

ОТЗЫВ

официального оппонента доктора искусствоведения профессора
Бычкова В. В. на диссертацию Лисового В. И. «Традиции Месоамерики в современной музыке Мексики и Гватемалы», представленную на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 –
«Музыкальное искусство»

Тема, к которой обратился автор диссертации, безусловно, актуальна. Как справедливо отмечает диссертант, «музыкальная культура Мексики и Гватемалы является неотъемлемой частью современной культуры Латинской Америки в той же степени, в какой и частью всего исторического процесса ее развития, уходящего корнями в глубокую древность» [с. 5 дис.]. «Без истории...нет теории...», – писал русский философ и мыслитель Н. Г. Чернышевский. В этой связи автор четко определяет 5 пунктов исследования, намечает главную цель – выявление национальных индейских истоков музыки современных композиторов Мексики и Гватемалы в их связях с традициями индихенизма [с. 9], ставит основные задачи [6 пунктов, с. 9-10 дис. и с. 8 автореферата], выбирает объект и предмет исследования [с. 10 дис.]. Методология и методика исследования характеризуется «опорой на комплексный, системный» подходы с применением лингвистических методов, а также метода реконструкции [с. 10-11], что дает возможность диссертанту основательно выстроить архитектуру исследования и представить ученому миру свою самостоятельную, зрелую и содержательную концепцию. Это обусловило обращение автора к другим областям знаний о латиноамериканской культуре (философии, социологии, антропологии, этнологии, культурологии, литературоведении), и как следствие, выход за рамки чисто музыковедческого исследования. Данный факт (междисциплинарный подход) особенно ценен для науки. Используя мощную, фундаментальную историко-теоретическую и источниковую базы (переписка автора и общение с латиноамериканскими композиторами, исполнителями, исследователями, фото и видеозаписи, литературно-поэтические описания и расшифровки образцов музыкального фольклора, научные труды на испанском, английском, немецком, чешском языках, иконографические и нотные источники из зарубежных архивов и библиотек, этимологические словари языков

народностей Латинской Америки), диссертант выстраивает логически стройную, последовательно излагаемую, масштабную теоретическую композицию.

Необычайно интересен материал исследования, собранный диссертантом в результате поездок в Латинскую Америку, который дает ему основания судить о незыблемости вековых традиций музыкального искусства в Гватемале, Мексике и Гондурасе, о современном состоянии традиционной инструментальной, танцевальной и вокальной культуры. Диссертант поставил перед собой задачу, на первый взгляд, невыполнимую одним исследователем, потому что слишком велик фактологический, эмпирический, музыкальный, этнический и исторический материал, тем не менее, автор исследования блестяще справился с этой задачей, в результате на защиту представляется работа, которая выходит далеко за рамки кандидатской диссертации. Это – действительно научное открытие, во многом проливающее свет на проблемы не только музыкального искусства, но и всей культурно-исторической системы стран Латинской Америки, рассматриваемой ретроспективно со времен давнего прошлого до настоящего времени.

Первая и вторая главы (1. «Музыкальная культура Месоамерики на рубеже XV-XVI веков: к проблеме научной реконструкции»; 2. «Развитие музыкальной культуры Мексики и Гватемалы в XVI-XXI веках: процессы метисации») безупречны во всех отношениях. История культуры тех стран, о музыке которых идет речь, описаны подробно, грамотно и по существу. Правомерен вывод автора о том, что сложный синтез индейских, испанских (креольских) и африканских (метисных) элементов, лежащий в основе современной музыки Мексики и Гватемалы, опирается в большей степени на культуру звука, чем слова и представляет собой выражение вербального начала, характеризующего культурные традиции многих народов мира [с. 88-89].

