

УДК 78.087/.03:792.73

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-1-11>**Степан ГІГА,***orcid.org/0000-0001-6961-2353**аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва**Навчально-наукового інституту мистецтв**Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника**(Івано-Франківськ, Україна) stevegrecords@gmail.com*

СТИЛЬОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ АРАНЖУВАННЯ У ДЗЕРКАЛІ КАВЕР-ВЕРСІЇ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Стаття присвячена висвітленню інтерпретаційних механізмів становлення пісенного каверу на основі аналізу стильових функцій аранжування в процесі музичного формотворення кавер-версії естрадно-вокальної композиції. З позицій методології дослідження сучасної кавер-культури окреслені теоретичні підходи до вивчення інтерпретаційної природи пісенного каверу як синтезованого результату творчого переосмислення оригінального музичного матеріалу у процесі аранжування інструментального супроводу. Обґрунтовано взаємозв'язок ступеня креативного потенціалу музичної діяльності аранжування та динаміки жанрово-стильових трансформацій у кавер-версії естрадно-вокального твору, що зумовлює його становлення як феномена реінтерпретації з яскраво вираженими рисами авторства та музичної новизни. В ході порівняльного слухового аналізу звукозаписів двох варіантів однієї пісні – авторського оригіналу та його кавер-версії був апробований метод порівняльної стильової характеристики аранжувань, здійснюваної за принципом контрастних зіставлень або зіставлень за подібністю творчих методів інструментування, формоутворення, темпоритмічної, мелодико-тематичної та ладотональної організації музичного матеріалу інструментальних супроводів, характеру просторової локалізації звукового образу та динамічних особливостей його драматургічного розвитку. На основі виділення активних виразових засобів музики, найбільш придатних для атрибуції характерних ознак стилю, визначено стильові профілі авторського варіанта естрадно-вокальної композиції та її аранжованої кавер-версії. У висновках обґрунтовується необхідність врахування критеріїв музичної новизни та естетичної вартості в оцінці результатів стильового переосмислення аранжувальником оригінального музичного тексту пісні, яка в новому варіанті може постати як унікальний індивідуалізований концепт, що має актуальне художнє значення для сучасної слухачької аудиторії.

Ключові слова: аранжування, естрадно-вокальна композиція, стиль, кавер-версія, інтерпретація, реінтерпретація.

Stepan GIGA,*orcid.org/0000-0001-6961-2353**Postgraduate Student at the Department of Ukrainian Music Studies**and Folk Instrumental Art**Educational and Scientific Institute of Arts**of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University**(Ivano-Frankivsk, Ukraine) stevegrecords@gmail.com*

THE STYLISH POTENTIAL OF ARRANGEMENT IN THE MIRROR COVER VERSIONS OF POP-VOCAL COMPOSITIONS

The article is devoted to highlighting the interpretative mechanisms of song cover becoming based on the analysis of stylish functions of arrangement in the process of musical formation of a cover version of a pop-vocal composition. From the standpoint of the methodology of researching modern cover culture, theoretical approaches to studying the interpretive nature of a song cover as a synthesized result of a creative reinterpretation of the original musical material in the process of arranging the instrumental accompaniment are outlined. The relationship between the degree of creative potential of the musical activity of the arrangement and the dynamics of genre-style transformations in the cover version of a pop-vocal work is substantiated, which determines its formation as a phenomenon of reinterpretation with pronounced features of authorship and musical novelty. In the course of a comparative hearing analysis of the sound recordings of two versions of the same song – the author's original and its cover version, approved the method of comparative stylistic characterization of the arrangements, carried out according to the principle of contrasting comparisons or comparisons based on the similarity of creative methods of instrumentation, form formation, tempo-rhythmic, melodic-thematic and ladotonal organization of the musical material of the instrumental accompaniments, the nature of the spatial localization of the sound image and the dynamic features of its dramatic development. On the basis of selection of active expressive

means of music, most suitable for attribution of characteristic features of style, the style profiles of the author's version of the pop-vocal composition and its arranged cover version were determined. The conclusions justify the need to take into account the criteria of musical novelty and aesthetic value in the assessment of the results of the arranger's stylistic reinterpretation of the original musical text of the song, which in the new version can appear as a unique individualized concept that has an actual artistic value for the modern listening audience.

