

## ОТЗЫВ

официального оппонента на диссертацию Платоновой Олеси Александровны «САЛЬСА КАК ФЕНОМЕН ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство

Само словосочетание «латиноамериканская музыка» чаще ассоциируется с так называемой массовой, «легкожанровой» музыкой, утвердившейся в интернациональном репертуаре. В современном, зачастую обезличенном потоке массовой музыкальной культуры именно латиноамериканские жанры, рожденные в невероятном котле цивилизаций, этносов и традиций, выделяются своим острым музыкальным своеобразием, сохраняя живую пульсацию народной культуры. Что касается классического музыкознания, то такого рода материал, к сожалению, не часто входит в его орбиту, что обусловлено разными причинами, в том числе методологическими, необходимостью выработать какие-то особые критерии подхода и анализа и пр. Именно поэтому попытка осмыслить какой-либо латиноамериканский жанр или традицию музицирования в историческом, социальном и музыкальном контексте на основе внятной и аргументированной методологии, с моей точки зрения, имеет особую **научную актуальность**, раздвигая границы русскоязычного музыкознания, заполняя ощутимые, если не сказать зияющие, пробелы. Тем более, если автор диссертации выступает в качестве первопроходца и избирает для анализа явление, практически неизвестное в нашем научном сообществе. Таким образом, благодаря диссертации О.А. Платоновой в наш научный обиход вводится целый пласт современных музыкально-поэтических и танцевальных традиций, утвердившихся под названием сальса. Мне импонирует смелость и решительность автора, обратившегося к этой сложнейшей и новой для нас теме, требующей определенной свободы мышления, способности уйти от стереотипов, умения чутко слышать музыкальный материал, используя соответствующий ему (материалу)

методологический аппарат; иными словами поставленные задачи требуют не только музыковедческого профессионализма, но и своего рода психологической предрасположенности, каких-то особых рецепторов для адекватного восприятия этой музыки, которые есть далеко не у всех музыковедов, но точно есть у диссертанта. О.В. Платонова не просто знает и любит эту музыку, на основе изучения западной литературы (англоязычной и испаноязычной – всего список литературы содержит 277 источников, из них 106 на иностранных языках), используя **комплексную методологию**, автор предлагает русскоязычному читателю обоснованную, с моей точки зрения, научную концепцию. Сложная траектория развития разных жанровых традиций, ставших неким трансплантированным продуктом афро-кубинской и пуэрториканской культуры в США, обусловила процесс кристаллизации жанра сальсы, который произошел в условиях чужеродной среды. Возможно поэтому сальса сохранила свою латиноамериканскую идентичность и колорит, став для латиноамериканского сообщества США своего рода символом утраченной родной культуры. Вместе с тем, сальса адаптировалась к условиям функционирования американской коммерческой культуры, обретя в условиях развивающейся звукозаписывающей индустрии статус хорошо продаваемого товара. Эта модель, добавлю от себя, прослеживаемая и на примере других латиноамериканских жанров, действительно, отражает некие универсальные механизмы функционирования современной массовой музыкальной культуры.

Три главы диссертации последовательно разворачивают эту траекторию развития. В 1-й главе создается объемная историческая панорама зарождения «сальсового музицирования» (вполне адекватный термин) в недрах латиноамериканской городской музыкальной культуры, установления основных типов (*salsa dura* у *salsa romántica*). Здесь предпринята попытка погрузиться в эту бурлящую и переменчивую среду низовой культуры города, где прихотливо и беспечно сосуществуют и взаимодействуют разные

традиции, описать некоторые жанровые хитросплетения – от европейского и креольского контрданса к хабанере, дансону и сону, выступающему в качестве главного прародителя сальсы, которая и воплощает трудно описываемое, но реально ощущаемое качество «Cuban musical model» (термин В. Перны). Невольная аналогия возникла с карпентьеровским определением «modo de hacer latinoamericano [cubano]» (латиноамериканский или кубинский образ мышления), с помощью которого он охарактеризовал некие специфические черты кубинского образа мышления. Верно и точно, по моему мнению, акцентируются такие, казалось бы, эфемерные факторы, как *манера исполнения, темперамент*, которые выступают своеобразными критериями подлинности (с.6).