В третьей главе весьма плодотворны рассуждения диссертанта о творчестве К. Чавеса и С. Ревуэльтаса. Если у К. Чавеса ощущается «опора на ритуальную деятельность» [с. 138], то С. Ревуэльтас пытается перевести в темброкolorистическую сферу симфонического оркестра картину «сотворения мира», и в этом смысле интересны наблюдения диссертанта, который сопоставляет идейно-образную сферу музыки (тембры, методы развития музыкального материала, фак-

турные приемы) латиноамериканских композиторов [с. 140-141]. Чрезвычайно важным при анализе двух названных сочинений диссертант считает «два различных, порою взаимодополняющих друг друга, подхода к передаче средствами современной симфонической музыки специфики архаических культур американских индейцев – музыкально-этнографический и музыкально-культурологический» [с. 158]. Национальные корни явно ощутимы и в «Индийской симфонии» К. Чавеса (полиритмические и нестандартные размеры: 5/8, 7/8, 8/8 и их частая смена; музыкальный инструментарий с введением традиционных мексиканских и индейских ударных и духовых инструментов: маракасы, гуира, индейские барабан и ксилофон с каучуковыми пластинами, скребок, жильная струна, погремушки, флейта и т. п.), которые играют очень важную как символическую-семантическую, так и темброво-колористическую роль в общей концепции сочинения [с. 158-164].

Несколько иную картину наблюдаем при рассмотрении автором сочинений С. Ревуэльтаса «Ночь мая». Автор считает, что «если для индийской традиционной культуры характерны песенно-танцевальные действия и музыкально-театральные представления, то в композиторской практике на первый план [в этом контексте] выходят современные визуальные в искусстве, и прежде всего кинематограф» [с. 164], далее указывается на некоторое влияние в образно-эмоциональной сфере музыки 3-й части («Ночь мая») «духа» позднего западно-европейского романтизма (А. Брукнера, А. Дворжака, Р. Вагнера) и «отголосков» тематизма эпических полотен Ч. Айвза» [с. 167], выявляется тесная взаимосвязь с традиционным инструментарием (тембровые «имитации» национальных инструментов средствами инструментов классического симфонического оркестра в 4-й части) [с. 167-168], отмечается очевидное влияние традиционной музыки при применении методов развития музыкального материала, типичных для фактуры индийских традиционных музыкальных ансамблей (неизменные мелодические и метроритмические формулы оstinatного типа в партиях духовых, «заимствованных» из музыки современных индейцев мая и науа) [с. 168].

Безусловно, очень интересны, плодотворны и необычайно важны для музыкальной науки результаты наблюдений и выводы диссертанта относительно темб-

ровой драматургии музыки профессиональных композиторов Мексики и Гватемалы¹. Уместны тембро-образные сопоставления и ретроспективное проецирование музыки С. Ревуэльтаса к европейской музыке (оратория «Сотворение мира» И. Гайдна, опера «Золото Рейна» Р. Вагнера) [с. 152], аналог – в музыкальном языке («ветер» у К. Чавеса, «огонь» у С. Ревуэльтаса)². Убедителен вывод диссертанта о том, что «тембровый спектр, создающий основное впечатление от звучания сочинения (речь идет об «Индийской симфонии» К. Чавеса), опирается на три основных оркестровых группы (симфонический оркестр европейского типа, народные мексиканские инструменты и традиционные индейские ударные инструменты)» [с. 163 уч. пос.] и это придает сочинению особый «мексиканский» народный колорит, который можно охарактеризовать как «звуковую матрицу», вобравшую в себя натуралистические явления природы (шум леса, дыхание ветра, голоса птиц, живой природы, огонь, земля как живой организм)³. Убедительна гипотеза диссертанта о трактовке композитором понятий пространства и время в формообразовании сочинения: два противоположных принципа, принципы циклического контраста (повторение темы в финале) и циклического контраста (образный, темповый, фактурный, ритмический и тембровый контраст между частями симфонии) [с. 168].

Анализ симфонического сочинения «Уапанго» Х.-П. Монкайо позволил соискателю выявить одно из главных стилевых направлений – неоромантизм, который органично сочетается с неофольклоризмом [с. 170], и более конкретно, с испанской тематикой. Уместна ссылка автора на опыт Ф. Листа («Испанская рапсодия»), М. Глинки («Арагонская хота»), испанского композитора Ф. Тареге («Вариации на темы Арагонской хоты»). Добавим к этим примеры музыки Н. А. Римского-Корсакова («Испанское каприччио») и Ж. Бизе («Кармен»), использовав-

¹ Терминология здесь близка по этимологическим признакам «теории тембров» профессора Московской консерватории А. Веприка, которую очень высоко оценил выдающийся композитор XX века Д. Д. Шостакович (она изложена в книге А. Веприка «Трактовка инструментов симфонического оркестра», М., 1962, где автор говорит о бифункциональности тембра инструментов: тембр как образ, тембр как физическое явление, звуковая краска).

