



- САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
- МОСКВА •
- КРАСНОДАР •



Т. А. Курышева

# МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА

Учебное пособие

*Издание второе, стереотипное*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

**К 93 Курышева Т. А.** Музыкальная журналистика и музыкальная критика : учебное пособие / Т. А. Курышева. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 320 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5684-0 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0723-5 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Учебное пособие призвано помочь в освоении профессии музыкального журналиста и музыкального критика — одной из актуальных и общественно востребованных в современной культуре. Пособие адресовано студентам музыковедческих факультетов консерваторий и вузов искусств. Содержание материала соответствует государственному образовательному стандарту по специальности «Музыковедение».

**ББК 85.31**

**К 93 Kurysheva T. A.** Music journalism and music criticism : textbook / T. A. Kurysheva. — 2nd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 320 pages. — Text : direct.

The textbook is intended to help in mastering the profession of a music journalist and music critic, one of the most relevant and socially demanded in modern culture. The textbook is addressed to students of musicology departments of conservatories and high schools of arts. The content of the material corresponds to the state educational standard in the specialty “Musicology”.

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021  
© Т.А. Курышева, 2021  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2021

## ОТ АВТОРА

**В** программу музыковедческого образования входит специальный курс под названием «музыкальная критика». В таком названии есть неточность. Музыкальная культура в своем историческом развитии оставила большое музыкально-критическое наследие, однако цель учебной дисциплины заключена не столько в освоении существующего творческого багажа — это скорее задача курсов истории музыки, сколько в овладении самими принципами данной профессиональной творческой деятельности. А деятельность эта, если быть точными, — музыкальная журналистика, включая и важнейшее для нее музыкально-критическое направление. Поэтому настоящее пособие и называется «Музыкальная журналистика и музыкальная критика» и охватывает все стороны профессии. Именно в облике «музыкальной журналистики» ведется данный курс в Московской консерватории. Он имеет научно-практическую направленность.

Сочетание научных и практических целей отражается и в структуре книги. В ней две части: «Теоретические основы музыкальной журналистики и музыкальной критики» и «Музыкальное творчество — главный объект музыкальной критики». Первая часть, состоящая из трех разделов (внутри них располагаются главы, обозначенные сдвоенной цифрой), предлагает своего рода научную базу изучаемой области музыкально-культурного процесса. В ней с разных сторон рассматриваются основные составляющие журналистской деятельности в сфере музыки. Вторая часть, включающая четыре раздела (4—7), обращена непосредственно к творчеству, на которое направлен оценочный взгляд музыкального критика. Среди объектов внимания музыкально-критической журналистики — новая музыка во всем спектре стилей и техник, современное исполнительство, современные музыкально-сценические искусства, театральное-концертная практи-

ка, массовая музыкальная культура — все, что «бурлит и пенится» вокруг.

Разумеется, нет ни возможности, ни необходимости охватить в одной книге все стороны современной творческой жизни. В предлагаемом учебном пособии делается попытка показать будущему специалисту — куда и какими глазами смотреть, как воспринимать и оценивать, какими словами выразить свое отношение к художественным явлениям. Это очень сложный, личностный творческий процесс. Учебное пособие может лишь направлять поиск «самого себя».

На примере учиться легче, поэтому в предлагаемой книге широко представлено «чужое слово». Музыкально-критические труды классиков, корифеев музыкальной критики и современных авторов, эстетические взгляды и философские высказывания, отражающие разные подходы к художественному творчеству, научные исследования по затрагиваемым проблемам и размышления композиторов сконцентрированы в приводимых литературных текстах. Предлагаемая вниманию художественная и критическая мысль о музыке обращена и к интеллекту, и к эмоциям читателя. Думается, она должна не только вызывать интерес, но и волновать, увлекать раскрывающимися возможностями для собственного творчества. Все источники упомянуты в Примечаниях, с самостоятельной нумерацией в каждом из семи разделов. Педагог и студент, работающие с данным учебным пособием, могут сами определить, что из приведенного они хотели бы использовать, в какой связи или по какой теме.

Отправной точкой учебного пособия послужили мои очерки «Слово о музыке», вышедшие в 1992 году. С тех пор многое изменилось, но основополагающие позиции только упрочились. И сегодня, спустя почти пятнадцать лет, хочется повторить сказанное в предисловии к прошлому изданию:

«Можно ли научить музыкальной критике и музыкальной журналистике? Положительный ответ допустим настолько, насколько он мог бы быть таковым, если аналогично был бы поставлен, например, в отношении музыкального или литературного сочинительства. Подлинный успех, оставляющий след Мастера в истории, как всегда, — великая тайна творчества. Но можно раскрыть механизм действия всех состав-

ляющих данной творческой деятельности, можно преподавать историю художественных образцов, наконец, можно и нужно учить приемам ремесла в высоком смысле слова, необходимым для музыканта, избирающего данную стезю. Профессионал, в отличие от дилетанта, должен знать оптимальные пути достижения искомого художественного результата».

Предлагаемое учебное пособие по музыкальной журналистике и музыкальной критике призвано внести свою посильную лепту в этот образовательный процесс.

2006 год.