Затем внимание автора переключается на конкретный анализ основных составляющих сальсы – текста и музыки - 2 глава, которая призвана убедить читателя, что сальса – это музыкально-поэтический жанр, функционирующий в системе «массовой музыкальной культуры» («популярной музыки», «третьего пласта») обладающий своими специфическими признаками. В их ряду – определенные темы и сюжеты, поэтическая структура и, конечно, собственно музыка в единстве тембрового и исполнительского факторов. Особое внимание уделяется анализу ритмической сферы, когда ритм выступает «как важное жанрообразующее понятие», акцентируется определяющая роль строго организованных ритмов-шаблонов «паттернов» (с.125), в чем автор справедливо усматривает влияние африканской традиционной музыки.

Третья глава концентрируется на проблеме взаимодействия сальсы и профессионального композиторского творчества, где центральным героем становится американский композитор пуэрториканского происхождения Роберто Сьерра, в сочинениях которого находят интересное отражение сальсовые традиции в области тембра, ритмической организации и т.д. В общем контексте работы эта глава выглядит не столь убедительно как

предыдущие, и с точки зрения методологии, и с точки зрения аналитической. Хотя сама фигура композитора, предлагающего свою модель соотношения локального и универсального, представляет несомненный интерес.

Не могу не отметить, что автор позаботился о неискушенном читателе и снабдил диссертацию не только глоссарием, разъясняющим региональные термины, но и диском с необходимыми записями, а также ссылками на соответствующие сайты с видеоматериалами.

Перехожу к замечаниям и вопросам. На с. 20 отмечается: «Теоретическую базу обеспечивают методы исследования, характерные для общего анализа музыки «третьего пласта», популярной музыки Латинской Америки», чуть далее упоминается креольский фольклор. В тексте автор постоянно оперирует понятиями массовая, коммерческая культура, популярная музыка, которые фактически выступают как синонимы, хотя таковыми не являются. Я бы вообще избегала понятия «популярная музыка» из-за его размытости и всеохватности. И уж в любом случае испаноамериканское словосочетание *música popular* никак нельзя переводить как «популярная музыка» - если переводить, то только как «народная музыка», но и это не проясняет картину. И вообще в этом принципиально важном вопросе мне не хватило определенности и последовательности – либо «третий пласт», либо та терминология, которая используется в современной латиноамериканистике, а насколько и как «третий пласт» соотносится с музыкой *popular* – это все еще предмет научной дискуссии.

Не могу согласиться с тем, что носители этих традиций (на ранней до-коммерческой стадии) квалифицируются в работе как музыканты-любители и «новые трубадуры», которые уступают место «профессионалам, имеющим необходимую продюсерскую поддержку» (с. 67). Во-первых, говоря о «новых трубадурах» не мешало бы вспомнить о «старых» (они же жонглеры, менестрели и т.д.), и в первую очередь то, что любителями они не были, а обладали высочайшим мастерством и профессионализмом **устного типа**, о

чем подробно написано в книге М.А. Сапонова, которая под номером 120 числится в библиографии диссертации. Применяв сравнительно-исторический метод, можно утверждать, что и в данном случае есть основания говорить об особом типе профессионализма. Ансамблевая импровизация, которая лежит в основе многих латиноамериканских жанров, и в том числе сона и сальсы, требует разносторонних и тонких навыков, которые приобретаются, минуя текст, и не требуют знания нотной грамоты.

На с. 39 идет речь о распространении латиноамериканских танцев в Северной Америке и Европе, что автор связывает с двумя факторами: миграцией населения и распространением радио и грамзаписей. «Оба этих фактора стимулировали интерес европейцев к экзотической музыке Латиноамериканской Америки» (с. 39). Если говорить о сущностных причинах, то это, конечно, не столько миграция, сколько общее раздвижение горизонтов европейского художественного сознания с его неожиданно проснувшимся интересом к архаике и экзотике, о чем в свое время очень убедительно писала В.Д. Конен («Судьбу афро-американской музыки невозможно понять в отрыве от глубоких перемен в эстетическом мышлении Запада»). А латиноамериканская экзотика стала частью этого широкомасштабного процесса.

