

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

СТЕНОГРАММА

заседания диссертационного совета Д 210.009.01

при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского
от 26 марта 2015 года

ПОВЕСТКА ДНЯ:

защита диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Доценко Виталия Романовича

«История музыки Латинской Америки XVI-XX веков»

по специальности 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения,
профессор **Л. Л. Гервер**

доктор искусствоведения,
профессор **В. Р. Дулат-Алеев**

доктор искусствоведения,
профессор **И. А. Кряжева**

Ведущая организация:

Российский институт
истории искусств

Председатель
диссертационного совета

доктор искусствоведения,
профессор **А. С. Соколов**

Ученый секретарь совета

кандидат
искусствоведения,
М. В. Переверзева

Присутствовали:

СОКОЛОВ Александр Сергеевич	Председатель совета, доктор искусствоведения, 17.00.02
ЩУРОВ Владимир Михайлович	Зам. председателя совета, доктор искусствоведения, 17.00.02
ПЕРЕВЕРЗЕВА Марина Викторовна	Ученый секретарь совета, кандидат искусствоведения, 17.00.02
АМРАХОВА Анна Амраховна	Доктор искусствоведения, 17.00.02
БАРСОВА Инна Алексеевна	Доктор искусствоведения, 17.00.02
ГРИГОРЬЕВА Галина Владимировна	Доктор искусствоведения, 17.00.02
ЗЕНКИН Константин Владимирович	Доктор искусствоведения, 17.00.02
КАРАСЕВА Марина Валериевна	Доктор искусствоведения, 17.00.02
КИРИЛИНА Лариса Валентиновна	Доктор искусствоведения, 17.00.02
МЕДУШЕВСКИЙ Вячеслав Вячеславович	Доктор искусствоведения, 17.00.02
МОСКВА Юлия Викторовна	Доктор искусствоведения, 17.00.02
СКВОРЦОВА Ирина Арнольдовна	Доктор искусствоведения, 17.00.02
ФИЛАТОВА Марина Сергеевна	Доктор искусствоведения, 17.00.02
ЦАРЕВА Екатерина Михайловна	Доктор искусствоведения, 17.00.02
ЮНУСОВА Виолетта Николаевна	Доктор искусствоведения, 17.00.02
ЯКОВЛЕВА Антонина Сергеевна	Доктор искусствоведения, 17.00.02

Председатель диссертационного совета, доктор искусствоведения, профессор А.С. Соколов.

Уважаемые коллеги. Мы начинаем заседание нашего специализированного совета. Из 19 членов 16 присутствует, кворум 13. Поэтому можем работать. Итак, сегодня представлена к защите на соискание ученой Истории музыки Латинской Америки степени доктора искусствоведения диссертация Виталия Романовича Доценко «История музыки Латинской Америки XVI-XX веков». Работа выполнена в Институте Латинской Америки Российской Академии наук. Официальные оппоненты Лариса Львовна Гервер, доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки, Вадим Робертович Дулат-Алеев, доктор искусствоведения, профессор Казанской государственной консерватории. Ирина Алексеевна Кряжева, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории. Ведущая организация Российский институт истории искусств. Представлены все необходимые материалы. Их зачитает ученый секретарь Марина Викторовна Переверзева. На защиту выносится докторская работа Доценко Виталия Романовича «История музыки Латинской Америки XVI-XX веков». Работа выполнена в Институте Латинской Америки Российской академии наук. Официальные оппоненты: Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, профессор кафедры аналитического музыкознания; Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки, Казанская государственная консерватория имени Назиба Гаязовича Жиганова; Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватории имени Петра Ильича Чайковского. Ведущая организация — Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург.

Ученый секретарь диссертационного совета, кандидат искусствоведения М. В. Переверзева:

Все документы, необходимые для проведения процедуры защиты, в диссертационном деле Доценко Виталия Романовича имеются в соответствии с установленными требованиями. Это заявление соискателя, личный листок по учету кадров, протокол заседания совета, посвященного предварительному рассмотрению диссертации, заключение Центра культурологических исследований Института Латинской Америки Российской академии наук, где была выполнена работа, в заключении содержится рекомендацию диссертации к защите. В необходимом количестве представлены в совет сама диссертация и авторефераты, также имеются отзывы всех оппонентов, ведущей организации, два отзыва на автореферат.

По теме диссертации опубликовано 140 работ. А именно: 16 статей в изданиях, рекомендованных ВАК для публикаций основных положений диссертации: это журналы «Латинская Америка», «Музыкальная академия», «Музыковедение», «Музыка и время», «Музыкальная жизнь»; монография «История музыки Латинской Америки XVI-XX веков», Москва 2010 год, 368 страниц; 38 статей в Музыкальной энциклопедии, Москва 1982 год, и 85 статей в Энциклопедии Культура Латинской Америки, Москва 2000 год; общий объем публикаций составляет 40 печатных листов.

Виталий Романович Доценко окончил Московскую государственную консерваторию в 1962 году и аспирантуру в 1965 году по специальности фортепиано. С 1962 по 1991 годы работал в музыкальном училище имени Ипполитова-Иванова и в Российской Академии Музыки имени Гнесиных в качестве преподавателя фортепиано и камерного ансамбля, одновременно с этим занимаясь активной концертной деятельностью в качестве пианиста. С 1971 по 1973годы работал в Республике Куба в качестве преподавателя Высшей школы искусств. С 1991 по 2005 работал в Консерватории г. Порту и университете г. Авейро (Португалия) в качестве профессора фортепиано и истории музыки. С 2005 по 2013 годы работал в Московском городском

педагогическом университете в должности доцента. С 2013 года по настоящее время работает в Институте Латинской Америки РАН в должности старшего научного сотрудника Центра культурологических исследований.

Виталий Романович Доценко является автором ряда музыкальных произведений – вокально-симфонической поэмы «Песня о буреветнике», балета «Муза поэта», музыки к ряду театральных спектаклей, камерных сочинений.

В 1985 году Доценко В.Р. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Творчество Карлоса Чавеса. К вопросу становления мексиканской композиторской школы».

Проф. А. В. Соколов:

Спасибо. Нет вопросов? Тогда вступительное слово соискателю, пожалуйста.

Соискатель, кандидат искусствоведения В. Р. Доценко:

Уважаемый председатель диссертационного совета, уважаемые члены совета, уважаемые присутствующие.

Музыкальная культура Латинской Америки – сложное многосоставное явление, актуальность изучения которого обусловлена и необходимостью дать ответы на множество вопросов, возникающих при непосредственном знакомстве с ее различными проявлениями. Присутствие Латинской Америки в современном мире настолько значительно, что можно уже говорить об ее собственном влиянии во многих областях общественной жизни. Жанры латиноамериканской популярной музыки – самба, румба, танго и другие получили широчайшее распространение, стали обязательными компонентами индустрии развлечений; латиноамериканские духовые и ударно-шумовые инструменты сегодня уже не элемент экзотики, а органичная темброво-ритмическая составляющая звучания многих ансамблей, независимо от их национальной принадлежности.

Значительно сложнее обстоит с проникновением в музыкальную жизнь академической музыки стран Латинской Америки – произведения латиноамериканских композиторов в исполнительской практике встречаются довольно редко. Следует признать, что целостного, исторически прослеженного представления о творчестве латиноамериканских композиторов пока не имеется. Вне сферы внимания остались многие важные для понимания истоков самобытности творчества латиноамериканских композиторов вопросы, связанные с генезисом разнородных культур, составляющих музыкальную культуру Латинской Америки.

Музыкальное творчество в Латинской Америке, развиваясь согласно общим законам, сталкивается с рядом специфических проблем, порожденных особыми историческими условиями ее формирования. Процесс возникновения и становления национальных композиторских школ вступил в активную фазу лишь в начале XX века. Характерной особенностью этого процесса является то, что он проходит под мощным воздействием различного рода универсальных течений, в значительной степени затрудняющих проявления национального начала в композиторском творчестве. В этих условиях кардинальными проблемами латиноамериканской профессиональной музыки являются проблемы идентичности, соотношения национального и интернационального.

В осознании необходимости решения этих и многих других проблем и возникла предлагаемая диссертации, основной целью которой стало создание целостного историко-хронологического представления об основных этапах становления и развития музыкальной культуры Латинской Америки во взаимодействии народных музыкальных традиций и профессионального композиторского творчества от начала XVI до конца XX веков.

В диссертации впервые предпринята попытка создания широкой панорамы музыкальной культуры Латинской Америки на протяжении всех основных этапов ее исторического развития;

проанализировано творчество целого ряда латиноамериканских композиторов, произведения которых ранее не становилась предметом изучения в российском музыковедении; прослежена эволюция индихенизма как самостоятельного направления в творчестве композиторов стран Латинской Америки; показано формирование музыкального направления «магический реализм», в котором, подобно магическому реализму в литературе, воплотились специфические черты латиноамериканского мировосприятия.

