;
- the applied value of modern violin mass culture in the aspect of its belonging to social advertising, marketing and shows is investigated;

- an analytical study of the performing stylistics of such performers as D. Garrett, A. Ahhat, Peter Lee Johnson, Shari Lin and the duo Violin Brothers;

Further developed are:

- problems of development of the category of style in musicology;
- principles of terminological definition of individual elements of cover culture;
- study of the main semantic features of the phenomenon of cover in the conditions of modern musical and style dynamics.

Updated are:

- methods of analytical work with samples of covers in accordance with the basic parameters of musicological analysis.

In order to achieve the defined goal and fulfill the problematic tasks of scientific research, a number of general scientific and special research methods were used, which ensured the soundness of the provisions put forward in the dissertation and the objectivity of the conclusions made. Among them are the following:

- the method of theoretical generalization and retrospective analysis, which allows to theoretically confirm the importance of the proposed provisions that characterize the foundations of the emergence and development of cover culture;
- historical and style method that allows to determine the style paradigms of the work of violinists of the past and present;
- philosophical and aesthetic, historical and cultural methods that determine the creative priorities of various violinists, as well as characterize the essence, origin and development of the violin cover as an important component of modern music;
- the method of musicological analysis used to identify style features of modern violinists.

Structure of work. The work consists of abstracts, an introduction, three sections, including seven subsections, conclusions, bibliography and appendix. The

volume of the main text of the dissertation is 183 pages. The list of used literature contains 237 items.

Section 1. "Contemporary violin performing art in the context of current trends of music culture" offers research on cultural events that are leading in the development of current trends in contemporary music art in general, and violin performance in particular. Considering modern violin performance as the antithesis of academicism, we synchronized scientific knowledge from various fields with specific empirical research in structured unity and in the knowledge of large-scale manifestations of the phenomenon of modern cover culture.

Mass music culture today is one of the largest cultural phenomena, in which a new understanding of violin instrumentalism plays a significant role. The programmability of each musical instrumental cover is produced in advance by the original, because the verbal series of meanings that contain the original cover version is generally the program of the composition. Here, the manifestation of intertextual relationships gains subtler polivariance in the expression of a given meaning by means of instruments, as well as others that are part of the system of basic factors of cover performance.

The instrumental side of the technique of creating a cover is related to the principles of transcription functioning. According to B. Borodin, these are the principles of adaptation, reduction, amplification and conversion. In this work, we outline the important features of the violin cover, which characterize it as a musical genre. They concern tempo canons, bar palette, dynamics, articulation, formative aspects, intonation range, fingering. Here is a typology of the cover in accordance with these features. From the position of the performer of the cover in the "dialogue" with music (its authors), we present three main style trends according to O. Chebotarenko, which correspond to its three main historical milestones: reproduction, editing, transcription.

Categories of mentality, spiritual and aesthetic, all culturally valuable in social terms, mass culture through its own expression brings to society in the way of impressing. This is its method, as well as the key to success. Asking why mass

music genres are so popular, what makes them popular with such a wide audience and what is their tool for psychological influence on society, we concluded that they use almost identical means as social marketing and commercial advertising. Among the methods are the following: emotional (physiological and cognitive components), humorous (childishness, emphasis on the visual component or purely musical humor), patriotic, method of cognitive structural theory, psychological method, method of emotional sensuality with a movement towards eroticism, etc. These methods are thoroughly explained from the point of view of sociological and psychological research and presented in accordance with specific examples of their use in violin cover culture. In general, the presented material in the context of the topic of this dissertation research is only partially analytical and mostly factual.

Section 2 "Terminological, genre and style and socio-cultural factors of cover formation as an important component of modern violin art" examines the etymology of phrases and traces the main lines of origin of all synonymous variants of the genre "cover", from its inception to the present. The word "cover" did not always mean exactly the meaning we give to the phenomenon in our research, and this fact makes it much more difficult to understand foreign texts about cover music, but also provides a basis for a more comprehensive study of this phenomenon.

As the terminological unit of the cover was borrowed from the English language, the semantic relationships of the semantic qualities of the word were traced, starting from the English language samples. However, the most remote areas of use of the term suddenly open up new aspects in understanding the phenomenon, the context of which is given by the dissertation objective. All the given areas of application of the word "cover" are similar to a musical cover on the following principle: a musical cover hides what the original can be satisfied without and, highlighting the essence, decorates it, creating a new reality. The whole cover culture is built on the principle of such concealment and here the artistic quality of the cover is determined by the extent to which the new product

contains the valuable that is inherent in the original and the new that can offer a cover artist.

Cover-tradition acts as a natural phenomenon for the current state of musical culture and the modern incarnation of musical language. The cover crosses the border of academic and non-academic forms of music without losing its meaning, but giving it new activity. Cover music, for all its isolation, corresponds to the main direction, because it shows a tendency to popularize academic music and artistic and aesthetic values that are associated with it. As a result, the whole system of influence is being rebuilt. New symbolic matters of musical language are the language of reinterpretation.

Section 3 "The violin cover in the performing and compositional works of the "third layer"" proves that in the modern musical and cultural environment the struggle for popularity among performers of mass genres is conducted by new means of expression, such as dance as the professional choreography. The relationship between dance and music performing is vividly reflected in the work of Lindsey Stirling; there is a unity of character and expressiveness of performing both components of music and dance performance. Summarizing the peculiarities of the performing aspects of Lindsey Stirling's play, we can call them collectively the author's style features, a kind of idiostyle of the performer. In Lindsey Stirling's performance we see onliness, dissimilarity and undoubted uniqueness. Her idiostyle distinguishes her from other performers of this genre of modern mass violin culture, fascinates with pronounced individual traits. They are manifested in the objectification of their performing interpretation in the system of visual means of expression and manifest themselves as distinctive features of stage art technique.

The intersections of semantic spaces that generate new meaning are related to individual consciousness, so, we think it is appropriate to consider cover culture as a set of demonstrative style personalities, each of which emphasizes facets of modern mass music culture with its own genre style. In covers, the performing principle dictates the conditions to the composer, subordinating the process of

creating a composition to their own needs. This condition is a precedent to start talking about the cover style of some cover violinist, because each of them will have their own technological and technical means of musical expression, according to their own capabilities and tastes.

The violinist's repertoire must be included in the category of performing style. However, analyzing modern representatives of cover music, it should be noted that there are cases when different violinists choose to demonstrate their own cover style of the same original, but perform the cover in a different way. In this case, we drew our attention to characterize the own style of each of the presented violinists.

The intersections of semantic spaces that generate new meaning are related to individual consciousness, so, we think it is appropriate to consider cover culture as a set of demonstrative style individualities, each of which emphasizes facets of modern mass music culture with its own genre style. The research conducted an analytical study of the performing style of performers such as D. Garrett, A. Ahhat, Peter L. Johnson, Shara Lin and the duo Violin Brothers.

Key words: cover, cover culture, performing style, genre style, musical interpretation, modern violin performing art, mass music culture, performing stylistics.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Швець К. Скрипкове виконавське мистецтво як важлива складова сучасної масової культури. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Випуск 19. Одеса, 2014. Стор. 471-481.
2. Швець К. Феномен скрипкового кавера у контексті сучасної масової музичної культури. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Випуск 21. Одеса, 2015. Стор. 148-159.
3. Кікнавелідзе К. Взаємозв'язок музичних та танцювальних аспектів феномена Ліндсі Стірлінг: до проблеми нових форм виконавської виразності. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Випуск 27, книга 2. Одеса, 2018. Стор. 169-182.
4. Кікнавелідзе К. Місце феномена скрипкового кавера у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Випуск 31. Одеса, «Гельветика» 2020. Стор. 172-183.

у іноземному фаховому виданні:

5. Kiknavelidze Kateryna Olegivna. The phenomenon of the violin cover as a current problem of modern musicology. European Journal of Arts. Scientific journal №1. Vienna, Premier Publishing 2021. P. 60-66.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. СУЧАСНЕ СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО У КОНТЕКСТІ АКТУАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	
1.1.Скрипкове виконавське мистецтво як важлива складова сучасної масової культури.....	23
1.2. Особливості соціокультурних комунікативних процесів у сучасному скрипковому виконавстві.....	50
1.3. Прикладне значення сучасної скрипкової масової культури: соціальна реклама, маркетинг та елементи шоу.....	66
Висновки до Розділу 1.....	90
РОЗДІЛ 2. ТЕРМІНОЛОГІЧНІ, ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ КАВЕРУ ЯК ВАЖЛИВОЇ СКЛАДОВОЇ СУЧАСНОГО СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА	
2.1. Музикознавчий зміст категорії «каверу»: від етимологічного походження до сучасного застосування.....	97
2.2. Явище «каверу» у світлі проблем інтерпретації та реінтерпретації.....	111
Висновки до Розділу 2.....	143
РОЗДІЛ 3. СКРИПКОВИЙ КАВЕР У ВИКОНАВСЬКІЙ ТА КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ «ТРЕТЬОГО ПЛАСТА»	
3.1. Взаємозв'язок музичних та танцювальних аспектів феномену Ліндсі Стірлінг: до проблеми нових форм виконавської виразності.....	147
3.2. Особливості виконавської стилістики та музично-виразових рішень у кавер-версіях «Viva La Vida» Д. Гаррета, А. Ахат, П. Л. Джонсона, Ш. Лін та Віолін Бразерз.....	160
Висновки до Розділу 3.....	183
ВИСНОВКИ.....	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	194
ДОДАТОК А.....	211
ДОДАТОК Б.....	213

ВСТУП

Актуальність теми дослідження полягає у значній необхідності вивчення явища скрипкового каверу як важливої складової сучасної музичної культури, який ми намагались вивчати у його діалогічних відносинах з академічним скрипковим мистецтвом а також у множинних міждисциплінарних зв'язках. Даний ракурс розгляду явища каверу визначається, по-перше, недостатньою розробленістю проблеми новітніх аспектів виконавства у процесі трансформації жанрово-стильової системи музичного мистецтва, по-друге, необхідністю визначення актуальних підходів до вивчення стилю та форми скрипкового каверу як важливої складової сучасного музичного мистецтва у цілому, та скрипкового виконавства зокрема, оскільки кавер-версії відомих музичних творів є постійною частиною репертуару сучасних скрипалів. Наявність міждисциплінарних зв'язків, на основі яких ми можемо визначити та оцінити феномен *кавер-культури*, дають нам підґрунтя до вивчення характерних рис цього явища, а також надають можливість пояснити більшість самобутніх, відмінних рис феномена з позицій об'єктивного буття у складі сучасної світової масової культури. Діалогічна природа музичної структури каверу як стилю та як жанру окреслюють новітні магістральні шляхи теоретичного осмислення даного феномена.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 11 – «Семіологічні аспекти композиторської і виконавської творчості».

Мета та завдання дослідження. *Метою* дослідження є вивчення та виділення характерних ознак скрипкового каверу як важливої складової сучасної музичної культури.

Досягнення поставленої мети передбачає реалізацію таких дослідницьких *завдань*:

- виявлення ролі сучасного скрипкового мистецтва як важливої складової сучасної масової культури;
- вивчення термінологічних та історико-естетичних аспектів явища та поняття «каверу»; встановлення його взаємозв'язків з явищами інтерпретації, реінтерпретації та їх аналогами у інших сферах мистецтва;
- визначення місця та ролі скрипкового каверу у сучасній масовій культурі;
- дослідження соціокультурних комунікативних процесів в сфері сучасної скрипкової масової музичної культури та їх впливу на явище каверу;
- виявлення особливостей скрипкового каверу у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва;
- визначення взаємозв'язку музичних і танцювальних аспектів у функціонуванні скрипкового каверу.

Об'єктом роботи є сучасне скрипкове виконавство у контексті взаємодії академічної та масової сфер музичної творчості.

Предмет роботи – художньо-семантичні властивості каверу як важливої складової сучасного скрипкового мистецтва.

Матеріалом дослідження є кавер-версії широковідомих творів з концертного репертуару таких сучасних скрипалів як Д. Гаррет, А. Ахат, Л. Стірлінг, О. Божик, Петер Лі Джонсон, Віолін Бразерс, Шара Лін, О. Ігудесман та ін.

Наукова новизна роботи визначається такими позиціями:

вперше:

- визначені шляхи взаємодії академічного скрипкового виконавства та масової музичної скрипкової кавер-культури XXI ст.;
- «кавер» розглядається як інтерпретативний стиль, що є відповідним новому жанровому напрямку виконавської творчості;

– досліджено прикладне значення сучасної скрипкової масової культури в аспекті її приналежності до соціальної реклами, маркетингу та шоу;

– проведено аналітичне вивчення виконавської стилістики таких виконавців як Д. Гарета, А. Ахат, Петера Л. Джонсона, Шари Лін та дуету Віолін Бразерс;

Набули подальшого розвитку:

– проблеми розвитку категорії стилю в музикознавстві;
– принципи термінологічного визначення окремих елементів кавер-культури;

– вивчення основних семантичних ознак явища каверу в умовах сучасної музично-стильової динаміки.

Уточнено:

– методи аналітичної роботи з взірцями каверів у відповідності до основних параметрів музикознавчого аналізу.

Для досягнення визначеної *мети* та виконання проблемних *завдань* наукового дослідження задіяно ряд загальних наукових та особливих **методів** дослідження, які забезпечили ґрунтовність висунутих у дисертації положень та об'єктивність зроблених висновків. Серед них виділимо:

– метод теоретичного узагальнення і ретроспективного аналізу, що дозволяє теоретично підтвердити важливість висунутих положень, які характеризують основи виникнення та розвитку кавер-культури;

– історико-стильовий метод, що уможливорює визначення стильових парадигм творчості скрипалів минулого та сьогодення;

– філософсько-естетичний та історико-культурологічний методи, які визначають творчі пріоритети різних скрипалів, а також характеризують сутність, виникнення та розвиток скрипкового кавера як важливої складової сучасного музичного мистецтва;

– метод музикознавчого аналізу, що використаний для виявлення стильових особливостей творчості сучасних скрипалів.

Практичне значення роботи визначається її спрямованістю до потреб виконавської та педагогічної діяльності сучасних скрипалів. Провідні положення роботи можуть бути залучені до лекційних курсів з історії сучасної світової та масової музики, що дасть можливість формування більш об'ємного уявлення про жанрово-стильові трансформації у сучасній музичній культурі. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах та процесі творчої підготовки у ЗВО мистецтва й культури.

Методологічна основа роботи визначається музикознавчими дослідженнями, присвяченими природі музики в теоретичному і історичному аспектах (М. Арановський, В. Бобровський, Б. Гаспаров, М. Друскін, О. Захарова, О. Самойленко, Т. Хатипова, О. Чеботаренко, Т. Чередніченко, І. Присталов, В. Конен, Л. Мазель, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкинський, С. Савенко, С. Скребков, В. Холопова, В. Цуккерман, та ін.); соціологічними дослідженнями (Р. Харріс, та ін.), психологічними дослідженнями (З. Фрейд, С. Московичі, К. Юнг, Г. Лебон, Нэнсі Мак-Вільямс, Л. Е. Орбан–Лембрик, та ін.), культурологічними дослідженнями (М. Бахтін, Т. І. Сулова, В. Шестаков, В. Молчанов, В. Краус, В. Закурдаєва, П. Волкова, та ін.), дослідженнями в області скрипкового виконавства (В. Мазель, І. М. Ямпольський, Л. Ауер, М. Ліберман і М. Берлянчик та ін) та дослідженнями в області масової музики (В. Д. Конен, Л. П. Казанцева, Хатипова Р., Закурдаєва В. В., Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., С. С. Таюшев, Ю. В. Стракович, Є. В. Семенченко, Данько Л. І., Дауноравічене Г.Т. Лейч, Е.Д. Джонсон, Дінлі С, та ін.).

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на таких конференціях та семінарах (всього 7): «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 28 – 29 квітня 2014 р.); «Дні науки» (Одеса, 20 – 22 квітня 2016 р.); «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та

сучасність (Одеса, 24-25 квітня 2017 р.); «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» (Одеса, 31 травня – 2 червня 2019 р.); «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост) сучасності» (Одеса, 11 – 17 червня 2018 р.); «Музика та музикознавство у реальному світу: існування без обмежень» (Одеса, 21 квітня 2020 р.); «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост) сучасності» (Одеса, 19 – 21 червня 2020 р.).

Публікації. Основні ідеї дисертації викладені у п'яти одноосібних публікаціях, з яких чотири – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України; одна – у періодичному науковому іноземному фаховому виданні (Австрія).

Структура роботи. Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів, що включають сім підрозділів, висновків, списку використаної літератури та додатку. Обсяг основного тексту дисертації – 182 сторінки. Список використаної літератури містить 237 позицій.

РОЗДІЛ 1.

СУЧАСНЕ СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО У КОНТЕКСТІ АКТУАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Скрипкове виконавське мистецтво як важлива складова сучасної масової культури

З'явившись в 40-х роках ХХ сторіччя в текстах М. Хоркхаймера і Д. Макдональда, термін «масова культура» став цікавий багатьом дослідникам та отримав широке розповсюдження завдяки працям Франкфуртської соціологічної школи. Поняття «масова культура» вперше було обґрунтовано в колективному збірнику за редакцією Б. Розенберга й Д. Уайта «Масова культура», який був опублікований у США в 1957 році. Як вказує В. Молчанов, «поняття масова культура ввібрало в себе елементи таких термінів, як «масова комунікація», «масове суспільство», «народна культура» [88, с. 10.]. На нашу думку, масова культура є самоціллю цих понять. Адже масова комунікація, масове суспільство, суспільні соціальні прояви мають бути спрямовані саме на культурні орієнтири. Наша мета дослідити саме ті культурні прояви, які мають провідне значення у розвитку актуальних напрямів сучасного музичного мистецтва загалом, та скрипкового виконавства, зокрема. Навіть Л. М. Гаспаров стверджував, що «масова – вона і є справжня та представницька, а елітарна, авангардна культура складається при цьому виробництві духовних цінностей лише як творча експериментальна лабораторія» [30, с. 26]. Об'єм культури нескінченний, а свідомість окремої людини кінцева, отже, ми можемо запропонувати лише її фрагменти, а відбір цих елементів – важлива складова єдності культури.

У міру ускладненості й внутрішньої диференціації масових жанрів, наукові підходи та шляхи їх дослідження стають більш складними. Так, основні методи досліджень, як і сам об'єкт вивчення, може перебувати у руслі учень про молодіжні субкультури (О. Омельченко, В. Сергєєв, М.

Топалов, З. Сікевич), так і в філософії постмодерна (Ж. Бодрійяр), у психологічно-музикознавчих опусах (Є. Назайкинський, В. Медушевський), так і в теорії масових комунікацій (Г. Лассуел, Н. Луман, М. Маклюен, М. Назаров) і дослідженнях масової свідомості (С. Московичі). При цьому теорії усе рідше знаходять висвітлення в сфері емпіричних фактів, бо емпіричні матеріали перебувають в публіцистичних, розважальних, але далеко не у наукових виданнях (наприклад, різноманітні рейтинги, хіт-паради). Виникає інституалізація цілого ряду жанрів, пов'язана насамперед з установою престижних міжнародних премій – MTV, «Греммі», «Євробачення» та багато ін.

Таким чином, з одного боку, ми бачимо наростаючий інтерес до проблематики, пов'язаної з масовими жанрами й обумовленими ними комунікаційними процесами, а з іншого – існуючу відсутність синтезуючих наукових підходів і недолік підтвердження теоретичних концепцій методами музикознавчого аналізу. У зв'язку із цим виникає ряд завдань, пов'язаних із синхронізацією різних областей наукового знання про масову культуру, з одного боку, і співвіднесеність їх з конкретними емпіричними дослідженнями – з іншого. Тобто, є сучасне скрипкове виконавство як антитеза академічності, але немає системного підходу щодо вивчення цього явища та структурної єдності у пізнанні його масштабного прояву.

Скрипка, як універсальний інструмент, органічно вливається в будь-яку сферу, пов'язану з життєдіяльністю сучасної людини. Також за допомогою скрипкового виконавства ми спостерігаємо злиття масових жанрових проявів з класичними. Жанровий рух від масовості до класики проявляється в кавер-версіях сучасних творів, втілених у класичній скрипковій виконавській манері; таким чином, популяризація інструменту в його класичній формі збагачує сучасне мистецтво, не йдучи вроздріб з духом епохи. Така органічна концептуальна модель дає право вважати це злиття у жанрово-стильовому та виконавському аспектах рухом до прояви нових принципів існування сучасного скрипкового виконавства. Безсумнівним доказом вище сказаного є

творчість таких колективів як Vitamin String Quartet, Bond, Break Of Reality, Eclipse, The Dueling Fiddlers, Escala, Asturia Electric String Quartet, Radio Kammerger, та інших; таких сольних виконавців як Ліндсі Стірлінг, Ванесса Мей, Едвін Мартон, Брайсон Андрес, Сем Лін, Jun Sung Ahn, Стівен Бінгхем, Ашанті Флойд, Альберт Чанг, Тейлор Девіс, Девід Гаррет, Даніель Янг, Джейсон Янг, Ерік Стенлі, Петер Лі Джонсон, Асія Ахат, Тайлер Уард, Ерік Спід, Ерік Вест, Джиммі Хаос; всі перераховані скрипалі, без винятку мають класичну музичну освіту, а їх класична манера виконання сучасних поп творів затребувана і доказ тому – тисячні, а часом і мільйонні перегляди на Youtube, переповнені зали на концертах, висока продаваність продукту, престижні премії, тощо.

Так само, наряду з процесом збагачення масових музичних жанрів всесвітньо відомими взірцями академічного музичного мистецтва, ми можемо спостерігати і зворотну течію – рух від музики академічної традиції до популярної масової. Прикладом цього музичного явища слугує обробка, кавери, інтерпретація академічних творів, та іноді окремих їх частин в сучасній музичній культурі (у тому числі у різних стильових різновидах масової музичної культури – джаз, рок, техно, поп та ін.). Тут слід привести в приклад наступних визнаних виконавців – Девід Гаррет, Ванесса Мей, Олександр Ігудесман, Dysphemic & Міс Еліза, Бонд, Електричний Струнний квартет Астурія, Едвін Мартон, та інші.

З 60-х років масова музична культура перестає бути об'єктом вивчення лише музичних і мистецтвознавчих дисциплін, а починає привертати увагу соціологів як у Росії (Ю. Давидов, А. Михайлів), так і на Заході (Т. Адорно). Ізоляція вітчизняної культури від магістральних шляхів розвитку масових жанрів Європи й США знайшла віддзеркалення й в області наукових розробок. Однак дослідження соціології мистецтва й соціології музики не вичерпують потреби в науковому знанні; багато в чому це обумовлене тим, що вони мають переважно теоретичний характер, ігноруючи область емпіричних фактів.

У нашій праці ми зупинимо нашу увагу на сьогоденній масовій музичній культурі, з опорою на нові втілення й нові функції скрипкового виконавства. Панорама видів сучасної прикладної музики широка: окрім розважальної танцювальної музики, музичних сигналів з радіостанцій, рекламних джінглів, так званої функціональної музики («звукового дизайну» в промислових цехах, залах очікування, супермаркетах, інших установах), до неї відносять деякі різновиди музики в театрі і кіно, що виконують суто ілюстративну роль і не мають самостійного художнього образу. Зокрема у виробництві кіно, ТБ, реклами активно використовується продакшн-музика у складі музичних продакшн-бібліотек – збірок творів для відповідного використання. Скрипка присутня у всіх проявах сучасної прикладної музики. Зупинимо наш погляд на рекламі, як на частині маркетингових комунікацій, метою якої є залучення уваги до об'єкта рекламування, формування або підтримка інтересу до нього. Не можна назвати випадковим вибір інженерів знаменитої компанії Toyota. Щоб продемонструвати їх спритність і кмітливість, японські інженери навчили робота грі на скрипці. Головне призначення андроїда, стверджують інженери, – це хатнє прибирання, догляд за дітьми та медична допомога. Як бачимо скрипка виходить за рамки свого прямого призначення, масовість явища переводить її від класичної форми в більш далекі галузі життя.

Елітарна, академічна музична культура пройшла довгий історичний шлях розвитку, і майже кожен представник цієї багатой спадщини у свій час так само був складовим осередком тогочасної популярної культури. На нашу думку поняття популярної та масової культури нашого часу, також не виключає можливості прояви академічності, елітарності особливого рівню. Спираючись на наукові знахідки та користуючись парадигмою В. Конен, пояснимо що ми маємо на увазі. Масова культура за своїми проявами включає обидва пласти – другий та третій. Саме тому їх так важко розділити, коли з'являються нові жанрові прояви останнього. Тож мірилом приналежності до музичного напрямку, або до «шару» за В. Конен, є лише

час, а «суб'єктивність оцінювання того чи іншого музиканта може бути лише спробою виявлення його актуальності в контексті даної епохи» [62, с. 31]. Еклектичність та мозаїчність нашої культури досягла небувалого жанрового різноманіття в музичній сфері, а ми не будемо розділяти нашу сучасну масову культуру на високу елітарну та низьку популярну, а приділимо увагу актуальним зразкам у всіх популярних жанрових проявах.

Аналізуючи історичне, національне й соціальне коріння нових масових жанрів ХХ століття, В. Конен у своїй книзі «Третій шар» доводить думку про те, що крім фольклору й професійної композиторської творчості в музичній культурі завжди існував самостійний художній шар. Насамперед, це НЕ фольклор («перший шар»), що формує, згідно з пануючими уявленнями фундамент усієї культури. Це також НЕ професійна композиторська школа («другий шар»). Музична практика європейського суспільства за всіх часів була насичена іншими видами, які вели особливе життя, зовсім інше, ніж у фольклору та в професійній композиторській музиці. Однак для них тривалий час не було визначено остаточної, досить точної назви. На Заході зустрічалися поняття «навколишня музика» (Г. Бесселер), «trivial music» («тривіальна музика», К. Дальхауз), «mezzo musica» («між-музика», К. Вега). Вітчизняні дослідники часто ототожнювали ці види з «легкою» музикою. В. Конен означає даний культурний пласт як «третій шар» [62, с. 32], що включає в себе величезну сферу, яка займає значне місце в культурі ХХ сторіччя.

Відносно легкої музики у ХХ столітті погляди В. Конен і Т. Адорно займають протилежні позиції. «Якщо... поняття занепаду, декадансу, використовуване проти сучасного мистецтва, і має десь право на існування, – то саме в області легкої музики. Цей занепад сприймаємо на дотик, на нього можна вказати пальцем і точно визначити його початок», – вважає Т. Адорно [2, с. 27]. Він говорить, що «для тих, кого відштовхує від себе офіційна культура в силу економічного й психологічного тиску на них, для тих, хто незадоволений цивілізацією й тому знову й знову поширено відтворює все

варварство й брутальність «природнього стану», для названих вже в часи античності, насамперед, починаючи з римського міма, створювали особливі подразники» [2, с. 27]. Їхнє низьке мистецтво було пронизано залишками тих «прадавніх оргіазмів, від яких поступово звільнилося мистецтво високе, що розвивалося під знаком прогресуючого оволодіння природою й логічністю» [2, с. 27]. Високе мистецтво постійно насичувалося елементами низької музики, і іноді цей процес був абсолютно усвідомленим. Сюди можна віднести приклади прадавньої практики, пародії, коли духовні вірші виконувалися на світську мелодію. Навіть великий Й. С. Бах не зневажав запозиченнями «знизу» (що, втім було скоріше правилом для музиканта, чий ідеали були вирощені на ґрунті Реформації). В історії комунікації «високих» і «низьких» жанрів існував один воістину знаменний момент. Більшість дослідників сходяться на тому, що в XVIII столітті, в епоху віденського класицизму не було тієї зяючої прірви між естетикою «популярних» жанрів і естетикою професійної композиторської творчості, яка була характерна для мистецтва попередніх епох і яка стане типовою для XIX і XX ст.

Розкол між професійною композиторською творчістю й музикою, призначеною для аматорського виконання намітився в післяреволюційній Європі XIX століття. Деякі важливі спостереження з приводу того що ж сприяло зближенню, здавалося б, настільки далеких естетичних сфер, знаходимо у В. Конен. Дослідниця вказувала, що ніколи раніше в музичному житті Заходу у XX столітті легкий жанр не займав настільки «почесного» місця, як у наші дні. І далі вона говорить про нові масові жанри в музиці XX століття як про втілюючі духовний лад століття, які виражають нову художню психологію, породжену духовним кліматом нашої сучасності [62]. Виходить, що кількісно доволі значна область духовного життя відіграє зовсім іншу, не приналежну їй за змістом, а саме – соціальну функцію.

Полярність поглядів на явища масової музичної культури перебуває в одному руслі із загальними напрямками сучасної думки про культуру: так, позицію Т. Адорно цілком можна було усвідомити в контексті

культурологічного підходу, представленого В. Краусом [70]; масова культура цілком могла б зайняти місце «низької» цивілізації у порівнянні з «високою» культурою. Погляди ж В. Конен найближчі до позиції антрополога І. Андрєєва [5], що вбачає, роль цивілізації (або масової культури як її похідної) у гармонічному регулюванні відносин між створеною людьми культурою й «даною їм» природою, між штучним і природнім, щоб ці протилежності не могли взаємно знищувати одна одну, а значить, самих себе й усе людство.

Нам здається думка Т. Адорно дуже влучною та очевидною саме стосовно «другого пласту» за В. Конен. Адже саме фольклор наразі займає ту позицію стабільної показної та не розвинутої за своїм способом існування музичній одиниці у сьогоденній культурі. Тут логічною буде думка дослідника масової культури Т. Чередніченко. Вона вважає, що при зникненні з повсякденного слуху справжнього фольклору поп-музика ризикує зайняти місце так званого «первинного» фольклору, хоча за своїм генезисом вона навіть не вторинна. Тобто, вона також вбачає цю подібність шарів та їх ототожнення, з яким ми не згодні у Т. Адорно.

Масова культура, за виразом дослідників М. Аркадьєва та Т. Чередніченко, – «амальгама із усіляких кліше, повний аналог тих осколків словесності (міфологічної, професійно-літературної, включаючи авангардистську, повсякденно-побутової), котрі поєднані у своєрідну електричну цілісність рекламною мовою» [9, с. 11]. Поп-культура опиняється «в авангарді того комерційного міфу про «новітнє», який діє зараз в усіх опосередкованих масовими комунікаціями областях культури» [9, с. 12]. Таким чином, теорія масової музичної культури, як і теорія масової свідомості, повинна принципово уникати опису в термінах «високе» – «низьке», «елітарне» – «масове»; мова йде лише про принципово різні способи освоєння світу – тобто про практику його переопису.

«Третій пласт в усі відомі нам часи існував поряд із професійною композиторською творчістю, але при цьому незмінно відстоював свою

соціально й художню незалежність від нього. Таким чином, регтайм, блюз, джаз, рок і інші масові жанри наших днів ведуть у своїй художній суті – до іншої культури, що має самостійні й дуже давні джерела. У другій половині минулого століття вона досягла величезного значення, а на порозі ХХ століття стала персоніфікувати масову музичну свідомість нашого часу» [62, с. 32]. На цьому висновку зупиняється В. Конен, але питання про конкретизацію та структурну єдність даного стилістичного об'єкту залишається осторонь самого об'єкта. Наразі виникає потреба в спробі окреслити характерні ознаки даного прояву масової культури, оглянути із середини всі визначні та найбільш масштабні моделі. Адже об'єкт не є абстрактним трансцендентним, мова йтиме про конкретний культурний прояв.

Сьогоднішня культура впливає на свідомість та формує смаки більшості населення саме через слухо- та зоросприйняття. Слідуючи думці видатного психолога Г. Лебона, згодимося, що «найбільш приголомшливий факт, що просліджується в натхненному натовпі (*psychologische Masse*), такий: «Якими би не були її складові індивіди, незалежно від їх образу життя та роду діяльності, їх характеру або розуму, одного їх перетворення у натовп достатньо, щоби в них утворився рід колективної душі, яка примушує їх відчувати, мислити та діяти зовсім інакше, аніж думав би, діяв та відчував кожен із них окремо» [77, с. 138]. Існують такі ідеї та почуття, котрі виникають та перетворюються на дію лише в утворюючих натовпі індивідів. Натхненний натовп являє собою тимчасовий організм, утворений різнорідними елементами, на одну мить об'єднаних разом подібно до того, як з'єднуються клітини, що входять в склад живого тіла і утворюючи шляхом цього об'єднання нове створіння, що володіє різними властивостями, притаманним кожній клітині окремо.

Відомий факт, що будь-яка популярна музика, а ми зараз зупиняємо увагу саме на музиці, притаманній культурі третього шару, будь то естрада чи джаз, – бере свої витoki в класичній музиці. Тобто, академічній,

показовій, елітарній, апріорі еталонній за усіма параметрами. Це спостереження не нове та не потребує пояснень, та тільки цей факт дає право виключати припущення негативного прояву такої закономірності. Твердження Г. Лебона: «Індивід в складі натовпу набуває, завдяки лише чисельності, усвідомлення невизначеної сили, і це усвідомлення дозволяє йому піддаватись тим інстинктам, яким він ніколи не дає волю, коли буває один. Натомість у натовпі він менш схильний їх приборкати, бо натовп анонімний, а тому не несе у собі відповідальності» [77, с. 141]. Почуття відповідальності, яке стримує відокремлених індивідів повністю зникає у натовпі. З. Фрейд доповнює Г. Лебона: «Ядром совісті та почуття відповідальності є «соціальний страх»» [134, с. 11]. Людина не може жити ізольовано від соціуму, а тому, так чи інакше входить в різні соціальні осередки, кожен із нас знаходиться в натовпі, це суть сьогоденного життя. Знаходячись за межею «третього шару», за допомогою досвіду та грамотного методологічного аналізу ми в змозі проаналізувати та виділити основні аспекти, напрямки та відгалуження від академічності, навіть якщо цей процес відбувався хаотично і не зазнає змін негайно.

Таким чином, масова культура володіє естетичними та пізнавальними цінностями, але абсолютно не виправданим є судження про функції масової культури з позицій високої естетики. Як вказує В. Закурдаєва, «спираючись на останні, приймати заходи з обмеження цієї культури, знищуючи тим самим культурний механізм зняття величезного психічного навантаження, що виникає в повсякденному існуванні, настроїв втоми та байдужості, жорстокості та агресивності, відчаю й розгубленості, образи та страху» [45, с. 174]. Таким чином, масова музична культура стає основною сферою залучення людей до культурних цінностей, вона перетворюється в медіакультуру. В умовах глобалізації та віртуалізації сучасного суспільства, вона стає основним ресурсом конструювання ідентичності та полем для репрезентації, надаючи індивіду набір культурних зразків, кодів, стилів; мас-медіа забезпечують циркуляцію цих конструктів в культурному просторі.

Отже, підсумовуючи все вище сказане ми стверджуємо, що скрипкова масова музична культура є наймасштабнішим культурним явищем, самобутнім але невідривним від своїх джерел; вона є досі не вивченою по своїй суті та найбільш неостаточною за своїм визнанням; вона переважає чисельністю проявів але все ще не підлягає теоретичному структурному аналізу; будучи найбільш розповсюдженою формою розваг, інформації та несучи просвітницьку функцію у суспільстві – досі має упереджене ставлення з боку представників академізму.

На початку десятих років ХХІ сторіччя в сучасному скрипковому виконавстві та масовій скрипковій культурі спостерігається стрімке поширення такого музичного явища як кавер, яке прийнято розуміти як інтерпретативну версію зразків популярної сучасної музики різних стилів та напрямлень (фолк, поп та рок культур). Масова музична культура сьогодні є одним з найбільш масштабних культурних явищ, в якому помітну роль відіграє нове осмислення скрипкового інструменталізму. Прояви масової скрипкової культури переважають чисельністю гідних зразків, зокрема ми зустрічаємо різноманітні варіанти нового прочитання зразків академічної та популярної музики. Серед останніх особливе місце займає явище каверу.

Саме слово «кавер» позначає музичну композицію, яка була опрацьована та оновлена іншим виконавцем або колективом. Виконання кавер-версії може містити елементи оригінальної музичної композиції, на які накладаються елементи нового музичного аранжування. Нерідко кавер-версія може дати нове життя тій чи іншій композиції, котра сама по собі вже втратила свою актуальність, тобто є застарілою або непопулярною. Доречно зауважити, що в кавер-композиціях скрипці завжди відведена партія вокаліста-соліста. В світовій скрипковій академічній культурі здавна зустрічаються різного роду переклади для скрипки із репертуару інших інструментів або написаних для голосу. Спроби музикознавців позначити жанрову специфіку та граничні градації перекладу, обробки і транскрипції не привели до стійкої класифікації. Це зокрема виражено у різноманітті їх назв –

«супровідні» (М.Г. Арановський [7]), «прикордонні» (Л.П. Казанцева [49]), «транскрипційні» (Н.Ю. Катанова [50]), «вторинні» (Н.В. Прокіна [105]) та «похідні» (Н.А. Рижкова [107]) жанри та ін.

Даній проблематиці присвячено доволі багато наукових праць, зокрема Р. Хатипова писала у своїх наукових роботах – оскільки однією з актуальних областей сучасного музикознавства являється вивчення принципів смислової організації музичного тексту, його нового прочитання, міжтекстових взаємозв'язків, що виникли на основі запозичення і модифікації одного і того ж «чужого» тексту. Унікальну можливість прослідкувати за механізмами текстового смислопородження надають переклади, обробки і транскрипції, а також твори на «чужу» тему. Їх смислова мобільність, принципова відкритість та поліваріантність обумовлюють міжтекстові взаємозв'язки із запозиченим матеріалом» [138, 139].

Документальні свідчення про такий доволі широко поширений вид творчої діяльності, яким є транскрипція, а також переклад, обробка та ін., різноманітних музичних творів, зустрічаються доволі рано, вже в XIV сторіччі. Хоча, Ф. Ліст і писав: «Транскрипція ніби винайдена мною» [110, с. 157], ми розуміємо (посилаючись на історичні факти), що він не був винахідником транскрипції, але вивів її на новий якісний рівень. Що стосується струнно-смичкової музики, то один із найдавніших спроб обробки твору для басових віол представлений в трактаті Дієго Ортіса «Про прикраси в музиці для басових віол», робота була створена у Римі та датована 1553 р. [54], [111, с. 29].

Феномен транскрипції в різні часи переживав різне ставлення до себе, однак не дивлячись на усі перипетії, кращі зразки міцно затвердилися в музичній культурі і посвідчили свою невпинну цінність. З однієї сторони, історичний аспект даного феномена містить значний матеріал для вивчення процесів, що протікають насамперед в інструментальному мистецтві. Його вивчення здатне уточнити уявлення про формування виконавства як відносно самостійної області художньої діяльності. Значна частина «золотого фонду»

транскрипції належить перу саме виконавців, тому тут особливо наглядно проявляється специфіка виконавства, як виду музичної творчості, оскільки у даному випадку є можливість створити традиційний музикознавчий аналіз нотного запису.

З іншого боку, звернення до транскрипції містить передумови до широких естетичних узагальнень, бо вона включає в орбіту самовивчення дискусійні питання музикознавства. Феномени музичного твору, нотного тексту та його інтерпретації, з урахуванням впливу інструментального фактора, – інтерпретуються новими гранями, коли наукова музична думка зустрічає новітнє прочитання старих канонів. Як за приклад ми беремо музичний кавер. Вербальний ряд смислоположення, що містить оригінал кавер-версії, є загалом програмою твору. Таким чином можемо говорити про програмність кожного музичного інструментального каверу, що заздалегідь продукується оригіналом. Як висновок – феномен інтертекстуальних взаємозв'язків в даному явищі, набуваючи обмежень в діапазоні прочитання, набуває більш тонкої поліваріантності у вираженні заданого сенсу саме інструментальними засобами, а також іншими, котрі входять у систему основних чинників виконання каверу. Простіше кажучи, в системі взаємозв'язків текстів (музичний та вербальний, нотний та звучущий) з'являється зворотній зв'язок: програма твору стає більш точна та грубо кажучи потактова, а спектр засобів викладу розширюється до небачених досі.

Варіантність існування, що визначає буття музичного твору у часі і в різноманітних інтерпретаціях, закладена в самій природі музики, як виконавського виду мистецтва. Відомо, що згідно концепції Ф. Бузоні, будь-яке виконання вже є транскрипцією. Згідно такого положення можемо зауважити, що кожний переклад пісенного твору на інструментальне прочитання ми назвемо кавером, але не кожен кавер можна назвати транскрипцією, а лише той його зразок, котрий привносить найбільш інструментальні риси в музичне першоджерело, оскільки дефініція «транскрипції» витікає із академічного виду мистецтва, отже зіставляючи

категорії хочеться урівняти їх зразки за якістю художньої та технічної цінності.

Інструментальна сторона техніки створення транскрипцій, за думкою московського доктора мистецтвознавства Бориса Бородіна, базується на принципах адаптації, редукції, амплікації та конверсії. Адаптація полягає в технічному та акустичному пристосуванні твору до виконання іншим інструментом, отже, вона просліджується лише за умови зміни виконавського складу. В академічному репертуарі до такого виду транскрипції віднесемо «Вокаліз» С. Рахманінова. Щодо кавера, подібні риси транскрипції – обов'язкова умова створення даного виду музичного мистецтва, простіше кажучи – перший щабель, ознака за якою цей жанр набуває власне ім'я.

Редукція передбачає вилучення окремих складових форми фактури оригінала і в ряді випадків (наприклад при транскрипції оркестрової партитури) виступає як різновид адаптації. Але редукція зустрічається і в самостійному виді (найчастіше в спрощених перекладах, призначених інструктивним цілям і аматорському музикуванню). Приклад академічного репертуару – оркестрові переклади Я. Хейфеца для скрипки з фортепіано. Щодо кавера – це ті зразки трактування пісенного першоджерела, які створені на базі звучання декількох партій, коли інструменталіст озвучує також акомпануючі підголоски – випадки, коли метод редукції виступає різновидом адаптації. У самостійному виді редукційний метод зустрічається, але його приклади ми вважаємо найменш актуальними, тому переліку вони не підлягають.

Амплікація найбільш наглядно проявляється в віртуозних зразках транскрипцій і характеризується розростанням фактури (Ж. Бізе – Ф. Ваксман Варіації із опери Ж. Бізе «Кармен», Г. В. Ернст Фантазія на теми з опери Дж. Россіні «Отелло»), а інколи і формою оригіналу (П. Сарасате – Ф. Шопен «Ноктюрн» тв. 9 №2 в обробці для скрипки з фортепіано). Її застосування в акустичних цілях, – інколи фактурні доповнення, що

використовують можливості скрипки, покликані створювати сприятливу звукову атмосферу вокальній мелодії (Я. Хейфец, переклад для скрипки з фортепіано – С. Рахманінов «Маргаритки») або імітувати оркестрові барви («Танок із шаблями» із балету «Гаяне» А. Хачатуряна – переклад для скрипки з фортепіано Я. Хейфецом, його ж «Післяполудневий відпочинок Фавна» за К. Дебюссі), – правомірно трактувати як окремий випадок адаптації. Зразки кавер-версій подібного типу будуть розглянуті у подальшому, оскільки прикладів такого типу чимало, вони є досить виразними та самобутніми і вимагають детального розгляду [22, с. 34].

Один із прикладів перекладу вокального твору до виконання на скрипці – «Вокаліз» С. Рахманінова. Загальновідомо, що безпосередні завдання твору не диктують виконавцеві обов'язку прямого наслідування або копіювання вокальних тонкощів, інструментальність завжди залишалася як право прояву в трактовці. (В даному уточненні ми не беремо до уваги апріорі прагнення в будь-якому виконанні кантилени мелодизувати мовні інтонації подібно вокальному *belcanto*). Кавер же навпаки тяжіє до тенденції наслідування, максимального зближення не лише нотного тексту, але часто і вокальної манери виконання оригіналу; причому тут мова йде не про академічну вокальну манеру виконання.

Так, в академічній класичній манері виконання музичного твору, розподіл скрипкових штрихів *detache* – *legato* в партитурі підкреслює прагнення максимально подовжити мелодичну поетику музичної лінії, щоб більш менш наблизити звучання до співу «одним диханням», логіка агогічних відхилень в темпі вимальовується таким чином, щоб підкреслити та виділити кульмінації, як смислові, динамічні, так і внутрішньо-мотивні. Кавер допускає глісандування, що не характерне академічній манері виконання та артикуляцію, яка максимально наближає звучання до манери текстової вимови – все це як наслідок підпорядковує скрипінні штрихові прийоми виконання власним канонам, які дещо різняться з академічними. В контексті вище представленого переліку артикуляційних констант, хотілося

би визначити цей інтерпретативний перехід музичного «тексту», в «новий текст» як цитацію.

В культурі сучасного скрипкового каверу майже не зустрічається темповий рух без метронома, а також відсутнє таке явище як мотивна динаміка. Виняток становить акустичне виконання без мінуса фонограми. Оскільки пошуки акомпанементу будь-якого трека не являють собою особливої складності, найпростіший крок для виконавця-каверщика – це скачати фонограму без вокальної партії та заграти під супровід загального звучання цей мотив. Виконання музичного твору в таких умовах обмежує виконавця до меж прямого цитування, невимушено залишаючи поле діяльності в руслі каденцій та довільного вибору із партій *tutti*. Стосовно темпу та динаміки – тут все статично, оскільки пульс метро ритмічних відліків часу задає динаміку руху, відхилення від якої викличе дисбаланс метричних долей, а це негативно позначиться на загальному звучанні твору. Динаміка звучання в таких треках залежить лише від кількості партій що звучать в даний момент часу, а оскільки сучасні електро-диско композиції не відрізняються широким різноманіттям характерів в рамках одного треку – виконавець вокальної партії, щоб залишатись солістом партитури, стає заручником постійного *forte*. Природні смислові акценти допускаються лише в межах речитативних форм завдяки артикулятивним засобам виразності або завдяки контрастній зміні характеру.

Скрипковий кавер – це музичний твір, який виходячи за рамки академічної школи, позиціонує себе як продукт нового покоління. Його виконавці, будучи вільними від класичних рамок інтерпретаторами, допускають виносити на загал будь-який варіант виконання. Таким чином, скрипаль якого завгодно рівня підготовки може викласти в інтернет ресурс власний варіант виконання будь-якого популярного хіта. Оціночним фактором тут, грубо кажучи, послуговує кількість переглядів цього ролика, як його рейтинг популярності, а в ній не завжди основну позицію займає скрипкова сторона питання. Цензури або вирішальної критики в прямому

сенсі своїх повноважень тут існувати не може, оскільки процес стрімкого розповсюдження цього продукту хаотичний, стихійний. Відтак, недосвідчений і музично необізнаний простий слухач формує власну оцінку лише завдяки порівнянню виконанню одного і того ж хіта різними виконавцями. І навіть беручи до уваги той факт, що візуальний компонент виконання нерідко вирішальний, важко переоцінити значення професіоналізму виконавця, в контексті його академічної виконавсько-технічної майстерності. Отож, чим ближче кавер плине до своїх класичних витоків, тим більш ускладнена його манера виконання, тим він більш оригінальний та самобутній, тим вище його рейтинг популярності в інтернет мережі, як наслідок – виникає можливість його виходу за кордони інтернет простору в сферу концертності, живих виступів, розвитку популярності артиста, виконуючого даний жанр.

Яскравим прикладом схеми розвитку популярності артиста є кар'єрний підйом американської скрипальки Ліндсі Стірлінг. Відео, опубліковане на сайті YouTube, на каналі LindseyStomp, в травні 2011 підвищило популярність Ліндсі, ставши затребуваною вона почала частіше створювати кліпи. За 2011 рік швидко помножилась популярність каналу, котрий на момент початку жовтня 2014 містив 760 мільйонів підписників. У вересні 2012 Стірлінг заснувала новий канал на YouTube, LindseyTime, на який вже прилучає відео зі зйомок нових кліпів, а також веде власний відеоблог. В січні 2012 року YouTube проголосив її композицію «Crystallize» восьмим за популярністю відео, з більш як 42 мільйонами переглядів (зараз більше 118 млн. переглядів). На сьогодні її канал на YouTube здобув відмітку в більше, ніж 7,5 млн. підписників и 1,14 млрд. переглядів відео кліпів. Окрім такої популярності її відео кліпів, Ліндсі часто номінують та нагороджують престижними преміями, такими як YouTubeMusicAwards, «Billboard», в багатьох країнах її альбоми одержували статус золотих та платинових. Ліндсі активно гастролює світовими турне.

При всіх своїх притаманних ознаках та умовних невід'ємних аспектах, скрипковий кавер, що прагне здолати свої кордони, але не виходить за них, залишаючись власне кавером, – представляє для нас найбільший інтересі на нашу думку цілком може вважатися новітньою музичною формою, новим жанровим явищем. Таким чином, можна говорити про культуру сучасного скрипкового каверу як про нову культуру інструментальних масових жанрів.

Підсумовуючи увесь перелік особливостей кавера, який було щойно висвітлено та обґрунтовано, хочеться окреслити по пунктам важливі ознаки скрипкового каверу, що характеризують його як музичний жанр:

- темповий рух здебільшого підкорений метрономному відліку;
- одноманітна динаміка;
- артикуляція не інструментального, а мовного виду;
- бідність та одноманітність штрихової палітри;
- квадратність музично формотворчих структур;
- малий інтонаційний діапазон;
- обов'язковість візуального компонента виконання;
- спрощення аплікатури до меж перших трьох позицій, абсолютне уникання верхніх позицій внаслідок не активного переважання тембрально-колеристичного компонента над інтонаційним;
- форма рондо, строфічна.

