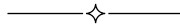


вколишньому світу агресії і бездуховності. Образ Дон Кіхота, посилений парним персонажем — образом Сервантеса (=письменника), трактується Альфтером як трагічний, загальнолюдський, разом з тим здатний перетворювати реальність, тобто має особливе — культуротворче значення.

Ключові слова: образ Дон Кіхота, образ Сервантеса, тема донкіхотства, іспанське, полістилістика.

Mishchuk V. Opera «Don Quixote» K. Alfiter: the traditional and the innovative in the interpretation of the «eternal» image. The article analyzes the ideological, compositional, dramaturgic fundamentals and style settings of the opera «Don Quixote» of the contemporary Spanish composer Cristobal Alfiter. Opposition of atonal (sonorants) and tone (pastiche of Baroque music) seems literally reflect the essence of the conflict — the confrontation of the two main characters of Cervantes and Don Quixote to the world of aggression and spirituality. Don Quixote's image reinforced pair of character — image of Cervantes (=the writer), is interpreted by Alfiter as tragic and universal, however, is able to transform reality, that is performing a special cultural value.

Keywords: the image of Don Quixote, the image of Cervantes, the theme quixotism, spanish, pastille.



УДК 78.01+78.071.2

К. Швець

ФЕНОМЕН СКРИПКОВОГО КАВЕРА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МАСОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Стаття присвячена вивченню феномена кавера, розглянутого як важливий елемент сучасної скрипкової масової культури. Розглянуто такі положення, як історичний аспект і передумови виникнення, інструментальна сторона структури каверів і особливостей їх формування. Перераховані риси його впізнаваності, що характеризують кавер як музичний жанр нового покоління, проведено аналіз кавера на предмет співвідношення з музичним періоджерелом, а також наведені яскраві приклади творчості представників даного жанру.

Ключові слова: культура, сучасне скрипкове виконавство, цитатія, транскрипція, інтерпретація, кавер, жанр, адаптація, редуція, амплікація, конверсія.

На початку десятих років ХХІ сторіччя в сучасному скрипковому виконавстві та масовій скрипковій культурі спостерігається стрімке поширення такого музичного явища як кавер, яке найчастіше являє

собою інтерпретативну версію зразків популярної сучасної музики різних стилів та напрямів (фолк, поп та рок культур). Доречно зауважити, що в кавер-композиціях скрипки завжди відведена партія вокаліста-соліста. Масова музична культура сьогодні є одним з найбільш масштабних культурних явищ, в якому помітну роль відіграє нове осмислення скрипкового інструменталізму. Явищу масової музичної культури та ролі скрипки у ньому була присвячена наша попередня стаття, яка містила ємний перелік виконавців даного жанру [11, с. 473–474]. Прояви масової скрипкової культури вражають чисельністю гідних зразків, зокрема ми зустрічаємо різноманітні варіанти нового прочитання зразків академічної та популярної музики. Серед останніх особливе місце займає явище кавера.

Саме слово «кавер» — скорочення від «кавер-версія», в перекладі з англійської мови *coverversion*, від *cover* — вкривати, охоплювати. Це музична композиція, 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.

В світовій скрипковій академічній культурі здавна зустрічаються різного роду перекладення для скрипки із репертуару інших інструментів або написаних для голосу. Спроби музикознавців позначити жанрову специфіку та граничні градації перекладення, обробки і транскрипції не привели до стійкої класифікації. Це зокрема виражено у різноманітті їх назв — «супровідні» (М. Г. Арановський), «прикордонні» (Л. П. Казанцева), «транскрипційні» (Н. Ю. Катонova), «вторинні» (Н. В. Прокіна) та «похідні» (Н. А. Рижкова) 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 є 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 перекладення, обробки і транскрипції, а також твори на «чужу» тему. Їх смислова мобільність, принципова відкритість та поліваріантність обумовлюють міжтекстові взаємозв'язки із запозиченим матеріалом [7; 8, с. 3].

Документальні свідчення про такий доволі поширений вид творчої діяльності, яким є транскрипція, а також перекладення, обробка та ін., різноманітних музичних творів зустрічаються доволі рано, вже в XIV сторіччі. Хоча Ф. Ліст і писав: «Транскрипція ніби винайдена мною» (цит. за: [5, 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 одна із найдавніших спроб обробки твору для басових віол представлена в трактаті Дієго Ортіса «Про прикраси в музиці для басових віол», робота була створена у Римі у 1553 р. [3; 6, с. 29].