### **Дополнение ко 2-му изданию**

Книга, которую держит в руках читатель, задумывалась и писалась на рубеже столетий. В самом замысле и, тем более, в размышлениях, направленных на музыкальные явления стремительно меняющейся жизни, она оставляет открытыми многие затрагиваемые актуальные вопросы. И если базовые теоретические положения музыкальной журналистики за прошедшее время продолжают подтверждать свою объективную значимость, то трактовка новых веяний, вероятно, требует дополнений. Речь идет, прежде всего, об интернете, в котором журналистика разных направлений за эти годы развернулась уже в полную мощь. Читатели — и преподаватели, и студенты — могут принять в этом сотворческое участие, сами развить и систематизировать свои наблюдения, дополнив «предчувствия» автора периода создания книги новыми конкретными фактами и обобщениями. Креативный запал профессии журналиста этому непременно поможет. Успехов!

2020 год.





**ЧАСТЬ I**  
**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ**  
**МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ**  
**И МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ**



# 1. ЖУРНАЛИСТИКА И КРИТИКА В МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Я верю, что, рождаясь в жизнь, художественное произведение в свою очередь рождает вокруг себя энергию мысли. Критика поэтому не непременно порицание. Ее ценность и смысл в работе мысли от данного импульса<sup>1</sup>.

*Б. Асафьев*

## 1.1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

**Ж**урналистику нередко называют «четвертой властью». Наряду с тремя основными, независимыми друг от друга ветвями власти — законодательной, исполнительной и судебной, — современная журналистика призвана со своей стороны способствовать полноценному функционированию демократического общества. Ее главное предназначение — обеспечивать обществу всестороннюю и объективную информацию обо всем, что в нем происходит. Не случайно говорят: тот, кто владеет информацией, — владеет миром. С точки зрения журналистики — «миром» общественно-го сознания. В новом столетии данная истина приобретает глобальный характер. К этому влечет стремительное развитие каналов массовой информации: наряду с печатным словом (прессой), с телевидением и радио, давно пришедшими в каждый дом, доминирующие позиции постепенно захватывает всемирная сеть — интернет.

## Специальная журналистика

**И**ntenсивное расширение направлений общественного интереса привело к постепенному расслоению журналистской деятельности на отдельные профессиональные сферы. Разумеется, важнейшей и сегодня остается *общественно-политическая журналистика*, обеспечивающая всестороннее освещение политических процессов в мировом сообществе. И с этой позиции успешный, авторитетный журналист всегда одновременно и политолог, и обществовед, и историк, и философ.

Но, наряду с общественно-политической журналистикой, все большее значение приобретают узкоспециализированные направления, охватывающие разные стороны жизни людей. Они требуют от журналиста особой, специальной подготовки в той или иной области, может быть, второго образования (или первого, предшествующего практической журналистской деятельности). Журналист должен профессионально разбираться в тонкостях предмета разговора — только информация, поступающая от лиц, владеющих спецификой освещаемой области, может стать авторитетной. В противном случае предлагаемый вниманию материал может оказаться дезинформацией, базирующейся на домыслах, сплетнях или намеренных искажениях, подброшенных заинтересованными в ложном освещении дела «знатоками». Либо, что не менее плохо, — собранием нелепостей, которые «широкий» потребитель, может быть, и «проглотит», но сведующие люди сразу поймут, что журналист некомпетентен. А это — конец для профессионала: «Единожды солгав, кто тебе поверит?..»

Специальная журналистика освещает разные направления, интерес к которым в обществе постоянно растет: экономика, здоровье и медицина, спорт, история и география, искусство и т. д. И, естественно, практика вербует и возвращает журналистов из специальной среды: *спортивная журналистика* — из спортсменов, *экономическая* — из экономистов, финансистов, *медицинская* — из врачей, *художественная* — из среды искусствоведов разного профиля: театроведов в освещении театрального процесса, киноведов — в сфере кино и т. п. Поток информации, сообщаемой специальной

журналистикой, несет в себе — пусть в упрощенной, «адаптированной» форме — огромную познавательную энергию, расширяет круг интересов, в какой-то мере восполняя пустоты в образовании. Растущая узкая специализация в области журналистики — важнейшая примета нового времени, и эта тенденция будет только усиливаться и углубляться.

*Художественная журналистика*, к которой принадлежит и журналистика *музыкальная*, обращена к искусству как главному объекту своего внимания. Не просто к событиям общественно-культурной жизни в сфере искусства, в которых может разобраться и журналист «широкого профиля», но именно и прежде всего — к явлениям, связанным с художественным творчеством во всех видах и формах его существования, с художественным творчеством, потребность в котором — одно из сильнейших влечений человечества с самых древних времен.

### Музыкальная журналистика и критика

Главным объектом внимания музыкальной журналистики является современный *музыкальный процесс*. Различные составляющие музыкального процесса — как творческие, так и организационные — в равной мере значимы, поскольку освещение «положения дел» во всех и в каждой в отдельности сферах должны способствовать получению максимально полной и всесторонней информации. То есть главная цель музыкальной журналистики — «поиск истины» в разных направлениях музыкального дела и доведение этой истины до общественного сознания.

Размышляя об особенностях музыкальной журналистики, для начала необходимо развести два понятия, которые нередко представляются синонимами: *музыкальная журналистика* и *музыкальная критика*. Они принципиально различны. Понятие «музыкальная критика» отражает характер мыслительной деятельности — художественно-оценочной по своей природе, направленной на творческую составляющую современного для каждого журналиста музыкального процесса. Понятие «музыкальная журналистика» отражает форму реализации особой музыкально-литературной деятельно-

сти, принадлежащей системе прикладного музыковедения. То есть музыкальная журналистика может служить способом выхода как музыкальной критики (оценочной мысли), так и музыкального просветительства, популяризации и пропаганды, любой публицистики, направленной на музыкально-культурный процесс.