Аналізуючи інтерпретативну природу кавера та його співвіднесеність з музичним першоджерелом, можна виявити поступовість етапів розвитку, яка обумовлює його типологію. Одним з типів кавера є осучаснюючий тип, що вносить (інколи в процесі виконання, деколи в процесі переробки нотного тексту або партитури) зміни нотного задуму автора, що націлене на створення історичної дистанції з ним.

До такого типу інтерпретації можна відносити ті кавери, у виконанні яких значно розширена мелодика прочитання пісенного інваріанту, наявні віртуозно-інструментальні прийоми виконання, партія соло не обмежується лише цитуванням тексту, а доповнює її новими висловлюваннями. Цей тип

кавера зустрічається найрідше, тому що він вимагає від виконавця наявності композиторських здібностей та міцної професійно-технічної підготовки. Вивчення між- та внутрішньо-текстових модифікацій першоджерела кавера демонструють загальні та специфічні підходи виконавців та композиторів до створення та організації музичних текстів. Одні за допомогою тембрових, фактурних, артикуляційних перетворень пролонгують нотний текст музичного першоджерела каверу, інші, – за допомогою лексичних, жанрових, композиційних та стильових трансформацій теми першоджерела створюють автономне від нього самоцінне художнє ціле.

Високих успіхів досяг відомий німецько-американський скрипаль Девід Гаррет. Окрім класичного академічного репертуару в його концертній діяльності присутні кавери на відомі пісенні хіти, але завжди в його інтерпретації вони набувають нового прочитання, щоразу якісно перевищуючи оригінал. Безсумнівний талант виконавця дає змогу не лише максимально реалізовувати в даних умовах авторський задум, але й забезпечує грамотне втілення особистої виконавської інтерпретації. Таким чином, сукупність позитивних властивостей кавера безсумнівно превалює над його недоліками, а це, поза всяким сумнівом, свідчить про можливість успішного виконання на скрипці творів сучасної вокальної музики у вигляді скрипкових каверів, що створює необхідність і передумови подальшої активізації діяльності музикантів, які займають даним видом музичної творчості.

З точки зору позиції виконавця в «діалозі» з музикою (її авторами), О. Чеботаренко веде мову про три основні стильові тенденції у виконавській інтерпретації, які відповідають її трьом основним історичним віхам. Їх можна визначити як класичну (класицизуючу), романтичну та «герменевтичну», яка парадоксальним чином об'єднує інтерес і до найбільш архаїчних, і до новітніх традицій в музиці. В цілому приведені засоби типології виконавської інтерпретації призводять до визначення загального відношення виконавця до тексту твору як:

А) репродукція – буквально, абсолютно наближене до ідеї задуму композитора та стилю його епохи відтворення тексту музичного опусу;

Б) редакція – часткове оновлення, зміни вище зазначених сторін музичного опусу, що створює можливість виваженого діалогу;

В) транскрипція – суттєва переробка авторського задуму, яка ставить волю виконавця, його «голос» значно ближче до слухача, аніж «голос» самого композитора.

Таким чином, множина та унікальність, розуміння та інтерпретація стають двома необхідними сторонами виконання музики як творчо осмисленого акту, дані сторони обумовлюють наявність різних виконавських стилів і, водночас, важливе значення виконавської традиції як деякого «інтегруючого» показника виконавської практики [139, с. 267–268].

При зверненні до музичної творчості ХХ сторіччя, тобто до того, що прийнято об'єднати досить широким поняттям «сучасна музика», деякі дослідники дають негативну оцінку можливості виконавської інтерпретації [41, с. 43–69], багато з них просто відступають від її аналізу. На наш погляд саме системний аналіз такого явища як скрипковий кавер може дати найбільш повну картину жанрової палітри сучасного скрипкового виконавства в контексті культури сучасних масових жанрів. Бахтін зазначав, що немає розуміння поза оцінки; Олександра Самойленко в своєму музично-культурологічному словнику справедливо доповнює, що «не всіляка оцінка є судженням, проте лише «перевірена» в діалозі, виявлена – усупільнена в ньому, яка співвідносить досвід «своєї» та «чужої» свідомостей» [115].

Відношення виконавця до тексту музичного твору пояснює не лише характер інтерпретації, але й саму можливість інтерпретації. Іншими словами, виконання стає інтерпретацією лише у випадку, коли воно, по-перше, виявляє себе як довершену концепцію, а по-друге, реалізує повний об'єм, усю системну єдність виконавських засобів. Лише таке виконання, яке можна назвати інтерпретацією, призводить до смислового оновлення виконавської форми, дає право обговорювати стиль виконання як

самостійний, творчий [148, с. 261]. Г. Орджонікідзе вводить таке поняття як «виконавська мова» і вважає, що для інтерпретації Ф. Шопена потрібна особлива виконавська мова, який був би абсурдним і нісенітним при інтерпретації І. Стравінського (і навпаки). Водночас Орджонікідзе вважає, що «це поняття метафорично і не прагне до конкретного аналізу мови виконання» [98, с. 63–65].

Отже, у скрипкового кавера, склалася своя система невід'ємних складових, які можна сміливо назвати його мовою. Аналіз її було створено на основі порівняння професійно–технічних прийомів виконання музичних творів виконавців академічного репертуару та виконавців каверів. Цей аналіз виявив полярність двох складових єдності сучасного скрипкового виконавства та якомога чіткіше прояснив картину затребуваності жанрів сучасної скрипкової масової музичної культури.

Ще однією показовою характеристикою недосконалості вивчення каверу є те, що, попри всі його ймовірні варіанти ідентифікації або спроби зазначення його категоріальної приналежності у музично-теоретичному сенсі, досі немає єдиної думки щодо його місця у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва. Феномен кавера є, з одного боку, очевидним для виявлення, однак ясність його приналежності до конкретної ланки жанрової або стильової ієрархії досі розмита. Одні науковці називають його жанром, інші пишуть, що він є стилем. В ситуації підвищеного інтересу до кавера, як зі сторони соціальної практики, так і з боку науково-теоретичних пошуків, ми стикаємося з множинними прикладами і одного, і іншого. Наскільки цей феномен є розмаїтим з точки зору актуальних і не дуже показових музичних зразків, настільки ж різноманітні й підходи до вивчення кавера. Перш, ніж описати власну позицію щодо даної проблематики, хочеться пролити світло на відомі наукові праці про кавер, враховуючи всі синонімічні звороти, якими він позначений в науці: кросовер, класичний кросовер, кавер-версія тощо.

Найперші науково-теоретичні опрацювання поняття кавера ми знаходимо в статті московського музикознавця С. Таюшева – «Жанр crossover як явище популярної культури», що була видана у 2001 році. Він визначає кавер як жанр, надаючи йому описову характеристику «найбільш оригінальної форми поєднання елітарного та масового» [130, с. 231]. Як і численні російські науковці, Таюшев називає кавер «жанром crossover». Таюшев вважає необхідним винаходження нових методів аналізу подібних феноменів, але у своїй роботі він їх не пропонує.

Інша російська дослідниця, Семенченко О., у своїй науковій статті «Класичний кросовер як об'єкт масової культури», що видана в 2016 році, розглядає класичний кросовер як стиль популярної музики. Семенченко пише: «Масова (популярна) музика – один з основних культурних проявів суспільства. У статті дається його характеристика і розкриваються особливості жанру; проаналізована теорія культурної індустрії. Увагу приділено класичному кросоверу як стилю популярної музики» [120, с. 165]. Досить полемічною видається наукова концепція, за якою масова популярна музика постає жанром, а кавер – стилем цієї ж популярної музики.

«Основною функцією жанру стають структуротворчі функції, що часто призводить до плутанини понять жанру і стилю, особливо стосовно популярної музики. В багатьох випадках вдалішим терміном музикознавці вважають термін «музичний напрямок» [90].

Дослідниці М. Зайцева і Р. Будяган найбільш точно описують дану проблематику у статті «Становлення музичного напрямку classical crossover в сучасному скрипковому мистецтві». На відміну від своїх попередників, які, закріплювали за кавером то одну, то іншу категоріальну константу, ці московські дослідниці називають кавер, чи класичний кросовер, музичним напрямком. Авторки описують феномен кавера, з позицій виконавської прагматики, де стилі розглядаються у персоніфікований спосіб. В роботі Зайцевої та Будяган затверджується думка про те, що тип музикування, притаманний каверу або ж кавер-версіям, виходить за межі власне «кавера» у

сферу авторської музики, виконуваної тими ж скрипалями, але вже на основі власного музичного матеріалу.

Отже, підсумовуючи матеріал опрацьованих нами текстів, констатуємо, що феномен кавера вже на початку 2000-х років здобув власну музичну нішу, характер якої визначити не так просто. Науковці виявляють сталі позиції кавер-музики, затверджують її позитивний вплив на соціум та чинять спроби створити ієрархічно-категоріальний концепт щодо феномена кавера. Продуктивною є сама постановка питання, тому, що вона важлива для розуміння явища кавера і вироблення критеріїв дослідження, але немає достатньої ясності в тих висновках, до яких приходять автори, коли ставиться питання про належність кавера до категорій жанру або стилю. Звідси випливає мета – виявити місце феномена кавера у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва.

Обґрунтовуючи поняття жанру ми можемо спиратися на конкретні матеріальні умови – у нас є предметна основа. Стиль – це взагалі повністю ідеаційний феномен, і хоча ми говоримо про стилістику композиції, а опиняємося, по суті, на території жанру. Тому що жанр, звичайно, має на увазі наявність музичних творів, але наявність жанру підтверджує і присутність стилю. Жанр і стиль – це ідеологічна парна категорія, а кожна її складова – це точка зору, це оцінка. Ми номінуємо явище жанровим або стильовим в залежності від активності цих сторін. Але в самому музичному матеріалі є передумова до домінування або жанру, яких стильових особливостей. Якщо якісь нормативні, загально визнані ознаки домінують, діють встановлені композиційні умови і правила, типове є важливішим, ніж індивідуальне, що відрізняє, то домінує жанр. Стиль – це образ, загальна естетична установка і атмосфера, ідея впливу, абсолютно ідеаційний прояв, він формується на основі певних предметно-композиційних чинників, але потім він може сам породжувати ці чинники.

О. Самойленко пояснює як саме жанр переходить у стиль на прикладі трансформації жанру квартету. «Ми сприймаємо класичну віденську школу,

як єдину стильову школу, тому, що домінують жанри, типове переважає. Ми говоримо про сонати, симфонії, квартети як про жанрові форми. Не як про стильові явища. А ось ближче до 20-го століття ми вже будемо говорити про квартети Шостаковича. Ми, звичайно будемо пам'ятати про якусь типову жанрову експресію, але стильовий зачин вже буде набагато важливішим, ніж норми жанру. І тому слово квартет буде вказувати вже скоріше на стильовий феномен. Навіть при тому, що це визнана стала модель жанру. У квартетах Гайдна, Моцарта та інших авторів цієї епохи більше спільного, більше загальних стильових ознак, ніж відмінностей, діють єдині стильові правила, а жанрові норми домінують. А ось коли авторський стильовий поштовх виходить на перший план, тут вже стиль буде провідним началом. Якщо немає яскравих авторських пріоритетів в музиці – значить це жанрова природа, якщо є яскраві авторські моделі – це вже урізноманітнює дане смислове поле зсередини, можна говорити про домінування стилю. Зразок показовості зрілості жанру – це, те, що він починає породжувати різні стильові зразки. Доказом зрілості жанру квартету став Бетховен в пізніх квартетах. Все вчинене в своєму роді, як писав Гете, має вийти за межі свого роду. Пізні квартети Бетховена – це вже вихід за межі свого роду і перетворення його в стильовий феномен. І взагалі, породження явища камернізації в інструментальній музиці, яке раніше ніхто вдосталь не розумів. Квартет був маленькою симфонією. А тут виявилось, що як стильовий феномен, він може розповідати зовсім про інше. Це було і у Гайдна, але ще не набуло принципово стильового значення. А ось по шляху пізнього Бетховена йде Шостакович. Хоча перед Шостаковичем був Танєєв, який по суті повернувся до класичної моделі квартету» [115].

Наступний етап вивчення кавера пов'язаний з визначенням специфіки його жанрового походження. Отже, на даному етапі вивчення феномену кавера, одні науковці вважають, що кавер передбачає певну жанрову форму (С. Таюшев), інші називають його напрямком (Л. Данько, М. Зайцева, Р. Будягян), об'єктом (О. Семенченко), хтось пише, що це певний жанровий

стиль (О. Самойленко), тощо. В якій мірі праві одразу усі. Кавер для виконавців звичайно вже перейшов від жанру до стилю, оскільки він виконавський і жанр, і стиль. Це автономна сфера. Від прийому-способу-методу, кавер перейшов до жанрової сфери. Але він перейшов до окремої жанрової сфери завдяки виконавцям і відокремився як виконавська сфера. Так, спочатку це був окремий прийом, але потім ці способи стали цікаві виконавцям, які хотіли з власною мовою звернутися до аудиторії, привертаючи увагу до себе, а не до того матеріалу, який вони використовували. Новий цілісний образ – це вже стильове рішення. Це як би продовження жанрової теорії в галузі виконавства з його сучасними новими відкриттями, вимогами і можливостями. Тобто виникає вже власна логіка побудови текстів, правила, за якими вона може функціонувати. А потім на основі вже цих правил карбуються вже певні стильові позиції, які можуть по-різному сприйматися різними авторами.

Кавер можна визначити як певний інтерпретативний стиль, що є відповідним новому жанровому напрямку. Але в ракурсі кавера, як жанрового спрямування, ми констатуємо, що в нього свого власного стилю немає як такого, оскільки кавер буде транслювати той стиль, в рамках якого він існує, будучи реплікою, новою інтерпретацією. Це як би продовження жанрової теорії в галузі виконавства з його сучасними новими відкриттями, вимогами і можливостями. У філології снує така категорія «жанровий стиль», вона застосовується до мовних комунікативних явищ [102]. Її головна ідея – відтворення особливого роду комунікації з публікою, екстравертність, все для зовнішнього впливу і яскравості, ефектності, розважальна гедоністична функція. Така характеристика цілком відповідає соціальному призначенню кавер-музики в цілому і зокрема скрипковому каверу.

Співтворчість виконавця буквально переводить до рангу синтетичної творчості. Про кавер музику можна говорити, що вона виступає певним різновидом імпровізаційної культури. Тому що імпровізатори не ставлять за мету створити нову концепцію, вони є декораторами. Це більш поверхнева

функція, але теж дуже важлива, тому, що виконавські жанри – це мовні жанри. Це та музична мова, яка звучить і затребувана, популярна, це публічне мовлення. Нова якість цих виступів, скрипкових каверів – це саме те, що вона публічно яскрава і публічно відкрита. Це традиційний підхід до жанру – виконавська сторона музики задається композитором. А тут навпаки – умови композитору задаються виконавцем, вільно перетворюється, і це дає виконавцеві право розпоряджатися матеріалом як своїм, тому, що у виконавської інтерпретації є на це право.

В рамках скрипкової кавер-традиції, жанр кавера постає як виконавська категорія, категорія музично-виконавської поетики. Такого напрямку в науці «жанр як категорія музично-виконавської поетики», взагалі немає. Всі звикли, що жанр – це композиторський прийом. Кавер-музика – це жанрово-стильова сфера, причому саме жанрово-стильова, а не навпаки. Вона дійшла, дійсно до цієї точки жанрової оформленості, що ще не переродилася в якесь якісне стильове явище. Тому, що в цій сфері переважає виконавська прагматика. Виконавець скрипкового кавера, який почав писати власну музику, виробляє своє коло, за яким надалі вибудовується його власний сольний репертуар. Це є типовим виконавським, композитор ніколи не буде повторювати, так не буде повторювати. Композитор повинен кожен раз створювати новий текст, а виконавець, за родом діяльності, має право повторювати колишній текст і надавати йому нової інтерпретації. Різні типи інтерпретації – різні способи мислення. Тут виконавська прагматика визначає провідну жанрову якість.

Ми пропонуємо жанровий стиль позиціонувати як виконавську категорію, причому виконавський жанр відрізняється від виконавського стилю тою ж мірою, якою жанр відрізняється від стилю. Жанр – це конкретні композиційні предметні умови, це матеріальна сторона, сукупність використаних знакових засобів, а стиль – це дух, що віє, де хоче. Жанр зумовлює знакову форму, стиль звернений до смислу, а композиція постає сукупністю значень, у тому числі, виконавських. Композиція завжди

визначає якісь сторони жанру виконавською прагматикою, але здебільшого це все-таки підпорядковується композиторському рішенню. А тут виходить веде виконавське завдання, виконавське бажання.

Цей жанровий стиль виникає завдяки тому, що провідним стає виконавський стиль, більш того, виконавський авторський стиль. Тут жанровий стиль набуває авторські риси, але ці авторські риси залишаються в жанрових умовах каверу.

Авторська музика, яку скрипалі створюють за аналогами власних каверів, буде все одно входити в цю жанрову форму кавера, оскільки за стилем вона буде їй відповідати. Цю музику можна назвати кавер-форма. Вона так і залишається кавером, якщо не за вихідним матеріалом, то за стилістикою і стилем. Вона буде звучати тією ж мовою, з тими ж атрибутами, з тими ж образними параметрами та орієнтирами. Просто це буде та ж узагальнено-розважальна позитивна за емоційною експресією, яскрава, з візуалізацією скрипкова гра. Кавер-стиль – це виконавський стиль, це образ виконавця, за яким, виконуваний матеріал зберігає властиві каверу характеристики в умовах використання власного музичного матеріалу.

Таким чином, доказом абсолютно виконавського генезису кавера є аспект авторства у даній музичній сфері. Якщо це кавер-традиція, потрібно використовувати запозичений матеріал, який впізнаваний, який всі знають, що він чийсь, або розуміють, що він не сьогодні виник. З огляду на те, що це комерційна сфера, то діють закони, які регулюють зазначення авторства та прав на нього. «У стандартній професійній ситуації, є перший автор, який створив оригінальний твір. Це може бути декілька авторів, оскільки у вокальних композиціях часто текст та музика пишуть різні митці. За міжнародними законами про збереження авторських прав, якщо автор офіційно дав дозвіл на створення та використання кавер-версії, автор кавер-версії, аранжувальник, володіє авторськими правами на кавер» [1].

Надалі, аранжувальник, що створив кавер має право отримувати прибуток з виконання кавера у сценічних умовах, або ж продати права на цей

кавер стороннім особам, відмовившись від них, тобто він не має права продати комусь іншому цей кавер вдруге. В подальшому новий власник авторських прав на свій розсуд використовує власне право на цей кавер.

В різних країнах існують свої організації, що займаються захистом авторських прав в даній музичній сфері, а саме у рамках кавер традиції. Ці питання здебільшого регулюються на рівні судового законодавства. У Росії діє РАТ («Російське авторське товариство»), воно поповнює свій бюджет із матеріальних відшкодувань з виконання каверів у вигляді процентних ставок, за домовленістю. Якщо виступ є публічним і він зорганізований за державним замовленням або на території державної установи, РАТ отримує частину прибутку (з продажу білетів, дохід з оплати за віртуальний носій або фізичний). Навіть якщо виконавець кавера має письмовий дозвіл на виконання даного кавера, він зобов'язаний заплатити РАТ.

В Америці, штат Каліфорнія, зареєстрована організація СС («Creative Commons») – некомерційна організація, яка створила безкоштовні для використання типові договори – вільні і не вільні публічні ліцензії, за допомогою яких автори і правовласники можуть висловити свою волю і поширювати свої твори більш широко і вільно, а споживачі контенту легально і простіше користуватися цими творами.

Але постає питання, що таке авторський виконавський стиль в жанрових умовах кавера і тому якими є уявлення про можливе авторство в цій сфері? Кавер-виконавці намагаються зайняти позицію першого автора. Авторський стиль в умовах кавера задіює усі аспекти «тексту» кавера: це музичний план, акторська експресія (поведінкова манера під час гри та поза нею, танець, тощо), прив'язка жанру відео кліпу до композиції, залучення сторонніх осіб до виконання кавера (музиканти, танцюристи, акробати, та ін). Власне поняття авторства у рамках кавера стосується не лише музичного аспекту, але це і не результат праці однієї людини. Зазвичай фінальний образ кавера – це результат згуртованої праці професійного колективу, команди співтворців. Тому, доречним буде досліджувати кавер як багатомірний

феномен музичної культури, а послідовної конкретики шукати лише у його музичній стороні.

Музична сторона кавер музики, зокрема сучасної популярної скрипкової музики, має як подібні, так і відмінні риси, відносно академічного професійного репертуару. Звідсіля і складності оцінки, у тому, що кавер знаходиться поміж двома системами – академічної та популярної музики.

Таким чином, кавер перетнув межу у русі від жанру до стилю, адже він є, водночас, виконавським і жанром, і стилем. Спочатку це був окремий прийом, але потім кавер-способи самі по собі стали цікавими виконавцям, котрі бажали власними мовними засобами привертати увагу слухацької та глядацької аудиторії, зосереджуючи сприйняття на собі, потім на тому музичному матеріалі, який використовується. Як автономна жанрова сфера кавер-музика базується на виконавській поетиці, що примушує рухатися від прийому-способу-методу, до нового цілісного образу – тобто до стильового рішення. Кавер за своєю природою тяжіє саме до виконавського розуміння жанрового стилю, тобто, як музично-творча категорія, постає виконавським жанром, що передбачає власні автономні способи (засоби) композиції.

1.2. Особливості соціокультурних комунікативних процесів у сучасному скрипковому виконавстві

Соціокультурна комунікація виступає як один з базових механізмів і як невід'ємна складова культурного розвитку суспільства, що забезпечує можливість формування культурних зв'язків всередині окремих культур і між культурами. У певному сенсі кожна культурна дія може бути розглянута як комунікативна, бо вона містить і виражає певну інформацію. При такому підході культура – це ланцюжок комунікативних взаємодій різних структур. Засобом комунікативної взаємодії виступають і вся культура як система, і кожен окремий її елемент.

Відповідно до глобальних формотворчих тенденцій культури (артизація особистості, що виражається у моді на екстравертні форми подачі

інформації), сучасна масова скрипкова культура, окрім специфічних музично-мовних елементів, залучає до власних комунікативних інструментів танець, прийоми акторської сценічної майстерності, невербальну комунікацію та певні інші поведінкові типи. З позицій семіотики, як загальної теорії комунікативних систем, ці інструменти володіють власними мовами і з їх допомогою відбуваються свого роду соціокультурні комунікативні процеси.

Розробкою актуальних питань теорії соціокультурних комунікацій займалися науковці Т. Черносітова, С. К. Милославська, В. І. Немчина, Л. А. Волова, Р. Харіс. Соціокультурна комунікація виявлялася в центрі дослідницького інтересу таких авторів, як І.Екадумова, А.А.Іванова, В.В.Ершов, Л.А. Волова [27], В.О. Ковчак [56], О.Н. Козлова [58], М. Вебер [23], Немчина [94], П. Сорокин [124], Т.Л. Черносітова [152] та інших. Різні аспекти соціокультурної проєкції на музичну творчість розглядалися в роботах З.М. Ластовецької-Соланської [75], Ю.В. Стракович [128], К. Балавайдера, З. Брешковича, Т. Барнса, М. Бахтіна, Дж. Бертона, Л. Войтасіка, Дж. Гріндера, Т.М. Дрідзе, В.І. Курбатова, В. І. Немчиної, А.И. Пригожин, А.В. Соколова.

Не останню роль в комунікації займають музично-мовні елементи. Вони є досить впливовим механізмом, що не вербально, але завдяки власній знаковій системі, мають вплив на реципієнтну аудиторію. Семіотика – це наука, що займається вивченням комунікативних систем і знаків, якими в процесі спілкування користуються люди. З цієї позиції, комунікація як знакова послідовність, зумовлює вести наше подальше дослідження, опрацьовуючи музично-мовні елементи в контексті знакового смислового поля. Музична мова, проблема тексту, культура як текст і особливості комунікативних процесів в середині культури (в контексті циркуляції власних внутрішніх процесів), можуть сприйматися як інтертекстуальні зв'язки, міжтекстові взаємодії, коли мова йде про зіставлення музичної культури із комунікативним аспектом. Велику кількість публікацій пов'язано

із темою «музична семіотика». Зокрема, науковиця Л.В. Саввіна виділила три групи досліджень, що спираються на різні підходи до вивчення семіотичних проблем: «...лінгвістичний, образно асоціативний, екзистенціальний. Лінгвістичний засновано на традиційних для гуманітарних наук семіотичних методах, що розглядають музику як мову, текст, знак» [113].

Дослідженням проблем, пов'язаних з вивченням музичного тексту займалися Б. Яворський, Б. Асаф'єв, Ю. Кон, М. Бонфельд, В. Медушевський, С. Мальцев, Ю. Созанський, А. Денисов, С. Гончаренко, Б. Зільберт, та баг. ін. Порівняння музичної мови з вербальною знаходилося в центрі уваги Я. Йіранека, розвиваючої ідеї Б. Асаф'єва в дослідженні специфіки музики. Проблема музичного тексту знайшла відображення в дослідженнях М. Арановського [7], М. Бонфельда [20, 21], Ю. Грибіненко, О. Самойленко [115]. Окремо розглядаються питання інтертекстуальних взаємодій (М. Арановський, Л. Крилова, С. Лаврова, Б. Кац, Л. Дьячкова, М. Раку, А. Денисов, Т. Науменко, О. Вязкова, Дзюн Тіба). Музичні знаки, їх типологія на основі розвитку ідей Ч. Пірса розроблені в працях В. Холопової, О. Кудряшова, О. Денисова.

«Образно-асоціативний підхід – заснований на використанні метафоричного і асоціативного методу моделювання навколишнього світу в музичному творі» [113]. Цей підхід найбільш чітко виражений в працях по музичному змісту А. Кудряшової, В. Холопової, М. Карпичова, Л. Шаймухаметової, Л. Казанцевої.

«Екзистенціальний підхід – заснований на трактуванні музичного твору як форми буття людини в світі, що є породженням значень і смислів, пов'язаний з дослідженням творчості як способу перетворення світу на всіх рівнях від соціального до космічного» [113]. До екзистенційного напрямку відносяться дослідження М. Арановського і А. Клімовицький, присвячені проблемам свідомого і несвідомого в музиці, які ведуть свій початок з кінця 70-х років ХХ століття. Дослідження свідомого і несвідомого з позицій сучасних наукових уявлень належить В. Холопової, вона аналізує величезну

область несвідомого в музиці, яке проявляється на різних рівнях: від субсенсорного, що не сприймається органами почуттів, до рівня сприйняття цілісного музичного твору» [113].

Семіотичний підхід до вивчення скрипкової кавер-культури ХХІ століття дозволяє розглянути її в контексті художньої культури і в динаміці історичної перспективи. Такий огляд зажадав виходу в сфери мистецтвознавства, культурології, естетики, психології та філософії. Спираючись на досвід у вказаних галузях науки, ми зосередимо наше подальше дослідження сучасного скрипкового виконавства у контексті усіх можливих міждисциплінарних зв'язків.

Ю. Лотман вказував на деякі можливості практичного застосування досліджень з семіотики мистецтва. «...твори мистецтва представляють собою надзвичайно економні, ємні, вигідно влаштовані способи зберігання і передачі інформації. Деякі дуже цінні властивості їх унікальні і в інших конденсаторах і передавачах інформації, створених до сих пір людиною, не зустрічаються. А між тим, якщо б нам були зрозумілі всі конструктивні секрети художнього тексту, ми могли б використовувати їх для вирішення однієї з найбільш гострих проблем сучасної науки – ущільнення інформації. Чи не виникне будь-коли «артистика» – наука, що вивчає закони художніх конструкцій для «щеплення» деяких їх властивостей системам з передачі та зберігання інформації?» [80, с. 8]. Тож, у контексті роздумів Лотмана, виявляється необхідність окреслити картину буття тих факторів, що є рушіями до передачі та відтворення культурно-визначної інформації та визначити які ця система має властивості. Наше завдання також буде зосереджено на тому, щоб освітити яку роль відіграє сучасна скрипкова традиція у світовій музичній культурі і як саме реалізуються її інструменти психологічного впливу на соціум.

Розробляючи шляхи осмислення динаміки розвитку культури, Ю. Лотман вказує на те, що «... рух вперед здійснюється двома шляхами. Наші органи почуттів реагують на невеликі порції роздратування, які на рівні

свідомості сприймаються як певний безперервний рух. У цьому сенсі безперервність – це осмислена передбачуваність» [80, с. 17]. Другим шляхом, як відомо, є вибухові процеси, які є антитезою, по відношенню до поступового прогресу, а «суперечлива складність історичного процесу послідовно активізує то ту, то іншу форму» [80, с. 19]. «Динамічні процеси в культурі будуються як своєрідні коливання маятника між станом вибуху і станом організації, що реалізує себе в поступових процесах» [80, с. 135]. Переплетення можливостей майбутнього руху після вибуху несе в собі характер виняткової непередбачуваності. «Крива розвитку вибухових процесів перескакує тут на абсолютно новий, непередбачуваний і більш складний шлях. Однак на наступному етапі він вже створює передбачувану ланцюжок подій» [80, с. 23]. Вказуючи на передбачуваність розвитку поступових динамічних процесів, Ю. Лотман підштовхнув нас до ідеї розробки теоретичної моделі, що розкриває механізм здійснення цього поступового розвитку в дії. Тут ми вбачаємо необхідність поглиблення теорії Ю. Лотмана щодо теорії поступових процесів. Виявлення логіки поступових процесів у реалізації прогресу культури буде здійснено шляхом виділення окремих суб'єктно-об'єктивних зв'язків усередині соціокультурної комунікації в сфері масової скрипкової культури.

У своїй роботі «Культура і вибух», Ю. Лотман зосереджує свою увагу на вибухових процесах, констатує, однак, що поступові процеси також становлять виключно важливий аспект історичного руху. Особливо цікавими він знаходить ті «рухи, які навіть не можна визначити як процеси, бо в них вихідна і кінцева точки циклу збігаються, а між цими опорними пунктами також можуть відбуватися і досить складні рухи» [80, с. 122]. Теоретична модель циклічності поступових процесів уявляється нам як ланцюжок енергетично мотивованих стимулів, що відтворюється в свідомості суб'єкта, а вихідною і кінцевою точкою цього циклу є дія. Власне дану модель комунікативних відносин можна досліджувати і з позиції причинно-

наслідкових зв'язків щодо двох прямо не пов'язаних просторових дій, в рамках одного культурного поля.

Ю. Лотман у своїй праці «Культура і вибух» зазначає, що знаки мають здатність енергетично нерівноцінного впливу. Дія, яку вчиняє сила слова не можна порівнювати із витратою енергії на його вимовляння» [80]. Вивчаючи комунікативні процеси у сучасній музичній культурі, можна також залучати у коло досліджуваних проблем й категорію «енергії», адже динаміка руху поміж її складових елементів та здійснення дуальної системи «стимул-фактичне здійснення» має нематеріальний характер. Результати магістральних соціокультурних комунікативних процесів, що відбуваються в суспільстві, майже не можливо зафіксувати на тому ж математично-доказовому статистичному рівні, який може собі дозволити, наприклад, політична сфера або освітня галузь.

Семіотичний погляд на схему комунікації Ю. Лотмана і провідних науковців, що опрацьовували аспекти даної проблематики, що виглядає як тетрарна структура «говорящий-текст-понимающий» (рос.), має бути доповнено також психо-семіотичною теорією, яка відображає переміщення енергії всередині свідомості суб'єкта, як забезпечення переходу від стимулу до здійснення. Інструментом нашої методології опису провідних соціокультурних комунікативних процесів в сфері сучасної масової скрипкової культури виступить абстрактна модель, описова функція якої допоможе глибше освітлити суть соціокультурної комунікації у даній музичній галузі.

Оскільки даний ракурс розгляду культури стосується категорії особистості і ми ніяк не можемо оминати і психологічний аспект. Напрямку із проблематикою ми пов'яжемо розробку теорії психології мас, що займається «...дослідженням окремої людини як члена племені, народу, касти, стани, інституту або як складової частини людського натовпу, що зорганізувався в масу до певного часу та для певної мети» [134]. В своїх психологічних працях, вчені досліджують «масу» як рівночасну фізичну присутність

індивідів. Відтак, спостереження зміненої реакції індивіда дає матеріал для вивчення психології мас. Хочеться відзначити, що поряд із таким блискучим описом «масової душі», як наприклад, в працях Лебона і З. Фрейда, майже неприсутній ракурс теми «маси» як спільноти людей, не присутніх попліч, але безсумнівно взаємодіючих між собою.

Характер цієї взаємодії об'ємний, абстрактний, а прямі результати його можна побачити лише з плином часу. Ми пропонуємо розглядати вплив музично-мовних елементів на суб'єкта, як чинники, що підживлюють процеси внутрішньо-трансформативної динаміки культури в цілому. Засоби масової інформації роблять сучасну особистість мимовільним учасником постійного інформаційного потоку. Кожен із нас автоматично стає учасником тієї чи іншої віртуальної аудиторії, інакшими словами – соціальної маси, яка абстрактно може бути виділена за ознакою отримання спорідненої або конкретної інформації.

Сама назва «масова музична культура» вже передбачає те, що в центрі нашого світу ми поміщаємо «не одне ізольоване «я», а складно організований простір численних взаємно співвіднесених «я»» [134, с. 30]. Однак, щоб усереднити усіх учасників маси, необхідно вдатися до деяких категорій ототожнення. Відтак, завдаючись ціллю створити абстракцію, що буде моделювати (а не відображати) цілісну структуру соціокультурних комунікацій всередині сучасної скрипково масової культури, ми змушені об'єднати чисельне приватне у категорію, яку З. Фрейд називає «безособовість маси» [134].

В даному контексті, термін вжито з метою вказати на деяке усереднення всіх її учасників, щоб уточнити, що конкретно у кожній особистості не питали про його ставлення до артиста. Також даний термін має підкреслювати ще й той факт, що «маса», про яку йтиметься, – це аудиторія, що приймає участь у соціо-культурній комунікації (стосовно музичного процесу), але кожен окремий її представник не обов'язково буде

учасником соціо-обмінних процесів всередині даного середовища, а також, в окремих випадках мова буде вестись про віртуальну аудиторію.

Але окрім «особової маси» шанувальників творчості того чи іншого сучасного артиста (які запроваджують діяльність фан-клубів, підписників акаунтів у соціальних інтернет мережах, тощо, і активно беруть участь в творчій життєдіяльності свого фаворита), абстрактно можна припустити, що існує і та «безособова маса» людей, які потенційно могли би, в тій чи іншій мірі, все ж стати залученими до соціокультурних комунікативних процесів, пов'язаних з творчістю того або іншого артиста. Ю. Лотман зазначав, що «...мистецтво – це область свободи. Відношення між цих елементів набагато складніші: непередбачуваність в мистецтві – одночасно і наслідок і причина непередбачуваності в житті» [80, с. 73]. Констатація непередбачуваності в даному контексті дає матеріал для абстрактного моделювання майбутньої ситуації, припущення ймовірного повторюваності процесів: щось здійснене одного разу, безперечно знову повторитися, при схожих умовах.

Наші уявлення про взаємозв'язки особистісної маси, залученої в процеси комунікативних процесів в культурі поточного часу і тієї безособистісної маси, яка буде або могла б бути в нього залучена у майбутньому, можна порівняти з аспектами теорії семіосфери Ю. Лотмана. Оцінюючи діалог між світом семіозису з позасеміотичною сферою як нескінченний резервуар динаміки, Ю. Лотман писав: «Цей є «вічний рух» не може бути вичерпано – він не піддається законам ентропії, оскільки постійно відтворює свою різноманітність, живиться незамкнутістю системи» [80, с. 102]. Таке припущення слугує для нас ґрунтом до створення гіпотези про те, що процеси, що залучені до феномена масової скрипкової культури, мають характер повторюваності, циклічності.

Досі науковцями різних областей, дотичних до музикознавчої сфери було створено безліч теорій відносно процесів динаміки культури, однак нас особливо цікавить те як почуває себе особистість всередині даних процесів.

Ю. Лотман зазначав, що «перетини смислових просторів, які породжують новий сенс, пов'язані з індивідуальною свідомістю» [80, с. 26]. Якщо об'єднати семіотичну теорію Ю. Лотмана із уявленнями про те як семіосфера взаємодіє із феноменом особистості, тобто поєднати наукові підходи семіотики та музичної психології, вийде щось на кшталт психо-семіотичної теорії комунікації. Психо-семіотика в даному понятійному полі покликана висвітлити ключові аспекти існування особистості у контексті соціокультурних комунікативних процесів.

Основою до психо-семіотичної концепції культурної комунікації є абстрактна модель, що демонструє яким чином, з точки зору музичної психології, соціокультурна комунікація впливає на суб'єкт, що залучений до процесу комунікації. Схематично ми представляємо цю модель як замкнене коло. Тезисне формулювання плин у цього кола звучить наступним чином – коло замикається тоді, коли окремий культурний прояв, завдяки трансформації враження реципієнта у мотив, породжує нове культурне діяння. Іншими словами, єдиною підставою для того, щоб сказати, що відбулась соціокультурна комунікативна *взаємо-дія*, є наслідкове відтворення взаємної, вторинної культурної дії. Оскільки кожен культурну дію можна розцінити як комунікативну, адже вона передає інформацію, ми визначаємо дану модель як невід'ємну складову частину механізму глобальних соціокультурних комунікативних процесів у суспільстві [Див. Схему 1.1].

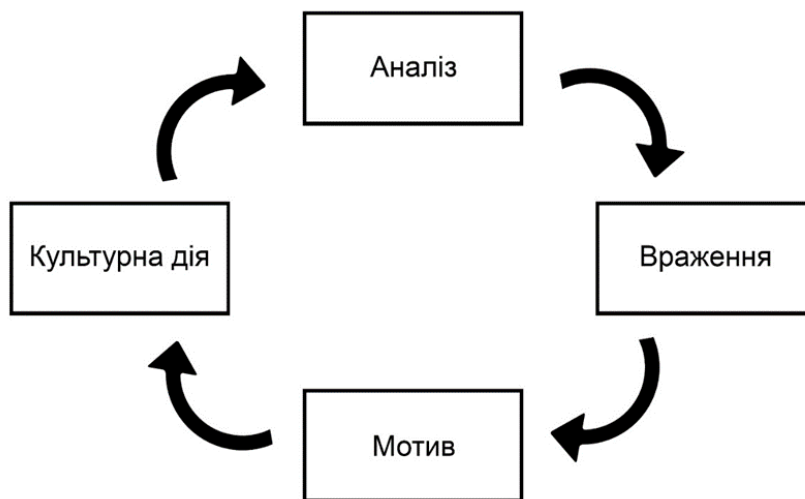


Схема 1.1

Дана модель покликана звузати структурно-семіотичний контекст вивчення динаміки культури від безособової маси у площину окремого ідентифікованого абстрактного суб'єкта. Піддаючись трансформативним психоемоційним процесам, те культурне потрясіння від спостереження за первинною культурною дією, яке дало поштовх до вторинної дії, виводить даного суб'єкта на новий естетико-моральний рівень освіченості. В такій динаміці розвитку окремих особистостей всередині маси, ми вбачаємо динаміку розвитку усієї безособової маси, залученої до семіозису. Аби відхилити обвинувачення у занадто ідеалістичному відношенні щодо психоемоційного впливу сфери масової музичної культури на соціум, зазначимо, що непередбачуваність впливу одного і того ж естетичного чинника на різного реципієнта є константою. І коли ми говоримо про непередбачуваність, ми маємо на увазі певний набір рівно ймовірних можливостей, з яких реалізується тільки одна. Але користуючись теоретичною можливістю відхилити інші варіанти, окрім тих, що мають відношення до факту замкнутості культурно-комунікативного кола, ми зосереджуємо увагу тільки на актуальних зразках.

Більш детально зупиняючись на запропонованій вище схемі, треба пояснити що ознайомлення з ознаками предмета, виявлення його ознак, впізнавання предмета, зіставлення ознак, виділення істотних, відкидання

несуттєвих, збирання найсуттєвіших ознак – визначення предикатів як думок про предмет, – первинна форма мислення. Вторинна ж форма мислення – це виведення суджень про речі, коли ми щось стверджуємо або заперечуємо. Враження – це фаза, що базується на двох формах логічного пізнавального процесу мислення. Мислення – це операції з поняттями, з думками, а враження – це операції з емоціями.

Тут доречними є філософські парадигми деяких вчених. О. Роджеро, з його курсу лекцій з філософії та методології наукового пізнання і художньої творчості: «У Платона сама достеменна реальність – це світ ідей, безтілесна сутність, прийняти яку може тільки мислення. Це є опанований розумом метод пізнання, «розумне споглядання». Візерунки на стелі ми бачимо «розумними очима», а це значить, що порядок і ритміку ми бачимо не очима, а розумом» [109]. Ю. Лотман пише: «У певному сенсі можна собі уявити культуру як структуру, яка занурена у зовнішній для неї світ, вона втягує цей світ в себе і викидає його переробленим (організованим) відповідно до структури своєї мови» [80, с. 118]. «Перетин з іншими культурними структурами може здійснюватися через різні форми. Так, «зовнішня» культура, для того щоб вторгнутися в наш світ, повинна перестати бути для нього «зовнішньою» [80, с. 101]. Тобто для повного розуміння, потрібно забезпечити одну мову розуміння. Отже, для того, щоб бути засвоєною будь-яка інформація повинна бути як мінімум доступною та зрозумілою, для того, щоб оцінка того, що відбувається була найвищою, для її перевершеності серед попереднього багажу знань в даній галузі. Звідси і впливає відповідь на питання – чому масові жанри називають такими, в чому їх привабливість, магнетизм? Саме в простоті подачі, вони більш зрозумілі узагальненому образу культурно розвиненої людини.

Саме серед музикантів, які працюють в масових жанрах ми бачимо народних кумирів, улюбленців мільйонів. Проте, види підготовленості музикантів безпосередньо пов'язані як з якістю їх репертуару, так і з кількістю шанувальників. Адаже в умовах великого вибору цього продукту

(масові жанри) – інтуїтивно, не замислюючись і не заглиблюючись у виконавсько-технічне науково-музичне підґрунтя того, що виконується – народні маси вибирають більш професійних виконавців (група Queen з прекрасним вокалом Ф. Мерк'юрі). Чим тонша грань «академічне-масове» – тим вищий рівень музичного продукту, тобто є пряма пропорційна залежність між професійністю артиста та його популярністю. Наприклад, Ліндсі Стірлінг виконує музичний репертуар невисокого академічного зразка, але рівень її танцювальної підготовки, в поєднанні з одночасною грою на скрипці, на стільки перевищує рівень підготовки її «конкурентів», що загальна сума професійних факторів виконавського процесу в значній мірі перевершує не менш відомих музикантів, таких як Ванесса Мей, Едвін Мартон та інші. Отже, Ліндсі цікавить нас своїм професіоналізмом та новизною у музичному сенсі, а також вражає власним жанровим стилем, що ставить її виконання каверів у один стилістичний ряд із сучасними поп-виконавцями.

«Аналіз» як фаза кола, яка веде до «враження», в якості наступного етапу, передбачає виведення артиста в свідомості реципієнта в ранг авторитету, як категорію абсолютного, тобто виділяючи його серед інших, про які доводилося знати. Аналогічний рух енергії ми зустрічали у описанні «вибуху», в контексті учення Лотмана. «Одна з основ семіосфери – її неоднорідність. На тимчасовій осі сусідять субсистеми з різною швидкістю циклічних рухів» [80, с. 101].

Посилаючись на теорію семіосфери, ми пам'ятаємо, що співвідношення різних форм динаміки визначає специфіку двох основних типів процесів. Ю. Лотман позначає різницю між ними як протиставлення вибуху і поступового розвитку. «Так, наприклад, повторні циркульні руху (типу календарних), незважаючи на всі пов'язані з ними зміни, вибуховими вважатися не можуть. Важливо тут інше – те, що в результаті розвитку, який може протікати в найбурхливіших формах, система повертається до вихідної точки. Таким чином, пульсуючий розвиток не може вважатися вибуховим,

навіть якщо включає в себе окремі етапи, що проходять бурхливо» [80, с. 120]. Акцентуючи увагу на «враженні», як вирішальному чиннику, що дає поштовх для реалізації цього самого поступового руху, хочеться вказати на характерні риси ідентичності цих процесів. Справа в тому, що та міра впливу, яку несуть вибухові процеси в культурі є ідентичною щодо міри впливу враження на суб'єкт, в рамках теорії культурної комунікації. Враження є таким же стимулом, як і вибух. На ваги рівності ми покладаємо дві системи: «культура і вибух» – «динаміка поступових рухів у культурі і враження суб'єкта».

Враження, як емоційна складова людської свідомості та повсякденної психологічної життєдіяльності, незалежно від сили, у своїй суті не передбачає своїм наслідком саме дію. Враження – це форма психоемоційного відображення діючого на органи чуття подразника, що виникла в нашій свідомості. Для того, щоб відбувся рух колом в контексті комунікативних процесів в сучасній музичній культурі, має відбутися важлива умова: «Враження» як друга фаза передбачає наявність *бажання володіння цією інформацією*. Саме бажання володіння інформацією і є тією базою, яка дає поштовх до наступної фази кола – «мотивації». Простіше кажучи, – для того, щоб аналіз людського сприйняття привів індивіда в стан натхненного враження не достатньо лише новизни або піднесеного емоційного настрою. Позитивна оцінка, яка направить емоцію в дію має містити бажання пережити побачене знову, тобто наявність підсвідомого стимулу:

– мати можливість переглянути-переслухати знову (запорука існування шоу-бізнес індустрії, – тобто, стимул, який підштовхує до купування музичного продукту на будь-яких носіях інформації, відвідування майстер-класів, концертів, корпоративні виступи артистів, тощо);

– вміти створити подібне (створення соціальної реклами музичним школам та подальшим видам музичної освіти; популяризація приватної практики педагогів-репетиторів музичної сфери, а також майстер-класи, інтернет відео уроки, і т. д.);

– бажання спілкуватись з кумиром (основа фан-клубів, громадських організацій, які проводять соціальну діяльність із залученням зірок естради – мітинги і акції на підтримку ідей абстрактної спрямованості (соціальної, політичної та ін.), благодійні заходи імені артиста, фонди);

– в кінці кінців, жага наслідування кумира, який виступає як моральний, а іноді і духовний модифікатор поведінки (косплей, копіювання поведінки, манер, зовнішнього вигляду, форми проведення дозвілля і безліч інших проявів схожості, що свідомо і несвідомо виявляються в життєдіяльності індивіда, який прийняв кумира за модифікатора поведінки).

За характером можливості оволодіння інформацією, який вибирає для себе той чи інший реципієнт, можна зрозуміти і передбачити рід культурного діяння, яке виливається внаслідок активізації «мотивації» в фазу вторинної дії (фаза, яка дає потенціал, що викривляє рух по колу, трансформуючи його вектор в рух по спіралі). Наприклад, якщо вражений суб'єкт хоче побачити артиста знову – він купить квиток на концерт, або диск і іншу аудіо та відео продукцію, або знайде це в інтернет ресурсі у вільному доступі, тощо.

Як і у теорії Ю. Лотмана, стан культури після вибуху є базисом до початку нового поступового динамічного руху в культурі. Так і у контексті соціокультурної комунікації – момент реалізації, точка, коли мотивація призвела суб'єкта до здійснення культурного діяння, пов'язаного з жагою оволодіння набутої інформації, в той момент суб'єкт знаходиться у стадії як на початку вибуху. Поміж динамічними циркулюючими поступовими процесами та процесами вибуху у культурі мають місце процеси стабілізації. Далі однаково ймовірними є як сценарій прогресу, так і регресу особистості, в залежності від того як ця особистість захоче реалізувати свободу власного вибору. Єдино разове залучення в контексті соціокультурної комунікації не є гарантом до того, що суб'єкт набуде якісної трансформативної зміни. Але у контексті динаміки культури, розглядаючи її з позиції прогресу, ми констатуємо, що піднесення загального духовно-естетичного рівня «особової маси» відбувалось саме завдяки реалізації культурно-комунікативному

сценарію, що призводив до прогресивного динамічного руху окремих суб'єктів, в психосоціальному аспекті.

«Момент вибуху одночасно – місце різкого зростання інформативності всієї системи. Крива розвитку перескакує тут на абсолютно новий, непередбачуваний і більш складний шлях. Домінуючим елементом, який виникає в результаті вибуху і визначає майбутній рух, може стати будь-який елемент із системи або навіть елемент з іншої системи, випадково втягнутий вибухом в переплетення можливостей майбутнього руху. Однак на наступному етапі він вже створює передбачуваний ланцюжок подій» [80, с. 22-23]. Моделювання ланцюжка наступних подій – завдання, інструментом реалізації якого виступить два циклічних процеси, що позначаються нами як «велике і мале коло».

Для того, щоб долучити запропоновану схему до структурно-семіотичного аналізу, необхідно вивести ракурс мислення із психо-емоційної площини вивчення окремого суб'єкта у площину особової маси, визначеної Ю. Лотманом як «складно організований простір численних взаємно співвіднесених «я»».

В подальшому, схеми, які будуть застосовані нами для опису динаміки поступових процесів у культурі, що пов'язують музичну сферу та соціум, ми будемо називати «Малим та великим колами соціокультурної комунікації». [Див. Схему 1.2].

