Министерство культуры Республики Башкортостан

ГБПОУ РБ Учалинский колледж искусств и культуры

имени Салавата Низаметдинова

**Задания и лекции**

по дисциплине

**ПМ.03 МДК 03.01 Основы журналистской деятельности**

**в области музыкального искусства**

специальности Теория музыки

**Годовой план**

**1 семестр**

**Самостоятельная работа №1**

**Темы для изучения:**

1. Музыкальная критика, ее место в культурной жизни общества. Специфика критики. Критика как оценочное суждение. Краткие сведения об основных жанрах музыкальной критики.

**Задание:**

1. Сформулировать задачи предмета.

 Задачи и предмет музыкальной критики – анализ и оценка текущей музыкальной жизни, современных творческих процессов. Общественная функция художественной критики, ее публицистический характер. Воспитательная, популяризаторская и «регулирующая» функции критики, оценка творческой работы композиторов, исполнителей, художественных коллективов. Формирование общественного мнения. Объективные критерии художественной критики.

*2.* Дать сведения об основных жанрах музыкальной критики. Хроникально-информативные жанры: хроникальная заметка, обзор, корреспонденция. Просветительско-популяризаторский тип (интервью, рецензия, нотографическая, дискографическая и библиографическая заметки). Научно-исследовательский тип (творческий портрет, проблемная критическая статья, некоторые виды рецензий), художественно-музыкальный тип (эссе, новеллы, мемуары). Их цели, задачи, содержание.

*3.* Опираясь на данный план анализа статьи сделать анализ 2-3 разножанровых музыкально-критических работ из прессы («Музыкальная академия», «Музыковедение», «Музыка и время», «Медиамузыка», «Музыкальная жизнь», «Рампа» и др.) или сборника статей Стасова, Лароша, Асафьева, Оссовского, Шумана, Берлиоза и др. с целью изучения их специфики.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 октября.

**Самостоятельная работа №2**

**Темы для изучения:**

2. Западно - европейская композиторская критика XIX – первой половины XX веков. Э. Т. А. Гофман – создатель нового вида музыкальной критики. Композиторы – критики эпохи Романтизма. Литература и музыка в критических статьях Р. Шумана и Г. Берлиоза. Журналистская деятельность Ф. Листа. Литературные труды Р. Вагнера. К. Дебюсси о русской музыке и музыкальной жизни Парижа. А. Онеггер – утверждение современного искусства.

**Задание:**

1. Анализ статей западно-европейских авторов: Шумана «О музыке и музыкантах», Берлиоза «Вечера в оркестре».

2. Анализ статей Вагнера Музыка и революция», Дебюсси «Русская музыка и французские композиторы», Онеггера «Я – композитор».

3. Подготовить сообщение или доклад об одном из выдающихся европейских музыкантов в области музыкальной критики.

 **Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 ноября.

**Самостоятельная работа №3**

**Темы для изучения:**

3. Хроникально-информативные жанры: анонс, аннотация, заметка, обзор, корреспонденция. Особенности жанров. Цели и задачи статьи в жанре заметка, обзор, корреспонденция. Особенности содержания, формы и языка. Обзор наиболее значительных событий музыкальной жизни: концертов, конкурсов, музыкальных передач радио и ТВ, критических статей о музыке в местной печати.

**Задание:**

1. Устный обзор наиболее значительных событий музыкальной жизни.

2. Анализ статей о музыке в хроникально-информативных жанрах из газет и журналов.

3. Сформулировать цели и задачи статьи в жанре «Хроникальная заметка», ее структуру, разновидности, вопросы литературного стиля.

4. Написание статьи в жанре «Хроникальная заметка» в домашних условиях с целью закрепления практических навыков и обсуждение под руководством преподавателя.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 декабря.

**Самостоятельная работа №4**

**Темы для изучения:**

4. Интервью, беседа, дискуссия. Особенности жанров, отличие – в количестве участников. Две формы бытования – устная на радио и телевидении и литературно-оформленная в газетах и журналах. Два вида интервью: вопрос-ответ и беседа. Цель, задача, адресат. Методика работы над интервью.

**Задание:**

1. Анализ статей о музыке в жанрах интервью, беседы из газет и журналов, беседы, дискуссии об искусстве на радио и ТВ.

2. Особенность жанра интервью, его цели и задачи. Подготовительная работа к интервью, составление вопросов. Особенности формы и языка.

3. Практическое освоение жанра «Интервью». Написание статьи в жанре «Интервью» в домашних условиях с целью закрепления практических навыков и ее обсуждение с преподавателем.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 28 декабря.

**2 семестр**

**Самостоятельная работа №5.**

**Темы для изучения:**

5. Становление и развитие профессиональной русской музыкальной критики.

Зарождение музыкальной критики в России во второй половине XVIII – начале XIX века. Виднейшие музыкальные критики – публицисты XIX в.: В. Одоевский, А. Серов, В. Стасов, Ц. Кюи, Г. Ларош, П. Чайковский, А. Бородин. Характеристика их деятельности и изучение важнейших трудов.

Музыкальная критика на рубеже XIX – XX веков. Ее представители: Н. Кашкин, С. Кругликов, Ю. Энгель, А. Оссовский, В. Каратыгин, Б. Асафьев.

Органы печати. Жанры и формы музыкально – критических работ дореволюционного периода.

**Задание:**

1. Анализ основных этапов развития музыкальной критики в XIX – начале XX века. Проблематика и главные направления деятельности музыкальной критики, обусловленные историческим процессом развития русской музыки.

2. Анализ статей русских критиков: Стасова («Мученица нашего времени», «Уморительный музыкальный критикан» и др.), Серова («Руслан и русланисты», об опере «Русалка Даргомыжского и др.), Лароша (о Чайковском или композиторах «Могучей кучки»).

3. Подготовить сообщение об одном из выдающихся русских музыкантов в области музыкальной критики.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 марта.

**Самостоятельная работа №6.**

**Темы для изучения:**

6. Развитие навыков слухового анализа исполнения музыкальных произведений; вопросы исполнительской интерпретации.

7. Рецензия. Виды рецензий.

Общие сведения о жанре. Цели, задачи, адресат рецензии. Центростремительная и центробежная тенденции в подходе к анализу. Рецензии на сольный и смешанный концерты, на оперный или балетный спектакль, сравнительная рецензия. Необходимые компоненты при рецензировании.

**Задание:**

1. Определение своеобразия исполнительской трактовки произведения; различие интерпретаций, творческих манер; специфика раскрытия художественного замысла произведения разными исполнителями.

2. Анализ программы концерта с точки зрения стиля, эпохи, индивидуального облика композитора, творческих школ и направлений. Краткая характеристика произведений, их образно – художественное содержание. Особенности трактовки и раскрытия художественного замысла солистом; его творческая манера, своеобразие исполнительского мастерства.

3. Художественные достоинства и недостатки исполнения. Анализ художественного мастерства дирижера, его интерпретации произведения. Оценка художественного коллектива.

4. Подготовка сценария концерта любого типа (тематического, монографического, например, к юбилею Рахманинова, выпускного, отчетного и т.д.).

5. Оперная рецензия. Синтетичность музыкального жанра оперы, многосоставность творческого коллектива. Особенность рецензии на оперный спектакль. Функции дирижера и режиссера. Оценка исполнителей. Устный анализ статей в этом жанре.

6. Балетная рецензия. Условности музыкального театра. Специфика и особенности балетной рецензии. Необходимость овладения хореографической лексикой. Виды танцев. Характеристики техничности исполнителей. Анализ статей Лароша, Асафьева, Соллертинского, Богданова-Березовского.

7. Практическое освоение жанра «Рецензия». Задачи и методики написания рецензии. Определение рекомендаций по ее содержанию, общему направлению и форме. Адресат рецензии и ее литературный стиль. Написание рецензии в домашних условиях с целью закрепления практических навыков.

8. Анализ статей в разных видах рецензии (концертной, смешанной).

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 апреля.

**Самостоятельная работа №7.**

**Темы для изучения:**

8. Отечественная музыкальная критика XX века. Преемственность русского классического музыкознания, музыкальной публицистики дореволюционного периода. Представители советского музыкознания и критики: Б. Асафьев, Б. Ярустовский, Г. Хубов, Ю. Келдыш, И. Соллертинский, Л. Генина, М. Сабинина, А. Сохор, Т. Ливанова, Т. Левая, Г. Орджоникидзе и др. Органы печати. Жанры и формы современных музыкально – критических работ.

**Задание:**

1. Новые качества советской музыкальной критики. Важнейшие этапы развития критики в XX веке. Анализ статей отечественных авторов XX века.

2. Подготовить сообщение об одном из выдающихся советских критиков.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 мая.

**Самостоятельная работа №8.**

**Темы для изучения:**

9. Творческий портрет. Задачи и методика написания очерка в жанре «Творческий портрет» об известном композиторе, музыкальном деятеле, возможно о музыкальном деятеле современности с использованием интервью. Содержание, форма и литературный стиль очерка.

10. Современные формы музыкальной журналистики (газетно-журнальная, радиотелевизионная, интернет-журналистика).

**Задание:**

*1.* Анализ статей в жанре «творческий портрет».

*2.* Практическое освоение жанра «Творческий портрет». Написание статьи в жанре «Творческий портрет» в домашних условиях с целью закрепления практических навыков и ее обсуждение с преподавателем на занятии.

*3.* Изучение и обсуждение музыкально-критических материалов периодической печати. Обзор журналов «Музыкальная академия», «Старинная музыка», «Советская музыка», газет «Культура», критических статей о музыке в периодической печати.

4. Анализ жанров музыкально – критических работ с целью изучения их специфики.

*5.* Массовая музыкальная культура как объект рецензирования. Приоритет развлекательной ценности. Ориентация на актуальное, модное. Формы бытования. Анализ музыкальных каналов, передач на радио и ТВ.

*6.* Изучение специфики и возможностей интернет-журналистики применительно к музыкальной культуре. Ее интерактивность, форумы, гостевые книги, специальные веб-сайты о музыке.

**Форма отчетности:** Зачет. Очно.

**Сроки отчетности:** до 28 июня.

**План анализа статьи:**

1. Цель, объект, тема критики, адресат (по ним можно определить тип и жанр).
2. Определение жанра и типа статьи (основной, черты иных жанров).
3. Анализ оценки (прямая, завуалированная, категоричная, объективная, пристрастная и т.д.).
4. Тон повествования (тактичный, грубоватый, спокойный, восторженный, степень научности, ироничности и т.д.).
5. Общая композиция (деление на части), динамика развития мысли (степенная, быстрая, компактная, основательная).
6. Стилистический анализ (стиль научный, профессиональный, разговорный), литературно-художественные приемы (метафоры, гиперболы, эпитеты и др.).
7. Синтаксис (предложения длинные, лапидарные, сложные, простые), лексический состав (необычные слова, словосочетания).

**1 семестр**

**Контрольный урок (вопросы):**

1. Музыкальная критика, ее место в культурной жизни общества. Специфика музыкальной критики.
2. Основные жанры музыкальной критики.
3. Западно - европейская композиторская критика XIX – первой половины XX веков.
4. Хроникально-информационные жанры.
5. Музыкальный обзор, его черты.
6. Интервью, виды интервью.
7. Литературная стилистика; средства экспрессивности языка.
8. Рецензия, ее виды, основные качества.
9. Основные этапы развития русской музыкальной критики в XIX веке.
10. Проблематика и главные направления деятельности русской музыкальной критики.
11. Виднейшие русские музыкальные критики – публицисты XIX века.
12. Особенности жанра рецензии.
13. Какие русские критики рассматривали вопрос о национальном в музыке.
14. Вопрос о русской опере.
15. Назовите музыкальные издания в России XIX века.

**2 семестр**

**Зачет (вопросы):**

1. Назвать основные жанры музыкальной критики.
2. Перечислить западно - европейских композиторов-критиков XIX – первой половины XX веков.
3. Основные этапы развития русской музыкальной критики в XIX веке.
4. Виднейшие русские музыкальные критики – публицисты XIX века.
5. Проблематика и главные направления деятельности русской музыкальной критики.
6. Представители отечественной музыкальной критики XX века.
7. Какие виды рецензий существуют.
8. В чем специфика этого жанра.
9. Каковы характерные черты проблемного выступления.
10. Что должна включать в себя статья в жанре «Творческий портрет».
11. В чем особенности юбилейной статьи.
12. Ошибки, перегибы в оценках произведений. Переоценка с течением времени и изменением политической обстановки в стране.
13. Каковы главные моменты в работе с музыковедческой литературой.
14. Назовите музыкальные издания в России XX века и современности.
15. Какие вопросы актуальны для музыковедов в наше время.

**Примерный перечень тем сообщений, докладов:**

1. Критическое наследие Серова.

1. Художественно- просветительская деятельность Стасова.
2. Композиторы – критики эпохи Романтизма. Литература и музыка в критических статьях Р. Шумана и Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера.
3. Музыкальная критика на рубеже XIX – XX веков.
4. Представители советского музыкознания и критики: Б. Асафьев, Б. Ярустовский, Г. Хубов, Ю. Келдыш, И. Соллертинский, Л. Генина, М. Сабинина, А. Сохор, Т. Ливанова, Т. Левая, Г. Орджоникидзе и др.

**Рекомендации по подготовке доклада**

Доклад – публичное сообщение, представляющее собой развёрнутое изложение определённой темы.

Этапы подготовки доклада:

1. Определение цели доклада.

2. Подбор нужного материала, определяющего содержание доклада.

3. Составление плана доклада, распределение собранного материала в необходимой логической последовательности.

4. Общее знакомство с литературой и выделение среди источников главного.

5. Уточнение плана, отбор материала к каждому пункту плана.

6. Композиционное оформление доклада.

7. Запоминание текста доклада, подготовки тезисов выступления.

8. Выступление с докладом.

9. Обсуждение доклада.

10. Оценивание доклада.

Композиционное оформление доклада – это его реальная речевая внешняя структура, в ней отражается соотношение частей выступления по их цели, стилистическим особенностям, по объёму, сочетанию рациональных и эмоциональных моментов, как правило, элементами композиции доклада являются: вступление, определение предмета выступления, изложение (опровержение), заключение.

Вступление помогает обеспечить успех выступления по любой тематике.

Вступление должно содержать:

● название доклада;

● сообщение основной идеи;

● современную оценку предмета изложения;

● краткое перечисление рассматриваемых вопросов;

● интересную для слушателей форму изложения;

● акцентирование оригинальности подхода.

Выступление состоит из следующих частей:

Основная часть, в которой выступающий должен раскрыть суть темы, обычно строится по принципу отчёта. Задача основной части: представить достаточно данных для того, чтобы слушатели заинтересовались темой и захотели ознакомиться с материалами.

Заключение - это чёткое обобщение и краткие выводы по теме.

Ориентировочное время на подготовку информационного сообщения – 4 часа

*Роль преподавателя:*

* определить тему доклада;
* оказать консультативную помощь;
* рекомендовать базовую и дополнительную литературу;
* оценить доклад в контексте занятия.

*Роль обучающегося:*

* собрать и изучить литературу по теме;
* составить план доклада;
* выделить основные понятия;
* ввести в текст дополнительные данные, характеризующие объект изучения;
* оформить текст письменно;
* сдать на контроль преподавателю и озвучить в установленный срок.

*Критерии оценки:*

* актуальность темы;
* соответствие содержания теме;
* глубина проработки материала;
* грамотность и полнота использования источников.