Key words: arrangement, pop-vocal composition, video, style, cover version, interpretation, reinterpretation.

Постановка проблеми. В умовах запеклої боротьби України за збереження власної національної ідентичності вітчизняне естрадно-вокальне мистецтво впотужнює духовний простір держави новими творчими здобутками, демонструючи органічне поєднання національних традицій та новаторства у сфері популярної музичної культури. Ці тенденції проявляють себе як у новітніх композиціях, так і у кавер-версіях нетлінних шедеврів українського пісенного жанру, успіх сучасної презентації котрих визначають не тільки вокальна майстерність виконавців, але й креативний діапазон аранжувань, покликаних забезпечити актуальне звучання відомих композицій відповідно до стильових тенденцій свого часу. Відтак дослідження творчих механізмів процесу аранжування оригінальних естрадно-вокальних творів відкриває шлях до вивчення специфіки жанрово-стильового функціонування пісенного каверу, що входить до кола актуальних завдань сучасного українського музикознавства.

Аналіз досліджень. У дисертації К. Кікнавелідзе (2021) на прикладі сучасного скрипкового виконавства осмислюється діалогічна природа музичної структури каверу як стилю і як жанру, пропонується вивчення термінологічних, історико-естетичних, художньо-семантичних аспектів скрипкового каверу та окреслюються новітні шляхи теоретичного осмислення цього феномена як важливої складової сучасної музичної культури. Приклади понятійного та методико-педагогічного осмислення явища каверу у сфері естрадно-вокального мистецтва містять праці С. Кишакевич (2023) та Н. Фоломєєвої (2018). Виходячи з необхідності осучаснення змісту та методики фахової підготовки студентів-вокалістів за спеціальністю «Музичне мистецтво», Н. Фоломєєва у своїй праці здійснює конкретизацію понять «рیمейк» та «кавер» у контексті інтерпретації сучасних естрадно-вокальних творів та обґрунтовує доцільність включення до інтерпретаційного аналізу прикладів рیمейків та кавер-версій оригінальних творів у процесі навчання в класі естрадного вокалу, «оскільки це збагачує художньо-образну палітру виконавців-початківців, дозволяє глибше зрозуміти зміст та особливості засобів виразності, які необхідні для якісної передачі

змісту вокального твору» (Фоломєєва, 2018: 130). Незважаючи на очевидність широкої присутності пісенних каверів у репертуарі сучасних естрадних виконавців, музикознавче коло досліджень цієї проблематики у сфері естрадно-вокальної творчості обмежується нечисленними працями фрагментарного характеру та загалом не містить спроб системного осмислення цього феномена.

Мета статті – висвітлити інтерпретаційні механізми становлення пісенного каверу на основі аналізу стильових функцій аранжування в процесі музичного формотворення кавер-версії естрадно-вокальної композиції.

Виклад основного матеріалу. Методологія дослідження сучасної кавер-культури (англ. cover – покриття, обкладинка, конверт) передбачає поєднання кількох наукових підходів, а саме: культурологічного, в рамках якого пісенний кавер досліджується в аспекті діалогу академічної та масової, традиційної та інноваційної сфер музичної творчості, соціологічного, що виявляє специфіку актуальних слухацьких орієнтирів, представлених у музичному матеріалі у вигляді популярних стильових тенденцій та, власне, музикознавчого, спрямованого на виявлення художньої сутності досліджуваних зразків творчості з позицій аксіологічних критеріїв оцінювання ступеня музичної новизни та естетичної вартості результатів переосмислення оригінального тексту, адже «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» (Кікнавелідзе, 2021: 7).

