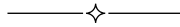


V. Barvinsky, V. Vytvytsky and musicologists Z. Lissa and S. Lobachevska. Are analyzed selected music-critical publications in Lviv Soviet press, 1939–1941 years — ukrainian newspapers «Free Ukraine», «Leninist youth» and polish «Red flag».

Keywords: musical critics, musical publicism, ideology, V. Barvinsky.



УДК 78.03+782.1

В. Мишук

ОПЕРА «ДОН КИХОТ» К. АЛЬФТЕРА: ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ В ТРАКТОВКЕ «ВЕЧНОГО» ОБРАЗА

В статье анализируются идейно-композиционные, драматургические основы и стилевые параметры оперы «Дон Кихот» современного испанского композитора Кристобаля Альфтера. Противопоставление атональных (сонорных) и тональных (стилизация барочной музыки) пластов буквально отражает суть конфликта — противостояние двух главных героев — Сервантеса и Дон Кихота окружающему миру агрессии и бездуховности. Образ Дон Кихота, усиленный парным персонажем — образом Сервантеса (=писателя), трактуется Альфтером как трагический, всечеловеческий, вместе с тем способный преобразовать реальность, то есть выполняющий особое — культуротворческое назначение.

***Ключевые слова:** образ Дон Кихота, образ Сервантеса, тема донкихотства, испанское, полистилистика.*

Насколько значимым является герой Дон Кихот для испанского народа и его культуры, свидетельствует длинный список авторов, обращавшихся к нему в своем творчестве. Среди них — С. Рамон-и-Кахаль, А. Кастро, С. Де Мадарьяга, М. Менендес-и-Пелайо, А. Мачадо, Ф. Гарсиа Лорка и др. Этот далеко неполный список мыслителей свидетельствуют о том, что для испанцев Дон Кихот — воплощение духа и характера испанского народа, символ нравственности и справедливости.

Если в симфонической музыке образ Дон Кихота представлен обширным списком испанских композиторов, среди которых Х. Г. Роман («Воскрешение Дон Кихота», 1994), Ф. А. Барбьери («Дон Кихот», 1861), Х. Ф. Герра («Три момента Дон Кихота», 2005), Ж. Гомбау («Дон Кихот, смотрящий оружие», 1945) и др., то в оперном искусстве данный сюжет (как ни странно) не был столь популярным.

Лишь с XX века наблюдается пробуждение интереса композиторов Испании к Дон Кихоту как к образу театральному (в данном аспекте подчеркивается отличие испанского музыкального искусства от западноевропейского). Среди известных произведений — музыка М. де Фальи к спектаклю «Дон Кихот» (1923), опера «Дон Кихот» К. Альфтера (1999) и опера «Дульсинея Дон Кихота» А. Кастилья-Авилы (2010).

Опера Кристобала Альфтера¹ «Дон Кихот», написанная 70-летним композитором на либретто Андреса Амороса, представляет собой, скорее, фантазию на тему оригинала. Она является одним из ярких и в художественном отношении значимых произведений современного оперного искусства.

Оперное творчество Альфтера сопряжено с общими культурными тенденциями, в рамках которых развивается современное оперное искусство в целом. В частности, рождаются новые жанровые разновидности; устойчивыми стилевыми доминантами становятся театральная и музыкальная полистилистика (термин А. Шнитке) и тяга к предельной «актуализации» содержания.

Начав работу над композицией «Дон Кихота», Альфтер создал образ рыцаря Ламанчского в контексте мифа о Дон Кихоте как герое, который сочетает в себе испанское и универсальное и история о котором является в определенной степени «введением» в глобальную историю Испании.

Премьера оперы состоялась в Королевском театре Мадрида 23 февраля 2000 года. Опера одноактна, состоит из шести сцен, пролога и финала. Общая продолжительность звучания составляет около 110 минут.

В опере «Дон Кихот» Альфтер апеллирует к немецкой музыкальной традиции, представленной линией Р. Вагнер — Р. Штраус — А. Берг [5].