**Перечень основной учебной литературы.**

1. Аксюк С. О музыке. Статьи и рецензии. М., 1980.
2. Асафьев Б. Избранные труды. В 5 т. Тт. 4, 5. М., 1955, 1957.
3. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., 1973.
4. Асафьев Б. Избранные статьи, очерки и рецензии. М. – Л., 1967.
5. Балакирев М. Исследования. Воспоминания. Размышления и статьи. Л., 1961.
6. Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956.
7. Берлиоз Г. Мемуары. Изд. 2-3. М., 1967.
8. Беспалова Н., Верещагина А. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века. М., 1979.
9. Бородин А. Критические статьи. М., 1982.
10. Бородин А. О музыке и музыкантах. М., 1958.
11. Бронфин Е. О современной музыкальной критике. Пособие для семинаров. М., 1977.
12. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга. Избранные работы. М., 2001.
13. Вольные мысли: к юбилею С. Слонимского. СПб., 2003.
14. Воспоминания о Листе. М., 2000.
15. Воспоминания о Чайковском. Изд. 3-е, испр. М., 1979.
16. Галушко М. У истоков музыкальной критики в Германии // Музыкальная критика (теория и методика). Сб. науч. тр. Л., 1984.
17. Генина Л. Музыка и критика: контакты – контрасты. М., 1978.
18. Глущенко Г. Очерки по истории русской музыкальной критики конца XIX – начала XX века. Минск, 1983.
19. Гофман Э. Т. А. Избранные произведения. М., 1989.
20. Гофман Э. Т. А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. М., 1980.
21. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М. – Л., 1964.
22. Зарубежная музыка XX века. Сост. И. В. Нестьева. М., 1975.
23. Засурский И. Масс-медиа второй республики. М.: Издательство МГУ, 1999.
24. Каратыгин В. Избранные статьи. М., 1965.
25. Кашкин Н. Статьи о русской музыке и музыкантах. М., 1953.
26. Келдыш Ю. Критика и журналистика. Избр. статьи. М., 1963.
27. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки. М., 1989.
28. Конен В. Берлиоз – критик // Этюды о зарубежной музыке. Изд. 2, доп. М., 1975.
29. Кремлев Ю. Русская мысль о музыке, тт. 1-3. Л., 1954–1960.
30. Критика и музыкознаниие. Сборник статей. Вып. 1. Л., 1979, вып. 2. Л., 1980, вып. 3, Л., 1987.
31. Кузнецов К. Музыкально-исторические портреты. Биографии композиторов. Избранные страницы их творчества. М., 1937.
32. Кулешов В. История русской критики XVIII – XIX веков. М., 1978.
33. Курышева Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учебное пособие. М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007.
34. Курышева Т. Слово о музыке. О музыкальной критике и музыкальной журналистике. М., 1992.
35. Кюи Ц. Избранные статьи. Л., 1952.
36. Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях. М., 1957.
37. Ларош Г. Избранные статьи. Вып. 1-5. М., 1974-1978.
38. Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Изд. 2-е, доп. В 2 книгах. Л., 1987.
39. Ливанова Т. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1981.
40. Ливанова Т. Критическая деятельность русских композиторов-классиков. М., 1950.
41. Ливанова Т. Оперная критика в России. Вып. 1-6 (вып. 1. – совм. с В. Протопоповым). М., 1966-1974.
42. Ливанова Т. Стасов и русская классическая опера. М., 1957.
43. Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959.
44. Малер Г. Письма, воспоминания. Изд. 2-е, доп. М., 1968.
45. Музыка и время. Мысли о современной музыке. Сб. статей. М., 1970.
46. Оссовский А. Музыкально-критические статьи. Л., 1971.
47. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Изд. 2-е. Л., 1985.
48. Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. Л., 1978.
49. Прокофьев С. Автобиография. Изд. 2-е. М., 1982.
50. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л., 1977.
51. Радиожурналистика. Под ред. А. Шереля. М.: Издательство МГУ, 2000.
52. Римский-Корсаков Н. Литературные произведения и переписка. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1963.
53. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 8-е. М., 1980.
54. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX - начала XX в.: Хрестоматия. М., 1977.
55. Свет – добро – вечность. Памяти Э. Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1999.
56. Свиридов Г. Музыка как судьба. М., 2002.
57. Серов А. Статьи о музыке. Вып. 1-6. М., 1984-1990..
58. Скребков С. Избранные статьи. М., 1980.
59. Система средств массовой информации России. Под ред. Я. Засурского. М.: "Аспект-пресс" - Издательство МГУ, 2001.
60. Соллертинский И. Критические статьи. Л., 1963.
61. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956.
62. Соллертинский И. Статьи о балете. Л., 1973.
63. Сохор А. Статьи о советской музыке. Л., 1974.
64. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки // Сохор А. Статьи и исследования. Л., 1981.
65. Стасов В. Статьи о музыке. Вып. 1-5. М., 1974-1980.
66. Стравинский И. Статьи. Воспоминания. М., 1985.
67. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Комментарий. Л., 1971.
68. Ступель А. Русская мысль о музыке. 1895-1917. Л., 1980.
69. Хубов Р. О музыке и музыкантах. М., 1959.
70. Чайковский П. Музыкально-критические статьи. Л., 1986.
71. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2 т. М., 1975, 1979.

**Интернет-ресурсы**

* 1. Курышева Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика:

Учебное пособие. <http://modernlib.ru/books/tatyana_aleksandrovna_kurisheva>

/muzikalnaya\_zhurnalistika\_i\_muzikalnaya\_kritika\_uchebnoe\_posobie/read\_1/

2. Литературная критика. - [Электронный ресурс]: https://ru.wikipedia.org/wiki/

3. Литературная критика и публицистика. - [Электронный ресурс]: http://spisok-literaturi.ru/books/kritika-i-publitsistika-1862-g-1863-\_7254039.html

4. Мошков К. Введение в музыкальную журналистику // http://www.moshkow.net/index.htm

5. Программы и планы работы ШЮЖ – Школы юного журналиста при МГУ //

http://school.journ.ru/

6. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. - [Электронный ресурс]: http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Culture/makl/07.php

7. Музыкальная журналистика. - [Электронный ресурс]: https://ru.wikipedia.org/wiki/

8. Профессия музыкальный критик. - [Электронный ресурс]:

sovetov.com/career/6180-professiya-muzykalnyj-kritik.html

9. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. - [Электронный ресурс]: http://philosophy.ru/library/eco/internet.html

**ЛЕКЦИИ**

 **Идейно-эстетические принципы художественной (музыкальной) критики**

Критика (от греч. «судить») – составная часть культуры. Художественная культура – сложная система культурных и духовных ценностей. Искусство – совокупность произведений поэтов, писателей, композиторов, художников. Плоды творческой личности – посредники между творцом и аудиторией. Возникают прямые и обратные связи.

Художественное творчество Художественное произведение

 Художественное восприятие

Все звенья этой триады взаимосвязаны, они изоморфны. Критика, вмешиваясь в эту схему, осуществляет способность искусства к саморегулированию. Оценка деятельности художника критиком направлена и к творцу, и к восприятию. В художественной критике находят отражение все глубинные процессы, происходящие в художественной культуре. Она всегда вмешивается в события художественной жизни.

Таким образом, критика тождественна суждению. Берлиоз «Подлинная критика – вкус и способность к суждению». Федин «Критик – толкователь произведения и поучитель не только читателя, но и писателя».

Критика возникла с появлением художественного творчества. Первоначально творец и исполнитель были в одном лице. Было широко распространено искусство импровизации, при котором реакция на произведение была мгновенная, непосредственно выраженная (сейчас это аплодисменты). С изменением исторических формаций возникают другие формы творчества, требующие более серьезного подхода и письменной фиксации (закрепления). Формируется художественное мнение – «самодеятельная» критика.

Расцвет критики – середина 19 века. Этому способствовали социальные причины: книгопечатание, нотопечатание, расцвет науки и искусства, формирование художественных кружков, салонов, внутри которых и происходит становление профессиональной критики. Например, с рождением русской композиторской школы связан расцвет русской музыкальной критики: Глинка – Одоевский, Могучая кучка – Стасов, Чайковский – Ларош, Шостакович – Соллертинский.

Раньше существовала зависимость художника от князя, двора, церкви. А в 19 веке он относительно свободен. Возникает потребность воздействия на художника не силой принуждения, а силой убеждения. Эта профессиональная критика была направлена и на художника, и на аудиторию (воспитать вкусы публики). Критики выступают от имени определенной социальной группы: борьба буффонов и антибуффонов, «глюкистов» и «пиччингистов». Они опираются на устойчивую идейно-эстетическую платформу.

Существуют разные типы музыкальной критики, связанные с различным пониманием её задач. В 19 и начале 20 веков была распространена субъективная критика, которая отвергала какие бы то ни было общие принципы эстетической оценки и стремилась передавать только личное впечатление от произведений искусства. В русской критике на такой позиции стоял Каратыгин, хотя в своей практической музыкально-критической деятельности он часто преодолевал ограниченность собственных теоретических взглядов. "У меня, и у всякого другого музыканта, - писал Каратыгин, - нет другого последнего критерия, кроме личного вкуса... Эмансипация взглядов от вкусов есть основная задача практической эстетики".

Неограниченной "диктатуре вкуса", характерной для субъективной критики, противостоят позиции критики нормативной, или догматической, исходящей в своих оценках из совокупности жёстких обязательных правил, которым приписывается значение всеобщего, универсального канона. Подобного рода догматизм присущ не только консервативной академической критике, но и некоторым направлениям в музыке 20 века, выступающим под лозунгами коренного обновления музыкального искусства и создания новых звуковых систем. В особенно резкой и категоричной форме, доходящей до сектантской исключительности, эта тенденция проявляется у сторонников и апологетов современного музыкального авангардизма.

Существует также тип коммерческой критики, преследующей чисто рекламные цели. Такая критика, находящаяся в зависимости от концертных предприятий и менеджеров, естественно, не имеет серьёзного идейно-художественного значения.

**Типы и жанры критических работ**

1. *Хроникально-информативный тип.* Цель – дать информацию. Творческий момент почти никак себя не проявляет. Хроникальная заметка, обзор, корреспонденция.
2. *Просветительско-популяризаторский тип.* Адресуется широкому читателю. Рецензия, интервью. Луначарский, Соллертинский, Асафьев.
3. *Научно-исследовательский тип.* Для узкоспециальной среды. Критическая проблемная статья, творческий портрет, некоторые виды рецензий.
4. *Художественно-*музыкальный тип. Близок музыкальному писательству. Эссе, мемуары, письма, новеллы. Шуман, Лист, Берлиоз, Гофман, Роллан, Б.Шоу, Онеггер и т.д.

**Зарубежная музыкальная критика**

Зарождение музыкальной критики относится к эпохе ***античности***. Ее началом считается полемика между сторонниками Пифагора и Аристоксена в Древней Греции (т.н. каноники и гармоники), в основе которой лежало разное понимание природы музыки как искусства. Античное учение об этосе было связано с защитой одних видов музыки и осуждением других, заключая в себе, таким образом, критически-оценочный элемент. В ***средние века*** господствовало теологическое понимание музыки, которая рассматривалась с церковно-утилитарной точки зрения как "служанка религии". Такой взгляд не допускал свободы критических суждений и оценок.

Новые стимулы развитию критической мысли о музыке дала эпоха ***Возрождения***. Своей полемической направленностью характерен трактат В. Галилеи "Диалог о древней и новой музыке" (1581), в котором он выступил в защиту монодического гомофонного стиля, резко порицая вокальную полифонию франко-фламандской школы как пережиток "средневековой готики". Непримиримо отрицательная позиция Галилеи по отношению к высокоразвитому полифоническому искусству послужила источником его полемики с выдающимся муз. теоретиком эпохи Возрождения Дж. Царлино.

В ***18 веке*** музыкальная критика становится значительным фактором в развитии музыки. Испытывая влияние идей просветительства, она активно участвует в борьбе музыкальных направлений и общеэстетических спорах того времени. Ведущая роль критической мысли 18 в. принадлежала *Франции* - стране Просвещения. В крупнейших органах французской периодической печати ("Mercure de France", "Journal de Paris") нашли отражение разнообразные события текущей музыкальной жизни. Наряду с этим приобрёл широкое распространение жанр полемического памфлета. Вопросам музыки уделяли большое внимание крупнейшие французские писатели, учёные и философы-энциклопедисты Ж. Ж. Руссо, Ж. Д Аламбер, Д. Дидро, М. Гримм.

Основная линия музыкальных споров во Франции в 18 в. была связана с борьбой за реализм, против жёстких правил классицистской эстетики. В 1702 появился трактат Рагене "Параллель между итальянцами и французами в отношении музыки и опер", в котором автор противопоставлял живость, непосредственную эмоциональную выразительность итальянской оперной мелодики патетической театральной декламации французской лирической трагедии. Это выступление вызвало ряд полемических откликов со стороны приверженцев и защитников французской классицистской оперы. С ещё большей силой вспыхнул тот же спор в середине века, в связи с приездом в Париж в 1752 итальянской оперной труппы, показавшей оперу "Служанка-госпожа" Перголези и другие образцы комедийного оперного жанра (так называемая "Война буффонов и антибуффонов"). На стороне итальянских буффонов оказались передовые идеологи "третьего сословия" - Руссо, Дидро. Горячо приветствуя и поддерживая присущие опере-буффа реалистические элементы, они в то же время резко критиковали условность, неправдоподобие французской придворной оперы, типичнейшим представителем которой был Рамо. Постановки реформаторских опер Глюка в Париже в 70-х годах послужили поводом для новой полемики (т.н. война глюкистов и пиччиннистов), в которой возвышенному этическому пафосу искусства австрийского мастера противопоставлялось более мягкое, мелодически-чувствительное творчество итальянца Пиччинни. В этом столкновении мнений нашли отражение проблемы, волновавшие широкие круги французского общества накануне Великой французской революции.

Пионером *немецкой* музыкальной критики в 18 веке был Маттезон - разносторонне образованный писатель, взгляды которого сложились под влиянием французского Просвещения. В 1722-25 он издавал музыкальный журнал "Critica musica", где был помещён перевод трактата Рагене о французской и итальянской музыке. В 1738 Шейбе предпринял издание специального печатного органа "Der Kritische Musicus" (выходил до 1740). Разделяя принципы просветительской эстетики, он считал высшими судьями в искусстве "разум и природу", Шейбе подчёркивал, что он обращается не только к музыкантам, но к более широкому кругу "любителей и образованных людей". Защищая новые течения в музыкальном творчестве, он, однако, не понял творчество И. С. Баха и не оценил его историческое значение.

Марпург, лично и идейно связанный с виднейшими представителями немецкого просветительства Лессингом и Винкельманом, издавал в 1749-50 еженедельный журнал "Der Kritische Musicus an der Spree" (Лессинг был одним из сотрудников журнала). В отличие от Шейбе, Марпург очень высоко ценил И. С. Баха. Видное место в немецкой критике в конце 18 в. занимал Шубарт, сторонник эстетики чувства и выражения, связанный с движением "Бури и натиска". Большое значение имела музыкально-критическая деятельность Рохлица, основателя "Всеобщей музыкальной газеты". Сторонник и пропагандист венской классической школы, он был одним из немногих немецких критиков, сумевших в то время оценить значение творчества Бетховена.

Остросатирические очерки *английского* писателя-просветителя Аддисона об итальянской опере, печатавшиеся в журналах "The Spectator" ("Зритель", 1711-14) и "The Guardian" ("Опекун", 1713), отражали зреющий протест национальной буржуазии против иностранного засилия в музыке. Берни в своих книгах "Современное состояние музыки во Франции и Италии" (1771) и "Современное состояние музыки в Германии и Нидерландах" (1773) дал широкую панораму европейской музыкальной жизни.

Одним из самых блестящих образцов музыкально-полемической литературы 18 века является памфлет Марчелло "Театр по моде" (1720), в котором разоблачаются нелепости итальянской оперы-сериа. Критике того же жанра посвящен "Этюд об опере" (1755) итальянского просветителя Альгаротти.

В эпоху ***романтизма*** в качестве музыкальных критиков выступают многие выдающиеся композиторы. Печатное слово служило для них средством защиты и обоснования своих новаторских творческих установок, борьбы против рутины и консерватизма или поверхностно-развлекательного отношения к музыке, разъяснения и пропаганды подлинно великих творений искусства. *Гофман* создал характерный для романтизма жанр музыкальной новеллы, в которой эстетические суждения и оценки облекаются в форму беллетристического художественного вымысла. Несмотря на идеалистичность понимания Гофманом музыки как "наиболее романтического из всех искусств", предметом которого является "бесконечное", его музыкально-критическая деятельность имела большое прогрессивное значение. Он горячо пропагандировал произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, считая творчество этих мастеров вершиной муз. искусства (хотя ошибочно утверждал, что "они дышат одним и тем же романтическим духом"), выступал как энергичный поборник национальной немецкой оперы и, в частности, приветствовал появление оперы "Волшебный стрелок" Вебера. *Вебер*, также соединявший в своём лице композитора и талантливого литератора, был близок к Гофману по своим взглядам. Как критик и публицист он уделял внимание не только творчеству, но и практическим вопросам музыкальной жизни.

На новом историческом этапе традиции романтической музыкальной критики продолжил *Шуман*. Основанный им в 1834 "Новый музыкальный журнал" стал боевым органом передовых новаторских течений в музыке, объединившим вокруг себя группу прогрессивно мыслящих литераторов. Стремясь поддерживать всё новое, молодое и жизнеспособное, шумановский журнал боролся против мещанской ограниченности, филистерства, увлечения внешней виртуозностью в ущерб содержательной стороне музыки. Шуман горячо приветствовал первые произведения Шопена, с глубокой проникновенностью писал о Шуберте (в частности, он впервые раскрыл значение Шуберта как симфониста), высоко оценил "Фантастическую симфонию" Берлиоза, а уже в конце жизни привлёк внимание музыкальных кругов к молодому Брамсу.

Крупнейшим представителем французской романтической музыкальной критики был *Берлиоз*, впервые выступивший в печати в 1823. Подобно немецким романтикам, он стремился утвердить высокий взгляд на музыку как на средство воплощения глубоких идей, подчёркивал её важную воспитательную роль и боролся против бездумного, легковесного отношения к ней, господствовавшего среди обывательских буржуазных кругов. Один из создателей романтического программного симфонизма, Берлиоз считал музыку самым широким и богатым по своим возможностям искусством, которому доступна вся сфера явлений реальной действительности и душевного мира человека. Горячую симпатию к новому он соединял с верностью классическим идеалам, хотя не всё в наследии музыкального классицизма сумел верно понять и оценить (например, его резкие выпады против Гайдна, принижение роли инструментального творчества Моцарта). Высшим, недосягаемым образцом служило для него мужественное героическое искусство Бетховена, которому посвящен ряд его лучших критических работ. С интересом и вниманием относился Берлиоз к молодым национальным музыкальным школам, он был первым из западных критиков, оценившим выдающееся художественное значение, новизну и оригинальность творчества Глинки.

К позициям Берлиоза как музыкального критика была близка по своей направленности литературно-журналистская деятельность *Листа* в первый, "парижский" период (1834-40). Он ставил вопросы о положении артиста в буржуазном обществе, изобличал зависимость искусства от "денежного мешка", настаивал на необходимости широкого музыкального образования и просвещения. Подчёркивая связь эстетического и этического, подлинно прекрасного в искусстве с высокими нравственными идеалами, Лист рассматривал музыку как "силу, объединяющую и сплачивающую людей друг с другом", способствующую моральному совершенствованию человечества. В 1849-60 Лист написал ряд больших работ, опубликованных в немецкой периодической печати (в т.ч. в шумановском журнале "Neue Zeitschrift fur Musik"). Наиболее значительными среди них являются цикл статей об операх Глюка, Моцарта, Бетховена, Вебера, Вагнера, "Берлиоз и его симфония "Гарольд"", монографические очерки о Шопене и Шумане. Характеристики отдельных произведений и творческого облика композиторов совмещаются в этих статьях с развёрнутыми общеэстетическими суждениями. Так, разбору симфонии Берлиоза "Гарольд в Италии" Лист предпосылает большой философско-эстетический раздел, посвященный защите и обоснованию программности в музыке.