Синтетична природа каверу, що постає на перетині культурологічних, соціологічних і жанрово-стильових характеристик, у свою чергу, визначає позицію наукового бачення цього явища, зафіксовану у низці його дефініцій, а 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» (Там само: 32).

У праці Н. Фоломєєвої запропоноване таке визначення каверу: «Кавер-версія (або кавер) (англ. cover version) розуміється як авторська

музична композиція у виконанні іншого музиканта чи колективу, яка є переосмисленням оригінального музичного матеріалу» та, фактично, різновидом «виконавської інтерпретації з поглибленням авторського імпровізаційного внеску виконавця-інтерпретатора» (Фоломєєва, 2018: 128-129). Наведене визначення фіксує декілька принципово важливих характеристик пісенного каверу як синтезованого результату різних видів виконавської інтерпретації з помітно вираженими рисами авторства. Показово, що до різновидів цього виду музичної діяльності дослідниця відносить творчість професійного виконавця-аранжувальника, завдання котрого включають адаптацію твору до різноманітних виконавських колективів, «внаслідок чого зміни стосуються не лише манери виконання, чи ритмічної сторони, але й призводять до зміни стильового напрямку – на classical crossover чи навіть джаз» (Там само: 130).

Поєднання пісенної, інструментальної та стильової характеристик містить також визначення каверу в Музичному словнику К. Аммер: «У популярній музиці – друга або наступна версія композиції, яка може бути майже такою ж, як оригінальна, або зовсім іншою. Наприклад, та сама пісня, записана іншим виконавцем, може лише незначно відрізнятися від оригіналу, або твір, спочатку зіграний як кантрі, може бути перетворений у рок (Ammer, 2004: 97). У цьому ж виданні окремо подається визначення кросоверу, де підкреслюються жанрові особливості явища: «представлення композиції або виконавця в жанрі, відмінному від того, який зазвичай асоціюється з ним або нею. Це стосується, наприклад, оперного співака, який виконує сольний концерт популярних пісень, або блюзової пісні, виконаної як рок-твір» (Там само: 98).

Спроба охопити максимум можливих ракурсів наукового осмислення цікавого нам феномена здійснена у дисертації К. Кікнавелідзе, де кавер «розглядається як інтерпретативний стиль, що є відповідним новому жанровому напрямку виконавської творчості» (Кікнавелідзе, 2021: 3). З позиції дослідження стильових функцій аранжування в процесі створення кавер-версії естрадно-вокальної композиції постає питання про особливості інтерпретаційної природи цього виду музичної діяльності, оскільки «кавер є пограничним явищем, що об'єднує категорії інтерпретації та реінтерпретації», поняття якої «акцентує увагу на створенні нового текстового поля, відносно тексту оригіналу» (Там само: 118).

Передусім звернемося до поняття інтерпретації, за яким В. Москаленко закріплює узагальнююче значення та зіставляє його з поняттям інтер-

претування, підкреслюючи цим процесуальний характер музичної діяльності задля осмислення-тлумачення музичного твору. Результат інтерпретування музичного твору позначається терміном *інтерпретаційна версія*, або ж просто *версія* (Москаленко, 2013: 7). Враховуючи відмінності у змісті та способі існування інтерпретаційних версій музичного твору, вчений окреслює такі різновиди інтерпретації: слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну, музикознавчу, а також виконавське перекладення (Там само: 8). У проєкції на специфіку процесу аранжування віднаходимо в ньому присутність елементів усіх цих різновидів музичного інтерпретування. Так, слухацька версія музичного твору стає для професійного музиканта підставою для формування інших різновидів музичної інтерпретації; підсумком редакторського інтерпретування є варіант нотного запису музичного твору, адаптований до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру; виконавське інтерпретування виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору; для виконавського перекладення є показовим виконання музичного твору на інструменті (інструментах) іншого типу, ніж це передбачав композитор; для режисерської інтерпретації «показові такі суттєві зміни у внутрішній структурі «твору композитора», у його драматургічній організації або навіть у «сюжетній» спрямованості, за якими, однак, не втрачається його художня одиничність»; при технологічній інтерпретації відбувається редагування звучання, яке може проводитися в процесі запису виконання або у подальшій технічній роботі (Там само: 8–10).