В Первой главе «Музыкальная культура Латинской Америки XVI-XIX веков» ставится задача создать исторически достоверную общую картину происхождения и формирования музыкальной культуры Латинской Америки как триединства американских, европейских и африканских элементов, дать основные характеристики форм и жанров индейской, креольской, афроамериканской народной музыки, а также проследить эволюцию идейно-эстетических взглядов жителей данного региона в процессе созревания их культурной идентичности.

Во Второй главе рассматривается профессиональная музыка колониального периода XVI – начала XIX века, и музыка периода после завоевания независимости начала XIX – начала XX веков. Здесь прослеживается распространение европейской культовой и светской музыки, итальянской оперы, испанской тонадиллы, развитие театрально-концертной жизни. Особое внимание уделяется традиции салонного музицирования, в недрах которой возникли первые образцы национального в жанрах инструментальной и вокальной миниатюры.

Третья глава «Музыка Латинской Америки первой половины XX века» является ключевой для понимания процессов, происходящих в Латинской Америке. 1920-е годы стали поворотными для музыкального искусства Латинской Америки. Именно в это время произошел резкий качественный скачок от подражания европейским образцам к подлинному своеобразию, от

провинциальной отсталости к современности. В латиноамериканской музыке возникли художественные явления, сконцентрировавшие в себе такой сгусток творческих сил и национальной характерности, каких Латинская Америка не знала в предыдущие годы: полнокровный, вобравший в себя все богатство народной музыкальной стихии романтизм Эйлора Вилла-Лобоса в Бразилии; исполненный трагизма и юмора метисский реализм Сильвестра Ревуэльтаса и аскетически суровый модернистский индихенизм Карлоса Чавеса в Мексике; овеянный жаром тропиков афрокубанизм Амадео Рольдана и Алехандро Гарсиа Катурлы на Кубе.

Эти выдающиеся достижения в музыке явились отражением многообразных процессов этно-культурного синтеза, совершившихся к этому времени в Латинской Америке. Идея своеобразия, идентичности Латинской Америки уже нашла свое начальное выражение в формировании в XIX веке *креольского* самосознания и искусства, базирующегося на испанском и португальском наследии. К началу XX века сформировалось новое явление – метисская культура, в которой выявились явно выраженные индейские черты.

В ряду музыкальных деятелей Латинской Америки непоколебимое первое место занимает выдающийся бразильский композитор Эйтор Вилла-Лобос, в творчестве которого наиболее полно воплотились черты бразильского национального стиля в триединстве основных элементов, составляющих латиноамериканскую культуру.

В первых попытках систематического симбиоза между последними достижениями европейского модернизма и местными музыкальными ценностями – историческая заслуга мексиканского композитора Карлоса Чавеса, положившего начало новому направлению, известному под названием индихенизм.

Я позволю себе привести начальный эпизод из «Индийской симфонии» Чавеса, основанный на подлинных индейских мелодиях, что даст какую-то возможность познакомиться с индейской музыкой.

Профессор А.С. Соколов:

Все?

Соискатель В.Р. Доценко:

Нет, нет, я жду (пример).

По мере моего изучения латиноамериканской музыкальной культуры в произведениях латиноамериканских композиторов стала выявляться устойчивая тенденция к отображению магического, мифологического мира представлений, унаследованных от уходящих в далекое прошлое автохтонных культур. Обилие музыкальных произведений этого рода привело меня к мысли о возникновении в Латинской Америке музыкального направления, которое могло бы носить наименование «магический реализм». Среди произведений этого рода эффектным примером может послужить симфоническая поэма Сильвестре Ревуэльтаса «Сенсемайя», созданная по мотивам афрокубинской поэмы Николаса Гильена, эпизод и которой я вам покажу. Итак, «Сенсемайя» Сильвестре Ревуэльтаса (пример).

Глава четвертая «Творчество латиноамериканских композиторов второй половины XX века» представляет музыкальное искусство Латинской Америки как часть общемирового процесса, характеризующегося идейным противостоянием авангардизма и традиционных направлений, а также переходом к постмодернистскому этапу.

С известной долей условности мной были выделены три группы композиторов, согласно преобладающей в их творчестве эстетической ориентацией. В первую группу составили преимущественно представители старшего поколения, продолжавшие оставаться в рамках привычных им традиционных методов. Вторую, переходную группу, образовали композиторы, у которых возникала тенденция к гибридизации новых видов техники с фольклорными элементами. Третьи, сторонники радикальных перемен, встали на позиции авангардизма.

Из 73-х композиторов, охарактеризованных в той или иной степени в Четвертой главе диссертации (во Второй главе их насчитывалось 16, в Третьей

56), многие заслуживают самого пристального внимания. В Бразилии это солидные мастера-традиционалисты Моцарт Камарго Гуарниери и Франсиско Миньони. В Чили, где получила преимущественное развитие традиция неоклассицизма, необходимо отметить таких авторов как Доминго Санта Крус и Хуан Антонио Оррего-Салас. На Кубе выделяется мастер полистилистики, композитор и гитарист международного уровня Лео Брауэр. Одним из наиболее ярких выразителей латиноамериканской сущности стал аргентинский композитор Альберто Хинастера, в творчестве которого достигнуто гармоничное сочетание традиционных и авангардистских методов.

Я хотел бы показать эпизод одного из знаковых для Латинской Америки произведений Альберто Хинастеры – «Кантаты магической Америке», для голоса и ударных инструментов, в которой в символической форме отображается история зарождения, расцвета и гибели доколумбовой цивилизации (пример). Будучи генетическим ответвлением европейской культуры, музыкальная культура Латинской Америки на протяжении всей своей истории развивалась параллельно ей, проходя стадии имитации, ассимиляции и трансформации на местной почве того, что приходило из Европы.

Художественный опыт Латинской Америки на протяжении XX века показал, что наивысшие ее достижения имели место в тех случаях, когда было найдено точное для своего времени соотношение между национальным и интернациональным, найдены собственные средства для выражения латиноамериканского содержания. Для более широкого признания латиноамериканской музыке потребуется еще множество экспериментов, но они будут осуществляться на благодатной почве уже обретенной собственной художественной традиции в атмосфере неисчерпаемой народной музыкальной стихии.

Проф. А. С. Соколов:

Спасибо. Есть ли вопросы к Виталию Романовичу? Пожалуйста.

Заместитель диссертационного совета, доктор искусствоведения

Щуров В.М.:

Первый у меня вопрос, вот какой. Вы пишете: как Латинская Америка, так и Россия, каждая в свое время, в период становления национальных композиторских школ занимали периферийное положение по отношению к западно-европейской музыке. Кого из русских авторов вы имеете в виду, которые стояли вот на этой самой периферии? Первый вопрос.

Теперь вы называете Павла Алексеевича Пичугина, вы называете Федотову, Карташеву, вы называете Ирину Алексеевну Кряжеву, как авторов работ на русском языке, и потом у Кряжевой стоит докторская диссертация. И потом вы пишете следующее: «Во многих случаях практически неизвестно творчество латиноамериканских композиторов, представителей одного из наиболее значительных регионов земного шара». Далее вы пишете, что проанализировано творчество более 140 латиноамериканских композиторов, произведения которых ранее не становились предметом изучения в российском музыкознании. Во-первых, у вас...

Соискатель В.Р. Доценко:

Не сходится.

Профессор В.М. Щуров:

Не то, что не сходится, просто, наверное все-таки многое было и на русском языке в этом отношении изучено. Кроме того у вас большое число работ, в самой диссертации, я посмотрел, на иностранных языках, и испанский язык и английский язык. Как вы учитывали эти работы и каким образом, кто делал переводы зарубежных авторов, которых вы здесь вот называете. Вот это еще один вопрос, еще такой частный вопрос – широкое употребление антифонной формы вопроса и ответа. Что это такое, я не очень понял. Антифонная форма вопроса и ответа. Потом, наряду с ангемитонной применяется и гемитонная пентатоника. Что такое гемитонная пентатоника? Вот такие у меня вопросы.

Соискатель В.Р. Доценко:

Значит, по порядку. Периферийное положение в русской музыке. Как известно, Российское государство развивалось своим темпом, иначе, чем остальная Европа. В известном смысле вплоть до Петра она находилась в другом, так сказать, положении, более отделенном и резко отличающемся по культуре от европейской. И в этом плане можно провести несколько, может быть, парадоксальную параллель, что как в Латинскую Америку пришли европейцы в начале 16 века, 17 века, также и в эпоху Петра при помощи его форточки пришла к нам европейская культура и начался, в общем, тоже довольно-таки резкий сдвиг у нас с проникновением этой музыки Европы, которая повлияла не только на профессиональное, но и на народное творчество, поскольку начали проникать западные танцы, кадрили, вальс, и так далее. Все это повлияло на характер русской культуры, которая также в известном смысле начала более взаимодействовать с европейской культурой. Соответственно, как известно, период любительства в композиторском творчестве у нас тоже, ведь, был гораздо дольше, чем в Западной Европе. В то время как там расцвели Гендель, и так далее, великие авторы, у нас все это происходило, с такой, как бы сказать, задержкой. Потом постепенно начали появляться первые композиторы – Березовский, Хандошкин.

Проф. В.М. Щуров:

Понятно.

