

Отзыв официального оппонента на докторскую диссертацию

Виталия Романовича Доценко

«История музыки Латинской Америки 16-20 веков»

Диссертация В.Р.Доценко написана в традициях исследований, посвященных *истории музыки*. Такие исследования начинаются с самых ранних стадий зарождения музыкальной культуры, которой они посвящены, и часто заканчиваются временем написания книги. Здесь обязательна полнота охвата множества явлений – больших и малых – в равной мере являющихся неотъемлемой частью данной культуры. Ради полноты картины в изложение вовлекаются как новые для науки, так и вполне известные факты, которые, в новом для них контексте, получают и новое осмысление.

Именно так обстоит дело с обсуждаемой диссертацией. «Латинская Америка, – по словам В.Р.Доценко, – на сегодня уже не является “белым пятном” в отечественном музыковедении, а латиноамериканистика ... приобрела черты самостоятельного направления. Вместе с тем наличествует еще определенная фрагментарность в изучении данной темы. Вне сферы внимания остались многие важные ... вопросы, связанные с генезисом разнородных культур, составляющих музыкальную культуру Латинской Америки. Не получили должного освещения некоторые мировоззренческие проблемы, возникавшие в процессе становления латиноамериканской идентичности» (Автореф: 6).

Эти два аспекта – восполнение пробелов в наших представлениях о фактической стороне истории музыки Латинской Америки с одной стороны и осмысление важнейших вопросов, позволяющих вплотную подойти к созданию единой картины столь разнородного культурного феномена с другой, – определяют существо работы.

В.Р.Доценко избрал тон и характер изложения, максимально соответствующий объекту своего исследования. В работе много цитат: часто это переводы из книг латиноамериканских авторов, которые не только содержат нужную информацию, но и позволяют уловить атмосферу, колорит, интонацию тех событий, о которых идет

речь. Удачно найден и прием столкновения различных мнений, часто полярно противоположных: «дав слово» каждой из сторон, автор затем предлагает и свою точку зрения, но таким образом, чтобы не заглушить приведенные ранее высказывания.

Представляется разумной и избранной автором структура диссертации.

Первая глава под названием «Музыкальная культура Латинской Америки XVI-XX веков» играет стратегическую роль. Здесь обсуждается триединство *индейской, афроамериканской и креольской* культур, взаимодействие которых, как убедительно показано в работе, определяет специфику изучаемого феномена. Последовательно разворачивая характеристики каждого из элементов триединства, В.Р. переименовывает их, расширяя спектры значений. Так, *индейский* элемент, в отличие от двух других, является *автохтонным*; он назван также и *американским*, – для сопоставления с двумя другими, пришедшими каждый из своего континента: *европейским (испано-португальским, впоследствии – креольским)* и *африканским (впоследствии – афроамериканским)*. От общекультурных характеристик В.Р. переходит к музыкальным, описывая состав основных жанров, особенности музыкального языка, характерные мелодико-ритмические формулы и способы их подачи и т.д. Особое внимание здесь, как и во всей работе, уделено музыкальным инструментам.

Те же три элемента – *индейский, афроамериканский и креольский* – показаны и в исторической развертке, в виде культурных слоев, но уже не трех, а четырех: «Четвертый слой можно обозначить как *позднеевропейский*, связанный с проникновением элементов французской, итальянской и других европейских культур» и «постоянно пополняющийся из Старого Света» (дис:23). Охарактеризованы и формы взаимодействия культур, а именно: *наложение* одной на другую; *уничтожение* одного из элементов взаимодействия, *замещение* или *вытеснение* одной культуры другой, *трансформация* культур при их взаимодействии и лишь в отдельных случаях – *сохранение*. В целом же «исторические условия образования наций в Латинской Америке, сложившихся в процессе расовой и культурной метисации, предопределили основную особенность латиноамериканской культуры – ее смешанный, метисный характер» (дис:21). Мотив культурной *нераздельности и неслиянности* постоянно присутствует в

тексте диссертации то в виде музыкально-стилистических наблюдений, то в виде выразительных экскурсов в область национальной психологии, как это происходит, к примеру, в начале 3 главы: «Насколько креол искал равенства с европейцами и никогда не идентифицировал себя с индейцами, настолько метис чувствует себя отличным от испанцев и связанным с индейцами» (дис:146).