Окремо слід зупинитися на особливостях композиторського інтерпретування як різновиду творчої переробки у новому музичному творі музично-стильової системи іншого автора, що може виражатися «а) жанрами музичної транскрипції, парафрази (сюїти або фантазії на теми з інших творів) тощо; б) різноманітними формами музичних «запозичень» (цитування, стилізація, колаж тощо); в) програмними (у стислому значенні слова) творами, у яких використовуються раніше зафіксований у слові, живопису, архітектурі та інших формах художній матеріал, сюжет, конкретний образ із відповідних творів. Наприклад, це обов'язково відбувається при творенні пісні, романсу, опери, балету, мюзиклу тощо» (Там само: 9). Додамо до цього переліку музичну діяльність аранжування як процес створення нового музичного продукту, котрий у результаті переробки може являти собою принципово відмінний

від оригіналу музичний зразок, що має значення і цінність самостійного художнього явища для сучасної слухачької аудиторії. У цьому випадку аранжована кавер-версія естрадно-вокальної композиції набуває статусу реінтерпретації (англ. *reinterpretation* – повторне тлумачення), що в англійському середовищі трактується ще як «різке переосмислення», «акт виконання п'єси, музичного твору тощо таким чином, щоб висловити ваші власні нові ідеї про це, або створити щось знову, використовуючи нові ідеї» (CALD, 2020).

Отже, розглянемо стильові функції аранжування як чинника реінтерпретації естрадно-вокальної композиції на основі порівняльного слухового аналізу звукозаписів двох варіантів однієї пісні – оригіналу та його кавер-версії. Оригінал – це авторське виконання пісні «Я піду в далекі гори» на слова і музику класика української естрадної музики, мультиінструменталіста, поета-пісняря, автора нетлінних хітів Володимира Івасюка. Серед численних реінтерпретацій цієї пісні обираємо для порівняння одну з найбільш визнаних її кавер-версій у виконанні Квітки Цісик.

Пісня «Я піду в далекі гори» була створена В. Івасюком у 1968 році і тоді ж була виконана ним в одній з популярних телепередач. Звукозапис тих років фіксує авторське виконання пісні (вокал) у супроводі інструментального ансамблю у складі двох електрогітар, бас-гітари, ударної установки та електропіано. Поетичний текст пісні передає щирий монолог ліричного героя твору, звернений до стихії вітру та сил природи, що покликаний з'єднати його з коханою. Рефреном пісні проходить звертання героя до коханої, її прекрасного образу, невід'ємного від краси природи Карпатських гір.

Композиція пісні представляє собою тип контрастної куплетної форми, що складається зі вступу, двох строф із приспівом, інструментальної інтермедії між ними та коди. Літерна схема композиції має такий вигляд: $i_1aba_1i_2bc\dots$, де i_1 та i_2 – інструментальні теми інтродукції та інтермедії, a і b – теми куплета і приспіву, c – тема коди. Тематичні зміни в a_1 торкаються тільки словесного тексту і не розповсюджуються на музичний матеріал вокальної партії і супроводу. Короткий інструментальний вступ (вісім тактів), побудований на повторі стандартної ритмічної формули біг-біту з підкреслюванням басової лінії в унісонному проведенні двох гітар і барабанів у темпі $\text{♩}=150$, однозначно визначає приналежність музики пісні до танцювального жанру. На останніх чотирьох тактах підключається партія електропіано, створюючи разом з басовою лінією рух паралельних квінт. Ходи пустих квінт у поєднанні

басового і високого регістру, тембрально наближеного до звучання сопілки, надає темі вступу відтінок фольклорної архаїки.

