

ОТЗЫВ

официального оппонента
доктора искусствоведения Ю. С. Бочарова
на диссертацию Антонины Викторовны Лебедевой-Емелиной
«Русское хоровое искусство
второй половины XVIII – начала XIX века
как целостное художественное явление»,
представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения
по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Диссертация А. В. Лебедевой-Емелиной посвящена одной из важнейших тем в истории русской музыкальной культуры эпохи классицизма, непосредственно связанной с бытовавшей в тот исторический период духовной и светской хоровой музыкой. Музыка эта имеет далеко не только исторический интерес, она активно востребована в наши дни, причем как в богослужебной практике Русской православной церкви, так и в репертуаре множества светских хоровых коллективов. Вполне естественно, что она также привлекает к себе внимание музыковедов-исследователей, которые не только изучают ранее опубликованные сочинения М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского, А. Л. Веделя, С. И. Давыдова, С. А. Дегтярева, О. А. Козловского и их современников, а также связанные с ними документальные и литературные источники, но и активно работают с сохранившимися рукописями, в том числе пытаясь реконструировать полностью или частично утраченные произведения, дабы ввести их не только в исполнительский, но и сугубо научный, музыковедческий обиход. И в этом отношении работа А.В. Лебедевой-Емелиной представляется *вполне актуальной*.

Ее *научная новизна* также не вызывает никаких сомнений. Тем более что наряду с представленными примерами научно-творческой реконструкции различных композиций и многочисленными уточнениями существующей

в современном музыковедении информации о хоровой музыке вышеназванной эпохи, в диссертации предложен обобщающий взгляд на эту музыку как на целостное историко-художественное явление. Причем, что особенно важно, явление, представленное в единстве его духовной и светской составляющих, в чем, конечно же, проявился новаторский подход автора данной научно-квалификационной работы.

Степень обоснованности и достоверность научных положений, выводов и рекомендаций, сформулированных в диссертации следует признать вполне достаточными, поскольку А. В. Лебедева-Емелина опирается на огромный объем исторических источников самого разного рода (от рукописных партитур и нотных изданий до материалов периодической печати XVIII – начала XIX века, камер-фурьерских церемониальных журналов, мемуаров и эпистолярия того времени, а также дневников и воспоминаний посещавших Россию иностранцев), на многочисленные ранее опубликованные музыковедческие работы, в той или иной мере связанные с тематикой диссертации (о чем свидетельствует весьма обстоятельный список литературы), применяя при этом адекватные изучаемому материалу методы научного исследования.

Стоит также отметить, что в целом автор демонстрирует логичность, последовательность в изложении материала, хороший литературный стиль и при этом стремится к максимальной объективности своих суждений.

Цель исследования («представить панораму хорового наследия, выявить специфику хорового искусства данного этапа») и его основные задачи, а также положения, выносимые на защиту – как в самой диссертации, так и в автореферате – сформулированы достаточно четко, а выводы, к которым приходит автор, свидетельствуют о том, что поставленную цель можно считать достигнутой.

Однако многочисленные достоинства диссертации не освобождают официального оппонента от необходимости ее критической оценки. В этой связи замечу, что представленному тексту, пожалуй, не помешало бы дополнительное

литературное редактирование, призванное устранить не только банальные опечатки и придать максимальную степень единообразия библиографическим описаниям, но и, скажем, избавиться от иногда встречающихся неточностей, ставших результатом некоторой небрежности в формулировках. Учитывая внушительный объем текста, их количество, разумеется, некритично. И тем не менее, на некоторые стоит обратить внимание, учитывая возможные перспективы публикации данного исследования. Так, например, на с. 10 диссертации совершенно справедливо отмечено, что в преддверии 300-летия Санкт-Петербурга вышел в свет энциклопедический словарь «Музыкальный Петербург. XVIII век». Но приведенная тут же дополнительная информация о том, что он «издается с 1999 по настоящее время», сразу порождает нежелательное противоречие, поскольку трехтомный словарь, целиком опубликованный в 1999 году, не может продолжать издаваться еще почти 20 лет. Действительно издательский проект Российского института истории искусств «Музыкальный Петербург» до сих пор не завершен, но он отнюдь не ограничивается не только вышеназванным музыкально-энциклопедическим словарем, но и XVIII столетием (в частности, уже опубликованы тома по XIX веку).