В музыкознании сложилась традиция говорить только о музыкальной критике как об исторически развивающемся явлении музыкально-культурного процесса. Действительно, ранее во главу угла ставилось лишь изучение текстов, оставленных музыкальными критиками, что дает историку музыки бесценный материал для осмысления общественно-художественных запросов эпохи. При этом главный предмет внимания — *что и кем* сказано, делало менее значимым — *каким способом, в каких условиях* это было произнесено.

В трактовках исторического происхождения музыкальной критики существуют два подхода. Согласно *расширительной трактовке* музыкальная критика существует столько, сколько существует музыка, поскольку ценностный запрос к явлениям музыкального искусства, отражающий художественные потребности общества на разных этапах его исторического развития, был всегда. Согласно *узкой трактовке*, музыкальная критика возникла тогда, когда усложнились художественные процессы и понадобился реальный механизм, который эти процессы мог бы регулировать и разъяснять (примерно в XVIII в.). Механизм этот — и есть *музыкальная журналистика*. И принципиально важно понимание того, что не нарождающаяся публичная музыкальная журналистика создала музыкальную критику, но музыкально-критическая мысль в более сложных условиях развития общественно-художественного сознания вышла на качественно новый уровень своего функционирования.

Таким образом, с одной стороны, музыкальная журналистика — более широкое понятие, охватывающее все направления музыковедческой деятельности данного рода. С другой — именно творчество является самой важной и самой сложной для осмысления составляющей музыкального процесса, и именно этим исторически занимается музыкальная критика. Публичный выход музыкально-критической мысли

в сферу общественно-художественного сознания осуществляется главным образом посредством музыкально-критической журналистики. Представляется уместным особо выделить и ввести в оборот обозначения названных двух «подвидов» в традиционной трактовке понятия «музыкальная критика»:

1. *Музыкально-критическая мысль* — оценочный подход к музыкальному искусству во всех формах его проявления; именно она и есть «музыкальная критика» в точном смысле понятия.

2. *Музыкально-критическая журналистика* — направленная на музыкальное творчество профессиональная оценочная деятельность, реализуемая в специальных текстах (письменных или устных); а также все труды, созданные в этом жанре.

Именно музыкально-критическая журналистика — самая специфическая сфера современной музыкально-журналистской деятельности. Ее пристальное око вычленяет из современного (для каждого музыкального критика) музыкального процесса главную составляющую — творчество. Хотя прямых властных возможностей у музыкально-критической журналистики нет (к разговору о «четвертой власти» журналистики применительно к музыке!), она, подобно любым публичным высказываниям, влияет на общественное сознание. Это объективная истина. Если не знать, что приводимые ниже строки А. Н. Серова были написаны в 1858 году, можно легко перебросить их на полтора столетия вперед:

Толпу, массу журнальными статьями не переучить. В музыкальных делах это возможно еще менее, нежели, например, в деле о взяточничестве или казнокрадстве. Но тем не менее этот ожидаемый неуспех всего, что серьезно проповедуется о музыке, так же мало должен останавливать течение музыкально-критических статей, как отсутствие практической пользы не останавливает обличительной литературы нашего периода<sup>2</sup>.

Совершенно очевидно, что современная музыкальная журналистика — это лишь этап в длительной истории деятельности данного рода. Взгляд на исторический процесс функционирования музыкально-критической журналистики в мировой музыкальной культуре опирается на хорошо известные, сохраненные историей письменные источники

музыкальной критики за два века ее существования — и имена писавших, и сами издания. Знание и обобщение созданного — важная составляющая профессионализма современного музыкального журналиста.

## 1.2. ПРИКЛАДНОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА В СИСТЕМЕ ПРИКЛАДНОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

**П**онятие «музыковедение», как и обозначение специалистов в этой области словом «музыковед» (или, в западном варианте, «музыколог»), обычно ассоциируется с научной сферой. Однако если считать музыковедение мыслительной деятельностью, направленной на постижение феномена музыки, ее сущности, места и роли в жизни человечества, с последующей реализацией этих знаний и навыков на пользу обществу, то собственно научный аспект, несомненно, должен дополниться и многими другими.

Систематизируя их, можно выявить три глобальные области профессиональной музыковедческой деятельности:

1. *Научное музыковедение* (собственно *музыказнание* — понятие, кстати, введенное в русский лексикон А. Н. Серовым).

2. *Педагогическое музыковедение*, охватывающее и разностороннюю практику музыковеда-педагога, и создание специальной учебно-методической литературы.

3. *Прикладное музыковедение*.

Первые два направления представляют так называемое академическое музыковедение. Их наиболее последовательно пестует высшая школа при подготовке молодых специалистов, — не случайно дипломированный музыковед ощущает себя прежде всего учителем и ученым, а лишь потом (и далеко не каждый!) профессиональным музыкальным деятелем широкого профиля: просветителем, критиком, журналистом, писателем, лектором, менеджером, организатором



музыкального дела. Хотя, если вдуматься, кто, как не столь широко и всесторонне музыкально образованный человек, должен держать в своих руках все нити организации музыкально-культурной жизни?!

Академическое музыковедение в своем конечном выходе обращено к музыкантам, к специалистам (пусть разного уровня — от ученого до первоклашки музыкальной школы). Прикладное музыковедение, напротив, — это *музыковедение для всех*. Оно обращено, в том числе, и к немусыкантам, к неспециалистам, осуществляя выход мысли о музыке в художественную культуру в целом. «Прикладные» свойства подобной деятельности заключаются в том, что в ее результате удовлетворяются практические культурные потребности общества.