Форма куплета – квадратний період з двох речень (8+8) повторної будови з експозиційним типом викладу теми, представленої у вокальній партії висхідною мелодією, яка модулює в домінантову тональність (a-moll – E-dur) та містить чергування стрибків на кварту і сексту вверх із низхідним плавним заповненням інтервалів та оспівуванням терцового і квінтового тонів. Приспів також складається з двох речень (8+8) повторної і неповторної будови із серединним типом викладу та секвенційною розробкою мотивів у другому реченні, що модулює так само, як і в куплеті, у тональність домінанти. Таким чином, тематичний розвиток характерних мотивів куплета і приспіву ґрунтується на принципах повтору та зіставлення.

Інструментальному супроводу відведена переважно акомпануюча роль, яка разом із тим забезпечує формоутворюючу функцію метричного каркасу, вузлові точки якого з'єднують контури близького до ритму самби ритмічного малюнка у партії бас-гітари. Перед другим приспівом у виконанні соло-гітари звучить 16-тактова інтермедія (8+8) імпровізаційного характеру, тематично не пов'язана з музичним матеріалом попередніх частин композиції та побудована на мотивній розробці і тональному зіставленні коротких епізодів, що передають загальний характер руху, властивого для народної танцювальної музики. Нейтральна в мелодичному відношенні інтермедія відтінює останнє яскраве проведення приспіву, який, у свою чергу, є переходом до кульмінаційної частини всієї композиції – коди. Початок кульмінації відзначений появою нової теми в паралельному мажорі (a-moll – C-dur) з характерними для урочистої музики гімну ходом на кварту вверх і широтою мелодичного дихання. Проведена двічі в партії вокалу фінальна тема поступово розчиняється в тиші.

Композиція створює цілісне відчуття наскрізного розвитку музичної думки, яке досягається завдяки тональному розімкненню частин пісенної форми, де кожний період виконує роль предикту, що вимагає свого функціонального розв'язання в наступній музичній побудові. При цьому інструментальне аранжування з його функціями ладотональної організації музичного матеріалу наповнює пісенну композицію внутрішньою динамікою, акумулюючи поряд із ритмом енергію гармонічного руху і долаючи константність звукового образу супроводу, задану обмеженими ресур-

сами інструментального складу та стильовими рамками біг-біту. Крім того, статистиці метричної схеми протистоїть динаміка жвавого руху мелодії, насиченої енергетикою музичних інтонацій гуцульського фольклору.

Таким чином, стильовий профіль авторського варіанта композиції «Я піду в далекі гори» та відповідно її оригінального аранжування визначає органічне поєднання музичної лексики і ритміки біг-біту з яскравою мелодикою та музичним тематизмом локально-національного походження.

Пісня танцювального жанру в інтерпретації Квітки Цісик кардинально трансформується, перетворюючись на епічну вокальну поему, що увійшла до другого українського альбому співачки «Два кольори» (1989). Аранжування для оркестрового супроводу пісень з цього альбому було створене відомим нью-йоркським композитором-аранжувальником Джеком Кортнером, який також диригував оркестром під час запису музики в студії. До запису були залучені біля сорока відомих студійних музикантів США, що позначилося, передусім, на мірі творчої свободи аранжувальника як у технічному, так і в образно-виражальному вимірах. Попри це Д. Кортнер, за словами співачки, надзвичайно відповідально ставився до кожного твору, прагнучи проіннятися його поетичним змістом, «щоб не змінити автентичного оригіналу, не американізувати, а зберегти неповторний український мелос» (Горностай, 1992). До складу інструментів оркестру увійшли класична та акустична гітари, акустична бас-гітара, фортепіано, арфа, челеста, барабани, перкусія, синтезатори, а також групи струнних інструментів – скрипка (тринадцять музикантів), альт (чотири музиканти), віолончель (три музиканти).