Соискатель В.Р.Доценко:

Поэтому в этом плане периферийное положение. Потом Россия догнала. Затем вы задали вопрос о композиторах, которых я ввел впервые. Действительно, их очень много, и если сравнить то количество композиторов, с которыми волею судьбы мне пришлось столкнуться при написании этого труда, то количество известных остается буквально считанным. Это всем известные Карлос Чавес, Вилла Лобос и другие какие-то фигуры, которые, конечно, будем говорить так, до моей работы упоминались в определенных сборниках, статьях, но всерьез знакомства с их творчеством не было. Могу

признать, что даже с теми композиторами, творчество которых я смог каким-то образом постигнуть, знакомство было тоже весьма неполное. Одних я разобрал довольно подробно, других в меньшей степени, а о третьих имел совсем мало сведений. Поэтому эта моя работа проходила в поисках данных. Ну, там насчитывается 140 композиторов, или чуть меньше, это уже я беру на свою совесть – арифметический подсчет. Затем.

Профессор В.М. Щуров:

Относительно литературы на иностранном языке.

Соискатель В.Р. Доценко:

Литературу на иностранном языке переводил я сам. Так получилось, что я в свое время работал на Кубе два года, в Национальной школе искусств, и там начал учить испанский. Здесь я познакомился с латиноамериканской музыкой и язык немножко выучил. Потом постепенно я пришел к овладению этим языком, испанский довольно прилично выучил. Потом меня судьба забросила в Португалию, где я провел около 15 лет. И вообще, большую часть работы я проделал в тех краях. Поэтому латиноамериканские источники, которых вроде бы и мало, но когда начинаешь искать, то они появляются. В этом плане мне очень сильно помогал Павел Алексеевич Пичугин, замечательный ученый, основатель латиноамериканистики. Я знаю португальский и испанский язык.

Профессор В.М. Щуров:

А английский?

Соискатель В.Р. Доценко:

Очень плохо. Здесь мне гораздо тяжелей.

Профессор В.М. Щуров:

Спасибо. Все понятно.

Проф. А.С. Соколов:

Про пентатонику еще был вопрос.

Соискатель В.Р. Доценко:

Наряду с такими традиционными ладами, которые существуют в пентатонике у народностей, у индейцев и также африканцев, существуют

звукоряды экзотического плана, которые образуют устойчивые звукоряды, которые получают полутона и какие-то своеобразные образования, которые я не систематизировал.

Профессор А.С. Соколов:

Спасибо. Тогда присаживайтесь, пожалуйста.

Теперь будет оглашена череда всяких документов и заключения соответствующие, отзывы ведущей организации и на автореферат.

Кандидат искусствоведения М. В. Переверзева:

Заключение Института Латинской Америки Российской академии наук составлено и принято на заседании Центра культурологических исследований 29 мая 2014 года. Составлено Наталией Сергеевной Константиновой, кандидатом исторических наук, руководителем Центра культурологических исследований, и Наталией Алексеевной Солодовниковой, старшим научным сотрудником Центра культурологических исследований.

В период подготовки диссертации соискатель Виталий Романович Доценко работал в Институте Латинской Америки старшим научным сотрудником в Центре культурологических исследований. Диссертация «История музыки Латинской Америки XVI-XX веков» выполнена в Центре культурологических исследований.

В 1962 г. окончил Московскую консерваторию имени П.И. Чайковского по специальности «фортепиано». Удостоверение кандидата искусствоведения выдано 24 июля 1985 года Высшей аттестационной комиссией Советского Союза.

Работа Доценко «История музыки Латинской Америки XVI-XX веков» – первое в российском музыковедении фундаментальное исследование, в котором создана целостная и объемная историко-хронологическая панорама становления и развития музыкальной культуры Латинской Америки. Методология исследования позволила дать объективную, научно обоснованную оценку явлениям латиноамериканской музыкальной культуры

в органичной связи с диалектикой развития общемировых художественных процессов и выйти на уровень широких обобщений, что дает возможность считать данную работу важным этапом в российской латиноамериканистике.

Личный вклад соискателя состоит в непосредственном участии во всех этапах исследовательского процесса, в написании материалов исследования, включая комплексный анализ различных генетических составляющих народной музыки Латинской Америки и произведений профессиональных композиторов в контексте исторических событий и стилистических явлений соответствующих периодов. Обширный, более чем пятивековой временной охват исследования, сделал необходимым привлечение более чем 400 источников (из них 297 на иностранных языках), включающих исторические, философские и этнографические исследования, научные бюллетени, фольклорные антологии, нотные материалы.

Среди них труды: российских музыковедов – Пичугина, Сапонова, Кряжевой; латиноамериканских философов и историков – Сармиенто, Сеа, Рамоса, Фрост; латиноамериканских музыковедов – Аретц, Мендосы, Майера Серры, Веги, Айестарана, Леона, Акосты; партитуры и аудиозаписи произведений латиноамериканских композиторов.

Полученные результаты изложены в четырех главах работы, посвященных различным периодам истории музыки Латинской Америки. К диссертации прилагается два Приложения, включающих указатель из 887 имен и 207 нотных примеров. Общий объем работы 600 страниц.

Исторические факты и сведения, использованные в работе, документально подтверждены в трудах авторитетных ученых, энциклопедиях, справочниках и иных публикациях. Нотные примеры из произведений латиноамериканских композиторов, приведенные в Приложении, взяты из официальных изданий.

Научная новизна работы состоит в том, что: впервые предпринята попытка создания широкой исторической панорамы музыкальной культуры

Латинской Америки на протяжении основных этапов ее исторического развития с начала XVI до конца XX века; впервые проанализировано творчество более 140 латиноамериканских композиторов, произведения которых ранее не становились предметом изучения в российском музыковедении; впервые прослежена эволюция индихенизма как самостоятельного направления в творчестве композиторов стран Латинской Америки; впервые показано формирование музыкального направления, в котором, подобно «магическому реализму» в литературе, воплотились характерные черты историко-культурной специфики латиноамериканской действительности. Процесс формирования национальных композиторских школ в Латинской Америке рассмотрен в свете взаимодействия традиций народного искусства и универсальных музыкальных направлений. Широкое использование латиноамериканских библиографических источников позволило показать и ввести в научный обиход ряд оригинальных идейно-политических и культурологических концепций, отражающих мировосприятие жителей региона.

Практическая значимость результатов проведенного исследования заключается в том, что его материалы и результаты могут быть использованы для дальнейшей разработки проблем, связанных с изучением внеевропейских культур, при составлении программ для курсов по истории зарубежной музыки, этномузыкологии и современной музыки в высших учебных заведениях. Материалы исследования могут представлять также интерес для широкого круга любителей музыки.

Научные работы Виталия Романовича Доценко способствуют формированию более ясного понимания характерных явлений музыкальной культуры Латинской Америки. Знакомство с историей музыки Латинской Америки и множеством ранее неизвестных в России образцов народного и профессионального творчества может послужить значительному обогащению представлений о мировом искусстве.

Содержание представленной Доценко Виталием Романовичем диссертации полностью соответствует специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

Полнота изложения материалов диссертации подтверждается в 140 работах общим объемом 40 п.л., опубликованных соискателем, в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК Минобразования РФ:

Это монография «История музыки Латинской Америки XVI-XX веков». Москва, 2010 год. Статьи: «Альберто Хинастера: великий талант и неистощимая фантазия»; «Аргентинское танго: немного истории»; «Астор Пьяццолла: судьба и танго»; «Венесуэла: как музыка спасает молодежь»; «Карлос Чавес»; «Магический реализм» и музыка Латинской Америки»; «Музыка Лео Брауэра: традиции и новаторство»; «Музыка Испании. Поколение 51 – от авангарда к постмодернизму»; «Неоклассицизм в современной чилийской музыке (Творчество Доминго Санта Круса и Хуана Атонио Оррего-Саласа)»; «О музыкальном образовании в Португалии»; «От «национализма» к «универсализму»; статья на иностранном языке «Obra de Alberto Ginastera». Iberoamerica. 2013 год. Также статьи в энциклопедических изданиях и других сборниках научных статей.

Диссертация «История музыки Латинской Америки XVI-XX веков» Виталия Романовича Доценко рекомендуется к защите на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02.– «Музыкальное искусство».

Отзыв ведущей организации Российского института истории искусств. Отзыв составлен ведущим научным сотрудником сектора музыки, доктором искусствоведения, Наталией Алексеевной Огарковой. Утвержден на заседании сектора 25 февраля 2015 года. Также подписан Анной Леонидовной Порфирьевой, заведующим сектором музыки Российского института истории искусств, кандидатом искусствоведения, и Георгием Викторовичем

Ковалевским, ученым секретарем сектора музыки, старшим научным сотрудником, кандидатом искусствоведения.

(Зачитывается отзыв. Отзыв прилагается.)

