

Научная статья

УДК 78.08

DOI: 10.36871/hon.202503198

КАВЕР-ВЕРСИЯ: ОТ МЕНЕСТРЕЛЕЙ ДО РОКА

Анатолий Васильевич Пчелинцев

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
123060, Российская Федерация, Москва, улица Маршала Соколовского, 10
a.v.pchelintsev@mail.ru, ORCID: 0000-0003-0386-2274

Статья посвящена одному из методов трансформации музыкального первоисточника в массовой музыкальной культуре. Ее органичная связь с искусством прошлого находит воплощение в кавере, занявшем прочное место в ряду таких категорий транскрипторской сферы, как переложение и обработка. Кавер-версия представлена как одна из форм особого вида художественного творчества — аранжировки, обладающей определенным художественным статусом в современных культурно-исторических условиях. Развитие «кавер-движения» отражает историческую динамику становления развлекательного музицирования от ранних форм, типичных для менестрельной культуры, до его проявления в различных направлениях масскульта, таких как джаз и рок-музыка. Принципы устной аранжировки Средневековья, основанные на вариантности и формальности, нашли прямое продолжение в джазе. *Head arrangement* и *scetch arrangement* стали устойчивыми формами джазового музицирования. Возможность иной интерпретации музыкального произведения на основе нового исполнения песни другим исполнителем открывает и каверинг — метод трансформации первоисточника в массовой музыкальной культуре. Ее исторически обусловленные изменения определили стремительную эволюцию как самого понятия кавер-версии, так и его форм. Наиболее ярким проявлением каверинга стала рок-музыка, где роль кавера всегда была достаточно противоречивой. Если в эпоху «до-рока» и «пост-рока» его запись была очень распространенной практикой, то центральный период популярности рок-музыки обнаруживает определенное дистанцирование от кавер-версий в связи с усилением в роке роли авторского начала, новаторства и оригинальности.

Ключевые слова: кавер, кавер-версия, каверинг, рок-музыка, аранжировка, менестрельная культура

Для цитирования: Пчелинцев А. В. Кавер-версия: от менестрелей до рока // Художественное образование и наука. 2025. № 3 (44). С. 198–210. <https://doi.org/10.36871/hon.202503198>

Original article

COVER VERSION: FROM MINSTRELS TO ROCK

Anatoliy V. Pchelintsev

Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke
10 ul. Marshala Sokolovskogo, Moscow, 123060, Russian Federation
a.v.pchelintsev@mail.ru, ORCID: 0000-0003-0386-2274

The article is devoted to one of the methods of transforming musical sources in mass musical culture. The cover, which has taken a firm place in the transcription sphere, represents an organic connection with the art of the past. A cover version is presented as a specific form of arrangement — an artistic creativity, which holds a certain artistic status in modern cultural and historical conditions. The development of the “cover movement” reflects the historical evolution of entertainment music, from the early forms typical of minstrel culture to its manifestation in various genres of mass culture, such as jazz and rock. The principles of oral arrangement in the Middle Ages, based on variability and formula, have evolved directly into jazz. Head arrangement and sketch arrangement have become stable forms of jazz music. The possibility of a new interpretation of a musical work, based on a different artist’s performance of the song opens up the possibility of cover art — a method of transforming the original source within mass musical culture. Its historically conditioned changes have determined the rapid evolution of both the concept of the cover version and its forms. Rock music is the most striking manifestation of cover music, where the role of the cover is quite controversial. Although recording covers was common practice in the “pre-rock” and “post-rock” eras, during the heyday of rock music, there was a certain distancing from covers due to the emphasis placed on the author’s principle, innovation, and originality.

Keywords: cover, cover version, cover music, rock music, arrangement, minstrel culture

For citation: Pchelintsev A. V. Cover Version: From Minstrels to Rock. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2025, no. 3 (44). P. 198–210. <https://doi.org/10.36871/hon.202503198> (In Russian)

Массовая музыкальная культура при всей своей многомерности и противоречивости в генезисе органично связана с достижениями великого прошлого, которые с течением времени приобрели новые очертания, неожиданные жанрово-стилевые метаморфозы и трансформации, заметно повлиявшие на развитие художественных процессов современности. Очевидная парадоксальность понятий, вынесенных в заглавие данной статьи, где кавер и рок — атрибуты современности, менестрельное искусство — наследие давно ушедшей эпохи, при их совмещении в одной плоскости открывает новые грани удивительной жизнеспособности особого вида художественного творчества под названием аранжировка. Оставляя в стороне социокультурные факторы, запустившие художественные процессы современности и их последствия, постоянно осмысливаемые современной наукой, необходимо констатировать отсутствие какой-либо системы в идентификации глубинной связи явлений

масскульты с отдельными традициями прошедших эпох, которые нашли оригинальное преломление и новое звучание в современных условиях. Их можно представить как культурную среду, вобравшую в себя «все эпохи прошлого, их стили, чтобы синтезировать их с современными находками» [2, 98]. Поэтому данная статья ставит целью расширить представления об аранжировке как методе преобразования первоисточника в контексте генетических связей искусства прошлого и их проявлений в массовой музыкальной культуре.

Конструктивная основа многочисленных направлений современной поп-культуры, находящихся в состоянии перманентной трансформации, мало чем отличается не только от своих предшествующих версий, но и от «народной плясовой, скоморошьей погудки или жонглерской фротоллы. Повторение мелодико-фактурных фигур, танцевально-«заводящие» акценты на относительно сильных и слабых долях и т. п. — все

это известно многие века» [10, 90]. И таким вневременным фактором стала аранжировка как надсистемный компонент транскрипторской сферы, олицетворяющий специфическую форму преобразования оригинала в различных видах музыкальной деятельности, включая массовую культуру.