Крім фактури інструментального супроводу вокальної партії творцями кавер-версії переосмислюється послідовність частин оригінальної композиції пісні, яка в новому аранжуванні набуває такої форми: $i_1aba_1b_1ca_2a_3a_4\dots$, де i_1 – інструментальна інтродукція, побудована на C-dur'ній темі коди в авторському варіанті пісні, a і b – теми куплета і приспіву, які у всіх повторних проведеннях з'являються щоразу з варіативними змінами оркестрового викладу, c і a_4 є виконаними під оркестровий супровід вокалізами, побудованими на темах коди і куплета, який в останніх проведеннях a_3 – a_4 ... виконує функцію репризи.

Уже перші такти інтродукції, розгорнутої в темпі $J=82$, вказують на перенесення музичного матеріалу оригіналу з його тяжінням до танцювального жанру у протилежний за характером жанровий простір пісенної лірики при майже

повному збереженні мелодичного та ритмічного малюнків вокальної партії твору. Лірико-епічний характер всієї композиції задається мажорною темою вступу в формі квадратного періоду з двох речень (8+8) з експозиційним типом викладу тематичного матеріалу, що репрезентує дві фази розвитку однієї теми за принципом контрастного зіставлення її першого і другого показу. Початкове проведення теми унісонними групами скрипок і віолончелей являє собою дует двох голосів, що імітують характерні для українського фольклорного музикування прийоми гетерофонії. Задумливо-розповідний характер першого викладу теми змінюється при повторі її новим величним образом у звучанні tutti оркестру, який вступає на хвилині *glissando* в партіях рояля і арфи. У драматургічному, розповідно-подієвому розгортанні теми вступу проступають рапсодичні риси народного епосу, що виявляє своєрідність втілення фольклорного начала в музичній мові аранжування.

Метод динамічного розвитку звукового образу супроводу вокальної партії шляхом зіставлення оркестрових фактур різної щільності застосовується Кортнером в різних частинах композиції. Проте цей метод не перетворюється на штамп завдяки винахідливому наповненню оркестрової партії різноманітними музичними подіями. Так, інструментальним репрезентантом початкового проведення теми в першому куплеті виступає фортепіано, одинокий супровід якого підкреслює камерний жанр ліричного висловлювання солістки, її виконавську позицію, спрямовану на довірче спілкування зі слухачами. Плавне введення оркестрового звучання в останніх тактах обох речень посилює виразність заключних оспівувань квінтового тону в мелодії. Ці оспівування вносять нові барви в гармонічну тканину пісні завдяки використанню в них підвищеного четвертого ступеня (на відміну від авторського варіанта мелодії з натуральним звукорядом), що є однією з головних ознак гуцульського ладу, також відомого в англomовному середовищі під назвою «українського мінору». Ця незначна, на перший погляд, деталь насправді виступає одним з важливих моментів стильової конкретизації музично-мовних засобів композиції, надідея якої виходить за рамки музичної образності суто любовної лірики і стає вираженням загальної концепції альбому «Два кольори», яку сама співачка в коментарі до нього визначила такими словами: «Ця збірка пісень є бажанням мого українського серця вплести радісні нитки в розшарпане життям полотно, на якому вишита доля нашого народу» (Kvitka, 1989).