В 30-х годах 19 века начал свою музыкально-критическую деятельность *Вагнер*, статьи которого публиковались в различных органах немецкой и французской периодической печати. Его позиции в оценке крупнейших явлений музыкальной современности были близки взглядам Берлиоза, Листа, Шумана. Наиболее интенсивной и плодотворной была литературная деятельность Вагнера после 1848, когда под влиянием революционных событий композитор стремился осознать пути дальнейшего развития искусства, его место и значение в будущем свободном обществе, которое должно возникнуть на развалинах капиталистического строя. В работе "Искусство и революция" Вагнер исходил из положения, что "только великая революция всего человечества может подарить истинное искусство".

В качестве музыкального критика выступал *Гейне*. Его живо и остроумно написанные корреспонденции о музыкальной жизни Парижа 30-40-х годов являются интересным и ценным документом идейно-эстетической полемики того времени. Поэт горячо поддерживал в них представителей передового романтического направления в музыке - Шопена, Берлиоза, Листа, восторженно писал об исполнении Паганини и едко бичевал пустоту и бессодержательность "коммерческого" искусства, рассчитанного на удовлетворение запросов ограниченной буржуазной публики.

В 19 в. значительно возрастают масштабы музыкально-критической деятельности, усиливается её влияние на музыкальную практику. Возникает ряд специальных органов музыкальной критики, которые часто были связаны с определёнными творческими направлениями и вступали в полемику между собой. События музыкальной жизни находят широкое и систематическое отражение в общей прессе.

Среди профессиональных музыкальных критиков во *Франции* выдвигается в 20-х годах Фетис, основавший в 1827 журнал "La revue musicale". Выдающийся учёный-лексикограф и знаток старинной музыки, Фетис занимал реакционные позиции в оценке явлений современности. Он считал, что, начиная с позднего периода творчества Бетховена музыка вступила на ложный путь, и отвергал новаторские достижения Шопена, Шумана, Берлиоза, Листа. В противовес консервативному направлению "La revue musicale" Фетиса в 1834 была создана "Парижская музыкальная газета", которая объединила широкий круг музыкальных и литературных деятелей, поддерживавших передовые творческие искания в искусстве. Она становится боевым органом прогрессивного романтизма. Более нейтральные позиции занимал журнал "Mеnestrel", выходивший с 1833.

В *Германии* начиная с 20-х годов 19 века развёртывается полемика между издававшейся в Лейпциге "Всеобщей музыкальной газетой" и "Берлинской всеобщей музыкальной газетой" (1824-30), во главе которой стоял крупнейший музыкальный теоретик того времена, горячий поклонник творчества Бетховена и один из энергичнейших поборников романтического программного симфонизма Маркс. Главной задачей критики Маркс считал поддержку нового, рождающегося в жизни; о произведениях искусства следует, по его словам, судить "не по меркам прошлого, а исходя из идей и взглядов своего времени". Опираясь на философию Гегеля, он отстаивал мысль о закономерности непрерывно совершающегося в искусстве процесса развития и обновления.

Решительным противником романтической музыкальной эстетики был Ганслик, занимавший ведущее положение в австрийской музыкальной критике 2-й половины 19 века. Его эстетические взгляды изложены в книге "О музыкально прекрасном" (1854), вызвавшей полемические отклики в разных странах. Исходя из формалистического понимания музыки как игры, Ганслик отвергал принцип программности и романтическую идею синтеза искусств. Резко отрицательно относился он к творчеству Листа и Вагнера, а также к композиторам, развивавшим те или иные элементы их стиля (Брукнер). Вместе с тем он часто высказывал глубокие и верные критические суждения, противоречившие его общим эстетическим позициям. Из композиторов прошлого Ганслик особенно высоко ценил Баха, Генделя, Бетховена, из своих современников - Брамса и Бизе. Огромная эрудиция, блестящее литературное дарование и острота мысли определили высокий авторитет и влияние Ганслика как музыкального критика.

В центре музыкальных споров 2-й половины 19 века находилось творчество Вагнера. При этом его оценка связывалась с более общим широким вопросом о путях и перспективах развития музыкального искусства. Особенно бурный характер приобрела эта полемика во французской критике, где она длилась в течение полувека, от 50-х годов 19 в. до рубежа 20 в. Началом "антивагнеровского" движения во Франции послужил нашумевший памфлет Фетиса (1852), который объявлял творчество немецкого композитора порождением "болезненного духа" нового времени. В защиту Вагнера выступали сторонники новых творческих течений не только в музыке, но и в литературе и живописи. В 1885 был создан "Вагнеровский журнал", в котором наряду с видными музыкальными критиками Визева, Малербом и другими принимали участие также многие выдающиеся французские поэты и писатели, в т.ч. Верлен, Малларме, Гюисманс. Творчество и художественные принципы Вагнера оценивались в этом журнале апологетически. Только в 90-х гг., по словам Р. Роллана, "намечается реакция против нового деспотизма" и возникает более спокойное, трезво-объективное отношение к наследию великого оперного реформатора.

В *итальянской* музыкальной критике основные споры велись вокруг проблемы Вагнер - Верди. Одним из первых пропагандистов вагнеровского творчества в Италии был Бойто, выступивший в печати в 60-е годы. Наиболее дальновидные из итальянских критиков Филиппи, Депанис сумели примирить это противопоставление и, отдавая должное новаторским завоеваниям Вагнера, вместе с тем отстаивали самостоятельный национальный путь развития отечественной оперы.

"Вагнеровская проблема" вызвала резкие столкновения и борьбу разных мнений и в *Англии*. Одним из наиболее решительных противников Вагнера был Дэвисон, в 1844-85 возглавлявший журнал "Musical World" ("Музыкальный мир"). В противовес господствовавшей в английской критике консервативной тенденции, пианист и музыкальный писатель Данрейтер выступил в 70-х гг. как активный поборник новых творческих течений и в первую очередь музыки Вагнера. Прогрессивное значение имела музыкально - критическая деятельность Б. Шоу, который писал в 1888-94 по вопросам музыки в журналах "The Star" ("Звезда") и "The World" ("Мир"). Горячий поклонник Моцарта и Вагнера, он осмеивал консервативный академический педантизм и предвзятость в отношении к любым явлениям музыкального искусства.

Деятельность *Грига* как музыкального критика была неразрывно связана с общим подъёмом национальной художественной культуры Норвегии в конце 19 века и с утверждением мирового значения норвежской музыки. Отстаивая самобытные пути развития отечественного искусства, Григ был чужд какой бы то ни было национальной ограниченности. Он проявлял широту и непредвзятость суждений по отношению ко всему подлинно ценному и правдивому в творчестве композиторов различных направлений и разной национальной принадлежности. С глубоким уважением и симпатией писал он о Шумане, Вагнере, Верди, Дворжаке.

В ***20 веке*** перед музыкальной критикой встают новые проблемы, связанные с необходимостью осознания и оценки тех изменений, которые происходят в области музыкального творчества и музыкальной жизни. Новые творческие направления, как всегда, вызывали горячие споры и столкновения мнений. На рубеже 19-20 веков развёртывается полемика вокруг творчества Дебюсси, достигающая кульминационной точки после премьеры его оперы "Пеллеас и Мелизанда" (1902). Особую остроту эта полемика приобрела во Франции, но значение её выходило за пределы интересов французской музыки. Критики, приветствовавшие оперу Дебюсси как первую французскую музыкальную драму (Лало, Лалуа, Лоранси), подчёркивали, что композитор идёт своим самостоятельным путём, отличным от вагнеровского. Сам Дебюсси как музыкальный критик последовательно выступал в защиту национальной традиции, идущей от Куперена и Рамо, и видел путь к подлинному возрождению французской музыки в отказе от всего навязанного извне.

Особую позицию во французской музыкальной критике в начале 20 века занимал Р. Роллан. Будучи одним из поборников "национального музыкального обновления", он вместе с тем указывал на присущие французской музыке черты элитарности, её оторванность от интересов широких народных масс. "Что бы там ни говорили самонадеянные вожди молодой французской музыки, - писал Роллан, - а битва ещё не выиграна и не будет выиграна до тех пор, пока не изменятся вкусы широкой публики, пока не будут восстановлены узы, долженствующие соединить избранную верхушку нации с народом...". В опере "Пеллеас и Мелизанда" Дебюсси, по его мнению, нашла отражение только одна сторона французского гения: "есть другая сторона этого гения, здесь совершенно не представленная, - это героическая действенность, смех, страсть к свету". Художник и мыслитель-гуманист, демократ, Роллан был сторонником здорового, жизнеутверждающего искусства, тесно связанного с жизнью народа. Его идеалом являлось героическое творчество Бетховена.

В конце 19 - начале 20 веков становится широко известным на Западе творчество русских композиторов. Ряд видных зарубежных критиков (в т.ч. Дебюсси) считал, что именно русская музыка должна дать плодотворные импульсы для обновления всего европейского музыкального искусства. Если в 80-х и 90-х гг. 19 в. неожиданным открытием для многих западных музыкантов оказались произведения Мусоргского, Римского-Корсакова, Балакирева, Бородина, то двумя-тремя десятилетиями позже привлекают к себе внимание балеты Стравинского. Их парижские постановки в начале 1910-х годов оказываются крупнейшим "событием дня" и вызывают горячую журнально-газетную полемику. Вюйермоз писал в 1912, что Стравинский "занял в истории музыки место, которое никто не мог бы теперь оспорить". Одним из активнейших пропагандистов русской музыки во французской и английской печати был Кальвокоресси.

К виднейшим представителям зарубежной критики 20 века принадлежат Беккер, Мерсман, Эйнштейн (Германия). В 1913 по инициативе Беккера был создан Союз немецких музыкальных критиков (существовал до 1933), задачей которого было повышение авторитета и ответственности музыкальной критики. Пропаганде новых течений муз. творчества были посвящены журналы "Musikbitter des Anbruch", "Melos". Один из первых пропагандистов творчества Р. Штрауса в английской печати Ньюмен критически относился ко многому в деятельности композиторов более молодого поколения. Эйнштейн подчёркивал необходимость преемственности в развитии музыки и считал, что по-настоящему ценны и жизнеспособны только те новаторские искания, которые имеют прочную опору в традициях, унаследованных от прошлого. Среди представителей "новой музыки" 20 века он больше всего ценил Хиндемита.

Значительное влияние на музыкально-критическую мысль в середине 20 века оказал Адорно, во взглядах которого черты вульгарного социологизма сочетаются с элитарной тенденцией и глубоким социальным пессимизмом. Критикуя "массовую культуру" буржуазного общества, Адорно считал, что истинное искусство может быть понято только узким кругом рафинированных интеллектуалов. Некоторые из его критических работ отличаются большой тонкостью и остротой анализа. Так, он верно и проницательно раскрывает мировоззренческую основу творчества Шёнберга, Берга, Веберна. Вместе с тем Адорно полностью отрицал значение крупнейших музыкальных мастеров 20 века, не разделяющих позиции новой венской школы.

Негативные стороны модернистской критики сказались в деятельности Штуккеншмидта, Голеа и других. Такова, например, нашумевшая статья Штуккеншмидта "Музыка против рядового человека" ("Musik gegen Jedermann", 1955), в которой дано крайнее по своей резкой полемической заострённости выражение элитарного взгляда на искусство.

**Хроникальные информативные жанры**

Гибкие, оперативные, носят информативный характер. Специфика – конкретность и точность сведений.

В самом обозначении данных жанров уже заложена цель выступления. Согласно толковому словарю С. Ожегова, информация есть «сообщение, осведомляющее о положении дел, состоянии чего-либо». С позиции объектов музыкальной критики информация обращена на музыкальное событие, которое должно произойти или уже произошло. С позиции смысловых компонентов как формального признака это – описание объекта.

Информацияне требует оценочного подхода, тем не менее сам факт подачи той или иной информации на фоне огромного потока происходящего вокруг является, как помним, потенциальным оценочным актом. Она помогает современникам ориентироваться в море событий, вырабатывать для себя приоритеты, дает возможность хотя и поверхностно, но более широко охватывать музыкальный процесс. Для музыкального журналиста умение вовремя выявить и обнародовать интересные сведения – непременное профессиональное качество.

Информационный жанр весьма распространен в средствах массовой информации, он охватывает все, что направлено на музыкальный процесс. Информативные материалы бесценны и для историков последующих поколений.

Анонс – особая информация, предваряющая художественное событие и, одновременно, рекламирующая, пропагандирующая его. В нем, как и должно рекламе, всегда делается акцент на лучших, наиболее выигрышных сторонах преподносимого явления. Цель анонса – не просто обратить внимание на ожидаемый факт, но заинтересовать, даже заинтриговать, а в конечном результате завлечь слушателя-читателя-зрителя, способствуя его участию в ожидаемом мероприятии. «Спешите видеть!» – старый как мир призыв из анонса художественного зрелища.

Аннотация – также заинтересованная информация, но информация специальная, поскольку объектом является уже не событие, а само музыкальное произведение. Аннотация несет популяризаторскую и даже просветительскую нагрузку. Упомянутый толковый словарь С. Ожегова трактует понятие аннотации как «краткое изложение содержания».

Тут, естественно, может возникнуть извечный для музыковедения вопрос – как отразить содержание аннотируемого музыкального произведения? Вербализацией смысла в произвольных ассоциациях или объяснением структуры? В музыкальной аннотации ключ к решению этой задачи следует искать в четком осознании цели.

Главная цель аннотации – не пересказ и не оценка музыкального произведения, а подготовка к восприятию.Вот почему нередко так раздражает читателя наполнение аннотаций нежелательными для них развернутыми оценочными суждениями, навязывающими свою трактовку. Знакомство с аннотацией предваряет соприкосновение с самим произведением, а не заменяет его. Аннотация должна вызывать заинтересованность, а не потребность полемизировать, она призвана дать необходимые ориентиры музыкально-теоретического и музыкально-исторического порядка, чтобы облегчить путь к контакту с музыкальным произведением всем, кто в этом нуждается.

Публичный выход аннотаций – концертные и театральные программки, буклеты, вступительное слово. В качестве составной части аннотация может входить и в анонс.

*Хроникальная заметка –* посвящена одному событию. Отсутствие оценочного момента. Лаконизм, четкость изложения, констатация фактов без комментариев и оценки.

*Хроникальный обзор –* более развитая форма подачи информации. Это изложение большого количества фактов, имен. Охватывает ряд прошедших или предстоящих событий. Важна классификация и иерархия событий по степени важности, хронологии, а также тщательность отбора фактов. Литературный стиль все же неиндивидуализированный.

*Корреспонденция –* материал, присылаемый с места событий. Обрисовывает, описывает деятельность творческого коллектива, обзор музыкальной жизни города достаточно обстоятельно. Носит черты индивидуальности («лицо автора»). Может быть усилен момент оценки, анализа  примыкает к жанру рецензии (синтетический жанр).

**Библиографическая заметка**

Об издании или переиздании книги. В нее должны быть включены следующие моменты:

1. Автор должен дать представление читателю о том новом, что вносит эта книга;
2. Соотнести ее с уже имеющейся литературой. Только тогда читатель получит представление о разработанности проблематики и роли данной книги;
3. Рецензия должна отразить композицию книги – тенденция к углубленному анализу;
4. Оценка литературным качествам книги (стиль, неординарность подхода), полиграфического и иллюстративного материала;
5. Адресат – круг читателей (широкий или узкий, специфический);
6. Точное определение жанра – монография, сборник статей, научное исследование и прочее.

**Нотографическая заметка**

Это информация на нотном сборнике, направленная прежде всего к исполнителям. Она должна содержать:

1. сведения об авторе – краткая характеристика творчества, период, к которому относится это произведение;
2. характеристика самого сочинения – его жанр, форма, исполнительский состав, краткая характеристика содержания произведения, его образно-эмоционального строя, стиля;
3. степень сложности и доступности (уровень, на который рассчитано оно).

**Дискографическая заметка**

Одна из возможностей воздействия на вкус широкой аудитории, приобщения ее к высокому искусству, то есть рассчитана на любителей музыки. Печатается на конверте пластинки, диска или в прессе.

1. лаконичные сведения о композиторе(ах);
2. информация об исполненном(ых)произведении(ях);
3. сведения о исполнителе(ях), особенности его интерпретации;
4. возможно сравнение разных интерпретаций.

**Оценка – центральный компонент критики**

Оценка делает критику орудием воздействия на художественный процесс, осуществляет контроль, направляет его в определенное русло. Оценка опирается на анализ, выполненный на основе строгих научных методов. Анализ выявляет идейно-эстетическую суть и дает истолкование произведения.

Анализ истолкование  оценка.

Герменевтика – наука об истолкованиях, интерпретациях.

Основные функции критики: информативная и просветительская (воспитание вкусов, взглядов). Следовательно, критик должен отражать объективные потребности, интересы общества и исходить из них в оценках новых явлений искусства. Критик должен хорошо знать состояние, основные тенденции современного искусства, намечать пути его развития. Критик должен обладать рядом качеств:

* Широкий кругозор
* Глубокое знание предмета
* Владение философскими и эстетическими категориями
* Доброжелательность (особенно в оценке новых произведений)
* Бескомпромиссность
* Простота и доступность
* Яркая индивидуальность
* Творческая инициатива

Оценка – отношение субъекта к объекту. Объект – художественная ценность, субъект – эстетический потребитель. Отличительная черта эстетических ценностей - их универсальность. Основные функции искусства: воспитательная и гедонистическая.