Мале коло соціокультурної комунікації:

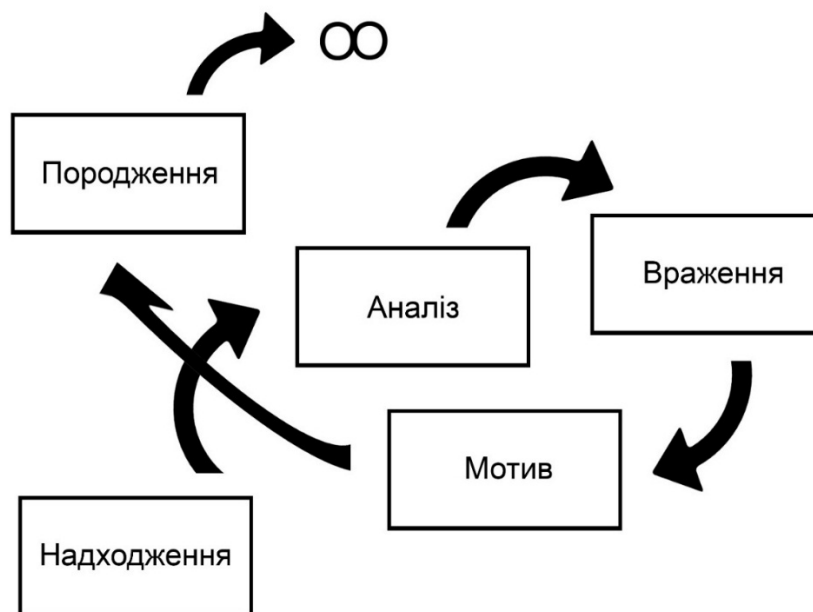


Схема 1.2

Йдеться про малу частку культурного товариства – про особистість, як про одиницю суспільства, тому можна назвати цей кругообіг, що носить конкретно особистісний психологічний характер – «малим колом соціокультурної комунікації». Розглядаючи дану динамічну концепцію культури обмінного плинну всередині певної маси людей, ми припускаємо, що окреме мале коло, ланцюговою реакцією породжує рух цієї енергії далі, оскільки люди взаємодіючи між собою на різних рівнях спілкування, безперервно впливають на процеси культури-обміну всього суспільства в цілому, а це в ракурсі нашої концепції означає – вплив на процеси «великого кола соціокультурної комунікації» [Див. Схему 1.3].

Велике коло соціокультурної комунікації:

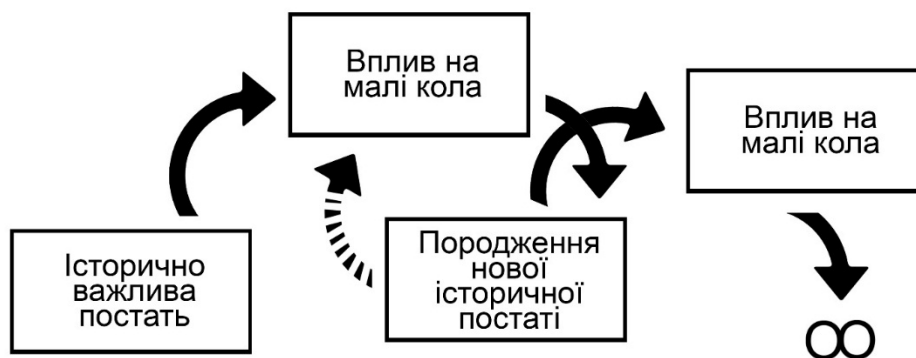


Схема 1.3

Цей наскрізний циклічний рух по спіралі стосується усіх динамічних процесів культури, а їх інструментом є соціокультурна комунікація. Проходячи раз за разом першу ланку, коло спіралі щораз має більш якісний зміст і важко знайти йому початок, і немає в нього кінцевості.

Як стверджував Ю. Лотман, динамічна структура культури побудована таким чином, що водночас синхронно у просторі розвивається незліченна кількість динамічних структур, що розвиваються у несинхронних темпах. Ці динамічні структури можуть бути як роз'єднаними, так і об'єднаними і тим самим впливати на темпи одна одної. Тому, ймовірно, що всередині якоїсь із фаз великого та малого кіл соціокультурної комунікації, відбудеться вибух, що змінить траєкторію рухів всередині описаних нами поступових процесів. Описані нами принципи розгортання поступових процесів динаміки культури лише описують модель цих процесів, а не ставлять за мету передати суть об'єкта розгляду, бо він є ширшим та глибшим, ніж світогляд однієї свідомості.

Отже, з позиції психології, будь-яке враження, в будь-якому віці, потрапляючи в свідомість людини, може перейти в підсвідому фазу діяльності мозку. Відповідно, ми переконані, що будь-яке культурно емоційне потрясіння, швидше за все вплине на людину в тій чи іншій мірі, а коли саме результат обробки свідомості цього матеріалу проявиться протягом його життя – прорахувати складно, та й не потрібно. Лише опісля цього прояву можна проаналізувати передумови виникнення того чи іншого рішення. Приклад може бути таким: молода особа, деколи будучи емоційно враженою звучанням скрипки, швидше за все вирішить дати своїй дитині музичну освіту; художник, надихнувшись прекрасним виконанням цього ж скрипаля – можливо, напише новий сюжет, ґрунтуючись на цьому образі, висловивши своє особисте сприйняття. За словами Р. Харіса: «Мас-медіа – це не тільки «магічне вікно», через яке ми дивимося на світ, а й «двері», через яку ідеї проникають в нашу свідомість» [137, с. 17]. Існує безліч можливостей втілення та вираження одного і того ж враження в

життєдіяльності різних людей, в їх різних професіях, в їх соціальній поведінці. Зазначені приклади вказують на ймовірне залучення всієї реципієнтної аудиторії сучасної масової скрипкової культури до процесів культурної комунікації у суспільстві. Звичайно, картина світу значно ширша за будь-які припустимі схеми, але ми хочемо вказати на те, що соціокультурна комунікація відбувається не лише як діалог артист-аудиторія. Характер взаємодії має наскрізний характер і та безособова маса, що є потенційним учасником соціокультурної комунікації, водночас є і потенційним учасником культурної комунікації. Культурна комунікація у даному контексті – це те як система розвивається по відношенню до позасистемного середовища, це ті багатовимірні процеси, що ініціюють та визначають динаміку існування культури.

1.3. Прикладне значення сучасної скрипкової масової культури: соціальна реклама, маркетинг та елементи шоу

В контексті теорії великого кола соціокультурної комунікації, рушієм до кожного наступного щабля є реклама, як спосіб ознайомлення, особлива просвітницька форма, що побутує в сучасному інформаційному просторі. Тобто, «важлива історична постать», проявляючи себе, незалежно від форми популяризації, впливає на особистість, схематично представлену нами як «мале коло соціокультурної комунікації», а в характері даного впливу ми вбачаємо риси соціальної реклами.

За Р. Харісом, «соціальна реклама – це особливий тип переконання за допомогою мас-медіа, що спрямований на допомогу іншим людям, зазвичай кошти на неї надає якесь урядове агентство або рада з реклами. Соціальна реклама – вид некомерційної реклами, спрямований на зміну моделей суспільної поведінки та привернення уваги до проблем соціуму» [137, с. 86]. Аналізуючи психологію сприйняття і розуміння реклами споживачем, Р. Харіс характеризує цей хід, як процес, що складається з восьми фаз

обробки інформації. Він починається з розуміння і закінчується дією (Shimp & Gresham, 1983):

1. ми повинні безпосередньо побачити чи почути рекламу;
2. ми звертаємо на неї увагу, вибірково сприймаючи одну її частину і пропускаючи інше;
3. ми засвоюємо повідомлення;
4. ми оцінюємо повідомлення так чи інакше (наприклад, погоджуємося чи не погоджуємося з ним);
5. ми кодуємо інформацію в нашій довгостроковій пам'яті;
6. через деякий час, ми відтворюємо цю інформацію;
7. ми робимо вибір між іншими наявними товарами або послугами і приймаємо рішення;
8. ми діємо на основі цього рішення (наприклад, купуємо продукт).

Якщо будь-яка з цих фаз порушується, все сприйняття і розуміння реклами може спотворитися (переінакшитись). Р. Харріс зауважує, що «часом стимул можна змінити, але при цьому практично не вплинути на обробку інформації» [137, с. 92]. Описані фази обробки інформації мають аспекти подібності до того як впливає сучасна скрипкова культура на соціум.

Сучасна масова культура – це безперечно комерційна сфера за ознакою того – що вона дає артисту, однак в ній поєднуються також і риси соціальної реклами, за ознакою того – що дана музична сфера дає власній аудиторії. Комерційна реклама націлена на попит, але не ставить за мету залучення максимуму аудиторії. Відомо, що «комерційна реклама вважається успішною, коли вона впливає на 1-10% споживачів» [137, с. 245]. Соціальна реклама навпаки, – має ціль впливу на якомога ширшу аудиторію, але вона не націлена на попит, в контексті продаваності її продукту та можливості статистичного підрахунку результату її реалізації. Спільність рис соціальної реклами та характерних рис сучасних масових музичних жанрів в тому, що вони охоплюють еквівалентну аудиторію та мають спільну

цілеспрямованість і метод; розбіжність в їх в протипоставленому відношенні між їх засобом та метою.

Засіб, за допомогою якого соціальна реклама досягає мети (1) та мета соціальної реклами (2) відтворюються в послідовності: $1 \rightarrow 2$; в даному прикладі 1 – це сама соціальна реклама, у своїй візуальній або акустично проявленій формі, а 2 – позитивний вплив на соціум. Щодо мети та засобу її досягнення, сучасні масові музичні жанри мають ті ж засади: 1 – музичний продукт, 2 – позитивний вплив на соціум. Проте, на відміну від соціальної реклами, відтворення послідовності зворотне, $2 \rightarrow 1$. Лише коли відбулася культурна дія, можна простежити рух до першопричини, як до морально утворюючого стимулу.

Категорії ментальності, духовного та естетичного, все культурно-цінне в соціальному плані, масова культура через власний вияв привносить в суспільство, саме вражаючи. Це її метод, а також запорука успіху. Те, що нудно, не зрозуміло, в сфері інформації для вжитку, – швидше за все, не вплине на реципієнта в морально-утворюючому, розвиваючому значенні так само скоро і сильно, як зворотне. Як приклад: діти охоче вчать, коли їм цікаво. Дивуючи масова культура сприяє утриманню інтересу в свою адресу. Викликаючи інтерес, вражаючи публіку, масова культура створює кумирів, наслідування яким задає не тільки поведінковий тон, а й артистичні напрями та течії в культурі в цілому. Рекламуючи себе, яскраві представники масової культури створюють культ особистостей, а їх діями нерідко задається темп культурного розвитку епохи.

Завдаючись питаннями чому масові музичні жанри такі затребувані, що робить їх популярними серед такої широкої аудиторії і що є їх інструментом психологічного впливу на соціум, – ми прийшли до висновку, що вони застосовують майже ідентичні засоби, що й соціальний маркетинг і комерційна реклама. ЗМІ створюють для нас реальність у безлічі різних областей, спираючись в процесі цього на різні психологічні процеси. Ми

приділимо увагу таким положенням як: емоційний метод, гумористичний, патріотичний та метод когнітивної структурної теорії.

Емоційний метод «займає чільне місце серед інших, адже часто реклама впливає на емоційну складову наших установок. Вплив на емоції найчастіше найкращий спосіб вплинути на наші переконання і в кінцевому підсумку на поведінку. Коли реклама продукту асоціюється з розвагами та забавами – це теж емоційний метод, реклама таким чином пробуджує в нас думки і емоції, пов'язані з сім'єю і відчуттям любові» [137, с. 87]. «Так поступово цей продукт з рекламного кліпу робиться інтегральною частиною діяльності і, що ще більш важливо, складовою частиною почуттів, цієї діяльністю пов'язаних» [137, с. 88]. Емоції є невід'ємною частиною сприйняття ЗМІ, в першу чергу радіо і телебачення. Почуття, які ми відчуваємо під час перегляду або прослуховування чогось, – основна частина нашого психологічного досвіду. Якщо емоційний аспект відсутній, ми втрачаємо важливу сторону цього досвіду. «Чи вам принесе велике задоволення матч між двома футбольними командами, якщо вам байдуже, хто перемаже?» [137, с. 43].

Емоції містять два компоненти: фізіологічний і когнітивний. Коли ми збуджені, в нашому організмі відбуваються певні зміни, наприклад частішає серцебиття, виступає піт і змінюються електричні показники шкірних покривів. Крім того, ми розмірковуємо про свої почуття, знаходимо їм причини і інтерпретуємо їх. Наприклад, якщо ви відчуваєте незвичайне хвилювання після того, як вам запропонували нову роботу, це стан фізичного збудження буде витлумачено вами інакше, ніж аналогічний стан, який настав після того, коли ви тільки що випили 10 чашок кави або вирвалися з рук вбивці-маніяка. Таким чином, випробовувані нами емоції – це продукт як нашого фізичного стану, так і нашої когнітивної оцінки цього стану (Schachter & Singer, 1962; Zillman, 1983, 1991 a)» [137, с. 43].

Наведемо приклади: обов'язковою складовою сценічного артистизму Ліндсі Стірлінг є танець, її ритмічна музика і в акустичному форматі

неодмінно асоціюється з дискотечною культурою як формою активного дозвілля молоді. До своїх виступів та пропаганди творчості у відео форматі (рекламні ролики, музичні кліпи, інтерв'ю) Ліндсі часто залучає свою собаку Луну, що привносить в загальний перформанс шарм та емоційну привабливість. Зрештою, акторська гра скрипалів під час виступів – емоції в чистому вигляді, особливо творчі знахідки Олексія Ігудесмана щодо театралізації музичного скрипкового компонента. Отже, прийнятні привабливі емоції, які переживають люди, сприймаючи творчість музикантів представників масових жанрів і є тим гачком, який утримує інтерес та розвиває попит на даний музичний продукт. Висновок Харіса, щодо рекламних компаній, створених на базі емоційного метода звучить таким чином: «Мабуть, найефективніший метод продажів – той, при якому описується, що товар може забезпечити гарний психічний стан людини і задовольнити його особистісні потреби [137, с. 89]». Ми можемо доповнити його слова зауваженням, що краща продаваність товару який не потребує реклами для власного розповсюдження і довгострокового існування (а власне скрипка, скрипкова музика та її жанрові прояви не потребують реклами в контексті маркетингових задач), може бути забезпечена навіть завдяки лише одному емоційному методу.

Наступний метод сучасної масової музичної культури, що цікавить нас з точки зору відмінності від методів академічної музики та який зближує її з рисами сучасних маркетингових кампаній – це *гумористичний метод*. Гумор досить ефективний в продажах. Телебачення дає особливо багато можливостей для жартівливої реклами, хоча і в пресі, і на радіо в рекламі теж досить смішних речей. А деякі особливо вдалі, наповнені жартами і гумором рекламні компанії стають класикою поп-культури. Так, будучи дуже схожим на попередньо описаний нами емоційний метод, гумористичний метод шляхом впливу на емоційний стан публіки в сторону піднесення настрою, залучає своїм розважальним характером ще більшу аудиторію, оскільки зачіпає ширший діапазон потреб громадян. Музичні шоу на грані театру,

цирку, фарсу – це вихід на ширше коло затребуваності, аніж суто музичний попит.

Р. Харіс звертає нашу увагу на важливим концепт в розумінні гумору: «...це запозичене з психодинамічної теорії поняття катарсису – емоційної розрядки напруги, яку ми відчуваємо при вираженні якихось пригнічених почуттів. Гумор часто розглядають як безпечну та соціально допустиму віддушину, що дозволяє нам впоратися з деякими з наших не найприємніших відчуттів» [137, с. 49].

В сучасних музичних шоу можна побачити два різновиди такого методу: гумористичний підхід до реалізації візуального компоненту та суто музичний гумор. Вони можуть існувати кожен в окремоті або змішуватись в різній пропорції. Перший, наприклад, яскраво виражений в творчості Ліндсі Стірлінг. Дівчина створила собі артистичне амплуа «дитини, яка знаходиться в магазині іграшок та солодоців» – так про себе говорила Ліндсі чи не в кожному інтерв'ю ще на початку своєї кар'єри. Її метод психо-емоційного впливу на аудиторію характеризують такі компоненти як: сценічний образ здивованої та захопленої безпосередності з легким грайливим відношенням до життя відтворюється за допомогою яскравої, по дитячому кумедної поведінки на сцені та в житті (шоу, музичні кліпи, інтерв'ю, власний відео канал з документальними зйомками життя, сторінки в соціальних мережах в інтернеті, тощо), костюмовані театралізовані постановки з залученням флешмоб культури, маскарадні перевдягання, сценічний образ пірата (написання автобіографії під назвою «Єдиний пірат на вечірці»), загальний легкий образ подачі особистості.

Дитячість Ліндсі Стірлінг вивела нас до наукових пошуків Л. Долинської, яка розглянула дану тему в художньо-комунікативному аспекті. Вона пише, що: «...в історичних і жанрових передумовах образів «дитячості» можна помітити дві протилежні тенденції: перша означає сакралізацію, ритуалізацію, піднесення властивостей дитячого світорозуміння; це щось ідилічне, над чим не владний плин часу; це

абсолютна цінність, але саме тому вона й існує як вигадка, як уява. Інша тенденція визначається тими зв'язками, що наближують сферу дитячості до ігрового, сміхового, пародійного начала людської творчості. В її контексті семантика дитячості ототожнюється зі зниженням, спрощенням, навіть з навмисним примітивізмом, утилітарно-побутовим характером життєвих оцінок; дитячість розуміється як відхід від найбільш складних проблем буття або як дока їх надуманості, необов'язковості. Ця тенденція протистоїть першій так, як минуше, швидко мінливе – постійному, стійкому; швидкоплинне – вічному; реальне – ідеальному» [40, с. 163]. Дитячий спосіб мислення та існування знаходить своє місце у кожній пізнавальній сфері людської культури, тому часто використовується в сфері реклами як метод, що найглибшим чином відповідає соціальним ідеалам колективної емпатії.

Є і інший, специфічний прояв гумористичного методу, королем якого по праву можна назвати Олексія Ігудесмана, фантазії якого, здається, немає меж. Це суто музичний гумор. Серед його творчого доробку за багатолітній виконавський стаж, можна привести безліч прикладів, серед яких: гра музичних оркестрових творів світової класики в протилежному до оригінального композиторського задуму ладу (фрагменти сорокової симфонії В. А. Моцарта несподівано в мажорі та з елементами зміненої гармонії супроводу теми), виконання каверів та жанру попурі (в складі класичного симфонічного, камерного оркестрів та класичного квартета, дуету з піаністом Джу), гра в диригента оркестру, який за допомогою дистанційного пульта управління керує музичними та фізіологічними функціями гучності оркестру та окремих його музикантів, гра в дуеті зі скрипалькою Рузандою Панфілі з брудершафтним положенням лівих рук обох скрипалів під час гри, після якої вони переносять руки на скрипки один одного, і не зупиняючи плин музичного твору грають «в чотири руки на двох скрипках», та багато інших номерів.

Прикладом змішання обох направленостей гумористичного метода може слугувати квартет під назвою Raganini, який під керівництвом скрипаля

Ари Макліяна виконав ре-мажорний канон І. Пахельбеля, здійснивши хореографічну сценічну постановку та зробивши на нього музичне попурі. Чотири зрілих, поважних музиканта у класичних чорних фраках виконують серйозний класичний твір, поступово привносячи в нього елементи гумору у вигляді танцю, стрибків по сцені, бігаючи один за одним, потім відомий канон переходить в попурі та хованки з грою із-за сцени, потім музиканти виконують танго, під час гри якого передають червону троянду із уст в уста один одному, а на завершення всього номера – запальний танець Ари Макліяна, в якому одночасні стрибки з одного коліна на інше, пересування ногами і руками здійснюються в синхронному темпі. Ця музично-хореографічна постановка насичена гумором в усіх його можливих проявах, і не може залишити байдужим жодного, хто її переглянув хоча би раз.

Патріотичний метод. Шанобливе ставлення до Батьківщини – культурна ознака будь-якого сучасного суспільства. Патріотичне виховання включає розвиток любові до батьківщини, національної самосвідомості й гідності; дбайливе ставлення до рідної мови, культури, традицій; відповідальність за природу рідної країни; потребу зробити свій внесок у долю батьківщини; інтерес до міжнаціонального спілкування; прагнення праці на благо рідної країни, її народу. Має застосовування як у сім'ї та школі, так і в державних і громадських організаціях, засновуючись на впевненості в позитивному ефекті такого ж відношення. Як наслідок людина, громадянин чи представник певної нації або національності розуміє і поділяє сутність національної ідеї, є носієм національної культури, своєю професійною діяльністю сприяє економічному, науковому, культурному зростанню Батьківщини; любить, захищає і відстоює свої звичаї, традиції; постійно відчуває гордість за вищенаведене і приналежність до цих категорій.

У рекламі досить поширений заклик до національної гордості, такий метод дає підсвідомий натяк на гарантію якості продукту, що рекламується. Що стосується патріотичного методу як інструменту самореклами в жанрах

сучасної масової музичної культури, він дуже часто застосовується майже усіма своїми показними представниками. Артисти, намагаючись залучити більшу аудиторію шанувальників, таким чином демонструють свою приналежність до культурних традицій рідного краю, показуючи тим самим, що вони люблять і підтримують співгромадян з патріотичним способом мислення.

Серед музикантів, в тому числі скрипалів, що виконують сучасну музику майже немає солістів суто етнічної направленості, тому патріотичні методи впливу на аудиторію проявляються, в основному, у залученні до виступів національних масштабів, приурочених або створених в підтримку національних ідей, виконанням гімнів, використанні національної символіки у візуальному сценічному компоненті виступів.

Ліндсі Стірлінг виконала національний гімн США на бейсбольному стадіоні «Чейз-філд» в Фініксі, штат Арізона. Стадіон вміщує понад 48. 500 глядачів, це величезна маса людей, які поєднані духом спільності не лише відносно конкретного виду спортивної боротьби, але й патріотичним ґрунтом, вболіваючи кожен за свою команду, та за свою країну. Виконання гімну долучає Ліндсі до національних ідей кожного присутнього американця, який бачить в ній провідника масової свідомості. Тут доречно пригадати думки Лебона та З. Фрейда щодо психології мас.

В рамках описаного нами методу доречно навести приклад популяризації артиста і за межами своєї країни. У 2009 році, на арені «Hanns-Martin-Schleyer Halle» в німецькому Штутгарті, перед боксерським поєдинком між українцем Віталієм Кличко та кубинцем Хуаном Карлосом Гомесом, відомий німецький скрипаль Девід Гарет виконав національний гімн України. Бій закінчився перемогою України. Також Гарет блискуче виступив на церемонії відкриття фіналу Ліги Чемпіонів УЄФА у Мюнхені на «Альянс» арені, в травні 2012 року, виконавши спільно з вокалістом Джонасом Кауфманом гімн Ліги Чемпіонів. Так, рекламуючи свою творчість, скрипаль популяризує скрипкове мистецтво далеко за межами академічної

сцени, долучаючи до сучасної маскультури прибічників спортивної культури шляхом патріотичних методів впливу на соціум.

Одним із прикладів привнесення патріотичного методу впливу на громадськість у нашій країні є участь відомого львівського скрипаля-віртуоза Олександра Божика та ініціативної групи музикантів-активістів АСОЛФ у флешмобі Ice Bucket Challenge, в вересні 2014 року. Суть флешмоба Ice Bucket Challenge, дослівно «Виклик крижаним відром» – це кампанія, спрямована на благодійництво, сенс якої в обливанні себе відром крижаної води. За правилами, учасник, що облив себе відром крижаної води, має право кинути виклик ще трьом учасникам. Протягом 24 годин вони повинні зробити те ж саме. У разі невиконання умов виклику людина повинна внести пожертву в добродійний фонд у розмірі \$100, в разі прийняття – сума складає всього \$10. Пізніше учасники в різних країнах стали відходити від початкових правил та змінювати їх. В Україні флешмоби набули іншої мети – це збір коштів на допомогу українській армії, на лікування онкохворих або на іншу благодійність. Олександр Божик та учасники АСОЛФ, в вишиванках, здійснили обливання водою та передали естафету наступним трьом оркестрам: оркестру національного Львівського оперного театру, державному оркестру Хмельницької філармонії та київському оркестру національної філармонії. Таким чином, залучаючись до масових заходів патріотичного характеру, скрипаль позиціонує себе як ініціативну складову українського суспільства. Цей приклад не єдиний прояв патріотичного методу в творчості Олександра Божика, оскільки він активно гастролює світом, пропагуючи українську музичну культуру, виконуючи твори українських композиторів; участь у відомих українських шоу та проектах, виступи в українській вишиванці, та інше.

Українська скрипалька Ассія Ахат неодноразово виконувала гімн України перед виступами всесвітньо відомого боксера Віталія Кличка.

Реклама з точки зору *когнітивної структурної теорії*. «Когнітивний принцип, відомий як структура, має на увазі, що люди не буквально

зберігають і відтворюють інформацію, яку вони читають абочують, а змінюють цю інформацію відповідно до їх переконань і контексту сприйняття. Людина запам'ятовує інформацію у вигляді особливих структур – схем. Схема – це структура пізнання або рамка, яка організовує в мозку інформацію і спогади про людей і події. У схему входить інформація всіх видів: візуальна, аудіо, інформація лінгвістичного і нелінгвістичні характеру. Зазвичай людина, коли робить висновки про інших людей і події, спирається на вже сформовані у нього схеми» [137, с. 92].

Припустимо, що реклама візуалізує ситуацію вільного дозвілля та містить слоган «Будь щасливий!». Цей слоган і зображення викликає в пам'яті схему, яка містить інформацію про схожі події в особистому житті глядача. Подібна схема допомагає глядачеві самому зробити висновок і доповнити інформацію до картинки, представити те, що мається на увазі, але не стверджується в рекламі безпосередньо. У цьому прикладі, коли людина прочитає напис і уявить себе учасником показаної схеми, ця сцена наповнюється сенсом, без якого було б незрозуміло, що відбувається в кадрі, відбувалося або відбуватиметься. Глядач використовує схему, щоб отримати інформацію, про яку прямо в рекламі нічого не сказано: а) люди відпочивають; б) їм весело; в) люди мають потребу в тому, що опосередковано або напряду має відношення до рекламованого товару; а, найважливіше, – г) застосувавши товар, який презентує рекламний ролик, люди стають щасливими і легковажними [137, с. 92-93]. Такий метод психологічного впливу на споживача є досить впливовим, і простежується як спільний щодо маркетингу відносно музичної продукції сучасної масової культури в її візуальному компоненті.

З огляду на той факт, що область кінематографії є одним з найбільш великих пластів сучасної культури, а кіномистецтво стало невід'ємною складовою життя сучасної людини, безсумнівно музичні відео кліпи займають важливе місце в культурі музичного шоу-бізнесу і його індустрії. Другорядна роль музики в кіно довгі роки ставила перед нею завдання

прикладного характеру, як менш серйозний (в силу своєї прикладної функції) і більш простий (в порівнянні з авторської класикою) вид музичного мистецтва. Вагомий внесок сучасної масової музичної культури в формат музики для кіно полягає в зміні призначень його складових компонентів, а саме, в перевернутому вигляді – «кіно для музики», в якому музичний твір з прикладного статусу отримав чільний, а прикладним стало саме кіно, тобто вирізнілась самостійна роль музики як смислового контрапункту до відеоряду.

Серед скрипалів, що виконують музику масових жанрів, не знайдеться жодного, хто не застосовує інтернет ресурс для розповсюдження своєї творчості. Зазвичай вони створюють акаунти в соціальних мережах та свій канал на You Tube, на якому можна побачити записи концертних виступів артиста або його відео кліпи. Насамперед, відео кліп – телевізійна художня інтерпретація естрадної, поп- або рок-пісні, з використанням «дрібного» монтажу та спеціальних ефектів. Музичний відео кліп призначений для ілюстрації пісні або музичної композиції. Поряд з розповсюдженням жанру інструментального кавера, багато артистів інструменталістів стали знімати відео кліпи до власних композицій даного жанру.

В музичних відео кліпах відтворено когнітивний принцип, який є ще однією спробою психологічного впливу на глядача, з метою залучення більшої глядацької аудиторії. У своїх відео артисти часто використовують зображення, що мають ремінісцентний характер. За своєю природою ремінісценція завжди похідна або вторинна, це уявна відсилання, порівняння з якимось зразком, свідоме чи несвідоме зіставлення, погляд назад або в минуле. Тобто, спостерігаючи за подіями у відео кліпі, глядач проектує власний досвід на побачене. Відмовляючись від лінійної сюжетної дії, режисер як би затягує глядача в атмосферу цього міні фільму, пропонуючи йому роль непрямого спостерігача, позбавленого будь-яких установок на сприйняття того, що відбувається. Таким чином, глядач в якийсь момент перестає відчувати поріг між власною рефлексією і рефлексіями персонажів

фільму. Саме в цій точці стирання граней стає очевидною зв'язок між власною рефлексією і запропонованою глядачеві структурою.

Такими структурами є, наприклад, зображення у відео кліпах картин природи та розваг, що пов'язані з нею (Ліндсі Стірлінг: «Crystallize», «Zelda Medley», «Lord Of The Rings Medley», «Elements»; Едвін Мартон «Malibu Sunset»), зображення святкових національних обрядів (Девід Гаррет «Viva La Vida» – відео ілюструє участь скрипаля у Холі – індійському фестивалі фарб, що зображує прихід весни, а учасники виглядають як веселі, живі яскраві картини). Яскравим прикладом алюзійної ретроспекції як маркетингового ходу у сучасній скрипковій масовій культурі є наслідування відомим історично важливим постатям. Скрипаль Девід Гаррет виконав головну роль у художньому фільмі «Паганіні: скрипаль Диявола», гіпотетична аналогія якого призводить до думки, що даний скрипаль, який виконує твори видатного Ніколо Паганіні, сам є його сучасним прообразом. Паралельно з роботою над роллю в фільмі, Девід, спільно з Ніколь Шерзінгер, що озвучила вокальну партію солістки, в дуеті «Lo Ti Penso Amore», відзняли відео кліп на дану композицію, в основу якої увійшли кадри з фільму.

У своєму концертному турі під назвою «Classic Revolution Tour», з яким Девід Гаррет у 2014 році відвідав Німеччина, Австрію та Швейцарію, він на кожному концерті використовував цікавий психологічний шоу-трюк. В репертуарі концертного шоу була кавер-композиція на пісню Елтона Джона «Your Song», що була написана до австралійсько-американського драматичного фільма-мюзикла «Мулен Руж», 2001 року. За сюжетом – ця пісня була зізнанням у коханні головного героя, у вечір їх першої зустрічі. Девід Гаррет перед виконанням композиції обирає випадкову дівчину із глядацької зали (молоду та привабливу), пропонує їй присісти на спеціально приготований для неї стілець в центрі сцени та починає грати лише для неї. Зберігаючи протягом всього виступу зоровий контакт, щирі посмішки, положення скрипки ефами на «помічницю», Девід ходить навкруги неї, стає на одне коліно, а в середині виступу залучає її у обійми між правою рукою зі

смичком та корпусом скрипки, продовжуючи грати, та зазираючи дівчині в очі. Вся ця сценічна гра, як імітація любовного зізнання за допомогою гри на скрипці чинить неабиякий вплив як на учасницю перформансу, так і на глядацьку залу, адже Девід зображаючи відверті емоції пробуджує емоційні аналогії у кожного присутнього в залі, кому близька тема закоханості. Факт, що дівчина із зали обиралась випадково та не мала попередньої домовленості з організаторами шоу, в сприйнятті глядача обертає її на умовний, символічний образ «дівчини»; тобто, на її місці могла бути будь-яка з присутніх молодих осіб.

Психологічний метод впливу на соціум, в основі якого лежать когнітивні структури, сучасна масова скрипкова культура застосовує не лише у наведених прикладах. Цей метод наряду з іншими, що були нами представлені як основні, але не єдині, використовується комплексно, як і у соціальному маркетингу, з рисами якого ми мали сміливість порівнювати методи впливу скрипкової масової культури. Відштовхуючись від артистичної зображальності та візуальної затребуваності даної сфери культури, можемо сказати, що жоден з описаних методів впливу не застосовується ізольовано від інших, змінюється лише пропорція, орієнтованість на якийсь окремий.

Розглядаючи аспекти кавер-музики як пограничного у багатовимірному плані явища, треба також звернути увагу й на розбіжності, які неминуче віддаляють сферу популярної масової музичної культури від академічної музично сфери. Таким фактором є залучення емоційно-чуттєвої складової в якості впливового візуального компонента сценічної подачі музичного матеріалу. Проблема чуттєвості з рухом у бік еротизму, яка спочатку розглядалася в контексті проблеми любові, поступово стала самостійним об'єктом дослідження для філософів, культурологів, психологів. Незважаючи на те, що тема чуттєвості та еротики є достатньо освітленою в сучасній науковій літературі, питання чуттєвості в культурі, у тому числі у сучасному скрипковому мистецтві залишається практично недослідженою. В цілому,

представлений матеріал в контексті теми даного дисертаційного дослідження має лише частково аналітичний і переважно фактологічний характер. В сучасній масовій культурі чуттєвість є майже обов'язковою складовою концертних шоу.

У сучасному мистецтві модель любові і еротизму займає важливе місце. Вона простежувалась ще у творчості Ф. М. Достоєвського, Л. Захер-Мазоха і досліджується в роботах А. Шопенгауера, З. Фрейда, К. Лоренца, Ж. Батая, П. Клосовські і ін. Тема кохання і її еротичної складової досить широко відображена в філософії. Їй присвячені філософські роботи Діогена, Кратета, Аристотеля, Цицерона, Сенеки, Плутарха, апостола Павла (Античність); Августина Блаженного, П. Абеяра, М. Монтеня, М.Фічіно (середні віки і Відродження); Т. Гоббса, Б. Паскаля, Б. Спінози, І. Канта, І. Гете, Ш. Монтеск'є, А. Камю, Б. Рассела, Л. Толстого, І. Мечникова, В. Соловйова, В. Розанова, Л. Шестова (Новий і Новітній час) і ін. Проте, і сьогодні феномен любові залишається для людини таємницею, яка як і раніше залучає провідних мислителів і художників, і існує думка, що «історія європейської філософії, починаючи з античності і аж до нашого часу, являє собою шлях до пізнання *цієї великої таємниці*» [164, с. 177].

Виникнення масової культури дозволило по-новому прочитати історію мистецтва і історію динаміки культури. При цьому треба пам'ятати, що в одних країнах зрушення виникають раніше (Захід), в інших (Росія, Україна) – із запізненням. Масова культура сьогодення – це культура чуттєва, основною системною якістю якої став естетичний початок, що остаточно потіснив етику. Таким чином, в масовій культурі новим естетичним виміром стає чуттєвість. Інструментальне мистецтво, з-поміж інших видів, стало грою із задоволенням, засобом розваги і релаксації. Одним з основних символів масової культури, що слугує ключем до її розуміння можна обґрунтовано вважати сексуальну революцію, що відбулася. Око стає основним органом сприйняття світу в масовій культурі. Навіть музичні виступи сприймаються шумно, із захопленням, як шоу, тому що вони відповідним чином оформлені

(костюми, гра світла, танцювальний супровід і т. д.). Наш час відзначений надмірною увагою до тіла. Сучасна епоха, яка ввела культ еротизму в усі можливі засоби масового впливу на публіку, в тому числі і в масову музичну культуру, користується цією привабливою властивістю небезпідставно.

Окрім симпатії та інтересу до артиста, як найпершого враження від його творчості, згодом у шанувальника з'являється певна доля підсвідомої закоханості у нього, як до художньо цінного об'єкта, що є носієм можливості того самого задоволення, яке описувалося вище. Інакше, чим пояснити поведінку фанатів, які подорожують за артистом містами або такі явища як фетишизм та косплей, що досить часто виражене у діяльності фанатів популярних представників сучасної масової музичної культури? Звичайно, такі крайності скоріше є виключенням, однак закоханість завжди, в тій чи іншій мірі, як психологічна прив'язка присутня у емоційному зв'язку артист-прихильник, у односторонній формі особово, а у зворотній – безособово.

Майже кожен сучасний музикант в своїх зверненнях до прихильників виражає вдячність та любов до них, цей факт неможливо заперечити, тому, цілком природньою є і зворотна психологічна реакція, адже ми маємо на увазі закоханість саме емоційного характеру. Науковець Р. Харіс виділяє «емпатію» в якості емоційної ідентифікації, і вона є дуже важливим фактором, що впливає на задоволення, яке нам доставляють ЗМІ. Прагнучи бути більш затребуваним та маючи за ціль залучитися якомога більшою аудиторією, скрипалі сучасної масової культури демонструють свою відкритість (автобіографії, трансляція приватного життя в ЗМІ та соціальних інтернет мережах), вдячність (благодійні акції, концерти), відвертість (показують емоції та діляться враженнями від спілкування з аудиторією), іншими словами, створюють образ близької особи, відсутність дистанції з якою створює сприятливі умови для розвитку стійкої та тривалої емоційної прив'язки, ім'я якій закоханість.

Прихильності маси до артиста, який залучає чуттєві методи психологічного впливу на аудиторію, мають гіпнотичний характер, подібний

зі станом закоханості. Фрейд ототожнює процесуальні подібності станів закоханості та гіпнозу. «При закоханості існує тільки «Я» і об'єкт. Гіпноз розділяє з закоханістю обмеження цими двома особами, але він базується виключно на загальмованих в сенсі цілі сексуальних прагненнях і ставить об'єкт на місце «Я»-ідеалу. Маса примножує цей процес; вона збігається з гіпнозом за природою потягів, що її напувають і в заміні «Я»-ідеалу об'єктом, але при ній приєднується ідентифікація з іншими індивідами, яка спочатку була можлива, ймовірно, завдяки однаковому відношенню до об'єкта. Обидва стани, як гіпноз, так і маса, є спадковими залишками з філогенезу людського лібідо; гіпноз – як схильність, маса – більше того, як прямий пережиток. Заміна прямих сексуальних прагнень прагненнями, загальмованими в сенсі цілі, сприяє в обох випадках відокремлення «Я» і «Я»-ідеалу; початок цьому було покладено вже при закоханості» [134, с. 125].

В хореографічному мистецтві чуттєвість як художньо-естетична категорія знаходить своє відображення на підставі танцю або сценічного образу артиста. Саме ці компоненти висвітлюють спільність з новітньою масовою музичною культурою. Як вказує Е. Фукс, «революційне» оголення було покликане залучити глядача в театр. «Танець наготи» не тільки епатував публіку, а й мав свою філософію: танцівниці хотіли «не тільки підкреслити цнотливість красивого, голого тіла в порівнянні з еротично чинним одягненим тілом балерин, а й пропагувати ідею не спотвореної нічим тілесної краси» [136, с. 385]. Взагалі, семантика наготи в мистецтві дуже широка. В своїй праці С. Бакіна пише: «Історія костюма та наготи на сцені багато в чому відображає еволюцію естетичних принципів в інтерпретації еротизму в хореографічному мистецтві» [13, с. 13]. В цілому, автор приходить до висновку, що еротизм – невід'ємний компонент танцювальної культури і багато в чому він обумовлений самою природою діонісійського початку танцю.

Початок ХХ століття в мистецтві був відзначений бурхливим сплеском посиленої чуттєвості. Балетмейстери-новатори творили в

найрізноманітніших умовах, в тому числі на літніх танцювальних майданчиках, на естраді міських садів і парків, і в цих умовах естрадний жанр, який активно розвивався паралельно з академічними формами танцювального мистецтва, став дуже популярним. Ми бачимо у такій послідовності і розвиток скрипкових масових жанрів, які стали розвиватися згодом за схожих обставин, за тим же сценарієм. У хореографічному мистецтві кінця ХХ століття утвердилася естетика постмодернізму, зазначена наростанням принципу тілесності як глобального креативного принципу пост-культури. «У своїй інтелектуальній інтерпретації тілесність – це маніфестація фізіологічного початку життя, тоді як в примітивному підході на перший план виходить сексуальність як головний компонент буття людини. Ця тенденція привела до переважання інтересів тіла (особливо в модерн- і contemporary-танці), а відповідно, – до своєрідної інтерпретації еротизму, який все частіше трактують з точки зору фізіології» [13, с. 16].

Цей метод впливу узгоджується з методикою розвитку теорії про класичне формування умовних рефлексів, на яку посилався професор Р. Харіс, в своїх теоретичних пошуках в області впливу реклами на аудиторію: «Психологічний процес, званий класичним обумовлюванням, проливає світло на вплив на нас сексу в рекламі. Класичне формування умовних рефлексів відкрив Іван Павлов, ще на початку ХХ століття. Цей процес став одним з наріжних каменів експериментальної і особливо біхевіористської психології. Для сприйняття реклами споживачем він має не менш важливе значення, ніж для собак Павлова. Базова парадигма класичного формування умовних рефлексів використовується в багатьох рекламних кліпах і постерах, які застосовують сексуальні стимули. Її суть в тому, що «формування умовних рефлексів виникає, коли безумовний стимул, (БС), (наприклад, вид гарної жінки або чоловіка, а в даному випадку – артиста) поєднується (асоціюється) з обумовленим стимулом (ОС), який зазвичай не породжує безумовного реагування. Після тривалого асоціювання БС і ОС, ОС сам по собі починає викликати ОР (обумовлене реагування), дуже схоже на

безумовне реагування (БР)» [137, с. 102-103]. У такий спосіб між привабливим артистом і його музичним продуктом виникає природний і очевидний зв'язок. Артистична репутація виконавця впливає на враження від його музичного продукту в подальшому, навіть якщо його виступ буде сприйматися лише аудіальним чином.

Історія розвитку тілесної естетики та роль посиленої чуттєвості в ній має відображення і в літературі (велика частина ліричних віршів і романів містять її в своїй основі), і в художній та танцювальній культурі, в кіномистецтві та багатьох інших суміжних видах мистецтва. Серед цього переліку слід зазначити, що скрипкова масова культура, в контексті даного порівняння, останньою перейняла на себе тенденцію відкритої сексуальності як моди на чуттєвість, в її візуальному вираженні. Вірогідно, причиною є її близькість до академічних коренів, в їх культуро утворюючому моральному аспекті. В умовах академічних традицій щодо пріоритетів у артистичній свідомості виконавця, класична музика повинна залишатися на першому місці, а власне «я» завжди на другому. Зсув полюса в зворотному напрямку призводить до знищення академічного початку і його переходу в розряд додаткового засобу в особистісному самоствердженні, і до набуття зміненої художньої цінності створеного музичного зразка. Тенденція має об'єктивний характер та підпорядкована законам часу та моди, це не погано і не добре, це просто є. На щастя, ми не говоримо про заміщення класичних догматичних позицій академічного виконавства, а лише підкреслюємо риси відмінності його з сучасними масовими скрипковими проявами, які за даною ознакою щодаля відособлюють обидва види скрипкового мистецтва.

Першопроходьцем в області виразної сценічної чуттєвості була британська скрипалька Ванесса Мей, вона відома в основному завдяки техно-обробкам класичних композицій, які тепер ми називаємо каверами. У 1997 році Ванесса Мей стає самим продаваним виконавцем класичної музики в сучасній обробці. Її творчість була піддана жорсткій критиці з боку прибічників академізму. Так, британський композитор Джуліан Ллойд

Веббер в промові на тему стану справ в класичній музиці зазначив, що «жоден концертний зал не заповниться, якщо там не з'являться напівголі пустушки зі скрипками». Хоча ім'я Мей і не було вимовлено, але всім було ясно, кого мав на увазі композитор. Виконавчий директор Нью-Йоркського філармонічного оркестру в відмову грати разом з Ванессою Мей висловилося більш конкретно: «Я нічого не маю проти неї особисто, але вважаю, що це не спосіб розвитку оркестрової музики ... Ми повинні чинити опір тому, що хоч і виглядає політично коректним, але виявляється руйнівним для мистецтва» [103]. Менш стримані у своїх висловленнях критики просто порівнювали її з дівчиною легковажної поведінки.

Ванесса намагалася не реагувати на найбільш різкі висловлювання. Вона тільки заявляла, що «...критиками стають ті, хто самі не вміють виконувати музику, і називала своїх опонентів примітивами. Вони кажуть, що я підробляю класику. І це правда. Але я підробляю лише загальне звучання, адже я жодної ноти не змінюю. Вважаю, що новим альбомом я не шокую ортодоксальних прихильників класики – її там просто немає. Класична музика не повинна мати такого ж успіху, як сучасні поп-шлягери. Цілком природно, що рівні сприйняття класичної та сучасної музики значно відрізняються. Своїм мистецтвом я тільки хочу допомогти людям зрозуміти, що скрипка не повинна залишитися в минулому. Вона повинна увійти разом з нами в нове століття. Я намагаюся зробити для електроскрипки те, що свого часу зробив Джимі Хендрікс для електрогітари» [103].

Окрім нового звучання звичних класичних творів, Мей привнесла в скрипкове виконання елементи актуального, на той час, модного шоу. Як її сценічні виступи, так і відео кліпи епатують публіку незвичною поведінкою та зовнішнім виглядом артистки. Спортивні речі або відверті плаття, загальна концепція котрих була не припустима досі в культурі скрипкового академічного мистецтва, зблизили виконавицю з модною поп індустрією. Танцювальні рухи під час гри та незвичні пози, особливо у відео кліпах, вкрай відокремили виконання на скрипці від попередніх зразків естрадної

подачі на інструменті. Відвертий еротизм Ванесси Мей та прояви молодіжної моди витіснили закоренілий образ класичного виду, що склався за багаторічну долю скрипкової культури. Ванессі справді вдалося зробити революційний стрибок у майбутнє, нащадками котрого являємося ми з вами, та створити підґрунтя для примноження та подальшого розвитку інтенцій колаборації скрипкового виконавства з суміжними видами мистецтва у манері молодіжних субкультур та в рамках моди на них.

Слідом за Ванессою Мей вплив посиленої чуттєвості в галузі масового скрипкового виконавства продовжили учасниці струнного жіночого квартету «Бонд», творчість яких була розпочата з 2000 року, і триває по сьогоднішній день. Це австралійсько-британський струнний квартет, чий репертуар ґрунтується на каверах і синті-поп музиці. «Бонд» досі називають найпопулярнішим струнним квартетом всіх часів, який розпродав більше 4 мільйонів платівок. Окрім виступів на найбільш відомих концертних залах світу, в числі їх виступів участь на конкурсах «Міс Всесвіт 2000» у Лондоні та «Міс Всесвіт 2002», що проводився у Панамі, та концерті, приуроченому до закриття Олімпійських ігор у 2012 році, що проводилися в Мексиці.

Паралельно з квартетом «Бонд», у тому ж 2000 році, був випущений дебютний альбом американської скрипальки Емілі Отем. Емілі Отем використовувала на сцені яскраву образність (роздерті бальні сукні, туго зашнуровані корсети, яскравий макіяж, екзотичні головні убори, важке взуття). За словами співачки, дрібні атрибути (макіяж скрипальки – щодня вимальовується «сердечком» під оком) допомагають їй «не ставитися до себе всерйоз». Журнал «Kerrang!» відзначав ефектний контраст між похмурими текстами Емілі, її незвичайним сценічним іміджем і надзвичайно експресивним, веселим дійством на сцені, де вона постає «диким, водевільним екстравертом» [195]. У 2009 році Емілі Отем була відібрана журналом Interview Magazine в число «14 виконавців, яких необхідно побачити».

Слідом за раніше перерахованими музичними явищами масової скрипкової культури різних країн виникало багато артистів в даному жанрі, але вони не привнесли саме в скрипкове виконавство масових жанрів нічого суттєво нового. Представником української сучасної масової скрипкової культури в контексті посилення чуттєвого початку є Асія Ахат, творчість якої в даній сфері була розпочата ще у 1999 році. Нам вдалося поспілкуватися з нею особисто і на питання про роль чуттєвого початку та навіть еротизму як сценічної складової для сучасного шоу, вона дала таку відповідь: «Я думаю, що взагалі, дуже важлива. Весь шоу-бізнес побудований на сексі і на рок-ен-ролі і життя показує, що секс різний. Може бути такий відвертий як, наприклад, зараз з'явилася група MARUV, а є така прихована сексуальність, як, наприклад, у Тіни Кароль. Така жіночна, з гідністю, з натяками. Але, сексуальність обов'язкова, нічого не поробиш».

Існує багато представників сучасних музичних масових жанрів, що роблять акцентуацію на еротизм, в його різному прояві, але вони не створюють нічого революційно нового, задовольняючись роллю «схожих на когось». Ми їх вважаємо неактуальними з позицій теоретичного музикознавчих аналізу, тому не станемо зупиняти свою увагу на їх творчості. Слід зауважити, що таких набагато більше, ніж навпаки. Залежно від міри вираження еротизму, яку скрипаль, або інший музикант даної епохи, вкладає в своє шоу, можна говорити про мистецтво високого або нижчого ґатунку. Існують і такі представники, що роблять ставку лише на зовнішню зображальність сценічного процесу, в такому випадку мови про мистецтво, як про художню цінність, не може йти зовсім.