Вопросам ритмической организации сальсы в работе посвящено немало страниц, и это справедливо. Но один самый существенный момент, как мне показалось, смазан и не артикулирован в тексте, а именно роль ритма, как *главного выразительного и формообразующего фактора*. Многие могла бы подсказать статья А. Карпеньера «Стравинский, “Свадебка” и Папа Монтеро», опубликованная в его сборнике «Мы искали и нашли себя» (тоже числится в списке литературы), где он проводит шокирующие, на первый взгляд, параллели между «Свадебкой» Стравинского и афро-кубинскими сонами на том основании, что и там, и там эмоциональные спады и нарастания, то есть процесс музыкального развертывания, осуществляются

ритмически, когда ритм фактически подавляет гармоническую и мелодическую логику.

К содержанию 3 главы возникло довольно много мелких и не только мелких замечаний и вопросов. Остановлюсь на самом важном. Во-первых, мне не хватило **по существу** латиноамериканского композиторского контекста. Спорадически упоминаются в необязательной последовательности Вила Лобос, Чавес, Ревуэльтас, Хинастера, Брауэр, как композиторы, претворяющие «третий пласт», хотя при этом мелькает и *música popular* (именно в таком виде) и даже фольклор (опять терминологическая небрежность). А в аналитических разделах (например, анализ 3 симфонии) никаких сопоставлений и аналогий нет, хотя они явно просятся, особенно когда речь идет об инструментально-тембровых факторах, о расширенной группе ударных инструментов, включающей многочисленные региональные инструменты, об их особых функциях. Такое ощущение, что Сьерра существует в каком-то вакууме или был первым композитором, который стал их использовать. Именно здесь надо было вспомнить об Э. Вила Лобосе, кубинце А. Рольдане (он вообще забыт, хотя именно он был одним из первых, кто стал использовать афро-кубинские ударные), С. Ревуэльтасе и А. Хинастере. Это необходимо, чтобы выявить важную стилевую тенденцию.

И последний момент связан с такой странной для меня характеристикой, как «срединная позиция», «которую часто занимают латиноамериканские композиторы: стремление, с одной стороны, передать национальный дух в музыке, с другой стороны, соответствовать тем передовым тенденциям, которые сложились в мировой музыкальной практике» (с. 146). Какая же это «срединная позиция»? Это основная эстетическая дилемма европейского неофольклоризма, пустившего очень глубокие корни в Латинской Америке. И все перечисленные композиторы представляют именно профессиональную композиторскую школу или академическую традицию, ориентированную на эстетику неофольклоризма.

А если уж говорить о «срединной позиции», то соотнести с ней можно только одного героя, упомянутого в диссертации, - это Астор Пиацолла, Tango Nuevo которого, действительно, выходит за рамки музыки popular, но и не вписывается (даже по жанровому составу!) в русло академической традиции.

Большинство моих замечаний высказаны в порядке научной дискуссии и по существу не подвергают сомнению значимость и актуальность основных положений этой работы, новизну ее тематики. В заключении я бы хотела отметить, что диссертация О.А. Платоновой представляет интересное и важное для отечественной латиноамериканистики исследование. Автореферат и 11 публикаций по теме, в том числе 4 – в изданиях, рекомендованных ВАК, полно отражают ее основное содержание. Материалы исследования могут представить интерес для музыковедов, культурологов, а также для педагогов и студентов высших музыкальных учебных заведений. Работа О.А. Платоновой соответствует требованиям, предъявляемым к диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 (музыкальное искусство).

Доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории зарубежной музыки

Московской консерватории

9 февраля 2016

И.А.Кряжева

Место работы: ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского»; 125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6,

Тел. +7(495)629-07-70, +7(495)629-96-59, +7(495)627-72-60,

e-mail: rectorat@mosconsv.ru



И.А. Кряжева достоверно  
Ф.И.О.

Шуров Н.В. Шуров  
Ф.И.О.