В вокальном методе в опере Альфтера преобладает «постоянная модуляция между пониманием слова и его скрытым содержанием»

¹ Композитор и дирижер К. Альфтер принадлежит к «поколению 1950-х годов» (Л. де Пабло, К. Бернаола и др.). Музыкальное образование получил в Мадридской консерватории, где его учителями были К. дель Кампо, А. Тансман и А. Жоливе.

К. Альфтер работал на Национальном радио, руководил оркестром М. де Фальи, преподавал в Мадридской консерватории (по композиции), а вскоре и возглавил ее (в период с 1964 по 1966 г.); руководил испанской секцией Международного общества современной музыки.

[5]¹. При этом слово, словесный текст нередко имеет фонетическое значение, когда его смысл усиливается особой звуковой «подачей». Такой прием способствует росту драматической напряженности. «...Я, — говорит композитор, — лишь искал полной ясности, когда хотел, чтобы текст был понятен не по событиям, о которых в нем рассказывается, а по его смысловому содержанию» [5].

К. Альфтер широко пользуется экспрессивным письмом в манере Шенберга и Берга. При этом «мелодичному» (*Hauptstimme*), которое в опере все же доминирует, противостоят большие атональные пласты, создавая элемент неожиданности и контраста.

Не только пара персонажей Дон Кихот — Санчо являются направляющими метафорами определенной интерпретации испанской действительности. Альфтер выявляет также некую двойственность между Сервантесом как героем-«трансформатором» реальности (посредством творчества) и Кихотом как мифом, который является плодом художественного воображения и проецируется в будущее. Эта двойственность решается в драматическом противостоянии в начале шестой сцены между творцом и творением, где смерть Сервантеса, чтобы открыть путь для окончательного превращения в миф Дон Кихота, провозглашается в фрагменте стихов Х. Манрике из «Строф на смерть отца» («Я с готовностью принимаю смерть, ибо желание человека жить, когда Бог хочет, чтобы он умер, — безумие»). Таким образом, от первой сцены, в которой цитируется поэма Сервантеса «Смерть, заблуждение и безумие», к данной, шестой сцене образуется семантическая арка; вместе с тем, за счет стихов Манрике, неверие сменяется надеждой на будущее, и намечается катартический исход.

Оригинальность сюжета оперы Альфтера не подлежит сомнению, так как в данном сочинении композитора происходит диалектическая встреча между Сервантесом и Дон Кихотом, творцом и творением, с одной стороны. С другой, особый интерес представляет введение в действие нового персонажа Альдонсы, которая и есть сама Дульсинея². В партитуре партии Дульсинеи-Альдонсы будут слитны, неразрывно связаны, и редко будут звучать сольно.

¹ В этом и в дальнейших случаях ссылки на слова Альфтера взяты из докторской диссертации испанского музыковеда Германа Ган-Кесады [5] в нашем переводе. — *В. М.*

² Дульсинея Тобосская (исп. *Dulcinea del Toboso*) — настоящее имя Альдонса Лоренсо (исп. *Aldonza Lorenzo*). Выбирая себе, как настоящий рыцарь, прекрасную даму, Дон Кихот останавливает выбор на обычной девушке из соседней деревни Эль-Тобосо — Альдонсе Лоренсо, которую он нарекает Дульсинеей Тобосской, красивейшей из всех женщин.

Композитор включает в драматургию оперы сцены из романа, такие как приключения с ветряными мельницами, которых Дон Кихот считает великанами (сцена 4), историю со стадом из Ламанчи, которое тот представил солдатами (сцена 5), то есть сцены, где наблюдаем раздвоение самой реальности.

В сценической проекции это раздвоение развивается в дуальной оппозиции между персонажами (Дульсинея — Альдонса, Сервантес — Кихот, Кихот — Санчо), которые делят в двух первых случаях ту же вокальную тесситуру (Дульсинея и Альдонса — сопрано, Сервантес и Дон Кихот — баритон) и наделены лейттембральной характеристикой (Дон Кихот — виолончель, Сервантес — арфа и клавесин).

В дальнейшем, анализируя оперу, мы будем опираться на видеопостановку Королевского театра в Мадриде 2000 года (осуществленную под руководством сына композитора Педро Альфтера¹).