Уровни ценности по Чередниченко:

1. Низший – затрата физических усилий;
2. Средний – использование знаний об этом предмете (ремесло);
3. Высший – оригинальное творчество, которое выходит за рамки ремесла.

Категории ценности:

1. Актуальные – привязанные к определенной эпохе;
2. Потенциальные – выходящие за рамки времени.

При оценке имеют место следующие факторы:

* + Субъективные факторы – возраст, характер, пол;
	+ Объективные факторы – принадлежность к определенной эпохе, определенной социальной прослойке, образование, воспитание.

Музыкальная критика имеет более узкий круг читателей, чем литературная. Она оперирует специальными терминологией. Музыка воплощает внутренний мир человека через его чувства. Трудность музыкальной критики – перевести на язык слов эмоции опасность вульгаризации, упрощенчества. Необходим тонкий вкус, чувство меры. Многообразен объект музыкальной критики: музыка и смешанные виды искусства, исполнительство.

Часто темой, объектом критики является проблема мастерства, когда соотносится художественный замысел с мастерством исполнения, с художественным результатом. Нужно дать оценку материализации замысла положительную или отрицательную. При этом нельзя игнорировать объективную ценность явлений. Ведь всякий результат важен. Интерес критики всегда привлекают дискуссионные явления в искусстве (спорные). Критику необходимы гибкость, глубина мысли, свобода от канонов и догм, от субъективизма (вкусовщины). Пушкин «чувство соразмерности и сообразности».

**Интервью**

Самый популярный жанр (с англ. «свидание»). Интервью бывают разных видов:

* Вопрос – ответ
* Беседа
* Устные
* Литературно-оформленные (письменные)

Обычно их проводят с деятелями культуры и искусства, чье мнение может представлять общий интерес. Это легкий жанр, научного элемента мало или совсем нет. Цель – дать читателю интересную информацию.

Методика работы над интервью не может быть определена одним рецептом. Это зависит от самой личности, сферы деятельности, рода занятий и т.д. также зависит от опыта, знаний, интуиции журналиста и читателей, которым адресуется интервью. Успех интервью определяется умело поставленными вопросами, которые бы побуждали собеседника к интересным свободным высказываниям и не ограничивали бы его творческую фантазию.

Интервьюер обязан очень хорошо знать предмет разговора, продумать вопросы, которые должны иметь внутреннюю логику и композицию. Ведущий должен уметь во время беседы быстро перестроиться, отказаться от каких-либо подготовленных вопросов и задать новый. При записи интервью важно передать специфику мышления, речи собеседника и в то же время очистить от «словесной шелухи».

Жанр интервью в настоящее время чрезвычайно популярен. Его главная притягательность – в документальной подлинности происходящего, в возможности эвристической деятельности читателя, который получает возможность сам, минуя чужое толкование, формировать свое отношение и к интервьюируемой личности, и к поднимаемым в беседе проблемам.

«Факт, документ, конкретность обладают своей собственной громадной и взрывчатой силой» – написано в одной из записных книжек писателя Юрия Трифонова. Интервью способно дать такое ощущение документа, подобно дневниковым записям или эпистолярному наследию, поскольку оно основывается на прямой речи с характерной манерой говорящего – его лексикой, стилистикой и образностью. Убедительность идей, поданных в интервью, для современного читателя поддерживается и высокой значимостью разговорной культуры как таковой, о чем уже шла речь в предыдущем разделе настоящей книги.

Данный жанр может быть представлен разными подвидами:

1. Собственно интервью как *диалог*двоих, где журналист пребывает на втором плане, а внимание читателя сосредоточено на ответах, в которых и заключена основная содержательная изюминка.

2. *Беседа-диалог,*в которой равно важны оба участника, когда во взаимодействии и пересечениях их мнений, в самой энергии мыслительного взаимодействия раскрывается главное содержание предлагаемого текста.

3. *«Круглый стол»* – коллективная беседа группы участников, обычно объединяемая журналистом, который этот «круглый стол» проводит, а затем готовит материал к публикации. Как правило, такого рода обмен мнениями имеет характер дискуссии, и особенно интересен при столкновении разных взглядов на совместно обсуждаемые вопросы.

С позиции содержательной форма интервью, беседы не ставит никаких жанровых барьеров и допускает разные наклонения в зависимости от темы разговора. Интервью с выдающейся творческой личностью, как правило, тяготеет к творческому портрету. Даже если круг размышлений выходит за пределы собственно творчества, за взглядами и типом мышления непременно проступит личность. Если темой разговора является конкретная новая музыка или определенные исполнения, оценочные суждения могут внести в беседу признаки рецензии. Однако чаще всего интервью и беседы имеют проблемный характер. Именно этот жанр дает возможность в, казалось бы, легкой для восприятия, доступной форме касаться самых сложных вопросов культуры, музыки, жизни, втягивая читателя в происходящий «на глазах» совместный мыслительный процесс и усиливая аргументацию авторитетом участников.

Во всех случаях очень многое зависит от мастерства журналиста: именно он определяет характер и постановку вопросов, концепцию разговора. Его профессионализм проявляется в способности «раскрыть» партнера при портретном замысле. Наконец, именно журналист определяет, с кем беседовать и в какой форме (диалога, «круглого стола») решать поставленную творческую задачу. Избирая объект для беседы, продумывая вопросы, поворачивающие разговор в нужном для него направлении, стремясь к конкретному эффекту, интервьюер, естественно, готовится к такой встрече. Хотя удельный вес импровизационности при работе в данном жанре всегда достаточно велик, к этому тоже надо быть готовым.

Привлекательность жанра интервью прежде всего в свободной, разговорной, а не «книжной» манере речи. И важно, чтобы письменное в своем конечном выходе интервью изначально фиксировалось звукозаписывающей техникой – никакой пересказ или конспектирование не могут обеспечить полноценный художественный эффект. Важно также, чтобы окончательный текст был авторизован (прочитан и подписан участником беседы до публикации). Только эти условия способны в полной мере реализовать самое важное достоинство интервью и беседы – эффект присутствия и участия в разговоре для читателя.

**Беседа, дискуссия, полемика**

Отличаются от интервью количеством участников. К подобной форме коллективного обсуждения вопроса относятся также диспут, прения, дебаты, ток-шоу. Цель – найти истину на пересечении мнений. Две формы: краткая реплика и развернутое выступление.

Участник должен обладать следующими качествами: находчивость, реакция, ораторский талант, логика, обаяние. Особая роль принадлежит вопросам, среди которых могут быть риторические и провокационные. При этом вопросы этики играют важную роль: не должно иметь место «выдергивание цитат», увод от существа дела, доведение мысли до абсурда.

При полном отсутствии мнений полемика невозможна.

**Общая характеристика русской музыкальной критики**

*1 период – вторая половина 18 века – начало 19 века.*

*Зарождение*

Зачатки музыкальной критики в России относятся к 18 веку. В официальной правительственной газете "Санкт-Петербургские ведомости" и приложении к ней ("Примечания на ведомости") начиная с 30-х годов печатались сообщения о событиях столичной музыкальной жизни - об оперных спектаклях, о сопровождавшихся музыкой торжественных церемониях и празднествах при дворе и в домах вельможной аристократии. Большей частью это были краткие заметки чисто информационного характера. Но появлялись и более крупные статьи, преследовавшие цель ознакомления русской публики с новыми для неё видами искусства. Таковы статья "О позорищных играх, или комедиях и трагедиях" (1733), содержавшая сведения также и об опере, и обширный трактат Штелина "Историческое описание оного театрального действия, которое называется опера", помещённый в 18 выпусках "Примечаний на ведомости" за 1738 год.

Статьи писали любители музыки (литераторы, писатели) Крылов, Карамзин, Плавильщиков. Не было собственно музыкальных журналов, статьи о музыке печатались в газетах, литературных журналах, вестниках, например, в журнале Крылова «Зритель». Давались иностранные статьи в переводе о европейской музыке и музыкантах. Отечественная война дала толчок развитию национального самосознания.

Обсуждаются проблемы:

* развитие русской композиторской школы
* изучение русских народных песен
* вопрос о русской опере

Во 2-й половине 18 века, особенно в последние его десятилетия, в связи с ростом музыкальной жизни в России вглубь и вширь информация о ней в "Санкт-Петербургских ведомостях" и издававшихся с 1756 "Московских ведомостях" становится более богатой и разнообразной по содержанию. В поле зрения этих газет попадали и спектакли "вольных" театров, и открытые публичные концерты, а отчасти и область домашнего музицирования. Сообщения о них сопровождались иногда лаконичными оценочными комментариями. Особо отмечались выступления отечественных исполнителей.

Некоторые из органов демократической русской. журналистики в конце 18 века активно выступали в поддержку молодой русской композиторской школы, против пренебрежительного отношения к ней дворянско-аристократических кругов. Остро полемичны по тону статьи Плавилыцикова в издававшемся Крыловым журнале "Зритель" (1792). Указывая на богатые возможности, заложенные в русской народной песне, автор этих статей резко порицает слепое преклонение великосветской публики перед всем иностранным и отсутствие у неё интереса к своему, отечественному. "Если бы захотели вникнуть порядочно и должным рассмотрением в свое собственное, - утверждает Плавильщиков, - нашли бы, чем пленяться, нашли бы, что одобрять; нашли бы, чем удивить и самих чужестранцев". В форме беллетристически изложенного сатирического памфлета осмеивались условности итальянской оперы, стандартность и бессодержательность её либретто, уродливые стороны дворянского дилетантизма.

*2 период – 20-50е годы 19 века.*

*Становление самостоятельной профессиональной критики*

В начале 19 века значительно расширяется общий объём критической литературы о музыке. Многие газеты и журналы систематически публикуют рецензии на оперные постановки и концерты с разбором самих произведений и их исполнения, монографические статьи о русских и зарубежных композиторах и артистах, информацию о событиях зарубежной музыкальной жизни. Среди пишущих о музыке выдвигаются деятели крупного масштаба, обладающие широким музыкальным и общекультурным кругозором. Во 2-м десятилетии 19 в. начинает свою музыкально-критическую деятельность Улыбышев, в начале 20-х гг. выступает в печати Одоевский. При всём различии во взглядах оба они подходили к оценке музыкальных явлений с требованиями высокой содержательности, глубины и силы выражения, осуждая бездумно гедонистическое отношение к ней. В развернувшемся в 20-х гг. споре "россинистов" и "моцартистов" Улыбышев и Одоевский оказались на стороне вторых, отдавая предпочтение гениальному автору "Дон Жуана" перед "упоительным Россини". Но особенно преклонялся Одоевский перед Бетховеном как "величайшим из новых инструментальных композиторов". Он утверждал, что "с 9-й симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир". Одним из последовательных пропагандистов Бетховена в России был также Струйский (Трилунный). Несмотря на то, что бетховенское творчество воспринималось ими сквозь призму романтической эстетики, они сумели верно определить многие его существенные стороны и значение в истории музыки.

Крупные успехи музыкальной критики связаны с расцветом русской музыки (Верстовский, Глинка, Даргомыжский). Идеология декабристов рождает новое понимание народности и национального. Появляются собственно музыкальные критики: Одоевский, Стасов, Серов, Мельгунов, Неверов и музыкальные издания «Музыкальный свет» и приложение к журналу «Нувеллист». Преобладают статьи просветительско-популяризаторского уровня о музыке в газетах «Московский наблюдатель», «Московский телеграф», журналах «Вестник Европы», «Телескоп». Преимущественно это информативные жанры о событиях музыкальной жизни в России, о происходящем за рубежом.

В литературной критике 2 крыла: западничество – Белинский

 славянофильство – Аксаков.

Было сильно влияние западно-европейских литературных стилей:

Серов – «немецкое» мышление (тяжеловесность, педантичность, пунктуальность);

Ростислав – «французский» стиль (легкость изложения, «заигрывание» с публикой);

Впервые теоретическую основу в оценке музыки сделал Серов. В журнале «Пантеон» он опубликовал статью «Понтини и его опера». Строгий научно - музыкальный подход в анализе музыки он продолжил в серии статей о «Русалке» Даргомыжского. Серов определил оперу как синтетический жанр, ставил проблему либретто. Его называют «Белинским» русской музыки.

Проблема национального – ведущая проблема, но не было критериев оценки национально-самобытного. Рассматривалась опора лишь на внешние приметы, такие как использование народных мелодий. Высоко оценивались оперы Верстовского. После появления опер Глинки изменился критерий национального. Резко изменилось отношение к операм Верстовского, которые стали рассматриваться лишь как первые попытки создать русскую оперу. Композитор не должен копировать фольклорные образцы, а понять закономерности развития и использовать их в своем творчестве. Мельгунов в критическом наследии развивает 2 линии:

* связь с русским народным творчеством;
* ассимиляция на русской почве жанров и приемов западно-европейской музыки;

Мельгунов преодолел односторонность понимания национального. «Национальное – это сочетание самобытно-национального и преломление сквозь его призму интернационального».

Основным вопросом, стоявшим перед русскими критиками, был вопрос о национальной музыкальной школе, её истоках и путях развития. Ещё в 1824 Одоевский отмечал своеобразие кантат Верстовского, не имеющих ни "сухого педантизма немецкой школы", ни "приторной итальянской водяности". Наиболее остро вопрос об особенностях русской школы в музыке стал дискутироваться в связи с постановкой оперы "Иван Сусанин" Глинки в 1836. Одоевский впервые со всей решительностью заявил, что с глинкинской оперой появилась "новая стихия в искусстве и начинается в истории новый период: период русской музыки". В этой формулировке было проницательно предугадано мировое значение русской музыки, повсеместно признанное в конце 19 в. Постановка "Ивана Сусанина" дала повод для рассуждений о русской школе в музыке и её отношении к другим национальным школам Мельгунову, Неверову, которые солидаризировались с оценкой Одоевского. Резкий отпор со стороны прогрессивных деятелей русской критики вызвала попытка принизить значение оперы Глинки, исходившая от Булгарина, который выражал мнение реакционных монархических кругов. Ещё более острые споры возникли вокруг оперы "Руслан и Людмила" в начале 40-х гг. В числе горячих защитников второй оперы Глинки был снова Одоевский, а также известный журналист и учёный-востоковед Сенковский, позиции которого в целом были противоречивыми и часто непоследовательными. К этому времени относится начало спора о превосходстве "Ивана Сусанина" или "Руслана и Людмилы", который с особой силой разгорается в два последующих десятилетия.

Западнические симпатии помешали глубоко понять национальные корни новаторства Глинки такому широко образованному критику, как Боткин. Если высказывания Боткина о Бетховене, Шопене, Листе имели несомненное прогрессивное значение и являлись для того времени проницательными и дальновидными, то по отношению к глинкинскому творчеству его позиция оказалась двойственной и нерешительной. Отдавая должное дарованию и мастерству Глинки, Боткин считал его попытку создания русской национальной оперы неудавшейся.

*3 период 60-80 годы 19 века.*

*Расцвет*

Эпоха реформ: крепостного права, школьная, военная, земская, судебная. Движение народничества. Идея индивидуального развития России.

Общий подъём музыкальной культуры, вызванный ростом демократического общественного движения, выдвижение новых ярких творческих фигур, формирование школ и направлений с чётко выявленной эстетической платформой - всё это служило стимулом для высокой активности музыкально-критической мысли. В этот период развёртывается деятельность таких выдающихся критиков, как Серов и Стасов, выступают в печати Кюи, Ларош, Кашкин, Кругликов, Каратыгин. Критической деятельностью занимались и композиторы Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков. Они критическую деятельность соединяли с педагогической, общественно- популяризаторской работой.

Для критических выступлений того времени характерны острая полемичность, высокий научный уровень. Издания: «Московские ведомости», «Современная летопись», «Русский вестник», «Голос», «Искра». В 60-е годы сатирический журнал «Искра» печатает карикатуры, стихи, фельетоны, обзоры музыкально-общественной жизни. В нем сотрудничали Герцен, Добролюбов, Некрасов, Даргомыжский. В статьях преследовались цели:

* защита прав русского искусства против итальяномании;
* обличение вкусов и нравов аристократии, которые относились к музыке как к забаве;
* высмеивали реакционных музыкальных критиков;
* обличали бюрократические методы императорских театров;

Широко изучаются и обсуждаются западно-европейские композиторы Шуман, Лист, Вагнер, Берлиоз, их гастроли в России.

Необычайно широк круг интересов:

1. композиторское творчество;
2. проблема репертуара оперных театров (Ларош, Серов, Стасов за постановки русских опер, за равноправие русских актеров с иностранными);
3. проблема слушания музыки, о РМО;
4. проблема музыкального образования (Стасов – против консерваторий в России, о Бесплатной музыкальной школе, Ларош – за профессиональное образование музыкантов), музыка должна быть достоянием масс, а не определенного круга;
5. проблема соотношения национального и общечеловеческого (Ларош);

Возникают проблемы методологии и теории критики. Общественную, просветительскую и регулирующую роль критики понимают как средство оценки текущей музыкальной жизни, деятельности композиторов, исполнительства, работы музыкальных учреждений, формирования общественного мнения и роль общения и связи творца и слушателя. За критикой признается ее общественная значимость.

Разрабатывались объективные основы критической оценки, основанной на анализе, истолковании содержания и способах воплощения этого содержания. Кашкин «Основы музыкальной критики. Критики признавали роль субъективного фактора в формировании эстетической оценки., соотносили свои выводы с общественным мнением. Таким образом, соотношение субъективного, объективного и общественного мнения формировало эстетическую оценку. Кругликов преувеличивал роль субъективного начала: «Я говорю лишь о своих впечатлениях». Каратыгин также основой считал личный вкус, не признавал возможности абсолютно объективного анализа музыкального произведения, научную организацию считал вторичной. Однако в эволюции взглядов русские критики преодолевали ограниченность и пришли к осознанию научного объективного анализа. Высокие идеалы искусства, творческая практика композиторов помогали критике избавляться от противоречий и недостатков.