Именно аранжировка способна актуализировать устойчивые константы из разряда «вечных ценностей», приспособлять их под вкусы, эстетические запросы и музыкально-развлекательную моду текущего времени. Эта практика получила устойчивые очертания еще в Средние века: «В XIII веке писали о “новых наигрышах”, “новых каролах”, “новой манере игры на виэле”. Имелись в виду как оригинальность переложения знакомых мелодий, так и заимствование незнакомых, иноземных манер пения и игры» [там же, 91]. Стилиевые параллели менестрельства лежат на поверхности: современный шлягер может быть «замешан» на «коктейле» разнородных компонентов; точно так же средневековый шпильман мог использовать в своих песнях строки на различных языках или виртуозно комбинировать заготовки из фрагментов текстов и сюжетов, напевов, наигрышей. Очевидны и формообразующие связи современных шлягерных образцов и менестрельской культуры Средневековья, где на протяжении многих веков в танцах и развлекательных песнях основой всегда была куплетная рефренная форма, как и метроритмическая пульсация чередующихся или повторяющихся разделов. Таким образом, менестрельство как «профессиональное развлекательное музицирование» [там же, 90], формы бытования которого всегда обусловлены определенным культурно-историческим контекстом, находится вне временных границ. Его устойчивым признаком в настоящее время является наличие существенных жанрово-стилевых трансформаций в сфере массовой музыкальной культуры. «Такое многообразие объяснимо не только панккультурными устремлениями постмодерна, но и требованием масскульта удовлетворить любые запросы, заполнить все ниши культурного потребления» [1, 399].

Феномен массовой музыкальной культуры в контексте ее центростремительных тенденций привел к созданию ни на что не похожей конструкции ценностных координат, которые «снабжают общество идеалами, ценностями, нормами поведения и, шире, служат созданию целостной картины мира»

[5, 128]. Все, что стало ее наследием за прошедшие 100 лет, только сейчас начинает складываться в подобие системы, подчиненной поступательному развитию мировой культуры. И дать однозначное определение калейдоскопически возникающим в ней явлениям или хотя бы частично спрогнозировать дальнейший ход событий невозможно уже по той причине, «что слишком велико ускорение, с которым меняется панорама явлений в этой сфере, и очень коротким бывает их жизненный цикл» [6, 10]. Вместе с тем именно поступательное движение музыкальной истории содержит диалектические связи с традициями прошлого, и новые (на первый взгляд) формы работы с первоисточником зачастую наследуют их признаки и в масскульте.

Эволюция методов работы с первоисточником от самых ранних форм его трансформации до их воплощения в массовой музыкальной культуре носит дискретный и многомерный характер, наделенный нелинейными связями, которые и предопределяют возможность непредсказуемых изменений в подходах к работе с первообразом. Поэтому можно говорить о существовании исторически обусловленного типа художественной ментальности, обладающего специфическими, закрепленными в данном временном «срезе» свойствами. Иными словами, речь идет не о развитии феномена аранжировки от «первобытных» форм к более современным и совершенным, а о равноправном существовании парадигм, наделенных определенным художественным статусом.

В этом отношении показателен опыт сравнительного анализа ранних форм трансформации первообразца в эпоху Средневековья и принципов аранжировки в джазе. Именно он стоял у истоков массовой музыки, когда свинг второй половины 1930-х годов стремительно перешел в ранг интернациональных музыкальных явлений. Различные социально-исторические контексты по-своему раскрывают имманентные особенности подходов к музыкальному первоисточнику, хотя на исторической дистанции обнаруживают опосредованные связи. Устная менестрельская культура, давшая первые ростки принципов работы с заимствованным материалом, опиралась в устах средневекового музыканта на создание новой версии, ставшей прототипом *cover version* в массовой музыкальной культуре XX–XXI веков. В обоих случаях доминантными признаками выступают заданный пер-

воисточник (стабильный компонент) и формы его трансформации (мобильный компонент). В менестрельной культуре стабильным компонентом выступал напев (шансон, *Lied* и т. п.), а мобильным — вариантность и формульность как отражение импровизационного характера. Об этом пишет М. А. Сапонов: «Средневековая жонглерская монодия находилась в движении, жила своей вариантностью, исходившей из сложного взаимодействия оригинальности и формульности. В этой монодии, с другой стороны, в не меньшей степени, чем в полифонии, применима категория “заданного напева” (*cantus prius factus*), подвергаемого переработкам. Здесь гораздо чаще, чем можно предположить, все основано на преобразовании готовых элементов (вариантотворчестве, диминуировании, фрагментации, смешении), ладовых формул, протяженных мелодических образцов. Любая ссылка на один конкретный напев конкретного автора часто оказывается при этом условной: мелодия либо сохранилась в нескольких вариантах, либо оказалась переработкой, либо просто насыщена формулами, известными по другим песням. При этом распевы, диминуции, любые признаки виртуозности, “мелодического проворства” могут быть в равной степени как вокального, так и инструментального происхождения» [8, 224].

Изобретательность в комбинаторике игровых структур, не свойственная зафиксированным опусам, а также виртуозное владение определенным набором тематических элементов как главные принципы устной аранжировки средневекового музыканта нашли прямое продолжение в джазе. Одной из наиболее ранних форм джазовой аранжировки стала так называемая *head arrangement*, основанная на устных договоренностях музыкантов, мысленно зафиксированных в их голове (отсюда и название — «аранжировка из головы»). Отличие от средневекового музыканта лишь в том, что он договаривался «сам с собой» в отличие от коллективного фактора в джазе. «Такая аранжировка — в меньшей степени гениальное изобретение, а в большей мере вынужденная необходимость, вытекающая из почти поголовной музыкальной неграмотности первых джазовых музыкантов, не имевших возможности получения основательного музыкального образования» [3]. Однако данное определение справедливо по отношению лишь к ранним периодам (архаическому и классическому) традиционного джаза,

так как *head arrangement* достаточно быстро становится одной из устойчивых форм джазового музицирования, нашедших применение не только в различных периодах его становления, но и прочно закрепившейся в *Jam sessions* в качестве своеобразного «форм-фактора». В своем большинстве *head arrangement* стали типичными для эпохи биг-боба и носили в большинстве случаев минималистичный и зачастую анонимный характер. В знаменитом биг-бэнде Каунта Бейси аранжировки такого типа изначально разрабатывались самими музыкантами и никогда не записывались. Их фиксация начнется позже, в эпоху свинга, когда в том же оркестре авторство аранжировок начнет приписываться конкретным аранжировщикам, в частности Сэмми Нестико (*Samuel Louis Nistico*) и Нилу Хэфти (*Neal Hefti*).