Ще однією яскравою представницею сучасної масової скрипкової культури ми вважаємо Ліндсі Стірлінг. Вона використовує елементи одягу, що відкривають безумовно більші частини тіла, аніж це прийнято в академічному виконавстві, але в умовах сформованої моди на еротизм, такий зовнішній вигляд можна охарактеризувати як доволі стриманий, без надмірностей. Він лише підкреслює спортивність фігури (в дусі черлідінгу,

що має місце лише на спортивних змаганнях), але не як відкритий заклик до зваблювання. Її сценічна міміка та театральність, що загалом притаманна класичним оперетним формам сценічної подачі містять в творчості Ліндсі помітну тінь еротизму, але не є його заручниками.

Скрипалі мужчини також залучають методи зваблення до своїх виступів. Стосовно одягу та зовнішнього вигляду, тут все більш помірковано, аніж у представниць прекрасної статі, але все ж манери сценічної поведінки (екзальтованість Едвіна Мартона), міміка та демонстрація власної домінанти (деякі скрипалі виступають стоячи ногами на горизонтальній площині рояля, зокрема Девід Гаррет) – не залишають нам іншого вибору, як причислити їх до виконавців, в творчості яких чуттєвість є помітною складовою візуальної компоненти музичного процесу. Наприклад, український скрипаль Олександр Божик на наше запитання щодо проявів чуттєвості у власних виступах відповів: «Вважаю, що добре виглядати на сцені є дуже важливим! Тому займаюся спортом, люблю бігати та їздити на велосипеді. На тренажерах не займаюся, бо скрипалям не можна «перекачувати» руки. Також стараюся підбирати зручні для себе образи. І якщо на перших шоу я виступав у класичних костюмах, то зараз обожнюю виступати у вільних образах. Це можуть бути стильні кросівки, спідниця в шотландському стилі, короткі штани, стильні аксесуари. Бо для виконавця дуже важливим є почуватися вільно на сцені, тоді і виконання стає на рівень вищим!».

«Паганіні: Скрипаль Диявола» (англ. Paganini: The Devil's Violinist) – фільм 2013 року, про любовну історію Ніколо Паганіні. В ролі Ніколо знявся скрипаль Девід Гаррет. Сміслові акценти фільму відображені в душі сьогоденної культури – вони підвладні естетиці чуттєвості, а геній самого Ніколо Паганіні, який так багато привніс у скрипкове виконавство, залишився не розкритим в достатній мірі. Фільм показує Ніколо Паганіні як звабника, що абсолютно природнім чином узгоджується зі артистичним образом самого Девіда Гаррета. Напіввідкритий рот під час гри, пристрасний погляд в сторону публіки – майже обов'язкові елементи сценічного образу,

що наявні як в процесі виконання шоу, так і в відео кліпах і на фото продукції (афіші, плакати, аватари акаунтів в соціальних мережах і на приватному інтернет сайті). Подібні мімічні складові неможливо назвати незапланованими або природніми, як ті, що притаманні суто поведінковій манері. А коли мова йде про скрипкове виконавство (академічна постановка ігрового апарата скрипаля, обумовлена найбільш природньою пристосованістю до корпусу скрипки шляхом щільного прилягання підборіддя до підборідника) – це, як мінімум, не зручно та передбачає докладання чималих зусиль.

Обмін інформацією в системі артист-аудиторія відбувається не лише за допомогою музики і системи фонетичних знаків, а й за допомогою інших знаків і знакових систем, які належать до невербальної комунікації. Системи невербальної комунікації є важливим чинником формування об'єданого інформаційного поля та спільного смислу в процесі спілкування. Вони можуть як полегшувати, так і послаблювати комунікацію, надаючи спілкуванню суттєвих відтінків та репрезентуючи емоційні стани партнерів. Мова міміки і жестів людини є індикаторами її душевного стану, думок, емоцій і бажань. Для створення спільного комунікативного поля та налагодження розуміння, необхідним є знання психологічних особливостей невербальної комунікації. Використані мімічні особливості, до яких вдаються представники сучасної масової скрипкової культури під час презентації своїх шоу, є своєрідними кодами, а в контексті еротизму – це є інтернаціонально зрозумілі вияви. Завдяки зрозумілості сценічної поведінки, артист, що розмовляє з публікою на чужій для них мові, апріорі забезпечує до себе максимальну прихильність емоційного характеру. Контекст жестів та міміки сценічного процесу, безперечно, підпорядковується основним вимогам технічно-музичного процесу і є другорядним засобом сценічної художньої виразності. Усі, без винятку, артисти сучасної масової музичної культури, яких ми внесли в категорію актуальних представників даного скрипкового напрямку, є молодими особами, що володіють привабливою зовнішністю та

виразними психологічними психотипами, тому їх невербальні символічні прояви виглядають цілковито природними, та відповідними до їх віку та характерним рисам особистого сценічного образу. Щодо соціального статусу артиста в суспільстві, в контексті соціальної ролі: оскільки ми розглядаємо кожного скрипаля даного музично-культурного пласту, як вождя маси (в контексті поглядів З. Фрейда [134, с.43–50]), то очевидними є необхідність в епатажі та помітності у різних прийнятних проявах. Як зазначав відомий соціальний психолог Л.Е. Орбан–Лембрек, розглядаючи особливості невербальної комунікації: «Невербальні символи, що характеризують учасників показного музичного пласту, виправдані їх роллю, тому не підлягають критиці як недоцільні» [97, с. 461].

Масове звернення до чуттєвого початку пов'язано з інстинктивною спробою художника бути зрозумілим. З іншого боку, ринково-розважальний характер сучасного мистецтва і його акцент на твердження тотальної свободи, призводить до того, що «еротична витонченість і відсутність професійної майстерності видаються іноді за новації і художній пошук» [165, с. 77]. Провести кордон між цими явищами сучасного мистецтва дійсно непросто, і багато в ньому виглядає занадто неоднозначно. На основі аналізу історії культури і мистецтва існує думка, що «кожній епосі був характерний свій «еротичний код», своя інтерпретація любові і еросу, що тісно пов'язана з сексуальною, релігійною, філософською та художньою культурою суспільства» [13, с. 10]. До ХХ існував значний розрив між еротизмом і доступними формами його вираження у музичній сфері. У ХХ столітті еротизм проголошує себе невід'ємною частиною парадигми сучасного скрипкового виконавства, він став виступати як самостійний засіб художньої виразності. Таким чином, в масових жанрах сучасного скрипкового мистецтва, внутрішні потреби людини отримали художню катарсичну розв'язку.

Висновки до Розділу 1.

У першому розділі роботи були досліджені культурні прояви, які мають провідне значення у розвитку актуальних напрямів сучасного музичного мистецтва загалом, та скрипкового виконавства, зокрема. Розглядаючи сучасне скрипкове виконавство як антитезу академічності, ми синхронізували наукові знання із різних областей з конкретними емпіричними дослідженнями в структурованій єдності та у пізнанні масштабного прояву феномена сучасної кавер-культури.

Масова музична культура сьогодні є одним з найбільш масштабних культурних явищ, в якому помітну роль відіграє нове осмислення скрипкового інструменталізму. Програмність кожного музичного інструментального каверу заздалегідь продукується оригіналом, оскільки вербальний ряд смислоположення, що містить оригінал кавер-версії, є загалом програмою твору. Тут прояв інтертекстуальних взаємозв'язків, набуває більш тонкої поліваріантності у вираженні заданого сенсу саме інструментальними засобами, а також іншими, котрі входять у систему основних чинників виконання каверу.

Інструментальна сторона техніки створення каверу споріднена з принципами функціонування транскрипцій. За Б. Бородіним – це принципи адаптації, редукції, амплікації та конверсії. В роботі ми окреслюємо по пунктам важливі ознаки скрипкового каверу, що характеризують його як музичний жанр. Вони стосуються темпових канонів, штрихової палітри, динаміки, артикуляції, формотворчих аспектів, інтонаційного діапазону, аплікатури. Тут представлена типологія каверу відповідно до даних ознак. З позиції виконавця каверу в «діалозі» з музикою (її авторами), ми призовимо три основні стильові тенденції за О. Чеботаренко, які відповідають її трьом основним історичним віхам: репродукція, редакція, транскрипція.

Соціальне призначення кавер-музики в цілому, і, зокрема скрипковому кавері, відповідає філологічній категорії «жанровий стиль». Її головна ідея – відтворення особливого роду комунікації з публікою, екстравертність, все для зовнішнього впливу і яскравості, ефектності, розважальна гедоністична

функція. Така характеристика цілком відповідає. Тут співтворчість буквально переводить виконавця до рангу синтетичної творчості. Ми пропонуємо жанровий стиль позиціонувати як виконавську категорію, причому виконавський жанр відрізняється від виконавського стилю тою ж мірою, якою жанр відрізняється від стилю. Цей жанровий стиль виникає завдяки тому, що провідним стає виконавський стиль, більш того, виконавський авторський стиль. Тут жанровий стиль набуває авторські риси, але ці авторські риси залишаються в жанрових умовах кавера.

Про кавер музику ми говоримо, що вона виступає певним різновидом імпровізаційної культури. Тому що імпровізатори не ставлять за мету створити нову концепцію, вони є декораторами, а умови композитору задаються виконавцем, і це дає виконавцеві право розпоряджатися матеріалом як своїм, тому, що у виконавської інтерпретації є на це право. Композитор повинен кожен раз створювати новий текст, а виконавець, за родом діяльності, має право повторювати колишній текст і надавати йому нової інтерпретації. Різні типи інтерпретації – різні способи мислення. Тут виконавська прагматика визначає провідну жанрову якість. З огляду на те, що кавер-культура це комерційна сфера, то діють закони, які регулюють зазначення авторства та прав на нього. В роботі ми освітлюємо базові юридичні аспекти врегулювання інтересу сторін у процесі створення та реалізації кавер музики, спираючись на закони країн ближнього та далекого зарубіжжя.

Таким чином, як автономна жанрова сфера кавер-музика базується на виконавській поетиці, що примушує рухатися від прийому-способу-методу, до нового цілісного образу – тобто до стильового рішення. Кавер за своєю природою тяжіє саме до виконавського розуміння жанрового стилю, тобто, як музично-творча категорія, постає виконавським жанром, що передбачає власні автономні способи (засоби) композиції.

Кавер-музика є одним із засобів соціокультурної комунікації і виступає як невід'ємна складова культурного розвитку суспільства, що забезпечує

можливість формування культурних зв'язків всередині окремих культур і між культурами. Відповідно до глобальних формотворчих тенденцій культури (артизація особистості в т.ч.), сучасна масова скрипкова культура, окрім специфічних музично-мовних елементів, залучає до власних комунікативних інструментів танець, прийоми акторської сценічної майстерності, невербальну комунікацію та певні інші поведінкові типи. З позицій семіотики, як загальної теорії комунікативних систем, ці інструменти володіють власними мовами і з їх допомогою відбуваються свого роду соціокультурні комунікативні процеси.

Вказуючи на передбачуваність розвитку поступових динамічних процесів, Ю. Лотман підштовхнув нас до ідеї розробки теоретичної моделі, що розкриває механізм здійснення цього поступового розвитку в дії. Тут ми вбачаємо необхідність поглиблення теорії Ю. Лотмана щодо теорії поступових процесів. Теоретична модель циклічності поступових процесів уявляється нам як ланцюжок енергетично мотивованих стимулів, що відтворюється в свідомості суб'єкта, а вихідною і кінцевою точкою цього циклу є дія. Власне дану модель комунікативних відносин можна досліджувати і з позиції причинно-наслідкових зв'язків щодо двох прямо не пов'язаних просторових дій, в рамках одного культурного поля.

Спираючись на дослідження провідних психологів та соціологів в області «масової свідомості», абстрактно ми припускаємо, що існує і та «безособова маса» людей, які потенційно могли би стати залученими до соціокультурних комунікативних процесів, пов'язаних з творчістю того або іншого артиста. Констатація непередбачуваності в даному контексті дає матеріал для абстрактного моделювання майбутньої ситуації, припущення ймовірного повторюваності процесів: щось здійснене одного разу, безперечно знову повторитися, при схожих умовах. Положення Ю. Лотмана щодо теорії семіосфери слугують для нас ґрунтом до створення гіпотези про те, що процеси, що залучені до феномена масової скрипкової культури, мають характер повторюваності, циклічності. Ми об'єднали семіотичну

теорію Ю. Лотмана із уявленнями про те як семіосфера взаємодіє із феноменом особистості. Поєднуючи наукові підходи семіотики та музичної психології, ми прийшли до визначення психо-семіотичної теорії комунікації. Психо-семіотика в даному понятійному полі покликана висвітлити ключові аспекти існування особистості у контексті соціокультурних комунікативних процесів.

Схематично ми представляємо цю модель як замкнене коло: коло замикається тоді, коли окремий культурний прояв, завдяки трансформації враження реципієнта у мотив, породжує нове культурне діяння. Тобто, єдиною підставою для того, щоб сказати, що відбулась соціокультурна комунікативна *взаємо-дія*, є наслідкове відтворення взаємної, вторинної культурної дії. Оскільки кожен культурну дію можна розцінити як комунікативну, адже вона передає інформацію, ми визначаємо дану модель як невід'ємну складову частину механізму глобальних соціокультурних комунікативних процесів у суспільстві. Дана модель покликана звужити структурно-семіотичний контекст вивчення динаміки культури від безособової маси у площину окремого ідентифікованого абстрактного суб'єкта. Піддаючись трансформативним психоемоційним процесам, те культурне потрясіння від спостереження за первинною культурною дією, яке дало поштовх до вторинної дії, виводить даного суб'єкта на новий естетико-моральний рівень освіченості. В такій динаміці розвитку окремих особистостей всередині маси, ми вбачаємо динаміку розвитку усієї безособової маси, залученої до семіозису.

Моделювання ланцюжка наступних подій – завдання, інструментом реалізації якого виступить два циклічних процеси, що позначаються нами як «велике і мале коло». Для того, щоб долучити запропоновану схему до структурно-семіотичного аналізу, ми виводимо ракурс мислення із психоемоційної площини вивчення окремого суб'єкта у площину особової маси, визначеної Ю. Лотманом як «складно організований простір численних взаємно співвіднесених «я». Схеми, які застосовуються нами для опису

динаміки поступових процесів у культурі, що пов'язують музичну сферу та соціум, ми називаємо «Малим та великим колами соціокультурної комунікації». Розглядаючи динамічну концепцію «малого кола» культуро-обмінного плин у всередині певної маси людей, ми припускаємо, що окреме мале коло, ланцюговою реакцією породжує рух цієї енергії далі, оскільки люди взаємодіючи між собою на різних рівнях спілкування, безперервно впливають на процеси культуро-обміну всього суспільства в цілому, а це в ракурсі нашої концепції означає – вплив на процеси «великого кола соціокультурної комунікації». «Велике коло» характеризує наскрізний циклічний рух по спіралі. Він стосується усіх динамічних процесів культури, а їх інструментом є соціокультурна комунікація. Проходячи раз за разом першу ланку, коло спіралі щораз має більш якісний зміст і важко знайти йому початок, і немає в нього кінцевості. Будь-яке культурно-емоційне потрясіння, швидше за все вплине на людину в тій чи іншій мірі, а коли саме результат обробки свідомості цього матеріалу проявиться протягом його життя – прорахувати складно, та й не потрібно.

В контексті теорії великого кола соціокультурної комунікації, рушієм до кожного наступного щабля є реклама, як спосіб ознайомлення, особлива просвітницька форма, що побутує в сучасному інформаційному просторі. Тобто, «важлива історична постать», проявляючи себе, незалежно від форми популяризації, впливає на особистість, схематично представлену нами як «мале коло соціокультурної комунікації», а в характері даного впливу ми вбачаємо риси соціальної реклами (некомерційної).

Категорії ментальності, духовного та естетичного, все культурно-цінне в соціальному плані, масова культура через власний вияв привносить в суспільство, саме вражаючи. Це її метод, а також запорука успіху. Завдаючись питаннями чому масові музичні жанри такі затребувані, що робить їх популярними серед такої широкої аудиторії і що є їх інструментом психологічного впливу на соціум, – ми прийшли до висновку, що вони застосовують майже ідентичні засоби, що й соціальний маркетинг і

комерційна реклама. Серед методів: емоційний (фізіологічний і когнітивний компоненти), гумористичний (дитячість, акцент на візуальний компонент або суто музичний гумор), патріотичний, метод когнітивної структурної теорії, психологічний метод, метод емоційної чуттєвості з рухом у бік еротизму, тощо. Ці методи ґрунтовно роз'яснено з точки зору соціологічних та психологічних досліджень і піднесено у відповідності до конкретних прикладів їх застосування у скрипковій кавер-культурі. В цілому, представлений матеріал в контексті теми даного дисертаційного дослідження має лише частково аналітичний і переважно фактологічний характер.

Оскільки в сучасній масовій культурі чуттєвість є майже обов'язковою складовою концертних шоу, окремої уваги приділено останньому методу. Такі психологічні механізми свідомості як прихильність, закоханість, любов та гіпноз (З. Фрейд, К. Юнг та інші сучасні науковці) слугують базисом для висновків щодо даного аспекту кавер-культури. Базова парадигма класичного формування умовних рефлексів використовується в багатьох рекламних кліпах і постерах, які застосовують сексуальні стимули. Історія розвитку тілесної естетики та роль посиленої чуттєвості в ній має відображення і в літературі (велика частина ліричних віршів і романів містять її в своїй основі), і в художній та танцювальній культурі, в кіномистецтві та багатьох інших суміжних видах мистецтва. Серед цього переліку слід зазначити, що скрипкова масова культура, в контексті даного порівняння, останньою перейняла на себе тенденцію відкритої сексуальності як моди на чуттєвість, в її візуальному вираженні. Вірогідно, причиною є її близькість до академічних коренів, в їх культуро утворюючому моральному аспекті.

РОЗДІЛ 2.
ТЕРМІНОЛОГІЧНІ, ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА
СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ КАВЕРУ ЯК
ВАЖЛИВОЇ СКЛАДОВОЇ СУЧАСНОГО СКРИПКОВОГО
МИСТЕЦТВА

2.1. Музикознавчий зміст категорії «каверу»: від етимологічного походження до сучасного застосування

Кавер – це феномен, що виник у популярній музиці наприкінці ХХ ст. У вітчизняному музикознавстві скрипковий кавер, як і кавери, які виконуються на будь-яких інших музичних інструментах, як науковий феномен, досі не мав професійного описового підґрунтя, на яке б можна було послатися у його музично-теоретичному аспекті вивчення. Щодо феномену кавера, як такого, він впізнаваний і має безліч гідних зразків, однак, термінологія визначення, яка описує сферу розуміння даного музичного явища, має досить широке коло синонімів. Серед синонімів кавера зустрічаються такі варіанти: кавер-версія (англ. – cover version), кавер-композиція (англ. – cover song), дублікат записаних версій (англ. – duplicate recorded versions), перекладення (рос. – переложение, англ. – revival), класичний кросовер (англ. – classical crossover), кросовер (рос. – кроссовер), перехідна кавер версія (англ. – cross cover version). З огляду на множинність представлених синонімів, перед нами постає завдання визначити звідки пішли подібні назви, хто і як їх вживає і яким чином вони пов'язані між собою.

Українські наукові джерела, які прямо чи опосередковано звертались до феномену кавера, найчастіше використовували саме «cover», що ймовірніше всього, виправдано орієнтацією на скорочений американський варіант назви, який укорінився в побутовому мовному середовищі професійних виконавців даного жанру. У музиці, термін «кавер» сягає у десятиліття, коли словосполучення «кавер-версія», перш за все, висвітлювало понятійне поле того музичного процесу, коли нову версію нещодавно

випущеної (автентичної) мелодії, було записано, щоб вона конкурувала з оригіналом. The Chicago Tribune описав цей термін у 1952 році: «...торгівельний жаргон, який означає записати мелодію, яка виглядає як потенційний хіт на чужому лейблі». [234, с. 2]. Спробуємо розібрати етимологію словосполучень та прослідкувати основні лінії виникнення усіх синонімічних варіантів визначення жанру «кавер», від часу його виникнення та до тепер.

Термін запозичено не пізніше 1996 року від англ. cover [48]. В наш час у англійській мові, наприклад, слово «cover» має і інші, не музичні значення, котрі в перекладі на українську чи російську мови, мають власні мовні аналоги визначення, наприклад: поняття «cover» у філателії (пер. – ціла річ) – узагальнююче філателістичне найменування поштових відправлень, які пройшли пошту, з поштовими марками і без [180]. Словосполучення «cover art» має переклад «обкладинка», саме тому, в найпоширеніших варіантах механічного перекладача «Google translate» кавер перекладається як «обкладинка» [199]. Такі варіанти перекладу значно утруднюють розуміння текстів про кавер-музику, але й дають підґрунтя до більш ємкого дослідження даного феномену.

Подальший дослідницький процес відбуватиметься шляхом співставлення множини значень позначення «кавер» у доступних нам мовах. Оскільки термінологічна одиниця кавер, запозичена з англійської мови, ми вбачаємо доречним прослідкувати смислові взаємозв'язки семантичних якостей даного слова, починаючи саме з англійських зразків. У англійській мові, слово «cover», окрім музики, зустрічається у таких галузях, як:

1. упаковка, наука і техніка («Cover (philately)» (укр. – ціла річ (філателія) [220], «Lid, also known as a cover» (укр. – кришка) [219], «Concrete cover» (укр. – бетонна кришка) [197], «Cover meter» (укр. – кришка лічильника) [192], «Album cover» (укр. – конверт вінілової платівки) [230], «Book cover» (укр. – книжкова обкладинка) [182], «Cover art» (укр. – обкладинка) [223], «Cover» (укр. – покрив (геологія)) [214];

2. «Cover system» (комп'ютерна відео-гра, що має витоки ще з 1975 року і вдосконалюється до сьогодні [205];

3. «бізнес та юриспруденція («Cover» – термін, що використовується в американському законодавстві та юридичній сфері, щодо залучення контрактів, для опису засобу правового захисту, доступного покупцеві, який отримав попереднє скасування контракту на отримання товару» [184];

4. в телекомунікації (в криптографії «cover» (укр. – приховування) – це техніка приховування або зміни характеристик моделей зв'язку з метою відмови від неавторизованої інформації одержувача, що має значення [185], «Cover-up» (укр. – приховування) – це спроба, чи то успішна чи ні, щоб приховати докази порушень, помилок, некомпетентності чи іншої незручної інформації. У пасивному прикритті інформація просто не надається; в активному прикритті використовується обман [174];

5. у шпигунстві («Non-official cover» (NOC) та «Official cover» (укр. – неофіційне прикриття та офіційне прикриття) – агенти, які не мають офіційного прикриття (НОП), є оперативниками, які беруть на себе приховані ролі в організаціях без офіційних зв'язків з урядом, для якого вони працюють. На відміну від агенту з офіційним прикриттям, де вони беруть на себе посаду у своєму уряді, наприклад, дипломатичну службу, яка надає їм дипломатичний імунітет посольством або консульством, якщо їх шпигунська діяльність виявлена. У шпигунстві офіційним оператором є той, хто займає посаду в організації з дипломатичними зв'язками з урядом [233];

6. в математиці («Cover» (укр. – покриття) – в абстрактній алгебрі, термін «cover» є таким прикладом деякої математичної структури, що відображається на іншому прикладі, наприклад, групі (тривіально), що охоплює підгрупу [193], «Cover» (укр. – покриття множини(топологія)) – так, покриттям множини X називають колекцію множин, об'єднання яких містить X як підмножину [176], «Covering relation» (укр. – покриття відношення) – у математиці, особливо в теорії порядків, покриття частково впорядкованої

множини є двійковим відношенням, яке утримується між порівнянними елементами, які є безпосередніми сусідами [204], «Covering group» (укр. – група покриття або топологічна група [222], «Covering space» (укр. – накриття (топологія)) [177];

7. у військовій справі («Cover» (укр. – укриття або захист) – все, що здатне фізично захистити людину від вогню противника [183], «Utility cover» (головний убір морської піхоти США) [227];

8. у спорті («Cover» є областю поля по відношенню до гравця в крикеті [200]), «Zone coverage» або «Zone defense» (укр. – зона покриття або зона оборона) – це схема захисту в американському та канадському футболі, що використовується для захисту від проходу [178];

9. використовується в якості прізвища. Інтернет-мережа містить достатню кількість прикладів використання даного прізвища по всій території США. Найвідоміші серед них: Франклін Кавер – американський актор (1928–2006 рр.), Роберт Кавер – американський професор права (1943–1986 рр.), Томас М. Кавер – науковець і діяч, американський вчений (1938–2012 рр.).

Усі ймовірні варіанти перекладу слова «кавер» призведено задля того, щоб охарактеризувати складність його становлення в контексті специфічного музичного терміна. Виявляється, що на скільки багатомірною є площина вивчення музичного кавера, на стільки ж і багатоплановою є його вжиткова здатність. Однак, найбільш віддалені сфери вживання терміну можуть несподівано відкривати і нові сторони у розумінні явища, контекст якого завдано дисертаційним призначенням. Наприклад, семантика із сфери «упаковка, наука та техніка» відображає такі якості музичного кавера як екстравертність подачі та зосередженість на візуальній складовій скрипково-виконавського процесу. Гедонізм і розважальність музичного кавера розкривається саме у візуалізації музично-сценічного процесу, його артизації. «Обкладинка», в контексті особистого стилю, сценічного образу кавер-виконавців, набуває значущості і є невід’ємною складовою частиною

іміджевої політики кавер-виконавців. Таким чином, народжується нова концепція мистецтва. Саме як арт-традиція кавер-музика стосується самопочуття індивіда в культурі. Це є нова форма репрезентації творчої особистості.

Семантичні якості кавера із юриспруденції також мають непрямі зв'язки з музичним кавером. Кавер, що пишеться на вимогу сучасного смаку та відповідно до стилю епохи, відображає стан сучасної масової культури і є гарантом цього відображення. Іншими словами, кавер-виконавці високого професійного рівня підготовки, такі як Девід Гарет, Едвін Мартон, Асія Ахат, представляють власній аудиторії музичний продукт з залученням інноваційних технологій та передових світових винаходів. Ці значущі культурні постаті шляхом вистроювання власної популярності є рушіями, що впливають на розвиток культури у суспільстві на власному рівні. Їх репертуар, на даному етапі розвитку сучасної музичної культури, є лакмусом світового розвитку сучасного скрипкового виконавства.

Усі інші сфери застосування слова «кавер» мають з музичним кавером подібність за таким принципом: музичний кавер приховує те, без чого може вдовольнитись оригінал і, виділивши сутність, декорує її, створюючи нову дійсність. Уся кавер-культура побудована на принципі такого приховування і тут художня якість кавера визначається саме мірою того, в якому співвідношенні новий продукт містить те цінне, що притаманно оригіналові і те нове, що може запропонувати кавер-виконавець. Побутує думка про те, що кавер буде популярнішим за оригінал або мати подібний успіх у випадку, якщо:

1. його художня цінність превалюватиме над автентичним варіантом, у випадку, якщо ці музичні продукти належать до одного часового проміжку;
2. якщо кавер та оригінал належать до культури масових жанрів, але віддалені у часі і оригінал мав високу популярність у свій час;

3. якщо оригінал втратив власну актуальність з плином часу, але у кавер-версії має більше художньо-образотворчих (колаборація декількох оригіналів в один кавер) або технічно-інноваційних припад;

4. якщо кавер виконуватиме популярний виконавець, який може собі дозволити залучити до власної піар-кампанії високо кваліфікованих фахівців у відповідних областях;

5. якщо буде забезпечено достатню кількість ресурсу в сфері соціокультурних комунікацій.

Як ми бачимо, зовнішня зображальність, плакатність, доступність – якості, без яких важко досягти емоційного відклику у аудиторії даного жанру. Приховування дійсності, до якого долучаються деякі скрипалі (гра під фонограму), маскуванню зосередженості (зоровий контакт із глядачем під час гри на скрипці) – усе це інструменти, що задіює сфера масових жанрів задля того, щоб вдовольнити потреби публіки у відчуттях легкості та невимушеності, які публіка хоче отримати від творчого виконавського процесу скрипалів кавер-культури.

Наведені приклади використання кавера входять в число тих 6.540 млн. посилань, що пропонує інтернет-платформа Google по запиту «cover», (дата звернення 4. 11. 2020 р.). Тобто, спектр вжитку даного слововизначення настільки широкий, що для середньо пересічного громадянина, який не знає тонкощів перекладу специфічних музичних текстів, можливості зрозуміти переклад, який може запропонувати йому механічний перекладач або перекладач, що не обізнаний у тонкощах сучасних музичних нововведень, надто мізерні. Серед такого різноманіття мовних зворотів та смислів слова «кавер», звичайна річ, американські офіційні джерела надають йому розгорнуте формулювання, щоб уникнути плутанини із термінами з інших життєвих сфер. В українській мові термін «кавер» не має поки що інших семантичних значень, ні з якої сфери мовного вжитку. Тому, цілком виправданим є скорочене застосування музичного терміну «кавер» або «скрипковий кавер», наряду із іншими його синонімами, звичайно, якщо

неодмінність вжитку обумовлена їх контекстними зворотами або, наприклад, якщо це переклад з іншомовних джерел.

У англійській мові, окрім зазначених вище позицій, на запит «cover in music» (укр. – кавер у музиці) ми знаходимо такі групи статей: музичні альбоми, розширена музична діяльність та інші використання у музиці. На даний момент, англійські джерела, з-поміж усіх інших мовних аналогів у групі романо-германських мов та групі слов'янських, які доступні нам для перекладу, мають найбільшу кількість статей у сфері вивчення музичного кавера. В категорії «альбоми» ми знаходимо статті, що містять інформацію щодо музичних альбомів кавер-музикантів, що використали у назві свого альбому слова «Cover», «Covered» або «Covers». Реєстр категорії «розширена музична діяльність» містить посилання на музичну продукцію, написану в жанрі кавера, яка була видана у період з 2009 по 2020 роки. Категорія «інші використання у музиці» містить посилання на такі статті:

1. «Дублер» (Understudy), театр, – тут слово «cover» зустрічається у тексті лише як супутній термін, за допомогою якого автор пояснює принципи та механізми втілення даної театральної вакансії [235];

2. «Кавер бенд» та «триб'ют бенди» – група статей, котрі містять інформацію щодо виконавців, які побудували свою кар'єру виключно на виконанні каверів або просто мали у своїй творчій спадщині період, в який виконували кавери (на кшталт групи The Rolling Stones, яка випустила три альбоми, що складаються в основному з каверів, перед тим як записати один з власним оригінальним матеріалом). Ці бенди відрізняються за потенційним призначенням власного репертуару та пошуком власної цільової аудиторії (весільні торжества, корпоративні святкування, меморіальні церемонії, тощо). У статтях описуються особливі аспекти в роботі учасників таких бендів, підсумовують специфічні музичні характеристики щодо репертуару і містять невеликий перелік бендів, що представляють дану категорію артистів;

3. «Кавер-версія» – статті, що містять інформацію щодо феномена музичного кавера, про який ми ведемо мову у цій дисертації. Тут описано історію виникнення даного феномена від 1949 року по сьогодні, висвітлено аспекти виникнення, існування у сучасній музичній культурі та втілення закону про авторське право (аспекти відносно визнання автора пісень, як працює музичне видавництво для авторів пісень, захист авторських прав, захист власної музики для використання в інтернеті, що потрібно знати про музичне видавництво, авторські права на музику, що потрібно знати композитору, закони про авторське право на музику: легальне використання каверів, тощо) [231], [189], [225].

Музичний термін «cover», окрім англійської, налічує певну кількість аналогових власних статей у таких мовах як українська та російська, німецька, французька, італійська, нідерландська, португальська, корейська, японська та шведська мови. В усіх з цих мов невідмінно зустрічається вжиток слова «кавер» як в значенні синоніма так і власної назви даного феномена.

Російськомовні інтернет-джерела пропонують такий вжиток слова «cover»:

1. «Cover» – швейцарська годинникова компанія, заснована в 1980 р., що випускає годинники під однойменною маркою [101];

2. «Cover Flow» – тривимірний графічний інтерфейс користувача включений в iTunes, Finder та інші продукти компанії Apple Inc. для наочного пошуку і швидкого перегляду файлів і цифрових медіа бібліотек за допомогою графічних зображень обкладинок. [31];

3. «Кавер-версія» (англ. Cover version) – запис або виконання пісні, яка спочатку виконувалася іншим виконавцем [129];

4. «Кавер-виконавець» – артист (співак, музикант), виконуючий кавер-версії музичних творів [153].

З-поміж україномовних джерел нам не зустрічалися аналогові статті по запиту «cover», однак є статті у ЗМІ по запиту «кавер» та «кавер-версія».

Показним для феномена є те, що слово не має більше ніяких інших варіантів значення, окрім музичного сенсу. Намічається тенденція до зростання попиту на даний вид музичної індустрії. На початку нашого дослідження, ще у 2017 році україномовні джерела майже не містили статей щодо кавер-музики. Згадки про кавер можна було зустріти лише у соціальних інтернет мережах, Вікіпедії та міжнародних сайтах, що були прибічними до американської та західно-європейської масової культури. Відтоді до 2020 року ми бачимо розгалуженість жанрового напрямку у сучасній українській культурі, що виливається у зростання інтересу до даного явища та збільшення кількості гідних виконавців цього музичного спрямування. З кожним роком тенденція до створення кавер-версій все більше вкорінюється і зараз вже неможливо уявити собі сучасну скрипкову культуру без кавер-культури.

Окрім приведеного вище прикладу потенційної термінологічної плутанини, ми також мусимо описати вжиток терміну «кросовер». Важливо зазначити, що даний термін, як і власне кавер, також має широкий спектр застосування у позамузичних сферах – науці, техніці та спорті:

– «Кросовер» (цифрова обробка сигналів) – розділовий фільтр (як правило – звукових частот, наприклад, фільтр багатополосної акустичної системи) [96];

– «Кросовер» (кабельні системи) – комутаційний шнур для прямого з'єднання мережевих карт двох комп'ютерів [68];

– «Кросовер» (електроніка) – точка мінімального перетину електронного пучка в електронній гарматі, електронному мікроскопі [18, с. 11];

– «Кросовер» (тип автомобіля) – універсал (хетчбек) підвищеної прохідності, легковий автомобіль, з повним приводом і виконаний в стилістиці повнорозмірного позашляховика [232];

– «Кросовер» (спорт) – тренажер для силового тренінгу в бодібілдингу [72];

– «Кросовер» (спорт) – в баскетболі різка зміна напрямку руху при дриблінгу [217];

– «Кросовер» (сюжет) – художній твір (книга, фільм, відеогра і т.ін.) або окремий його сюжет, у якому змішуються елементи (персонажі, локації тощо) двох (або більше) незалежних творів. У більш широкому розумінні – це об'єднання двох і більше незалежних «авторських всесвітів» [71];

– «Кросовер» (генетика) – організм або рекомбінантна молекула ДНК, що виникли в результаті кросинговеру [8. с. 132];

– «Кросовер» (термодинаміка) – зміни критичних індексів при зміні зовнішніх параметрів, але без змін симетрії системи і стрибків термодинамічних параметрів; протиставляється фазовому переходу [57];

Музичний термін «crossover» зародився у англomовному середовищі, як похідне словотворення, від більш ранньої версії «cross cover version» (перехідна кавер версія) або «crossed over», що з англійської мови перекладається як – переходити, перетинати, переправлятися або переїжджати. Це мелодії, що представляють собою «нові» ніші на ринку артистів, оскільки вони «перейшли» з однієї жанрової категорії у іншу, якщо мова йде про кавер, що поєднує стилістику різних музичних епох. Крім того, у сучасній музиці, багато пісень, спочатку записаних артистами чоловіками, були переписані артистами жінками, і навпаки. Таку версію каверу також іноді називають ««перехідною кавер версією». Згодом розгалужена повна версія вимови «cross cover version», що власною назвою вказує на формотворчі аспекти виникнення композиції, була витіснена лаконічним та ємким скороченням «crossover» [44], а у побутовому вжитку скоротилося до простого «cover».

«Кросовер – це термін, який застосовується до музичних творів або виконавців, що фігурують в двох або більше чартах звукозапису, в яких відслідковуються різні музичні напрямки або жанри» – пише англomовний словник у статі «Музична дефініція кросовер» [186]. У дисертаційному

викладі, де мова йде про кросовер в американській популярній музиці, Ерік Джонсон пише: «Кордони, які перетинаються, завжди накладаються на соціальне та професійне життя музикантів та слухачів, і це робить питання автентичності та музичної побудови неминучим. У популярному музичному дискурсі це може сигналізувати про перехід від автентичної практики до гібридизованого та більш легко укомплектованого стилю. Часто обидві ідеї діють відразу, даючи слухачеві-читачеві вибір позиціонувати себе як пуристів, популістів або десь посередині» [203, с. 67]. «Парадоксально, але кросовер залежить і збирає дискурсивну силу від обґрунтування тих самих бар'єрів про порушення яких він так голосно оголошує. Однак акт перетину меж між музичними жанрами несе різні наслідки, залежно від того, з чого починає виконавець і де він буде закінчувати [203, с. 68].

Тож з наведених прикладів щодо кросовера у американській культурі, ми робимо висновок, що кросовер, (читай, кавер), як перехідна музична категорія між академічною практикою та масовим музичним мистецтвом, є лакмусом для оцінки рівня музиканта, в контексті мультичасового простору. Адже перед кавер-виконавцем, що пише кросовер, стоїть завдання: взяти найкраще від обох різнонаправлених стилістичних орбіт і скласти у єдине ціле таким чином, щоб новітній результат переважав кожен із ймовірних, якби вони існували в окремоті, кожен у своєму стилістично-жанровому полі. Перехід кавера, про який зазначає назва «cross cover version», означає не лише формотворчі засади жанра, але й ставить питання «куди здійснювати даний перехід»? Водночас, феномен каверу і відповідає на це ж питання: переходити у нову якість, ставити більш широкі границі, розширювати засоби виразності та залучати до поєднання те, що раніше карбувалося на принципах відмінного одне від одного. Поєднання відмінного, той вибуховий момент у динамічному розвитку культури, коли відмінне стає тотожним, – цей процес описував Лотман у науковому дискурсі «Культура і вибух». Кавер-культура є показовим моментом у розвитку обох стилістичних пластів. Її популяризація та збільшення актуальних зразків є необхідним і дуже

важливим моментом, адже він показує, що одразу обом напрямкам є що запропонувати одне одному, що вони є водночас готові до втілення самотніх трансформативних плодів даного процесу. Це є показником того, що відбувається динаміка, як зазначав Лотман «...світ семіозиса не замкнений фатальним чином в собі: він утворює складну структуру, яка весь час «грає» з простором, що лежить за його межами, то втягуючи його в себе, то викидаючи з нього свої, вже використані, що втратили семіотичну активність елементи» [80, с. 10].

Таким активним елементом є, на даному історичному етапі, кавер-культура, а в рамках нашого дослідження, культури – скрипковий кавер. Він залучає до своїх якостей ті взаємо необхідні контрасти, які містить шар масової музичної культури та академічної традиції, а точніше кажучи, він є *переходом* від стану речей, коли ці контрасти є заборонами, до стану, коли вони є приладами та впливовими інструментами художньої виразності. В такому визначенні термінологічна одиниця кросовер є дуже влучним фактором ідентифікації кавер-жанра серед сучасних популярних масових жанрових проявів. Однак, звуження сенсу до перехідних аспектів водночас приводить нас до того, що сама категорія «перехід» може провокувати виходи у більш широкі спектри розуміння. Коли музичний кавер побудовано на основі оригіналу із тієї ж самої, стилістично-тотожної, музичної епохи, слововизначення «*перехід*» вже буде вказувати на інші аспекти. Тому, скорочений варіант терміну, «кавер», ми вважаємо більш влучним для вжитку. Хоч він і не конкретизує перехідних моментів формотворення, (але це і не відмінняє того, що він користується даною властивістю на правах синоніму до кросовера), однак своїм формулюванням він і не створює плутанини із постановкою повсякчасного питання «куди і звідкіля ми переходимо»? Ми гадаємо, що на відміну від широкого кола власних синонімів, які не є суто музичними слово-формами, а зустрічаються і у інших сферах вжитку, лаконічна форма «кавер» спрощує розуміння в процесі комунікації.

Показовим для кавера є ще й те, що у різних країнах світу жанр прийнято називати по-різному. У Росії він, як правило, зветься «класичний кросовер» або «classical crossover»: «Класичний кросовер не має строгого термінологічного визначення, зате об'єднує багатьох сучасних виконавців і є одним із важливих сучасних музичних жанрів» [53]; або ще такий варіант вживання: «Практика поєднання класики і сучасності досить поширена. Одну із найбільш оригінальних форм поєднання елітарного та масового представляє музичний жанр crossover» [130]. З 2010 року, в м. Санкт-Петербург проводять міжнародний музичний турнір «Терем кросовер». Змагання позиціонує себе як «унікальний конкурс ансамблів, які не вписуються в традиційні «чисті» жанри, виконавців, які шукають нові виразні можливості, нові поєднання стилів і новий звук» [132]. Подібні конкурси, що проводять серед музикантів неакадемічних жанрів, а саме, кавера, проводять ще у м. Загребі, Хорватія («Crossover Festival»), «The Crossover Festival» в м. Ніцца, Франція, «Crossover Christian Music Festival» м. Кемдентон, штат Міссурі, США.

Серед виключених категорій американської премії Grammy, в номінації «Класична музика», зустрічається категорія – «Кращий класичний кросовер-альбом» (Best Classical Crossover Album) [190].

Популярна американська музична премія Grammy з 1999 по 2011 рік відзначала артистів в номінації «кращий класичний альбом кросовера» [236]. Нагороду було припинено з 2012 року: «...якщо класичний кросовер створив некласичний музикант, його слід ввести у відповідну класичну категорію. Якщо випуск кросовера відноситься до творчості класичного музиканта, який створив некласичний альбом, його слід ввести у відповідну категорію жанру (Pop, New Age, Jazz та ін.) [237].

В Америці, а саме там зародився кавер, жанр кавера називають по різному, але дуже часто відео ролики на Youtube самими виконавцями підписуються у варіанті «Cover», «Violin cover», наприклад: «lovely - Billie Eilish & Khalid - Cover (Violin)» – має більше 1 млн. переглядів [210].

Українська скрипалька Ассія Аххат називає свої кавери «кавер-версіями»: «...ми написали вісьмом продюсерам, семеро із них відгукнулись. Їх усіх зацікавив проект кавер-версій хітів» [99]. «Нове звучання світових хітів» – назва філармонійного концерту Ассії Аххат в Одесі, що відбувся навесні 2018 року.

Девід Гаррет на сайті американської Wikipedia зазначений як кросовер скрипаль. Свої кавери він на Youtube каналі підписує лише назвою трека, на який власне і створено кавер, однак майже завжди його записи підписані саме у американському варіанті «cover»: «David Garrett HELLO von Adele (Cover)» [187].

Про скрипальку Ліндсі Стірлінг на сайті американської Wikipedia написано: «Крім оригінальної роботи, її дискографія містить кавери пісень інших музикантів та різні саундтреки», «... її кавер-версія «Radioactive» з Pentatonix здобула «Response of the Year» на перших музичних преміях YouTube у 2013 році» [201]. Свої треки на Youtube каналі Ліндсі підписує без зазначення жанру, лише назва. Однак, її відео робота з гуртом Radioactive, яку Ліндсі опублікувала на YouTube каналі у 2013 році називається «Radioactive - Lindsey Stirling and Pentatonix (Imagine Dragons Cover)» На даний момент відео робота вже має понад 179 млн. переглядів [215].

«Важко уявити, що дівчина, яка зростає із любов'ю до відеоігор та раннім інтересом до скрипки, зрештою перетвориться на світовий феномен та сенсацію в жанрі кросовера, яким є Тейлор Девіс» [172].

Олександр Божик на власній сторінці у Фейсбучі називає класні кавер-версії «кавери», але у своєму інтерв'ю також згадує «Я працюю у жанрі, який називається музичний кросовер, коли чергуються, наприклад, Чайковський, Рахманінов і AC/DC» [160].

Про виступ Ассії Ахат: «Це шоу кидає виклик всім стереотипам про скрипкове виконання каверів» [10].

«Я думаю, цей кавер не пройде непоміченим», – прокоментувала виступ скрипальки Ассії Ахат співачка Ірина Білик» [171].

Отже, кавер-музика з'явилася до того, як її почали описувати теоретики та музикознавці, з цієї ж аналогії слід розглядати і вжиток назви «кавер», що вкорінена в сфері музикування стихійно, масово та інтуїтивно. Численні термінологічні розбіжності щодо феномена кавер у сучасній музичній культурі допустимі, а сама наявність багатого числа синонімів відображає те, що дане культурне явище розповсюджене в багатьох культурних осередках світу. В кожному окремому місці його назва має власний варіант вимови, що виправдано об'єктивними доцільними вимогами. Така відмінність у використанні синонімів назви кавера, наближує нас до думки, що найчастіше вживаний варіант «кавер» і має бути термінологічною основою до визначення даного музичного феномена у вітчизняному музикознавстві.

2.2. Явище «каверу» у світлі проблем інтерпретації та реінтерпретації

Досліджуючи питання, які ставить перед нами вивчення феномену кавера, ми не раз підкреслювали його інтерпретативну природу, залучаючи його до одного смислового ряду з феноменом інтерпретації. Однак, наряду з вивченням теорії інтерпретації, філософія мистецтва також завдається питаннями щодо теорії реінтерпретації. У руслі досліджень даної проблематики, ми приходимо до того, що реінтерпретація та інтерпретація за своїми ознаками споріднені з феноменом кавера. Беручи до уваги близькість цих понять, спробуємо віднайти подібні та відмінні риси цих явищ та відповісти питання: які ознаки споріднюють явище реінтерпретації, інтерпретації та кавер?

Освітлення прогресивних поглядів щодо теорії реінтерпретації ми знаходимо в науковій праці П. С. Волкової «Реінтерпретація в світлі філософії мистецтва: постановка проблеми. Теорія і практика суспільного розвитку», в якій авторка торкається проблеми реінтерпретації творчої спадщини в епоху постмодернізму. Зіставляючи значення понять інтерпретації і реінтерпретації, Волкова підкреслює, що латинське походження приставки «ге» привносить в звичне розуміння інтерпретації, як

мінімум, два протилежних значення: повторення і протидію. Звернувшись до методу аналізу словникових дефініцій, авторка виявляє такі додаткові значення, що характеризують феномен реінтерпретації. Зокрема, «повторення» виявляється синонімічним лексемам «відновлення», «повернення», «подвоєння», «відображення», «регенерація»; «Протидія» – лексемам «заперечення», «придушення», «руйнування». На противагу інтерпретації, що обумовлює гармонізацію відносин, що складаються між творцем і співтором, реінтерпретацію вносить в ці відносини дисгармонію, гранично загострюючи різність точок зору на предмет мовлення внаслідок переосмислення наявних інтерпретацій [24, с. 35-36].

Дослідниця позиціонує феномен реінтерпретації як переосмислення традиції, внаслідок якого базовий текст виступає в якості елемента нової художньої системи. Дане тлумачення зближує поняття реінтерпретації з нашими уявленнями про кавер, тому зупинимося на дослідженні П.С. Волкової більш докладно. Стаття П.С. Волкової проливає світло на ряд наукових знахідок, пов'язаних з постановкою питання про теорію інтерпретації і реінтерпретації. Опрацьовані авторкою наукові праці доповнюють понятійний апарат реінтерпретації безліччю синонімів, які в свою чергу привносять в її смислове поле нові сторони розуміння і допомагають більш точно ідентифікувати її в сфері музично-філософського знання.

Вивчаючи роботу Ю. Захарова «Тлумачення музики: семіотичний та герменевтичний аспекти», П.С. Волкова констатує: явище реінтерпретації автор розуміє як залучення нових інтерпретативних реальностей, а їх зв'язки з об'єктом трактовки відображаються в нових текстах [46, с. 17-18]. Дане тлумачення поняття «реінтерпретації» П. С. Волкова знаходить спорідненим поняттю «інтертекст», адже «будь-який текст – це інтертекст. На різних рівнях, в більш-менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури і тексти культури навколишньої ...» [14, с. 14-15]. Співзвучним щодо термінів реінтерпретації і інтертексту П. С. Волкова

знаходить і визначення поняття «транскрипція», що являє собою, по Б. Бородіну, «зафіксовану інтерпретацію художніх цінностей». В рамках музичного мистецтва транскрипція виступає, на думку Б. Бородіна, осередком «методу трансформації», який «пов'язаний з перетворенням творів мистецтва і передбачає такі зміни оригіналу, в результаті яких він (оригінал) постає в новій якості, зберігаючи при цьому, в більшій чи меншій мірі, загальні риси зі своїм початковим виглядом» [22, с. 15].

Отже, виходячи з аналізу наукових досліджень Ю. Захарова, Б. Бородіна і Р. Барта щодо теорії реінтерпретації, ми бачимо, як ці автори різною мірою торкаються феномену тексту в широкому розумінні. Музична мова – одна з художніх мов культури. Музичний текст в широкому розумінні, проходячи усі закономірні етапи свого існування, потрапляє у ситуацію, коли музична мова потребує свого оновлення. Сьогоднішня ситуація підводить до явища кавер-традиції, виявляючи закономірність. Виявлена закономірність визначається необхідністю оновлення не самої мови музики, а необхідністю створення нової мови інтерпретації та реінтерпретації. Таким оновленим мовним проявом є кавер-традиція. Вона виступає як закономірне явище для сучасного стану музичної культури і сучасної іпостасі музичної мови. Кавер долає кордон академічної і неакадемічної форми музики не загубивши змісту, але надавши йому нової активності. Кавер-музика при всій її відособленості відповідає магістральному напрямку, адже вона виявляє тенденцію популяризації академічної музики і художньо-естетичних цінностей, які з нею пов'язані. Відтак перебудовується вся система впливу. Нові знакові матерії музичної мови – це мова реінтерпретації.