Феномен транскрипції в різні часи переживав різне ставлення до себе, однак не дивлячись на усі перипетії, кращі зразки міцно затвердились в музичній культурі і утвердили свою безперечну цінність. З однієї сторони, історичний аспект даного феномена містить багатющий матеріал для вивчення процесів, що протікають насамперед в інструментальному мистецтві. Його вивчення здатне уточнити уявлення про формування виконавства як відносно самостійної галузі художньої діяльності. Значна частина «золотого фонду» транскрипцій належить перу саме виконавців, тому тут особливо наочно 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 фактору, — повертається новими гранями, коли наукова музична думка зустрічає новітнє прочитання старих канонів. Як 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 кавера, 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 кавера. Простіше кажучи, в системі взаємозв'язків текстів (музичний та вербальний, нотний та звучний) з'являється зворотній зв'язок: програма твору стає більш точною та

грубо кажучи потактовою, а спектр засобів викладу розширюється до досі небачених.

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 з концепцією Ф. Бузоні, будь-яке виконання вже є транскрипцією. Згідно з таким положенням 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 прослідковується 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 шабель, ознака, за якою цей жанр набуває власне ім'я.

Редукція передбачає вилучення окремих складових форми фактури оригіналу і в ряді випадків (наприклад, при транскрипції оркестрової партитури) виступає як різновид адаптації. Але редукція зустрічається і в самостійному виді (найчастіше в спрощених перекладеннях, підпорядкованих інструктивним цілям і аматорському музикуванню). Приклад академічного репертуару — оркестрові перекладення 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 тут не розглядаємо.

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 для вокальної мелодії (Я. Хейфец, перекладення для скрипки з фортепіано — С. Рахманінов «Маргаритки») або імітувати оркестрові барви («Танок із шаблями» із балету «Гаяне» А. Хачатуряна — перекладення для скрипки з фортепіано Я. Хейфецом, його ж «Післяполудневий відпочинок Фавна» за К. Дебюссі), — правомірно трактувати як окремих випадок адаптації. Зразки кавер-версій подібного типу будуть розглянуті у наступній статті, оскільки прикладів такого типу чимало, вони є досить виразними та самобутніми і вимагають детального розгляду [1, с. 34].

Один із прикладів перекладення вокального твору до виконання на скрипці — «Вокаліз» С. Рахманінова. Загальновідомо, що безпосередні задачі 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 кантিলени мелодизувати мовні інтонації подібно до вокального *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 для академічної манери виконання, та артикуляцію, яка максимально наближає звучання до манери текстової вимови — все це як наслідок підпорядковує скрипкові штрихові прийоми виконання власним канонам, які дещо різняться з академічними. В контексті вище представленого переліку артикуляційних констант хотілося б визначити цей інтерпретативний перехід музичного «тексту», в «новий текст» як цитацію.

В культурі сучасного скрипкового кавера майже не зустрічається темповий рух без метронома, а також відсутнє таке явище, як мотив-на динаміка. Виключення 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 зіграти цей мотив поверх загального звучання.

Виконання музичного твору в таких умовах обмежує виконавця до меж прямого цитування, мимоволі залишаючи поле діяльності в руслі каденцій та довільного вибору із партій *tutti*. Стосовно темпу та динаміки — тут все статично, оскільки пульс метроритмічних 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 на 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, слугує 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 слова 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 виконань 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, його академічну приналежність, якщо так можна сказати. Отож, чим ближче кавер наближається 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 Lindsey Stomp, в травні 2011 року підвищило популярність Ліндсі, ставши затребуваною, вона почала частіше створювати кліпи. За 2011 рік швидко зросла популярність каналу, котрий на початок жовтня 2014 містив 760 мільйонів коментарів. У вересні 2012 Стірлінг заснувала новий канал на YouTube, LindseyTime, на який вже виносить відео зі зйомок нових кліпів, а також веде власний відеоблог. В січні 2012 року YouTube проголосив її композицію «Crystallize» восьмим за популярністю відео, з понад 42 мільйонами переглядів (зараз більше 118 млн переглядів). На сьогодні її канал на YouTube переглянули понад 7,5 млн чоловіків, зареєстровано 1,14 млрд переглядів відеокліпів. 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 зі світовими турне.

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

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

- темповий рух здебільшого підкорений метрономному відліку;
- одноманітна динаміка;
- артикуляція не інструментального, а мовного виду;
- бідність 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 неактивного переважання тембрально-кolorистичного компонента над інтонаційним;
- форма рондо, строфічна.

Вивчаючи кавер як музичне явище зі всіма його формоутворюючими властивостями та вирізняючими характеристиками, обґрунтувавши риси впізнаваності його як жанру, проаналізуємо його співвіднесеність з музичним першоджерелом. За своєю суттю кавер — це інтерпретація. Ведучи мову про історичний аспект явища інтерпретації, можна виявити поступовість етапів її розвитку, що обумовлює її існуючі типи. Одним з них є усучаснений 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 гарної професійно-технічної підготовки. Вивчення між- та внутрішньотекстових 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 кавера, 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 Гарретт. 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 авторський задум, але й забезпечує грамотне втілення особистої виконавської інтерпретації. Таким чином, сукупність позитивних властивостей кавера 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 займаються 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 наведені засоби типології виконавської інтерпретації призводять до визначення загального ставлення 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 вищезазначених 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, множинність 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 своєрідного «інтегруючого» показника виконавської практики [8, с. 26].