В оркестровой и ансамблевой практике на пути к современному «свободному джазу» (*Free jazz*) существовала также частично устная форма аранжировки — схематичная (*scetch arrangement, skeleton arrangement* или «аранжировка-скелет»), где наряду с зафиксированными узловыми параметрами формы (*tutti*, риффы, вступления и т. п.) отсутствовала какая-либо регламентация в отношении количества импровизируемых «квадратов», дающая музыкантам достаточную исполнительскую свободу. Таким образом, новизна каждой следующей версии первоисточника в джазовой интерпретации уходит корнями в устную по своему характеру менестрельную культуру со свойственными ей импровизационностью и формульностью.

При всей терминологической пестроте, свойственной транскрипторской сфере, неоспоримым является факт, что ключевым свойством для понимания природы феномена каждого из понятий (переложение, обработка, транскрипция, фантазия, парафраза) как особого вида творчества является их «способность давать музыкальному произведению “вторую жизнь” на основе его переизложения на язык иной творческой индивидуальности или акустической среды» [7, 20]. В этом отношении не остается в стороне и кавер-версия (*cover version*, от англ. *cover* — покрывать), открывающая в популярной музыке возможность иной интерпретации музыкального произведения на основе нового исполнения песни другим исполнителем независимо от степени сложности аранжировки исходного материала. Новый элемент

в терминологической системе транскрипторской сферы — кавер-версия — и его сопоставление со «старыми» формами трансформации первоисточника обнаруживает связь с ними на генетическом уровне и органично вписывается в совокупность связанных между собой элементов и образующих определенное единство на основе гомогенных признаков. Однако на уровне всей системы понятий транскрипторской сферы кавер-версия занимает тот ее уровень, который объединяет более «простые», «технические» категории наряду с переложением и обработкой в отличие от более креативных — транскрипции, фантазии, парафраза. Отличие традиционных форм трансформации от кавера состоит в форме существования «нового» музыкального произведения — скриптуализированной, зафиксированной в виде партитуры или клавира в первом случае и воссозданной средствами аудиозаписи — во втором.

Каверинг как метод трансформации первоисточника нашел применение в массовой музыкальной культуре в формате живого исполнения или новой студийной версии и прошел за более чем полувековую историческую дистанцию стремительную эволюцию. Он имеет немало общего с принципами взаимодействия оригинала музыкального произведения с последующими его переработками, которые сложились несколькими веками ранее. Однако на этом пути эволюция затронула и само понятие музыкального произведения. Оно в широком смысле трактуется как любая музыкальная пьеса, в том числе и народная песня, которая в XIX веке нередко становилась объектом композиторского творчества (Й. Гайдн, Л. Бетховен, М. Балакирев, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов и др.), а также получила распространение в XX веке в качестве первоисточника и стилиевой модели в современной хоровой музыке, народно-певческом искусстве, народно-инструментальном исполнительстве. Во всех перечисленных сферах произведение с позиций музыкальной эстетики представляет собой определенный результат композиторской деятельности, для которого характерна внутренняя целостность, самостоятельность формы и содержания, неповторимая авторская индивидуальность. В массовой музыкальной культуре XX–XXI веков его внутренняя завершенность «размывается» в бесконечном пространстве поставленных на поток ком-

мерциализированных «опусов», ориентирующихся на восприятие неподготовленного слушателя, и распадается «на элитарные и массовые направления западно-европейской и американской музыкальной практики» [9, 441].

Стереотипное тиражирование массовой музыкальной продукции предполагает вместе с тем определенные обязательства в отношении авторства. Перерабатывая первоисточник в кавер-версии, создатель «новой упаковки» музыкального произведения сохраняет при переаранжировке его содержание, а также название и имя автора. Другими видами законного заимствования в массовой музыкальной культуре наряду с кавером стали ремикс и ремейк. Ремикс чаще связан с танцевальной версией песни и нередко обладает жанровыми признаками электронной музыки — драм-н-бейс (*drum and bass, drum 'n' bass, drum & bass*, сокращенно *D&B* или *DnB*) или техно (*Techno*), ремейки чаще создаются самими авторами оригиналов, и глубина их переработки может быть весьма существенной. В основе всех трех разновидностей работы с первоисточником лежит каверинг, претерпевший за достаточно короткое время существенные изменения.

Термин «кавер-версия» вошел в отечественный музыкальный лексикон сравнительно недавно — в 90-х годах прошлого века, главным образом в периодической печати, и означал нетипичную интерпретацию на эстраде ранее исполнявшейся или записанной песни в новом оформлении. Значительно раньше он появился в американской и западноевропейской музыкальной практике в связи бурным развитием такого социокультурного феномена, как рок-музыка. В зарубежном музыкознании периодизация «кавер-версии», ведущая отсчет с середины 1940-х годов, как и рок-культуры в целом, до сих пор является предметом острых дискуссий. Термин на протяжении длительного времени сохранил «живучесть» и в общих чертах «и теперь *без разбора* обозначает любой случай перезаписи» [12, 134]. Оговорка М. Койла не случайна: проблема «кавер-версии» требует пристального внимания, так как практика его использования связана с различными культурными контекстами, в том числе с историей рок-культуры, где роль кавера в разные периоды ее существования была неоднозначной. Поэтому рассматривать «каверинг» как единую, «фиксированную музыкальную технику или традицию» [14, 3] было бы не-

правильным. Техника каверинга как мобильного компонента аранжировки является весьма подвижной и адаптивной по отношению к оригиналу, глубина преобразования которого или степень сохранения его подлинности регулируется конкретным замыслом «соавтора».