Продовжуючи опрацювання поняттєвого апарату феномена реінтерпретації, хочеться віднайти точки перетину з понятійним апаратом подібних явищ, які виходять за рамки музичного мистецтва в більш віддалені сфери культурної спадщини. З-поміж витворів мистецтва, створених кінематографом, літературою, популярною музикою (в тому числі джазом),

дослідниця П. С. Волкова виділяє поняття, що є спорідненими з реінтерпритацією, а саме: «remake» (від англ. «зробити заново», «оновити»), що вживається по відношенню до нової постановки старого сюжету (Як відзначають кінокритики, вже здійснену переробку твору, ймовірно, правильніше було б називати remade.); «псевдоремейк»; «кавер-версія» (від англ. «покривати») – виконання відомої пісні іншим співаком, часто в новому аранжуванні; «ремікс» (від англ. «заново змішати») – переробка оригінального твору, що має на увазі інше аранжування, деяку зміну музичного тексту (перестановку, повторення і / або додавання нових фрагментів) (У такій транскрипції, як ремікс нова версія твору може мати помітні відмінності від оригіналу); «апгрейд» – доведення «до сучасного рівня» «застарілого» класичного тексту; «повторна інтерпретація»; «трансплантація художнього твору»; «парафразу» (від грець. «опис», «переказ»); «еволюційна трансформація»; «деконструкція» і т.п. [25, с.171].

Охарактеризований стан справ П.С. Волкова тлумачить як необхідність перегляду існуючої понятійної системи і посилається на Ю. Келдиша, який позиціонував філософію музики, її методологію і термінологічний апарат, як «товар, який швидко псується». Також, для прикладу наводяться судження Є. Назайкінського про перемінливість змісту понять «інтерпретація» і «виконання», чи можна ставити їх в один ряд з такими поняттями, як «версія», «оригінал», «прочитання», «розшифровка» [92, с. 3-13].

У спробі розібратися в суті справи важливо враховувати таку вимогу: «Терміни стосовно понять одного порядку, однієї категорії, створюються за однією словотворчою моделлю і, отже, позначають групу подібних за зовнішністю слів, гніздом їх, а терміни іншого порядку, характеризують інший клас понять і явищ, формуються інакше, за іншою моделлю» [106], [100, с. 50]. Виходячи з наведеного положення, далі стаття П. С. Волкової вибудована на основі порівняння явищ реінтерпретації та інтерпретації. У руслі завданого контексту П. С. Волкова приходить до наступних висновків:

1. На противагу інтерпретації як вторинної художньої діяльності, в процесі здійснення якої продукт первинної художньої діяльності обов'язково відтворюється як система [35], явище реінтерпретації виступає в якості такої художньої системи, в якій продукт первинної художньої діяльності є присутнім лише на рівні елемента.

2. На відміну від інтерпретації, яка в широкому сенсі слова являє собою тлумачення, переклад на більш зрозумілу мову того, що вже є в наявності, реінтерпретація – це акт, який формує заново поняття істини, в результаті якого першоджерело, що слугувало «точкою опори» в роботі митця, піддається тотальному переосмисленню.

3. Досвід реінтерпретації, представлений в художньому тексті, є відкритим для подальших інтерпретацій і реінтерпретацій, що свідчить про діалогічний характер даного феномена. При цьому продукт первинної художньої діяльності, котрий актуалізуються на рівні елемента нового оригінального цілого, виступає в якості інтерпретуючої системи по відношенню до реінтерпретації [25, с. 172]. Детальніше суть даного питання П. С. Волкова висвітлила у своїй науковій дисертації «Реінтерпретація художнього тексту (на матеріалі мистецтва ХХ століття) [26].

Досліджуючи феномен скрипкового кавера важливо враховувати специфіку його інтерпретативного та реінтерпретативного компонентів. Іншими словами, яким чином взаємоузгоджуються риси інтерпретації та реінтерпретації в рамках феномена скрипкового кавера. Згідно до порівняльної стратегії обох напрямків за П. С. Волковою, спробуємо розібратися у поставленому завданні, з власної дослідницької позиції.

Перше. Кавер-традиція від початку була заснована на єдності інтерпретації з оригіналом і тут не можна приміряти метод виділення першооснови того чи іншого компонента. Кавер – це функціональна колаборація, в якій поєднання художньої системи «оригінал» та художньої системи «інтерпретація» є ядром нової художньої системи «кавер». Цей дуалістичний характер взаємовідносин оригінала та інтерпретації в якості

компонентів кавера, відображає суть цього феномена. Але, в той самий час, кожен кавер можна назвати реінтерпретацією за тією ознакою, що оригінал не перетягує на себе роль основної художньої системи. Так, наприклад, для сприйняття кавера немає необхідності бути ознайомленим з оригіналом.

Друге. Акт формування істини, описаний Волковою щодо реінтерпретації, передбачає наявність та поетапну реалізацію таких категорій як текст, інтерпретація, а після неї реінтерпретація. Авторка зауважила, що цей механізм стосується широкого кола понять описаних категорій. Ми вважаємо, що описаний стан речей, відносно проблематики, Волкова все ж таки розглядає у вузькій сфері застосування. А саме у лінгвістичній чи філософській сфері, де поняття інтерпретації може довершувати функцію перекладу, тлумачення, тощо. Однак, при застосуванні цього механізму в вузькому смислі, а саме у музичному виконавському, бачимо, що твердження є некоректним. Для того, щоб відбулась реінтерпретація, їй достатньо тексту, першоджерела. Явище інтерпретації та реінтерпретації в музиці – це автономні явища, які можуть і існують незалежно одна від одної, оскільки вони напряду залежать лише від категорії тексту і поняття істини вони формують та реалізують за власними стратегіями. Однак, для того, щоб реінтерпретація досягла свого вираження, їй необхідна інтерпретація: виконання реінтерпретації, інтерпретація реінтерпретації, виконання тексту, який реінтерпретація створила на засадах «тексту».

Третє. Кавер-музика, як і реінтерпретація, створюється на основі музичного тексту, незалежно від того, як цей текст інтерпретувався до створення кавера. Виконання кавера може мати безліч інтерпретацій, за умови його виконання живими музикантами в єдиний момент часу. Однак, сучасна масова музична культура, в тому числі скрипкова кавер-музика, забезпечує умови свого існування та популярності виконуючи обов'язкові норми, що продиктовані умовами популярної музичної соціокультурної комунікації. Мова йде про кавер-записи, що зачасту обладують ліцензією на авторське право. Після закінчення роботи по створенню кавера та його

затвердження, цей музичний продукт буде існувати у єдиній версії, скільки би разів він не був відтворений. У сучасній концертній практиці, коли виступи відбуваються під фонограму, або під «мінус» (повний запис акомпанементу), подальша музична інтерпретація кавера не буде створюватись. Тому, можна говорити про інтерпретативну природу кавера зі сторони передумов його створення, але подальшого інтерпретативного музичного розвитку кавер не матиме. В точці часу, коли кавер прийшов до фінального запису і отримав ліцензію, кажучи мовою сучасної музичної культури «отримав реліз», він постає як явище, більш споріднене з явищем реінтерпретації, оскільки поняття музичної реінтерпретації акцентує увагу на створенні нового текстового поля, відносно тексту оригіналу. Кавер є пограничним явищем, що об'єднує категорії інтерпретації та реінтерпретації. Він є провідником, перехідним моментом, що своїм існуванням допомагає прослідкувати перехід від одного явища до іншого. Звісно, кожен скрипаль може виконати свій же кавер без записаного супроводу, без прив'язки до першого створеного варіанту, (тобто, без метрономного слідування, яке є обов'язковою студійною умовою), наприклад, виконати його з оркестром живим виступом. Тоді це буде продовженням інтерпретативного життя кавера, але такі ситуації трапляються досить рідко і є, скоріше, виключення, а не правилом. Кавер-культура – це, перш за все, комерційна сфера і вона скоріше прагне до постійного репертуарного оновлення, аніж до реінтерпретативних трансформацій.

Четверте. Якщо аналізувати явище інтерпретації з позиції відносин його складових категорій, це будуть відносини композитор-виконавець. Відносини всередині явища реінтерпретації – це відносини композитор-композиція. Суть відносин всередині явища кавер – це відносини виконавець-композитор-композиція. Простіше кажучи: інтерпретація – хтось виконав твір, реінтерпретація – щось зробили з твором, кавер – хтось щось зробив з твором. Так, ми бачимо, в чому подібні та відмінні риси трьох описаних феноменів. Орієнтованість на категорію «виконавець» поєднує

явище інтерпретації та кавера, вона підкреслює їх суто виконавську природу. Категорія «композиція» акцентує момент створення нової художньої системи як матеріалізований результат явищ реінтерпретації та кавера. Категорія «композитор» у кожному із цих трьох явищ відіграє функцію зазначеного композиторського оригіналу, музичного першоджерела, вона еквівалентна за своїми функціями всередині кожного із описаного нами явищ. Однак, категорія «виконавець» всередині описаних відносин всередині інтерпретації нееквівалентна тій самій категорії всередині взаємовідносин компонентних складових кавера.

Звернувши увагу на актуальні зразки культурної спадщини та її реінтерпретації в різних видах сучасного мистецтва епохи постмодернізму, ми прийшли до висновку, що принципи музичної кавер-традиції мають власні зразки і у позамузичних видах мистецтва. Злиття стилістики, різних жанрів, діалог культур та різних епох – усі перелічені явища можна віднайти у сучасних музичних і образотворчих художніх текстах, балеті, кіно і анімації. Таким чином, ми приходимо до того, що музична дефініція «кавер-традиція» не є суто музичним продуктом в контексті творчого самовираження артиста. Опираючись на науковий досвід щодо вивчення явища реінтерпретації у культурі, розглянемо аналогічні явища, запропоновані П. С. Волковою: симулякр, апгрейд, ремікс та гет.

Провівши порівняльний аналіз реінтерпретації і таких типових для сучасної культури явищ, як симулякр і апгрейт П. С. Волкова не приходить до вичерпних висновків, які б могли повною мірою розкрити суть даних явищ в контексті музичної реінтерпретації. Але ми погоджуємося з тим, що перелічені термінологічні одиниці є спорідненими з явищем реінтерпретації, а значить і з скрипковим кавером, тому заслуговують на окреме місце у нашому дослідженні.

За нашими спостереженнями, поняття симулякр розуміють як культурне або політичне утворення, що копіює форму вихідного зразка. Симулякр може стосуватися яких завгодно речей і смислів. Вперше поняття

"симулякр" застосував Платон. Для нього це – копія копій, що спотворює свій прототип. Симуляція уявлялась Платоном як безперервний процес, де кожен симулякр породжує групу нових. Платон бачить дві стадії відображення: правдиве відображення й навмисно спотворене [38].

У наш час поняття «симулякр» використовують в тому сенсі, в якому його зазвичай використовував Ж. Бодрійяр. Дослідник описує це явище, як «дійсність, яка приховує той факт, що її немає» [19, епіграф.]. Так, за словами М. Б. Маньковської, дослідниці Ж. Бодріяра, «симулякр – це псевдоріч, що заміщає «агонізуючу реальність» постреальністю за допомогою симуляції» [85]. Інакше кажучи, симулякр – це зображення без оригіналу, репрезентація чогось, чого насправді не існує. Наприклад, симулякром можна назвати картинку, яка здається цифровою фотографією чогось, але те, що вона зображує, насправді не існує і не існувало ніколи. Така підробка може бути створена за допомогою спеціального програмного забезпечення.

Жан Бодрійяр говорить про соціокультурні реальності як про ті, яким притаманний двозначний, несправжній характер. Новизна цього підходу полягає в тому, що філософ переніс опис симулякра із сфер чистої онтології і семіології на картину сучасної соціальної реальності, а його унікальність в спробі пояснити симулякри як результат процесу симуляції, що трактований ним як «породження гіперреального», «за допомогою моделей реального, які не мають власних джерел та реальності» [19].

Примітно, що Жан Бодрійяр пропонує розглядати симуляції як заключний етап розвитку знака, в процесі якого він виділяє наступні ступені розвитку образу:

1 – відображення базової реальності. Клас копій, наприклад, портретна фотографія.

2 – подальше спотворення і маскування цієї дійсності. Клас функціональних аналогій, наприклад, резюме або граблі як функціональна аналогія руки.

3 – підробка реальності і маскування безпосередньої відсутності реальності (де більше немає моделі). Знак, що приховує, що оригіналу немає. Власне, симулякр.

4 – повна втрата будь-якого зв'язку з реальністю, перехід знаку з ладу позначення (видимості) в лад симуляції, тобто звернення знаку в власний симулякр. Знак, який не приховує, що оригіналу немає [19].

З огляду на описаний нами сутнісний сенс такого явища, як симулякр, бачимо, що він стосується стратегій відображення реальності у тій сфері, до якої він застосовується. Відображення реальності, поняття істини, дійсність, – категорії, що протиставлені категоріям відсутності реального, симуляції. Присутність цих категорій в антиномічному зіставленні виявляє сутність явища симулякр. В спробі зіставлення явища симулякр з явищем скрипкового кавера, ми приходимо до того, що виявлені категорії більшою мірою стосуються його візуальної дійсності, матеріального і відчутного, аніж абстрактного, ідеаційного. Іншими словами, ми не будемо протиставляти кавер і оригінал в контексті антиномій реальність-підробка або дійсність-симуляція, а, навпаки, заглибимося у явище скрипкового кавера та як саме в ньому розкривається природа явища симулякр.

У сучасній кавер-традиції, на відміну від академічної музичної практичної діяльності, неабияким чином проявляється тенденція до візуалізації процесів виконання, так званої артизації. Намагаючись відповідати запиту аудиторії і будучи музичним елементом сфери дозвілля, кавер залучає до своєї комунікативної функції усі можливі інструменти, починаючи із сценічної поведінкової майстерності, танцю, пантоміми (міміки), продовжуючи у жанрах соціо-культурної комунікації (артизації особистого життя за допомогою ведення влогів, їх транслювання через інтернет платформи, листування з підписниками, питально-відповідна форма спілкування в інстаграм через сторіс, тощо), залучення жанрів музичного відео-кліпу, анімації, віртуальної візуалізації, тощо. Також не будемо оминати той факт, що сучасні кавер-виконавці нерідко застосовують у своїй

концертній практиці спосіб виконання під власну, а інколи і під чужу фонограму. Це, безумовно, дає їм перевагу в тому, що вони можуть більш вправно зосередитися на візуальному компоненті власного сценічного стильового образу, без мінімальних втрат якості музично-аудіального компоненту. Інколи, особливо у виступах, що залучають складні трюки чи карколомні акробатичні елементи, шоу потребує підкладку або музичний плюс, інакше результат може бути не прогнозованим. В контексті проблематики бачимо, що дана сфера застосування музичного кавера потребує затвердженого, єдиного варіанту музично-виконавської інтерпретації, навіть хронометражу виступу. Сучасна шоу-індустрія, теле-радіо мовлення максимально намагаються виключити людський фактор, несподіванку у музичному виконанні, щоб ідеалізувати результат і отримати з нього максимальний прибуток, не залежно від того у якому еквіваленті він надходить. Перелічений список взаємовідносин сучасного кавер-артиста з публікою не є вичерпним, однак він освітлює широкий спектр граней кавера в якому симулякр, в усіх своїх проявах, що виділяв Бодріяр, виявляє власні засади. Використовуючи класифікацію Бодріяра, запропонуємо власні характеристики можливостей взаємодії артиста з реципієнтним середовищем у контексті скрипкової кавер-традиції.

Перше – відображення базової реальності. Клас копій, наприклад, фізичний або віртуальний носій студійного запису. Також до цього типу симуляції дійсності можна віднести фото та відео-продукцію, що фігурує в якості інструмента соціальної комунікації та пропаганди власної кавер-творчості артистів. Жанр сучасного скрипкового кавера охоплює широке коло засобів виразності, що візуалізують процес найбільш екстравертним способом. Тобто, для повного розуміння художнього послугу, який транслюється кавером, аудиторії потрібно лише дивитись і слухати, на відміну від традиції академічної скрипкової практики, коли звучущий компонент превалює. Тут, в кавер-культурі, сенс лежить на поверхні, він не потребує глибинного співпереживання або напруженої розумової активності.

Це активність, направлена вглиб реципієнта і вона націлена на зворотну дію, вона призвана знімати напругу, переводити її із зовні назовні. І в цьому розважальна суть кавер-традиції, в цьому її основна роль і причина затребуваності. Тому вона задіює тип симуляції дійсності, симулякр, який транслює завжди однаково щиру та радісну інтерпретацію кавера. Кавер-традиція симулює стильовий образ артиста, який пропагує свою кавер-діяльність, статичним способом на концертних афішах, аватарах акаунтів у соціальних інтернет мережах, тощо. До симулякрів маркетингового життя кавер-індустрії можна віднести візуальні шаблони, які викарбовують в свідомості слухачів образи виконавців, щоб під час прослуховування тієї чи іншої кавер-композиції, стильовий образ виконавця обов'язково впливав на враження від почутої мелодії.

Друге – подальше викривлення і маскування цієї дійсності. Клас функціональних аналогій, наприклад, резюме або граблі як функціональна аналогія руки. В даному типі симуляції дійсності завдаємося питанням, чи є електронний прообраз скрипки симулякром, по відношенню до акустичного інструменту? Чи є аудіо-ефекти електронних скрипок, їх власні засоби скрипкової виразності, симулякрами, по відношенню до академічних прийомів виразності на акустичній скрипці? Скоріш за все, це питання точки зору, а не сутності речей, адже кожен із перелічених факторів має своє єство і формує власну дійсність. Ця дійсність, зумовлена рухом науково-технічного прогресу і вже давно несприймається аудиторією як щось надзвичайне, а електронна музика створює власну професійну школу. Можливо і скрипкова кавер-традиція колись займе почесне місце серед освітніх програм щодо виконання на акустичних і електронних інструментах. Адже, у обох видах скрипкового виконавства є власні переваги і досить професійні актуальні зразки. А спільність рис у тому, що вони використовують історичний досвід попередників, які своїми досягненнями сформували сучасний вид скрипкової культури. Так, кавер-традиція має разючі відмінності відносно своєї виконавської опозиції, але ж вона не може існувати і без її «школи гри».

Новаторське та відмінне, яке пропагує скрипковий кавер не відмінняє, а лише підкреслює данину шани своїй попередниці, академічній виконавській практиці. Таким чином, кавер-традиція використовує і примножує попередній досвід, надаючи оновлену активність традиційному мистецтву.

Третє – підробка реальності. Тут безпосереднім чином кавер і симулякр зустрічаються в такому явищі як «гра під фонограму». Сама по собі практика концертного кавер-виконання націлена на спілкування артиста з публікою, тому «неживі виступи» завжди сприймаються аудиторією не дуже привітно. Скрипалі, що артизують свій образ максимально, насичують його неабиякої складності елементами фізичного та тілесного відтворення, часто вдаються до такого виверту. Глядач спостерігає сценічну, рухому картинку, часто навіть не задумуючись, що виконання було записане в статичних фізичних умовах. Артиста можна виправдати тим фактом, що він танцює зі скрипкою, нібито грає, під власний запис і при інших умовах може виконати дану музику може навіть і краще. Але факт наявності симулякра даного типу тут неможливо заперечити, адже реальність звучання в момент такого «неживого» музичного виступу буде сильно відрізнятися від того, що чує глядач у натовпі.

Четверте – маскування безпосередньої відсутності реальності (де більше немає моделі). Знак, що приховує, що оригіналу немає. Власне, такий тип симулякру також має місце у сучасному скрипковому виконавстві і, як не прикро його визнавати, а все ж таки обійти не можна. Часто трапляється так, що скрипалі, що виступають у жанрі кавер-музики виступають під чужі фонограми. Це, безумовно, сфера непрофесійного музикування і такі прецеденти не відповідають актуальному аспекту вивчення проблематики. Однак, їх наявність пояснює упереджене ставлення багатьох науковців, що на початку 21 століття критикували жанр скрипкового кавера і прирівнювали його до симулякру, відносно професійної академічної скрипкової культури виконання. Факт наявності фіксованого аудіо-запису, який ставить виконавську інтерпретацію в жорсткі умови, унеможлиблюючи її повну

свободу, дає підставу породженню сумнівів щодо щирості виконавського процесу. Але, найбільш популярні артисти сучасності, такі як Девід Гарет, Ассія Ахат вже давно відійшли від подібної практики. Вони пропагують власну творчість лише живими виступами та за допомогою аудіо-платівок, записаних в статичних фізичних студійних умовах, що виключають втрати якості виконання.

П'яте – повна втрата будь-якого зв'язку з реальністю, перехід знаку з ладу позначення (видимості) в лад симуляції, тобто звернення знаку в власний симулякр. Знак, який не приховує, що оригіналу немає. До цього типу симулякра в скрипковому кавері ми відносимо жанр кліпу. Усі складові готового музичного відео-продукту створюються окремо і потім монтуються за допомогою спеціальних програм комп'ютерного забезпечення. Категорія «час» терпить неабиякої трансформації. Ні для кого не секрет, що багатомірні нашарування, які показані у жанрі музичного відео-кліпу, створювались поступово. В кадрі ми бачимо скрипача, який імітує гру на інструменті і це сприймається як норма. Споживча аудиторія отримує музичний продукт, який не приховує своєї симулятивної природи. В цьому є показна характеристика кавер-культури і її відмінність від звичної академічної виконавської традиції. Як пише Володимир Ковчак: «Симулякр – знак, що набув свого власного буття, а тому сутнісно перестав бути знаком. Він призводить до реконструкції суб'єкта у просторі соціальних комунікацій: суб'єкт зливається із симулякром, згортається у свій власний симулякр і (хоча матеріально є в координатах дійсності) не є активно присутнім у дійсності, а свою активність витрачає на симуляцію активності» [56, с. 183].

Апгрейд – явище, яке П. С. Волкова ставить в один понятійний ряд із ремейком та симулякром, а вони, в свою чергу, подані як синоніми явищу реінтерпретації у культурі. Апгрейд – термінологічна похідна з сфери технічного забезпечення обчислювальної та побутової електроніки. Апгрейд (від англ. «upgrade»), що в перекладі означає оновлення – це процес заміни продукту більш новою версією того ж продукту [91]. Тому, має право бути

привнесеним в музичну кавер-термінологію лише по відношенню до того типу кавера, коли музичний продукт створюється шляхом переінакшування оригіналу, що відноситься так само, до сфери популярної масової культури. Так, наприклад, Девід Гаррет записав приголомшливий кавер на пісню групи Nirvana «Smells Like Teen Spirit» [218]. І у випадку щодо цієї композиції, ми можемо вжити слово «апгрейд», так як даний технічний термін буде означати тут заміну і оновлення музичної мови, засобів музичної виразності. Щодо твердження Волкової, про застарілий зразок, ми можемо погодитися лише з тим, що зразок передував створенню кавера, але його якості не були застарілими, а навпаки, свого часу передовими, раз дійшли до нашого часу і заслужили увагу кавер-виконавців.

Провівши порівняльний аналіз реінтерпретації і таких типових для сучасної культури явищ, як симулякр і апгрейт, П. С. Волкова приходять до того, що «апгрейт демонструє безсумнівну свідчення кризи авторства, що дозволяє поставити знак рівності між ним і симулякром» [25, с. 174]. Порівнюючи властивості кавера які мають схожість з явищами апгрейд і симулякр, ми не можемо погодитися з тим, що між ними можна ставити знак рівності, як припустила Волкова в контексті своїх розробок теорії реінтерпретації. Однак, ми стверджуємо, що ці властивості можуть перетинатися на рівні категорії «композиція», коли мова йде про зміни в текстових параметрах скрипкового кавера, відносно оригіналу. Але і в цьому випадку вони не рівнозначні, адже вони виявляють себе на різних полюсах одного процесу: симулякр – є одним з принципів відображення жанрових умов, а апгрейд – це будова нової реальності на основі сталих жанрових умов. Таким чином, відбувається нібито ефект доміно, але в зворотному напрямку, коли елементи не падають, а шикуються. Симулякр – це те як ми бачимо, а апгрейд – це те, що ми бачимо. Обидва явища є пересічними на території категорії «скрипковий кавер» і є різними ракурсами зору щодо цієї категорії.

«Хоча розробники зазвичай виробляють поновлення для поліпшення продукту, існують ризики, включаючи ймовірність того, що оновлення погіршить продукт [211]. У випадку із створенням та виконанням кавер-музики, скрипалі також мають враховувати те, що:

1 – новостворений музичний продукт мусить мати художні переваги над оригіналом і має бути націленим на власного слухача. В іншому випадку кавер не матиме затребуваності, а його автор не отримає очікуваного прибутку. Наприклад, електронна музика та електронні скрипкові кавери – найбільш популярні та мають найширшу аудиторію і затребуваність. Вони звучать у нічних клубах (клубна музика), входять у ротацію сучасних радіостанцій, мають застосування прикладного характеру (фонова музика, музика дозвілля).

2 – новостворене нотне джерело має містити такий арсенал технічних засобів, який дозволить артистові реалізувати текст кавера відповідно до сценічних умов даного жанру, без використання фонограми. Саме тому багато сучасних каверів, що орієнтовані на сценічну майстерність скрипаля більше, аніж на його музично-професійну підготовку, мають не складні партії. Скрипалі, які використовують скрипкові виконавські прийоми, подібні до технічних засобів виразності з професійного академічного репертуару – менш динамічні у поведінково-виконавському аспекті. На даному етапі можна говорити про явище авторського стилю кавер виконавців, аналіз якого може реалізовуватися на основі синтезу арсеналу засобів музично-виконавської виразності та сценічної майстерності;

3 – оновлення музичної мови пов'язано з ризиком того, що новий музичний матеріал не буде сумісним з іншими компонентами кавера. Наприклад, якщо музична мова сольної партії буде перевантажена складними музичними компонентами, а кавер написано для дозвілля аудиторії широкого загалу, такий кавер не буде мати успіху. Інша небажана ситуація – коли кавер створено на основі академічного твору з класичного світового репертуару, а оновлене втілення, спрощуючи, перетворює оригінал на кітч. Також є певний

ризик того, що кавер не буде достатньо цікавим тоді, коли скрипковий кавер пишуть на вокальний чоловічий трек. В даному випадку теситура інструменту буде сильно відрізнятись від оригіналу, (а сенс кавера саме у тому, щоб він був упізнаваний). Такі кавери зачасту звучать абсурдно і геть втрачається тембровий шарм знайомої мелодії.

4 – існує відомий ризик того, що орієнтованість виконавця на контакт із публікою під час гри, може мати негативний вплив на якість аудіо-компоненту живого виступу;

5 – кавер-скрипалі, що не мають грамотної професійної підготовки, мають ризик вкрай погіршити свій ігровий апарат, залучаючи до сценічного виступу елементи танцю та будь яких засобів фізичної активності, що не пов'язані з динамікою рухів ігрового апарата скрипаля. Оскільки кавер-традиція – це музика, орієнтована на екстравертність подачі, скрипалі даного жанру вимушені мати більш скрупульозне ставлення до аспектів виконання, пов'язаних з автономним чергуванням елементів ігрового апарату, вивільненням м'язової активності, доцільного використання прийомів гри, пов'язаних мілкою моторикою ігрового апарата скрипаля. Чим універсальніший апарат скрипаля, тим простіше йому буде пристосуватися до умов нової сценічної поведінкової майстерності, яка продиктована умовами сучасної масової музично-виконавської культури. З огляду на такі вимоги, очевидним є факт того, що для того, щоб стати конкурентно спроможним успішним кавер-виконавцем, необхідно мати неабияку академічну підготовку. Тільки у цьому випадку можливо створити на сцені видимість невимушеного виконання популярного масового репертуару. Парадокс у тому, що така невимушеність має за плечима ще більше роботи, ніж виконання у статичних фізичних умовах. Але, по при усі вищенаведені фактори підготовки сценічно-виконавського процесу кавер-музики, ми констатуємо те, що відповідної «школи гри», яка б підготувала артиста досі не має. Усі актуальні зразки даної сфери – це скрипалі-новатори, що завдяки

власному досвіду і експериментальним знахідкам здобувають власну популярність.

У сучасному музичному термінологічному обігу, окрім явищ симулякр та апгрейд, ми також зустрічаємо «ремейк». У своїй науковій статті П. С. Волкова приходиться до висновків про те, що «... ремейк одночасно співзвучний і досвіду інтерпретації, і досвіду реінтерпретації» [25, стор 174]. Ми солідарні з визначенням Волкової щодо ремейку і, виходячи з того, що скрипковий кавер як і ремейк, співзвучний і досвіду інтерпретації, і досвіду реінтерпретації, спробуємо довести за якими ознаками споріднюються кавер та ремейк. Волкова репрезентує типологію ремейка, визначену американським дослідником Т. Леїчем, за якою він розрізняє чотири типи ремейків: 1) re-adaptation – повторна екранізація, яка з неминучістю передбачає вивчення вихідного літературного тексту з метою актуалізувати в ньому те, що оригінал випустив з уваги; 2) homage – данина поваги, що відрізняється скрупульозним проходженням першоджерела; 3) updating – ремейк, наближений до справжнього дня (в його основі прагнення осучаснити сюжет або переказати його на мові нових технологій); 4) true remake – справжній ремейк, який об'єднує всі перераховані вище стратегії [208].

Представлену типологію ми знаходимо досить точною і вона безсумнівно може бути застосована і до скрипкового кавер-репертуару, зокрема:

1) re-adaptation violin cover – скрипкові кавери, які створено на сучасні вокальні композиції із сфери масової музичної культури, або на музику з комп'ютерних відео-ігор, що будуються на вихідному нотному матеріалі. Їх художньою метою є привнесення нового тембрового звучання у відому композицію, що є не звичним та несподіваним для слухача. Такий тип кавер-музикування не залучає ніяких композиторських або імпровізаторських скрипкових навиків, тому він є найпоширенішим серед виконавців. Перевагою даного кавер-продукту, відносно оригінальної версії, є те, що цей

кавер є академізованою версією музичного продукту сучасної масової культури. Ми вбачаємо у цьому процесі рух від сучасної масової культури в сторону академічної виконавської практики. Такі кавери виконуються скрипачами у супроводі автентичного акомпанементу, а їх в сфера застосування – прикладне музично-розважальне мистецтво і дуже зрідка кавери цього типу виносяться на розсуд широкої публіки як самостійний музичний продукт. Багато хто із виконавців даного жанру займається такою виконавською діяльністю не заради популярності, чи комерційної вигоди, тому вони просто поширюють свої виступи у інтернет-мережі, а їх кавери доступні для вільного перегляду. Акаунти що не мають популярності серед віртуального глядача-слухача швидко відходять у небуття. Ті ж виконавці, що зуміли залучитися необхідною кількістю підписників, наприклад, на каналі YouTube, мають грошові відшкодування з реклами, за умови розміщення останньої на їх акаунті. Robert Mendoza на момент травня 2020 року має 887 тис. підписників (чит. – глядачів-слухачів).

2) *homage violin cover* – данина поваги, що відрізняється скрупкульозним проходженням першоджерела. Другий тип ремейка за Лейчем має свій аналог в сучасному скрипковому кавер-мистецтві. Він пов'язаний із новітнім виконанням вже відомих каверів тих скрипалів, які поширюють свою виконавську творчість шляхом продажу власних нотних партій, а також з каверами, в яких партія скрипки прямо наслідує вокальний аналог із оригінального треку. Цей тип кавера, як і попередній, в основному не є комерційно прибутковим і має свою невелику аудиторію слухача-глядача. Але, скрипалі, які тільки починають своє становлення в сценічному амплуа кавер-виконавців, часто починають кар'єру саме з такого репертуару. Яскравим прикладом популяризації скрипкового каверу даного типу є творчий старт виконавиці Тейлор Девіс. На початку своєї кар'єри, на початку 2010-х років, вона виконувала кавери скрипальки Ліндсі Стірлінг, залучаючи жанр відео-кліпу до власного виконання. Кліпи Тейлор Девіс відрізнялися від кліпів оригіналу, але нотний матеріал був тотожним. На момент травня 2020

року YouTube канал Тейлор Девіс налічує 2,78 млн. підписників. Тоді як у Ліндсі Стірлінг число підписників – 12,4 млн. Тейлор почала створювати власні кавер-композиції і писати кавери на популярні композиції («Гра престолів» [194], «Пірати карибського моря» [131], тощо.

3) *updating violin cover* – кавер, наближений до справжнього дня (в його основі прагнення осучаснити музичний матеріал або переказати його на мову нових технологій). Цей тип кавера актуалізує перехід академічної сфери у сферу сучасної масової культури. Тут прикладом є виконання творів академічного репертуару в сучасному аранжуванні. Початок цієї тенденції ми вбачаємо у творчості скрипальки Ванеси Мей [228], Ассії Ахат («Шторм» А. Вівальді [11]).

Це є зворотній рух, відносно першого пункту представленої типології скрипкового кавера. Таким чином, ми виявили, як саме кавер має тенденцію до зближення обох видів музичної культури, бо ми не раз зазначали, що він є пограничним феноменом сучасної музичної культури. Популяризуючи себе, кавер створює певну просвітницьку діяльність серед власного слухача-глядача, представляючи його увазі твори, які написані за багато часу до сьогодні.



Схема 1.1

4) true remake violin cover – істинний кавер. Кавер такого типу об'єднує всі перераховані вище стратегії, як і у типології ремейків, але і має ще одну важливу ознаку – в його музичному матеріалі окрім цитування є новий авторський текст. Саме тут, завдяки новому музичному матеріалу, кавер виходить за рамки інтерпретації і постає в якості реінтерпретації.

Дана типологія Лейча допомогла виділити подібні та відмінні риси ремейка та скрипкового кавера. Розглядаючи обидві мистецькі категорії в контексті їх спорідненості з явищем реінтерпретації, ми прийшли до певної визначеності щодо різновидів скрипкового кавера та виявили закономірності взаємовпливу академічної виконавської практики з неакадемічними видами скрипкового мистецтва. Таким чином, реінтерпретація, як принцип художнього мислення, що має власне застосування у різних сферах мистецтва, взаємодоповнює специфічні категорії культури на рівні їх понятійного та термінологічного апарату і тим самим збагачує їх сторони розуміння.

П. С. Волкова виділяє ще один різновид ремейка, який пропонує називати «gag» (рос. – «отсебятина») – поняття, яке в англійській мові зазвичай зв'язується з театральним жартом і/або смішним трюком. «Звернення до терміну «gag» представляється доцільним у разі, коли автор видає кітч-продукт за витвір мистецтва. Мова йде про псевдокультурні явища, обумовлених особливим станом рефлексивної реальності: рефлексія тут міститься або в зародку, або в знятому вигляді. Основна відмінність gag як псевдокультурні інтерпретації та/або реінтерпретації від всіх інших типів ремейка бачиться П. С. Волковій у відсутності проблемного поля: все гранично ясно заздалегідь, і потреба в узгодженні протиріч не виникає (немає апарата на діалог)» [25, с. 175].

Гег (від англ. gag – жарт, комічний епізод) – комедійний прийом, в основі якого лежить очевидна безглуздість. Наприклад, коли під час пожежі чоловік носить воду решетом – це безглуздість, але вона може розсмішити. Коли, замість того щоб різати млинці ножем, використовують ножиці, –це

безглуздість, але вона теж смішить [179]. Такий тип кавера, гег-кавер, (gag-cover), можна використати для характеристики гумористичної сценічної поведінки і віднести до категорії музичного гумору. Яскравим прикладом даного жанрового стилю є концертні виступи скрипаля Олексія Ігудесмана.

Цікавою є схожість вимови із такими словами, як «гегати, гекати, гегекати, геготати, гегавка, гегання, гегекати,», які за власним значенням є синонімами до американського gag. Ці слова використовуються у значенні «сміятися» і є синонімами дієсловом «говорити», «розмовляти» [32].

Волкова посилається на одне з положень Т. Лейча: фундаментальне протиріччя «справжнього ремейка» полягає в тому, що ремейк «бажає бути таким же, як оригінал, але перевершувати його, бути більш досконалим». Режисер в даному випадку прагне не тільки пристосувати вихідну історію до нового дискурсу і нової аудиторії, а й «знищити» оригінал, усунувши потребу в його перегляді [208, с. 47, 49]. Відштовхуючись від цієї посилки Лейча, П. С. Волкова задається питанням: наскільки доречно в таких ситуаціях говорити про першоджерело, що слугувало «точкою опори» в роботі митця?

Завдаючись питанням, чи має явище кавер аналогічні дефініції у позамузичних видах мистецтва, ми приходимо до того, що термін «кавер» лише починає набувати власної популярності. Літературна сфера подекуди застосовує цей термін задля описання певних внутрішньо-системних процесів, про що свідчать прецеденти ми у наукових текстах, але частіше термін застосовують у позанаукових виданнях, публіцистиці, соціальних інтернет мережах і у ЗМІ. Щодо образотворчого мистецтва, у науковій літературі термін поки що не застосовується, але на рівні побутового мовного вжитку він зрідка зустрічається. З огляду на те, що музичний сенс кавера є досить відомим, ми гадаємо, що незабаром термін матиме розповсюдження більш широкого загалу. А поки що концепт, який «кавер» позначає у музичному контексті, ми знаходимо у немuzичних видах мистецтва у вигляді аналогій, синонімів та родинних явищ, що своїм застосуванням підкреслює

специфічність власної сфери. Розглядати дані явища ми розпочнемо з позицій дослідження П. С. Волкової в галузі теорії реінтерпретації. Досліджуючи авторські знахідки Волкової стосовно сфери образотворчого мистецтва, задаймося питанням на скільки можлива форма кавера в цій сфері мистецтва?

Розглядаючи феномен реінтерпретації в роботі художника, П.С. Волкова констатує, що безпосереднім чином реінтерпретація проявляється в роботі по створенню копій. «Будучи невід'ємною складовою частиною процесу становлення майстра, копіювання виступає в даному випадку діяльністю, аналогічної діяльності по створенню римейків» – зазначає Волкова. «Мова, в першу чергу, йде про такий тип, який являє собою данину поваги оригіналу (hommage), виступаючи в якості вторинної художньої діяльності. Якщо ж говорити про римейк, який за своїми якостями відповідає досвіду реінтерпретації, то в ситуації, коли відбувається зіткнення «старого» і «нового», вдаються до інших, більш традиційних для сфери образотворчості поняттям» [25, с. 176].

Ми вважаємо, що робота митця по створенню копій, хоч і близька за своїми стратегіями до явища римейку чи кавера, все ж не є реінтерпретацією, адже копіює не привносить у власний витвір власне єство, тобто, не створює нової смислової моделі. Робота по створенню нової смислової художньої цілісності, що базується на запозиченні, скоріше буде називатись інтерпретацією. Деякі власні інтерпретації картин сучасні художники називають каверами. Такі випадки можна зустріти в описаннях до картин, наприклад, у соціальних мережах, сучасних арт-платформах, тощо.

Прикладом може слугувати прецедент із кавер-версіями картин Фабіана Переза. Фабіан Перез – сучасний аргентинський художник, 1967 року народження. Він домігся важливого художнього визнання на міжнародному рівні, і його роботи виставляються в галереях по всьому світу. Йому було доручено намалювати деякі з найбільш важливих і впливових людей в світі, в тому числі портрет папи Франциска і президента Аргентини.

Мистецтво і стиль Фабіана унікальні; його мистецтво відображає пристрасть, емоції і чисту енергію. Він є творцем нового стилю живопису, який він назвав Нео-емоціоналізм, який характеризується драматичним стилем і п'яркою атмосферою [191]. Сюжети Фабіана Переза часто копіюють, його полотна інтерпретуються художниками по всьому світу. Зокрема, графічні роботи художниці Катерини Кікнавелідзе в техніці пуантилізм. Наведені приклади є виконавською інтерпретацією картин Фабіана Переза і відображають злиття стилістичних напрямів нео-емоціоналізму (як відгалуження емоціоналізму) та пуантилізму. Пуантилізм – стиль в живописі, що належить до постімпресіонізму. «Пуантилізм (фр. Pointillisme, буквально «точечність», від фр. Point – точка, крапка), або дівізіонізм – стилістичний напрямок в живописі неоімпресіонізму, що виник у Франції близько 1885 року в основі якого лежить манера письма роздільними (неізолюваними) мазками правильної, точкової або прямокутної форми» [216]. Власні інтерпретації сюжетів картин Фабіана Переза Катерина Кікнавелідзе визначає як арт-кавери (див. Додаток Б., Приклад № 1 та Приклад № 2), [52].

Таке звернення до музичної термінології цілком виправдовує ситуацію, в котрій художній задум оригіналу постає у оновленій техніці або коли до вихідного сюжету привносяться принципово нові акценти, що призводить до переінакшення оригінального художнього замислу, і т.д. Подібні перевтілення художніх витворів мистецтва мають право називатись каверами, або арт-каверами за тією ж ознакою, яка вирізняє кавер серед сучасного музичного репертуару.

А. Бабін, розмірковуючи про часті звернення Пікассо до спадщини минулого, вживає поняття «варіація», «інтерпретація», «мальовнича імпровізація», «версія»; дослідник говорить про прийом «картина в картині» («включення старовинних персонажів, з'єднаних загальною дією і композицією, в інше просторове оточення, створене засобами сучасного живопису, в середовище, де ці персонажі вступають в нові зв'язки і підкоряються іншим закономірностям») і уподібнює роботу художника

«вільному перекладу» полотна старого майстра на мову сучасності. Розмірковуючи про замальовки Пікассо, які схожі на звичайні копії, мистецтвознавець констатує, що подібні випадки досить рідкісні в творчості художника. А. Бабін вважав найбільш переконливим по відношенню до парафраз художника термін «конфронтація» [12, с. 100].

Далі Волкова знаходить у науковця І. Роговіна, цілий ряд понять, синонімічних в контексті дослідження поняттю «інтерпретація». Згідно з І. Роговіним, родинними за значенням слову «інтерпретація» виступають такі поняття: «еволюційна трансформація класичного твору», «деконструкція тексту», «параноїдальна інтерпретація», «гіперінтерпретація», «інтерпретація, що має вельми неоднозначний характер, коли мова йде про вплив першоджерела на інтерпретує його твір», культурно-історична трансформація образу» [108].

Центром дослідження І. Роговіна, Волкова позначає поняття «трансферт», яке визначається як «динамічний процес, за допомогою якого індивід використовує вже отримане знання, щоб інтегрувати його в нове знання або нове вміння, або для того, щоб в новому контексті розв'язати якусь проблему» [108, с. 10]. На думку Волкової, характеристика трансферта цілком відповідає досвіду реінтерпретації. І. Роговін виділяє такі основні чотири типи трансферту: трансферт між культурами, віддаленими одна від одної в просторі; трансферт між культурами, розділеними часом; трансферт між культурами, відокремленими один від одного і в часі, і в просторі; непрямий трансферт між культурами через трансферт в іншому культурному просторі. Щодо типології трансферту за І. Роговіним, можна пристосувати завдану схему задля розробки стратегій вивчення та методологічного аналізу скрипкових каверів, як показного жанру сучасної масової скрипкової культури:

1. трансферт між культурами, віддаленими одна від одної в просторі – вивчення аспектів співіснування обох видів скрипкового

виконавства: сучасного професійного академічного та сучасного неакадемічного скрипкового виконавства;

2. трансферт між культурами, розділеними часом – це є зіставлення виконавського досвіду академічної скрипкової практики з специфічними виконавськими прийомами, притаманними сфері сучасного скрипкового мистецтва. Постановка питання – якими специфічними виконавськими рисами вирізняється кавер;

3. трансферт між культурами, відокремленими одна від одної і в часі, і в просторі – осягнення специфіки усіх виконавських засобів, якими користується кавер, беручи до уваги жанр відео-кліпу, аудіо-візуальний компонент та комплекс сценічної художньо-пластичної підготовки артиста (танець);

4. непрямий трансферт між культурами через трансферт в іншому культурному просторі – вивчення аспектів психологічного та естетичного впливу сфери сучасного скрипкового виконавства на соціум, вивчення каверу в контексті соціокультурних комунікацій.

Дані стратегії вивчення кавера ми вважаємо найбільш актуальними і наше подальше вивчення даного питання буде скероване саме за цією стратегією.

Поряд з трансфертом П. С. Волкова вважає за доцільне звернутися до ще одного терміну – «трансакція». Як пише І. Роговін, «акт втілення вторинного художнього образу в нову чуттєво сприйняту форму прийнято називати трансакцією незалежно від того, чи змінюється мова, жанр або вид мистецтва» [108, с. 11]. Волкова спеціально зауважує, що «введений в культурологічний і мистецтвознавчий обіг У. Еко термін «трансакція» буквально означає «угода», тобто взаємодія, угода двох різних, окремих субстанцій. У нашому випадку – відправника і одержувача повідомлення (творців первинного і вторинного художнього образів)» [25, с. 177].

Волкова зауважує, що поняття «інтерпретація» неодмінно пов'язане з категоріями «розуміння», «діалог», «гармонія» (в тому числі з особливим

характером відносин, які об'єднують композитора і слухача, письменника і читача, художника і глядача). «На сьогоднішній день термін «трансакція» з найбільшою частотою вживається в області психології, ніж власне мистецтвознавства» [17].

В контексті характеристики «трансакції», П. С. Волкова виділяє три основні типи реінтерпретації: вербальну (наприклад, балету Чайковського «Лебедине озеро» в оповіданні С. Параджанова «Лебедине озеро. Зона»); невербальну – музичну (як Шоста симфонія Чайковського в балеті Р. Петі «Пікова дама» або в балеті Б. Ейфмана «Ідіот») або візуальну (наприклад, картини Е. Делакруа «Алжирські жінки» у П. Пікассо); і синтетичну (реінтерпретацію «Кармен-сюїти» Ж. Бізе – Р. Щедріна в мультиплікаційному ляльковому фільмі Г. Бардіна «Чуча 3»).

Характеристика терміна «трансакція», яка вказує на те, що запозичення і використання відомих сюжетів здійснюється різними засобами, які часто не збігаються з мовою мистецтва базового тексту, також знаходить втілення в різних видах скрипкового кавера. Вербальний кавер – кавер, створений на основі матеріалу із сучасного вокального репертуару, музичний кавер – кавер, створений на основі іншої інструментальної композиції, синтетичний кавер – залучення позамузичних засобів виразності у виконавську кавер-традицію. Щодо останнього типу можемо привести за приклад виступ американської скрипальки Ліндсі Стірлінг. 26 серпня 2010 року вона влаштувала концерт у віртуальній реальності. Артистка перетворилася на анімовану героїню комп'ютерної гри, а глядачі – в світлячків. Під час виступу Стірлінг перебувала в студії, її рухи передавалися у віртуальний простір в реальному часі. Відвідати цей незвичайний концерт могли власники шоломів віртуальної реальності, які завантажили додаток Wave.

Побіч з вивченням родинних понять явищу реінтерпретації в контексті її спорідненості з явищем каверу, наші наукові пошуки також призвели нас до поки що єдиної немусичної сфери мистецтва, яка застосовує термін для позначення власних художніх форм. Досить цікавим є досвід застосування

термінологічної одиниці «кавер» в літературі. Волкова зауважує, що: «...якщо в лінгвістиці реінтерпретація розглядалася як окремий випадок інтерпретації, то вже в літературознавстві реінтерпретація позиціонувалася як рівноцінна інтерпретації процедура, яка з'єднувала в собі можливості відновлення традиції і протидії їй, подвоєння і, одночасно, придушення [25, с. 181]. Зважаючи на те, що каверу притаманні риси і інтерпретації, і реінтерпретації, літературознавство досить органічно користується цим феноменом для позначення творів, що поєднують у собі риси одразу декількох авторських стратегій.

Перші наукові прецеденти щодо застосування кавера у літературі ми знаходимо у роботі російської науковиці Т. Н. Маркової «"Кавер-версії" вірша Н. Заболоцького "Некрасивая девочка" як спосіб діалогу із радянською культурою». Робота видана у 2018 році і присвячена аналізу творчого експерименту, здійсненого в рамках поетичної програми фестивалю сучасного мистецтва «Дебаркадер» (Челябінськ, 2017 рік). Автор ідеї Олександр Маніченко [84]. На його думку, творчий проект дозволить побачити, як тексти взаємодіють сьогодні: «чим рідняться, а що додає оригінальності і цінності; як зародок сюжету, що міститься в оригіналі, стає повноцінною історією, якими деталями і смислами обростає, а що, навпаки, втрачає» [86, с. 132].

У проекті взяли участь 32 поета, які надіслали новітні авторські креативні рецепції вірша Миколи Заболоцького «Некрасивая девочка», написаного ще у 1955 році. ««Кавер-версії» перевели проект із ігрової площини в область серйозної філологічної рефлексії, в центрі якої опинився різноманітний досвід взаємодії з вкоріненим в культурі текстом, його вплив на особистий життєвий і поетичний досвід наших сучасників, його творче переосмислення. Новостворювані кавер-тексти переосмислюють вихідні концепти та «шум часу» в світлі власного досвіду і особистої аксіології, неминуче опиняються в просторі культурного діалогу-полілогу, в якому і знаходять своє місце, власну цінність» [86, с. 132].