Общими для всех них были просветительская направленность и сознательное отстаивание интересов отечественного музыкального искусства в борьбе с пренебрежительным отношением к нему правящих бюрократических кругов и недооценкой или непониманием выдающегося исторического значения русской музыкальной школы критиками консервативного лагеря (Ростислав, Фаминцын). Боевой публицистический тон сочетается в музыкальной критике 60-х гг. со стремлением опереться на твёрдые философско-эстетические основы. Образцом для неё служила в этом отношении передовая русская литературная критика и прежде всего деятельность Белинского. Именно его имел в виду Серов, когда писал: "Нельзя ли хоть мало-помалу приучить публику относиться к области музыки и театра с тем логическим и просвещенным мерилом, которое в русской литературе применяется уже десятки лет и русской литературной критике сообщило такое высокое развитие". Вслед за Серовым Чайковский писал о необходимости "рационально- философской музыкальной критики", базирующейся на "твёрдых эстетических началах".

Стасов был убеждённым последователем русских демократов и разделял принципы реалистической эстетики Чернышевского. Краеугольными камнями "Новой русской музыкальной школы", продолжающей традиции Глинки и Даргомыжского, он считал народность и реализм. В музыкальной полемике 60-х гг. сталкивались не только два основных направления русской музыки - прогрессивное и реакционное, но отражалось и многообразие путей внутри её прогрессивного лагеря. Солидаризируясь в оценке значения Глинки как основоположника русской классической музыкальной школы, в признании народной песни источником национально своеобразных черт этой школы и в ряде других принципиально важных вопросов, представители передовой музыкальной критики 60-х гг. расходились между собой во многих суждениях. Кюи, являвшийся одним из глашатаев "Могучей кучки", проявлял зачастую нигилистическое отношение к зарубежной классике добетховенского периода, был несправедлив к Чайковскому, отвергал Вагнера. Напротив, Ларош высоко ценил Чайковского, но высказывался отрицательно о произведениях Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и критически относился к творчеству многих выдающихся зарубежных композиторов послебетховенского периода. Многие из этих разногласий, приобретавших большую остроту в пору напряжённой борьбы за новое, с течением времени сглаживались и теряли значение. Кюи на склоне жизни признавал, что его ранние статьи "отличаются резкостью суждений и тона, преувеличенною яркостью красок, исключительностью и безапелляционностью приговоров".

В 60-х годы появились в печати первые статьи Кашкина, но систематический характер его музыкально-критическая деятельность приобрела в последние десятилетия 19 века. Суждения Кашкина отличались спокойной объективностью, уравновешенностью тона. Чуждый каких бы то ни было групповых пристрастий, он с глубоким уважением относился к творчеству Глинки, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова и настойчиво боролся за внедрение в концертную и театральную практику произведений этих мастеров, а на рубеже 20 в. приветствовал выдвижение новых ярких композиторских индивидуальностей (Рахманинов, молодой Скрябин). В начале 80-х гг. в московской прессе выступил ученик и друг Римского-Корсакова Кругликов. Горячий приверженец идей и творчества "Могучей кучки", он проявлял в первый период своей деятельности известную предубеждённость в оценке Чайковского и других представителей "московской" школы, но затем эта односторонность позиций была им преодолена, его критические суждения стали более широкими и объективными.

*4 период 1890 – 1917 годы.*

*Расцвет*

Собственно музыкальных изданий немного – уже упомянутое приложение к журналу «Нувеллист» и новая «Русская музыкальная газета»(1894-1918). После 1905 года «демографический взрыв в периодике – были образованы 40 новых изданий. Среди критиков выделяются несколько поколений:

Стасов – старшее поколение;

Ларош, Кашкин, Кругликов, Каратыгин – среднее поколение;

Асафьев, Оссовский, Энгель, Мясковский, Прокофьев – младшее поколение.

Выделялись критики реакционного крыла – Иванов, Буренин, Булгарин, Метнер.

Оссовский, Энгель, Каратыгин – неполемичные, некатегоричные критики: «Оглядка мудрых, а не безумство храбрых».

Четыре русла критического подхода:

* научно-теоретическое – Конюс, Катуар, Яворский;
* историко-музыкальное – Финдейзен, Иванов- Борецкий;
* философско-эстетическое – Сабанеев, Яворский;
* рецензентское;

Стасов выступил с циклом «25 лет русского искусства», где подвел итоги развития русской музыки за означенный период. Кюи опровергал произведения Чайковского, не щадил и товарищей по кружку. Ларош превозносил музыку нидерландских полифонистов Лассо, Палестрины, Моцарта, Глинки. Пропагандировал музыку Чайковского. В его статьях много скепсиса по поводу развития современного музыкального искусства. Например, «Снегурочку» Римского-Корсакова он назвал «упадком».

На Кругликова огромное влияние оказала манера Кюи, отвергал музыку добетховенского периода. Позднее изменил тон статей (избавился от мальчишества). Фаминцев ненавидел балакиревский кружок кучкистов, преклонялся перед Вагнером. Был объектом для критики кучкистов. Соловьев – критик академического склада. Жестко критиковал композиторов «Могучей кучки». Например, музыку «Бориса Годунова» назвал «мусором».

 Начало 20 века было для русской музыки временем больших перемен и напряжённой борьбы нового со старым. Критика не оставалась в стороне от происходивших творческих процессов и активно участвовала в борьбе различных идейно-эстетических направлений. Появление поздних произведений Скрябина, начало творческой деятельности Стравинского и Прокофьева сопровождались бурными спорами, нередко разделявшими музыкальный мир на непримиримо враждебные лагери. Одним из наиболее убеждённых и последовательных защитников нового был Каратыгин - широко образованный музыкант, талантливый и темпераментный публицист, сумевший верно и проницательно оценить значение выдающихся новаторских явлений в русской и зарубежной музыке. Видную роль в критике того времени играли Оссовский, Держановский, Мясковский, также выступавшие в поддержку новых творческих течений, против академической рутины и пассивного безличного эпигонства. Значение деятельности критиков более умеренного направления - Энгеля, Коломийцева - заключалось в отстаивании высоких традиций классического наследия, постоянном напоминании об их живом, актуальном значении, последовательной защите этих традиций от попыток их "развенчания" и дискредитации такими идеологами музыкального модернизма, как, например, Сабанеев. С 1914 начинает систематически выступать в печати Асафьев (Игорь Глебов), деятельность которого как музыкального критика широко развернулась после Великой Октябрьской социалистической революции.

Музыке уделялось большое внимание в русской периодической печати предреволюционных лет. Наряду с постоянными отделами музыки во всех крупных газетах и во многих журналах общего типа создаётся специальная музыкальная периодика. Если возникавшие время от времени в 19 в. музыкальные журналы были, как правило, недолговечны, то "Русская музыкальная газета", основанная Финдейзеном в 1894, непрерывно выходила до 1918. В 1910-16 в Москве издавался журнал "Музыка" (редактор Держановский), на страницах которого находили живой отклик новые явления в области музыкального творчества. Более академический по направлению "Музыкальный современник" (выходил в Петрограде под редакцией Римского-Корсакова, 1915-17) уделял значит. внимание отечественной классике, а в самостоятельных тетрадках "Хроники журнала "Музыкальный современник"" широко освещались события текущей музыкальной жизни.

Вместе с тем общественный пафос критики по сравнению с 60-70-ми гг. 19 века ослабевает, идейно-эстетическое наследие демократов-просветителей иногда открыто ревизуется, проявляется тенденция к отрыву искусства от общественной жизни, утверждению его "самоценного" значения.

**Анализ исполнения музыкальных произведений; вопросы исполнительской интерпретации**

***Объективное и субъективное***

Соотношение субъективного и объективного в художественной критике – одна из ключевых проблем в ее методологии. Особый характер художественного отражения действительности в произведении искусства уже изначально предполагает сочетание объективного и субъективного, а именно: воплощение объективных сторон бытия, поданных через призму индивидуального, субъективного авторского видения (слышания). Это влечет и к множественности смысловых значений, подходов, прочтений при восприятии и оценке художественных явлений. «Отчего такая непомерная разница во впечатлении одного и того же предмета на слушателей? Отчего такой хаос во мнениях, который даже и не поражает никого – так к нему привыкли?» – спрашивает А. Серов в статье о критике «Музыка и толки о ней». Корень зла видится выдающемуся русскому критику в неоднородной музыкальной подготовленности слушателей. Однако эта справедливая причина далеко не единственная. История знает множество разночтений, принадлежавших и образованным музыкантам.

«Известно, что Шопен питал странное, непобедимое отвращение к некоторым сочинениям Бетховена», – писал в одной из своих статей П.И. Чайковский, а сам, например, не принимал искусства Вагнера, считая его «гением, следовавшим по ложному пути». Можно вспомнить диаметрально противоположное отношение Шумана и Мендельсона к творчеству Берлиоза, казалось бы, парадоксальное для художников одного времени и круга, музыкантов-единомышленников в искусстве и друзей в жизни. Подобные примеры многочисленны и общеизвестны.

Диалектика объективного и субъективного в художественной ценности определяет самое существо критической деятельности, которое и состоит в том, чтобы устанавливать – а если надо, то и пересматривать – ценность каждого конкретного произведения искусства. Критик осуществляет ту же самую духовную работу, что и обыкновенный читатель, слушатель, зритель, только он делает ее более квалифицированно и осознанно.

Иными словами, оценочный подход к произведению искусства изначально опирается на законы художественного восприятия. Именно на этой объективной закономерности основывается возможность различных прочтений, несхожих трактовок одного и того же произведения искусства, порой полярная противоположность мнений, оценок творческой деятельности отдельных художников и плодов их творчества. На этом же базируется возможность художественных дискуссий, открытого столкновения мнений в печати и устных высказываниях. Их цель – не обретение единственно правильной версии понимания (таковой нет!), а демонстрация множественности подходов в осмыслении столь же множественного содержания произведения искусства. Даже житейская мудрость, заключенная в популярной поговорке «О вкусах не спорят», по существу, утверждает ту же идею: *субъективность понимания и оценки, как и множественность прочтений объективны по своей природе.*

Профессиональный подход непременно ищет объективное обоснование субъективному восприятию. В этом отражен процесс перехода субъективного по своей природе художественного восприятия в сторону объективности путем подключения к нему интеллектуального начала. В том, как и насколько убедительно это делается, проявляется мастерство критика – качества, которые прежде всего отличают профессиональную музыкально-критическую деятельность от открыто субъективных дилетантских (любительских) суждений.

Намеренный перевод субъективного в объективное – *объективизация суждения* – требует от профессионала привлечения специальных средств:

– широко развернутой аргументации – системы доказательств, которые должны опираться на научные знания;

– подчинения эмоционального, чувственного восприятия логике рационально оформленного законченного суждения.

Таким образом, хотя научный и критический подходы принадлежат к различным способам освоения художественной реальности (познавательному и оценочному), именно здесь, при преобразовании субъективного в объективное, происходит их теснейшее взаимодействие. Чем шире круг знаний – специальных, эстетических, исторических, философских, а сегодня, зачастую, и технических, тем полноценнее может оказаться результат: убедительное, яркое и неповторимое критическое суждение.

Музыкальное восприятие – творческий акт. «Способность слышать, не менее трудное искусство, чем умение сочинять», - утверждает Геннадий Рождественский, музыкант, всю жизнь находящийся между звучащей музыкой и залом. В этих словах выдающегося дирижера музыкальное восприятие предстает как особый талант. Им должен быть наделен слушатель и особенно музыкальный критик, как наиболее «продвинутый», чуткий из них.

***Навыки восприятия и интерпретирования.***«Чтобы слышать, надо слушать» – гласит известное изречение. Это означает, что навыки восприятия вырабатываются в процессе общения с искусством. Каждый критик трактует музыкальное произведение или трактует исполнительскую интерпретацию этого произведения, стремясь в своем понимании сущности художественного явления приблизиться к адекватному восприятию. При этом проблема адекватности стоит перед каждым интерпретатором. Исполнитель ставит ее перед собой, обращаясь к художественному тексту, принадлежащему определенному этапу развития культуры. Слушатель-критик – обращаясь к исполнительскому прочтению, связанному уже с культурной нормой его времени, а также исследуя взаимодействие интерпретации этого исполнителя с музыкальным текстом.

Если, по Ю. Лотману, «проблема содержания есть всегда проблема перекодировки», то восприятие этого содержания исполнителем или критиком есть своего рода *перевод*в собственную систему представлений. Причем в искусстве это никогда не буквальный перевод, а всегда интерпретация, более или менее приближенная к адекватному восприятию. А зачастую и весьма удаленная от него.

История развития музыкальной культуры знает много примеров изменений отношения к тому или иному музыкальному явлению на протяжении длительного исторического периода, которые подчеркивают открытый, неокончательный характер критических суждений об искусстве. Можно вспомнить, например, ситуацию с Бахом, описанную в книге Альберта Щвейцера, когда даже два «наиболее влиятельных критика того времени» – Маттезон и Шейбе – осуждали Баха как композитора. «Никто, даже из числа его противников, – пишет Швейцер, – не сомневался, что он – князь клавесинистов и король органистов; но никто, даже его друзья, не понимали его величия как композитора».

Все сказанное подтверждает важнейший вывод: подлинное художественное явление – музыкальное произведение, исполнение, спектакль – множественно в своих содержательных смыслах. Эта множественность заключена в разнообразии прочтений, пониманий, трактовок, – *она живет в интерпретациях воспринимающих.*

Оценочное действие посредством аргументации обращено к сознанию, к интеллекту. Оно опирается на логический аппарат и результаты объективизации субъективных впечатлений путем подключения разносторонних знаний. Критик выстраивает логическую концепцию, привлекая такую аргументацию, которая в данном конкретном случае лично ему представляется наиболее сильно воздействующей. Прежде всего – специальные музыкально-исторические и музыкально-теоретические знания. Именно владение историей развития музыкальных стилей, жанров и форм, понимание языковых закономерностей, характерных для различных исторических периодов, отдельных художников или национальных школ, позволяет музыкальному критику при построении своей оценочной концепции оперировать целыми блоками музыкальных знаний.

Для критика очень часто главным подспорьем оказываются иные знания, а именно: искусствоведческие, литературные, исторические, социологические, философские. Последние особенно важны. Здесь нужен творческий подход. «Критика всегда будет плестись в хвосте, если только она не исходит от творчески мыслящих людей», – справедливо полагал Роберт Шуман.

Оценочная работа, направленная на новые явления в музыкальном творчестве, нуждается в опорах, привносящих чувство «объективности». Вопреки субъективной природе оценки именно так действует *метод сравнения,*когда в качестве понятного мерила ценности «выставляется» ценностно апробированный «объект». Для музыкального восприятия такой подход обычен, развитой слушатель всегда наполнен музыкально-звуковыми параллелями.

Сравнительные пассажи предполагают достаточно высокий музыкально-образовательный уровень читателя. Они обращаются к сформированному музыкальным знанием ценностному багажу, спрятанному в памяти. Идя этим путем, пишущий малыми словесными средствами передает значительную информацию. Одновременно он моделирует сложную картину контакта с разнообразной музыкой, предлагая читателю своего рода комплексное музыкальное восприятие.

Оценочные подходы музыкального критика движутся по нескольким направлениям, исходя из того, какой признак положен в основу оценочной характеристики в качестве доминирующего. Игорь Стравинский, много размышлявший о проблемах музыкально-оценочной деятельности, в одном из своих высказываний затронул эти параметры и даже сопоставил: «Одно музыкальное произведение считают выше другого по разным причинам: оно может быть «богаче по содержанию», более глубоко трогающим, утонченнее по музыкальному языку и т. д. Однако все эти утверждения количественного порядка, иначе говоря, они не касаются сущности или истины. Одно произведение может быть выше другого только по качеству вызываемых ощущений».

*Качество вызываемых ощущений* – субъективное состояние. Стравинский прав в том, что мерилом в оценке музыкального явления в конечном счете оказывается не оно само по себе, но именно реакция на него воспринимающего. В идеале не просто положительная, но исполненная удовлетворения, чувственного или интеллектуального наслаждения, духовного обогащения, очищения (одно из проявлений – катарсис), сопровождающаяся чувством радости, покоя или, напротив, волнения, ликования, потрясения. Подобный импровизационный перечень можно продолжать, углубляясь в детали, хотя слова бессильны передать все оттенки положительных ощущений, рождаемых общением с искусством (равно как и отрицательных – от равнодушия и скуки до раздражения и возмущения!).

*Языковый параметр.*Здесь оценочная мысль акцентирует внимание на внутримузыкальных ценностях. При приоритетном значении индивидуального творчества над всем возвышается критерий мастерства (наряду с личной одаренностью), иначе говоря, – профессионализма. Мастерство художника (композитора, исполнителя), заслуживающее высокой оценки видится критику в индивидуальной, именно ему присущей способности владеть технической палитрой своего вида творчества. Критерий мастерства в равной степени значим для всех сфер музыкального творчества.

Спектр понятий языкового параметра охватывает множество качественных оценочных значений, которые можно встретить в критических текстах, или на основе которых вершатся или вершились критические суждения. Среди них такие, например, понятия, как *новизна, новаторство, свежесть*или *традиционность, эклектика, эпигонство, плагиат; модернизм, авангардизм*или *академизм; стилевое единство*или *пестрота стиля, многостильность.*Каждое из названных определений в контексте рассуждений конкретного критика подводит к определенному оценочному решению.