В основе сценографии (постановка Г. Вернике) ключевую роль играют книги, которые на протяжении всей постановки оперы Альфтера представлены как «физическая реальность», что символизирует «личную конфронтацию с мировой культурой» Сервантеса [5]. Книги для композитора — это и метафора необходимости свободы творчества как концентрата человеческого начала, позитивной, созидательной человеческой деятельности, защищающей от воздействия жестокости и насилия.

На сцене появляется Сервантес, который цитирует (зачитывает) *ovillejo*² из романа (первая часть, глава XXVII) «*Quien me causa este dolor...*» (известны под названием «*Muerte, mudanza y locura*» («Смерть, заблуждение и безумие»)).

После следует оркестровое вступление. На звучащее на *pp* «ля» у кларнета постепенно наслаиваются близлежащие звуки — си-бемоль, до, си, соль и т. д. — у различных инструментов оркестра, охватывая все более широкий диапазон, с задействованием разных оркестровых групп и усилением динамики, образуя, таким образом, дряблый, кажется, бесконечно долго сонорный пласт, в котором все же ясно прослушивается полутон «ля» — «си бемоль». По словам Альфтера, здесь он пытается передать зрителю мрачную панораму жизни испанского

¹ Исполнители — Э. Бакерисо (Дон Кихот), Й. Мигель Рамон (Сервантес), М. Родригес (Альдонса), Э. Сантамария (Санчо), Д. Тьегс (Дульсинея).

² *Ovillejo* — это строфа, состоящая из десяти строк: первые шесть образуют три пары (вопрос и ответ), а последние четыре обобщают, раскрывают смысл стихов.

общества в годы рубежа XVI–XVII вв., то есть время жизни самого Сервантеса [5].

К оркестровому звучанию в момент наивысшего эмоционально-напряжения на *ff* подключается хор, который имитирует микрополифоническое «расслоение» начальных тактов вступления, в этом случае, — начиная с ноты «ми». Словесную текстовую основу хора составляют те же строки *ovillejo*. Резкие диссонантные звучания в хоровых партиях сопровождаются глиссандирующими и кластерными звучностями оркестра с усиленной группой ударных инструментов. После кульминации происходит возвращение к начальному «мелизматическому» нарастанию («обрастанию») звука «ля» в оркестровой партии, на фоне которого Сервантес многократно повторяет «Кто? Кто?..», как бы воссоздавая процесс, предвкушающий рождение в его голове создаваемого творения.

Первый вокальный номер — развернутая сцена-монолог Сервантеса. Звучание представляет собой аллюзию барочной оперной арии и выступает резким контрастом по отношению к предыдущему музыкальному материалу. Вокальная партия героя лирическая, мягкая, широкораспевная. В оркестровом сопровождении, в дальнейшем сопутствующем другим выходам Сервантеса, задействованы арфа, клавесин, флейта, струнные инструменты. Звук колокольчика, накладывающийся на общее «барочное» звучание в другой тоникальной «плоскости», придает звучанию экспрессивность и может быть интерпретирован как своеобразный авторский знак (=признак современного звучания), подчеркивающий дистанцию между прошлым и настоящим.

Периодическое включение в партитуру хоровых реплик, со свойственным им насыщенным диссонантным звучанием, создает дисгармонию партиям Сервантеса и оркестра.

Тональная, кантиленная мелодика вокальной партии Сервантеса на протяжении всей сцены противостоит атональному, жесткому, резкому звучанию хора и оркестра. Это становится выражением, на наш взгляд, не только несоответствия светлых устремлений писателя мрачной атмосфере испанского общества, в условиях которой он жил и творил, но и несчастья — душевной болезни (безумства), постигшего его героя Дон Кихота, которая неотделимо связана с последним и выступает как метод его отчуждения от реальности. Данную мысль подтверждают и слова из арии Сервантеса, повторяемые несколько раз: «Смерть, заблуждение и безумие», для усиления звучности подхватываемые хором.