Даний вірш М. Заблоцького був обраний в якості відправної точки експерименту за рядом причин: це є хрестоматійно відомий текст, внутрішній сюжет вірша представляє можливість його внутрішньої деконструкції і враховуючи піввікову часову дистанцію, з неминучістю повинен позначитися на сприйнятті та інтерпретації твору.

За підсумком статті, Маркова приходять до висновків про те, що «питання традиції та новаторства есплікується на сучасному етапі в зверненнях найчастіше до деконструкції, ніж співтворчості, до трансформацій, ніж до сприйняття творчих прийомів і стратегій, напрацьованих і перевічених попередниками. Інтертекстуальні елементи служать деконструкції претекста, але одночасно сигналізують про народження нового синтезу морально-етичних, гносеологічних установок хрестоматійного твору та актуальної картини дійсності» [86, с. 136].

«Визначаючи собою безперервний процес переосмислення традиції через її одночасне відновлення і відображене переломлення, реінтерпретація, на відміну від нейтрально орієнтованих трансферту і трансакції, передбачає першочергову необхідність діяльного співробітництва з боку суб'єкта сприйняття, котрий із стороннього спостерігача перетворюється на одного з учасників діалогу. У цьому відношенні реінтерпретація прямо відповідає завданню актуалізації суб'єктивності [25, с. 178-179]. Волкова зауважує, що на тлі того історичного шляху, який пройшла гуманітарна наука від античності до наших днів, змістове наповнення поняття «реінтерпретації» коректувалося в залежності від цілей і завдань тієї предметної області, в якій воно було затребуване. Так, якщо в лінгвістиці реінтерпретація розглядалася як окремий випадок інтерпретації, то вже в літературознавстві реінтерпретацію позиціонувалася як рівноцінну інтерпретації процедуру, яка з'єднувала в собі можливості відновлення традиції і протидії їй, подвоєння і, одночасно, придушення. Нарешті, в області філософії мистецтва на противагу методологічного релятивізму, зумовленого постмодерністської ситуацією, стає очевидною методологічна спрямованість реінтерпретації, що

набуває статус соціокультурного феномену. При цьому алгоритм аналізу текстів, в яких позначений феномен присутній з усією очевидністю, складається з наступних процедурних норм: знайомство з класичним текстом, який в новій художній системі присутній виключно на рівні елемента останньої; порівняльна характеристика класичного і нового (оригінального) тексту, що здійснюється на рівні діалектики частини і цілого; актуалізація концептуальної інформації нового оригінального тексту через звернення до риторичного канону як аналогу системного аналізу діяльності [26, с. 179].

Окрім крім образотворчого мистецтва і літератури феномен кавера широко застосовується позначенні кросовера в таких сферах як:

- у кіно та на телебаченні (сам фільм або серіал, в якому зустрічаються герої декількох популярних кіносеріалів або окремих фільмів. Наприклад, всесвіти компаній Marvel та DC, декотрі серії із серіалів російської теле-компанії ТНТ);

- у комікс-індустрії. Там кросоверами називають як і комікс, де зустрічаються персонажі різних вигаданих всесвітів (наприклад, Marvel і DC), так і сюжет в якому діють персонажі з одного всесвіту, але з різних серій коміксів. Приклади міжвселенських кросоверів: «Фредді і Джейсон проти Еша», «Army of Darkness vs. Re-Animator », «Green Lantern Versus Aliens», «Marvel vs. DC » – серія коміксів, випущена спільно Marvel і DC, в якій діяли персонажі обох всесвітів. Приклади кросоверів із одного всесвіту: «Secret War», «Civil War» –Marvel Comics; «Flash of Two Worlds», «Нескінченний криза» – DC Comics та ін.;

- кросовери у відеоіграх: Mortal Kombat vs. DC Universe, серії Marvel vs. Capcom і Capcom vs. SNK, серія Kingdom Hearts, серія Super Smash Bros та ін.;

- версія мультиплікаційного кросовера розглядається як змішання сюжетів і персонажів з різних мультфільмів. Іноді такі мульт-кросовери присвячуються якійсь знаменній події. Так мультфільм «Черепашки

назавжди» присвячується 25-річчю існування Черепашок-ніндзя; на каналі Cartoon Network показують новорічні кросовери (Декстер і Джонні Браво, Табір Лазло і Команда Нашого Двору і ін.); «Хто підставив кролика Роджера» та ін. [71].

Підсумовуючи обсяг накопичених знань щодо аналогів феномена реінтерпретація, інтерпретація та кавер у інших видах мистецтва, можемо зауважити наступе. Термінологічна одиниця «кавер» дуже рідко застосовується у позамузичних видах культури та мистецтва. Однак, це не є свідченням того, що притаманний каверу тип текстової реінтерпретації, немає аналогів у культурі. Кавер споріднений з такими поняттями, як інтерпретація, реінтерпретація, інтертекст, транскрипція, метод трансформації, ремейк, ремейд, псевдоремейк, кавер-версія, ремікс, версія, апгрейд, гег кавер, повторна інтерпретація, трансплантація художнього твору, парафраза, еволюційна трансформація, деконструкція, прочитання, наслідування, підроблення, симулякр, варіація, мальовнича імпровізація, вільний переклад, конфронтація, еволюційна трансформація класичного твору, деконструкція тексту, параноїдальна інтерпретація, гіперінтерпретація, трансферт, трансакція, тощо. Кожен із аналогів назви має свою окрему сферу застосування і акцентує власні ознаки. Співставлення ознак будь-якого із перелічених аналогів виявляє спорідненість та накопичення нових сторін розуміння з явищем кавера.

Однак, з-поміж опрацьованих мистецьких категорій, що споріднені з кавером, виникає необхідність систематизувати характеристики, що провокують вивчати явище кавер з різних ракурсів. Справа у тому, що кавер є унікальним пограничним явищем не лише у жанрово-стильовій системі та рубіконом на межі академічної та масової культури. Кавер також виявляє злиття виконавської і композиторської інтерпретації. З огляду на усі перелічені аналоги інтерпретації, реінтерпретації та кавера, розберемося котрі з них стосуються його виконавської спрямованості, а котрі карбують

принципи щодо композиторської сторони розуміння інтерпретації та реінтерпретації.

Виконавська сторона кавера:	Спільні категорії:	Композиторська сторона кавера:
Симулякр Парафраза	Інтерпретація Реінтерпретація Гег-кавер Метод трансформації Версія Еволюційна трансформація Деконструкція Вільний переклад Прочитання Конфронтація Трансакція Трансферт	Апгрейд Інтертекст Транскрипція Ремікс Ремейк Ремейд Псевдоремейк Наслідування Підроблення Варіація Трансплантація художнього твору

Виявляється, що кавер не є виключно виконавською чи композиторською інтерпретацією, спільних категорій у ньому набагато більше, ніж специфічних композиторських або виконавських. Кавер трансформує явище інтерпретації та надає йому у багатьох відношеннях новий характер. Кавер, будучи самодостатньою музичною формою, наслідує традицію музичної цілісності, що звучала раніше, намагаючись, за допомогою нових засобів, відтворити нові якості, що цінні для нас в старому прочитанні.

Кавер-культура повертає нас до початкового принципу творення музики: авторитету композитора протиставлено авторитет виконавської

традиції. Адже, музика виникла як виконавський феномен, а постать композитора з'явилася із постаті виконавця. В наш час, завдяки сучасним тенденціям розвитку масової музичної кавер-традиції, великої актуальності набуває постать виконавця, виконавська особистість. Нова стратифікація мистецтва виникає в музично-художньому досвіді на ниві взаємовідношення академічної й позаакадемічної сфери. Відбувається зародження професійної позаакадемічної музики, що виросла з академічної, і розвиток професійної неакадемічної музики, яка не має відношення до академічної. Кавер знаходиться поміж усіх перелічених музичних сфер. Джерело жанру кавера, усього жанрової середовища, у тому, що виконавець диктує умови композиції, навіть з огляду на той факт, що може бути використана вже написана музика. За підсумком усього музично-виконавського процесу, інтерпретативний компонент превалює. Народжується нова концепція мистецтва. Саме як арт-традиція кавер-музика стосується самопочуття особистості в культурі і це є нова форма репрезентації творчої особистості.

Висновки до Розділу 2.

Явище каверу виникло у популярній музиці наприкінці ХХ ст. На сьогоднішній день, термінологія визначення, яка описує сферу розуміння даного музичного феномена, має досить широке коло синонімів. В даному розділі ми вивчаємо етимологію словосполучень та відслідковуємо основні лінії виникнення усіх синонімічних варіантів визначення жанру «кавер», від часу його виникнення та до тепер. Слово «кавер» не завжди позначало саме той сенс, який ми надаємо явищу в рамках нашого дослідження, і ця обставина значно утруднює розуміння іншомовних текстів про кавер-музику, але й дає підґрунтя до більш ємкого дослідження даного феномену.

Оскільки термінологічна одиниця кавер, запозичена з англійської мови, були простежені смислові взаємозв'язки семантичних якостей даного слова, починаючи саме з англійських зразків. Однак, найбільш віддалені сфери вживання терміну несподівано відкривають і нові сторони у розумінні явища,

контекст якого завдано дисертаційним призначенням. Усі надані сфери застосування слова «кавер» мають з музичним кавером подібність за таким принципом: музичний кавер приховує те, без чого може вдовольнитись оригінал і, виділивши сутність, декорує її, створюючи нову дійсність. Уся кавер-культура побудована на принципі такого приховування і тут художня якість кавера визначається саме мірою того, в якому співвідношенні новий продукт містить те цінне, що притаманно оригіналові і те нове, що може запропонувати кавер-виконавець. В дисертації наведено такі приклади обставин, за яких кавер буде популярнішим за оригінал або мати подібний успіх.

Серед різноманіття мовних зворотів та смислів слова «кавер», звичайна річ, американські офіційні джерела надають йому розгорнуте формулювання, щоб уникнути плутанини із термінами з інших життєвих сфер. В українській мові термін «кавер» не має поки що інших семантичних значень, ні з якої сфери мовного вжитку. Тому, цілком виправданим є скорочене застосування музичного терміну «кавер» або «скрипковий кавер», наряду із іншими його синонімами, звичайно, якщо неодмінність вжитку обумовлена їх контекстними зворотами або, наприклад, якщо це переклад з іншомовних джерел.

Також в дослідженні описано вжиток терміну «кросовер». Важливо зазначити, що даний термін, як і власне кавер, також має широкий спектр застосування у позамузичних сферах – науці, техніці та спорті. Нами досліджено шлях, який пройшов «кавер» від музичної термінологічної одиниці «cross cover version», до «crossover» і врешті решт до простого «cover». Обов'язковим етапом дослідження є простеження того, як саме музичний кавер називають в різних країнах світу та які переваги у назві надано скрипачами на власних YouTube каналах. І ми приходимо до висновку, що як кавер-музика з'явилася до того, як її почали описувати теоретики-музикознавці, з цієї ж аналогії слід розглядати і вжиток назви «кавер», що вкорінена в сфері музикування стихійно, масово та інтуїтивно.

Численні термінологічні розбіжності щодо феномена кавер у сучасній музичній культурі допустимі, а сама наявність багатого числа синонімів відображає те, що дане культурне явище розповсюджене в багатьох культурних осередках світу. В кожному окремому місці його назва має власний варіант вимови, що виправдано об'єктивними доцільними вимогами. Така відмінність у використанні синонімів назви кавера, наближує нас до думки, що найчастіше вживаний варіант «кавер» і має бути термінологічною основою до визначення даного музичного феномена у вітчизняному музикознавстві.

Залучаючи кавер до одного смислового ряду з феноменом інтерпретації, філософія мистецтва також завдається питаннями щодо теорії реінтерпретації. У руслі досліджень даної проблематики, ми приходимо до того, що реінтерпретація та інтерпретація за своїми ознаками споріднені з феноменом кавера. Беручи до уваги близькість цих понять, ми віднайшли подібні та відмінні риси цих явищ та відповіли на питання: які ознаки споріднюють явище реінтерпретації, інтерпретації та кавер.

Кавер-традиція виступає як закономірне явище для сучасного стану музичної культури і сучасної іпостасі музичної мови. Кавер долає кордон академічної і неакадемічної форми музики не загубивши змісту, але надавши йому нової активності. Кавер-музика при всій її відособленості відповідає магістральному напрямку, адже вона виявляє тенденцію популяризації академічної музики і художньо-естетичних цінностей, які з нею пов'язані. Відтак перебудовується вся система впливу. Нові знакові матерії музичної мови – це мова реінтерпретації.

Звернувши увагу на актуальні зразки культурної спадщини та її реінтерпретації в різних видах сучасного мистецтва епохи постмодернізму, ми прийшли до висновку, що принципи музичної кавер-традиції мають власні зразки і у позамузичних видах мистецтва. Злиття стилістики, різних жанрів, діалог культур та різних епох – усі перелічені явища можна віднайти у сучасних музичних і образотворчих художніх текстах, балеті, кіно і

анімації. Таким чином, ми приходимо до того, що музична дефініція «кавер-традиція» не є суто музичним продуктом в контексті творчого самовираження артиста. Опираючись на науковий досвід щодо вивчення явища реінтерпретації у культурі, розглянемо аналогічні явища, на які вказувала П. Волкова: симулякр, апгрейд, ремікс та гет.

Використовуючи класифікацію Ж. Бодріяра, ми запропонували власні характеристики можливостей взаємодії артиста з реципієнтним середовищем у контексті скрипкової кавер-традиції: відображення базової реальності, подальше викривлення і маскуванню цієї дійсності, підробка реальності, маскуванню безпосередньої відсутності реальності (де більше немає моделі), повна втрата будь-якого зв'язку з реальністю, перехід знаку з ладу позначення (видимості) в лад симуляції, тобто звернення знаку в власний симулякр.

Розглядаючи апгрейд як суміжну до кавера категорію, ми за аналогією створення апгрейда, розглядаємо й ймовірні ризики, які мають враховувати кавер-виконавці, в момент створення власного музичного продукту. Вони стосуються як технічно-професійних виконавських засад, так і композиторських, сценічно-професійних, суто технічних, пов'язаних з інструментарієм, тощо.

Виходячи з того, що скрипковий кавер як і ремейк, співзвучний і досвіду інтерпретації, і досвіду реінтерпретації, ми привели ознаки спорідненості кавера та ремейка. Наряду з вивченням, ми застосували типологію ремейка за Т. Леїчем до скрипкового кавер-репертуару, виділивши такі типи: *re-adaptation violin cover*, *hommage violin cover*, *updating violin cover*, *true remake violin cover*.

Дана типологія Лейча допомогла виділити подібні та відмінні риси ремейка та скрипкового кавера. Розглядаючи обидві мистецькі категорії в контексті їх спорідненості з явищем реінтерпретації, ми прийшли до певної визначеності щодо різновидів скрипкового кавера та виявили закономірності взаємовпливу академічної виконавської практики з неакадемічними видами

скрипкового мистецтва. Таким чином, реінтерпретація, як принцип художнього мислення, що має власне застосування у різних сферах мистецтва, взаємодоповнює специфічні категорії культури на рівні їх понятійного та термінологічного апарату і тим самим збагачує їх сторони розуміння.

Завдаючись питанням, чи має явище кавер аналогічні дефініції у позамузичних видах мистецтва, ми приходимо до того, що термін «кавер» лише починає набувати власної популярності. Він торкнувся літературної сфери (позанаукових видання, публіцистика, соціальні інтернет-мережахі, у ЗМІ) та образотворчого мистецтва. У науковій літературі термін поки що не застосовується, лише на рівні побутового мовного вжитку він зрідка зустрічається. З огляду на те, що музичний сенс кавера є досить відомим, ми гадаємо, що незабаром термін матиме розповсюдження більш широкого загалу. А поки що концепт, який «кавер» позначає у музичному контексті, ми знаходимо у немусичних видах мистецтва у вигляді аналогій, синонімів та родинних явищ, що своїм застосуванням підкреслює специфічність власної сфери. За допомогою вивчення поняття «трансферт» за І. Роговіним та його типології, ми розробили стратегії вивчення та методологічного аналізу скрипкових каверів, як показового жанру сучасної масової скрипкової культури.

РОЗДІЛ 3.

СКРИПКОВИЙ КАВЕР У ВИКОНАВСЬКІЙ ТА КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ «ТРЕТЬОГО ПЛАСТА»

3.1. Взаємозв'язок музичних та танцювальних аспектів феномену Ліндсі Стірлінг: до проблеми нових форм виконавської виразності

Видатний скрипаль та педагог В. Мазель в своїй книзі «Скрипаль і його руки» писав: «XX століття, особливо починаючи з його другої половини, ознаменоване видатними досягненнями в області скрипкової техніки. Технічні труднощі, раніше доступні лише небагатьом віртуозам, з легкістю виконуються учнями, що не володіють яскраво вираженими природними даними. Безсумнівно, такі значні успіхи виконавства стали можливі завдяки розвитку методичної науки, розробленої на основі природних рухових можливостей рук. Віртуозне володіння інструментом стає масовим явищем» [143], [158]. Що стосується скрипки в контексті масової сучасної культури, з огляду на розпещеність публіки, їй вже не так цікаво, що і як грає скрипаль, в сенсі звучання. Боротьба за популярність серед виконавців популярних масових жанрів ведеться новими засобами виразності, такими як танець в розумінні професійної хореографічної постановки. Звідси випливає, що власне виконання сучасних музичних жанрів вже не сприймається лише як аудіо формат, їх цінність значиться як відео продукт. Мова не йде про применшення значення музики, а навпаки, спостерігається збагачення культури в цілому, за допомогою злиття суміжних видів мистецтва.

Виконавицею сучасних неакадемічних скрипкових жанрів виступає американська скрипалька Ліндсі Стірлінг. Коли Ліндсі була дитиною, у її сім'ї була скрутна фінансова ситуація, але батьки знайшли вчителя, який виділяв на заняття з нею всього 15 хвилин щотижня. Жоден інший вчитель не погоджувався на це, тому, що всі вважали, що за 15 хвилин в тиждень не можна навчитися грати. Навчання тривало 12 років, а в 16 років Ліндсі заснувала свою рок-н-рол групу. Таким чином скрипалька отримувала базові

навички гри на інструменті. Така досить рідкісна історія посереднього рівня академічної освіти в поєднанні з колосальним успіхом і популярністю, вводить в стан замішання і вимагає аналізу цього феномена.

На думку одразу спадають слова великого педагога Л. Ауера: «Навички, закладені в дитячому віці, на краще чи гірше впливають на все життя» [170, с. 9]. Аналізуючи творчий феномен Ліндсі, в контексті цитати Ауера, у нас виникає питання – чи немає зв'язку між нерегулярністю і відсутністю суворого системного підходу до її навчання в ранньому віці з тим рівнем творчої свободи її музичної особистості? Проаналізуємо як же можливо злиття мистецтв в її творчій діяльності. З раннього віку учень скрипаль знаходиться під авторитарним впливом наставника, який формує правильні рухи учня і розвиває його любов до музики, навчає, задовольняє основні руховим професійно-технічним свідомим діям, які, майже відразу, переходячи в несвідомі, назавжди запам'ятовуючи – керують згодом зрілим музикантом. Приватні уроки, що отримувала Ліндсі в дитячому віці були не тривалими, але на протязі багатьох років вона отримувала класичну музичну освіту під пильним наглядом викладача з музичної школи. На нашу думку, існує певна ймовірність того, що саме та нестача реалізованості музичного потенціалу в академічній манері виконання, якої так і не досягла Ліндсі, підштовхнула її до пошуків нових форм музичної скрипкової виразності, стала рушієм до створення нового симбіозу талантів, які так гармонійно співіснують в цій дівчині.

Наш погляд звернений на передумови до можливості нового прочитання скрипкових можливостей. З давніх часів музика була нерозривно пов'язана з пластикою. Досить згадати ритуальні шаманські танці, щоб з упевненістю стверджувати, що звук і ритм, як ні що інше, викликали певні імпульси в первісній людині на всіх рівнях її буття – в свідомості, в підсвідомості, у фізіології. Однак, еволюція суспільства в цілому, поступово звела нанівець синкретичність світогляду, властиву нашим далеким предкам. Види мистецтва, які колись складали своєрідний психосоматичний комплекс,

об'єднаний музикою і танцем, відчужувалися один від одного до тих пір, поки кожне з них не виділилося в самостійну галузь знань, умінь і навичок. Техніка досягнення звукового результату остаточно придушила свободу тіла. Хочеться зауважити, що та віртуозна рухова свобода ігрового апарату, до якої призводить учнів сучасна скрипкова педагогіка – вона і проявляється в симбіозі танцювального і виконавської мистецтв у творчості виконавців масових жанрів. Прикладом тут служить безліч виконавців-віртуозів, окрім Ліндсі Стірлінг – це Ванесса Мей, Едвін Мартон, Девід Гарретт, струнний Квартет PAgagNINI, першої скрипкою якого є Ара Макліян, і багато інших. До речі, у своїх інтерв'ю Ліндсі неодноразово згадувала імена Ванесси Мей та струнного квартету Bond, як своїх перших кумирів, які захоплювали її своєю, на той час, революційною творчістю.

Звернемося до феномену Ліндсі Стірлінг, і з наукової точки зору спробуємо відповісти на питання – яким же чином їй вдається з такою легкістю поєднувати, здавалося б, взаємовиключні таланти водночас. В цілому, (згадавши риси кавера, про які йшлося в першому розділі дисертації), всі композиції Ліндсі, навіть її власні, в музично-технічному плані побудовані на тих же базисах, що й кавер. Перш ніж почати писати власні твори, Ліндсі виконувала кавери, а відійшовши в свою стежу, вона продовжила складати треки у тій же манері, ускладнивши їх і відточивши майстерність танцю під час відтворення музики.

В музично-наукових працях, присвячених проблемам скрипкового виконавства та педагогіці, «ігровим апаратом» скрипаля називають руки, плечовий пояс і корпус тіла. Доречно зауважити, що жоден із представників класичної педагогічної скрипкової традиції не наполягав на статичній постановці без вільного рухання, хоча б з ноги на ногу. Практика скрипалів, що звертаються до танцювального жанру, так само демонструє приклади того, що рухові взаємодії різних частин тіла виконавця не йдуть врозріз з регульованими, усвідомлено вихованими руховими прийомами технічного скрипкового ігрового апарату в цілому. Очевидно, що партія соло

інструменту повинна бути спрощена до межі координаційних можливостей виконавця в умовах одночасної гри на інструменті в поєднанні з просторовими танцювальними переміщеннями окремих частин тіла виконавця, оскільки злиття таких різних і здавалося б взаємовиключних дій неминуче позначається на якості окремих складових обох компонентів виконання.

З точки зору техніки лівої руки скрипальки можна сказати наступне, – аранжуванню партій Ліндсі характерна тривала гра в одній позиції, використання в робочому діапазоні тільки перших трьох позицій, арпеджіоподібні побудови. Все це дає можливість фіксувати руку на шийці інструменту під час виконання складних танцювальних рухів і трюків, граючи при цьому чисто, не втрачаючи точку опори лівої руки на великому пальці і відчуття квартового охоплення позиції вказівним пальцем та мізинцем. Якими би ускладненими не були рухи Ліндсі – чистоту інтонації можна утримувати, не застосовуючи зайвих зусиль, так як простота і полегшеність скрипкової партії звільняє увагу скрипальки на користь перенесення її на координаційні моменти загального артистичного процесу. На цьому прикладі наочно бачимо, що кавер в поєднанні з танцем – зовсім не є легкою інструментальною п'єскою шкільного рівня. Усі спрощення в технічних моментах гри у лівій руці компенсуються складними процесами вибудовування координаційного контролю над загальними рухами правої руки та тіла виконавиці.

Праву руку виконавиці піддаймо такому ж критичному аналізу. Нами раніше вже зазначалося, що в своїх аранжуваннях Ліндсі надає перевагу такому розподілу ігрової зони смичка, яка тяжіє до середньої або верхньої частини, наближеної до середини. Безсумнівно, вибір такої закономірності розподілу смичка зумовлений специфікою рухового процесу скрипальки під час гри, оскільки в умовах частої зміни положення тіла, зона центру тяжіння смичка змінює свою локацію.

Розподілом смичка називається співвідношення довжини відрізка смичка, швидкості руху та щільності натиску на струну. Уміння правильно координувати ці елементи є одним з найважливіших компонентів культури звуку, а також показником рівня виконавської майстерності скрипаля. Виходячи з акустичних властивостей смичка, його розподіл в процесі ведення по струні не може бути симетричним. Мається на увазі три зони смичка.

Нижня зона смичка – перший його відрізок (в залежності від розташування його центру ваги) в межах до 40% від загальної довжини тростини. З огляду на велику вагу смичка в цій зоні, швидкість його руху тут повинна бути дещо більшою, а натиск на тростину мінімально необхідним. Менша щільність натиску смичка на струну забезпечується і регулюється за рахунок більшої опори в бік мізинця і підвішеного стану руки.

Більш важка вага, а також м'який натяг волосяної стрічки в нижній третині смичка вимагає більшої швидкості його ведення, а отже, і більш широких меж його просування в цій зоні. З огляду на ваговий фактор, сила натиску руки, на тростину в напрямку вказівного пальця повинна бути мінімально необхідною в зоні колодки. Досягнувши середньої та верхньої зони, силу натиску слід поступово збільшувати. Це досягається за рахунок поступового збільшення розвороту плечової частини. Активізувати розворот необхідно після проходження центра ваги смичка. Замість штучного збільшення натиску руки на смичок, що застосовується при горизонтально-прямолінійному методі, відбувається його певне збільшення за рахунок вивільнення природної ваги руки. Зазначені дії дозволяють без додаткових зусиль зберігати щільність звучання по всьому ходу смичка. Отже, центр ваги смичка не може бути локалізованим в одній точці.

Аналізуючи ігровий апарат Ліндсі, ми бачимо, що її особисте пристосування до інструменту майже виключає збалансованість взаємодії вказівного пальця та мізинця на тростині. Як наслідок, неактивні згинальні рухи мізинця під час гри ускладнюють просування смичка в сторону

колодки, що мимоволі ущільнює звучання і ускладнює управління процесом звуковидобування. Тому Ліндсі не використовує зону близько колодки смичка для гри тривалих музичних побудов, заміщуючи її зонами наближеними до центру тяжіння смичка. В контексті попередньої тези, цікавим залишається той факт, що під час танцювальних нахилів тіла вправо – зона гри автоматично просувається ближче до колодки, оскільки зміщення центру тяжіння прямо пропорційне зміні положення тіла виконавиці. Дуже часто в сценічних та відео постановках ми спостерігаємо нахили тіла Ліндсі назад, що супроводжуються прогином постави спини та одночасний підйом грифу значно вище підборіддя, – нерухомої точки опори до скрипки. За таких обставин Ліндсі використовує зону гри близько шпiца та середини смичка, що також зумовлено пристосуванням до зміщення центру тяжіння смичка.

Середня зона смичка – відрізок в межах 35% від загальної довжини тростини. При підході смичка до середньої зони вага його поступово зменшується, а волосяна стрічка стає більш щільною. Невелика активізація дугоподібно-кругової лінії руки допускає рух за рахунок поступового посилення її опори в бік вказівного пальця, що рівномірно уповільнює тут швидкість ведення смичка, і таким чином зберігається єдина щільність звучання. Посилення опори руки в бік вказівного пальця за рахунок пронуючого руху охороняє великий палець від міцного тримання тростини. В іншому випадку відбувається нейтралізація опори руки на тростину і втрачається щільність контакту смичка зі струною, що призводить до недовільного зменшення сили звуку.

Верхня зона смичка – відрізок в межах 20-25% від загальної довжини тростини. Це найлегша за вагою ділянка смичка, що пояснюється найбільш жорстким натягом на ньому волосяної стрічки. Збереження єдиної щільності звучання вимагає найбільшого натиску руки на тростину і значного уповільнення швидкості ведення смичка у верхній зоні. З цією метою при переході від середньої зони до верхньої розворот руки в бік вказівного

пальця збільшується. Верхня зона смичка – найбільш складна ділянка звуковидобування.

З огляду на акустичні властивості смичка, збереження єдиної щільності звучання при переміщенні смичка знизу від колодки вимагає рівномірно уповільненого руху, а у зворотному напрямку в сторону колодки – рівномірно прискореного. Регулювання швидкості ведення смичка і щільність його натиску на струну зумовлене виконавською необхідністю, і знаходячись під постійним слуховим контролем, здійснюється за рахунок поворотних рухів руки. Вироблений аналіз має більшою мірою теоретичне значення. У виконавській практиці неможливо з математичною точністю розрахувати всі основні елементи звуковидобування, адже музикування – складний психологічний акт, що не піддається точно виведеним схемам. Що стосується розподілу смичка у виконанні музики Ліндсі, тут діють ті самі закони тяжіння, оскільки основоположні вагові моменти, такі як власна вага смичка та вагові критерії правої руки виконавиці відносно дотикової точки кожної окремої зони смичка залишаються незмінними. Але принципи реалізації технічного задуму підпорядковані та диктуються динамікою зміни положення тіла в просторі. Тому, пристосовуючи свій ігровий апарат до умов танцю, в процесі ведення смичка доцільне регулювання його прискорення або уповільнення, з огляду на його акустичні властивості, що зазначені вище, також зазнає змін. Ступінь активності натиску руки на тростину залежить від ділянки ведення смичка. Близько колодки натиск руки на тростину найменший, а в момент наближення до кінця смичка, – ділянці більш легкій за власною вагою, натиск руки найбільший. Точність руху руки під час атаки звуку дозволяє струні зберігати рівномірну амплітуду коливань – вібрацію після атаки звуку. З огляду на характер переміщень Ліндсі по сцені під час гри – стрибки, повороти тіла на 360 градусів на місці або в стрибку в сторону, – абсолютно доцільним і виправданим є виникнення необхідності більш щільної фіксації ігрового апарату відносно інструментарію, тому Ліндсі навмисно обирає виконавські прийоми підвищеної силової активності.

Особистий ігровий стиль виконання Ліндсі, що викарбовувався в умовах пристосування класичної скрипкової постановки до нетрадиційної сценічної поведінки позначився на апараті правої руки, що є обґрунтованими в технологічно-музичному сенсі, але все ж критикуються педагогами методистами. Відсутність дій супінації кисті на тростині, що так необхідні для пластичного переходу руки від пронації, не схвалюються жодним з педагогів, що займалися розробкою методів звуковидобування, теорією фізіології та біомеханіки опорно-рухового апарата скрипаля в цілому.

У сучасній методиці існують два різних за своїм принципом підходи до вирішення проблеми формування атаки звуку і наступних дій руки зі смичком. У своїй книзі В. Мазель докладно описує обидва методи. Традиційний метод має на увазі застосування горизонтально-прямолінійних рухів руки після атаки струни смичком по всій довжині ведення смичка. Цьому методу надають перевагу М. Ліберман і М. Берлянчик в теоретичній роботі «Культура звуку скрипаля». Аналізуючи навик з'єднання звуків, автори відзначають: «Людській руці властиві вертикально-кругові рухи, які потрібно переробляти в горизонтально-прямолінійні, необхідні для ведення звуку, що забезпечується доцільною взаємодією всіх частин руки. Для цього пальці, що лежать на тростині, повинні виконувати особливі «вирівнювальні» рухи, які здійснюються важелем «безіменний палець – великий палець – вказівний палець», що функціонує в горизонтальній площині» [78, с. 48]. Мазель піддає критиці такий метод, оскільки горизонтально-прямолінійні рухи ускладнюють дії пронації та супінації. У зв'язку з цим значно утруднюється процес регулювання щільності натиску руки зі смичком на струну, адже натиск приходиться не на окремі групи пальців, а на всі пальці водночас. Описаний метод звуковидобування застосовується багатьма педагогами, представниками класичної виконавської традиції, також його дотримується Ліндсі Стірлінг. Її ігровий апарат хоч і зазнав певних пристосувальних форм, все ж має класичну основу. Однак, В. Мазель приводить досить аргументовані доводи щодо випрямних рухів пальців, і ми

погоджуємося з його тезою щодо ускладнення тактильних відчуттів в момент з'єднання зони шпiца та середини смичка. В той же час, в протывагу нашим класичним поглядам, у випадку Лiндсі, iснує розумiння необхідностi виконання музики пiд час танцю. Тому, вважаємо її пiдхiд рацiональним, хоча, вiрогiдно не єдино можливим.

В. Мазель так описує основнi принципи нетрадицiйного методу атаки звуку, якi сформульованi в статтi Мiррей Паркiнс «Порiвняння технiки гри на нiй в методах Гавас, Роланда i Сузукі»: «Всi три педагога згоднi, що рухи смичка повиннi бути продовженням рухiв руки i необхідно слiдувати закругленою лiнiєю, щоб уникнути прямолiнiйних штрихiв» [82, с. 49]. Бiльшою мiрою сказане вiдноситься до зони плечового суглоба, що має найбільшiй дiапазон рухливостi. На думку авторiв методу, круговi рухи в цiй зонi, на вiдмiну вiд горизонтально-прямолiнiйних, створюють найбільш сприятливі умови для доцiльного взаємодiї всiх частин руки, а зароджуються цi круговi рухи в областi м'язових груп лопатки i ключицi.

Дугоподiбно-круговi рухи плечового суглоба надають можливiсть скрипалю легше контролювати i регулювати ступiнь м'язової напруги в цiй зонi. На основi такого роду рухiв формуються дiї пронацiї i супiнацiї кистi, якi автоматично переносять опору руки в бiк вказiвного пальця або мiзинця, що дозволяє оптимально регулювати щiльнiсть натиску руки на смичок по всiй лiнiї вeдення. Таким чином, дугоподiбнi круговi рухи частини руки, якi автоматично формують рухи пронацiї i супiнацiї, дають можливiсть без особливих зусиль вести смичок по заокругленiй, найбільш природнi лiнiї. В даному випадку вiдпадає необхіднiсть застосування додаткових вивiльнюючих дiй, зокрема випрямних рухiв в пальцях. Описаний метод теоретично та практично показує бiльшу простоту та природнє фiзiологiчне пiдгрунтя, отож, вeдучи наші спроби пояснити феномен Лiндсі з професiйно технiчного боку, спробуємо припустити, що проблему пронацiйно-супiнацiйної мобiльностi можна було б вiршити, скориставшись даним способом звуковидобування. Точнiсть iмпульсу-удару на струну залежить

багато в чому від синхронності поворотних рухів плечової частини руки і, що найбільш суттєво, – просторово координуючих дій руки зі скрипкою. Саме ця обставина, на наш погляд робить застосування методу дугоподібно-кругових штрихових прийомів в музично-танцювальному процесі найменш можливим, тому, що координаційний просторовий контроль частин ігрового апарата неодмінно вступає в резонанс з просторовим контролем частин тіла скрипаля в цілому. Тому, вважаємо зміни ігрового апарата Ліндсі Стірлінг доцільно виправданими, хоча й не сприятливими для використання в класичній академічній манері виконання.

Перерахуємо, що ж спрощено в партіях Ліндсі, щодо стандартної штриховий палітри академічного скрипкового репертуару. У переліку загальних характеристик скрипкового кавера як музичного жанру, нами раніше було встановлено таку рису, як бідність штриховий палітри, навіть її одноманітність. Штрихи *detache* і *legato* належать до групи плавних (за характером їх взаємодії зі струною; будь-то частина смичка, або вся стрічка волосу), їх реально скоординувати із рухомим корпусом скрипки під час переміщень по сцені, або навіть під час виконання стрибків. Таке вміння музиканта, як ясне відчуття ігровий точки на струні і траєкторії ведення смичка – це, безумовно, та база, з якої починається навчання прийомам звуковидобування на скрипці. Звідси можна припустити, що навчання симбіозу «танець – гра» можна починати вже на етапі повного оволодіння цими штриховими прийомами, а можливо й навіть з моменту освоєння гри на відкритих струнах. Ліндсі говорить: «Лише в тому випадку, коли я добре знаю музичний текст (в сенсі – «правильно виконую»), тільки тоді відбувається додавання, привнесення танцювальних елементів у музичне виконання». Оскільки насамперед Ліндсі відштовхується від музичного компонента – значить, розробляючи поетапність розвитку таких здібностей, варто на якомога більш ранніх етапах вводити в практику координування прийомів цих, таких різних, сфер мистецтва.

В нашому описі рис кавера говорилося про статичність динаміки, мотивної, в тому числі, та обмеженості використовуваних скрипкових штрихів. Ця перевага для координованості рухових моментів теж відіграє не останню роль. Найчастіше використовуються ті штрихи, що за характером взаємодії зі струною мають щільний тривалий контакт із нею. Такі штрихові прийоми як летюче стаккато, рикошет, Віотті штрих – вимагають підвищеної дотикової уважності і координованості щільності у зіткненні смичка із струною, ваги руки і швидкості ведення смичка, оскільки задіюють природну пружину тростини смичка. Ці штрихи майже не використовуються Ліндсі в тих частинах твору, які виконуються разом з танцювальною постановкою. Спінкато, в основі виконання якого лежить принцип керованого відскоку смичка від струни, використовується досить часто, так як його природа звучання та артикуляції має танцювальний характер. Цей уривчастий, ясний, чітко артикульований штрих застосовується в середній частині смичка, та зазвичай має летючий характер звучання. У партіях Ліндсі також часто зустрічається сотіє в арпеджованих пасажах, дубльованим варіантом.

Основаючись на музично-технічному підґрунті, на прикладі виступів Ліндсі, висловимо думку щодо хореографічного компоненту виконання сценічного кавера. О. Вороновська стверджує, що мистецтво хореографії, яке здатне не тільки відображати дійсність в її подієво-сюжетних проявах, але й підніматися до великих абстрактних узагальнень, є, по суті, не вербальна, але ритмопластична форма мислення і самоствердження. Танець як форма організації пластичного інтонування в просторі культури – це об'єднання музики, руху і слова (не завжди озвученого), де кожний з компонентів, в силу властивої йому специфіки, діє не цілком синхронно з іншими – в тому сенсі, що оперує засобами своєї мови і характерними для неї одиницями [28, с. 101-111]. Ми абсолютно погоджуємося з її ствердженням, а також хочеться доповнити щодо прикладу Ліндсі – в її творчому прояві танець сам по собі є компонентом синтезу мистецтв. Така колаборація має діалогічну природу свого прояву, оскільки обидва компоненти мають рівноцінне значення,

доповнюючи один одного як єдина ритмопластично-музична форма. Своєю унікальністю вона завдячує можливості існування компонентів в окремоті, та органічному прочитанню у своїй сукупності. Сказане приводить до констатації протиріччя між багатством і багатомірністю танцю як феномена культури, з одного боку, і його недостатньою комплексною вивченістю в творчості інструменталістів музикантів – з іншого. Цікавий момент – ще ніколи досі, рухи музиканта під час виконання твору, будь-якого жанру та стилю, не були важливою складовою частиною танцю, його основою та беззаперечно унікальним засобом виразності, а нотний текст, в контексті сказаного, не слугував вичерпним описом хореографічних жестів.

Взаємозв'язок танцю і виконання музики знаходять яскраве відображення в творчості Ліндсі, присутня єдність характеру та виразності виконання обох складових музично-танцювального перформансу. У ньому формуються ті елементи впливу на слухача – глядача, котрим властиві найбільш яскраві ефекти. Комбінація та поєднання рис, властивих суміжним театральним жанрам, застосування у музичній стилістиці, у принципах та специфіці формоутворення рис, притаманних різним жанровими витокami явищам (театр, народний театр, народні пісні, балет й т. ін.) – наявні ознаки творчості Ліндсі наближені до рис втілення музично-драматургічного змісту у синтетичному камерному музичному спектаклі за визначенням А. Носулі, в його праці, що присвячена процесу розвитку камерної опери [95]. Видовищність інструментальних виступів Ліндсі посилюється театралізацією постановок, залученням танцюристів, косплеєм, обов'язковою наявністю хореографічних та акторських даних солістки. Ці риси також зближують виступи Ліндсі з мюзиклом, але в них вокальна домінанта заміщена скрипковою, а сюжетність орієнтована на соло.

Хоча творча особистість Ліндсі розвивалася у особистих умовах, неможливо не зазначити, що така форма мислення і самовираження відбиває культуру епохи в цілому. Проте, існують передумови виникнення феномену Ліндсі. З посиленням у ХХ столітті синтезу мистецтв і тяжінням до

видовищності зароджуються нові музично-театральні жанри. В далекому 1977 році Н. Хренов писав: «...видовище починає диктувати нові умови існування та функціонування традиційних видів мистецтва, розпочинається переструктуризація інших видів мистецтва, що призводить до того, що видовищні елементи в прямій чи непрямій формі виходять на перший план» [143, 38-40]. В 1984 році професор Т. Куришева висловлює схожу думку: «Театральність стає домінуючим принципом у розвитку концепції видовищних форм, які все більше охоплюють усі галузі життєдіяльності людини, починаючи від спорту і закінчуючи політикою. На зміну «метафізичній», «літературоцентристській» культурі, пройшла нова «видовищна», театралізована [74, с. 55]. Близький до цікавого для нас підходу аналіз різних теорій розвитку театралізації виявляє дослідження М. Перепелиці, вона пише, що переворот суспільної свідомості в русло видовищності і театралізації призвів до того, що ця риса стала чітко проявлятися буквально у всіх сферах життя, не уникли впливу театральності і нетеатральні жанри в музиці. Все частіше стали виникати опуси, при виконанні яких дія тяжіє до перформансу, коли музиканти пересуваються по сцені, спускаються в зал для глядачів, роблять інші дії, граючи ту чи іншу роль. Театралізація проникла в нетеатральну музику і як зовнішній, рольовий прояв, і як внутрішній фактор розвитку [100, с. 320].

Підсумовуючи особливості виконавських аспектів гри Ліндсі Стірлінг, можна в своїй сукупності назвати їх авторськими стильовими особливостями, своєрідним ідиостилем виконавиці. Оскільки деякі невідповідності з загальноприйнятими канонами і нормами побутування в техніці виконавства нам вдалося теоретично обґрунтувати, надавши їм аргументованість у доцільності їх застосування, можна їх позначити певними особливостями стилістичного характеру, неминуче присутніми в даній жанровій галузі сучасної музики.

В «Короткому словнику літературознавчих термінів» авторський стиль визначається як «сукупність основних ідейно-художніх особливостей

творчості письменника, що повторюються в його творах, основні ідеї, які визначають світогляд письменника і зміст його творів, коло сюжетів і характерів, які він зазвичай зображує, типові для нього художні засоби, мова» [69, с. 146]. Отже, індивідуальність авторського стилю полягає в наявності специфічної сукупності авторських стилістичних прийомів, характеризується наявністю певного принципу відбору і комбінації різних мовних засобів і їх трансформацій в запропонованій автором концепції. У виконанні Ліндсі Стірлінг ми бачимо неповторність, несхожість і безсумнівну унікальність. Її ідиостиль відрізняє її від інших виконавців даного жанру сучасної масової скрипкової культури, захоплює яскраво вираженими індивідуальними рисами. Вони проявляються в об'єктивізації їх виконавської інтерпретації в системі візуальних засобів виразності та проявляють себе як самотні риси сценічної художньої техніки.

Зауважуючи усі вище перелічені посилання можна заключити наступне, – будучи перш за все скрипалькою академічної орієнтованості, Ліндсі тонко відчула і впала в русло потреб культури, давши світові приклад нового трансформування вже існуючої тенденції розвитку академічних традицій з урахуванням умов культурно-масових течій своєї епохи.

3.2. Особливості виконавської стилістики та музично-виразових рішень у кавер-версіях «Viva La Vida» Д. Гаррета, А. Ахат, П. Л. Джонсона, Ш. Лін та Віолін Бразерз

Перетини смислових просторів, які породжують новий сенс, пов'язані з індивідуальною свідомістю, тому кавер-культуру ми вважаємо за доцільне розглядати як сукупність показових стильових індивідуальностей, кожна з яких акцентує власним жанровим стилем грані сучасної музичної масової культури. Показні мистецькі індивідуальності в галузі масового музичного мистецтва своєю творчістю відображають культурні інтенції епохи, а такі скрипалі як Ліндсі Стірлінг, Олексій Ігудесман, Асія Ахат, Девід Гаррет, The Violin Brothers, Петер Лі Джонсон, Шара Лін – складають невід'ємну частину

цього впливового інструменту. Наша думка співпадає з висловленням В. Іонова про те, що «...індивідуальні компоненти стилю композитора не залишаються лише приналежністю його особистісної свідомості. Вони сприяють тому процесу авторизації музичного стилю, що активно відбивається в композиторській творчості даного століття. Таким чином, музичний твір, що в своїй архітектоніці та семантичному наповненні наслідуює індивідуальний духовний світ свого творця, стає тим матеріалом, на основі якого можна з достатньою впевненістю судити не лише про аспекти композиторської індивідуальності, а й про смислові домінанти культурного середовища, про близькі і далекі кола спілкування митця – як про такі, що зумовлюють «...все предметне буття художньої індивідуальності» і пояснюють, яким чином вона стає «джерелом творчої активності і причиною самої себе» [47, с. 58]. Тобто, свідомість однієї людини, залучаючись в процес великого кола енергетичного культуро-обміну як провідна константа, стає часткою суспільної свідомості, в аспекті естетичного та художнього культуро-мислення.

В кавері виконавець є співтворцем, другим композитором. Оскільки створення кавера орієнтовано на виконавську прагматику, а виконавець є остаточним і єдиним цензором на вихід свого музичного продукту, саме він диктує умови створення нотного джерела. Серед виконавців є такий вислів «написано не по скрипковому» або «це не скрипково». Так висловлюються професійні скрипалі, коли реалізація нотного тексту сприяє не зручному стану ігрового апарата під час виконання того чи іншого музичного полотна. Такі ситуації мають місце, коли композитор не знайомий з тонкощами виконання на інструменті, для якого він створює свою музику. Коли скрипковий кавер створено виконавцем, він не напише «не по скрипковому», пишучи для себе. У каверах виконавське начало диктує умови композиторському, підпорядковуючи процес створення композиції своїм власним потребам. Ця умова є прецедентом до того, щоб розпочати говорити про кавер-стиль того чи іншого кавер-скрипаля, адже, кожен із них буде

обладувати власними технологічними та технічними засобами музичної виразності, згідно із власних можливостей та смакових уподобань. Навіть коли першоджерелом виступає один і той же твір, кожен із кавер-виконавців них буде творити по своєму, адже у інтерпретації є на це право.

Наші теоретичні пошуки в області сучасного скрипкового кавер-виконавства нарешті привели нашу наукову думку до практичної сторони категорії виконавського стилю. Початок ХХІ сторіччя відзначено бурхливим сплеском інтересу до виконавського стилю, як з боку самих виконавців, так і зі сторони науковців. Останньому сприяло збільшення кількості виконавців масових жанрів, зокрема кавер-виконавців, і створення їх особистих інтернет-каналів на YouTube. З появою цього аналогу сцени, скрипалі змогли не виходячи з власної студії бути почутими та водночас побаченими великою аудиторією. В умовах підвищення конкуренції та боротьби за аудиторію, вони почали експериментувати з зображальною стороною сценічного процесу і так з'явилося досить широке коло різноманітних абсолютно самобутніх виконавських кавер-стилів. Скрипалі відшукували нові прийоми звуковидобування на скрипці, намагались ввести у скрипкове виконавство новітні досягнення технічного прогресу, і це дало новий спектр специфічно-виконавських прийомів, що раніше не були застосовані у академічній традиції. Їх пошуки за останні два десятиріччя вилились у досить об'ємне поле «виконавських стильових проєкцій». Таке словосполучення ми обрали тому, що серед великої кількості сучасних кавер-виконавців можна прослідкувати риси схожості із видатними постатями сучасного скрипкового кавер-простору. Наприклад, Л. Стірлінг асоціюється із певним родом сценічної поведінки та спрощеною штриховою палітрою, А. Ахат – це витриманий стиль сценічної поведінки у поєднанні із вільно артикульованою манерою музичної вимови, Д. Гарет – брила академічної манери виконавства в поєднанні із харизмою та драматичними оркестровими аранжуваннями, Емілі Отем – академізм виконання у поєднанні із костюмованим шоу вікторіанської епохи, тощо.

Виконавський стиль – це не лише набір засобів сценічної виразності та специфічно музичні прийоми, але ще і репертуар. Це твердження проявляє себе на прикладі популярної рубрики Violin Charades (укр. – скрипкові шаради) на YouTube каналі TwoSet violin [226]. Даний канал з 2013 року ведуть популярні професійні скрипалі-блогери Бретт Янг і Едді Чен. На початок 2022 р. їх канал налічує 3,46 млн підписників. Задля створення рубрики, вони запрошують до себе в імпровізовану студію відомих сучасних скрипалів і влаштовують перформанс, суть якого відобразити без слів образ відомого скрипаля за допомогою власної гри на скрипці та з залученням артистичних прийомів певного артиста. Бред або Янг, кожен в свою чергу, дістають з шапки картку із зображенням на ній скрипалем або скрипалькою (в подальшому – фанта). Окрім фотографії на картці зазначено ім'я та прізвище фанта. Потім цю картку вони демонструють крупним планом в кадр і показують глядачеві. Обов'язково одразу ж демонструється короткий відео-огляд виступу даного артиста. Після імітації гри фанта, запрошений гість-скрипаль і другий учасник проекту пишуть на аркуші паперу ім'я того, кого на їх думку було імітовано. Далі на рахунок «три», глядачеві демонструються заготовлені відповіді і на екрані кольоровим маркером позначається переможець або той, хто програв в даному раунді. (Зелена галочка або червоний хрестик – відповідно). Після того, як кожен з трьох учасників відео-ігри зімітує задану кількість фанатів, гра закінчується. Очки сумуються і підсумком відео стає їх відображення в турнірній таблиці [202].