Понятия *новизны, свежести*(музыкальных идей, материала, мелодического, гармонического, полифонического письма, композиционных решений и др.) – одни из фундаментальных в оценочных подходах нового времени, поскольку отвечают основополагающему критерию *уникальности.*Когда констатируется соответствие ему, предполагается, что это – непременно положительное свойство, своего рода «абсолютная» оценочная истина.

Однако с противоположной позицией ситуация не столь однозначна. Вторичность музыкальных идей и приемов, даже откровенная эклектика (но не плагиат) не всегда в оценочном подходе встречают суровое осуждение. Связано это с тем, что обращение к отработанным идеям может быть обусловлено определенными художественными задачами или поисками. Пушкин считал даже, что «подражание не есть постыдное похищение – признак умственной скупости», но надежда открыть новые миры, «стремясь по следам гения». То есть речь не всегда может идти о бездарном решении, отсутствии фантазии, мастерства или творческих способностей. К чужим художественным идеям, к «чужому слову» (*М. Бахтин*) могут тянуть разные силы: жажда познания через личное «освоение проторенных дорог»; замысел, при котором обращение к готовым клише – намеренное средство, а неповторимость может быть заключена в чем-то другом – в образной концепции, в трактовке жанра, во внеязыковых свойствах.

В оценочном процессе, опирающемся на языковый параметр, важную роль играют понятия *традиционализма, академизма,*с одной стороны, и *новаторства* – с другой. С одной стороны, владение традицией и академизм мышления музыканта сродни понятию *мастерства, профессионализма.*Это своего рода знак «цеховой» причастности, то есть положительное свойство. Такой подход тянется из глубины времен, а в культуре Востока он абсолютно доминирует и сегодня, не случайно аутентичная музыка Востока так и именуется – «традиционная».

С другой стороны, понятия *традиционализма*и *академизма*иногда употребляются как негативные характеристики, близкие по значению, например, *банальности.*Они становятся своего рода признаком вторичных, отработанных языковых приемов, утративших способность свежо и неожиданно воздействовать на восприятие. *Новаторство,*если развивать далее мысль Стравинского, в таком случае оказывается и стремлением формировать «новую реальность», и средством ее воплощения. То есть понятие *новаторства*более чем важно в художественной оценке.

*Содержательный параметр.*В оценочных мыслительных процессах содержательный параметр выводит за пределы собственно музыкальных закономерностей. Он охватывает восприятие и оценку философской идеи, художественного замысла, образной концепции и драматургии, включает в себя спектр ассоциативных представлений, художественных и жизненных связей, которыми, по ощущению критика, отмечено оцениваемое явление. Оценочные критерии здесь опираются на подходы в радиусе многих смысловых антиномий типа: *прекрасно – безобразно; глубоко, серьезно – поверхностно, плоско; возвышенно – низменно; изысканно, со вкусом – дешево, безвкусно; умно – глупо, нелепо*и т. п. Подобный перечень, в разных вариантах и оттенках, по сути неограничен. Каждое явление музыкального искусства от шедевра до бездарного с позиции его содержательного наполнения дает возможность для множества оценочных трактовок, положительных и отрицательных.

Оценочная мысль, двигаясь по условно содержательному параметру, опирается на знание истории, на жизненный опыт, на духовную практику. В поисках содержательной уникальности, неповторимости анализируемого явления важнейшую роль играет метод сравнений, аналогий, способность погрузить анализируемое явление в художественный, философский или жизненный контекст. При подходе с содержательной стороны велик соблазн и даже риск опираться только на внемузыкальные элементы произведения. Например, на сюжетный прообраз, программу или рассказы композиторов о себе и своей музыке – все то, что, казалось бы, легко воспринимается и понимается читателем. Однако слово, даже выразительное, образное, способно наметить лишь условный контур воспринимаемых звуковых идей. Музыкальный смысл сам по себе не поддается вербализации, только в ассоциациях, в соотнесении с воображаемой идеальной моделью.

 *Коммуникативный параметр*(воздействие). Данный параметр музыкально-критической мысли связан с потребностью оценить самую мистическую, самую таинственную сторону музыки – степень и характер ее воздействия на человека. Собственно то главное, ради чего ценится искусство. Силу воздействия на слушателя определяют заложенные в музыкальном звучании свойства, обращенные к эмоциям, к подсознанию, к художественному контакту на уровне интуиции. Однако само содержание испытываемых эмоций в общении с искусством далеко не однородно. И не только в личности воспринимающего заключены различия эмоционального восприятия художественного результата. «Качество вызываемых ощущений», повторяя Стравинского, как бы запрограммировано в художественном тексте, и чуткому слушателю это знакомо. Ведь известно, что одна музыка, к примеру, возвышает душу, другая – будоражит чувственность, третья – просветляет разум, четвертая – усиливает агрессивность…

«Невосприятие» нередко является и причиной, и следствием непонимания. Вот почему исследуемый параметр оценочного процесса включает в себя еще один важный аспект – критерий *доступности.*

Разумеется, музыка во многих своих проявлениях – достаточно элитарное искусство, требующее для наслаждения им определенной культуры, воспитания, подготовки. Она изначально доступна не всем. Искусство одного музыканта, композитора или исполнителя, может быть открыто миллионам, а у другого есть своя, избранная узкая аудитория. «Направленность на слушателя» заслуживает самой высокой оценки, и крылатая фраза «счастье – это когда тебя понимают» без всякой натяжки может быть перенесена на ситуацию *музыкант – слушатель.*

Доступность, таким образом, – объективно существующее качество, хотя отнюдь не абсолютная ценность. Ведь подлинное понимание может прийти и после многократного слушания, и даже лишь у других поколений, через годы, десятилетия и, увы, века.

**Музыкальное исполнительство как объект рецензирования**

*Музицирование* – исполнение музыки – наиболее привлекательное, понятное и доступное проявление музыкального искусства. Круг «творцов» в этом виде творчества максимально широк. Он включает в себя инструменталистов и вокалистов, солистов и оркестрантов, хоровиков, а также дирижеров и музыкальных руководителей всех мастей – то есть тех, кто, *музицируя,*творит искусство. Исторически с той поры, когда автор музыки и ее исполнитель разделились, и родилось музыкальное исполнительство как самостоятельная творческая деятельность.

Однако художественная ценность исполнительского творчества не всегда и не всеми воспринимается именно в таком качестве. Стравинский, к примеру, отрицая интерпретацию, требует от музыканта-исполнителя лишь неукоснительного воспроизведения детально разработанного авторского текста. Но музицирующая личность при всем желании и уважении к первоисточнику не может абсолютно раствориться в чужом материале, будучи низведенной до «механического пианино». Она всегда слышна.

Музыкальная культура XX в., словно решая эту конфликтную ситуацию к обоюдному удовлетворению, предложила другое. На одном полюсе, устремленном к однозначной фиксации авторского замысла, на авансцену вышла высококлассная *звукозапись*, способная тиражировать единичный, эталонный – авторский или авторизованный – вариант, правда, снова достигаемый с помощью «посторонней силы», а именно звукорежиссуры. Процесс довершило *компьютерное творчество*, где уже все этапы – и сочинение, и исполнение – сосредоточены в руках самого автора музыки, что полностью освобождает его от произвола (или нежелательного сотворчества) музыкантов-исполнителей, а также помощи звукорежиссера и инженера. На другом полюсе остается исполнительское искусство во всем безграничном богатстве художественных возможностей, в том числе и различий в отношении к исходному музыкальному тексту. То есть исполнительское творчество – это и особая творческая деятельность, и самостоятельный объект ценностного отношения.

В самом слове «исполнительство» уже заключен парадокс. Казалось бы, оно изначально предполагает вторичность – *исполнение*чьей-то художественной воли, запечатленной в тексте, а не *создание*самостоятельной художественной ценности. Тем не менее, музыкальная практика корректирует несовершенство понятия «исполнительство», выводя на первый план другое – «интерпретация».

*Interpretatio*по латыни означает «истолкование», «разъяснение». Исполнительская интерпретация – это именно личностное прочтение музыкального текста композитора. Интерпретируя, музыкант воплощает авторский замысел в соответствии со своим собственным пониманием этого замысла, со своей собственной художественной концепцией той музыки, которой он дает звуковое воплощение. Музыкальный критик-слушатель прежде всего воспринимает и оценивает интерпретацию как важнейшее проявление исполнительского творчества.

История исполнительского искусства – возникновение, развитие или исчезновение различных исполнительских стилей, направлений, школ, манер – по сути есть история интерпретаций. Она фиксировалась в редакциях издаваемых произведений, в преемственности традиций учениками определенной школы, в возникновении новых направлений. Музыкальный критик, рецензируя конкретное исполнение, должен разбираться в истории и теории данного вопроса, ясно представляя, что в том или ином случае необходимо избрать в качестве контекста для сравнения.

Художник-исполнитель – дитя своего времени. Как любой человек искусства, он нередко острее других ощущает его веяния и пульс, но он же, со своей стороны, формирует облик этого времени. Эволюция исполнительских стилей – это не только плод эволюции культуры, воздействия новых нарождающихся музыкальных миров, но и результат индивидуального исполнительского творчества неповторимых личностей, творческие пути которых могут расходиться очень далеко.

Систематизируя существующие современные тенденции в исполнительском творчестве, можно условно выделить три глобальных самостоятельных направления – *актуализация, аутентизм и авангард.*Их отличия определяют две составляющие: интерпретируемый *музыкальный материал*и *«инструментарий»*в широком смысле слова, под которым подразумевается не только непрерывное качественное и количественное обновление инструментов, но и характер музицирования. В первом случае перед нами *старая*(*вечная*)*музыка и новый (современный) «инструментарий».*Во втором – *старая музыка*и соответствующий ей *старый*(*аутентичный*)*«инструментарий».*В третьем – *новая*(*авангардная*)*музыка*и *новый*(*авангардный*)*«инструментарий».*

***Актуализация.***При разговоре об «актуализации» применительно к исполнительскому творчеству речь идет об интерпретациях, опирающихся на современное мироощущение и весь спектр технических возможностей инструментов, которые предлагает наша действительность. В идеале в руках серьезного и глубокого исполнителя, владеющего всеми богатствами современной исполнительской техники, музыкальный текст «осовременивается», благодаря способности художника выявить в исполняемой музыке те ее стороны, которые особенно захватывают и находят отклик у современного слушателя. В этой неисчерпаемости открываемых новых и новых смыслов и кроется бессмертие великой музыки, ее актуальность на все времена. То есть «актуализация» классики – естественная потребность стремительно развивающейся культуры. В исполнительском искусстве она влечет к поиску новых индивидуальных подходов, свежих трактовок, адекватных своему времени. Хотя она же может легко превратиться в штамп, когда естественное обновление сменяется механическим тиражированием ранее найденных приемов и красок.

«Осовременивание» классического материала применительно к новому мироощущению и восприятию может идти разными путями. Во-первых, расширением звуковой, тембровой палитры. Это не только исполнение старинной или ранее написанной музыки на современных инструментах (к примеру, «Хорошо темперированный клавир» – ХТК Баха на современном концертном рояле), с блестящим и сочным вибрато струнных и т. п., но и всевозможные переложения (к примеру, камерные ансамбли классиков в облике камерных симфоний в оркестровом исполнении) и даже аранжировки. Во-вторых, «обострением» временного параметра музыки, как бы отвечающего другой энергетике, другому течению времени, путем более свободного отношения к темпам, углублению темповых контрастов внутри сочинения, усилению роли ритма. Как крайнее и в некотором роде уникальное проявление обеих тенденций можно рассматривать появление на музыкальном небосклоне 70-х годов прошлого века высокопрофессиональной французской группы «Swingle singers», исполнявшей прелюдии и фуги ХТК Баха вокалом с добавлением джазовых ударных. У кого-то все это может вызывать несогласие, даже протест. Но тенденция налицо.

В музыкальном искусстве, по своей природе более консервативном и чувствительном к резкому обращению, «осовременивание» классики, зачастую весьма успешное в театральной и кинематографической практике, встречают с куда меньшим энтузиазмом и пониманием. Здесь, естественно, возникает ряд серьезных вопросов. Где граница свободы творчества музыканта-исполнителя, есть ли она и должна ли быть? Может ли исполнитель в своей интерпретации чужого текста пойти по пути собственного самовыражения «по мотивам»? Что является мерилом успеха – непосредственное художественное впечатление или удовлетворение определенных ожиданий слушателя? Все эти вопросы равно важны и для исполнителя, и для критика, причем позицию и ценностные критерии каждый определяет для себя сам.

Когда В. Горовиц играет сонату Моцарта, как Шопена, романтично, с тонкой нюансировкой звука и подвижностью темпов, или когда Л. Бернстайн в финале Пятой симфонии Шостаковича почти вдвое ускоряет темп, захватывая слушателя мощной атакой, логично завершающей грандиозное музыкальное полотно, такие прочтения дополняют наше понимание прозвучавшей, казалось бы, абсолютно знакомой музыки новыми представлениями. Кто-то, увлеченный, принимает такую интерпретацию как еще одну, новую страницу на пути прочтений великих произведений. Кто-то ощущает в ней нарушение исходного замысла – правде художественной противопоставляется историческая правда. Однако важно понимать, что одно не исключает другое. Поэтому историзм мышления в современной культуре выдвинул на авансцену новое исполнительское направление – *аутентичное,*требующее иных исполнительских и оценочных подходов.

***Аутентичное исполнение***(***историческая исполнительская традиция***). Как особое направление аутентичное исполнение начало развиваться во второй половине ушедшего века. А. Любимов, говоря об аутентичном исполнении барочной музыки, вспоминает: «В середине 70-х годов, когда мы вместе с Татьяной и Анатолием Гринденко, Олегом Худяковым познакомились с первыми записями на исторических инструментах, мы поняли, что неправильно исполняем эту музыку, что это направление – совершенно новый путь, что нужно отказаться от академического воспитания, которое в нас вкладывали наши учителя». А далее он же уточняет:

«В аутентичных исполнениях отсутствует экспрессивность и тот стандартный уровень абсолютной звуковысотной чистоты, к которым привыкли современные музыканты. Меня же как раз привлекают живость, прозрачность, неровность, которые иные считают „вегетарианством“».

Разумеется, речь не идет о каком-то ограничении исполнительской свободы или музыкальном «музее». Напротив, цель аутентичного исполнения – сверхтворческая, требующая не только синтеза знаний и воображения, но, зачастую, определенной революционной смелости в ломке сложившихся стереотипов. Моделируя предполагаемый характер музицирования, адекватный времени и месту создания, назначению сочинения, исполнитель вводит слушателя в как бы реконструируемый им духовный мир. Сверхзадачей аутентичного исполнительства становится освобождение от «наросших» штампов и стереотипов, возвращение к изначальной природе преподносимой музыки. В наш интеллектуальный век многих – и музыкантов-исполнителей, и просвещенных любителей-слушателей – интересуют вопросы художественно-исторической достоверности: на каких инструментах исполнялось то или иное произведение, сколько музыкантов должно было участвовать, как звучало, какие технические приемы были использованы? Без знаний об эпохе, инструментах, музыкальной практике достоверность невозможна. И сегодня все это познаваемо: есть старинные трактаты, старинные инструменты, можно освоить школу исторического звукоизвлечения, исполнительских приемов. В частности, в Московской консерватории открыт специальный факультет исторического и современного исполнительского искусства (ФИСИИ), возглавляемый А. Любимовым.

Реконструкция музыкально-исполнительской традиции начинается не только со старинных инструментов, но и с внимательного чтения нот. Барочный исполнитель, к примеру, должен уметь читать не только ноты, но и то, что записано между ними – уметь импровизировать в заданных рамках (в нотах не выписаны украшения, и клавесинная музыка, например, оставляет огромное поле для фантазии исполнителя), владеть традицией исполнения ансамблевой литературы по basso continue. Ему необходимо иметь представление об орнаментике, риторике, аффектах, числовой символике. Кроме того, в поисках органики некоторые исполнители пытаются реконструировать и «игровое пространство» – интерьеры, костюмы, манеру держаться. Аутентичное исполнение музыки, как любое искусство, – тоже игра, но по своим правилам.

Хотя наибольшее распространение получило аутентичное исполнение музыки барокко, аутентизм как направление связан не только с этим стилем. Подобный подход может распространяться на любую музыкальную эпоху, которую исполнитель хочет представить во всей полноте, в какой-то мере и на новейшую. Музыкальный авангард, как и старинная музыка в «доаутентичное» время, – непознанный материк, требующий постоянных исполнительских открытий. Не случайно многие ведущие «аутентисты» вышли из пропагандистов современной музыки. Они продолжили свои поиски, просто обратившись в далекое прошлое.

***Авангардное исполнительство.***С точки зрения исполнительских подходов, музыкальный авангард ушедшего века, со своей стороны, вторгся в звуковую и временную субстанции музыки, предложив ряд принципиальных новаций. Авангардная музыка особенно внимательна к самому звуку, и с этой позиции в исполнительстве на первый план выдвинулись как новые способы звукоизвлечения на традиционных инструментах, так и обогащение звуковой палитры ранее незнакомыми экзотическими звучаниями, естественного (например, нетрадиционные, национальные инструменты) и искусственного (конкретная, электронная музыка) происхождения. Сонористика потребовала от исполнителей, а точнее от всех, кто определяет звучание (в том числе от звукорежиссеров), новых навыков художественного и технического порядка. Сказанное в равной мере относится и к авангардному исполнению вокалистов (и сольному, и хоровому), которые помимо собственно пения должны уметь инструментально музицировать голосом во всем спектре тембровых фантазий автора. То есть и в инструментальном, и в вокальном авангардном исполнительстве многократно возросли требования к отдельному звуку, его подаче, чистоте, тембровой окраске.