Вторая сцена — экспозиционная для женской пары — героинь Дульсинеи и Альдонсы. Действенная сторона здесь отсутствует, главное внимание приковано к дуэту двух девушек, которые поощряют Сервантеса в его писательском ремесле, дабы он, во-первых, был свидетелем и осуществлял критику своего времени, отражая события происходящего, во-вторых, воспел красоту окружающего мира. Так же они призывают Сервантеса создать в его будущем сочинении похожий на них женский персонаж (в этот момент герой на сцене спит). В среднем разделе (Сервантес просыпается) дуэт перерастает в терцет.

Партии героинь атональны, с широкими инструментального типа скачками, а сопровождающая их оркестровая партия продолжает линию развития, заложенную в первой сцене, включая, таким образом, диссонантные звучания, наслаивания звучностей, кластеров и т. д. В партии писателя в среднем разделе композитор использует цитату — фрагмент анонимной лирической средневековой поэмы «*Malferida iba la garza*». Примечательно, что та же цитата, являющаяся, по-видимому, элементом музыкальной характеристики женской пары персонажей, снова появится в пятой и шестой сценах.

Третья сцена представляет собой экспозицию образа Дон Кихота. Его появлению предшествует хоровой номер, который исполняет испанскую колядку Хуана Энсины¹ «*Ou comamos y bebamos*» («Ох, станем есть и пить»). Торжественный и праздничный характер музыки и словесного текста, подчеркиваемый насыщенной, энергичной оркестровкой, с включением медной группы инструментов, — это средства, используемые композитором для изображения толпы, массы, которую представляет музыкально хор, — в оппозиции к рефлексивной индивидуализации Сервантеса и самого Дон Кихота. Колядка снова прозвучит в дальнейшем, в двух последних сценах и выполняет отстраняющую функцию.

В общем звучании колядки явственно слышимы противоречащие мелодическим акцентам удары большого барабана. Повышенное значение ударной тембральной краски в дальнейшем музыкальном развитии оперы встречается при переходе к последней (шестой) сцене и далее, когда оба героя отрекаются от жизни, где барабан с глухим и одержимым ритмом дает замечательный драматический эффект.

Звучание колядки «смазывается» диссонансным комплексом, отменяя первое появлением Дон Кихота.

¹ Хуан дель Энсина (12 июля 1468 — конец 1529, начало 1530 или 1533) — испанский поэт, драматург и композитор, часто называемый «отцом испанской драмы».

С момента введения в действие рыцаря его лейтинструментом становится виолончель, звучание которой будет сопровождать его первый речитатив, и, в составе других инструментов струнной группы арию «О, сеньора», обращенную к Дульсинеи.

Важную драматургическую роль в третьей сцене играет ее последняя часть — момент, когда Дон Кихот становится рыцарем. Вся эта сцена построена на аллюзии чаконы. Как пишет Г. Ган-Кесада, при сохранении свойственных этому жанру размеру и темпе 3/2, чакона Альфтера отстывает от исходной модели, на что, в первую очередь, указывают изоритмические особенности [5]. При этом бас звучит медленно, торжественно, и всегда в динамике *pp*.

На музыкальную «линию» чаконы контрапунктом накладываются просьбы Дон Кихота «No me levantaré» (ариозо «Я не встану») к хозяйину постоянного двора посвятить его в рыцари.

Как ответ на происходящее звучат скандирующие реплики Дульсинеи «Vendita locura...» («Святое безумие...»), причем, как и во второй сцене, ее вокальная партия неразрывно связана с партией Альдонсы, которая поет с ней дуэтом, при этом имея самостоятельный музыкальный материал (обе партии атональны).

На сцене снова появляется хор, сочувственно скандирующий «Господи, помилуй!» («Kyrie. Dominus vobiscum. Sursum Corda»). В это же время на сцене появляется крест, и хористы молитвенно складывают руки (слышатся звуки органа).

Переходом от третьей сцены к четвертой служит оркестровый эпизод, достаточно обширный по масштабам. Его музыка сопровождает появление на сцене Санчо. Бас чаконы из третьей сцены звучит здесь с изменениями, теперь в изложении всей струнной группы на *fff*.

В четвертой сцене изображается приключение с ветряными мельницами. В оркестровой партитуре Альфтер использует звукоизобразительные приемы: слышится гул ветра, приводящий в движение крылья мельниц. На этом фоне разворачивается речитативный диалог Дон Кихота и Санчо.