Приспів у виконавській інтерпретації Квітки Цісик стають осередком особливо проникливої, сповідальної інтонації, смислові відтінки котрої доповнюються засобами оркестрового супроводу. Саме оркестрова партія дає слухачеві уявлення про підтекст вокального висловлювання, зверненого, швидше, до свого внутрішнього світу, вслухатися в який допомагають спокій і тиша природи. Ці асоціації викликають різноманітні звуконаслідувальні ефекти в партії оркестру, які досягаються, зокрема, в першому приспіві переливами теплих звуків арфи на тлі *pianissimo* витриманих флажолетів скрипок, що передають таємничі шерехи лісу. У другому приспіві завмираючі в тиші висхідні хвилі *pizzicato* струнних підхоплюються завершальними репліками соло арфи. Це в цілому створює відчуття прозорого, вільно дихаючого звукового простору, який після ефектного *glissando* арфи перед початком другого речення поступово розширюється і динамічно насичується активними фігураціями скрипок до моменту настання кульмінації всієї композиції.

Кульмінація, на відміну від оригіналу пісні, відбувається у традиційній «точці золотого перерізу» композиції та охоплює шістнадцять тактів інтермедії (8+8) у вигляді вокалізу з розгорнутим оркестровим супроводом. *C-dur*'на тема коди оригіналу постає тут у новому сяючому образі в звучанні тріумфального *tutti* оркестру, який вступає на хвилі загального оркестрового *crescendo* і *glissando* в партії арфи. Наступна оркестрова хвиля в другому реченні підносить звуковий образ теми коди на новий щабель емоційного вираження, що надає звучанню мелодії надіндивідуального характеру гімну величній природі Карпат. Таким чином, оркестрова партія несе важливу функцію смислового підтексту всієї композиції, в якій інтимна сповідь ліричного героя пісні набуває нового змісту у перспективі його пантеїстичного відчуття рідної природи.

Реприза повертає музичному викладу початковий розповідний характер. Пережиті в інтермедії емоційні апогеї відлунюють в оркестровому варіанті репризи більш жвавіми в порівнянні з початком композиції імпровізаційними репліками рояля (розділ *a₃*), а також активно розгорнутим соло віолончелей, які в дуеті з вокальною партією завершують музичну думку, що далекою луною прекрасного дівочого голосу востаннє розчиняється в тиші (розділ *a₄...*).

Отже, аранжування пісні «Я піду в далекі гори», створена Джеком Кортнером, містить всі ознаки наскрізного драматургічного розвитку звукового образу естрадно-вокальної композиції, що досягається шляхом застосування класичних прийомів формоутворення і технік композиторського письма, зіставлення оркестрових фактур різної щільності, використання звукоімітаційних і колористичних можливостей симфонічних музичних інструментів, суттєвого розширення в порівнянні з оригіналом пісні сфери гармонії та її формоутворюючого потенціалу, а також загалом потужного розширення просторової локалізації звукового образу для розкриття нових смислових граней змісту літературного тексту пісні.

Поєднання високого професіоналізму та естетики академічної композиторської і виконавської творчості з параметрами популярного пісенного жанру дає підстави розглядати дану композицію в цілому та її аранжування зокрема як рання зразок сформованого на сьогодні стильового напрямку *classical crossover*. Таким чином, стильовий профіль кавер-версії пісні «Я піду в далекі гори» в аранжуванні Джека Кортнера визначає художній синтез музичної лексики *classical crossover* з елементами української народнопісенної культури.

Результатом глибокого художнього переосмислення творцями кавер-версії авторського тексту пісні, перетвореного засобами сольного вокалу і підлеглим йому засобами аранжування за стилем, формою, музичною мовою і смисловим наповненням літературного тексту, стала поява оригінального музичного феномена естрадно-вокального жанру з яскраво вираженими стильовими рисами індивідуалізованого концепту, унікального з точки зору естетичних та аксіологічних критеріїв музичного мистецтва.