Понятие «прикладное» сегодня имеет весьма многообразное использование в самых разных сферах и научной, и художественной деятельности. Но его употребление в данном контексте нуждается, как кажется, в обосновании и защите.

Если искать параллели, то для музыканта, прежде всего, напрашивается сравнение с прикладной музыкой. Как помним, в этот разряд принято относить музыку, участвующую в синтезе в роли подчиненного, зависимого элемента, приложенного к чему-то господствующему — сюжету, драматургии, режиссуре, зрелищу. При этом предполагается, что такая музыка обладает меньшей художественной значимостью, чем собственно музыка. Однако это — уже проблема критериев, положенных в основу оценки.

Не говоря о выдающихся работах в данной области, которые вошли в кладовую художественных ценностей, следует помнить о важной роли прикладной музыки в ее воздействии на общественный вкус и слух. Обладая широчайшей аудиторией, эта музыка нередко становится тем каналом, через который (не столько на сознательном, сколько на подсознательном уровне), со своей стороны, происходит музыкальное воспитание современников. И если, к примеру, мы зададимся целью ответить на частный вопрос, кто из двух выдающихся итальянцев XX в. — Луиджи Ноно или Нино Рота — в большей степени отразил в своем искусстве свое время, ответ может быть только один: оба.

Доказательством ценности прикладного музыкального канала (своего рода доказательством от противного) может служить и еще одно — «встречное» действие: обращение многих режиссеров к шедеврам мировой музыкальной классики. Нетленная музыка в «прикладной» роли в фильмах Андрея Тарковского или Ингмара Бергмана, Лукино Висконти или Никиты Михалкова идет к слушателю нетрадиционным путем, сохраняя свое значение духовной пищи. Причем конкретизированный сгусток смыслов, в который она погружается авторами, лишь подчеркивает бесконечность заложенного в ней содержательного потенциала.

В изобразительном искусстве аналогичную роль играют, например, дизайн, плакат, многие материально-художественные атрибуты быта. Их роль и значение для современной культуры трудно переоценить. При этом характер «общества потребления», к которому устремился XX в., способствует непрерывному совершенствованию прикладных художественных форм. Произведения прикладного искусства не только воздействуют сами по себе, но, думается, подспудно формируют более сложные эстетические потребности. Их художественный уровень активно влияет на зрелищное мышление, что непременно должно сказываться на контактах со всеми видами изобразительного искусства.

Наконец, в подтверждение значимости «прикладной» сферы творческой и научной деятельности можно привести и еще одну параллель — с прикладной математикой. Ситуация в этой области, пожалуй, еще ближе к тому, что наблюдается в музыковедении, с той лишь разницей, что сходные процессы происходили там полвека тому назад. Тогда прикладная математика еще ходила в падчерицах этой «королевы наук». Сегодня на ней держится мировая цивилизация. Это направление отдельно разрабатывается, ему специально учат, непрерывно расширяя и углубляя пути уже внутренней специализации.

Значение *прикладных*, то есть имеющих *практическую* ориентацию научно-творческих направлений в современной культуре очень велико. Выход искусства через средства массовых коммуникаций к многомиллионной аудитории требует глубокой профессиональной проработки массовых, де-

мократических, доступных широкому восприятию форм, естественно, наряду с традиционными элитарными видами «высокого» творчества.

Понятие «прикладное музыковедение» охватывает все формы музыковедческой деятельности, способствующие возможно более широкому внедрению музыки в жизнь общества. Главное заключается в том, что эта деятельность *публична* (т. е. лишена цеховой замкнутости); *коммуникативна* (т. е. нуждается в непрерывном контакте, понимании, востребовании); *обращена ко всем*, в том числе и неспециалистам.

Основные цели прикладного музыковедения можно определить в виде трех компонентов. Оно призвано помочь обществу:

- познать музыкальное искусство,
- оценить его,
- пользоваться им.

Названные практические цели прикладного музыковедения выводят не только на характер деятельности, но и на формы ее реализации — то, что можно назвать, пользуясь современным деловым языком, «конечным продуктом». Именно благодаря этим разнообразным формам музыковедческий труд в прикладном музыковедении может достичь желаемой цели.

Осуществление помощи в познании берут на себя все виды музыковедческого *ознакомления* — просветительство, популяризация, пропаганда музыки.

*Оценочную* работу помогает вершить музыкальная критика.

Восприятию музыкального искусства способствуют разные формы *распространения* — профессионально грамотная организационная работа (музыкальный менеджмент), охватывающая и концертно-театральную сферу, и телерадиовещание, и аудиовидеоиндустрию, и издательское дело, а также уже устоявшаяся многопрофильная редакция.

Все это можно представить в виде схемы 1.



Поскольку все виды прикладной музыковедческой деятельности публичны, в них изначально заложена масштабная коммуникативная цель, предполагающая, что результат непременно найдет своего адресата, будет воспринят, понят и окажет влияние на общественно-художественное сознание. Они необычайно разнообразны в своих формах и предлагают огромные, практически неисчерпаемые возможности для реализации самых неожиданных творческих фантазий.