Далее – на с. 110 диссертации не совсем удачно дано определение духовного концерта, который охарактеризован как «многочастный жанр (обычно из трех или четырех частей), сочиненный в контрастно-составной форме, где чередование частей подразумевает сопоставление темпов («быстро — медленно — быстро» или «медленно — быстро — медленно»), тональностей, метра, часто и фактуры». Разумеется, профессиональному читателю, знакомому с этой музыкой, понятно, о чем идет речь. Тем не менее музыкальный жанр сам по себе, конечно же, не может быть многочастным. Многочастными являются *сочинения*, создаваемые в данном жанре. К тому же утверждение о том, что их писали в контрастно-составной форме исторически некорректно, ибо композиторы эпохи классицизма о таковой и не слыхивали. А уж если есть потребность о ней упомянуть, то можно было бы написать, что концерт обычно состоит из нескольких сравнительно

непродолжительных и при этом различных по характеру музыки частей, добавив в скобках или в сноске, что современная отечественная теория музыки именует подобные структуры контрастно-составными.

Еще одна неточность присутствует на с. 128 диссертации и заключается в том, что из текста (во всяком случае, в том виде, в котором он изложен) однозначно следует, что термин «текстомузыкальная форма» якобы был введен Виталием Андреевичем Ждановым в защищенной им в 2015 году диссертации о немецких духовных концертах. Хотя в отечественном музыкознании данный термин активно применяется как минимум с 1980-х годов (его, в частности, можно встретить в статье Ю. Н. Холопова «Форма музыкальная» в 5 томе «Музыкальной энциклопедии», 1981).

Кстати, вероятно, навеянный впечатлениями от вышеупомянутой диссертации В. А. Жданова экскурс в область немецкой музыки эпохи барокко с целью охарактеризовать один из предполагаемых прообразов русского духовного концерта в виде немецкого вокального концерта или хорового мотета, на мой взгляд, является недостаточно обоснованным. Произведения Г. Шютца, К. Бернхарда, М. Векмана, Д. Букстехуде и других немецких композиторов XVII века, упомянутых в диссертации, по своей сути (да и в стилистическом отношении) с русскими духовными концертами 2-й половины XVIII века ничего общего не имеют, за исключением лишь отдельных вполне объяснимых текстовых аналогий (в виде использования псалмовых стихов) и практики чередования «соло-тутти», которую, надо заметить, ввели в композиторский обиход отнюдь не немецкие мастера. Ни итальянец Галуппи, стоявший у истоков русского классицистского хорового концерта, ни Бортнянский и Березовский, проходившие обучение в Италии, немецкую хоровую барочную музыку никогда специально не изучали. Более того, она и в немецких землях во второй половине XVIII столетия воспринималась как реликт давно ушедшей эпохи. Что же касается приведенного на с. 129 диссертации фрагмента 4-голосного немецкого мотета *a cappella*, опубликованного в начале XIX века, то эта музыка, судя по

стилю, была создана ближе к концу XVIII столетия, а следовательно, в качестве некоего прообраза русского духовного концерта екатерининской эпохи рассмотрена быть не может. Так что в поисках истоков жанра, думается, вполне достаточно ограничиться констатацией действительно имевших место итальянских влияний. Ну а если все-таки есть настоятельная потребность представить русский концерт как общеевропейский продукт, то тогда уж не мешало бы вспомнить и об английском антеме (хотя бы в его генделевском варианте).

Кстати, в связи с характеристикой русского хорового концерта у меня возник *вовне конкретный вопрос*: что именно имел в виду И. А. Гарднер, когда определял данный жанр как *паралитургический*, о чем сообщается на с. 119 диссертации. Ведь в общепринятом значении паралитургической принято считать музыку на тексты религиозного характера, которая обычно не используется в церковных службах (например, западные лауды или русские духовные стихи), а концерты, напротив, звучали прежде всего в храмах во время литургии.