В период расцвета рока — с середины 1960 до середины 1970 годов — отношение к каверу как способу «перепеть» песню было достаточно противоречивым. Считалось, что подлинным мог быть только оригинал, все остальное вторично, не достигает его аутентичности, является плагиатом, не соответствует самой эстетике рока и, следовательно, называться им не может. В этих воззрениях кроется известное противоречие, так как десятилетием ранее, до прихода рока, в популярной музыкальной индустрии каверинг считался широко распространенной практикой создания новой записи песни, конкурирующей с записью той же песни, но выпущенной другой студией грамзаписи (лейблом). Отношение к каверу меняется с закатом рока, и именно плюрализм массовой музыкальной культуры, огромное разнообразие стилей и жанров — от мейнстримовой поп-музыки до инди-рока — в последние десятилетия представляют широкий спектр практик и подходов на основе кавер-версий.

Понятие «кавер-версия» в разное время отражает исторически обусловленные изменения в самой массовой культуре, поэтому «распутывание различных смыслов термина учит многому об изменении отношений поп-музыки как к ее аудитории, так и к курсам, которые определяют ее значимость» [12, 134]. В зарубежном музыкознании предпринимались неоднократные попытки распутать этот клубок смыслов и меняющихся значений термина «кавер-версия». Крупнейший американский энциклопедический словарь *Merriam-Webster* приводит базовое определение: «Кавер — запись или исполнение песни, ранее записанной другим исполнителем» [16]. По мнению Ш. Дайнли, такое определение, в котором не упоминаются жанр, культура, эпоха, пол, раса или любой другой потенциально дифференцируемый фактор [14, 4], недостаточно корректно. В частности, П. Лейланд, юрист и эссеист, специализирующийся на вопросах интеллектуальной собственности, описал, например, кавер как «новое исполнение или запись композиции, написанной и/или ранее записанной другим исполнителем»

[18, 62]. Музыковед П. Прато использует похожую формулировку, основанную на определении из журнала *Rolling Stone*: «термин “кавер” относится ко второй версии и всем последующим версиям песни, исполняемой либо другим исполнителем, чем тот, кто изначально ее записал, либо кем-либо, кроме ее автора» [21, 444]. Д. Кьюсик просто утверждает, что «определение песни “кавер” — это та, которая была записана раньше» [13, 225], в то время как С. Гроус объясняет, что кавер-группы — это те, кто «исполняет “музыку других людей”, которая обычно сразу узнаваема их аудиторией» [15, 392]. Работы этих ученых по определению Ш. Дайнли, как правило, касаются отдельных, «конкретных моментов в долгой, сложной истории кавер-версий. Учитывая этот элемент исторической деконтекстуализации, очевидный в их исследованиях, неудивительно, что эти авторы не изучают сам термин “кавер-версия”» [14, 4]. Не вносят терминологическую ясность и другие определения. Например, Г. Меткалф утверждает, что «кавер — это плагиат, когда берется чужая песня и делается своей» [19, 178], в то время как Марк Батлер утверждает, что «каверы предоставляют интертекстуальный комментарий к другому музыкальному произведению или стилю» [11, 1]. Наиболее близким к пониманию термина «кавер-версия» во всей гибкости его смыслов, учитывающей различные исторические и культурные контексты, стал Г. Солис: «Кавер — это новая версия песни, в которой оригинальная версия является записью и для которой у музыкантов и слушателей есть определенный набор идей об аутентичности, авторстве и онтологическом статусе как оригинальных, так и кавер-версий» [24, 298].

Исследованием, достаточно полно раскрывающим грани этого метода в исторической динамике, стала монография Ш. Дайнли «*Covers uncovered: A history of the “cover version,” From Bing Crosby to the Flaming Lips*» [14]. Рассматриваемое явление охватывает период с 1940-х годов до настоящего времени. Автор проанализировал доминирующие или наиболее распространенные практики каверов в соответствии с предложенной им периодизацией — это кульминационный период расцвета рок-музыки с середины 1960-х до середины 1970-х годов (1-я глава), предшествующая фаза — эпоха «до-рока» (2-я глава) и время «пост-рока» (3-я глава). Такая «десинхронизация» исто-

рического времени объясняется стремлением Ш. Дайнли описать практики и значения «кавер-версии», приписываемые ей во время пика известности рок-музыки, которые оказали существенное влияние на период «пост-рока», и объяснить генезис явления в предшествующую эпоху. В монографии оговаривается особо, что «каверинг» не единственная практика музыкальной переинтерпретации, которая оказала важное влияние на современную популярную музыку. Достаточно сложные отношения рока и кавера автор объясняет особенностями рок-идеологии, в значительной степени ориентированной на определенные идеи аутентичности. Отдавая предпочтение идее поп-музыканта как артиста, обладающего личным художественным самовыражением, рок-музыка рассматривает кавер-записи как коммерчески мотивированные и не соответствующие более широкой траектории рока.

Понятие «пост-рок» требует некоторого терминологического уточнения. В музыкально-историческом смысле оно охватывает несколько десятилетий, пришедших на смену центральному периоду рок-культуры. В другом своем значении это понятие связано с музыкальным поджанром, возникшим в начале 1990-х годов в виде экспериментального движения инди-культуры, где «рок-инструменты использовались для не-роковых целей <...> и было желание создать “вымышленное психоакустическое пространство”, а не грав и напор» [23].

Придерживаясь хронологического порядка событий, связанных с генезисом кавера, обобщим некоторые выводы Ш. Дайнли и попытаемся ввести их в контекст эволюции транскрипторско-аранжировочной сферы.