На автореферат пришло два отзыва, первый отзыв доктора искусствоведения, профессора кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных Ирины Самойловны Стогний. Она отмечает: «Несомненна большая познавательная ценность диссертации: в ней проработано и систематизировано значительное число работ историко-философского плана; использован ряд этнографических материалов, дающих представление об основных видах и жанрах народной музыки; проанализировано творчество около 150 композиторов, многие из которых являются яркими индивидуальностями, способными конкурировать с лидерами мирового классического искусства. В этой связи большой интерес представляет творчество таких композиторов, как Карлос Чавес, Доминго Санта Крус, Альберто Хинастера, не говоря уже об общепризнанном гении бразильской музыки Эйторе Вилла Лобосе».

Вопрос Ирины Самойловны такой: «Как проявляется концепция метисской культуры в творчестве современных композиторов Латинской Америки? Отразилась ли она в музыкальном языке, жанрах, формообразовании?»

Второй отзыв на автореферат составлен доктором искусствоведения, главным научным сотрудником Института Латинской Америки Яковом Георгиевичем Шемякиным. Он отмечает: «Диссертант взял на себя смелость проследить все основные этапы исторического возникновения и развития музыкальной культуры Латинской Америки от начала XVI до конца XX века в контексте взаимодействия народной музыки и профессионального композиторского творчества. В работе освещается широкий круг проблем, таких как проблема историко-культурной самобытности, соотношения национального и интернационального в композиторском творчестве, традиционного и новаторского в современной музыке. Проработан широкий круг источников исторического, философского и музыковедческого плана.

Введен в научный обиход целый ряд новых культурологических понятий, таких как индихенизм, магический реализм применительно к музыке. Произведена систематизация исторических этапов и музыкальных направлений композиторского творчества в Латинской Америке в их связи с аналогичными направлениями в европейской музыке».

Проф. А. В. Соколов:

Все, спасибо. Виталий Романович, у вас есть возможность ответить на вопросы. Пожалуйста.

Соискатель В. Р. Доценко:

Благодарю Ирину Самойловну за положительный отзыв. Вопрос следующий: Как проявляется концепция метисской культуры в творчестве современных композиторов Латинской Америки? Отразилась ли она в музыкальном языке, жанрах, формообразовании?

Этот вопрос затрагивает коренную проблему культуры Латинской Америки, ее смешанный, метисный характер. Известно, что однородных культур не существует, каждая культура формируется в результате транскulturации – процесса многовекового взаимодействия с элементами других культур. В этом смысле все культуры являются метисными, т.е. смешанными.

Случай Латинской Америки – особый: здесь одномоментно столкнулись культуры различных уровней и исторических эпох – примитивных культур американских индейцев и африканцев и более поздней европейской культуры, существующих совместно в течение очень короткого с исторической точки зрения отрезка времени – всего пяти веков. Важнейшим отличием молодой латиноамериканской культуры от зрелой европейской является то, что процессы смешения, метисации находятся в активной фазе и разнородность составляющих ее элементов ясно видна.

Понятие метис отражает прежде всего факт биологического, расового, этнического смешения и не означает принадлежность к какой-либо

национальности. Схематически можно изобразить таким образом: Предположим – мексиканская нация. Она состоит из трех основных слоев – креолы, метисы, и индейцы. Креолы представляют преимущественно высший слой населения, унаследовавший испанские и или португальские признаки. Метисы по сравнению с креолами гораздо ближе к индейцам и составляют большинство населения.

Метисская культура не является четко очерченным образованием и является своего рода срединным пластом, соединяющимся как с находящейся сверху креольской культурой европейского происхождения, так и с автохтонной индейской культурой, а если в населении есть афроамериканские элементы, то и с африканской. Она отражает интересы широких масс, носит более демократический характер.

Стилистическая разноплановость является одной из типичных особенностей латиноамериканской музыки. В одном и том же произведении могут возникать самые причудливые комбинации – европейская мелодия сопровождаться пустыми «индейскими» квинтами, регулярный ритм какого-либо креольского танца испанского происхождения может быть обогащен синкопированным афроамериканским сопровождением, темперированный строй может сочетаться с недетерминированными созвучиями, микрохроматикой. Самые неожиданные комбинации могут возникать между европейскими и местными музыкальными инструментами, особенностями звукоизвлечения, звукоподражаниях и так далее.

Латиноамериканская музыка в целом развивалась в русле европейских традиций, в связи с чем способы формообразования могут соответствовать как моделям европейского плана, так и зависеть от программных замыслов, мотивированных местными традициями. Ярким примером могут служить симфонические поэмы мексиканского композитора Сильвестре Ревуэльтаса, в которых нашли отражение многие специфические признаки метисской культуры.

Проф. А. В. Соколов:

Спасибо. Больше вопросов не было, а с остальными вы согласны. Итак, переходим к выступлениям оппонентов. Я приглашаю Ларису Львовну Гервер.

Доктор искусствоведения, проф. Л. Л. Гервер:

(Зачитывается отзыв. Отзыв прилагается.)

Профессор А.С. Соколов.

Спасибо, Лариса Львовна. Благодарю вас.

Соискатель В. Р. Доценко:

Благодарю Ларису Львовну за благожелательное мнение о моей работе и интересные наблюдения. Постараюсь ответить на вопросы.

Первый из них касается «Шорос» Вилла Лобоса. Что это такое и какова форма «Шорос», в которой написан Квинтет в форме «Шорос». «Шорос» это прежде всего жанр народной бразильской музыки, или лучше сказать форма народного музицирования, в которой могут быть использованы самые разнообразные песни и танцы, бытующие в Бразилии, как европейского происхождения, например, вальс или полька, так и афробразильские. Сформировалась эта форма музицирования в начале 19 века и состояла в исполнении какой-то одной или нескольких песен в произвольной форме, куплетной, какие-то вариации, или обусловленной каким-либо нехитрым сюжетом. Главное в «Шорос» это особенности манеры исполнения, то самый акцент, о котором я неоднократно говорю в работе. Название «Шорос» произошло от слова «шорар», т.е. плакать, по португальски, что предполагает чувственную манеру исполнения, так свойственную бразильской музыке. Однако музыка чаще всего приобретает весьма виртуозный характер. Заслуга Вилла Лобоса состояла в том, что он возвысил эту музыку до высот профессионального искусства, отразив характерные особенности национального характера. «Шорос» – сгусток бразильского, не скованного никакими формальными ограничениями. Собственно о форме в

теоретическом понимании и каких-то устойчивых чертах говорить не приходится. Каждый раз это что-то новое, обусловленное индивидуальным замыслом, сюжетом. Каждое «Шорос» это новая форма от 3-хминутной миниатюры до громадного оркестрового произведения, как «Шорос» № 11 для ф-но с оркестром, длящееся более часа. Откровенно говоря, о Квинтете в форме «Шорос» могу только сказать, что это произведение для духового состава длительностью в 10 минут. Я его не знаю. Это в Латинской Америке употребляется весьма произвольно, бывает просто пьеса, называется шорос, небольшая двухчастная форма, в очень простом изложении, положим, танго или хабанера, или какой-нибудь другой тип музыки. «Шорос» это вопрос, как бы сказать, отражающий большое своеобразие всего существующего в Латинской Америке и большой путаницы в терминологии, названиях, традициях.

Вопрос о Карлосе Чавесе. Действительно, упреки в отходе от национального направления и переходу к так называемому универсализму Чавес получал. Лариса Львовна спрашивает, можно ли в таких случаях обвинять? Конечно, я отвечу – нельзя, но, как мы все знаем, такое случается, и очень часто. Обвинять – можно, нельзя наказывать.

Однако полемика между традиционалистами и авангардистами достигала, зачастую опасного накала. К примеру, чрезвычайно активную, воинствующую позицию в отстаивании национальных традиций, занял бразильский композитор Моцарт Камарго Гуарниери. Его споры с немецким композитором Гансом Иоахимом Кёльрейтером, пропагандистом додекафонии в Бразилии, приобрели крайние формы. В своем «Открытом письме всем музыкантам Бразилии», Гуарниери обвинил Кёльрейтера в соращении молодых музыкантов додекафонной техникой, которая, по его словам, выражала «формалистическую тенденцию, разрушающую национальный характер нашей музыки». Он утверждал, что эта техника «антинациональная, антинародная», и может служить «убежищем для

посредственных композиторов» и «существ без родины», что это «карикатура на музыку», способная лишь «питать развращенные вкусы изысканной и параноидальной элиты». «Я считаю, – завершает он свое письмо, – что это преступление против отечества». Эти громкие слова, к счастью, не имели никаких политических последствий.

Карлос Чавес, естественно, также не мог остаться в стороне от полемики между «националистами» и «универсалистами». Более того, и своими отдельными высказываниями, и некоторыми произведениями последних лет он способствовал формированию противоречивых и зачастую неверных толкований его творческой позиции. Цитата: «Чавес считал, что только посредством тотального национализма Латинская Америка может сделать реальный вклад в мировую музыку», – утверждает Мария Локателли де Пергамо. В другом месте, напротив, говорится, что Чавес «презирал вклад народной музыки».