**Ознакомление** наиболее существенная, изначальная цель прикладной музыковедческой деятельности. Только при ее достижении или одновременно с ней приобретают смысл и другие направления. Ознакомление реализует себя через просветительство, пропаганду, популяризацию, которые, с точки зрения практической музыковедческой деятельности, нередко воспринимаются как синонимы. Однако объ-

екты направления творческой энергии (а соответственно и характер профессиональной работы) при этих целях отличны. Так, просветительство всегда ориентировано на воспринимающего, в центре его усилий — активное воспитательное воздействие на общество, достигаемое теми средствами и на том материале, которые просветитель избирает в качестве оптимальных. При популяризации и пропаганде, напротив, в центре внимания находится само преподносимое художественное явление (произведение, личность, событие), причем если популяризация преследует лишь чисто познавательные цели, то пропаганда предполагает активное внедрение предлагаемых ценностей в художественное сознание аудитории. Разумеется, все взаимосвязано: нельзя просвещать одновременно не пропагандируя дотоле неизвестное, более того, и оценки нередко своей конечной целью имеют просветительство или пропаганду.

Для осуществления этих задач прикладное музыковедение предлагает различные формы деятельности.

Ближе всего традиционному академическому музыковедению — создание *популярной литературы* о музыке и музыкантах. Это могут быть книги, буклеты, статьи в популярных периодических изданиях и т. п. Их отличительная черта — коммуникативность, то есть доступность и увлекательность в идеале на уровне хорошей занимательной художественной литературы. Здесь главная проблема — уход от музыковедческого «наукообразия», сразу отторгаемого «широким» читателем, умение рассказать легко и просто о сложном.

Важную роль издавна играет *публичное лекторство*, куда входят различные филармонические лектории, «Университеты культуры» и пр. Работа подобного рода, наряду с багажом музыковедческих знаний, предполагает ряд дополнительных профессиональных навыков: *ораторское искусство* (публичные лекции по бумажке не читаются, в них велика доля импровизационности «по обстоятельствам на месте»); *сценическое мастерство*, близкое актерскому в его умении удерживать внимание зала; *композиционное чутье*, близкое сочинению музыки, определяющее драматургию и архитектуру лекционной программы (последовательность тем разговора с учетом постепенного утомления внимания ауди-

тории, соотношение разговорной и музыкально-иллюстративной частей, продуманные кульминации и моменты разрядки и многое другое).

Близкими по творческим задачам и формам работы, но куда более трудными для профессиональной реализации являются другие устные прикладные формы — музыкальные *радио- и телепередачи и программы*. Их доля в прикладной музыковедческой деятельности будет только нарастать, электронные СМИ в наступившем столетии уже доминируют. Самая большая сложность здесь — массовый характер аудитории и ее анонимность. Если лектор видит свой зал, а люди, сидящие в нем, специально пришли на эту встречу, то в электронных СМИ этой связи нет. И независимо от того, сам ли музыковед озвучивает свой текст или только пишет его (такое часто бывает на радио), его профессиональная работа включает целый букет особых, специальных требований (см. раздел 3.6).

Наконец, уже начала создаваться прикладная музыковедческая продукция на интернет-сайтах, обращенных к музыкальной тематике. Это направление сегодня пребывает еще на начальном этапе своего развития и опирается в основном на принципы письменной популярной литературы на музыкальные темы. Но когда здесь в полную меру будет задействован звук, откроются новые безграничные перспективы...

**Оценка** существует в облике музыкально-критической мысли. Профессиональная художественно-оценочная деятельность, направленная на музыку, реализует себя в сфере музыкально-критической журналистики. Хотя журналистика является и важным каналом ознакомления — музыкального просветительства, популяризации и пропаганды — в письменных формах в облике «популярной литературы», в устных — в телерадиопродукции, именно оценочная составляющая делает ее совершенно особым явлением. Теоретическим и практическим основам музыкальной журналистики как отдельной формы прикладной музыковедческой деятельности и посвящена данная книга.

**Распространение** (менеджмент, редаKTура) к творчеству в привычном понимании слова отношения не имеет, в отличие от ознакомления и оценки, которые в своем конечном

результате предстают в облике определенной *музыковедческой творческой деятельности*. Однако было бы глубоким заблуждением видеть за распространением лишь практическую значимость, которая, кстати, может быть очень велика. Творческое начало здесь, хотя и не материализуется в самом результате, в идеале должно окрашивать все подходы.

На этапе распространения музыкальный деятель выходит за пределы теории в сферу чистой практики, а важнейшие прикладные ознакомительно-оценочные цели скрываются «за кадром». Но если на поверку их не оказывается вовсе, то это — беда, означающая, что такая важная сфера духовной жизни, как распространение музыкальной культуры в обществе, захвачена не теми, кто эту миссию должен осуществлять. В идеале же ими должны быть подлинники знатоки музыкального искусства (музыковеды) и художественно-организационного дела одновременно.

*Музыкальный менеджмент* — это прежде всего музыкально-организационная работа. Важнейшими в ней являются не только художественные, но и экономические, и юридические знания. Грамотный музыкальный менеджмент обеспечивает условия успешного функционирования музыкального искусства. Должно ли это происходить в рамках музыковедческого образования — дискуссионный вопрос. По сути, это — отдельное направление, требующее дополнительного образования\*.

Особая сфера прикладной музыковедческой деятельности в области распространения — *издательская редакция*. Ее главной функцией является работа с «чужим словом», предшествующая выходу труда в свет. Осуществлять ее, естественно, могут лишь специалисты, разбирающиеся в предмете разговора, то есть для музыковедческой литературы — тоже музыковеды. Практика показывает, что в данной деятельности есть много своих проблем. Конечный результат в значительной мере определяет личность редактора, от которого в роли профессиональных качеств требуются не только

---

\* Не случайно специальные факультеты организационно-экономического направления есть и в ГИТИСе, и во ВГИКе — вузах, готовящих специалистов театра и кино. Специальность музыкального менеджмента появилась и в РАМ им. Гнесиных.