Висновки. Таким чином, при порівняльній стильовій характеристиці оригіналу пісні та її кавер-версії, що здійснюється за принципом контрастних зіставлень або зіставлень за подібністю творчих методів інструментування, формоутворення, темпоритмічної, мелодико-тематичної та ладотональної організації музичного матеріалу естрадно-вокальної композиції, необхідно враховувати критерії музичної новизни та естетичної цінності результатів стильового переосмислення аранжувальником авторського тексту пісні, яка в новому варіанті може постати як унікальний індивідуалізований концепт, що має актуальне художнє значення для сучасної слухачької аудиторії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горностай О. Квітка Цісик – інтерв'ю (записане І. Юрчуком). Нью-Йорк, 1992. YouTube, 2013. URL: https://www.youtube.com/watch?v=j9ZpMIQwY7Q&t=4s&ab_channel=prosvitakh (дата звернення: 12.04.2023).
2. Кишакевич С. Кавер-версія як виконавська інтерпретація естрадного твору. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення* : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції, 8–9 грудня 2022 р. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 135–140.
3. Кікнавелідзе К. О. Явище каверу у сучасному скрипковому виконавстві: нові форми діалогу академічної та масової сфер музичної творчості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 025. Одеса, 2021. 216 с.
4. Кузык В. Івасюк Володимир Михайлович. Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2008. Т. 2. С. 185–186.
5. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
6. Фоломєєва Н. Значення кавер-версій в контексті виконавської інтерпретації сучасних вокальних творів у процесі фахової підготовки студентів у класі естрадного вокалу. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія Педагогічні науки*. 2018. Вип. 170. С. 127–131.
7. Ammer, Ch. The Facts On File dictionary of music. New York: Macmillian U.S., 2004. 495 p.
8. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus (2020). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/reinterpretation> (дата звернення: 10.04.2023).

REFERENCES

1. Hornostai O. (1992) Kvitka Tsisyk – intervui (zapysane I. Yurchukom) [Kvitka Tsisyk – interview (recorded by I. Yurchuk)]. New York. YouTube, 2013. URL: https://www.youtube.com/watch?v=j9ZpMIQwY7Q&t=4s&ab_channel=prosvitakh (accessed: 12.04.2023) [in Ukrainian].
2. Kyshakevych S. (2023) Kaver-versiia yak vykonavska interpretatsiia estradnoho tvoruu [A cover version as a performing interpretation of a pop piece]. *Theory and practice of art education in today's civilizational challenges: materials of the VII International Scientific and Practical Conference, December 8-9, 2022*. Drohobych: DDPU named after Ivan Franko. pp. 135–140 [in Ukrainian].
3. Kiknavelidze K. O. (2021) Yavyshe kaveru u suchasnomu skrypkovomu vykonavstvi: novi formy dialohu akademichnoi ta masovoi sfer muzychnoi tvorchosti [The cover phenomenon in modern violin performance: new forms of dialogue between academic and mass spheres of musical creativity]: dis. ... cand. arts: 025. Odesa. 216 p. [in Ukrainian].
4. Kuzyk V. (2008) Ivasyuk Volodymyr Mykhailovych [Volodymyr Mykhailovych Ivasyuk]. Ukrainian musical encyclopedia. Kyiv: IMFE named after M. T. Rylsky National Academy of Sciences. Vol. 2, pp. 185–186 [in Ukrainian].
5. Moskalenko V. (2013) Lektsii z muzychnoi interpretatsii: navchalnyi posibnyk [Lectures on musical interpretation: a study guide]. Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky. 134 p. [in Ukrainian].
6. Folomicieva N. (2018) Znachennia kaver-versii v konteksti vykonavskoi interpretatsii suchasnykh vokalnykh tvoriv u protsesi fakhovoi pidhotovky studentiv u klasi estradnoho vokalu [The value of cover versions in the context of performing interpretation of modern vocal works in the process of professional training of students in the pop vocal class]. *Scientific notes of the Central Ukrainian State Pedagogical University named after Volodymyr Vinnichenko. Pedagogical sciences series*. Issue 170. pp. 127–131 [in Ukrainian].
7. Ammer, Ch. (2004) The Facts On File dictionary of music. New York: Macmillian U.S. 495 p.
8. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus (2020). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/reinterpretation> (accessed: 10.04.2023)