1. Термин «кавер-версия» в эпоху «до-рока» (*Pre-Rock*), по определению автора, берет начало вовсе не в музыке, а в экономике и промышленности, и самыми ранними проявлениями понятия «*Cover Version*» стала специфическая лексика газет, радио, телевидения и звукозаписывающих компаний, преследовавших одну и ту же цель — распространение своей продукции среди возможно большего количества потребителей. Толкования термина «*cover*» (охватывать, покрывать, накрывать, распространяться) интерпретируют это значение по отношению к рассматриваемой проблеме как «*охват*», «*покрытие*» максимального количества слушательской аудитории. В обиход звукозаписывающей индустрии *cover*, по-видимо-

му, изначально вошел в жаргон из студии *Decca Records* Джека Каппа: между 1943 и 1949 годами *Decca* регулярно изготавливала 16-дюймовые лакированные защитные диски всех восковых мастер-копий, из которых она изготавливала металлические детали. Эти лакированные защитные диски были известны как «*cover*» [12, 154]. Прямой связи между лакированной защитной «обложкой» — кавером — и практикой записи «кавер-версий» нет. Вместе с тем автором были обнаружены многочисленные случаи (и формы) использования слова *cover* в контекстах, более непосредственно связанных с последующим пониманием феномена кавер-версии. Именно по этим путям Ш. Дайнли следовал в своих собственных поисках этимологических истоков «кавер-версии». К 1950-м годам относится появление в обзорах записей *Billboard* («*Music*», октябрь 1950 года; «*Music*», ноябрь 1952 года; «*Record Reviews*», ноябрь 1951 года соответственно) понятий «*coverage*» (охват, зона действия, освещение в печати, зона наблюдения, освещение по радио), «*cover job*», «*cover attempt*». В апреле 1952 года «*cover version*», наиболее широко принятая сегодня полная форма термина, впервые появилась в *Billboard*. Обзор песни *Dolly Dawn* «*You're Not Worth My Tears*» гласит: «...выше среднего кавер-версия популярной в настоящее время песенки» [20]. Несмотря на регулярное использование, термин «кавер» в эти годы еще не вошел в повседневный лексикон, видимо, по причинам, ассоциировавшим его с этически сомнительными маркетинговыми моделями.

Запись каверов была очень распространенной и прибыльной практикой в популярной музыке до рока, не вызывая особой критики и не представляя никаких моральных, культурных или философских проблем для поп-аудитории. Эта практика была распространенной и ничем не примечательной, она просуществовала десятилетия без особого названия. До 1950-х годов каверы были просто записями песен, ничем не отличающимися по концепции от любых других записей той же песни, доступных для прослушивания по радио или покупки в магазинах пластинок. Большинство крупнейших поп-звезд до рока не были авторами песен. Наиболее значимые исполнители до рока, такие как Бинг Кросби, Фрэнк Синатра и Элла Фицджеральд, поддерживали весьма успешную карьеру в области звукозаписи, основанную на интерпретации чужой музыки — иногда

музыки, которая была написана специально для них, но часто кавер-версий в прямом смысле. Кавер-версии заполнили чарты *Billboard* в «до-роковые» годы, и практически для каждой хитовой песни той эпохи было доступно несколько записей. Рассматривая этот период, Ш. Дайнли выдвигает следующую гипотезу: «Возможно, самое фундаментальное, что нужно понимать, говоря о «до-роковой» популярной музыкальной индустрии, заключается в том, что создатели и потребители музыки в этот период понимали “песню” и “запись” как два отдельных понятия и что изменения в технологиях и их последующее (хотя и медленное) влияние на музыкальную культуру были в основе этого сдвига» [14, 61].

2. «Эпоха рока» середины 1960-х – середины 1970-х годов расставила некоторые новые акценты в трактовку кавера. По-прежнему были популярны кавер-практики, идущие от рок-н-ролла с его «зашкаливающей» энергетикой стилевого «коктейля» ритм-энд-блюза, буги-вуги, кантри и госпела. Бурное развитие этого жанра популярной музыки, давшее развитие новым музыкальным направлениям (например, твисту и калифорнийскому *Surf Rock*), основывалось на чрезвычайно популярной практике кавер-версий, и многие рок-н-рольные хиты середины XX века получили новую жизнь в исполнении британских групп во главе с *The Beatles*. Различия в отношении к опыту перезаписи одной и той же песни в категориях жанров рока и рок-н-ролла сводилось к тому, что рок-идеология традиционно скептически относилась к записи каверов и другим практикам, которые могут быть восприняты как неоригинальные, надуманные или неподлинные. Несмотря на то, что в это время доминирующей в рок-культуре становится фигура певца-автора, первые проявления рока все же были основаны на каверах, однако они по характеру заметно отличались в большинстве случаев от кавер-версий предыдущих популярных музыкальных жанров, демонстрируя большую индивидуализированность, оригинальность и заметно дистанцируясь от «вторичности» поставленных на поток образцов в музыкальной индустрии. Таков, например, первый сингл Э. Пресли, представляющий собой совершенно новый вариант песни негритянского блюзового певца «*That's All Right*» А. Крадапа, не подпадающий ни под один из признаков блюза, кантри или поп-музыки и полу-

чивший позже название стиля «рокабилли». Середину 1960-х годов в роке можно охарактеризовать как период отхода от практики записи каверов, созданных «случайными» музыкантами, усилением роли авторского начала при аранжировке, новаторства и оригинальности, что стало на некоторое время основной тенденцией. Яркие примеры такого рода — композиция Б. Дилана «*Mr. Tambourine Man*» в аранжировке группы *The Byrds* (1965) и песня *The Beatles* «*With a Little Help from My Friends*», ставшая хитом британского чарта синглов в версии Джо Кокера (1968). К концу 1960-х годов музыкальную индустрию оживили психоделический и прогрессивный рок, и интерес к записи каверов в их исходном, подражательном значении заметно снизился. Зато возросла роль тех, где глубина трансформации исходного материала выводит их на композиционно-импровизационный уровень и «представляет собой не случайный продукт процесса музицирования, а опирается на общепринятые для данной музыки типовые формы и подчиняется эстетическому принципу единства в многообразии» [4, 26]. Подобные кавер-версии стало трудно распознать как таковые, но именно такие, далекие от оригинала композиции, завоевали популярность у рок-аудитории, например песня Б. Дилана «*All Along the Watchtower*» и ее интерпретация Джими Хендриком (1968) или композиция «*You Keep Me Hangin' On*», написанная и спродюсированная *Holland-Dozier-Holland* в кавер-версии *Vanilla Fudge* (1967). Дальнейшая судьба рок-кавера была связана с трибьют-альбомами — посвящениями известным исполнителям, произведения которых записаны разными музыкантами. Однако эта тенденция особого признания не нашла, так как слушательская рок-аудитория предпочитала в значительной степени оригинальный материал этих артистов.