знания и умение, но и психологическая совместимость. Есть авторы, которым довелось познать и безапелляционную редактуру, и непонимание, и жесткое давление с требованием принципиальных изменений, как и редакторы, которым выпала судьба биться над сырыми, бездарными и бессмысленными текстами.

У кого-то может возникнуть вопрос — нужен ли вообще институт редакции (естественно, не технической, а художественной)? Ответ должен быть положительным — она необходима, поскольку непосредственно направлена на качественные показатели *распространения* музыкальной культуры. Необходима, но с ясным пониманием, что у нее есть своя четко очерченная функция и свои пределы компетенции. Профессиональная художественная редакция — это творческая деятельность с правом совещательного голоса; это оценочный взгляд на самоценный творческий продукт другого лица, прежде чем этот продукт будет представлен обществу; это способность к восприятию и пониманию иного мира; наконец, это умение ощутить себя неким «вторым Я» автора — в той мере, в какой он в этом нуждается. Деятельность данного рода также требует особого дарования и особого мастерства.

Целостный взгляд на прикладное музыковедение в его разных формах позволяет четко определить место в нем музыкально-журналистской деятельности. Одновременно такой взгляд показывает, что многие направления прикладного музыковедения — сообщающиеся сосуды. Их развитие может опираться на сходные образовательные принципы: образование складывается из целого комплекса *специальных музыкальных*, широких *гуманитарных* и — в необходимых объемах — *экономических*, *юридических* (для музыкального менеджмента) и *технических* (для работы на радио и телевидении, в интернете) знаний.

В свою очередь, и у музыкальной журналистики (включаяющей музыкальную критику) — главного предмета внимания настоящей книги — есть своя незаменимая роль в музыкальном процессе. И свое определенное место в системе музыковедения — она входит в прикладное музыковедение.

Современная культура нуждается в специалистах прикладного музыковедения. Совершенствование специального



музыковедческого образования в интересах его прикладных форм — проблема, требующая своего разрешения\*.

### 1.3. МЕСТО МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

**К**ак явствует из перевода с греческого, слово «критика» означает искусство судить, разбирать. То есть в основе музыкально-критической мысли всегда лежит оценочный подход, направленный на произведения музыкального искусства. Музыкальная критика — компонент музыкальной культуры, входящей в свою очередь в культуру художественную. Со своей стороны художественная культура складывается из компонентов как духовного, так и материального порядка.

Компонентами материального порядка являются учреждения функционирования музыки: концертные залы и музыкальные театры, музыкальные учебные заведения, музыкальное радио и телевидение, аудиоиндустрия, музыкально-издательское дело, вспомогательное производство (от музыкальных инструментов до костюмов или пультов) и т. п., то есть вся сфера технической организации музыкально-культурного процесса.

Духовная составляющая музыкальной культуры включает в себя три области музыкально-художественной деятельности человека: музыкальное творчество, музыкальное потребление и музыкально-эстетическое сознание.

Музыкально-эстетическое сознание охватывает музыкальные знания, взгляды на музыкальное искусство, стереотипы отношения к прекрасному и безобразному, к традициям и новаторству, нормы поведения в контактах с музыкальным искусством и т. д. и т. п. Оно включает в себя сложный комплекс художественных потребностей, приятий и неприятий

---

\* Проблема сдвинулась с мертвой точки. В Нижегородской консерватории им М. И. Глинки создано отделение прикладного музыковедения. В 2005 году там состоялся первый выпуск специалистов прикладного музыковедения — музыкальных журналистов и лекторов.

тий, то есть множество различных мыслительных направлений, связанных с музыкальным искусством.

Музыкальная критика, естественно, принадлежит музыкально-эстетическому сознанию. Она входит в данную сферу наряду с эстетико-философской мыслью о музыке и музыкальной наукой.

При этом музыкальная критика как оценочная мысль по своей природе личностна и исторически обусловлена. «Каждая эпоха, приобретая новые идеи, приобретает и новые глаза», — утверждал Генрих Гейне.

Именно в историческом движении культуры прежде всего следует искать корни таких специфических особенностей художественно-критического осмысления, как:

- непрерывно происходящая *переоценка* ценностей;
- *относительность истины* критической оценки;
- *вариативность* (множественность) пониманий, характерная как для одного периода, если она исходит от множества воспринимающих, так и, что особенно важно, для развертывания во времени;
- *разомкнутость*, неокончателность критических суждений.

Музыкальная критика (как и все виды художественной критики) обладает определенной автономией и самоценностью. Причина заключена в том, что процесс художественной деятельности непрерывно порождает художественную критику из самого себя. Критическая мысль действует как механизм саморегуляции художественной культуры, она является одновременно и реакцией на создаваемое, и побудительным толчком к созиданию. Связано это с особыми свойствами самого объекта художественной критики — искусства.

### Музыкальная критика и музыкальное искусство

**П**роцесс самоидентификации музыкальной критики как оценочной мысли о музыке в первую очередь наталкивается на сакраментальный вопрос: зачем она нужна искусству? Что их связывает? Пребывает ли музыкальная критика в роли зависимого и подчиненного творчеству подразделения, как нередко кажется многим композиторам

(«пусть сначала сам попробует что-нибудь написать, а потом рассуждает на тему — что хорошо, а что плохо!»!), или у нее есть свое место в музыкально-культурном процессе? Ф. М. Достоевский на эти вопросы дает исчерпывающий ответ: «Критика так же естественна и такую же имеет законную роль в деле развития человеческого, как и искусство. Она сознательно разбирает то, что искусство представляет нам только в образах»<sup>3</sup>.