Еще один вопрос связан с тем, что на с. 33 диссертации приведен нотный пример, взятый из «Начального учебника хорового пения...» Н. Кашкина и А. Никольского, с музыкой Моцарта и русским текстом. Хотелось бы уточнить, что представлял собой *моцартовский оригинал*.

Как известно, русская духовная музыка эпохи классицизма объединяет в себе песнопения (или «духовно-музыкальные сочинения», как их именовали в издательской практике XIX века) во множестве разных жанров. Естественно, что рамки диссертации не позволяют обстоятельно охарактеризовать каждый из них. И потому А. В. Лебедева-Емелина ограничилась прежде всего духовным концертом как наиболее сложным и эстетически значимым из соответствующих жанров, остальные же в той или иной мере затрагиваются в процессе рассмотрения циклов песнопений литургии в 1 главе диссертации. Причем наиболее ценными в данной главе видятся результаты исследований автора в сфере источниковедения и текстологии, в значительной мере воплотившиеся

в реконструкциях целого ряда музыкально-литургических циклов. А вот музыкально-аналитический аспект данной главы производит далеко не столь выигрышное впечатление, поскольку он в значительной мере базируется на методологии анализа музыкальных текстов, которая не уделяет должного внимания специфике ситуационного контекста и функциональности, свойственной конкретным жанрам.

Так, рассматривая структуру музыкально-литургических циклов, диссертант словно забывает о том, что циклы эти рассредоточенные, и между песнопениями подчас предполагаются весьма существенные перерывы, во время которых продолжается литургическое действо. Вместо этого налицо стремление представить упомянутые циклы едва ли не в виде единых музыкальных произведений, что выглядит как явный реверанс в отношении далеко не самой лучшей традиции отечественного музыкознания, которое долгое время не усматривало особой разницы в анализе многочастных концертных музыкальных произведений и той музыки, которую композиторы писали для церковной службы.

Разумеется, обращаясь к зафиксированному тексту песнопений литургии, можно установить те или иные проявления стилистической общности между ними (в том числе в интонационно-мелодическом или тонально-гармоническом отношении), равно как и наличие различного рода контрастов. Но это отнюдь не свидетельствует о том, что композиторы тем самым «использовали различные принципы соединения песнопений» (с. 98 диссертации), из которых особенно странным представляется «принцип связующих ектений» (там же). Действительно, ектении как молитвенные прошения, которые, как правило, читаются диаконом в виде диалога с хором, являются важной частью литургии. Однако следует иметь в виду, что те самые ответы хора (своего рода аккламации), которые собственно и фиксировались в нотном тексте, органично воспринимаются лишь в сочетании с предшествующими речитациями диакона. И потому сложно согласиться с тем, что композиторы, выписывая эти весьма

примитивные в собственно музыкальном отношении фрагменты, руководствуясь необходимостью создавать «различные обрамления, арочность и связки» (с.103 диссертации). Подобные фрагменты включались в общую партитуру лишь по той причине, что автору музыки нужно было привести хоровое сопровождение литургии в полном объеме. Рассматривать же такое сопровождение как единое музыкальное произведение, экстраполируя на «композиторские» литургии «времен очаковских и покоренья Крыма» методологию анализа крупных многочастных произведений, создававшихся в расчете на концертно-филармоническую практику, на мой взгляд, исторически некорректно.

Что касается общей исторической оценки русской хоровой музыки эпохи классицизма, то А. В. Лебедева-Емелина совершенно справедливо отмечает, что классицистский этап был «необходимым и неизбежным периодом для европеизации музыкального искусства, усвоения отечественными музыкантами принятых в ту эпоху норм композиции» (с. 21 диссертации). Однако сложно согласиться с ней, когда она солидаризируется с утверждением, прозвучавшим как указано в диссертации, в 1983 году на одной из лекций Е. М. Левашева в Московской консерватории, согласно которому в истории русской музыки «общемузикальная и чисто хоровая периодизации сильно отличаются друг от друга: классическая эпоха для светской русской музыки началась с 1836 года – с премьеры оперы Глинки «Жизнь за царя», а для хоровой музыки – с концерта Березовского «Не отвержи», херувимских и поздних концертов Бортнянского, то есть на полстолетия ранее» (с. 336 диссертации).