3. Период «пост-рока», озаглавленный после 1970-х годов постепенным снижением доминирования рок-культуры над популярной музыкальной индустрией, обнаруживает две тенденции в дальнейшей судьбе «кавер-движения». Первая из них связана с бурным развитием «караоке-телевидения» и шоу по типу «*American Pop Idol*», «*X-Factor*», «*The Voice*» («Голос»), основанных на кавер-версиях. Несмотря на то, что это явление связано с подражанием, копированием, оно во многом опирается на рок-репертуар и язык рока. Как пишет Ш. Дайн-

ли, «участников шоу *Idol* обычно оценивают на основе их подлинности, несмотря на то что подлинность *Idol*, как кажется, во многих отношениях идеально воплощает взгляд рока на неподлинность. Это предполагает, что хотя определенные черты рока, такие как центральное положение автора-исполнителя, стали остаточными в пост-роковые годы, популярная музыкальная индустрия все еще сохраняет аспекты рок-культуры» [14, 121]. По мнению автора, «караоке-телевидение может также воплощать своего рода постмодернизм, в отличие от рок-модернизма, увековечивая и кодифицируя то, что изначально шокировало и стремилось продвигаться в будущее» [там же]. Эта тенденция, вероятно, стала следствием общекультурных процессов, поскольку ослабление влияния «чистого» рока вновь привело к прибыльной для ряда рок-артистов практике записи кавер-версий, что по словам Р. Уильямса, «было лишь одним из симптомов более широкой остаточной некогда доминирующей рок-логики в отношении таких понятий, как артистизм, право собственности, подлинность и оригинальность» [25]. Иными словами, доминирование «автора-исполнителя» как типичный признак рока в конце 1960-х и начале 1970-х годов постепенно становится остаточным явлением и создает условия для возвращения известности кавер-версий. Например, с начала XXI века одних только полноформатных кавер-версий модернистского опуса *Pink Floyd «The Dark Side of the Moon»*, выпущенных альтернативными исполнителями, насчитывается не менее восьми, каждая из которых при этом демонстрирует различную степень трансформации, сохраняя при этом главные контуры первоисточника.

Другая тенденция включает экспериментальные каверы в инди-культуре (инди-поп, инди-рок и т. п.), контекстуально отражающие противоположность массовой культуре, ее своеобразный андеграунд с главенством новизны, уникальности, творческого своеобразия и более радикального подхода к первоисточнику. Глубокой трансформации подвергаются не только его жанровые признаки и инструментовка, но также гармония, ритм и сама мелодия. В качестве первоисточников в инди-каверах чаще всего использовались образцы рок-музыки периода ее расцвета. Примером может служить сольный альбом Марка Козелека *«What's Next to the Moon»*, выпущенный в начале 2000-х годов и состоящий из акустических кавер-версий песен

группы *AC/DC* конца 1970-х годов с аранжировками, кардинально изменяющими исходный облик первоисточников.

Обе названные тенденции при всем их существенном отличии отражают аспекты постмодернистского состояния музыкальной культуры, ставшей продуктом массового потребления и маркером групповой идентификации. По утверждению А. Хейссена, «в постмодернистском мире модернистские движения, такие как авангард — воплощение антитрадиции — сам стал традицией, но, более того, его изобретения стали неотъемлемой частью даже самых официальных проявлений западной культуры» [17, 161]. Если караоке-телевидение и шоу по типу *«The Voice»* в своих кавер-версиях опираются на артефакты рока для их популяризации в молодежной среде, то инди-экспериментальные исполнители каверов преследуют цель — освобождение рок-репертуара от его первоначального контекста, чтобы снова сделать его «новой» на основе включения новых ритмов, инструментов и мелодий. И эта тенденция тесно смыкается с принципами джазовой традиции, где «различие между импровизатором и композитором часто размыто <...> Импровизация может рассматриваться как спонтанно созданная композиция» [22, 1]. Экспериментируя с современными аудиотехнологиями и инструментарием, музыканты пост-рока придают новый облик ставшему уже классическим репертуару рок-музыки. И каким бы ни было отношение к сложившимся в масскульте тенденциям, кавер-версия пост-рокового периода все больше воплощает широко распространенную культурную традицию.

Резюмируем основные положения статьи.

1. Менестрельное движение как профессиональное развлекательное музицирование не ограничено какими-либо историческими границами. Формы его существования коррелируют с конкретными культурно-историческими условиями, непрерывно меняющимися жанрово-стилевыми трансформациями. В их основе лежат принципы аранжировки, обладающие в определенном временном «срезе» специфическими свойствами, которые соответствуют исторически обусловленным типам художественной ментальности. В этом отношении динамику развития феномена аранжировки можно интерпретировать не в качестве движения от более простых к более современным формам, а как равноправное существование парадигм, на-

деленных определенным художественным статусом.

2. Ранние образцы устной менестрельной культуры, давшие первые ростки принципов работы с заимствованным первоисточником на основе вариантности и формульности, стали прообразом кавер-версий в массовой музыкальной культуре XX–XXI веков. Кавер как современный терминологический элемент транскрипторской сферы обнаруживает органичную связь с предыдущими формами трансформации первоисточника и занимает место в ряду более простых категорий наряду с переложением и обработкой в отличие от более креативных — транскрипции, фантазии, парафраза. Отличительной особенностью кавера является воссоздание новой версии музыкального произведения средствами грамзаписи.