Еще один ярким и самобытным аспектом изучаемого феномена, также рассмотренным в 1 главе, является *последовательность и направленность* историко-культурных процессов. «Америка, – пишет В.Р., – представляет собой уникальный случай в истории образования музыкальной культуры ... Появление городов как культурных центров здесь *предшествовало* формированию сельского сектора, который в Испании и Португалии... был главным хранилищем фольклорной музыки» (дис:61). Происходило «движение от образцов, создаваемых “наверху” – в городе, к “низу” – к сельскому населению». Это был путь от *профессиональной*, элитной музыки – к *популярной* в народе и далее – к *фольклорной*, анонимной (дис:73).

Заложенная в первой главе методологическая основа позволила ввести в достаточно строгие, но в то же время и естественные рамки тот огромный, изобилующий подробностями, фактический материал, который содержат главы 2, 3 и 4, всецело посвященные композиторскому творчеству 16-20 вв.

Следуя специфике своего материала, В.Р. делит четырехвековой период на три неравные части: творчество композиторов 16-19 вв. (гл.2), первой половины 20 в. (гл.3) и второй половины 20 в. (гл.4). На этой исторической «вертикали» разворачивается географическая «горизонталь»: Куба, Мексика, Бразилия, Аргентина... и далее, начиная с 20 века: ... Уругвай и Парагвай, Чили, страны Андской группы, отдельные стран Центральной Америки. Здесь представлено множество разнообразных и интересных музыкальных «сюжетов»: анализ общих тенденций, биографии, сочинения; концертная, театральная жизнь, фестивали...

Обратимся к некоторым примерам, чтобы показать, каким образом это осуществляется, и высказать попутно возникающие замечания.

Очерки, посвященные выдающимся композиторам, подчас вытесняют иную информацию. Так, раздел 3.2. под названием «Бразилия» от первой до последней строки посвящен Вилла-Лобосу. Среди многих интересных моментов отметим

наблюдение о *токкатности*. Исследователь напоминает о барочных корнях токкаты, указывает на воздействие «варваризмов» Бартока, Прокофьева, но далее замечает: «Вилла-Лобосу, также как и другим латиноамериканским музыкантам, не нужно было далеко ходить, чтобы открыть принципы токкатности – они жили в нем самом и рядом с ним в фантастически разнообразной ритмике, исходящей из африканских, индейских и иберийских истоков бразильской музыки (дис:162). Особое внимание уделено циклу Вилла-Лобоса под названием «Шорос». По поводу *Chôros* №8. В.Р. приводит одну из ярких характеристик Алехо Карпентьера: «В этом гигантском произведении, написанном для восьмидесяти поршней оркестра, мы видим, как вырываются на волю без всякого стеснения худшие инстинкты наследника каменного века...» (дис:159). При всем удовольствии от чтения, читатель остается, однако, в недоумении относительно смысла ключевого слова «шорос». Особенно же интригует название еще одного сочинения Вилла-Лобоса, не упомянутого в работе: *Квинтет в форме шорос* (*Quinteto em forma de chôros*, 1928) – какова эта *форма*? хотелось бы получить разъяснение на этот счет.