Пятая сцена насыщена действием в сравнении с предыдущими сценами. Ее события разворачивается двупланово: на первом плане — Дон Кихот, Санчо (лежат пораженные), Дульсинея и Альдонса (Альдонса залечивает раны Дон Кихота, полученные в сражении с мельницами, а Дульсинея при этом исполняет возвышено-лирическую «женскую» тему «Malferida iba la garza»), на втором — второстепенные персонажи (племянница, девица Ама, цирюльник, бакалавр

и врач), которые, наблюдая за побежденным и раненым Дон Кихотом, поют: «De todas estas locuras solo los libros son los culpables... Todos hacen daco grave...» («Во всех этих сумасшествиях виноваты только книги... Все они сильно ранят...»).

Дон Кихот призывает Санчо увидеть решающее значение поэзии в общечеловеческом опыте. Именно она позволяет раскрывать многогранность окружающего мира, на что священник возражает: «Poesía, ¡no! ¡al fuego!... y lo que es peor, hacerse poeta que es enfermedad muy grave, incurable y pegadiza» («Поэзия? Нет! В костер! И что еще хуже — стать поэтом! Это ужасное, неизлечимое заболевание!»). Тогда же начинается на сцене эпизод сожжения книг.

В то время как готовится огромный курган, слышатся барабаны и горны, которые сообщают о появлении стада овец. Дон Кихот сражается, как он думает, с большой армией, тогда как Санчо видит только овец и ягнят.

Хор, символизируя двойственность «стадо/толпа, масса», поет во второй раз колядку «Ох, станем есть и пить», со все более растущей воинственностью. (Таким образом, обнаруживается предельная близость музыкального материала оркестровых эпизодов данной сцены с третьей.) К нему присоединяются племянница, трактирщица, бакалавр и врач, чтобы продолжить начатое — сжечь книги. Протестующий Дон Кихот вновь терпит поражение.

Последняя, шестая сцена, наиболее обширная, на наш взгляд, является драматической кульминацией оперы, где собираются все персонажи и сюжетные линии (или намеки на них). Эта сцена также является обобщением встречающегося ранее музыкального материала: здесь и «Malferida...» (теперь уже в партии Альдонсы), и чакана у струнных, и колядка «Ох, станем есть и пить», и «Блаженное безумие».

Потерпев поражения в столкновениях с реальностью, лишившись своих книг, Дон Кихот стал рыцарем на смертном одре. Герой упрекает Сервантеса и хочет знать причины, по которым его создали таким. Сервантес ему отвечает: «Ты не мужчина, ты миф, а мифы не рождаются по законам природы, они рождаются из фантазий и живут в мыслях людей, которые борются против несправедливости и за то, чтобы принести законы и права в этот мир».

Далее следует терцет Санчо, Альдонсы и Дульсинеи. Санчо, преданный (зараженный безумием) своему хозяину, взволнованно просит Дон Кихота встать, не умирать. Альдонса теперь, как Дульсинея в пятой сцене, поет «Malferida iba la garza», что представляется зву-

ковой метафорой превращения прагматичного характера Альдонсы в мечтательный, нежный характер Дульсинеи.

Как продолжение после терцета звучит дуэт Сервантеса и Дон Кихота, продолжающий раскрывать смысл всего. Открывает его ариозо Сервантеса «*A vela*» («Это доказательство»). Второе ариозо Сервантеса «*Y consiento*» («Я согласен») сопровождается типичным ансамблем (как в первой сцене оперы) арфа — клавишин, вместе с группой струнных инструментов. Оба, и Дон Кихот, и Сервантес принимают свою судьбу, а им суждено умереть: «Человек хочет жить, когда Бог хочет, чтобы этот человек умер, — это сводит с ума». Весь дуэт главных героев сопровождает мерное, глухое постукивание барабана, подчеркивающее драматизм сцены.

Внезапно в оркестровое сопровождение врываются диссонантные краски на *ff*, на фоне которых звучит секстет (племянница, Моса, Ама, Барбера, бакалавр и врач) «*Aquí está nuestro triunfo*» («Вот наш триумф»). К звучанию секстета подключается хор, который, снова символизируя массы, поет «Ох, станем есть и пить», только уже в новой хоровой и инструментальной версии.