Виходячи з переглядів всіх відео на каналі TwoSet violin, до початку 2021 року робимо висновок, що найчастіше розбиралися до показу такі відомі скрипалі як Я. Хейфец, І. Гітліз, Г. Шерінг, І. Менухін, Л. Коган, П. Цукерман, Л. Кавакос. Серед сучасних скрипалів – С. Студер, А.-С. Муттер, Д. Фішер, , М. Венгеров, Х. Ханн, Р. Чен, Н. Кенеді, Д. Янсен Д. Гаррет, Л. Стірлінг, а також, незмінно, в кожну гру закладаються сам запрошений гість і окремо кожен з дуету TwoSet violin. В гостях у дуета були відомі скрипалі Рей Чен, Хіларі Ханн.

Аудиторія каналу Бретта і Янга до початку 2021 року становить 3 млн підписників. Публіку безсумнівно приваблює іскрометний специфічний музичний гумор. Гра у відгадування відображає специфічну сценічну поведінку, гротескно підмічені особистісні прийоми гри або спілкування з публікою – в хід йдуть будь-які способи, аби учасникам вдалося відгадати фанта. Все шоу супроводжується сміхом і щирими реакціями на камеру всіх трьох учасників ефіру. Глядачеві самому цікаво «вгадувати» заздалегідь відомого скрипаля, спостерігаючи процес живої гри. Природно, так як гра на камеру носить характер спонтанної імпровізації, в грі кожного учасника можна почути явні професійні недоліки. Але акцент в даному відео відбувається не на якості гри, а на виокремленні поведінкових манер музикантів під час виконання. У випадку, коли скрипаль є для учасника еталоном гри і не має специфічної позамузичної марки, в хід йде демонстрація репертуару.

Даний елемент шоу – *Imitating Famous Violinists* – є цікавим явищем, що акцентує феномен виконавського стилю показних діячів скрипкового виконавства, створюючи нову форму соціо-культурної комунікації. Феномен виконавського стилю піддається трансформації, аналогічної явищу кавера в музиці. Однак, в даному випадку, наслідування прикладові не має цілі створити нову конфігурацію (новий виконавський стиль), а має за мету відобразити базові риси оригіналу, щоб дана імітація, знову привела глядача до думки про оригінал. Це є своєрідна кавер-форма виконавського стилю і вона висвітлює не лише тенденцію до артизації образу артиста в дану епоху, а, охоплюючи попередні, – віддзеркалює їх різність і таким чином показує який шлях проходило явище виконавського стилю у скрипковому виконавстві.

Як ми помітили вище, до категорії виконавського стилю скрипаля обов'язково долучається і його репертуар. Однак, аналізуючи сучасних представників кавер-музики, хочеться відзначити, що зустрічаються випадки, коли несхожі скрипалі вибирають для демонстрації свого власного кавер-

стилю один і той же оригінал, але здійснюють кавер по різному. На такі випадки ми і звернемо нашу увагу, характеризуючи власний стиль кожного.

Розпочнемо з каверів на всесвітньо відомий трек «Viva la Vida» – другий сингл британського рок-гурту Coldplay з альбому *Viva la Vida or Death and All His Friends* [181]. Його назва, що означає по-іспанськи «Хай живе життя», запозичене з натюрморту Фріди Кало. Підбираючи ідеальний трек до аналізу кавер-стилей сучасних скрипалів, ми орієнтувались не лише на вимоги власного смаку, але і на популярність та відомість оригіналу. Coldplay вперше виконали цю пісню наживо на церемонії 2008 MTV Movie Awards 1 червня 2008 року. На третьому тижні червня сингл вперше в кар'єрі Coldplay досяг першого рядка як британських чартів продажів, так і Billboard Hot 100. У грудні 2012 року пісня посіла дев'яте місце в символічному списку «Кращі композиції за 10 років скробблінга» порталу Last.fm. Цікавим є факт того, що серед 20 треків даного списку інші пісні Coldplay зайняли 5, 10, 11 та 14 позиції. (Last.fm – це простий додаток для комп'ютера чи мобільного телефону, що працює у фоновому режимі і автоматично реєструє в твоєму профілі музику, відтворену через вбудований програвач) [207].

Цікавим є факт того, що за цю пісню групу кілька разів звинувачували в порушенні авторських прав. 4 грудня 2008 року відомий гітарист Джо Сатріані подав у федеральний суд Лос-Анджелеса позов про порушення Coldplay авторських прав. У позові зазначалося, що мелодія пісні «Viva La Vida» (2008) була скопійована з його композиції «If I Could Fly» (2004). Сатріані заявив, що має намір вимагати від Coldplay відшкодування збитків, а також отримати частину доходів від продажу альбому «Viva La Vida Or Death And All His Friends» [196]. У вересні 2009 року справу було закрито. Його подробиці не розголошуються, але джерело Billboard стверджує, що сторони дійшли згоди (в тому числі фінансового) та Coldplay не доведеться заявляти про вчинення правопорушення [206].

Трек написано у напрямі бароко-року. За власною стилістикою, бароко-рок поєднує в собі елементи року з класичною музикою. (Характерними

рисами є використання контрпункту, тональних гармоній, драматичних або меланхолічних настроїв; включає багатошарову гармонію струнних та духових інструментів, для досягнення величного оркестрового звучання). Тривалість треку – 4 хв. 04 с. Авторами є основні учасники гурту Coldplay – Гай Берімен (бас-гітарист), Джоні Бакленд (гітарист), Уіл Чемпіон (ударник) та Кріс Мартін (фронтмен, вокаліст і клавішник). На момент нашого звернення до офіційного відео гурту на пісню «Viva la vida» кількість його переглядів становить більше 679,5 млн., а кількість підписників каналу Coldplay – 18,5 млн. Така популярність може бути поясненям стрімкого інтересу кавер-виконавців до даного треку. Назва пісні з англійської перекладається так – хай живе життя! (рос. – да здравствует жизнь!). Фронтмен гурту Coldplay Кріс Мартін стверджує, що ця назва відсилає до останньої однойменної картини мексиканської художниці Фріди Кало. На картині зображено стиглі кавуни і на їх м'якоті викарбовано текст – Хай живе життя! У своєму інтерв'ю журналу Rolling Stone Кріс Мартін пояснює чим саме його так вразила картина: «Вона померла, коли їй було лише 47 років. Але її остання картина – втілення в фарбах краси, невинності і любові до життя. Що вона намагалася цим сказати? Минуло 65 років, і все ще немає відповіді. Ми точно знаємо, що вода – це життя, а кавуни – солодкі. Дивлячись на них, згадуєш прості людські радості. Плавання. Свята. Музику. Літо. А це навечно врізане в фруктову м'якоть «Хай живе життя!» – ніби середній палець, який Фріда показує болю і ненависникам. Життя її, м'яко кажучи, не балувала. І ось що Фріда робить в самому кінці – малює величезну картину Viva la Vida, – розповідав він в інтерв'ю Rolling Stone. – Я був зачарований такою зухвалістю». Текст пісні розповідає про короля, який втратив владу. «Вона позитивна і безтурботна, тому що король радий був позбутися своєї імперії. Йому довелося пережити злети і падіння, щоб зрозуміти: бути собою цілком достатньо» – пише у своїй рецензії на пісню Ніклас Гете [198].

За структурою пісня є класичним прикладом сучасної поп-музики: три куплети і три приспиви (aababb). Виконавці, кавери яких ми розглянемо, насичують її музичну форму власними імпровізаціями, змінюють структуру всередині форми, об'єднують в єдиний кавер з іншим музичним треком, насичують оригінальне музичне полотно специфічними скрипковими засобами музичної виразності. В даному випадку, кавер дає нове життя оригіналу, створюючи нову форму всередині однієї музичної сфери – сфери масової музичної культури. Майже для кожного з артистів, про яких буде вестися мова, даний кавер став новим імпульсом популярності, про що свідчить статистика перегляду відносно кількості підписників, однак не для всіх. Наприклад, на для гурту Coldplay, кількість переглядів відеокліпу на цю пісню становила 679 млн, проти 18,5 мн підписників на їх Ютуб каналі [181]. У кожного, хто випустив ліцензований кавер на «Viva La Vida», трек увійшов одразу до декількох дисків, що випускалися у різні роки. До списку актуальних зразків сучасного скрипкового кавер-стилю увійшли скрипалі, кожен з яких є найбільш популярним для країни, яку він представляє, і вони усі мають широку світові популярність: Девід Гарет – «Viva La Vida» [188], Петер Лі Джонсон – «Nelly/Coldplay – Dilemma/Viva La Vida» [212], Шара Лін «Viva La Vida» [229], Ассія Ахат – «Viva La Vida» [175], Зе Віолін Бразерс – «Viva La Vida» [224]:

	Петер Лі Джонсон (Peter Lee Johnson)	Девід Гарет (David Garret)	Шара Лін (Shara Lin)	Ассія Аххат (Assia Ahhatt)	Віолін Бразерс (The Violin Brothers)
Країна	США	Німеччина	Тайвань	Україна	Словачія
Дата публікації відео на YouTube	22.05.11р.	12.02.13р.	25.01.17р.	22.09.17р.	18.01.19р.
Дата	14.06.09р.	25.02.08р.	13.03.12р.	7.10.13р.	16.12.18р.

реєстрації YouTube каналу			.		
Перегляди відео / кількість підписників каналу	558,3 тис. / 6,8 тис.	1,11 млн. / 106 млн.	4,2 млн. / 182 тис.	261 тис. / 5,82 тис.	9,6 тис. / 5,98 тис.
Тривалість	3.47 хв.	4.28 хв.	5.05 хв.	3.56 хв.	2.30 хв.
Реліз на диску	Немає	«Music» 2012, «Best Songs» 2019	Немає	«All-in» 2017, «A Music Extravaganza» 2019	Немає
Спосіб виконання, який аналізуємо	Студійне онлайн- виконання	Відеокліп	Студійне онлайн- виконання	Відеокліп	Концертне виконання
Автор аранжування	Петер Лі Джонсон	Девід Гарет	Шара Лін	Карлос Роджерман (Carlos Rodgerman)	Володимир Яблоков та Антон Яблоков
Акомпанімент солюючої партії кавера.	Два кавера в одній композиції: мінус від трека Неллі і партія другої скрипки для аккомпанемента Coldplay	Вісім оригінальних партій соло, записаних за допомогою Looper педалі і партії оркестрового супроводу	Три оригінальні партії ударного супроводу і 7 скрипкових партій соло, записаних на Looper педалі	Оригінальні партії для камерного оркестру	Оригінальні партії для симф. оркестру та фортепіано
Структура музичної форми. Оригінал: Intro – 8 тактів (т.), 1 куплет	Intro – 4 т., 1 пр. – 12 т., 1 к. – 4 т.,	Intro – 32 т., к. – 16 т.,	Intro – 76 т., к. – 16 т.,	Intro – 16 т., к. – 16 т.,	Intro – 16 т., к. – 8 т.,

(к.) – 8 т., Interlude – 8 т., 2 к. – 16 т., приспів (пр.) – 16 т., постхорус – 8 т., 3 к. – 16 т., пр. – 16 т., бридж – 16 т., пр. – 16 т., Outro – 8 т. (136 т.)	бридж 1 – 9 т., 1 пр. – 7 т., 2 к. – 8 т., 2 пр. – 8 т., 1 пр. – 4 т., 1 вст. – 4 т., бридж 2 – 8 т., 2 пр. – 8 т., Outro – 4 т. (160 т.)	пр. – 16 т., Interlude – 8 т., к. – 16 т., пр. – 16 т., постхорус – 8 т., бридж – 16 т., к. – 8 т., Outro – 8 т. (144 т.)	пр. – 16 т., бридж – 24 т., G.P. – 1 т., пр. – 24 т., к. – 4 т. (161 т.)	пр. – 16 т., Interlude – 8 т., к. – 16 т., пр. – 16 т., бридж – 8 т., пр. – 16 т., Outro – 1 т. (113 т.)	прехорус – 4 т., пр. – 16 т., постхорус – 2 т., Intro 2 – 4 т., к. – 8 т., пр. – 16 т., бридж – 16 т., Кода – 17 т. (107 т.)
Схема структури. Оригінал: a, b, c, b, d, b, c, e, c, f.	a, b, c, d, b, C, B, b, a, e, B, f.	a, b, c, d, b, c, e, f, b, g.	a, b, c, d, c, b.	a, b, c, d, b, c, d, c, e.	a, b, c, d, e, f, b, d, g, h.

Дана таблиця відображає поверхневу сторону несхожості каверів між собою. Відносно оригіналу, кожен окремий виконавець взяв за основу гармонійну складову, характерний ритмічний малюнок оркестрового акомпанементу, що супроводжує майже весь трек та арочну структуру intro-outro, окрім Шари Лін (але функцію outro створює акустичне *diminuendo*, що досягається скороченням кількості партій лупер педалі) та братів Яблкіних. Інтро (наголос на «і») – це скорочений варіант слова «Introduction», в перекладі на російську мову означає «вступ». Таким терміном зазвичай називають музичний вступ, що вводить в початок композиції. Беручи до уваги те, що ми робимо аналіз сучасного треку, то й відповідним чином називатимемо частини музичної структури. В кавері братів Яблкіних заключною частиною кавера є кода, оскільки такий музичний виклад не є характерно типовим для масової музичної культури, а схожий на сольну каденцію або імпровізаційну романтичну форму. Outro – це частина, що має

функцію виводу із емоційного напруження попередньої частини форми. У Яблосініх в кодї навпаки йде наростання драматичної складової та виведення її до пікового наростання у останньому такті. Симетрична структура intro-outro за кількістю тактів є у оригінальному треку Coldplay (по вісім тактів), у Петера Лі Джонсона (по 4 такти) і у Яблосініх (по 16 тактів, але остання нота у outro звучить в 17 такті на crescendo). Динамічно лише кавер Яблосініх завершується на fff. Стосовно динаміки; для сучасної популярної музики вона є рідкісним прийомом музично-виконавської виразності (загалом динамічні зрушення у музичних полотнах даної сфери створюються шляхом нашарування або відмінювання кількості партій, що звучать). У Яблосініх динаміка є одним з основних прийомів, адже вона у них не лише фактурна (нашарування партій), але і особисто виконавська, сольна. Їх кавер за кількістю динамічних хвиль найбільш схожий на твір романтичної епохи, оскільки не зважаючи на квадратність фраз та мотивів, динамічний план є несиметричним. Наприклад, у Д. Гарета та в оригінальному треку динамічні ями вистроєно за восьмитактними побудовами, тобто коли динамічна переміна співпадає із зміною фактури. У чотирьох із шести проаналізованих виступів в складі супроводу є оркестрі, однак лише Яблосіні ставляться до динаміки як до специфічного засобу виразності. Їх solo і оркестрове tutti в розділі, який ми називаємо бриджем, створюють неабиякий динамічний контраст звучання. Це створює ефект більшої емоційної заглибленості у композицію, порівняно з каверами їх колег, робить кавер більш подібним до творів, що написано в академічній традиції. Об'єднуючою особливістю наших виконавців, що використовують оркестровий супровід є те, що ні у кого не представлено диригента для директивної ролі. Кожен скрипаль взаємодіє із оркестрантами та публікою водночас. Це придає виступам, порівняно з академічною традицією, коли диригент є посередником між інструменталістами на одній сцені, відчуття вільного занурення соліста у виконавський процес. Виконавець маневрує поміж комунікативними факторами процесу, переключає увагу то на

музикантів, то на глядача, спосіб внутрішньої комунікації вільно переміщається із зовнішньою. Цей аспект притаманний жанрам масової музичної культури, бендам, ансамблям. В каверах, що граничать з обома музичними сферами, майже завжди роль диригента бере на себе соліст.

Усі, без винятку кавери, що представлені нами до аналізу, належить до типу *true remake violin cover* за типологією, що перекликається із типологічним аналізом Т. Лейча щодо ремейка [208]. Істинний кавер – так перекладається даний термін на українську. Кавер такого типу об'єднує усі стратегії, як і у типології римейків, однак в його музичному матеріалі окрім цитування є новий авторський текст. Кожен із представлених каверів виявляє у різній мірі імпровізаційні доповнення та переінакшення основної музичної лінії та оркестрового супроводу, і кожен представляє різне ставлення до імітування вимови вокального тексту, тобто до артикуляції:

- Ассія Ахат вистроює мелодію за допомогою відокремлених портатних смичкових прийомів деташе на один звук;

- Петер Лі Джонсон часто застосовує деташе із підготовленою атакою (особливо чітко це виявлено в першому розділі його кавера), коли ігрова точка зазнає рівносильного тиску в діапазоні горизонтального проведення і має місце прийом люфту поміж основними, словотворчими, мотивами;

- Володимир та Антон часто спрощують репетиції повторюваної інтонації в єдину об'єднану тривалість (що створює більш польотний мелодійний ефект, укрупнює фразові побудови);

- Шара Лін застосовує деташе, здебільшого, коли в тексті є репетиції на одній ноті (в інших випадках вона підліговує інтонаційні побудови в діапазоні конкретного слова із тексту оригіналу);

- Девід Гарет не артикулює текст пісні якимось особливим штриховим розділяючим способом, навпаки, мелодія його каверу викладається найбільш об'єднуючим прийомом «безперервного» смичка (так

називають прийом звуковидобування, коли зміни напрямлення смичка не впливають на довжину фрази).

Д. Гарет (2013) і Шара Л. (2017) використовують у власному виступі looper педаль для запису власних партій, що слугують акомпанементом для подальшого виконання. Застосування у скрипковій практиці подібної технології запису статичних музичних циклів не є новітнім способом для Гарета. Раніше, ще у 2008 році відомий кавер-скрипаль Ерік Вест (Eric Wuest) записав кавер на «Viva La Vida» Coldplay, використовуючи дві партії записані на педалі лупера в якості акомпанементу до соло. Його відео на ютуб на момент звернення набрало майже 4 млн. переглядів, а кількість підписників на канал Еріка налічує 29,8 тис. підписників. Така висока популярність і безперечно високий рівень виконання не привели даний кавер до нашого аналізу з причини того, що він належить типу re-adaptation violin cover і не відображає якогось авторського кавер-стилю. Це просте виконання вокальної партії і частково акомпанементу в академічній манері виконання. Такий приклад виконання даного треку не єдиний, просто Ерік був першим, тому заслуговує на згадку і вважається неактуальним в рамках нашого дослідження. Далі хочеться зупинитись на кожному з артистів в окремоті.

Петер Лі Джонсон. Його кавер створено одразу на два сучасних трека Nelli «Dilemma» і Coldplay «Viva La Vida». Кавер-стилю Петера взагалі властиве поєднання двох композицій у один кавер. Це може бути як дві пісні з однієї стилево-жанрової площини, так і роз'єднані за часом та стилем композиції. В даному випадку Петер вибрав однаково відомі композиції з пласту сучасної масової музичної культури; офіційний відео матеріал на пісню Неллі на момент звернення має понад 939 млн. переглядів [213]. Реалізовано музичний матеріал на базі мінуса треку Неллі. Навіть коли партія соло відтворює музичний матеріал «Viva La Vida» (в нашій порівняльній таблиці каверів він позначається номером «2»), супроводом продовжує звучати мінус попереднього трека. Кавер має два бриджі, що розподілені в

обох частинах композиції за однаковим принципом – перед останнім проведенням приспіву.

У вступній частині кавера, яку ми назвали *intro*, що виправдано відповідною термінологією даної музичної сфери, Петер застосовує прийом глісандування опорного звуку на *pizzicato*. Це його власний прийом, так робить тільки він і застосовує це прийом також на протязі всього виконання кавера. Коли Петер використовує прийом в завершенні фрази в *arco*, такі глісандування відбуваються в залежності від ігрової ситуації: якщо ліва рука знаходиться у діапазоні нижніх позицій, глісандо відбувається вгору. Якщо ліва рука знаходиться у верхній позиціях, глісандо буде вниз. Це створює шумовий ефект, що поєднуються з електронним ефектом «відлуння». Петер застосовує електронне мікшування звуків, що робить його музику найбільш сучасною з-поміж представлених каверів.

В побудові мелодії Петер застосовує глісандо, що імітує голосові, мовної природи, під'їзди з нижнього тону – в основний. Цей прийом супроводжує всі імпровізаційні елементи каверів і віддаляє таким чином виконавство від академічної манери. Такі глісандо створюють вид недбалості, невимушеності, «розслабленості» вимови, оскільки вони реалізуються на перших долях такту, вони надмірно вип'ячені, помітні, інтервал здебільшого в терцію, рідше – секунда. Музичний виклад каверу реалізовується у середній частині смичка та верхній половині. Лише акомпанемент з характерним ритмічним малюнком виконується ближче до колодки, але тут явно видно, що мізинець на тростині абсолютно статичний, контроль за пружністю в ігровій точці він не відчуває достатньою мірою. Даний недолік ігрового апарату не є катастрофічним, світова практика знала багато висококласних професіоналів з подібним дефектом і це не заважало бути передовими світовими класиками. Однак, в випадку звуковидобування Петера, такий стан справ призводить до думки про те, що нижня частина смичка для Петера є дискомфортною ділянкою.

Також Петера вирізняє те, що він єдиний з нашої таблиці виконавців, хто виконує кавер на п'ятиструнній скрипці. The London 5-String є оригінальною акустичною електро скрипкою американського виробництва Acoustic Electric Strings. Щодо візуального фактора кавер-стилю Петера можна сказати не багато, оскільки його виступи націлено на інтернет-аудиторію і всі його кавери записано в однаковій манері: студійне виконання впритул до мікрофону в навушниках, не дивлячись у камеру та не міняючи міміку (в кращих традиціях академізму, якщо так можна сказати). Зовнішній стиль одягу не має акцентів окрім того, що іноді його можна побачити під час виступу в кепці (щоразу в іншій). Із нашого підбору кавер-виконавців, Петер ставить артизацію сценічного образу на останнє місце.

Другим за хронологією створив кавер на дану композицію **Девід Гарет**. Девіда вирізняє з-поміж його колег те, що партії його каверів можна знайти у інтернет-просторі і вільно скачати. У каверах він застосовує усю палітру штрихової та пальцевої техніки, оскільки є скрипалем дуже високого професіонального рівня підготовки. Його музичний матеріал часто насичено подвійними нотами та акордами, штрихи в нижній частині смичка кидкові та стрибкоподібні, акценти та маркатовані сфорцандо. Штрихова палітра повністю співпадає із класичною академічною ігровою палітрою і не має якихось осучаснюючих прийомів, що помітно незброєним оком. Все досить академічно, лише деколи застосовуються під'їзні глісандування з нижнього тону у основний, але це дуже дозований прийом і він не є на стільки надмірним як, наприклад, у Петера. Такі глісандо виправдано виконавською ситуацією – відповідним вокальним прийомом в тому ж місці музики в композиції, на яку створено кавер.

Взагалі у кавері Девіда, на відміну від каверів інших скрипалів, про яких йдеться у нашому дослідженні, немає мелодійної зміни вокальної партії, міняється фактура. Мелодія часто викладається, в стилі Девіда, – подвійними нотами. Другий куплет виконується октавою вище за перший, це додає емоційної напруги та нівелює одноманітність мелодійного викладу.

Оригінальність каверу у насиченості музики підголосковим матеріалом, що викладається сольо, але нашаровуючись супроводжує кавер до кінця. Явна арочна симетрія музичного плану підсилюється ефектами відеокліпу. Кліп починається з виходу Девіда на затемнену сцену в центр кола з 8-ми педалей. Після запису перших 4-х тактів Девід тисне на педаль, закриваючи цикл, що буде повторюватись далі і в цей момент Девід починає виконувати нову партію. Попередній матеріал продовжує виконувати голограма самого Девіда, що магічним чином відділяється від нього, що супроводжується спалахом райдужного сяйва. Таким чином, на початок 1 куплету на сцені вже дев'ять Девідів виконують кавер. У заключній частині відеокліпу усі голограми сходяться в єдиного Девіда, який закінчує кавер на останній ноті вже сольо.

Взагалі, зображальна сторона для Девіда займає не останню позицію. Його харизматична зовнішність і манера поведінки під час виступу відображають вже класичний образ сучасного виконавця сфери масової музичної культури: стильні костюми, грим, зачіска з фарбуванням в стилі Курта Кобейна, гра з напіввідкритим ротом, відкрита посмішка, харизма звабника – сценічний образ Девіда. В кліпі на трек «Vava la vida» Девід виконує кавер так само як і у сценічних виступах, він не застосовує якихось танцювальних постановок і його розкуті переміщення по сцені створюють образ вільної гри без рамок, в своє задоволення. Саме така асоціація виникає, коли спостерігаєш за ним без звуку – скрипаль, що отримує задоволення сам від себе. У кульмінації каверу, в бриджі, в кліпі з'являється додатковий персонаж – натовп, що танцює, веселиться та імітує святкування індійського свята холі. Холі, або фестиваль кольорів – популярний індуїстський фестиваль весни. За традицією, люди обсипають один одного різнокольоровими сипучими фарбами та радіють. Девід постає вище за натовп, але його також обсипають фарбами. Видно, що скрипка, на якій начебто продовжує грати Девід, вся засипана пилом, але це його не зупиняє, він продовжує виступ в такому вигляді до outro.

Скрипалька *Шара Лін* записала кавер для аудиторії власного каналу і, на скільки нам відомо, це і є її єдина цільова аудиторія, диск вона не випускала, і концертних виступів з ним не було. Як і Петер Лі Джонсон, вона знаходиться поряд з мікрофоном увесь виступ та як і Девід Гарет застосовує пададь для запису циклів, що створюють акомпанемент її виступу. На відміну від каверів, які ми аналізуємо, її виступ виключно побудований на виконанні самої Шари і навіть три ударні партії вона записує на початку відео самостійно. Це є два ритмізовані ударні рифи по верхній деці скрипкового футляра (хлопки долонею – 4 такта, удари закритими фалангами кулачка – 8 тактів) і брязкотіння браслета – 8 тактів. Після запису ударних, Шара записує сім партій акомпанементу по 16 тактів на кожну партію і таким чином її intro налічує найбільшу кількість тактів – 76. Такий затяжний вступ пояснює відсутність outro у кавері і наявність лише одного куплету. Інакша структура вивела би кавер у часову тривалість, що суперечить жанру сучасного каверу. Кавер у виконанні Шари і так найдовший, він триває аж 5.05 хв., а для такої легкої музики занадто довга тривалість є небажаною. Однак, не зважаючи на рамки хронометражу, Шара все одно розширює рамки оригінальної музичної форми у 24-тактовому бриджі, що є розширеною імпровізаційною структурою, в якому ми вбачаємо риси сольної каденції. За один такт до початку каденції, Шара вимикає педаллю звучання підголоскового скрипкового матеріалу, залишаючи лише ударну групу. Матеріал каденції має гармонійну основу куплета – 8 тактів та приспіва – 16 тактів. Перші 4 такти – це авторська мелодія, потім із невеликими видозмінами вона виконується на октаву вище ще 4 такта. Коли розпочинається гармонія приспіву, Шара вмикає педадь із декількома партіями акомпанементом і продовжує виклад каденції у вигляді розкладених акордів штриховим прийомом – баріолаж (8 т.). У наступних 4 т. скрипалька вистроює гамоподібні висхідні побудови в деташе, і підключає усі партії акомпанементу. Останні кульмінаційні 4 такти виконуються штрихом дубль-деташе в середній частині смичка, а висхідні гамоподібні структури

змінюються висхідними і низхідними побудовами в арпеджіо, що зберігають ту ж саму гармонійну основу. В другій половині останнього такту мелодія приводиться до тоніки у високому регістрі, Шара артистично зриває смичок зі струни і у наступному такті, генеральна пауза, продовжує звучати електронний ефект відлуння. Така зупинка характерна академічним каденційним формам, вона відіграє роль емоційного апогею композиції, продовжує час для катарсичного виходу пікових емоцій та створює можливість перестройки на репризу. Без цієї паузи кавер був би сумбурним. Можливо, якби Шара знаходилась не у жанрових умовах кавера, а, наприклад, виконувала свою композицію сольо на сцені концертної зали, її генеральна пауза була б не лімітованою чотирма долями ударного біту. Але, як ми вже зазначали вище, кавер-музика, що створена на основі творів популярної масової музики, напряду залежна від хронометражу і агогічні особистісні виконавські прийоми, які дозволено застосувати у академічній традиції, тут застосувати дуже складно. В цьому ми вбачаємо двоякість явища свободи у цих таких різних музичних пластах. З однієї сторони, академічна традиція і масова музика ставлять рамки, якими вони означають власні межі, а з іншої – обидва пласти є обмеженими у власних ресурсах, коли музика постає у пограничному жанрі кавера. Кавер, що розхитує власні межі, намагаючись взяти якомога більше від прийомів академізму, стикається із обмеженнями, що продиктовані природою сучасної музичної культури. В даному випадку – це хронометраж композиції, метрономний відлік, квадратність гармонійної структури.

Музична форма Шари, на нашу думку, є найбільш простою та логічною: вступ, куплет, приспів, бридж (каденція), фермата (G.P.), приспів, куплет. Якщо відділити від кавера вступ, то бачимо, що увесь кавер має симетрію майже рівновіддалену від каденції: 32 і 28 тактів. Імпровізація відіграє роль не лише емоційної кульмінаційної точки, але і за формою є центром кавера. Останній приспів і куплет Шара виконує без ударних партій і поступово вимикає падаллю партії скрипкових підголосків. Це дещо

заспокоює музичний виклад та налаштовує слухача на розмагнічування емоційної напруги і поступового виходу композиції в протяжну тоніку, в деталях на останньому такті.

Візуальна частина виконання Шари відрізняється від її ж академічних виступів – вона посміхається у камеру, пританцьовує. Ясно відчувається, що вона мімікою створює емоційний контакт із віртуальною публікою, яка нібито знаходиться по той бік відео-камери. Одяг відкриває більшу частину тіла, ніж навпаки, а джинсові шорти із отороченим краєм та білі кеди на молодій дівчині відображають слідування течіям сучасної молодіжної моди.

Аналізуючи кавер-стиль даної виконавиці неможливо замовчати те, що Шара мульти-інструменталіст, актриса, співачка і телеведуча. Вона виконує власні кавери в основному на скрипці і фортепіано, але також грає на гучженні і гітарі. Спектр її творчої енергії не зведено лише до площини кавер-виконання, як це можна прослідкувати у творчості інших виконавців в рамках нашого дослідження, тому, напевно, її кавер і створено в стилі розважального легкого відео. Її гра без звука створює враження веселого невимушеного байдикування, але якщо увімкнути звук і оціночні судження, можна заключити, що він створений на достатньо високому професійному рівні і має встати в єдиний із каверами її колег.

Українська скрипалька *Ассія Ахат* виконує кавер у супроводі камерного оркестру. Розпочинається і закінчується кавер в темпі *adagio ad libitum*, а основна частина у темпі *allegro*, четверть – 135 уд./хв. *Intro* побудовано на темі куплету, а після закінчення вступної частини куплет звучить вдруге, але вже у *allegro*. Два темпи та не лімітований метрономом темповий виклад музичного матеріалу не є типовим для жанру сучасного популярного пісенного хіта і в даному випадку цей прийом збагачує пограничний жанр каверу, надаючи йому більшої глибини, філософської проникливості. Так складається, що для каверу, що створюється на основі вокального треку, текст є свого роду програмою. Причому, чим

популярнішим є оригінальний трек, тим більше інструменталіст є залежним від цієї програмності. Текст першого куплету пісні розпочинають рядки:

Раніше я правив світом
Одного мого слова було достатньо,
щоб здибити моря.
Тепер же вранці я сплю на самоті
Підмітаю вулиці, які колись належали мені.

Незважаючи на такий безрадісний текст, пісня у виконанні Coldplay вийшла дуже оптимістичною та життєствердною за характером, – радість від життя виражене за допомогою музики. Ідея виражає себе саме у контрасті життєвої ситуації розповідача та тому як він ставиться до неї. Здавалося б інструментальна композиція не здатна відтворити задум пісні, але в кавері Ассії через музику показано два різних характери. Куплет у вступі подається у філософсько-стриманому ключі, тематичний матеріал звучить відсторонено, понуро, апатично. Відеоряд транслює гру оркестрантів та солістки у заповільненому русі, що підсилює музичну ідею. Коли в 17-му такті відбувається зрушення характеру, відеоряд відображає природній плин часу, солістка посміхається, тематичний матеріал проводиться відповідно задуму оригінала. Таким чином, якщо у пісні Coldplay лише знання англomовного тексту приведе слухача до розуміння суті композиції, то у кавері, виконуваному Ассією, глибинна філософія висвітлена у контрастному співставленні тотожного матеріалу.

Аналізуючи кавер-стиль Ассії, ми звернулись до неї самої і у інтерв'ю вона розповіла: «Для мене є дуже цікавим створення скрипкових каверів, тому, що це складно. З одного боку, це ніби як легко, але щоб кавер не виглядав як караоке, в ньому має бути оригінальне аранжування: і не йти в лаунж-музику, і щоб не зовсім змінити її. З іншого боку, треба, щоб це було по-іншому і не гірше, ніж це зробив крутий музикант. Наприклад, куплети в піснях ти не можеш грати однаково, потрібно щось імпровізувати. Відрізняється тим, що ти просто текст інший співаєш у пісні, а в

скрипковому виконанні повинен чимось здивувати, якоюсь мелодією; і так змінити мелодію оригіналу, щоб вона залишилась впізнаваною, але зміненою. При записі в Лос-Анжелесі з Умберто Готіко, потрібно було більше надавати штрих, прикордонний з недбалим джазовим. Це було дуже складно для мене, я проходила школу іншої манери гри (недбалої джазової), іншого звуковидобування, яке мені не притаманне».

На технічних прийомах, про які говорила Асія, зупинимось детально. Ми вже писали про особисте ставлення до артикуляції різними кавер-виконавцями, тепер щодо технологічної складової ігрового процесу: кавер-стиль Асії має особливу рисою часте звернення до штриха *grand detache*. Розподілення смичка у інших виконавців із нашої порівняльної таблиці ґрунтується на лігато та економії широти горизонталей смичка в діапазоні одного слова, – відносно тексту оригіналу ліги підпорядковані мотивному вистроюванню мелодії. Асія обирає інший шлях, її часті розмашисті *detache* мають енергоємну рухову природу і не сприяють полегшенню ведення фрази або лінійно-об'єднаному звукопородженню. Однак, ці утруднення виправдані власними перевагами: по перше, таким чином скрипалька досягає музичного артикулювання, максимально наближеного до вимови слова мовним апаратом; по-друге, подовжені горизонталі дають ресурс для акустичної зміни звучання всередині однієї ноти (про тембр ми поговоримо згодом); по-третє, це дуже ефектні рухи, а для кавера, як для шоу-продукту це не остання сторона. Виступи Асії не статичні, скрипалька танцює, стоячи на платформі, що імітує персональну сцену, її стриманий інтелігентний образ збалансовано починаючи від сценічного костюма, до манери хореографічних рухів. Тому, надмірно епатовані традиційні скрипкові прийоми в даному випадку призначені збагатити візуальну частину в максимально можливий спосіб, професійно залишаючись в рамках академічної скрипкової традиції. Акустична темброва сторона такого штриха Асії також потребує роз'яснення.

Якщо звузити аналіз до площини техніки ведення смичка в один напрям, ми бачимо, що *attaca* звука реалізовується полегшеним зчепленням в

ігровій точці в посередньому темпі ведення смичка. Подальшим веденням струна опускається по вертикалі, збільшується натиск і прискорюється темп ведення смичка. Залишок детаşe доводиться симетрично початку – полегшеною дією в ігрову точку в помірному темпі. Це є симетричний діагональний метод занурення та виходу із пружини (струни, волоса та тростини смичка). Тембр ноти має три плани: приглушений–яскравий–нівельований. Така темброва «округлість» створює приємний слухові тон, різнобарвний, не плаский. Асія вистроює із таких темброво-багатих тонів мотиви (слова оригіналу), слова складаються у речення, фрази – тембровий план композиції є максимально калейдоскопічним, відображає слово-творчі структури у найбільш достеменному вигляді.

У лівій руці виконавиця вживає виразні глісандування (висхідні під'їзди в тон та низхідні інтонаційні спади наприкінці сильної долі) всередині такту, не на сильну долю, як це робить Петер Лі Джонсон, застосовує навмисно озвучуванні переходи в далекі позиції, як це робить вокаліст в оригінальному варіанті. У стильовому арсеналі Асії глісандування зустрічаються досить часто і вони завжди здійснюються на послабленій щільності прилягання смичка до струни. Воно ясно чути, але знівельоване, не вип'ячено. В цьому, напевно, і є та недбалість, про яку зазначала Асія. Артикулятивні знахідки кавер-стилю Асії самобутні і на даний момент, серед кавер-виконавців України не мають конкурентно спроможних аналогів.

Взагалі, якщо давати визначення прийому щільності прилягання смичку до ігрової точки струни, можна зазначити, що вона не є статичною, як це можна почути у кавер-стилях інших виконавців. Такий прийом досягається шляхом розвитку лабільної гнучкості ігрового апарату правої руки в кращих традиціях радянської скрипкової школи гри, – коли функції пальців на тростині автономні і у будь-якій ігровій ситуації одна виокремлена частина руки вільно здійснює поставлене завдання, не створюючи дотикового дисбалансу і будь-якій іншій частині ігрового апарату.

Окрім описаних професійно-технічних аспектів виконавського процесу, Асія збагачує свої виступи комунікативними прийомами взаємодії із публікою, посмішками, мімікою, зоровим контактом із аудиторією. На концертах вона спускається зі сцени в зал, крокує під час гри. Положення підборіддя на скрипці не статичне, що відрізняється від положення під час виступів Асії з творами з академічного репертуару. Якщо подивитись її виступ без звуку, створюється враження багатой святкової урочистості, помпезності. Її концертні виступи максимально задіюють увесь арсенал сучасного сценічного досвіду популярних масових музичних жанрів, це шоу, в яких задіяно багато артистів: оркестрантів, шоу-балет, світлове шоу, а на початку власної кар'єри Асія виступала як вокалістка і скрипалька, виконуючи власні пісні.

Кавер у виконанні *The Violin Brothers* найбільше зближує пограничний жанр кавера з академічним репертуаром: тут і ускладнена музична структура і найбільша кількість специфічно-виконавських труднощів. Перше, що помітно вирізняє виконання – темп кавера (*Presto*, 160 уд./хв.). В середині кавера скрипалі піднімають його (максимально до 175 уд./хв.) та стримують (до 150 уд./хв.), в залежності від місця в формі: тихі кульмінації та найліричніші теми проводяться повільніше, а драматичніші приспів, куплет та кода, відповідно – швидше. Яблочки вільно почувуються в темповому відношенні та застосовують його як виразний інструмент зміни настрою у композиції, адже вони є диригентами на сцені і не підпорядковані метроному. Завдяки цій особливості кавер коротший, за інші наші приклади, всього 2 хв. 30 сек, а сам виступ створює ефект яскравого феєрверку.

Відрізняється штрих у характерному ритмічному супроводі кавера: уся тема викладається фінгер-штрихом, (кожна нота проводиться від колодки вниз). Так виконують і оркестранти і солісти. Фінгер у нижній частині дозволяє будувати виклад однаково артикульованими нотами *staccato marcattissimo*. Важка частина смичка в поєднанні з вагою руки, переноси смичка через струну, кидкова атака – створюють ресурс для найбільш

потужної динаміки та вибухового характеру мелодії. Цей складний штриховий прийом не притаманний скрипковій кавер-культурі, що як відомо, тяжіє до усілякого роду спрощень, і звісно не часто зустрічається у творах академічного репертуару (С. Прокоф'єв «Концерт» ор.19, друга частина, 28 цифра). Хльосткий прийом дуже ефектно виглядає, окрім власної художньої цінності.

У ліричному бриджі перші 4 такту мелодія партії другої скрипки виконується флажолетами. Цей специфічним скрипковий прийом надає флейтової окраси мелодії, це місце ми визначасмо як ліричну кульмінацію кавера. Акомпанує солістам лише фортепіано, оркестранти вступають в останньому такті, підкріплюючи загальну тенденцію *crescendo* і після бриджу наче грім серед ясного неба вривається кода. Весь кавер насичено технічними труднощами високої складності: баріолаж, подвійні ноти, сотійє дубль та одинарне, спіккато, рикошет, флажолети, фінгер, глазунова штрих – це не вичерпний список виконавської палітри кавер-стилю *The Violin Brothers*. Хвилеподібна динаміка п'ять разів піднімає нюанс від *p* до *fff*. Кавер має найбільш ускладнену форму та музичну фактуру, порівняно із каверами нашої порівняльної групи.

Візуальна частина виступу має драматургію, що продиктована музичною ситуацією: брати зображають то музичну дуель, то розходяться, по черзі повертаючись обличчям до оркестрантів, то взаємодіють як союзники, в місцях форми, де партії ведуть одну лінію. За весь виступ вони лише один раз міняються місцями і майже не крокують по сцені. Строго академічна манера вбрання у всіх музикантів. Солісти вбрані у білі сорочки з метеликами і класичні фраки з брюками, що відрізняються лиш за кольором – чорний та темний фіолетовий. Якщо дивитись виступ без звуку, може здатись, що це академічний концерт з репертуару високої професійної складності.

Висновки до Розділу 3.

На сьогоднішній день, боротьба за популярність серед виконавців масових жанрів ведеться новими засобами виразності, такими як, наприклад, танець в розумінні професійної хореографічної постановки. Мова не йде про применшення значення музики, а навпаки, спостерігається збагачення культури в цілому, за допомогою злиття суміжних видів мистецтва.

Виконавицею сучасних неакадемічних скрипкових жанрів виступає американська скрипалька Ліндсі Стірлінг. На нашу думку, існує певна ймовірність того, що саме та нестача реалізованості музичного потенціалу в академічній манері виконання, якої так і не досягла Ліндсі в підлітковому віці, підштовхнула її до пошуків нових форм музичної скрипкової виразності, стала рушієм до створення нового симбіозу талантів, які так гармонійно співіснують в цій дівчині.

В музично-наукових працях, присвячених проблемам розвитку скрипкового виконавства та педагогіці, «ігровим апаратом» скрипаля називають руки, плечовий пояс і корпус тіла. Доречно зауважити, що жоден із представників класичної педагогічної скрипкової традиції не наполягав на статичній постановці без вільного рухання, хоча б з ноги на ногу. Практика скрипалів, що звертаються до танцювального жанру, так само демонструє приклади того, що рухові взаємодії різних частин тіла виконавця не йдуть врозріз з регульованими, усвідомлено вихованими руховими прийомами технічного скрипкового ігрового апарату в цілому. Очевидно, що партія соло інструменту повинна бути спрощена до межі координаційних можливостей виконавця в умовах одночасної гри на інструменті в поєднанні з просторовими танцювальними переміщеннями окремих частин тіла виконавця, оскільки злиття таких різних і здавалося б взаємовиключних дій неминуче позначається на якості окремих складових обох компонентів виконання.

Усі спрощення щодо застосування мілкої моторики лівої руки виконавиці компенсуються складними процесами вибудовування координаційного контролю загальних рухів її правої руки та тіла. Щодо

завдань правої руки: Ліндсі надає перевагу ігровій зоні смичка, яка тяжіє до середньої або верхньої частини, наближеної до середини. Безсумнівно, вибір такої закономірності розподілу смичка зумовлений специфікою рухового процесу скрипальки під час гри, оскільки в умовах частоті зміни положення тіла, зона центру тяжіння смичка змінює свою локацію. Під час танцювальних нахилів тіла вправо – зона гри автоматично просувається ближче до колодки, оскільки зміщення центру тяжіння прямо пропорційне зміні положення тіла виконавиці. Дуже часто в сценічних та відео постановках ми спостерігаємо нахили тіла Ліндсі назад, що супроводжуються прогином постави спини та одночасний підйом грифу значно вище підборіддя, – нерухомої точки опори до скрипки. За таких обставин Ліндсі використовує зону гри близько шпiца та середини смичка, що також зумовлено пристосуванням до зміщення центру тяжіння смичка.

Вказавши на обмеженість штрихової палітри кавер-репертуару Ліндсі, хочеться пояснити, що такі штрихи як *detache* і *legato* легше скоординувати із рухомим корпусом скрипки під час переміщень по сцені або під час виконання стрибків, тому вони переважають у її каверах. В класичній школі гри на скрипці – це є перші штрихи, з якими знайомиться початківець. Звідси можна припустити, що навчання симбіозу «танець – гра» можна починати вже на етапі повного оволодіння цими штриховими прийомами, а можливо й навіть з моменту освоєння гри на відкритих струнах. Ліндсі говорить: «Лише в тому випадку, коли я добре знаю музичний текст (в сенсі – «правильно виконую»), тільки тоді відбувається додавання, привнесення танцювальних елементів у музичне виконання». Оскільки насамперед Ліндсі відштовхується від музичного компонента – значить, розробляючи поетапність розвитку таких здібностей, варто на якомога більш ранніх етапах вводити в практику координування прийомів цих, таких різних, сфер мистецтва.

Такі штрихові прийоми як летюче стаккато, рикошет, Віотті штрих – вимагають підвищеної дотикової уважності і координованості щільності у

зіткненні смичка із струною, ваги руки і швидкості ведення смичка, оскільки задіюють природну пружину тростини смичка. Ці штрихи майже не використовуються Ліндсі в тих частинах твору, які виконуються разом з танцювальною постановкою. Спїккато, в основі виконання якого лежить принцип керованого відскоку смичка від струни, використовується досить часто, так як його природа звучання та артикуляції має танцювальний характер. Цей уривчастий, ясний, чїтко артикульований штрих застосовується в середній частині смичка, та зазвичай має летючий характер звучання. У партїях Ліндсі також часто зустрічається сотїє в арпеджованих пасажах, дубльованим варіантом.

Щодо танцювальної подачі репертуару Ліндсі Стїрлінг можемо сказати, що така колаборація має діалогїчну природу свого прояву, оскільки обидва компоненти мають рївноцїнне значення, доповнюючи один одного, створюючи єдину ритмопластичну музичну форму. Своєю унікальністю вона завдячує можливості існування компонентів в окремотї, та органїчному прочитанню у своїй сукупностї. Сказане приводить до констатації протирїччя мїж багатством і багатомїрністю танцю як феномена культури, з одного боку, і його недостатньою комплексною вивченїстю в творчостї інструменталїстів музикантів – з іншого. Цїкавий момент – ще нїколи досї, рухи музиканта пїд час виконання твору, будь-якого жанру та стилю, не були важливою складовою частиною танцю, його основою та беззаперечно унікальним засобом виразностї, а нотний текст, в контекстї сказаного, не слугував вичерпним описом хореографїчних жестів.

Взаємозв'язок танцю і виконання музики знаходять яскраве вїдображення в творчостї Ліндсі, присутня єднїсть характеру та виразностї виконання обох складових музично-танцювального перформансу. У ньому формуються тї елементи впливу на слухача – глядача, котрим властивї найбільш яскравї ефекти. Видовищнїсть інструментальних виступів Ліндсі посилюється театралїзацією постановок, залученням танцюристів, косплеєм, обов'язковою наявнїстю хореографїчних та акторських даних солїстки. Цї

риси також зближують виступи Ліндсі з мюзиклом, але в них вокальна домінанта заміщена скрипковою, а сюжетність орієнтована на соло.

Підсумовуючи особливості виконавських аспектів гри Ліндсі Стірлінг, можна в своїй сукупності назвати їх авторськими стильовими особливостями, своєрідним ідиостилем виконавиці. Отже, індивідуальність авторського стилю полягає в наявності специфічної сукупності авторських стилістичних прийомів, характеризується наявністю певного принципу відбору і комбінації різних мовних засобів і їх трансформацій в запропонованій автором концепції. У виконанні Ліндсі Стірлінг ми бачимо неповторність, несхожість і безсумнівну унікальність. Її ідиостиль відрізняє її від інших виконавців даного жанру сучасної масової скрипкової культури, захоплює яскраво вираженими індивідуальними рисами. Вони проявляються в об'єктивізації їх виконавської інтерпретації в системі візуальних засобів виразності та проявляють себе як самобутні риси сценічної художньої техніки.

Перетини смислових просторів, які породжують новий сенс, пов'язані з індивідуальною свідомістю, тому кавер-культуру ми вважаємо за доцільне розглядати як сукупність показових стильових індивідуальностей, кожна з яких акцентує власним жанровим стилем грані сучасної музичної масової культури. У каверах виконавське начало диктує умови композиторському, підпорядковуючи процес створення композиції своїм власним потребам. Ця умова є прецедентом до того, щоб розпочати говорити про кавер-стиль того чи іншого кавер-скрипала, адже, кожен із них буде обладувати власними технологічними та технічними засобами музичної виразності, згідно із власних можливостей та смакових уподобань.