Подобного рода схематизм, явно принижающий значение светской музыки эпохи классицизма в России, возможно, и был уместен в образовательной практике 35-летней давности, но в современной научно-исследовательской работе вряд ли может приветствоваться. Тем более что русская музыкальная культура развивалась во второй половине XVIII – начале XIX века достаточно органично и последовательно, и никаких признаков «раздвоения личности» у нее не наблюдалось. Действительно, специфика культурно-исторического процесса

в России того времени обусловила очевидный акцент на духовной хоровой музыке а *capella*, которая заметно выделяется на фоне всего музыкального наследия эпохи своей самобытностью, особенно учитывая то обстоятельство, что в других европейских странах хоровая музыка а *capella* в тот период почти не затронула творческие интересы сколь-либо значимых композиторов. Однако существенные достижения русских мастеров в этой сфере не должны приводить к недооценке значимости русской светской музыки в целом, создававшейся начиная с последних десятилетий XVIII века до середины 1830-х годов. Тем более что она дала немало сочинений, ничуть не уступающих среднеевропейским образцам того времени. Достаточно вспомнить хотя бы увертюру Е. И. Фомина к мелодраме «Орфей» симфонические увертюры О. А. Козловского, ораторию «Минин и Пожарский» С. А. Дегтярева, музыкально-сценические произведения С. И. Давыдова и т. д. К тому же следует заметить, что возникшие в классическую эпоху светские произведения европейских композиторов первого ряда (Б. Галуппи, Т. Траэтта, Дж. Паизиелло, В. Мартин-и-Солер, Дж. Сартти и др.), которые они создавали в период нахождения на службе в Петербурге, в равной мере принадлежат как зарубежной, так и отечественной музыкальной культуре. И сомневаться в их художественной ценности, пожалуй, нет никаких оснований.

Возвращаясь же после небольшого экскурса в историю русской музыкальной культуры непосредственно к диссертации А. В. Лебедевой-Емелиной, можно констатировать, что критические замечания, высказанные в адрес отдельных положений данного исследования, ни в коем случае не умаляют его многочисленные достоинства и тот немалый вклад в современное музыкознание, который оно вносит. В целом представленная к защите диссертация А. В. Лебедевой-Емелиной является вполне завершенной, обладающей внутренним единством и при этом выполненной на высоком профессиональном уровне научно-квалификационной работой, в которой на основании выполненных автором исследований разработаны теоретические положения, совокупность которых можно квалифицировать как научное

достижение. Автореферат и указанные в нем публикации, в том числе 15 публикаций в рецензируемых изданиях, входящих в «Перечень» ВАК Минобразования РФ, достаточно полно отражают содержание диссертации. Представленная работа полностью соответствует критериям, установленным в пунктах 9–14 Положения о присуждении ученых степеней, утвержденного Постановлением Правительства РФ от 24 сентября 2013 года № 842 (в ныне действующей редакции от 28 августа 2017 года), а ее автор Антонина Викторовна Лебедева-Емелина, безусловно, заслуживает присуждения искомой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство».

20 февраля 2018 года

Бочаров Юрий Семенович

Бочаров

Доктор искусствоведения,
 ведущий научный сотрудник
 Научно-исследовательского центра
 методологии исторического музыкознания
 ФГБУ ВО «Московская государственная
 консерватория имени П. И. Чайковского»
 125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6
 E-mail: rectorat@mosconsv.ru
 Тел.: 8 (495) 629-96-59
 Сайт: www.mosconsv.ru
 Личный тел.: 8 (903) 297-22-19
 E-mail: stmus@mail.ru

Подпись Ю. С. Бочарова

удостоверение

Инспектор по кадрам

А. А. Стасова