При зверненні до музичної творчості ХХ сторіччя, тобто до того, що прийнято об'єднувати досить широким поняттям «сучасна музика», деякі дослідники дають негативну оцінку можливості виконавської інтерпретації [2, с. 43–69], багато з них просто уникають 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. М. Бахтін зазначав, що немає розуміння поза оцінкою; Олександра Самойленко в своєму музично-культурологічному словнику справедливо доповнює, що не всяка оцінка є судженням, проте лише «перевірена» в діалозі, виявлена — усупільнена в ньому, яка співвідносить досвід «своєї» та «чужої» свідомостей.

Ставлення 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 оцінювати стиль виконання як самостійний, творчий [9, с. 261]. Г. Орджонікідзе вводить таке поняття, як «виконавська мова» і вважає, що для інтерпретації Ф. Шопена потрібна особлива виконавська мова, яка була би абсурдною і нісенітною при інтерпретації І. Стравінського (і навпаки). Водночас Орджонікідзе вважає, що це поняття метафоричне і не прагне до конкретного аналізу мови виконання [4, с. 63–65].

Так, 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.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования. : дис. ... д-ра искусствоведения : спец 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Бородин Борис Борисович; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2006. — 434 с.
2. Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки / М. Друскин. — Л., 1987. — 129 с.
3. Климова В. В. О феномене транскрипции: терминологический аспект / В. В. Климова // Вестник Башкирского университета. — Уфа, 2013. — Т. 18, № 3. — С. 871–877.
4. Орджоникидзе Г. Место исполнения в музыкальной культуре / Г. Орджоникидзе // Советская музыка. — 1978. — № 8. — С. 63–75.
5. Ройзман Л. И. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров / Л. И. Ройзман // Вопросы фортепианного исполнительства. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 3. — С. 155–177.
6. Руденко В. И. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации / И. В. Руденко // Музыка, 1979. — Вып. 10. — С. 22–56.
7. Хатыпова Р. К проблеме «чужого» и «своего» в сочинениях на тему 24 каприза Н. Паганини / Р. Хатыпова // Вестник Башкирского университета. — Уфа, 2008. — Т. 13, № 4. — С. 1039–1042.

8. Хатыпова Р. Межтекстовые взаимодействия в инструментальной музыке XIX–XX веков (на примере каприса № 24 Н. Паганини) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Хатыпова Раушания Рашидовна; Уфимская гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. — Магнитогорск, 2014. — 26 с.

9. Чеботаренко О. Проблемы исполнительской интерпретации в контексте культурологического анализа / О. Чеботаренко // Научный вестник Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой. — О., 2002. — Вып. 3. — С. 260–268.

10. Чердниченко Т. Композиция и интерпретация. Три среза проблемы / Т. Чердниченко // Музыкальное исполнительство и современность. — М., 1988. — Вып. 1. — С. 43–69.

11. Швець К. Скрипкове виконавське мистецтво як важлива складова сучасної масової культури / К. Швець // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської музичної академії ім. А. В. Нежданової. — О., 2014. — Вип. 19. — С. 471–480.

Швець Е. Феномен скрипичного кавера в контексті сучасної масової музичної культури. Стаття присвячена вивченню феномена кавера, розглянутого в якості важливого елемента сучасної скрипичної масової культури. Розглянуті такі положення, як його історичний аспект і передумови виникнення, інструментальна сторона структури каверів і особливостей їх формування. Перераховані риси його ознайомленості, що характеризують кавер як музичний жанр нового покоління, проведено аналіз кавера на предмет співвідношення з музичним перводжерелом, а також наведено яскраві приклади творчості представників даного жанру.

Ключові слова: масова культура, сучасне скрипичне виконання, цитата, транскрипція, інтерпретація, кавер, жанр, адаптація, редукція, амплікація, конверсія.

Shvets K. Phenomenon of violin cover in the context of modern popular music culture. The feature material is dedicated to observation of violin cover considered as an essential element of contemporary violin popular culture. The article reviewed such provisions as its historical aspect and prerequisites of beginning, instrumental side of cover structure and distinctive features of its formation. Its specific features are specified, which describe cover as a genre of music of the new generation, cover analysis was made for the purpose of correspondence to musical primary source, along with introducing striking examples of creative work of this genre practitioners.

Keywords: popular culture, modern violin artistic performance, citation, transcription, interpretation, cover, genre, adaptation, reduction, amplification, conversion.