Еще одна фигура центрального ряда в 3-й, а также 4-й главах – мексиканский композитор Карлос Чавес: произведением, с которым ассоциируется его композиторское имя, – пишет В.Р., – стала «Индийская симфония» – высшее достижение индихенизма в мексиканской музыке (дис:179). Два основных периода творчества этого композитора рассматриваются порознь в главах 3 и 4. Казалось бы, такое разделение имеет механический характер. Однако сочинения, созданные в первой половине 20 в. соответствуют фазе *поиска историко-культурной самобытности* (таков девиз 3-й главы), а позднее творчество Чавеса, пришедшееся на вторую половину века, – движению «от национализма к универсализму» (девиз 4-й главы). По словам В.Р., «можно было бы обвинить Чавеса в элитарной отвлеченности идей, питавших его творчество последних лет, в отходе от «национализма», в приверженности к «универсализму», если бы подобная эволюция не происходила в творчестве многих современных художников» (дис:333). (Спросим попутно: можно ли в таких случаях «обвинять»? хоть это и в духе некоторых приводимых в работе высказываний).

В процессе знакомства с информационно насыщенным текстом диссертации нередко возникают вопросы, касающиеся терминологии (один из которых, по

поводу *шорос*, был задан ранее). Приходится сожалеть о том, что в диссертации отсутствует *гlossарий*.

Ограничусь одним примером. В разделе 1.2.3, посвященном креольской музыке, вслед за романсом «в форме *деСимы*» упомянута такая его модификация как *валона*, а также формы валоны – «от простой *коплы* до глоссированной *деЦимы*» (дис:68). Из этих терминов *valona* нашлась только в источниках на иностранных языках. Мне не удалось найти сведений не только о *музыкальном значении* термина «глоссированная децима» (а в работе значение именно таково), но и о поэтическом. Порознь нашлись *децима* и *глосса*. И вот, в статье о глоссе мы узнаем, что в староиспанской поэзии это «стихотворение, состоящее из 4 строф (преимущественно децим) и предваряющего их четверостишия-эпиграфа (называется мотто), каждая строка которого завершает соответствующую строфу»¹. Все-таки в случаях, когда мы имеем дело с специфической терминологией, да еще филологического происхождения, желательно не ограничиваться простой транслитерацией терминов при переводе.

Следующий вопрос связан с термином *мотет*, несколько раз возникающим на страницах работы. «Известно, - пишет В.Р., что некоторые из детей инкских касиков получили европейское образование ... и способны были играть (! - ЛГ) четырех-пятиголосные мотеты» (дис:43), а вскоре приводит цитату из Тирсо де Молины о юношах, которые шли в храм, «напевая мотеты» (дис:46): идет ли речь об одном и том же жанре? В Старом Свете мотеты, как известно, пели. А в Новом?

Выскажу и замечание по поводу несоответствия между нотным примером и «анонсом» к нему в следующем пассаже: «В африканской музыке можно заметить преобладание квартово-квинтовой настройки и редкое употребление интервалов терции и сексты (пример 8)» (дис:53). Из двух утверждений – о настройке и интервалике – первое крайне неопределенно, а второе опровергается нотным примером 8, в котором терции повторяются с завидной регулярностью.

¹ <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/159925/%D0%93%D0%BB%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B0>

Все вопросы и замечания, высказанные в отзыве, имеют частный характер и не влияют на общую, весьма высокую оценку.

Диссертация «История музыки Латинской Америки 16-20 веков» – ценное исследование, в котором достигнут новый уровень осмысления многих вопросов, объединенных столь широко сформулированной темой. Это научно-квалификационная работа, являющаяся крупным научным достижением. Публикации по теме более чем достаточны и насчитывают свыше 60 наименований. Актуальность и весьма значительный объем материала исследования, высокое качество полученных результатов и практическая значимость диссертации В.Р. Доценко позволяют считать, что она соответствует требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 г., предъявляемым к докторским диссертациям, а сам автор заслуживает присуждения ему ученой степени доктора искусствоведения.

Л.Л.Гервер,
доктор искусствоведения,
Профессор РАМ им.Гнесиных
121069 г. Москва ул. Поварская д. 30/36
+7 495 691-15-54
mailbox@gnesin-academy.ru

10.03.2015

Мухоморов

ПОДПИСЬ
УДОСТОВЕРЯЮ

Гервер Л.Л.

Доценко В.Р.