² Подобного рода «подражание» звучанию традиционных инструментов тембровыми средствами академического симфонического оркестра в данной ситуации можно назвать «тембровой имитацией» – оркестровым приемом, хорошо известным и в русской музыке (Е. Фомин: опера «Ямщики на подставе»; М. Глинка: Хор гребцов (гусли – струнная группа); П. Чайковский: 2-ая оркестровая сюита: тембр народных гармоник – деревянные духовые, в его же Скерцо 4-й симфонии: тембр балалайки – пиццикато у смычковой группы; М. Мусоргского (опера «Борис Годунов», Богатырские ворота из «Картинок с выставки»; Н. Римского-Корсакова «Садко» и «Сказание...» и др.).

³ Оно в каком-то смысле ретранслирует к творчеству М.-К. Чюрлениса – композитора и художника, а может быть и к О. Мессияну («Пробуждение птиц», «Витраж птиц» и т. п.).

ших испанские мотивы в своих сочинениях. Подробный высокопрофессиональный анализ художественно-выразительных и инструментально-технических средств «Уапанго» создает полную картину народного празднества [с. 170-179].

Диссертант указывает на жанровую и стилевую неоднозначность и однотипность музыки профессиональных латиноамериканских композиторов, работающих в так называемом аудиовизуальном направлении, сформировавшимся в последней трети XX века. Значительно усложнило музыкальный язык и обусловило использование различных видов техники музыкальной композиции. Среди таких «ветвей» направления стала программа представителей двух видов искусств (музыки и кинематографии) – своеобразный тандем: художник и кинематографист из Венесуэлы Гильермо Эскалона и композитор из Гватемалы Игоря де Гандариаса. Авторы показывают природные объекты как образы картин в стиле кубизма. «Такое фокусирование визуальных образов», - как утверждает диссертант, «основано на концепции, согласно которой природа трактуется как произведение искусства» [с. 188].

В разделе 3.4. «Музыкальные портреты памятников Месоамерики в сочинениях К. Чавеса и Р. Кастильо» [с. 189-203] диссертант совершенно справедливо утверждает, что «основой многих произведений К. Чавеса стали мифы о боже-ствах, в честь которых были построены пирамиды, увенчанные древними и средневековыми храмами», и указывает на особую культово-обрядовую роль месоамериканской культуры («Пирамиды» I – IV)». Использование элементов четвертитоновой системы, сонорных эффектов и алеаторики позволяют композитору расширить пространственную картину «за счет введения четвертого измерения – внутреннего объема, отображающего потусторонний мир» [с. 195]. Проблемы художественного синтеза памятников древнего города и музыки современных композиторов Мексики и Гватемалы, возникшей от их восприятия, диссертант затрагивает, анализируя музыку гватемальского композитора XX века. Р. Кастильо, в частности, «Симфоническую рапсодию «Стелы Тикаля» и балет «Пааль Каба», действие которого происходит в этом древнем городе. «В творчестве Р. Кастильо стилевые черты европейских романтиков (Э. Грига, Н. А. Римского-Корсакова и др.) и импрессионистов (К. Дебюсси, М. Равеля)», - как справедливо отмечает ав-

тор исследования, - «органично соединились со стилевой спецификой представителя латиноамериканского неоромантизма Э. Фабини, включающей в себя ритмоинтонационный строй местного фольклора» [с. 198]. Некоторые черты неоклассицизма музыкальные критики (Р. Астуриас) находят в творчестве этого мастера фортепианной и симфонической музыки (вероятно, это связано с тем, что композитор получил образование в Париже). В симфонической версии балета «Пааль Каба» (другое название «Майя») «воссоздается образный строй и сюжетная фабула балета» [с. 199]. Из особенностей музыкально-выразительных средств автор исследования отмечает «прозрачность оркестровой фактуры, ясность голосоведения» и как кристаллизующий элемент – «основной лейтмотив, открывающий сочинение и скрепляющий отдельные его части» [с. 200]. Сходные с названными средствами композитор применяет и в симфонической фантазии «Стелы Тикаля».