Искусство полностью пребывает в пределах ценностного сознания. Оно не только нуждается в оценке, но вообще реально осуществляет свои функции только при ценностном к нему отношении. Например, невостребованное произведение (т. е. не являющееся ценностью для данного общества) как бы не существует. Этим объясняются длительные периоды непризнания, забвения, а значит, и фактического «несуществования» многих произведений искусства для целых эпох; либо неприятие культур чужеродных, этнически далеких, а потому не воспринимаемых. Открытие таких культур равнозначно акту рождения оценочного к ним отношения.

Взаимоотношения искусства и оценочной мысли о нем в некотором роде несут на себе ответ вечного вопроса об изначальности «слова» и «дела». Ведь невозможно определить в абстракции, что первично и что вторично, что возникло раньше — само искусство, а затем оценочное к нему отношение, или сначала возникла потребность в искусстве, *ценностный запрос*, а затем эта потребность была удовлетворена.

Именно особенности искусства и обусловили феномен художественной критики: она вызвана к жизни необходимостью в механизме, который и предъявлял бы свои требования к искусству, и регулировал бы реализацию этих требований. Иными словами, будучи глубоко связанной с искусством, художественная критика не является его частью. Она существует *не внутри* него и *не благодаря* ему, но как бы *одновременно* с ним.

В результате таких взаимоотношений между музыкальным искусством и музыкально-критической мыслью как частью общественного сознания, стимулирующей развитие искусства, и родились две различные трактовки (их можно определить как узкую и широкую) того, сколько времени су-

ществует художественная и, в частности, музыкальная критика.

Согласно расширительной трактовке можно считать, что музыкальная критика существует столько, сколько существует музыка, поскольку ценностный подход к искусству, отражающий художественные потребности общества на разных этапах его исторического развития, был всегда. В частности, античное сознание в размышлениях о музыке изначально оценочно, а позиция говорящего обязательно отражает определенную систему ценностных критериев. Например, у Плутарха читаем:

«Музыка — изобретение богов — есть искусство во всех отношениях почтенное. Применяли его древние, как и прочие искусства, соответственно его достоинству, но современники наши, отрешившись от его возвышенных красот, вводят в театры, вместо прежней мужественной, небесной и любезной богам музыки, расхлябанную и пустынькую»<sup>4</sup>.

Исследуя исторический процесс развития музыки и конкретные образцы критико-оценочных суждений, можно проследить направленность эволюции художественных воззрений. На этом же основывается возможность диалога культур, когда между ценностными позициями прошлого и нового времени оказываются точки соприкосновения. Исследование истории эволюции ценностных суждений дает повод напрямую связывать результаты таких изысканий с музыкальной критикой. Все это — основа для широкого толкования.

Другая точка зрения предполагает, что музыкальная критика как особая форма деятельности и особая профессия возникла примерно в XVIII в., в период, когда усложнились художественные процессы и понадобился реальный механизм, который эти процессы мог бы регулировать и разъяснять. Так, анализируя появление профессиональной художественной критики более двух веков назад, тартуский ученый Б. Бернштейн в работе «История искусств и художественная критика»<sup>6</sup> называет две причины. Одна из них — разрушение духовной однородности общества, подрывающее основы непосредственного художественного понимания. Другая — возникновение новой, более высокой и сложной структуры художественного сознания, требующего включения критики, без которой оно уже не может нормально функционировать.

Музыкальная критическая мысль, ранее представленная в философских трактатах и эстетических высказываниях, вычленяется и локализуется в самостоятельной сфере деятельности. Эта сфера — музыкально-критическая журналистика, которая является одним из каналов выхода «в свет» музыкально-критической мысли.

Развитие музыкальной журналистики в рамках периодической печати смогло обеспечить более совершенное, динамичное действие механизма саморегуляции музыкальной культуры, каковым и является музыкальная критика. То есть не нарождающаяся публичная журналистика создала музыкальную критику, но критическая мысль в более сложных условиях развития общественно-художественного сознания вышла на качественно новый уровень своего функционирования. В чем же заключалось это усложнение?

До определенного периода процесс саморегуляции музыкальной культуры происходил как бы автоматически. Это видно, если сравнить три основных источника музыки Нового времени: фольклор, музыку быта и религиозно-культовую музыку. Фольклорные формы изначально обладали механизмом саморегуляции, в них всегда присутствовало критическое начало, которое вершило непрерывный отбор и автоматически выполняло контролируемую роль: общество само отбирало то, чему следует сохраняться во времени, а чему — отмирать, без санкции коллектива ничего не могло изменяться. В музыке быта процесс саморегуляции также происходил автоматически: утилитарные музыкальные жанры либо прожигали краткую жизнь, либо постепенно смещались в сферу прекрасного, оставаясь в истории уже в новом ценностном качестве. Музыка храма вообще не воспринималась как явление, требующее оценочного отношения. Оно могло родиться и родилось уже вне рамок потребностей культа.