Позиция Чавеса в отношении современных видов композиторской техники отличается цельностью и широтой. Он пишет: «Серийная система ни более, ни менее спорная, чем любая другая система, применяющаяся при создании музыки. В какой степени композитору удастся достичь индивидуального стиля в додекафонии зависит в основном, насколько он сам имеет собственный стиль и насколько ему удастся сделать своими новые методы. При окончательной оценке в расчет берутся не теории и методы, а собственные талант или гений композитора».

Следующие небольшие замечания Ларисы Львовны имеют более частный характер. Отсутствие глоссария для объяснения иностранных терминов является упущением, однако количество иностранных названий, в особенности песен и танцев в моей работе настолько велико, что глоссарий увеличил бы мою работу до неподъемных размеров. В связи с этим обстоятельством я оставил заботу о выяснении значения отдельных терминов и названий тем, кто обнаружит специальный интерес.

Вопрос о валоне. Валона – одна из музыкально-поэтических форм старинного испанского романса, рассказ о каком-нибудь событии, часто трагического содержания, Близка к жанру корридо., в котором пение чередуется с напевной речитацией и декламацией. Валона может иметь инструментальную, чаще всего гитарную прелюдию, называемую симфонией. Сама валона состоит из пяти разделов Первый, планта, представляет собой коплу (куплет), в котором излагается основное содержание. Начинается валона с возгласа «Ай!» в самом верхнем регистре. Этот раздел очень свободный по ритму. За ним следует две десимы, которые часто делятся на два пятистишия, из которых один поется, а другой декламируется. Каждый раздел заканчивается остановкой, ферматой. Далее следует так называемый арреболь, в музыкальном отношении центральный раздел, где господствует напевная мелодия и четкий ритм. Последний раздел – деспедида (прощание), на начальный мотив, как бы заключающий форму в рамку.

Чередование звуков «с» и «ц» связано с языковыми трудностями. В испанском языке звук Ц отсутствует и заменяется на С, а в русском применяется звук Ц, так что я здесь применил как испанскую, так и русскую транскрипцию этого слова.

Далее, о мотетах. Это замечание справедливо. Мотеты и в Старом и в Новом свете поются, а не играют. Здесь оговорка, или моя невнимательность.

Справедливо также замечание о несоответствии характера нотного примера и его словесной характеристики. В разделах об индейской и африканской музыке я много говорю о пентатонном по преимуществу строе народной музыки и лежащей в основе пентатонного лада квартово-квинтовой настройке в отличие от терцово-квинтовой в европейской музыке. Интервал терции является составляющей частью пентатонного ряда и не может не употребляться, хотя не является главной характеристикой. Для меня в этом примере важна была его квартово-квинтовая настройка, терции были

проходящим элементом. Признаю, что этот музыкальный пример неудачен, должен был быть выбран какой-то другой.

Я также хотел бы отметить важное для меня замечание Ларисы Львовны о том, что многочисленные цитаты, которыми оснащена диссертация, позволяют уловить атмосферу, колорит, интонацию тех событий, о которых идет речь. Это было одной из составляющих моего замысла. Спасибо.

Проф. А. В. Соколов:

Спасибо, присаживайтесь, пожалуйста. Уважаемый Вадим Робертович, ваш черед. Прошу.

Доктор искусствоведения, проф. В. Р. Дулат-Алеев:

(Зачитывается отзыв. Отзыв прилагается.)

Профессор А.С. Соколов:

Спасибо.

Соискатель В. Р. Доценко.

Благодарен Вадиму Робертовичу за высокую оценку моего труда и справедливые замечания. Вадим Робертович отмечает основательный перекос в моем библиографическом списке в сторону латиноамериканских авторов, Действительно, я предпочитал пользоваться латиноамериканскими источниками в связи избранной темой, и необходимостью осмысления и представления в надлежащем свете множества фактов, теорий и разного рода свидетельств из области музыкальной культуры Латинской Америки, стремлением создать как можно более адекватную картину латиноамериканского мира, показать взгляд оттуда, с американского континента. В данном случае, отсутствие в библиографии книги «История зарубежной музыки XX века» под редакцией Наталии Александровны Гавриловой, в которой имеется важный раздел о музыке Латинской Америки, и диссертации Владимира Лисового можно объяснить моей невнимательностью, поскольку обе эти работы проработаны и стоят на моей книжной полке.

Что же касается моего пассажа об окончательном решении проблемы народности, то он, конечно, слишком категоричен. Никакая проблема не может иметь окончательного решения, хотя возникло это спорное утверждение в рамках дискуссии о дальнейших путях развития композиторского творчества, в стремлении сопоставить проверенную временем надежность положения европейских национальных школ с возникшей в середине XX века срочной необходимостью Латинской Америки пересматривать только что найденные решения задачи утверждения идентичности.

Следующий вопрос. Можно ли употреблять словосочетания «креольский романтизм» или «метисский реализм» в качестве обозначения сложившихся стилевых направлений? Действительно, в работе часто встречаются нестандартные формулировки, большая часть которых взята мной из латиноамериканских источников. Среди них «креольский романтизм» Сервантеса, «метисский реализм» Ревуэльтаса, «индихенистский модернизм» Чавеса, наконец, «магический реализм», который мной обозначен как направление в латиноамериканской музыке. Конечно, эти определения по большей части метафоры, в которых предпринимаются попытки отразить какие-то местные особенности стилового направления или творчества того или иного композитора.

Полагаю, употребление такого понятия как креольский романтизм вполне правомочно, если учесть, что креольская культура сформировалась преимущественно в эпоху романтизма и отражает мировоззрение значительной части населения Латинской Америки. Креольский романтизм может быть мексиканским, бразильским, кубинским, как и любой другой национальный романтизм.

Относительно применения термина «метисский реализм» в отношении музыки Сильвестре Ревуэльтаса. О «метисском» мы уже говорили в моем ответе на вопрос Ирины Самойловны Стогний.

Употребление термина «реализм» в музыке, как известно, принимается с известной натяжкой – музыка по своей природе относится к нереалистическим видам искусства. Произведение начинает подниматься до высот реализма в случаях когда композитору удастся достигнуть особенно убедительного, чаще всего связанного с социальной направленностью звучания произведения. И здесь мы имеем право говорить о реалистической силе воплощения художественных образов, которой удалось достигнуть Ревуэльтасу, этому талантливейшему мексиканскому композитору, которого часто сравнивают с Мусоргским именно по силе его таланта и народности.

Аналогичным образом «индихенистский модернизм» Чавеса это характеристика творческой индивидуальности, говорящая о двойственных тенденциях в его творчестве, обращенном, с одной стороны, к глубинам праистории, а с другой, к урбанизму и конструктивизму.

Приложение термина «магический реализм» к музыке также имеет свою историю. Рискую быть заподозренным в нескромности, процитирую здесь абзац из моей статьи о творчестве Хинастеры, где мною была предпринята, как мне кажется, первая попытка подобного рода. Я пишу: «И хотя термин «магический реализм» как направление латиноамериканской литературы не применялся в отношении музыки, не будет большой натяжкой, если мы найдем отражение «магической реальности» Америки и в творчестве композиторов. Более того, магическое, мифологическое, сверхчувственное, подсознательное стали в наше время предметами самого пристального их внимания. В этом «магическом ключе» состоит, пожалуй, главная особенность латиноамериканского музыкального экспрессионизма, его важнейшее отличие от европейского». В диссертации теме магического уделено определенное внимание. Приживется ли магический реализм как музыкальное направление, покажет время.

На следующее замечание по поводу общепринятой классификации пентатоники отвечу, что на страницах 36-37 у меня в тексте говорится: «Подавляющее большинство индейских мелодий основывается на

ангемитонной пентатонике. Пентатонный звукоряд индейцев имеет два вида наклонений – мажорное и минорное, что соответствует общепринятой классификации. Висенте Мендоса считает, что индейские лады должны строиться от верхнего звука к нижнему (что, по его мнению, более соответствует характеру музыки мексиканских индейцев). Другие исследователи Маргарита и Рауль д,Аркур предлагают схему построения пентатонных ладов традиционно снизу вверх, что соответствует общепотребительной классификации.

Должен сказать, что в связи с общим замыслом моей работы для создания логической картины развития латиноамериканской музыки на столь продолжительном отрезке времени я во многих случаях должен был поставить какие-то ограничительные рамки, поскольку каждое отвлечение на частные вопросы неминуемо вело за собой необходимость его изучения, анализа и развития собственных идей по этому поводу. Это относится и к пентатонике, понятию, знакомому каждому музыканту с детства, и, если не заниматься этим вопросом специально, не нуждающемся в каких-то особых обоснованиях. Проводить какие-то аналогии с восточными культурами не входило в мои намерения. Это я говорю об отсутствии библиографии.

На вопрос о танго я могу ответить лишь частично. В последней, появившейся в печати в 2010 году книге Павла Алексеевича Пичугина «Аргентинское танго», при издании которой я имел честь быть ответственным редактором, исключительно ярко рассказывается история танго. Танго вышло из фольклорных глубин и сначала было невероятно чувственным и, по мнению элиты, непристойным танцем, впитавшем в себя многое от пластики афроамериканцев. По мере его проникновения в верхние слои общества оно было причесано согласно нормам общественной морали.