Выводы диссертанта убедительны, логичны и обоснованны: «музыка индейцев майя и науа, - отмечает диссертант, – представлена в ракурсе творческой реконструкции ее отдельных элементов в произведениях современных композиторов Мексики и Гватемалы, написанных в художественном направлении индигенизма. Среди таких элементов не только мифологические сюжеты и образы и произведения изобразительного искусства, но и песенно-танцевальные темы, инструментальные тембры, принципы развития музыкальной фактуры и музыкального языка» [с. 203].

Высоко оценивая достоинства диссертации, представленной к защите и соглашаясь со всеми положениями и результатами исследования, хотелось бы задать соискателю несколько не дискуссионных, а уточняющих вопросов.

1. На с. 168 говорится о применении принципа циклического контраста (повторение основной темы в финале в симфонии «Ночь майя»), как характерной черте стиля С. Ревуэльтаса. В этой связи возникает вопрос: можно ли говорить о монотематизме или использовании лейтмотива в общей концепции сочинения, либо этот прием трактуется как связующая арка между первой и последней частями? Это типичный для композитора или единичный случай?

2. Как известно, существуют такие понятия как «прямое» и «опосредованное» цитирование (его применяли Б. Барток и З. Кодан – в Венгрии, А. Дворжак –

в Чехии, Э. Григ – в Норвегии, Ч. Айвз и Дж. Гершвин – в США, М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов – в России, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, Р. К. Щедрин – в отечественной музыке XX века). Вопрос: в какой мере соотносятся два названных метода в музыке профессиональных композиторов Мексики и Гватемалы?

3. Традиционные индейские (духовые и ударные инструменты) в составе симфонического оркестра трактуются как тембр-краска в темброво-колористической сфере сочинений профессиональных композиторов Мексики и Гватемалы, либо служат мощным драматургическим средством, «темброво-фактурным эквивалентом» (термин А. Веприка), активно влияющим на образно-эмоциональную сферу латиноамериканской музыки?

Подводя итог вышесказанному отметим, что анализы сочинений профессиональных композиторов Мексики и Гватемалы, выполненные соискателем, отличаются глубиной, высокой степенью обобщения, точностью характеристик как музыкального материала и его художественно-выразительных средств, так и темброво-колористических особенностей оркестровки. Безусловно, появление этого научного труда внесет весомый вклад в отечественную музыкальную науку и послужит мощным стимулом для продолжения заявленной диссертантом темы, разработка которой сможет открыть новые горизонты для исследования латиноамериканского традиционного и академического профессионального творчества в их тесной взаимосвязи и взаимообусловленности.

Поражает обилие использованных диссертантом источников (422), из которых 145 иностранных наименований. Многочисленные публикации в престижных отечественных и зарубежных изданиях в полной мере отражают содержание диссертации и многогранно освещают ее положительные стороны. Более того, учебное пособие В. И. Лисового «Современная музыка: этнические музыкальные традиции и творчество композиторов Центральной Америки» (М., 2008), основанное на материале диссертации и прошедшее многолетнюю апробацию в специализированных курсах по истории и теории музыки, уже нашло практическое применение в высших учебных музыкальных заведениях нашей страны, а в крупней-

ших энциклопедиях (Большая Российская энциклопедия и «Музыкальные инструменты народов мира»), опубликовано 26 статей.

Диссертация В. И. Лисового «Традиции Месоамерики в современной музыке Мексики и Гватемалы» – самостоятельное завершённое исследование, глубокое по содержанию, архитектурно стройное по форме, масштабное по охвату круга проблем, концептуально стройное и новаторское по решению поставленных и талантливо решённых в нём задач с очевидной логичностью и фактологической обоснованностью, соответствует требованиям, предъявляемым ВАК Российской Федерации о порядке присуждения ученых степеней, а автор Владимир Иванович Лисовой достоин присуждения ему ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

Доктор искусствоведения, профессор
Челябинской государственной академии
культуры и искусств, действительный член
Международной академии наук о природе
и обществе, заслуженный деятель искусств
Российской Федерации

В. В. Бычков