3. Главным продуктом каверинга как принципа трансформации первоисточника в популярной музыкальной индустрии считается практика создания новой записи песни, конкурирующей с записью той же песни,

но выпущенной другой студией грамзаписи. В разное время понятие «кавер-версия» отражает исторически обусловленные изменения в самой массовой культуре. Самым ярким ее проявлением стала рок-музыка, в истории которой роль кавера неоднозначна и противоречива. В эпоху «до-рока» запись каверов была очень распространенной и прибыльной практикой в популярной музыке. Центральный период популярности обнаруживает определенное дистанцирование от кавер-версий в связи с усилением в роке роли авторского начала, новаторства и оригинальности. В период «пост-рока» доминирование «автора-исполнителя», как типичного признака рока в конце 1960-х и начале 1970-х годов, постепенно становится остаточным явлением и создает условия для возвращения известности «кавер-движения», продолжившего свое существование в «караоке-телевидении» и экспериментальных поисках инди-культуры с претензией на творческое своеобразие и более радикальный подход к первоисточнику.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Бельтюков А. О. Специфика и основания массовой музыкальной культуры XX века // Теория и практика общественного развития. 2015. № 12. С. 398–401.
2. Васильева Е. Н. Новации и традиции в пространстве искусства // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13. № 12А. С. 94–102.
3. Кинус Ю. Г. Аранжировка как фактор композиции в джазе // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004.
4. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов н/Д. : Феникс, 2008. 190 с.
5. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М. : Либроком, 2013. 350 с.
6. Пчелинцев А. В. Аранжировка как семантический код массовой музыкальной культуры // Вестник МГИМ им. А. Г. Шнитке. 2023. № 5 (25). С. 9–19.
7. Пчелинцев А. В. Феномен аранжировки: история, теория, практика. М. : Научная библиотека, 2020. 503 с.
8. Сапонов М. А. Менестрели : Книга о музыке средневековой Европы. М. : Классика–XXI, 2004. 398 с.
9. Чередниченко Т. В. Произведение музыкальное // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
10. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. М. : Аллегро-пресс, 1994. Вып. 1. 215 с.
11. Butler M. Taking It Seriously: Intertextuality and Authenticity in Two Covers by the Pet Shop Boys // Popular Music. 2003. Vol. 22. No. 1. P. 1–19. URL: <https://www.jstor.org/stable/853553> (дата обращения: 08.03.2025)
12. Coyle M. Hijacked Hits and Antic Authenticity: Cover Songs, Race, and Postwar Marketing // Rock over the Edge. Ed. Roger Beebe, Denise Fulbrook, and Ben Saunders. Durham : Duke, 2002. P. 133–157. URL: <https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0293/references.xhtml> (дата обращения: 14.03.2025)
13. Cusic D. In Defense of Cover Songs: Commerce and Credibility // Play It Again: Cover Songs in Popular Music. Ed. George Plasketes. Burlington : Ashgate, 2010. P. 223–230. URL: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781317079873_A30912165/preview-9781317079873_A30912165.pdf (дата обращения: 23.03.2025)

14. *Dineley S.* Covers Uncovered: A History of the “Cover Version”, from Bing Crosby to the Flaming Lips. 2014 // Electronic Thesis and Dissertation Repository. 2119. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/2119>. (дата обращения: 15.03.2025)
15. *Groce S.* Occupational Rhetoric and Ideology: A Comparison of Copy and Original Music Performers // *Qualitative Sociology*. 1989. Vol. 12. No. 4. P. 391–410. URL: <https://colab.ws/articles/10.1007%2Fbf00989399> (дата обращения: 02.03.2025)
16. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cover> (дата обращения: 22.03.2025)
17. *Huysse A.* After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington : Indiana U.P., 1986. URL: https://monoskop.org/images/d/df/Huysse_Andreas_After_the_Great_Divide_Modernism_Mass_Culture%2C_Postmodernism_Theories_of_Representation_and_Difference.pdf (дата обращения: 20.03.2025)
18. *Leyland P.* Cover Songs: Or, as Jenny Would Say by Way of the Traveling Wilburys, “Handle with Care” // *Canadian Musician*. 2007. Vol. 29. No. 1. URL: <https://utppublishing.com/doi/abs/10.3138/topia.35.87?download=true&journalCode=topia> (дата обращения: 10.03.2025)
19. *Metcalfe G.* The Same Yet Different/Different Yet the Same: Bob Dylan Under the Cover of Covers // *Play It Again: Cover Songs in Popular Music*. Ed. George Plasketes. Burlington : Ashgate, 2010. P. 177–187. URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315600826-14/yes-different-different-yes-bob-dylan-cover-covers-greg-metcalfe> (дата обращения: 11.03.2025)
20. Music: Record Reviews: Dolly Dawn // *The Billboard*. 1952. Vol. 56. URL: <https://www.billboard.com/lists/best-country-singers/maren-morris-9/> (дата обращения: 14.03.2025)
21. *Prato P.* Selling Italy by the Sound: Cross-Cultural Interchanges Through Cover Records // *Popular Music*. 2007. Vol. 26. No. 3. P. 441–62. URL: https://www.academia.edu/35601752/Selling_Italy_by_the_Sound_Cross_Cultural_Interchanges_through_Cover_Records_1920s_to_date (дата обращения: 15.03.2025)
22. *Scott D. Reeves.* Gil Evans: The Art of Musical Transformation // *Annual Review of Jazz Studies*. 2002. No. 12. P. 1–40. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3630&context=etd> (дата обращения: 25.03.2025)
23. *Reynolds S.* Music in the XXIst century. Part 4: Main, Seefeel, Disco Inferno. 1994. URL: https://www.academia.edu/40735970/Bennett_Peterson_Music_Scenes (дата обращения: 13.03.2025)
24. *Solis G.* I Did It My Way: Rock and the Logic of Covers // *Popular Music and Society*. 2010. Vol. 33. No. 3. P. 297–318. URL: https://www.researchgate.net/publication/233323293_I_Did_It_My_Way_Rock_and_the_Logic_of_Covers (дата обращения: 13.03.2025)
25. *Williams R.* Marxism and Literature. Oxford : Oxford U.P., 1977. URL: https://lhc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2012_11.dir/pdfm9zBHJ6w8.pdf (дата обращения: 19.03.2025)