На вопрос о наличии в Аргентине разнонаправленных идеологических течений, могу сообщить, что определенная идеологическая борьба была развернута в 19 веке по вопросу отношения к гаучо, низшему слою

аргентинского общества, скотоводам, пастухам и другим сельским жителям, к которым верхи относились с нескрываемым презрением.

О гаучо сложено немало легенд как гаучофилами, так и гаучофобами, представляющими полюса аргентинского почвенничества: первыми – как о вольном сыне природы, естественном человеке, живущем в условиях абсолютной свободы, и вторыми – как о варваре, дикаре, анархисте и насильнике, принципиально неспособном приобщиться к культуре и прогрессу.

С этим противостоянием мнений о гаучо связана полемика между видным писателем, просветителем и политическим деятелем Доминго Фаустино Сармиенто, бывшим одно время даже президентом Аргентины, и венесуэльским писателем и общественным деятелем Андресом Бельо. Сармиенто был ярким представителем романтизма, борцом против колониальных пережитков. Именно в духе отстаивания идей буржуазной демократии в противовес феодальной отсталости Сармиенто написал свое выдающееся произведение «Факундо, или цивилизация и варварство», в котором выражена идея противостояния этих двух начал.

Эта концепция стала идейной основой для создания балета Карлоса Чавеса «Лошадиные силы», приобретающую ярко выраженную социально-политическую окраску в противостоянии двух миров – холодного жесткого Севера, подразумевающего США, и жаркого, плодородного Юга, символизирующего Латинскую Америку.

Следующее замечание относится к политике кубинского правительства в отношении искусства, которое, по мнению Вадима Робертовича, не получило должного освещения. Приведу некоторые мои суждения по данному вопросу: «Стилистическая эволюция творчества кубинских композиторов в целом совпадает с изменениями, происходившими в латиноамериканской музыке рассматриваемого периода, но приобретает свои особенности, обусловленные революционной ситуацией. С приходом к власти правительства Фиделя Кастро в 1959 году характер творчества кубинских композиторов изменился.

Вырабатывается невиданная ранее социально активная позиция художника, рассматривающего свое творчество как вид революционной деятельности, направленной на решение непосредственных задач социальных преобразований. Прямым следствием этого стала резкая политизация содержания программных произведений, многие из которых тесным образом связаны с революцией в самом широком спектре ее проявлений. Количество произведений подобного рода – песен, кантат, ораторий, столь велико, что они составляют по сути самостоятельное направление в кубинской музыке. Я не буду называть эти произведения. Привычные революционные символы кубинской революции. Спасибо.

Проф. А. В. Соколов:

Ирина Алексеевна Кряжева, прошу вас.

Доктор искусствоведения, проф. И. А. Кряжева:

(Зачитывается отзыв. Отзыв прилагается.)

Проф. А. В. Соколов:

Спасибо. Виталий Романович, я вас попрошу покомпактнее отвечать на вопросы.

Соискатель В. Р. Доценко:

Во-первых, я благодарю Ирину Алексеевну Кряжеву за высокую оценку моей работы, интересные замечания и благожелательную критику.

Первый вопрос касается соотношения симбиоза и синтеза в музыкальной культуре Латинской Америки. Я действительно употребляю оба понятия при характеристике процессов взаимодействия культур. Понятие «симбиоз» употребляется как наиболее общая характеристика статических взаимоотношений между европейской, индейской и афроамериканской культурами, обладающими во многих случаях резко отличающимися характеристиками. Иными словами, эта фиксация того положения, что индейское, африканское и европейское до настоящего времени и в обозримом

будущем сохранили и продолжают сохранять сущностные характеристики, несмотря на самое тесное взаимодействие между ними.

Одновременно с этим статическим положением действуют и находятся в активной фазе динамические процессы этнокультурного смешения, метисации, попадающие под понятие синтеза. Для характеристики этих отношений используется широкий круг понятий и терминов, таких как транскультурация, ассимиляция, адаптация, поглощение, господство, сосуществование и так далее, обозначающих разные способы взаимодействия.

Второй вопрос о фольклоре довольно обширный, но я постараюсь ответить, не расплываясь. Ирина Алексеевна справедливо отмечает, что я оперирую понятием фольклор или народная музыка, не заостряя особого внимания на типологических чертах складывающихся музыкальных традиций. Попробую пояснить мою позицию.

Я действительно оперирую понятиями «фольклор», «народное творчество», «народная музыка» как близкими, почти синонимичными понятиями, взаимодополняющими друг друга, и употребляю их в зависимости от контекста, не будучи скованным твердыми формулировками. Это дало мне возможность совместить большой объем информации со свободой изложения материала.

Жанр моей диссертации определен в ее названии. Это «История», ставящая целью широкое многоплановое обозрение музыкальной культуры Латинской Америки. Взяв под наблюдение столь обширный период времени, я во многих случаях должен был ограничиваться общими характеристиками, поскольку отвлечение на частные вопросы неминуемо вело за собой необходимость их анализа и развития собственных идей. Это ограничение распространилось практически на все области, затрагиваемые мной, относящиеся как к музыке, так и к философии, истории, литературе, однако и

в этих областях я позволил себе затрагивать лишь проблемы в наиболее общем виде.

Тем более, что из четырех глав диссертации лишь первая посвящена народной музыке, несмотря на значение, которое она приобрела в моей работе, а в трех остальных рассматривается история профессиональной музыки. Эта диспропорция однако свидетельствует о том, что основное внимание в моей работе отдано все-таки рассмотрению профессионального творчества, а раздел о народной музыке является своего рода вступлением в тему, а не отдельной разработкой, могущей стать полем для терминологических дискуссий. Поэтому мной в первой главе «Истории» была поставлена задача в возможно сжатой форме показать основные черты народного творчества трех культур, общую характеристику, основные виды и жанры, ритмо-интонационный строй, ладовую организацию, инструментарий, особенности музицирования. То есть, основные музыкальные компоненты, которыми оперируют музыканты, композиторы.

Далее, в отношении синкретизма и многих классических качеств. Я позволю себе заметить, что практика бытования народной музыки в Латинской Америке показывает, что различные ее виды – фольклорные и нефольклорные, профессиональные или полупрофессиональные живут в одном временном пространстве, влияют друг на друга. Целостность основополагающих признаков фольклора – устность, непрофессионализм, анонимность, коллективный характер творчества. постоянно нарушается – профессиональное фольклоризируется, фольклорное профессионализируется, устная традиция становится письменной, письменная устной и так далее. Все находится в постоянном движении, можно сказать даже хаотическом. Поэтому твердые определения я не склонен употреблять. Конечно, если заниматься фольклором как профессией в узком смысле, естественно возникают совершенно другие критерии, гораздо более детализированные характеристики.

В отношении теории Карлоса Веги, которую я взял на вооружение, для меня она не кажется устаревшей, и для меня она послужила, помогла построить собственную логику, согласно которой следует, что в процессе фольклоризации профессиональной музыки среди других факторов важное значение имеет фактор изменения исходного материала на пути его снижения вглубь. Можно так сказать, если кратко объяснять. Меня привлекла теория Карлоса Веги, и я вывел свою маленькую собственную теорию благодаря определенной диалектичности, где он поворачивает процесс снижения музыки от высших к низшим слоям, и потом возвышение выглядит очень убедительно. Хотя, конечно, у него есть отрицательные моменты, о которых мы сейчас не будем говорить.

Относительно моего замечания о похлопывании по плечу, с «колыбелью дилетантизма», могу сказать, что это образное, понятое в отрицательном смысле замечание было направлено на характеристику первого этапа национального направления, когда композиторы стали осмеливаться внедрять в музыку национальные черты и в общем-то в европейские жанры интонационно-ритмические особенности местного фольклора на уровне народного музицирования. Потом эти первые произведения, они даже не считались серьезными, потому что эти же композиторы параллельно с этими национальными попытками продолжали писать красивые поурри на темы из европейских опер, чем отличалась местное салонное музицирование, очень распространенная форма проведения досуга.

Немного скажу по поводу того, что Ирина Алексеевна выразила несогласие с моими суждениями, что именно благодаря буржуазно-демократической революции в Мексике произошел резкий качественный скачок от подражательства европейским образцам. Она считает, что речь должна идти не только и не столько об общественно –политических причинах, сколько о художественных, эстетических импульсах. А они пришли, совершенно верно, из Европы, так и было. Но будучи в курсе этого, все-таки

на этом этапе, когда наконец латиноамериканским композиторам удалось проявить такую творческую самостоятельность, я ставлю во главу угла независимость латиноамериканцев от всего исходящего из Европы, потому что так было всегда, так потом продолжалось, и наверное еще будет продолжаться, но уже будет носить совершенно другой характер, их способность к созданию произведений, питающихся ресурсами местной культуры. Вместе с тем, мной постоянно подчеркивается та исключительная роль, которую сыграло творчество Стравинского в становлении нового понимания национального, его ценности латиноамериканскими композиторами.