С позиции временного развертывания отказ от классического формообразования, размытые временные рамки вплоть до почти полной свободы (алеаторика) ставят перед исполнителями сложнейшую задачу *координации* – и между собой в ансамбле, и между этапами развертывания произведения во времени.

Авангардное исполнительство (как и аутентичное старинное) раскрепостило исполнителя. При публичном исполнении дополнительным выразительным средством стало освоение нового, *пространственного* измерения. Наиболее открыто и последовательно это проявилось в жанре так называемого *инструментального театра,*в котором художественное зрелище создается не специальными исполнителями – актерами, танцорами, – но самими музицирующими инструменталистами. С позиции чисто звуковой здесь открываются возможности новых акустических приемов: движение исполнителей влечет за собой движение источников звука, стереофонические, антифонные эффекты. С позиции обстановки исполнения инструментальный театр принадлежит концертной музыке, а понятие «театр» связано с атмосферой видимой игры, происходящей на глазах у слушателя одновременно с исполнением музыки. Когда же к театрализации музицирования добавляется некая внемузыкальная «сюжетная» концепция, рождается исполнительский *перформанс.*

Выразительные возможности аудиовизуальных представлений связаны с комплексным воздействием на слушателя (слушателя-зрителя). Одна из сторон мышления И. Стравинского, например, связана с огромной ролью зрелищного начала. Комплексное восприятие музыки (слухом-зрением) выражается у него в потребности видеть исполнение. «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения, – писал Стравинский в „Хронике“. – Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте». Чуткому слушателю состояние двойного воздействия, многократно увеличивающего художественное впечатление, прекрасно известно. А если композитор захочет сам обусловить поведение исполнителя на сцене, его жестикуляцию, движения, перемещения, может быть, одежду, а затем и освещение соответственно жанру и стилю музыки? Ввести все это в текст партитуры как «режиссерскую экспликацию» или предложить канву для возможной визуальной импровизации? Так возникает предпосылка инструментального театра и исполнительских перформансов.

Идея эта не нова и в то же время очень современна. Использование визуального эффекта в момент исполнения имеет место в джазе. Известно, что настоящих джазовых исполнителей надо не только слышать, но и видеть. В джазовом музицировании дух импровизации распространяется и на звуковой, и на зрительный ряд, исполнители пластичны, они «показывают музыку», реагируют друг на друга, подбадривают, сценически обыгрывают вступление партнера и т. п. Так реализуется игровая стихия, позволяя сломать атмосферу «тотальной серьезности», характерную для классического исполнительства и слушания. Как при любой импровизации, в музицирование привносится живость и непосредственность вплоть до юмористического, иронического и даже гротескного начала. От исполнителей требуются дополнительные качества: большая независимость, раскованность, артистизм, равно как и более разносторонняя контактность как внутри ансамбля, так и со слушателем.

Как видно, рецензирование исполнительского творчества во всем его современном многообразии, возможных смешениях и пересечениях направлений, в новых открытиях или тиражировании найденного требует от музыкального критика серьезной оснащенности и непременного сотворчества. Постижение и оценка исполнительских достижений предполагает комплексную работу, направленную на одновременное восприятие разных *художественных*миров в их сложных связях и взаимодействии.

1. *Мир*исполняемой *музыки.*На этом уровне непременно пульсирует оценочное отношение, давно сложившееся, если звучит известная музыка, или формируемое «на ходу». Оценочное отношение рождается путем погружения звучащей музыки в музыкально-исторический контекст, включающий и творчество данного композитора, и культуру эпохи возникновения сочинения, и историю развития предлагаемых вниманию стиля и жанра. Мир исполняемой музыки, взаимодействуя с личностью слушателя, намечает в его воображении эталон ее возможных прочтений, исполнительских интерпретаций, что становится базой для ценностного восприятия другого мира.

2. *Мир исполнения*данной музыки, исполнительская интерпретация, которая является главной составляющей оцениваемого художественного события. Уровень уникальности предлагаемого исполнения осознается благодаря погружению его в контекст известных прочтений этого произведения, истории исполнительских стилей, направлений, манер, школ, равно как и сравнения с мысленным эталоном идеальной интерпретации данной музыки, моделируемым в воображении слушателя, исходя из собственных ценностных представлений.

Однако в исполнительстве есть особая сфера – прочтение новой музыки, интерпретация «новых смыслов». Музыкант-исполнитель в этом случае является первопроходцем, он не обременен исполнительским каноном, с которым надо взаимодействовать – соблюдать или противостоять. Его творческий процесс наиболее приближен к сочинению, взаимодействие двух художественных личностей (композитора и исполнителя) для слушателя практически неразличимо. Не случайно подобные премьеры очень часто готовятся исполнителем в тесном контакте с автором, а последний нередко корректирует детали в соответствии с индивидуальностью исполнителя, результат же следует считать *авторизованным исполнением.*

В интервью, посвященном первому прочтению новой музыки, Ю. Башмет очень точно определил это творческое состояние музыканта, дающего жизнь новому произведению: «Вообще принцип вхождения в новое произведение – это попытка представить себе, примитивным языком, как будто я сам его сочинил. Когда я чувствую, что каждая нота и каждая фраза получают свое, оправданное уже мной значение, тогда я понимаю, что я готов».

3. *Мир технического мастерства*исполнителя являет собой самостоятельное измерение, которое исторически привлекает к себе повышенное внимание слушателя. Причины этому разные. С одной стороны, композиторский поиск новых звуковых идей «подогревает» постоянное развитие инструментария, процесс расширения его технических возможностей, в который включены не только сами музыканты, но и мастера, создающие инструменты. С другой стороны, прогрессирует и сама исполнительская техника, зачастую уже ученики музыкальных школ выступают как поразительные виртуозы (хотя подобное усложнение образования в сторону наращивания технических достижений чревато опасными последствиями: если техника обгоняет духовное развитие личности, искусство обязательно окажется в проигрыше). В равной мере сказанное относится и к аутентичному исполнению – музицирование на старинных инструментах или, что еще сложнее, на современных с историческим звукоизвлечением сообразно музыке, равно как и пение, требуют от исполнителя особых навыков, школы, получаемой в рамках специального образования, то есть особого технического мастерства, которое также может являться предметом оценки.

Виртуозное владение инструментом (голосом, оркестром и т. п.) как знак совершенства само по себе тоже способно нести художественное наслаждение. Обладая самоценной значимостью, оно, одновременно, в чем-то смыкается с одной из самых развитых сфер мировой массовой культуры XX, а теперь и XXI столетия – с большим спортом. Не случайно в современной музыкальной культуре столь важное место занимают разнообразные исполнительские конкурсы – без технического аспекта осмысление художественного результата уже невозможно. Подобные параллели не должны шокировать ревнителей высокого искусства, они имеют под собой исторические корни: у древних греков состязания инструменталистов также воспринимались как музыкальный спорт. Обстановка джазовых jam session, конкурсов импровизации также насыщена наслаждением как художественным, так и техническим мастерством. Оценочная работа музыкального критика требует непременных знаний о технических возможностях используемого инструмента (голоса, ансамбля, оркестра, хора и т. п.). Мысленное погружение оцениваемого исполнения в этот контекст позволяет точнее судить об уровне профессионального мастерства.

4. *Атмосфера*зала – одна из важнейших составляющих живой концертной практики. Этот «виртуальный» мир очень сильно воздействует на восприятие исполнительского творчества. Умение овладеть залом, магнетически подчинить себе, повести за собой слушателя – бесценный дар. Собственно, ради этого чуда единения художника и слушателя в совместном погружении в музыку прежде всего совершается акт публичного исполнительского творчества. Характерно, что в мировой коллекции звукозаписей наряду со студийно выполненными образцами не менее (если не более!) ценятся записи, сделанные на концертах. В них живет это «четвертое» измерение, рожденное непосредственным контактом исполнителя и слушателя, которое непременно вносит свои коррективы в оцениваемый критикой художественный результат.

Как видим, исполнительское рецензирование также нуждается в профессиональном владении объектом, то есть в разносторонних знаниях в этой области музыкального творчества. Конечный же вывод определяется главным критерием, о котором говорил И. Стравинский применительно к сочинению, а именно: *качеством вызываемых ощущений.*

**Рецензия**

С лат. «recеnsio» - рассмотрение или обследование. Один из распространенных жанров, не предполагающий длительных глубоких размышлений и исследовательской работы, как в критической проблемной статье. Сравнительно небольшая по объему.

Жанр «полифонический», сочетающий в себе несколько функций:

- информативную (рекламную);

- просветительскую (воспитание вкусов публики);

- коммуникативную (связь между исполнителем и публикой).

Существуют два подхода к анализу. Наиболее типична центростремительная тенденция (от общего к частному). В других рецензиях преобладает центробежная сила (от частного к общему) по отношению к предмету рассмотрения – он лишь повод для размышлений, сравнений. Это может вылиться в целое эстетическое эссе.

Рецензия может иметь разную жанровую оболочку – фельетон, письмо, новелла.

Рецензия может быть на:

* сольный концерт;
* смешанный концерт;
* оперный или балетный спектакль;
* сравнительная рецензия.

Автор должен проанализировать:

* 1. программу концерта, найти определенную логику или ее отсутствие;
	2. режиссуру, артистизм исполнителей;
	3. оформление сцены, декорации, костюмы;
	4. проследить равновесие триединства: музыка композитора – интерпретация исполнителей – восприятие зрителей;

В смешанном концерте должно избегать нудного перечисляющего метода.

**Оперная рецензия**

Опера – синтетический жанр (инструментальная и вокальная музыка, хореография, живопись в виде декораций). Эта многосоставность определяет условности музыкального театра – его режиссуру, актерскую игру. Творческий коллектив также многочислен: оркестр, хор, певцы-солисты, кордебалет, дирижер, режиссер-постановщик, хормейстер, костюмеры, парикмахеры, гримеры, декораторы, осветители и т.д.

Необходимо выявить:

1. Целостность спектакля, разделение функций дирижера и режиссера-постановщика. Ведущая роль в опере принадлежит дирижеру, так как концепцию произведения раскрывает прежде всего музыкальная режиссура. В чем заключена концепция оперного спектакля, насколько замысел композитора соотносится со сценическим воплощением?
2. Оценка исполнителей – солистов, хора, оркестра, кордебалета, декораций.
3. Четкое представление об особенностях жанра: комическая, лирическая, героическая опера, историческая драма или что-то иное. Каждый вид требует своего типа исполнения: легкость, динамичность в buffa, психологическая углубленность в лирической опере и т.д.
4. Ни в коем случае не пересказывать содержание. Нужны сведения об истории создания. Месте в творчестве композитора, общая характеристика произведения. Можно сравнить с ранее известными постановками, отдельными интерпретациями ролей. Но все-таки надо помнить, что предмет рецензии – не сама опера композитора, а сценический ее вариант.
5. Не следует вдаваться в описательность. Подобные моменты только ради подтверждения своей мысли. Нельзя сухо констатировать, давать перечень фактов. При высоком профессионализме элемент эмоциональности подхода тоже нужен.

**Балетная рецензия**

Тоже синтетический жанр: музыка, хореография, режиссура, живопись. Основное отличие от оперной рецензии – восприятие балета не может быть любительским, оно требует профессионального понимания специфики балета.

Необходимо затронуть следующие компоненты:

1. хореографическое решение сюжета, работа дирижера, балетмейстера и режиссера;
2. музыкальность балеронов, их техничность (пластика, ритмичность, синхронность, чистота движений, высота прыжка, выразительность жестов, наличие сложных элементов . например фуэте и т.д.);
3. актерское дарование, обаяние;
4. как и в оперной рецензии сведения о произведении, первой постановке;

Ларош – первый русский балетный критик. Он писал статьи о балетах Чайковского. Советские балетные критики – Асафьев, Соллертинский, Богданов-Березовский.

В начале 20 века балет потеснил оперу, так как давал больше возможностей для индивидуальных трактовок, подтекста. Асафьев рассматривает соотношение танца и музыки. Он считает, что балет – это не совпадение, не подчинение одного другому, а контрапункт. Происходит усложнение классического балета танцем модерн, возникает своя хореографическая лексика в классическом, характерном, народном танце.

**Проблемная критическая статья**

Жанр, в котором читатель ищет интересную, оригинальную, свежую или спорную мысль. Это самый сложный вид критических работ. Существует бесконечное множество вариантов тематики, проблематики. Отсюда жанровое разнообразие: в эпистолярном жанре, диалог, путевые заметки, эссе, фельетон. Необходимо сразу определить цель статьи: почему выбран этот вопрос, его актуальность, историческая эволюция.

 Проблемная критическая статья примыкает к жанру рецензии, но отличается от нее:

1. более углубленным анализом;
2. более широкой и углубленной постановкой проблемы;
3. большей самостоятельностью и оригинальностью авторской мысли;
4. большей развернутостью, значительностью масштабов;

Критическая статья рассматривает проблему в сугубо профессиональном плане. Она ярче, чем рецензия, выявляет активность авторской позиции, оригинальность его концепции, часто в полемически заостренной форме. Такие статьи предполагает длительный подготовительный период, тщательное и многоплановое изучение аспектов проблемы. Они публикуются в основном в специализированных журналах.

Это малоразработанный и «трудный» жанр, но его необходимость в современной культуре велика, так как смена идеологии нуждается в переоценке ценностей, пересмотре былых норм, принципов, нового взгляда на советскую и современную академическую музыку. Мало разработаны многие виды поп-масс-культуры. Все это развивается стихийно, интуитивно, тогда как анализ разрозненных явлений, их систематизация, оценка – беспристрастный взгляд критика «сверху» - помог бы и создателям (композиторам, исполнителям) и слушателям.

Возможные темы:

Проблемы музыкального образования

Массовая культура – что это: искусство или «ширпотреб»?

Музыка и телевидение

Музыка в провинции

Музыка и ее восприятие

**Методологические проблемы истории советской музыкальной критики**

Новизна ее идейных основ опиралась на положения марксистко-ленинской эстетики, диалектического и исторического материализма. Классовый принцип – основополагающий, насаждение принципов соцреализма (реализм, классовость, народность). Направляющая роль партии. Выделение музыковедения как самостоятельной специальности и создание системы музыковедческого образования. Многонациональный характер советской критики, зарождение и развитие критической деятельности во всех республиках. Создание Союзов Композиторов и участие критиков в их работе. Внимание общественности к ее проблемам, дискуссии о состоянии критики и задачах, стоящих перед ней.

*1 период 1917 - 1932 годы*

*Формирование советской музыкальной критики*

Становление новой музыкальной культуры, споры о путях ее развития. Интерес к массовым жанрам (песня, марш, танец). Влияние вульгарного социализма – отрицание культурного наследия. Появление различных кружков и творческих ассоциаций – РАПМ, АСМ, Пролеткульт и др.

Наиболее выдающиеся музыкальные критики – общественные деятели Луначарский, Асафьев, Соллертинский. Луначарский «Критика – одно из главных орудий партии». Продолжается академическая линия критической деятельности дореволюционного периода и развитие публицистически-социальных и массово-просветительских направлений. Представители старшего и среднего поколения: Держановский, Браудо, Беляев, Бугославский, Мазолевский. Молодое поколение: Друскин, Соллертинский, Келдыш, Городинский.

Газеты и журналы: «музыка и революция», «Пролетарский музыкант», периодические сборники «Современная музыка», «Новая музыка».

Жанры: обращение к общественности, рецензия, проблемная статья, монографический очерк о современнике популяризаторского характера, полемическая реплика, выступление на концерте.

Советская музыкальная критика постепенно овладевала методом марксистско-ленинского анализа художественных явлений и решала новые задачи, которые были выдвинуты перед искусством революцией и строительством социализма. На этом пути были ошибки и заблуждения. В 20-х гг. критика испытывала влияние вульгарного социологизма, что приводило к недооценке, а иногда и полному отрицанию величайших ценностей классического наследства, нетерпимости по отношению ко многим видным мастерам советской музыки, пережившим период сложных, нередко противоречивых исканий, обеднённому и суженному представлению об искусстве, снижению уровня художественного мастерства. Эти отрицательные тенденции получили особенно резкое выражение в деятельности Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) и аналогичных организаций. Вместе с тем вульгарно истолковываемые положения теории исторического материализма использовались критиками формалистического направления для отрыва музыки от идеологии. Композиционная техника в музыке механистически отождествлялась с производственной, индустриальной техникой, и формально-техническая новизна объявлялась единств. критерием современности и прогрессивности музыкальных произведений, независимо от их идейного содержания.

В этот период приобретают особенно важное значение статьи и выступления Луначарского по вопросам музыки. Луначарский подчёркивал необходимость бережного отношения к музыкальным сокровищам, доставшимся от прошлого, и отмечал в творчестве отдельных композиторов черты, близкие и созвучные советской действительности. Внимательно и сочувственно отмечал он первые, пусть ещё несовершенные и недостаточно убедительные попытки отражения новой революционной темы в музыке.

Необычайно широкой по охвату и содержательной была музыкально-критическая деятельность Асафьева в 20-х гг. Горячо откликаясь на все сколько-нибудь значительные события в советской музыкальной жизни, он выступал с позиций высокой художественной культуры и эстетической требовательности. Асафьева интересовали не только явления музыкального творчества, деятельность концертных организаций и оперно-балетных театров, но и обширная, разнообразная сфера массового музыкального быта. Он неоднократно подчёркивал, что именно в новом строе массового музыкального языка, рождённого революцией, композиторы смогут найти источник подлинного обновления своего творчества. Жадные поиски нового приводили Асафьева иногда к преувеличенной оценке преходящих по своему значению явлений зарубежного искусства и некритическому увлечению внешней формальной "левизной". Но это были лишь временные отклонения. В основе большинства высказываний Асафьева лежало требование глубокой связи музыкального творчества с жизнью, с запросами широкой массовой аудитории. В этом плане с особой силой прозвучали его статьи "Кризис личного творчества" и "Композиторы, поспешите!" (1924), вызвавшие отклики в советской музыкальной печати того времени.