XVIII век — тот рубеж, когда потребности музыкальной культуры, связанные с усложнением художественного процесса, сделали музыкальную критику самостоятельным родом творческой деятельности. Осознанное наслаждение музыкой не только обострило чувство самооценности искусства, но создало слушателя — осмысленного потребителя художественных ценностей: *из публики, из слушателя (образован-*

*ного, мыслящего, включая и музыкантов-профессионалов) выделилась профессиональная музыкальная критика.*

Суммируя сказанное, можно прийти к двум главным заключениям:

*Первое:* характер глубинного взаимодействия оценочных подходов и результатов музыкального творчества обосновывает широкое понимание возникновения музыкальной критики как музыкально-критической мысли — она существует столько, сколько существует искусство. Одновременно художественная практика в культуре европейской традиции позволяет определить возраст музыкальной критики как профессиональной музыкально-критической журналистики примерно двумя веками (у истоков — Иоганн Маттезон, Иоганн Адольф Шейбе).

*Второе:* художественная критика (и музыкальная в том числе) — явление уникальное. Аналога ей нет ни в одной другой сфере человеческой деятельности, и причина кроется в объекте — искусстве. В отличие от результатов научного труда или материального производства, произведение искусства изначально дуалистично: оно одновременно объект реальный и идеальный, целиком пребывающий в пределах ценностного сознания индивидуумов. Его значимость прячется в бесконечном множестве индивидуальных восприятий.

Это делает художественную критику особой творческой деятельностью и выдвигает в качестве важного условия личные качества критика. В данной связи уместно привести поистине гимническое высказывание Ромена Роллана:

«Очень большой критик стоит для меня на одном уровне с большим художником-творцом. Но такой критик встречается крайне редко, еще реже, чем творец. Ибо критик должен обладать гением созидания, который он принес в жертву гению разума, заставив соки отхлынуть к корням: потребность знать убила потребность быть; но теперь бытие уже не представляет загадки для познания — великий критик проникает в творчество по всем капиллярам, он им овладевает»<sup>7</sup>.

### Музыкальная критика и музыкальная наука

**И**зучением феномена музыки занимаются многие научные сферы: помимо собственно музыковедения, оно

привлекает внимание искусствоведения разных направлений, эстетики, философии, истории, психологии, культурологии, семиотики, а возможно, и других научных областей. К познанию музыки устремлены многие неспециальные науки, которые, не имея возможности подойти к музыкальному искусству с его специфической стороны, опираются на общие с другими явлениями — на объединяющие, а не отличительные черты.

Одновременно уже локализовалась и существует специальная наука — собственно *музыкознание*, предмет внимания которого именно видовые свойства искусства музыки, его специфические свойства, отличающие от всего остального в художественном мире. Именно о *музыкальной науке* и только о ней идет речь как об области, соотносимой с *музыкальной критикой*. Их объединяет происхождение — мыслительные процессы в общественно-художественном сознании, обращенные к феномену музыки, и сам объект внимания — музыкальное искусство.

Граница между музыкальной наукой и музыкальной критикой зачастую представляется размытой и даже искусственной. Нередко совпадают авторы — одному перу могут принадлежать труды как в той, так и в другой области. Более того, есть тексты, где обе сферы пребывают в неразрывном единстве. Однако и цель, и побудительная энергия, и, главное, результат у музыкальной науки и музыкальной критики принципиально различны.

Корни музыкальной науки, как и любой другой научной деятельности, — *гносеологические*. Она вызвана к жизни силами познания. Корни музыкальной критики — *аксиологические*. Ее цель — установить художественную ценность объекта.

Это определяет и весь комплекс отличий:

1. Музыкальная наука вырастает из научной деятельности общества, то есть она приходит в музыкальную культуру как бы *извне*. Музыкальная критика, обусловленная ценностной природой искусства, зарождается *внутри* самой художественной культуры.

2. Музыкальная наука исследует апробированные музыкальные ценности. Для нее главное — *анализ оцененного*.

Внимание музыкальной критики направлено на весь художественный поток, из которого она сама вычленила ценности. Для нее главное — *оценка анализируемого*.

3. Музыкальная наука тяготеет к академизму, ее результаты обращены к специалистам. Музыкальная критика — к публицистичности, она ориентирована на массовость, на широкую аудиторию.

4. Наука опирается на объективное и отстраненное, как бы надличностное мышление (вспомним характерное для научных текстов обезличенное «мы»). Критика, напротив, устремлена к субъективно окрашенной форме выражения от имени конкретного «я».

Являясь антиподами, особенно очевидными в подходах к одному и тому же явлению, музыкальная наука и музыкальная критика одновременно неразрывно связаны. Критика составляет науке оценочные выводы, направляя научный поиск в достойное русло. Наука критике — ценностные критерии и средства аргументации, основанные на знании. По своей природе критика субъективна, наука при необходимости помогает объективизировать субъективное суждение. «Чем более методология искусствознания стремится приблизиться к точности, тем более она должна отвлекаться от ценности», — пишет Б. Бернштейн в упоминавшейся работе. И там же делает вывод: «Антагонизм научного и критического есть одновременно и связь. Одно не может жить без другого»<sup>8</sup>.

Наибольшего сближения научный и критический подходы достигают в том случае, когда объектом научного исследования становится музыкальная современность. Ученые, занимающиеся новой музыкой, обязаны быть и сильными критиками. Именно в работе с новым музыкальным материалом, который лишь осваивается в оценочном плане, аксиологический и гносеологический процессы оказываются практически неразделимыми.

Суммируя сравнительные наблюдения над характером научного и критического подходов, можно, наконец, определить основополагающие видовые черты художественной (в том числе и музыкальной) критики:

1. *Направленность на «сейчас»*. Внимание критики всегда обращено только на явления, значимые для культуры се-