REFERENCES

1. Bel'tyukov A. O. The Specifics and the Grounds of the Mass Musical Culture of the XXth century. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and Practice of Social Development]*. 2015, no. 12. P. 398–401. (In Russian)
2. Vasil'eva E. N. Innovations and Traditions in the Art Space. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]*. 2023, vol. 13, no. 12A. P. 94–102. (In Russian)
3. Kinus Yu. G. Arrangement as a Factor of Composition in Jazz. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Anthology]*. 2004. (In Russian)
4. Kinus Yu. G. Improvizatsiya i kompozitsiya v dzhaze [Improvisation and Composition in Jazz]. Rostov-on-Don, 2008. 190 p. (In Russian)
5. Kostina A. V. Massovaya kul'tura kak fenomen postindustrial'nogo obshchestva [Mass Culture as a Phenomenon of Post-Industrial Society]. Moscow, 2013. 350 p. (In Russian)
6. Pchelintsev A. V. Arrangement as a Semantic Code of Mass Musical Culture. *Vestnik MGIM imeni A. G. Shnitke [Bulletin of Moscow A. Schnittke State Music Institute]*. 2023, no. 5 (25). P. 9–19. (In Russian)
7. Pchelintsev A. V. Fenomen aranzhirovki: istoriya, teoriya, praktika. [The Phenomenon of Arrangement: History, Theory, Practice]. Moscow, 2020. 503 p. (In Russian)

8. Saponov M. A. Menestrel'i: kniga o muzyke srednevekovoi Evropy [Minstrels: a Book on the Music of Medieval Europe]. Moscow, 2004. 398 p. (In Russian)
9. Cherednichenko T. V. A Piece of Music. *Keldysh G. V. (ed.) Muzykal'nyi entsiklopedicheski slovar' [Musical Encyclopaedic Dictionary]*. Moscow, 1990. 672 p. (In Russian)
10. Cherednichenko T. V. Muzyka v istorii kul'tury [Music in the History of Culture]. Vol. 1. Moscow, 1994. 215 p. (In Russian)
11. Butler M. Taking It Seriously: Intertextuality and Authenticity in Two Covers by the Pet Shop Boys. *Popular Music*. 2003, vol. 22, no. 1. P. 1–19. Available at: <https://www.jstor.org/stable/853553> (accessed: 08.03.2025) (In English)
12. Coyle M. Hijacked Hits and Antic Authenticity: Cover Songs, Race, and Postwar Marketing. *Beebe R., Fulbrook D., Saunders B. (Ed.) Rock over the Edge*. Durham : Duke, 2002. P. 133–157. Available at: <https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0293/references.xhtml> (accessed: 14.03.2025) (In English)
13. Cusic D. In Defense of Cover Songs: Commerce and Credibility. *Plasketes G. (ed.) Play It Again: Cover Songs in Popular Music*. Burlington : Ashgate, 2010. P. 223–230. Available at: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781317079873_A30912165/preview-9781317079873_A30912165.pdf (accessed: 23.03.2025) (In English)
14. Dineley S. Covers Uncovered: A History of the “Cover Version”, from Bing Crosby to the Flaming Lips. 2014. *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 2119. Available at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/2119>. (accessed: 15.03.2025) (In English)
15. Groce S. Occupational Rhetoric and Ideology: A Comparison of Copy and Original Music Performers. *Qualitative Sociology*. 1989, vol. 12, no. 4. P. 391–410. Available at: <https://colab.ws/articles/10.1007%2Fbf00989399> (accessed: 02.03.2025) (In English)
16. Available at: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cover> (accessed: 22.03.2025) (In English)
17. Huyssen A. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington : Indiana U.P., 1986. Available at: https://monoskop.org/images/d/df/Huyssen_Andreas_After_the_Great_Divide_Modernism_Mass_Culture%2C_Postmodernism_Theories_of_Representation_and_Difference.pdf (accessed: 20.03.2025) (In English)
18. Leyland P. Cover Songs: Or, as Jenny Would Say by Way of the Traveling Wilburys, “Handle with Care”. *Canadian Musician*. 2007, vol. 29, no. 1. Available at: <https://utppublishing.com/doi/abs/10.3138/topia.35.87?download=true&journalCode=topia> (accessed: 10.03.2025) (In English)
19. Metcalf G. The Same Yet Different/Different Yet the Same: Bob Dylan Under the Cover of Covers. *Plasketes G. (ed.) Play It Again: Cover Songs in Popular Music*. Burlington : Ashgate, 2010. P. 177–187. Available at: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315600826-14/yes-different-different-yes-bob-dylan-cover-covers-greg-metcalf> (accessed: 11.03.2025) (In English)
20. Music: Record Reviews: Dolly Dawn. *The Billboard*. 1952, vol. 56. Available at: <https://www.billboard.com/lists/best-country-singers/maren-morris-9/> (accessed: 14.03.2025) (In English)
21. Prato P. Selling Italy by the Sound: Cross-Cultural Interchanges Through Cover Records. *Popular Music*. 2007, vol. 26, no. 3. P. 441–62. Available at: https://www.academia.edu/35601752/Selling_Italy_by_the_Sound_Cross_Cultural_Interchanges_through_Cover_Records_1920s_to_date (accessed: 15.03.2025) (In English)
22. Scott D. Reeves. Gil Evans: The Art of Musical Transformation. *Annual Review of Jazz Studies*. 2002, no. 12. P. 1–40. Available at: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3630&context=etd> (accessed: 25.03.2025) (In English)
23. Reynolds S. Music in the XXIst century. Part 4: Main, Seefeel, Disco Inferno. 1994. Available at: https://www.academia.edu/40735970/Bennett_Peterson_Music_Scenes (accessed: 13.03.2025) (In English)
24. Solis G. I Did It My Way: Rock and the Logic of Covers. *Popular Music and Society*. 2010, vol. 33, no. 3. P. 297–318. Available at: https://www.researchgate.net/publication/233323293_I_Did_It_My_Way_Rock_and_the_Logic_of_Covers (accessed: 13.03.2025) (In English)
25. Williams R. Marxism and Literature. Oxford : Oxford U.P., 1977. Available at: https://lhc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2012_11.dir/pdfm9zBHLJ6w8.pdf (accessed: 19.03.2025) (In English)

Информация об авторе:

Пчелинцев А. В. — доктор искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства

Information about the author:

Pchelintsev A. V. — Doctor of Arts, Professor at the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art.

Статья поступила в редакцию 13 апреля 2025 года; одобрена после рецензирования 12 мая 2025 года; принята к публикации 15 мая 2025 года.

The article was submitted April 13, 2025; approved after reviewing May 12, 2025; accepted for publication May 15, 2025.