З появою такого аналогу сцени, як інтернет-платформа, скрипалі змогли не виходячи з власної студії бути почутими та водночас побаченими великою аудиторією. В умовах підвищення конкуренції та боротьби за аудиторію, вони почали експериментувати з зображальною стороною сценічного процесу і так з'явилося досить широке коло різноманітних абсолютно самобутніх виконавських кавер-стилів. Скрипалі відшукували

нові прийоми звуковидобування на скрипці, намагались ввести у скрипкове виконавство новітні досягнення технічного прогресу, і це дало новий спектр специфічно-виконавських прийомів, що раніше не були застосовані у академічній традиції. Їх пошуки за останні два десятиріччя вилились у досить об'ємне поле «виконавських стильових проєкцій». Таке словосполучення ми обрали тому, що серед великої кількості сучасних кавер-виконавців можна прослідкувати риси схожості із видатними постатями сучасного скрипкового кавер-простору. Наприклад, Л. Стірлінг асоціюється із певним родом сценічної поведінки та спрощеною штриховою палітрою, А. Ахат – це витриманий стиль сценічної поведінки у поєднанні із вільно артикульованою манерою музичної вимови, Д. Гарет – брила академічної манери виконавства в поєднанні із харизмою та драматичними оркестровими аранжуваннями, Емілі Отем – академізм виконання у поєднанні із костюмованим шоу вікторіанської епохи, тощо.

До категорії виконавського стилю скрипалів обов'язково долучається і його репертуар. Однак, аналізуючи сучасних представників кавер-музики, хочеться відзначити, що зустрічаються випадки, коли несхожі скрипалі вибирають для демонстрації свого власного кавер-стилю один і той же оригінал, але здійснюють кавер по-різному. На такий випадок ми і звернули нашу увагу, характеризуючи власний стиль кожного із представлених скрипалів.

В центрі нашого дослідження постають кавери на всесвітньо відомий трек «Viva la Vida» – сингл британського рок-гурту Coldplay. За структурою пісня є класичним прикладом сучасної поп-музики: три куплети і три приспиви (aababb). Виконавці, кавери яких ми розглянули, насичують її музичну форму власними імпровізаціями, змінюють структуру всередині форми, об'єднують в єдиний кавер з іншим музичним треком, насичують оригінальне музичне полотно специфічними скрипковими засобами музичної виразності. В даному випадку, кавер дає нове життя оригіналу, створюючи нову форму всередині однієї музичної сфери – сфери масової музичної

культури. Майже для кожного з артистів, про яких йдеться у дослідженні, даний кавер став новим імпульсом популярності, про що свідчить статистика перегляду відносно кількості підписників, однак не для всіх. Наприклад, на для гурту Coldplay, кількість переглядів відеокліпу на цю пісню становила 679 млн, проти всього 18,5 млн підписників на їх Ютуб каналі [181]. У кожного, хто випустив ліцензований кавер на «Viva La Vida», трек увійшов одразу до декількох дисків, що випускалися у різні роки. До списку актуальних зразків сучасного скрипкового кавер-стилю увійшли скрипалі, кожен з яких є найбільш популярним для країни, яку він представляє, і вони усі мають широку світові популярність: Девід Гарет, Петер Лі Джонсон, Шара Лін, Ассія Ахат, Зе Віолін Бразерс.

ВИСНОВКИ

Вивчаючи роль сучасного скрипкового мистецтва як важливої складової сучасної масової культури, ми синхронізували наукові знання із різних галузей з конкретними емпіричними дослідженнями в структурованій єдності та у пізнанні масштабного прояву феномена сучасної кавер-культури. Соціокультурним призначенням кавер-музики в цілому, і, зокрема скрипкового каверу, а також головними ідеями кавер-культури є: вироблення особливого роду комунікації з публікою, її екстравертність та тілесна чуттєвість; спрямування на яскравість та ефектність зовнішнього впливу; акцентування розважально-гедоністичної функції.

Подібна експресивна дієвість кавер-музики кореспондує з лотманівською ідеєю циклічності поступових процесів, вихідною точкою яких є дія. Дані циклічні процеси розглядаються в дисертації як ланцюжок енергетично (інструментально-виконавськи – емоційно й технологічно) мотивованих стимулів, що відтворюється в свідомості суб'єкта-слухача. Оскільки кожен культурну дію можна розцінити як комунікативну, ми визначаємо дану модель як невід'ємну складову частину механізму глобальних соціокультурних комунікативних процесів у суспільстві. Дана модель покликана звузити структурно-семіотичний контекст вивчення динаміки культури *від безособової маси у площину окремого ідентифікованого абстрактного суб'єкта*. Піддаючись трансформативним психоемоційним процесам (у нашому випадку – кавер-музики) таке «культурне потрясіння» від спостереження за первинною культурною дією (яке дало поштовх до вторинної дії) виводить даного суб'єкта (слухача) на новий естетико-моральний рівень освіченості – чому додатково сприяє апробований взірець обраного оригіналу, причому іноді кавер не поступається оригіналові популярністю. В такій динаміці розвитку окремих особистостей всередині маси можна вбачати динаміку розвитку усієї безособової маси, залученої до певної семіотичної системи.

Все культурно-цінне в соціальному плані (категорії ментальності, духовного та естетичного) масова культура через власний вияв привносить до суспільства, саме «вражаючи». Такий спосіб є не тільки її методом, а й запорукою успіху. Саме тому масові музичні жанри стали такими затребуваними серед широкої аудиторії, що робить їх інструментом психологічного впливу на соціум (вони застосовують засоби, майже ідентичні соціальному маркетингу і комерційній рекламі). Серед методів такого впливу: емоційний (фізіологічний і когнітивний компоненти), гумористичний (дитячість, акцент на візуальний компонент або суто музичний гумор), патріотичний, метод когнітивної структурної теорії, психологічний метод, метод емоційної чуттєвості з рухом у бік еротизму, тощо. Дані методи роз'яснюються в роботі з соціологічної та психологічної точок зору з наведенням конкретних прикладів їх застосування у скрипковій кавер-культурі.

Таким чином, кавер-музика виступає специфічним різновидом імпровізаційної музичної культури, в якому виконавська стилістика розростається до рангу авторства, в осучасненому популярно-віртуозному «декоруванні», коли виконавець відчуває повне право розпоряджатися композиторським матеріалом як власним. Музичний кавер виявляє певні характеристики оригіналу і, виділивши їх, демонстративно декорує, часто перебільшуючи, створюючи таким чином нову дійсність. Художня якість кавера визначається саме мірою того, в якому співвідношенні новий продукт містить те цінне, що притаманне оригіналові і те нове, що може запропонувати кавер-виконавець. В роботі окреслюються важливі ознаки скрипкового каверу, що характеризують його як специфічний музично-(ре)інтерпретативний жанр. Дані ознаки включають: темпові канони, штрихову палітру, динаміку, артикуляцію, формотворчі аспекти, інтонаційно-виконавські властивості, аплікатурні особливості. Відповідно до них в дисертації представлені віхи еволюції скрипкового каверу.

Визначаючи стильові та жанрові особливості музичного феномена «каверу» та місця скрипкового каверу у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва, ми приходимо до висновку, що кавер перетнув межу у русі від жанру до стилю, адже він є, водночас, виконавським жанром і стилем. Як автономна жанрова сфера кавер-музика базується *на виконавській поетиці*, що примушує рухатися від прийому-способу-методу, до нового цілісного образу – тобто, до стильового рішення. В дисертації пропонується позиціонувати жанровий стиль як виконавську категорію, причому виконавський жанр відрізняється від виконавського стилю тою ж мірою, якою жанр відрізняється від стилю у цілому. Такий жанровий стиль виникає завдяки тому, що провідним стає виконавський стиль, більш того, виконавський авторський стиль. Таким чином жанровий стиль набуває авторських рис, але ці авторські риси залишаються в жанрових умовах каверу. Кавер за своєю природою тяжіє саме до виконавського розуміння жанрового стилю, тобто, як *музично-творча категорія, постає виконавським жанром, що передбачає власні автономні способи (засоби) композиції*.

Визначаючи принципи взаємозв'язку музичних та танцювальних аспектів у скрипковому кавері, ми взяли за основу музичну творчість американської скрипальки Ліндсі Стірлінг. Підсумовуючи особливості виконавських аспектів гри Ліндсі Стірлінг, можна в своїй сукупності назвати їх авторськими стильовими особливостями. Вони проявляються в об'єктивізації їх виконавської інтерпретації в системі музично-технічних та візуальних засобів виразності та проявляють себе як самобутні риси сценічної художньої техніки.

Перетини смислових просторів, які породжують новий сенс, пов'язані з індивідуальною свідомістю, тому кавер-культуру ми вважаємо за доцільне розглядати як сукупність показових стильових індивідуальностей, кожна з яких акцентує власним жанровим стилем грані сучасної музичної масової культури. В дослідженні проведено аналітичне вивчення виконавської

стилістики таких виконавців як Д. Гарета, А. Ахат, Петера Л. Джонсона, Шари Лін та дуету Віолін Бразерс.

Усі, без винятку кавери, що представлені нами до аналізу, належить до типу *true remake violin cover* за типологією, що перекликається із типологічним аналізом Т. Лейча щодо ремейку. Істинний кавер – так перекладається даний термін на українську. Кавер такого типу об'єднує усі стратегії, як і у типології римейків, однак в його музичному матеріалі окрім цитування є новий авторський текст. Кожен із представлених каверів виявляє у різній мірі імпровізаційні доповнення та переінакшення основної музичної лінії та оркестрового супроводу, і кожен представляє різне ставлення до імітування вимови вокального тексту, тобто до артикуляції:

– Ассія Ахат вистроює мелодію за допомогою відокремлених портатних смичкових прийомів в деталях на один звук;

– Петер Лі Джонсон часто застосовує деталі із підготовленою атакою (особливо чітко це виявлено в першому розділі його кавера), коли ігрова точка зазнає рівносильного тиску в діапазоні горизонтального проведення і має місце прийом люфту поміж основними, словотворчими, мотивами;

– Петер Л. Джонсон часто спрощує репетиції повторюваної інтонації в єдину об'єднану тривалість (що створює більш польотний мелодійний ефект, укрупнює фразові побудови);

– Шара Лін застосовує деталі, здебільшого, коли в тексті є репетиції на одній ноті (в інших випадках вона підліговує інтонаційні побудови в діапазоні конкретного слова із тексту оригіналу);

– Девід Гарет не артикулює текст пісні якимось особливим штриховим розділяючим способом, навпаки, мелодія його кавера викладається найбільш об'єднуючим прийомом «безперервного» смичка (так називають прийом звуковидобування, коли зміни напрямлення смичка не впливають на довжину фрази).

Важливою спільною ознакою різних стилів проаналізованих кавер-виконавців є використання досягнень багатой технології академічної скрипкової гри, адже для вказаного ефектного індивідуально-стильового «декорування» кавер-музики це є техніко-технологічною запорукою «вражаючого» впливу виконавської віртуозності, що століттями виробляла доцільність виконавських рухів, способів та прийомів.

Таким чином, в даній роботі зроблено перший крок у створенні методики музикознавчого аналізу скрипкових кавер-стилів, що прокладає шлях до нових стратегій дослідження сучасної скрипкової культури у цілому, зокрема, у її взаємозв'язках з масовими музичними жанрами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авторское право. URL: http://www.gelon.com.ua/ru/oblasti-praktiki/intellect/avtorskoe-pravo/cover_version_copyright_RU (дата звернення 20.12.19р.).
2. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 445 с.
3. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений. М.: Музыка, 1984. 91 с.
4. Амрахова А.А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий. *Журнал Общества теории музыки*: выпуск 2016/3 (15). С. 18-29.
5. Андреев И. Осторожно с «часами» истории! (Методологические проблемы цивилизационного процесса). *Вопросы философии*, 1999. №7. С. 38-53.
6. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. М.: Музыка, 1974. С. 90–129.
7. Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*: сб. ст. Вып. 6. М.: Советский композитор, 1987. С. 5-44.
8. Арефьев В.А., Лисовенко Л.А. Кроссовер. Англо-русский толковый словарь генетических терминов. М.: ВНИРО, 1995. 785 с.
9. Аркадьев М. – Чередниченко Т. Беседы о «постсовременности». Музыкальная академия, 1998, №1. ЦЮ. С. 1–12.
10. Ассія Ахат. Про подію. Афіша Дніпра. URL: <https://dnepr.internet-bilet.ua/uk/assiya-ahat> (дата звернення 10.11.2020р.).
11. Ассія Ахат – Увертюра (Assia Ahat – Uvertura). AssiaAhhattVEVO. YouTube, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=miQYB8TJNFA> (дата звернення 3.05.2020).
12. Бабин А.А. О процессе работы Пикассо над картинами 1900-х годов из российских собраний и парижского музея художника. *Пикассо сегодня* [Коллективная монография], М., 2016. 356 с.
13. Бакина С.Ю. Эротизм в хореографическом искусстве. Исторический и современный аспект : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб., 2007. 21 с.
14. Барт Р. S/Z. М., 1994. пер. с фр. 2-е изд., испр. под ред. Г. К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
15. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Эстетика словесного творчества: учебник / сост. Бочаров С., прим. Бочарова С., Аверинцева С. Москва: Искусство, 1986. Изд. 2. С. 9–191.
16. Беньямин В. Задача переводчика. Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера / пер с нем. Павлов Е. URL:

- <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm> (дата звернення 19.11.2020р.).
17. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. М., 1993; Берн Э. Трансакционный анализ и психотерапия. СПб., 1992; Берн Э. Трансактивный анализ в группе. М., 1994; Психотерапевтическая энциклопедия / Под ред. Б.Д. Карвасарского. М., 1998.
 18. Бобров А.И., Пирогов А.В., Кривулин Н.О., Павлов Д.А. Устройство и принципы работы просвечивающего электронного микроскопа. Электронное учебнометодическое пособие / под ред. Павлова Д.А. Нижний Новгород: Нижегородский госуниверситет, 2012. 31 с. URL: http://www.unn.ru/pages/e-library/methodmaterial/files/5_bobrov_2012_asp.pdf (дата звернення 19.11.2020р.).
 19. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ: Основи, 2004. 231 с.
 20. Бонфельд М. Музыка и речь.: автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02. Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. М., 1993. 41 с.
 21. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.
 22. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования. : дис. на соискание уч. степени доктор искусствоведения : спец 17.00.02 «Музыкальное искусство». Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2006. 434 с.
 23. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки. Избранное. Образ общества / пер. с нем. М. : Юрист, 1994. 704 с.
 24. Волкова П.С. Интерпретация – реинтерпретация: общее и особенное. Культурная жизнь Юга России, № 3 (28), 2008. С 35–36.
 25. Волкова П.С. Реинтерпретация в свете философии искусства: к постановке проблемы. Теория и практика общественного развития. 2009. № 2. С. 170–182.
 26. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): дис. ... д-ра искусствоведения. : 17.00.09. [Место защиты: Саратовская государственная консерватория]. Саратов, 2009. 343 с.
 27. Волова Л.А. Коммуникативные процессы в полиэтничном социокультурном пространстве : дис. на получение науч. степени доктора фил. наук : ВАК РФ 09.00.13. Ставрополь, 2005. 328 с.
 28. Вороновська О. Танцювальна культура Відродження. Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 101–111.
 29. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 266–323.

30. Гаспаров М.Л. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день. Вестник истории, литературы, искусства. Отд. ист.-филол. н. РАН. М.: Собрание; Наука. Т. 1, 2005. С. 26–29.
31. Гращенко Л.А. Обобщенная модель угроз информационной безопасности визуальных интерфейсов пользователя. Известия Орловского государственного технического университета. Серия: Информационные системы и технологии, 2006. №. 1. С. 41–45.
32. Грінченко Б. Словарь української мови в 4 томах. Київ, 1907–1909. Т. 1. 1109 с. URL: <http://hrinchenko.com/spisok/bukva/ge-1.html> (дата звернення 20.11.2020р.).
33. Григорьев В.Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1987. 144 с.
34. Гульд Г. Музыка и технология. Избранное. В 2 томах. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. Том 2. С. 116–119.
35. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск, 1982. 256 с.
36. Данько Л.И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. С. 10–12.
37. Дауноравичене Г. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975 – 1985 годов): автореф. дис. ... канд. иск: 17.00.02 . Вильнюс, 1990. 26 с.
38. Делез Ж. Платон и симулякр. Новое литературное обозрение. 1993. № 5. С. 72–93.
39. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 169.
40. Долинська Л. Дитяча тема та образність в хоровій музиці: художньо-комунікативний аспект. Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2015. Вип. 21. С. 159–166.
41. Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. Л., 1987. 129 с.
42. Дубина И.Н. Творчество как феномен социальных коммуникаций. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2000. 190 с.
43. Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и общество. СПб.: Алетейя, 2005. 592 с.
44. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Становление музыкального направления classical crossover в современном скрипичном искусстве. Вестник славянских культур. Москва, 2018. Т. 49. С. 351–370.
45. Закурдаева В. В. Массовая культура как феномен духовной жизни российского общества. Курск, 2002. 177 с.
46. Захаров Ю. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения. М., 1999. 27 с.

47. Іонов В. Ціннісно-смісловий зміст сучасної української музичної історіографії: діалогічний підхід. Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 53–61.
48. Кавер. Новые слова и значения. Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 90-х годов XX века. В 2 томах / сост. Буцева Т.Н., Левашов Е.А., Денисенко Ю.Ф., Стулова Н.Г., Козулина Н.А., Гонобоблева С.Л.; отв. ред. Буцева Т.Н. Ин-т лингв. исследований РАН. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2009. Т. 1. 816 с.
49. Казанцева Л.П. «Пограничные жанры»: за и против. Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2). С. 26-31.
50. Катанова, Н.Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра. автореф. дисс. канд. иск. М., 2002. 26 с.
51. Кікнавелідзе К. Взаємозв'язок музичних та танцювальних аспектів феномена Ліндсі Стірлінг: до проблеми нових форм виконавської виразності. *Науковий вісник ОНМА ім. Нежданової*. Одеса, 2018. Вип. 27, книга 2. С. 169-182.
52. Кикнавелидзе Е. Саба Кикнавелидзе. Другие авторы. Екатерина Кикнавелидзе – графика. artsaba.com, 2017. URL.: <http://www.artsaba.com/kate> (дата звернення 24.08.2020р.)
53. Классический кроссовер. URL: <https://diletant.media/articles/33425508/> (дата звернення 24.04. 2020р.).
54. Климова В.В. О феномене транскрипции: терминологический. Вестник Башкирского университета. Уфа, 2013. Т. 18, №3. С. 871–877.
55. Коваленко О.А. Музыкальная звукозапись как феномен культуры: Дисс. кандидата культурологии: 24.00.01. СПб.: РГБ, 2012. 228 с.
56. Ковчак В.О. Соціально-філософські аспекти симуляції суспільної активності та суспільної дійсності. *Науковий вісник*. Дніпро: Гілея, 2015. Т. 95. С.182–185.
57. Козленко Д.П. Магнитное упорядочение и спиновый кроссовер в структурно-сложных оксидах кобальта: нейтронные исследования при вариации термодинамических параметров. РФФИ. Конкурс проектов фундаментальных научных исследований. Физика и астрономия. Аннотация к заявке. 2018. 1 с. URL: https://www.rfbr.ru/rffi/ru/project_search/o_2071722 (дата звернення 19.11.2020р.).
58. Козлова О.Н. О методах анализа социокультурных явлений. Социологические исследования. 1993. № 10. 9 с.
59. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства / пер. с англ. Мочалова Л.; под ред. к.и. Наймарк М. СПб., 2004. 19 с.
60. Колесник А.С. Популярная музыка в контексте современных культурных исследований: формирование и академизация popular

- music studies. *Общественные науки и современность*. 2015. № 5. С. 163–176.
61. Конен В.Д. История зарубежной музыки: Учебник для консерватории. 6-е изд. ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. М.: Музыка, 1984. Вып. 3. 1984. 534 с.
 62. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX столетия. М.: Музыка, 1994. 160 с.
 63. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. М.: Музыка, 1979. 208 с.
 64. Корнеева С.М. Музыкальный менеджмент: учебное пособие. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. 303 с.
 65. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Исследование. Екатеринбург: Уральская гос. конс. имени М. П. Мусоргского (каф. теории муз.), 2007. 639 с.
 66. Коротков С.А. История современной музыки. Харьков: ФЛП Коваленко А.В., 2011. 496 с.
 67. Котлер Ф., Шефф Д. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. М.: Классика-XXI, 2004. 688 с.
 68. Краско А. Патч-корд в СКС, монтаж вилок RJ45, обжим витой пары. СКС (структурированная кабельная система). URL: oskc.ru/?p=5896 (дата звернення 12. 03. 2010р.).
 69. Краткий словарь литературоведческих терминов; ред.: Тимофеев Л., Тураев С. Москва: Просвещение, 1974. 509 с.
 70. Краус В. На пороге нового тысячелетия: культура будущей Европы. Вопросы философии, 1997, №5. С. 184–191.
 71. «Кроссовер (сюжет)». Академик. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1383624> (дата звернення 19.11.2020р.).
 72. «Кроссовер тренажер: использование в тренажерных залах». Iron King. URL: ironking.ru/articles/poleznoe-o-trenazherakh/krossover-trenazher-ispolzovanie-v/ (дата звернення 15.11.2020р.).
 73. Кузуб Т.И. Процессы глобализации в современной музыкальной культуре. Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2006. № 47, вып.12. С. 77–84.
 74. Курышева Т.А. Театральность в музыке. М., 1984. 201 с.
 75. Ластовецька-Соланська З.М. Соціокультурні запити в проєкції на композиторську творчість сучасних українських композиторів. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20(1). С. 153-158. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_mssh_r_2014_20%281%29__30

76. Ластовецька-Соланська З. М. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Л., 2007. 20 с.
77. Лебон Г. Психология народов и масс. / пер. с фр., Владимиров И. Москва: ТЕРРА – книжный клуб, 2008. 272 с. Лопатина Н.В. Социология маркетинга: Учебное пособие. М.: Академический Проект, 2005. 304 с.
78. Либерман М., Берляничик М. Культура звука скрипача. Пути формирования и развития. М. : Музыка, 1985. 160 с.
79. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. сост. Тахо-Годи А.А.; общ. ред. Тахо-Годи А.А., Маханькова И.И. М.: Мысль, 1995. 944 с.
80. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. С.-Пб.: «Искусство-СПБ», 2000. 704 с.
81. Мазель Л.А. Анализ музыкальной формы. М.: Музыка, 1986. 528 с.
82. Мазель В. Скрипач и его руки. Правая рука. С.-Пб.: Композитор, 2006. 120 с.
83. Макаренко А. С. Сочинения: в 7 т. Т. 5. М. : Из-во Академии пед. н. РСФСР, 1958. 558 с.
84. Маниченко А. Проект «Кавер-версия». URL.: <http://www.chelmuseum.ru/news/programma-iii-festivalya-debarkader> (дата звернення: 12.07.2020р.).
85. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодерна. СПб. : Алетейя, 2000. С. 60.
86. Маркова Т.Н. ««Кавер-версии» стихотворения Н. Заболоцкого «Некрасивая девочка» как способ диалога с советской культурой». Филологический класс. № 4 (54). Челябинск, Россия, 2018. С. 132-136.
87. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. М.: Советская музыка. 1979. № 3. С. 30-39.
88. Молчанов В. Миражи массовой культуры. Л. : Искусство, 1984. 118 с.
89. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.
90. Музичний жанр. Короткий словник основних термінів. Гадяцький коледж культури і мистецтв ім. І. П. Котляревського. Музична література (словник), уп. Горбачик Н. І. URL: <https://guc.org.ua/oholoshennia/navchal-no-metodychni-materialy-2/dystsypliny-zahal-no-profesiynoi-pid/muzychna-literatura-slovnyk/> (дата звернення 17.11.2020р.).
91. Мюллер С. Модернізація та ремонт ПК = Upgrading and Repairing PCs. 19 вид. М.: «Вільямс», 2010. С. 1072.
92. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 249 с.

93. Нарский И.С. Проблема значения «значения» в теории познания. Проблема знака и значения. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1969. С. 5–55.
94. Немчина В.И. Социокоммуникативная совместимость: дис. на получение науч. ст. д. фил. наук. Ростов-на-Дону, 1998. 135 с.
95. Носуля А. Особливості втілення художнього та музично-драматургічного змісту у камерній опері. Науковий вісник ОНМА академії ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 324–330.
96. Оппенгейм Э. Применение цифровой обработки сигналов. Москва: Мир, 1980. 545 с.
97. Орбан-Лембрик Л.Е. Психологія управління/ Л.Е.Орбан-Лембрик. К.: Академвидав, 2003. 568с.
98. Орджоникидзе Г. Место исполнения в музыкальной культуре. М. : Советская музыка, 1978. № 8. С. 63–75.
99. Панасов І. Ассия Ахат: «У меня с музыкой все шло гладко, пока люди не узнали, кто муж». Karabas.live. URL: <https://karabas.live/assia-ahhat-grammy-interview/> (дата звернення 20.04. 2020р.).
100. Перепелица М. Принцип театральности и формы. Его применение в музыке. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 315–322.
101. Пипуныров В.Н. История часов с древнейших времен до наших дней. М: Наука, 1982, 498 с.
102. Покровская Е.А., Дудкина Н.В., Кудинова Е.В. Речевые жанры в диалоге культур. Монография. Ростов-на-Дону: Foundation, 2011. 200 с.
103. Попенко А. Ванесса Мэй: секс-символ, скрипка для глав Большой Восьмерки и любительница собак. Yagazeta.com, 2008. URL: https://yagazeta.com/lichnost/kumiry/vanessa_mehjj-_seks-simvol_skripka_dlya_glav_bolshojj_vosmerki_i_lyubitelnica_sobak/ (дата звернення 08.01.22р.).
104. Попова Т.В. О музыкальных жанрах. М.: Знание, 1981. 128 с.
105. Прокина Н.В. Жанр транскрипция в творчестве Ф. Листа. М-во культуры СССР, Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва: [б. и.], 1988. С. 29.
106. Реформатський Л. Що таке термін і термінологія. М., 1959. С 49–51.
107. Рыжкова Н. А. О новых видах тематизма в советской инструментально музыке 60-70-х годов. Жанрово-стилистические тенденции в классической и современной музыке. Л.: ЛГИТМиК, 1980. С. 175–195.
108. Роговин И. Интерпретация сюжетов «Метаморфоз» Овидия в европейском искусстве (мифы о Фаетоне, Нарциссе и Эхо, Дедале и

- Икаре, Филемоне и Бавкиде): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. С. 145.
109. Роджеро М. Конспект лекцій по предмету «Філософія», рукопис. Одеса, 2009-2010.
110. Ройзман Л.И. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. Вопросы фортепианного исполнительства. М. : Музыка, 1973. Вып. 3. С. 155–177.
111. Руденко В.И. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации. М. : Музыка, 1979. Вып. 10. С. 22–56.
112. Русинова Е. Звуковая эстетика и новые технологии. Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. 240 с.
113. Саввина Л.В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / [Место защиты: Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова]. Саратов, 2009. 404 с.
114. Савин Н.П. Педагогика. М. : Просвещение, 1972. 303 с
115. Самойленко О. Конспект лекцій по предмету «Актуальні питання музикознавства», рукопис. Одеса, 2019-2020.
116. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография. Ред. Н. Г. Александрова. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
117. Самойленко А. Жанр – стиль как парная категория музыкальной культурологии. Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання. Збірник наукових праць. За заг. ред. Гребенюка Г.Є. Київ: Науковий світ, 2002. С. 98–106.
118. Северинова М. Ю. Значення та роль архетипів у етнонаціональній культурі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 2. С. 124–128. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_2_33
119. Северинова М. Ю. Теорія К. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру. Культура України. 2013. Вип. 40. С. 176–184. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_40_24
120. Семенченко Е. В. Классический кроссовер как объект массовой культуры. Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (63). С. 165–167.
121. Скотт Мюллер. Модернізація та ремонт ПК = Upgrading and Repairing PCs. 19 вид. М.: «Вільямс», 2010. 1072 с.
122. Снежинская М. Г. Музыкальная индустрия как социокультурный феномен. дисс. на соиск. уч.ст.канд.соц.н. Москва, 2019. 226 с.
123. Советский энциклопедический словарь. М., 1985. 1600 с.
124. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. 588 с.

125. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л.: Советский композитор, 1981. 293 с.
126. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 105 с.
127. Стефанова А. «Классический кроссовер». Дилетант. URL: <https://diletant.media/articles/33425508/> (дата звернения 24.04. 2020р.).
128. Стракович Ю.В. Музыкальная культура в цифровую эпоху: трансформация социального функционирования: дис. канд. культ. : 24.00.01. М: РГБ, 2010. 249 с.
129. Субботин, Ф.В. Кавер-версия (cover-version) музыкального произведения как объект авторских и смежных прав. Новый юридический вестник, 2017. № 1 (1). С. 63–66. URL: <https://moluch.ru/th/9/archive/66/2392/> (дата звернения 08.11.2020).
130. Таюшев С.С. Жанр crossover как явление популярной культуры. Научный потенциал: работы молодых ученых. М., 2011. Вип. 1. С. 231–237.
131. «Тэйлор Дэвис саундтрек «Пираты Карибского Моря» скрипка. He's a Pirate "Pirates of the Caribbean"». Tim Curb. YouTube, 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FCnHreKVvPI&t=65s> (дата звернения 3.05.2020).
132. «Терем кроссовер». URL: <https://terem.cc/ru-about/> (дата звернения 24.04. 2020р.).
133. Усманова А. Повторение и различие, или «Ещё раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе. Новое литературное обозрение. 2004. № 69. С. 179–213.
134. Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я». Тбилиси, 1991. 126 с.
135. Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс. Кентавр. М., 1994. № 2. С. 48–56.
136. Фукс Э. История нравов: Буржуазный век / пер. с нем. Фриче В. Т. 3. С-пб.: ООО «Издательство «Пальмира»; М.: ООО «Книга по Требованию», 2018. 410 с.
137. Харрис Р. Психология массовых коммуникаций: монография / пер. с англ., предисл. О. Березкина, Н. Обозов. Москва: «ОЛМА-ПРЕСС», 2002. Изд. 4. 321с.
138. Хатыпова Р.К проблеме «чужого» и «своего» в сочинениях на тему 24 каприза Н. Паганини. Вестник Башкирского университета. Уфа, 2008. Т. 13, № 4. С. 1039-1042.
139. Хатыпова Р. Межтекстовые взаимодействия в инструментальной музыке XIX – XX веков (на примере каприза №24 Н. Паганини) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец

- 17.00.02 «Музыкальное искусство». Уфимская гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. Магнитогорск, 2014. 26 с.
140. Холопова Н.В. Феномен музыки. М. : Директ-Медия, 2014. 384 с.
141. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб. : Лань, 1999. 496 с.
142. Хорошилов Д.А. Искусство и социальная психология: от экспериментальной эстетики к эстетической парадигме. Психологические исследования. 2018. Т. 11. № 59. С. 4. URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2018v11n59/1579-khoroshilov59.html> (дата звернения 25.04.21р.).
143. Хренов Н. Место зрелищных искусств в художественной культуре. М., 1977. 48 с.
144. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. М.: Музыка, 1980. 296 с.
145. Цуккерман В.С. Музыка и слушатель: опыт социологического исследования. М.: Музыка, 1972. 204 с.
146. Цуккерман В. Анализ музыкальных форм. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М.: Музыка, 1980. 296 с.
147. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 160 с.
148. Чеботаренко О. Проблемы исполнительской интерпретации в контексте культурологического анализа. Научный вестник ОГМА им. А.В. Неждановой. О., 2002. Вып. 3. С. 260–268.
149. Чердниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-ые. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 572 с.
150. Чердниченко Т.В. Композиция и интерпретация. Три среза проблемы. Музыкальное исполнительство и современность. М., 1988. Вып. 1. С. 43–69.
151. Чердниченко Т.В. Кризис общества – кризис искусства. М.: Музыка, 1985. 192 с.
152. Черноситова Т.Л. Социокультурная коммуникация: теоретико-социологический анализ коммуникативного дискурса в контексте межкультурного взаимодействия : автореф. дис. на зд. наук. ст. канд. социолог. наук: спец. ВАК РФ 22.00.06. Ростов-на-Дону, 2004. 10 с.
153. «Что такое кавер группа? Что значит кавер группа? Подробная статья!». URL: elimsband.ru/blog/chto-takoe-kaver-gruppa/ (дата звернения 24.04. 2020р.).

154. Чубак А.А. Позастильові та стильові виміри творчої зрілості: дис. ...канд. мист.: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2017. 196 с.
155. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): автореф. дисс. ... докт. искусств.: спец.: 7.00.02 – музыкальное искусство. Ростов н/Дону, 2010. 54 с.
156. Шаповалова Л. Проблемы жанровой типологии. М. : Музыка, 1984. №3. С. 12-13.
157. Швець К. Скрипкове виконавське мистецтво як важлива складова сучасної масової культури. *Науковий вісник Одеської музичної академії ім. А. В. Нежданової. О.*, 2014. Вип. 19. С. 470–480.
158. Швець. К. Феномен скрипкового кавера у контексті сучасної масової музичної культури. *Науковий вісник Одеської музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса*, 2015. Вип. 21. С. 148–159.
159. Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М. : Композитор, 2006. 528 с.
160. Шевчук О. Віртуозні концерти Олександра Божика зібрали аншлаг. Львівський портал. 18.01.19р. URL: <https://portal.lviv.ua/news/2019/01/18/virtuozni-kontserti-oleksandra-bozhika-zibrali-anshlag> (дата звернення 10. 11. 2020р.).
161. Шейко А.В. Российский рынок популярной музыки: структура, функционирование, пути развития: Дис. ... канд. философ. наук.: 24.00.01. М.: Государственный институт искусствознания. Москва, 1999. 151 с.
162. Шендрик А.И. Духовная культура современной молодежи: сущность, состояние, пути развития. Социологические аспекты. М.: Молодая гвардия, 1990. 305 с.
163. Шендрик А.И. Социология культуры. М.: Юнити, 2005. 496 с.
164. Шестаков В.П. Мифология XX-го века. Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». М.: Искусство, 1988. 151 с.
165. Шестаков Г.Ю. Музыка в буржуазной «массовой культуре». М.: Музыка, 1986. 126 с.
166. Шип С.В. Методологія музикознавства: прояви, причини, можливі наслідки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи*. 2009. С. 71–96.
167. Шип С.В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського [ред. кол. Тимошенко О.С. та ін.]* 2002. Вип. 16 (Культурологічні проблеми української музики: наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). С. 154–177.

168. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
169. Шип С.В. Стилизация как художественно-выразительный феномен в современной украинской музыке. Проблемы музыкальной культуры. Вып. 2. Киев: Музична Україна, 1989. С. 86–104.
170. Ямпольский И.М. Ауэр и современное скрипичное искусство. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965. 274 с.
171. «25 років: Ассія Ахат випустила кавер на легендарну пісню Ірини Білик "Ти мій"». УНІАН. URL: <https://www.unian.ua/lite/kino/assiya-ahat-vipustila-kaver-na-legendarnu-pisnyu-irini-bilik-ti-miy-11158553.html> (дата звернення 12.11.2020р.).
172. «About». Taylor Davis. Retrieved February 11, 2015. URL: <https://www.taylordavisviolin.com/about/> (дата звернення 19.11.2020р.).
173. Acoustic Electric Strings. Copyright ©, 2021. URL: <https://acousticelectricstrings.com/aes-london-5/> (дата звернення 28.03.21).
174. «A history of secrecy, coverups in Boston Archdiocese». The Boston Globe / Spotlight / Abuse in the Catholic Church / Scandal and coverup, 31 January, 2002. URL: http://archive.boston.com/globe/spotlight/abuse/archive/extras/coverups_archive.htm (дата звернення 24.04.2020 р.).
175. «Assia Ahhatt - Viva La Vida». AssiaAhhattVEVO. YouTube, 2013. URL: https://www.youtube.com/watch?v=P_-Eq-MZQUA (дата звернення 30.03.21).
176. Bott R., Loring W. Tu. Differential Forms in Algebraic Topology. Springer-Verlag New York, 1982, p. 338.
177. Brazas J. Semicoverings: a generalization of covering space theory. Homology, Homotopy and Applications 14, No. 1, 2012, p. 33–63.
178. Bowen M. Inside the Playbook: Cover 3. National Football Post. May 18, 2010. URL: <https://www.nationalfootballpost.com/> (дата звернення 24.04.2020р.).
179. Carroll N. Theorizing the moving image. Cambridge University Press, 1996, p.146.
180. «Collecting Stamps: Covers». Old And Sold Philatelic. URL: <http://www.oldandsold.com/articles01/article694.shtml> (дата звернення 22.04.2020р.).
181. «Coldplay - Viva La Vida (Official Video)». Coldplay. YouTube, 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dvgZkm1xWPE> (дата звернення 24.04.2020р.).
182. Connolly J. Eighty Years of Book Cover Design. London: Faber and Faber, 2009, p. 304.

183. «Cover (military)». Dictionary of Military and Associated Terms. US Department of Defense, 2005. URL: [https://www.thefreedictionary.com/cover+\(military\)](https://www.thefreedictionary.com/cover+(military)) (дата звернення 24.04.2020р.).
184. «Covers». West's Encyclopedia of American Law, edition 2, 2008. URL: <https://legal-dictionary.thefreedictionary.com/covers> (дата звернення 25.04.2020р.).
185. «Cover (telecommunications)». Academic dictionaries and encyclopedias. Federal Standard 1037C. URL: <https://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/270847> (дата звернення 24.04.2020р.).
186. «Crossover music definition». Hotel Roca Alp. URL: <https://hotelrocaalp.com/journal/9e27e0-crossover-music-definition> (дата звернення 12.11.2020р.).
187. «David Garrett HELLO von Adele (Cover)». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OdooyDy33Y> (дата звернення 24.04.2020р.).
188. «David Garrett - Viva La Vida». Davidgarrettmusic. YouTube, 2008. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bZ_BoOlAXyк (дата звернення 30.03.21).
189. Dineley S. Covers Uncovered: A history of the "Cover Version," from Bing Crosby to the Flaming Lips. The University of Western Ontario, Degree Master of Arts Program Popular Music and Culture, 2014. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3630&context=etd> (дата звернення 4.11.2020р.).
190. Edmondson J. Music in American Life: An Encyclopedia of the Songs, Styles, Stars, and Stories that Shaped our Culture. ABC-CLIO, 2013. p. 1470.
191. Fabian Perez. Neo Emotionalism: A Ten Year Restrospective. United States, California, Beverly Hills: Fabian Perez Robert Bane Publishing, 2013, 328 с.
192. Fernández L. Luco. Non-destructive evaluation of the concrete cover: Comparative test – Part II: Comparative test of covermeters, Materials and Structures, 2005, v. 38, p. 284.
193. Fried M., Jarden M. Field Arithmetic. Third revised edition of the classic Ergebnisse volume. Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2008, p. 792.
194. «Game of Thrones Theme – Violin Cover – Taylor Davis». Taylor Davis. YouTube, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9EU8UXtu-4k> (дата звернення 3.05.2020р.).
195. «Girl Interrupted. Abuse, attempted suicide and bipolar disorder... – Kerrang!». # 1299, 13 February 2010, p. 44.

196. Goodman D., editing by Eastham T. «Guitarist Satriani accuses Coldplay of plagiarism». Reuters. Entertainment news. December 5, 2008. URL: <https://www.reuters.com/article/domesticNews/idUSTRE4B40XV20081205> (дата звернення 21.03.21).
197. Gopal Mishra. Concrete cover for reinforcement. The Constructor, 2014. URL: <https://theconstructor.org/practical-guide/concrete-cover-for-reinforcement/6014/> (дата звернення 24.04.2020 р.).
198. Göke N. «Your Only Job Is to Let Yourself Be Good Enough». medium.com. Dec. 2, 2019. URL: <https://medium.com/personal-growth/your-only-job-is-to-let-yourself-be-good-enough-977939afbb90> (дата звернення 30.03.21).
199. Heller, Steven, "Alex Steinweiss, Originator of Artistic Album Covers, Dies at 94," New York Times, July 19, 2011 URL: https://www.nytimes.com/2011/07/20/business/media/alex-steinweiss-originator-of-artistic-album-covers-dies-at-94.html?_r=1 (дата звернення 24.04. 2020р.).
200. Hogg N. Essay On beauty. Yes, it matters in cricket. But what is it? The cricket monthly. URL: <https://www.thecricketmonthly.com/story/1058018/on-beauty> (дата звернення 24.04. 2020р.).
201. Hughes H. «YouTube Music Awards: Streaming of consciousness?». USA Today. Retrieved November 3, 2013.
202. «Imitating Famous Violinists». TwoSet violin. YouTube, 2013. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IuLDw9m_4fg (дата звернення 16.03.2021р.).
203. Johnson E. D. Crossover narratives: intersections of race, genre and authenticity in unpopular popular music. PhD (Doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2012. URL: <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3051&context=etd> (дата звернення 12.11.2020р.).
204. Knuth Donald E. Art of Computer Programming. Generating All Trees--History of Combinatorial Generation 1st Edition. Vol. 4, Fascicle 4. AddisonWesley Professional, 2006, p. 128.
205. Kohler C. Power-up: how Japanese video games gave the world an extra life. BradyGames, 2005, p. 18.
206. Kreeps D. Satriani's. «“Viva La Vida” Copyright Suit Against Coldplay Dismissed”. Rolling Stone. September 16, 2009. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/satrianis-viva-la-vida-copyright-suit-against-coldplay-dismissed-68391/> (дата звернення 30.03.21).

207. last.fm. CBS Interactive © 2021 Last.fm Ltd. URL: <https://www.last.fm/ru/about/trackmymusic> (дата звернення 24.03.2021).
208. Leitch T. Twice-Told Tales: Disavowal and the Retic of the Remake // *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. Albany: State University of the New York Press, 2002. p. 37-62.
209. «Lindsey Stirling». YouTube, 2007. URL: https://www.youtube.com/channel/UCyC_4jvPzLiSkJkLIkA7B8g (дата звернення 24.04. 2020р.).
210. «Lovely – Billie Eilish & Khalid – Cover (Violin)». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KFsJvgPfhg> (дата звернення 21. 07. 2019).
211. Morrison C., Wells D., Ruffolo L. *Computer Literacy BASICS: A Comprehensive Guide to IC3*. Cengage Learning, 5th edition, 2014, p. 912.
212. «Nelly/Coldplay - Dilemma/Viva La Vida (VIOLIN COVER) - Peter Lee Johnson». PeterLeeJohnson. YouTube, 2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X4AgYDUkGe8> (дата звернення 30.03.21).
213. «Nelly - Dilemma (Official Music Video) ft. Kelly Rowland». Nelly. YouTube, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8WYHdfJDPDc> (дата звернення 30.03.21).
214. Parker, Sybil P. *McGraw-Hill dictionary of geology and mineralogy* (2nd ed.). New York: McGraw-Hill, 1996, p. 468.
215. «Radioactive – Lindsey Stirling and Pentatonix (Imagine Dragons Cover)». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aE2GCa-nyU> (дата звернення 21. 07. 2019 р.).
216. Rainer B. *Pointillismus. Auf den Spuren von Georges Seurat*. München, Prestel, 1997, p. 262.
217. Showalter D., *American Sport Education Program. Coaching Youth Basketball*. Human Kinetics, 5th edition, 2012, p. 264.
218. «Smells Like Teen Spirit», David Garrett. Відео з сайта You.Tube. URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=W-xNuPeJULI> (дата звернення 6.07. 2020р.).
219. Soroka W. *Fundamentals of Packaging Technology*. Inst of Packaging Professionals, 2002, p. 600.
220. «Stamps. History». The Wright Library. URL: <http://www.steinerag.com/flw/stamps.htm> (дата звернення 22.04.2020р.).
221. Taylor Davis. YouTube, 2012. URL: <https://www.youtube.com/c/ViolinTay> (дата звернення 24.04. 2020р.).
222. Taylor, R.L. Covering groups of nonconnected topological groups. *Proc. Amer. Math., Soc.* 5, 1954, pp. 753–768.

223. «The Blues: Album Cover Art», Chronicle Books, 1996. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Blues_Album_Cover_Art.html?id=OieqPwAACAAJ&redir_esc=y (дата звернення 22.04.2020р.).
224. «The Violin Brothers - Viva La Vida – Live». The Violin Brothers. YouTube, 2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e6Y7CxFXzUY> (дата звернення 30.03.21).
225. Turner D. Music copyright laws: using cover song versions legally. CleverJoe musician resource. URL: http://www.cleverjoe.com/articles/music_copyright_law.html (дата звернення 4. 11. 2020р.).
226. TwoSet violin. YouTube, 2013. URL: https://www.youtube.com/channel/UCAzKFALPuF_EPe-AEI0WFFw (дата звернення 16.03.2021)].
227. «Uniforms of the Marine Corps». URL: <https://www.marineparents.com/marinecorps/uniforms.asp>. (дата звернення 6.07.2020р.).
228. «Vanessa-Mae – Storm (Official Video)». Vanessa-Mae. YouTube, 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mdFrn89x74k> (дата звернення 3.05.2020).
229. «《Viva La Vida》 cover by 林逸欣 Shara Lin». iamSharaLin. YouTube, 2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=QxPP_M1EYq0 (дата звернення 30.03.21)
230. Walker John A. Glossary of Art, Architecture & Design since 1945. G K Hall; Revised, Enlarged, Subsequent edition, 1992, p. 300. URL: <https://www.amazon.com/Glossary-Art-Architecture-Design-Since/dp/0816105561>(дата звернення 24.04.2020р.).
231. Weinstein D. «Cover song [cover]». Oxford University Press, 2020. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002262167> (дата звернення 4. 11. 2020р.).
232. White J. B. Crossover Market Is Thinly Sliced. The Wall Street Journal Blogs (14 January 2008). URL: www.wsj.com (дата звернення 27.06. 2015р.).
233. Wilbert C. How the CIA Works. HowStuffWork/Culture/People/Government/Agencies. URL: <https://people.howstuffworks.com/cia.htm> (дата звернення 01.11. 2020р.).
234. Will Leonard. Chicago Tribune. Chicago, Illinois, February 2, 1952. p. 31
235. Zendle M. Behind the scenes: The Swing Of Things. UK, London, West End, 2009. URL:

- <https://www.broadwayworld.com/westend/article/BEHIND-THE-SCENES-The-Swing-Of-Things-20090830> (дата звернення 31.08.2019 р.).
236. «1998 Grammy Award Winners». URL: Grammy.com. (дата звернення 1.05.2011р.).
237. «54th Annual GRAMMY Awards Nominees And Winners - Engineer Field». URL: Grammy.com (дата звернення 24.04.2012р.).

Додаток А.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

6. Швець К. Скрипкове виконавське мистецтво як важлива складова сучасної масової культури. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Випуск 19. Одеса, 2014. Стор. 471-481.
7. Швець К. Феномен скрипкового кавера у контексті сучасної масової музичної культури. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Випуск 21. Одеса, 2015. Стор. 148-159.
8. Кікнавелідзе К. Взаємозв'язок музичних та танцювальних аспектів феномена Ліндсі Стірлінг: до проблеми нових форм виконавської виразності. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Випуск 27, книга 2. Одеса, 2018. Стор. 169-182.
9. Кікнавелідзе К. Місце феномена скрипкового кавера у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Випуск 31. Одеса, «Гельветика» 2020. Стор. 172-183.

у іноземному фаховому виданні:

10. Kiknavelidze Kateryna Olegivna. The phenomenon of the violin cover as a current problem of modern musicology. European Journal of Arts. Scientific journal №1. Vienna, Premier Publishing 2021. P. 60-66.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

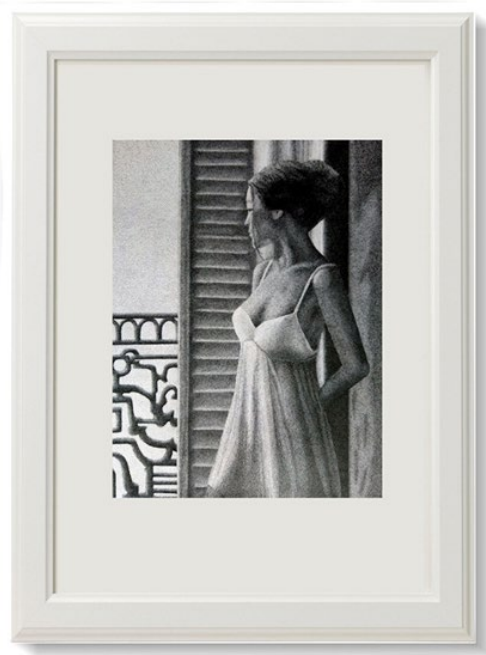
Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на таких конференціях та семінарах (всього 7): «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 28 – 29 квітня 2014 р.); «Дні

науки» (Одеса, 20 – 22 квітня 2016 р.); «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність (Одеса, 24-25 квітня 2017 р.); «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост) сучасності» (Одеса, 11 – 17 червня 2018 р.); «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» (Одеса, 31 травня – 2 червня 2019 р.); «Музика та музикознавство у реальному світу: існування без обмежень» (Одеса, 21 квітня 2020 р.); «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост) сучасності» (Одеса, 19 – 21 червня 2020 р.).

Додаток Б.

Приклад № 1. *Фабіан Перез «Балкон в Буенос-Айресі».*

Катерина Кікнавеїдзе, арт-кавер «Балкон в Буенос-Айресі».



Приклад № 2. *Фабіан Перез «Чоловік із цигаркою II».*

Катерина Кікнавелідзе, арт-кавер «Чоловік із цигаркою II», 2018р.