Однако, признавая революционное значение «первотолчка», произведенного Стравинским, я отмечаю, что в латиноамериканском музыкальном творчестве принципы неофольклоризма получили совершенно самостоятельное преломление и развитие. Впрочем, если воспринимать это замечание Ирины Алексеевны в качестве совета по лучшей компоновке материала, то я могу с ней согласиться. Можно было бы поставить заключительный абзац в начало главы, чтобы момент «первотолчка» стал более ощутимым. Ну, примерно так. Спасибо.

Единственное, что я хотел сказать в заключение по поводу нехватки литературы в моем библиографическом списке, можно много найти этому причин, я об этом много говорил, о перевесе латиноамериканских источников, о недостатке европейских, о недостатке информации, которую я имею. Я могу во всем этом честно признаться, потому что есть много объективных и субъективных причин отсутствия, например, я считаю, что, латиноамериканисты, несмотря на то, что нас очень-очень мало, работаем в разных учреждениях и не всегда находимся в курсе того, чем занимаются наши коллеги, и можем не знать многих публикаций. Ко мне это относится в большой степени. Однако все же могу заметить, что несмотря на разный подход к каким-то вопросам, наши позиции в целом совпадают. Поэтому

выражаю надежду, что нарисованная мной панорама латиноамериканского мира соответствует реальной действительности. Спасибо.

Проф. А.С. Соколов

Спасибо, Виталий Романович. Уважаемые коллеги, такая есть возможность высказаться тем, кто присутствует на защите. Если никто не проявил инициативу, то вам заключительное слово.

Соискатель В. Р. Доценко:

В заключение я хотел бы поблагодарить председателя диссертационного совета, доктора искусствоведения, профессора Александра Сергеевича Соколова, заместителя председателя диссертационного совета доктора искусствоведения, профессора Вячеслава Михайловича Щурова, секретаря, кандидата искусствоведения Марину Викторовну Переверзеву, секретаря Ольгу Владимировну Абросимову, всех членов совета. Я бы хотел выразить искреннюю благодарность уважаемым оппонентам: доктору искусствоведения, профессору Ларисе Львовне Гервер; доктору искусствоведения, профессору Вадиму Робертовичу Дулат-Алееву; доктору искусствоведения, профессору Ирине Алексеевне Кряжевой. Благодарю автора отзыва ведущей организации доктора искусствоведения, ведущего научного сотрудника Российского института истории искусств Наталию Алексеевну Огаркову, авторов отзывов на автореферат доктора искусствоведения, профессора Стогний Ирину Самойловну, доктора исторических наук, главного научного сотрудника Института Латинской Америки Шемякина Якова Григорьевича. Благодарю директора Центра культурологических исследований Института Латинской Америки, кандидата исторических наук Наталию Сергеевну Константинову и ученого секретаря, старшего научного сотрудника Наталию Алексеевну Шелешневу-Солодовникову за помощь в подготовке к защите. Благодарю коллектив кафедры зарубежной истории музыки Московской государственной

консерватории, ее заведующего доктора искусствоведения, профессора Михаила Александровича Сапонова за многолетнее сотрудничество. Не могу также не вспомнить о роли заведующего кафедрой, доктора искусствоведения, профессора Тамары Эрастовны Цытович, в овладении мною методиками музыковедческих исследований. Благодарю также всех присутствующих за внимание. Спасибо.

Проф. А. С. Соколов:

Уважаемые коллеги, теперь здесь останутся члены диссертационного совета, произведут голосование, остальные могут подождать в фойе. *(Объявляется перерыв, во время которого проводится тайное голосование и утверждается заключение).*

Предлагается следующий состав счетной комиссии: Медушевский Вячеслав Вячеславович – председатель комиссии, Карасева Марина Валериевна и Яковлева Антонина Сергеевна.

Кто за? Все голосуют.

Кто против? Есть ли воздержавшиеся? Нет.

Голосуем за протокол счетной комиссии. Единогласно.

Проголосуем за заключение диссертационного совета. Единогласно.

Проф. А. С. Соколов:

Председатель нашей счетной комиссии Вячеслав Вячеславович Медушевский зачитает результаты голосования.

Доктор искусствоведения, профессор В. В. Медушевский:

Уважаемые коллеги! Присутствовало на заседании 16 членов совета, в том числе — 15 докторов наук, по вопросу рассматриваемой диссертации из 19 членов совета.

Было роздано бюллетеней — 16, осталось не розданных — 3. В урне оказалось — 16.

При голосовании по вопросу о присуждении ученой степени доктора искусствоведения Виталию Романовичу Доценко:

За	— 16
Против	— 0
Недействительных бюллетеней	— 0

Проф. А.С. Соколов

Поздравляем Виталия Романовича.

По данной диссертации совет принял соответствующее заключение. По результатам подсчета голосов протокола №1 заседания счетной комиссии, избранной диссертационным советом Д 210.009.01 от 26 марта 2015 года, на основании подсчета голосов Доценко Виталию Романовичу присуждается ученая степень доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 — «Музыкальное искусство».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО СОВЕТА Д 210.009.01 НА БАЗЕ
ФГБОУ ВПО «МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(УНИВЕРСИТЕТ) ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО»,

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ, ПО ДИССЕРТАЦИИ
НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ ДОКТОРА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
аттестационное дело № _____

Решение диссертационного совета от 26 марта 2015. №1

О присуждении Доценко Виталию Романовичу, гражданину
России, ученой степени доктора искусствоведения.

Диссертация «История музыки Латинской Америки XVI-XX веков» по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство» принята к защите 25 сентября 2014 г., протокол № 3 диссертационным советом Д 210.009.01, созданном на базе ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского», Министерство культуры РФ, 125009, Москва, Большая Никитская ул., д. 13/6, приказ Минобрнауки РФ от 2 ноября 2012 г. № 714/нк.

Соискатель Доценко Виталий Романович, 1938 года рождения, диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Творчество Карлоса Чавеса. К вопросу становления мексиканской

профессиональной композиторской школы» защитил в 1985 году. в диссертационном совете, созданном на базе «Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского».

Работает в должности старшего научного сотрудника Центра культурологических исследований ФГБУН «Институт Латинской Америки» РАН.

Диссертация выполнена в Центре культурологических исследований ФГБУН «Институт Латинской Америки» РАН; ФАНО России.

Официальные оппоненты:

1. Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВПО «Российская академия музыки имени Гнесиных», кафедра аналитического музыкознания, профессор;
2. Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВПО «Казанская государственная консерватория (академия) имени Н.Г. Жиганова», кафедра истории музыки, заведующий;
3. Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского», кафедра истории зарубежной музыки, профессор; дали положительные отзывы на диссертацию.

Ведущая организация ФГБНИУ «Российский институт истории искусств», г. Санкт-Петербург, в своем положительном заключении о диссертации, подписанном Огарковой Наталией Алексеевной, доктором искусствоведения, ведущим научным сотрудником сектора музыки Российского института истории искусств, указала, что диссертация В.Р. Доценко – фундаментальное историческое исследование, в котором впервые поставлена сложная задача исторической реконструкции процесса формирования и развития самобытной музыкальной культуры Латинской Америки в свете взаимодействия народных музыкальных традиций и профессионального композиторского творчества. Диссертация В.Р. Доценко

«История музыки Латинской Америки XVI-XX веков» соответствует требованиям ВАК, а ее автор заслуживает ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство. Автореферат полностью отражает содержание диссертации.

Соискатель имеет 140 опубликованных работ, в том числе по теме диссертации 140 работ общим объемом 40 п. л., опубликованных в рецензируемых научных изданиях 16 работ, монографию.

Работы полно отражают содержание диссертации, развивают актуальную и инновационную тематику, обобщают и систематизируют обширный пласт мировой культуры – историю музыкальной культуры Латинской Америки XVI-XX веков, отличаются высоким качеством полученных результатов, теоретической и практической значимостью.

1. *Доценко, В. Р.* История музыки Латинской Америки XVI-XX веков. Исследование [Текст] / В. Р. Доценко. М.: Музыка, 2010. – 368 с. [23 а. л.]

2. *Доценко, В. Р.* Альберто Хинастера: великий талант и неистощимая фантазия [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. 1990. № 8. С. 93–103 [0,5 а. л.]

3. *Доценко, В. Р.* Аргентинский авангард: Хуан Карлос Пас и Маурисио Кагель [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. 2014. № 9. С. 96–103. [0,5 а. л.]

4. *Доценко, В. Р.* Аргентинское танго: немного истории [Текст] / В. Р. Доценко // Музыка и время. 2014. № 3. С. 60– 63. [0,5 а. л.]

5. *Доценко, В. Р.* Астор Пьяццолла: судьба и танго [Текст] / В. Р. Доценко // Музыкальная жизнь. 2013. № 6. С. 77 –80. [0,5 а. л.]

6. *Доценко, В. Р.* Венесуэла: как музыка спасает молодежь [Текст] / В. Р. Доценко // Латинская Америка. 2013. № 9. С. 80 – 89. [0,5 а. л.]

7. *Доценко, В. Р.* Карлос Чавес [Текст] / В. Р. Доценко // Музыкальная жизнь. 1983. № 7. С. 18–19. [0,5 а. л.]