Завершает оперу оркестровое «послесловие», ведущий голос в котором принадлежит виолончели, протяжно повторяющей звук «ля» на фоне оркестрового сопровождения, которое становится еле слышным. Звучание виолончели здесь воспринимается как утверждение идеи донкихотства.

Подведем итоги. Культурное значение книги Сервантеса имеет для композитора глубокий социально-исторический смысл. Альфтер вводит в качестве одного из главных действующих лиц самого писателя. Также, обращаясь к мотивам не только легендарного романа М. де Сервантеса, но и к другим испанским поэтам, композитор усиливает, тем самым, в теме донкихотства испанское начало.

Также Альфтер широко воплощает в тексте оперы диалектическое единство противоположностей, представляя в одном сочинении такие пары персонажей, как Сервантес — Дон Кихот, Дон Кихот — Санчо, Дульсинея — Альдонса.

Музыкальный язык оперы представляет собой оригинальный сплав современного пласта (сонорика) с опорой на классическую традицию оперного искусства (стилизиция барочной музыки), со свойственной каждому из полюсов спецификой звучания.

Идея оперы, на наш взгляд, заключается в признании необходимости донкихотства в современном мире, которое сегодня при-

обретає особе — *культуротворческое* значення, являясь способом активного участія в преобразовании реальності посредством искусства (согласно Альфтеру, обладает способностью «размещать над реальностью идеальный порядок через действие» [5]).

«Утопическое» значення Дон Кихота, его умение быть «другим», устойчивым к рациональному однообразию являются эстетическим и этическим ядром оперы К. Альфтера. «Я поставил себе задачу через эту оперу пробудить современное общество посредством чувственного общения с музыкой; ибо утопия, благородные идеалы, рыцарство... и культура все еще остаются основными идеями и идеалами в нашей жизни, и весь этот багаж находится в одной из самых значимых книг человечества, — пишет композитор. — Символ Дон Кихота и все, что вместе с ним я пытался отразить: утопию, культуру, традиции, рыцарство, идеализм, интерпретированную реальность, творческое воображение, литературное творчество и многое другое, этот символ, стоящий над руинами и пеплом книг, существует, пока колокол звонит, снова и снова и, кажется, что этому нет конца, и символизирует надежду на существование, несмотря на все поражения, на трансцендентную утопию в человеческом существе, в непрерывности времени» [5].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Багно В. Дорогами «Дон Кихота» / В. Багно. — М.: Книга, 1988. — 448 с.
2. Нусинов И. Дон Кихот / И. Нусинов // Литературная энциклопедия. — М.: Изд-во Ком. акад., 1930. — Т. 3. — С. 365–386.
3. Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: в 2 т. / М. Сервантес Сааведра / [пер. под ред. Б. А. Кржевского, А. А. Смирнова]. — Рига: Латгосиздат, 1951. — Т. 1. — 560 с.
4. Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: в 2 т. / М. Сервантес Сааведра / [пер. Н. М. Любимова, М. Л. Лозинского]. — М.: Гос. изд. худ. лит.-ры, 1951. — Т. 2. — 607 с.
5. Gan Quesada G. La obra de Cristybal Halffter: Creaciyn musical y fundamentos estéticos / G. Gan Quesada. — Granada: Universidad de Granada, 2005. — https://www.academia.edu/1053150/La_obra_de_Cristybal_Halffter_creaciyn_musical_y_fundamentos_estiticos_tesis_doctoral

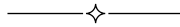
Мишук В. Опера «Дон Кіхот» К. Альфтера: традиційне і новаторське в трактовці «вічного» образу. У статті аналізуються ідейно-композиційні, драматургічні основи і стильові параметри опери «Дон Кіхот» сучасного іспанського композитора Крістобала Альфтера. Протиставлення атональних (сонорних) і тональних (стилізація барокової музики) пластів буквально відображає суть конфлікту — протистояння двох головних героїв Сервантеса і Дон Кіхота на-

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