8. *Доценко, В. Р.* «Магический реализм» и музыка Латинской Америки [Текст] / В.Р. Доценко // Музыкаведение. 2014. № 2. С. 28–33. [0,5 а. л.]
9. *Доценко, В. Р.* Музыка Испании. Поколение 51 – от авангарда к постмодернизму [Текст] / В. Р. Доценко // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 166–174. [1,5 а. л.]
10. *Доценко, В. Р.* Музыка Лео Брауэра: традиции и новаторство [Текст] / В. Р. Доценко // Латинская Америка. 1989. № 11. С. 89–96. [0,5 а. л.]
11. *Доценко, В. Р.* Неоклассицизм в современной чилийской музыке (Творчество Доминго Санта Круса и Хуана Оррего-Саласа) [Текст] / В. Р. Доценко // Латинская Америка. 2014. № 3. С. 81–88. [0,5 а. л.]
12. *Доценко, В. Р.* О музыкальном образовании в Португалии [Текст] / В. Р. Доценко // Латинская Америка. 2011. № 5. С. 80–86. [0,5 а. л.]
13. *Доценко, В. Р.* От «национализма» к «универсализму». Творчество композиторов Латинской Америки второй половины XX столетия [Текст] / В. Р. Доценко // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 140–154. [1 а. л.]
14. *Доценко, В. Р.* Рецензия на книги П. А. Пичугина «Мексиканская песня» и «Музыкальная культура андских народов» [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. 1981. № 6. С. 140–143. [0,5 а. л.]
15. *Доценко, В. Р.* Фернандо Лопеш Граса – творчество и борьба [Текст] / В. Р. Доценко // Латинская Америка. 2014. № 6. С. 94 – 100. [0,5 а. л.]
16. *Dotsenko, V.* Música de Iberoamérica: rotación del cambio [Текст] / V. Dotsenko // Iberoamérica. 2014. № 3. С. 118 – 135. [0,5 а. л.]
17. *Dotsenko, V.* Obra de Alberto Ginastera [Текст] / V. Dotsenko // Iberoamérica. 2013. № 4. С. 95 – 114. [0,5 а. л.]
18. *Доценко, В. Р.* Музыкальная жизнь – реальная и «магическая» [Текст] / В. Р. Доценко // Испания и Латинская Америка: динамика культурных процессов в конце XX – начале XXI веков. Сб. трудов ИЛА РАН / отв. ред. Н. С. Константинова. – М.: ИЛА РАН, 2011. С. 147–185. [1 а. л.]

19. *Доценко, В. Р.* Серия из 38 статей о творчестве латиноамериканских и испанских композиторов [Текст] / В. Р. Доценко // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш – М.: Сов. Энциклопедия, 1982. Т. 6. [2 а. л.]

20. *Доценко, В. Р.* Серия из 85 статей о музыкальной культуре и творчестве латиноамериканских композиторов [Текст] / В. Р. Доценко // Культура Латинской Америки. Энциклопедия / ред. коллегия: Н. С. Константинова, П. А. Пичугин – М.: РОССПЭН, 2000. [3 а. л.]

21. *Доценко, В. Р.* Становление национальных композиторских школ в Латинской Америке [Текст] / В. Р. Доценко // Внеевропейские музыкальные культуры. Вопросы изучения традиций. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 100 / отв. ред. и сост. Ф. Г. Арзаманов, Т. М. Джани-Заде. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. С. 103–120. [0, 5 а. л.]

На автореферат диссертации поступили отзывы:

Стогний Ирины Самойловны, доктора искусствоведения, профессора кафедры аналитического музыкознания ФГБОУ ВПО «Российская академия музыки имени Гнесиных»;

Шемякина Якова Георгиевича, главного научного сотрудника ФГБУН «Институт Латинской Америки» РАН.

Все отзывы положительные.

В своем отзыве И.С. Стогний, подчеркивая актуальность и большую познавательную ценность диссертации, просит объяснить, как проявляется концепция метисской культуры в творчестве современных композиторов Латинской Америки, и отразилась ли она в музыкальном языке, жанрах и формообразовании.

Выбор официальных оппонентов и ведущей организации обосновывается их компетентностью и высокими научно-исследовательскими достижениями в сфере истории музыки XVI-XX веков, а также наличием большого числа научных публикаций, в том числе – в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК. (*Списки научных трудов прилагаются*).

Российский институт истории искусств является научно-исследовательским учреждением с высокой научной репутацией, в котором имеются специалисты, способные определить значение ее результатов для развития отечественного музыкознания.

Диссертационный совет отмечает, что на основании выполненных соискателем исследований:

разработана новая научная концепция, обеспечившая создание целостного историко-хронологического представления об основных этапах становления и развития музыкальной культуры Латинской Америки во взаимодействии народных музыкальных традиций и профессионального композиторского творчества от начала XVI до конца XX веков;

предложены оригинальные научные гипотезы о взаимодействии американской, европейской и африканской культур в свете исторического процесса транскulturации;

доказана перспективность метода комплексного сравнительно-исторического изучения музыкальной культуры Латинской Америки, позволяющая последовательно проследить закономерности ее развития;

введены в научный обиход новые понятия и термины, систематизирующие формы и жанры народной музыки, классификацию музыкальных направлений и историческую периодизацию музыкальной культуры, а также ряд оригинальных идейно-эстетических и культурологических концепций, отражающих идентичность стран Латинской Америки;

Теоретическая значимость исследования обоснована тем, что:

доказаны новые научно-исторические положения, расширяющие представления о музыкальной культуре Латинской Америки;

применительно к проблематике диссертации результативно использован всесторонний исторический, теоретический и философский подходы к исследованию творчества латиноамериканских композиторов в

свете взаимодействия национальных традиций и универсальных музыкальных направлений;

изложены новые исторические факты и причинно-следственные связи, обусловившие основные закономерности и особенности развития латиноамериканской музыки;

раскрыты сущностные признаки латиноамериканской музыкальной культуры как результата смешения образующих ее элементов разнородных культур Америки, Европы и Африки;

изучены эволюционные процессы становления и развития композиторского творчества в Латинской Америке – от подражания европейским образцам к становлению национальной идентичности и самобытных художественных средств;

проведена модернизация существующих методов исторического анализа, обеспечившая получение новых результатов по теме диссертации;

Значение полученных соискателем результатов исследования для практики подтверждается тем, что:

разработаны и внедрены в научный обиход новые музыкально-исторические, культурологические и эстетические понятия, отражающие специфику латиноамериканского мировидения;

определены перспективы практического использования результатов исследования музыковедами, композиторами и исполнителями;

создана новая модель эффективного изучения внеевропейских культур на примере культуры Латинской Америки;

представлены предложения по дальнейшей систематизации творчества латиноамериканских композиторов; введены в музыкально-теоретическую и исполнительскую практику не изученные ранее произведения;

Оценка достоверности результатов исследования выявила, что впервые создано целостное и объемное историческое исследование музыкальной культуры Латинской Америки, заполняющее существенный пробел в изучении мировой музыкальной культуры;

теория, изложенная в диссертации, основана как на ранее неизвестных первичных источниках, так и на проверяемых данных, научных идеях и фактах, использованных в работах зарубежных и отечественных исследователей;

идея базируется на анализе исторических документов, материалах исследований латиноамериканских и других авторов, подлинных образцов традиционной музыкальной культуры, партитур и рукописей произведений латиноамериканских композиторов, на обобщении современных методов исследования;

использованы базовые теоретические и исторические концепции зарубежной и отечественной латиноамериканистики, пересмотрены и усовершенствованы отдельные научные положения, введены новые ракурсы анализа;

установлены качественные изменения в авторских результатах исследования в сторону расширения и углубления знаний о музыкальной культуре Латинской Америки в сравнении с результатами, представленными в независимых источниках по данной тематике;

использованы ранее неизвестные музыкальные произведения и библиографические источники, с привлечением современных методик сбора и обработки исходной информации в сети Интернет (электронные ресурсы зарубежных библиотек и архивов);

Личный вклад соискателя состоит в непосредственном самостоятельном осуществлении всех этапов исследовательского процесса, получении, обработке и интерпретации научных данных, широком историческом обзоре рассматриваемых явлений, включая комплексный анализ различных генетических составляющих народной музыки Латинской Америки и произведений профессиональных композиторов, в апробации результатов исследования на международных научных конференциях и в педагогической практике, подготовке публикаций по выполненной работе;

На заседании 26 марта 2015 года диссертационный совет принял решение присудить Доценко Виталию Романовичу ученую степень доктора искусствоведения.

При проведении тайного голосования диссертационный совет в количестве 16 человек, из них 15 докторов наук, участвовавших в заседании, из 19-ти человек, входящих в состав совета, проголосовали: за присуждение ученой степени доктора искусствоведения 16, против 0, недействительных бюллетеней 0.

Председатель
диссертационного совета



доктор искусствоведения,
профессор А.С. Соколов

Ученый секретарь
диссертационного совета

кандидат искусствоведения
М. В. Переверзева