*2 период 1932 – 1945 годы*

*Консолидация творческих сил*

В 1932 году были отменены все музыкальные ассоциации и объединены в творческие Союзы – композиторов, писателей, художников. Оживление композиторской, концертной деятельности, проведение музыкальных конкурсов.

Постановление ЦК ВКП(б) 1932 "О перестройке литературно-художественных организаций", ликвидировавшее кружковую замкнутость в области литературы и искусства, благотворно сказалось и на развитии музыкальной критики. Оно способствовало преодолению вульгарно-социологических ошибок, заставило более объективно и вдумчиво подойти к оценке достижений советской музыки. Музыкальные критики были объединены с композиторами в союзы композиторов, призванные сплотить всех творческих работников. С 1933 издаётся журнал "Советская музыка", ставший основным органом музыкальной критики. Среди критиков выдвигаются Соллертинский, Шавердян, Городинский, Хубов.

Важнейшей теоретической проблемой, которая встала перед музыкальными критиками в 30-х гг., был вопрос о методе социалистического реализма и о средствах правдивого отражения современной действительности в музыке. С этим тесно связаны вопросы мастерства, значения индивидуальной творческой одарённости. На протяжении 30-х гг. был проведён ряд дискуссий, посвященных как общим принципам и путям развития советской музыки, так и отдельным видам музыкакльного творчества. Таковы, в частности, дискуссии о симфонизме и об опере. В последней из них были поставлены вопросы, выходившие за пределы только оперного жанра и представлявшие более общее значение для сов. музыкального творчества на том этапе: о простоте и сложности, о недопустимости подмены подлинной высокой простоты в искусстве плоским примитивизмом, о критериях эстетической оценки, которыми должна руководствоваться сов. критика.

Большую остроту приобретают в эти годы проблемы развития национальных музыкальных культур. В 30-х гг. народы Советского Союза делали первые шаги на пути освоения новых для них форм профессионального музыкального искусства. Широко обсуждались вопросы об отношении композиторов к фольклорному материалу, о том, в какой степени формы и методы развития, исторически сложившиеся в музыке большинства европейских стран, могут быть совмещены с интонационным своеобразием инонациональных культур. На почве различного подхода к решению этих вопросов возникали дискуссии, находившие отражение в печати.

Успешному развитию музыкальной критики в 30-х гг. мешали догматические тенденции, проявлявшиеся в ошибочной оценке некоторых талантливых и значительных произведений советской музыки, узкой и односторонней трактовке таких важнейших принципиальных вопросов искусства, как вопрос об отношении к классическому наследию, проблема традиций и новаторства. Изучение, обобщение и пропаганда достижений советской музыки – дискуссии о советской опере, балете, симфонизме. Цикл статей Асафьева, Соллертинского, Хубова. Ослабление интереса к русской классической музыке. Сужение круга жанров: хроникальные жанры, очерк. Превозносили Мусоргского, недооценивали Чайковского. Низкая оценка 5 симфонии Шостаковича.

Важнейший вопрос: соотношение классического и нового, простого и сложного, примитивного и профессионального, европейского и национального.

Органы печати: журналы «Советская музыка», «Музыка», «Музыкальная самодеятельность». Сотрудники Келдыш, Житомирский.

*3 период 1945 – 1956*

*Культ личности*

Продолжение работы в трудных условиях послевоенного быта. Появление первых обобщающих трудов по советской музыке – монографии. В критике резко обостряли и акцентировали недостатки советских музыкантов, действительные и мнимые. Упрощение в понимании народности и реализма, тенденция к унификации и нивелировке индивидуальных манер. Ошибки в оценке ведущих композиторов Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна. Постановление 1946 года «О литературе и искусстве».

Особенно усилились эти тенденции в советской критике в конце 40-х гг. Прямолинейно-схематическая постановка вопроса о борьбе реалистического и формалистического направления приводила нередко к зачёркиванию наиболее ценных достижений советской музыки и поддержке произведений, в которых важные темы современности находили упрощённое и сниженное отражение. Эти догматические тенденции были осуждены ЦК КПСС в постановлении от 28 мая 1958. Это постановление указывало на имевшую место неправильную и несправедливую оценку творчества ряда талантливых советских композиторов.

*4 период 1956 – 1985*

*Устранение ошибок и перегибов*

Политическая «оттепель». Творческая свобода привела к всплеску во многих видах искусства. Реабилитация имен и произведений, запрещенных к исполнению.

 Многообразие стилей, форм, индивидуальных манер. Соотношение традиций и новаторства. Появление крупных монографий о жанрах и композиторах. Создание пятитомника «История музыки народов СССР». Сборник «Музыка и современность». Композиторская критика – Шостакович, Хренников, Хачатурян, Шнитке, Денисов, Тищенко.

**Творческий портрет**

Жанр творческого портрета занимает огромное место в музыкальной журналистике. Здесь объектом внимания становится не только творчество, но и сама уникальная личность художника. Элементы «портретирования» естественны и в других жанрах, когда возникает речь об авторе художественного явления. В той или иной степени, он всегда присутствует в интервью, даже если тема беседы не касается личности интервьюируемого.

Поводом к созданию такой статьи является юбилейная дата как живущего, так и умершего деятеля, появление новых крупных сочинений и т.д.

Подобная статья может быть посвящена исполнителю или композитору, другому деятелю культуры. Ее центральный момент – оценка личности и творческой деятельности. Отличие от рецензии: там оценка одного музыкального явления (дебют, новое произведение и т.д.), а творческий портрет содержит оценку ряда явлений на основе наблюдений над творчеством. Это обобщения эстетического, социально-исторического, художественного значения. Эта работа должна дать представление о личности, которая должна раскрываться многопланово, в разных проявлениях и аспектах.

Нельзя опираться на биографию! Факты из биографии – только в контексте формирования мировоззрения, эстетической позиции, этапов становления художника. Каждый факт должен быть функционален. Надо привлекать их не в хронологическом порядке, а в подтверждение какой-либо стороны личности. Это могут быть образование, влияние личности педагога, склонности, симпатии и вкусы в смежных областях искусства., контакты и общение.

Биографический подход, с одной стороны, наиболее удобен для информационных целей. Человеческий путь – это цепь фактов. Их последовательность, насыщенная деталями жизни художника, бытовыми и творческими событиями, родными и близкими, друзьями и врагами, – уже готовый «сюжет», не требующий большой авторской работы. Важнейшие вехи бытия творческой личности – место рождения, происхождение, родители, детство, среда обитания, учителя, друзья, черты характера, пристрастия, слабости, увлечения, встречи, премьеры, гастроли, передвижения по миру и т. д., и т. п. – сами по себе захватывающе интересны для читателя. Что на свете увлекательней чужих судеб?!

Опираясь на биографический подход, могут писать, а еще проще – проводить встречи в радио– и телеэфире все, кто умеет это делать, независимо от профессионализма в области музыки. Просто обычные журналисты. Другое дело – специальная музыкально-критическая журналистика. Творческий портрет музыканта, подготовленный специалистом, предполагает свободное владение предметом разговора – музыкальным творчеством, которому посвящена жизнь портретируемого. И в этом случае авторы в качестве доминанты чаще всего избирают художественный подход.

Подход с позиции художественного мира, созданного творческой личностью, то есть с позиции самого искусства, усиливает собственно познавательный и даже научный аспект. Здесь особенно велика роль аналитического начала, профессиональных историко-теоретических знаний, понимания психологии творчества. Подобный ракурс господствует в науке, в диссертационных исследованиях, но он очень ценен и в специальной музыкальной журналистике, позволяя заинтересованному непрофессиональному читателю глубоко проникаться миром музыки, познавать его.

При художественном подходе в развертывании творческого портрета биографические детали могут присутствовать, а могут и отсутствовать вовсе. Они могут появляться в вольной последовательности, независимо от временной привязки к жизни художника. В размышлениях о творческих процессах главными оказываются совсем другие ориентиры. Авторская мысль музыкального журналиста может двигаться и по стилистическим вехам, и по жанровым направлениям, и по четко прочерченным творческим периодам (ранний – зрелый – поздний или, к примеру, как у Арнольда Шёнберга: тональный – атональный – додекафонный…), и «кругами», возвращаясь, как в рондо, к одной идее, оттолкнувшись от которой можно двигаться в разные стороны в поисках доказательств. Тем более что и линия творческой жизни у каждого вычерчена абсолютно индивидуально.

**Современные формы музыкальной журналистики (газетно-журнальная, радиотелевизионная, интернет-журналистика).**

Современная ситуация в отечественном музыкальном процессе иная. Сферы научной и критической мысли о музыке достаточно четко разграничены: на одном полюсе академическое музыковедение – диссертации, монографические исследования, статьи в научных сборниках, на другом – собственно музыкальная журналистика.

Журналистика также функционирует в разных формах, внутри которых есть своя специфика.

Во-первых, в традиционном *письменном*выходе через периодику – журналы (отсюда и название рода деятельности и профессии), газеты, а также через любое доступное ей печатное слово, например стенную печать или листовки (именно в таком виде в свое время выходили во Франции хлесткие публикации – фельетоны, жанровое обозначение которых происходит от слова *feuille –*листок).

Во-вторых, в облике журналистики *устной.*Она реализует себя главным образом через электронные средства массовых коммуникаций, а именно радио и телевидение.

Третьим каналом выхода современной музыкальной журналистики становится стремительно набирающий силу Интернет.

***Газетно-журнальная***(***пресса***)***музыкальная журналистика.***

Исторически сложилось так, что именно печатное слово в периодической печати прежде всего ассоциируется с понятием музыкальной журналистики. Она зародилась в ее недрах, и долгое время это был единственный канал публичного выхода профессиональной музыкально-критической мысли. История сохранила богатейшее наследие в этой области творчества, которое продолжает пополняться. Вопреки опасениям скептиков, считающих, что будущее только за электронными СМИ, а остальное отомрет, в неослабевающем интересе к печатному слову – гарантия его значения на долгую перспективу.

Важнейшим российским печатным органом федерального значения, где постоянно освещаются события и проблемы музыкальной жизни, остается газета «Культура» (в советское время, соответственно, «Советская культура»), основанная в ноябре 1929 г. В 90-е годы в новой России начали выходить и специальные музыкальные газеты: «Российская музыкальная газета» (как бы воссозданная «Русская музыкальная газета»), «Музыкальное обозрение». Вероятно, есть и достаточное количество региональных и ведомственных специальных изданий, уделяющих первостепенное значение музыкальным вопросам. К примеру, газета Московской консерватории «Российский музыкант» (в 1938–1991 гг. под названием «Советский музыкант») с приложением «Трибуна молодого журналиста» (с 1998 г.), в которой публикуются студенты.

Важным местом выхода серьезной музыкальной критики, ориентированной на профессионалов и просвещенных любителей, в нашей стране остается единственный специальный «толстый» журнал – «Музыкальная академия» (до 1992 г. – «Советская музыка»). А также «тонкий» журнал «Музыкальная жизнь», в котором преобладает скорее просветительская, чем критико-оценочная направленность. Однако в *журнале*с его длительным производственным процессом, критический отклик лишается своего важнейшего свойства – оперативности.

Любопытно сравнение с современной ситуацией на том же поприще в Соединенных Штатах, отраженной в интервью с известным журналистом В.Познером. «В Америке ведь не меньше музыкальных критиков, чем у нас, – говорит В. Познер – Но пишут они главным образом в массовой печати – „New York Times“, „Washington Post“ и пр. Как только происходит заметное музыкальное событие, музыкальные критики (подобно своим собратьям по театру или литературе) откликаются большими серьезными статьями. И вот это читается. Так что журналам в общем-то нет места: важен *сиюминутный*отклик на события, намного более жизненный».

Сегодня музыкально-журналистская практика и у нас движется в том же направлении. И, наряду с еженедельником «Культура», актуальная музыкальная критика широко представлена во многих ведущих ежедневных газетах («Известия», «Труд», «Ведомости», «Коммерсант» и др.). В них работают профессионалы с консерваторским образованием, причем уже не *по совместительству,*временно выходя в музыкально-критическую журналистику из своей основной академической деятельности, а на постоянной основе. Это важно. Не занимаясь журналистикой постоянно, автор, как правило, лишен ощущения разносторонних явлений непрерывно текущей музыкальной жизни (имеющиеся исключения только подчеркивают правило). В результате целостный музыкально-культурный процесс может вообще не попасть в его поле зрения – тщательно перепахивая свою научно-творческую ниву, он зачастую оказывается не в состоянии охватить общую социокультурную картину, вне которой музыкально-критическая журналистика существовать не может. Круг доминирующих вопросов в таких публикациях может оказаться принадлежащим иной системе ценностных координат.

***Музыкальная радио– и тележурналистика.***Электронные СМИ – радио и телевидение – интенсивно осваиваются всеми формами журналистики. Для музыкальной журналистики здесь также необъятный творческий простор. Особенно это относится к телевидению. Будучи, с одной стороны, блестящим *информационным каналом,*с другой – оно является популярным каналом *художественным,*способным иллюстрировать любой разговор разносторонним, полноценным музыкальным и музыкально-театральным материалом. А что, спрашивается, может быть ценнее для прикладного музыковедения?

Основной инструмент музыкального журналиста – слово. Произнесенное в эфире, особенно с экрана, слово обладает широчайшими возможностями, у него своя магия воздействия. Вот почему на телевидении во всем мире с таким успехом выступают *говорящие музыканты* – композиторы, дирижеры, исполнители. Известно, что Леонард Бернстайн за несколько лет своих блестящих телевизионных выступлений буквально на 180 градусов изменил отношение Америки к серьезной музыке!

Публичные беседы о музыке и музыкальной жизни – огромное и ответственное поле деятельности профессиональной музыкальной журналистики. Особенно когда собеседником каждого по ту сторону экрана оказывается известный исполнитель, популярный музыкальный критик, просветитель, комментатор, ведущий, рассказчик. Благодаря «эффекту участия» – важнейшему завоеванию телевизионной эстетики – телезритель имеет возможность быть не просто пассивным наблюдателем происходящего. Он втягивается в живой мыслительный процесс, активно взаимодействует со своим визави на экране не только интеллектуально, но и эмоционально.

У музыкальной тележурналистики, разумеется, есть своя специфика. Будучи не только словом, мыслью (как журналистика письменная), но и «звукозрелищем», тележурналистика выставляет требования и других профессиональных качеств и приемов. Здесь важна манера речи – интонация, тембр, темп, а также (как в любом визуальном явлении) артистизм, в том числе и своего рода саморежиссура в организации себя в пространстве. И это при том, что телеэкран – беспощадный рентген, он не прощает фальши и наигрыша, требуя абсолютной органики, естественности и простоты, особенно в передачах интеллектуального плана. То есть деятельность музыкального тележурналиста связана с целым рядом специальных требований.

В современной России радиоэфир, к сожалению, «забит» звучащей «попсой» и крайне поверхностными разговорами на околомузыкальные темы. Исключение – единственный музыкально-просветительский канал «Орфей», который нуждается в бережной охране и государственной поддержке. Зато чрезвычайно важной музыкально-просветительской трибуной стал телеканал «Культура», основанный в 1997 г. На его базе профессиональная музыкальная тележурналистика может развернуться в самых разнообразных формах и жанрах.

***Интернет-журналистика.***Термин «интернет-журналистика» еще достаточно новый, хотя это направление в сфере журналистики развивается стремительно. Ряд университетов включили его в свою программу, выходят учебные пособия, множатся веб-издания. В сети можно получить и широкую информацию обо всех начинаниях, и изложение основных теоретических позиций, освещающих данное направление. На некоторые хочется обратить внимание:

«Важной особенностью интернет-журналистики является и ее интерактивность, то есть возможность оперативно вступать в диалог с заинтересованным читателем при помощи форумов или гостевой книги, которыми оснащены многие виртуальные издания».

«В обозримой перспективе журналистика on-line вряд ли полностью вытеснит традиционные печатные издания. Но даже при наличии такой альтернативы, к Интернету будет психологически тяготеть та часть общества, которая стремится жить „в ногу со временем“».

Музыкальная журналистика в Интернете еще не стала полноценным самостоятельным творческим направлением. Она, прежде всего, присутствует в нем как альтернативный канал, дублирующий основной источник. Ведущие периодические издания создают специальную интернет-версию каждого выпуска. Телевизионные каналы, в частности канал «Культура», – также. Московская консерватория размещает на своем сайте в Интернете обе консерваторские газеты – «Российский музыкант» и студенческая «Трибуна молодого журналиста».

Новой, уже самостоятельной формой музыкальной интернет-журналистики можно считать специальные сайты, посвященные музыкальным деятелям, коллективам, различным музыкальным организациям, злободневным событиям. Уже сейчас ощутимы огромные плюсы их присутствия в культурном пространстве – возможность получения в режиме on-line многообразной актуальной информации по интересующим вопросам и проблемам. Но есть и серьезные минусы: частая анонимность веб-журналистов, а значит безответственность, и как следствие – возможность натолкнуться на недостоверную, тенденциозную и даже лживую информацию.

Музыкальная интернет-журналистика существует пока в основном в письменной форме. Она выходит к читателю в виде текста, возможно с иллюстрациями, который он принимает с экрана. Но когда в Интернете звук займет равнозначное изображению место, для музыкальной интернет-журналистики начнется новая, «звездная» эра. Изучение специфики и возможностей интернет-журналистики применительно к музыкальной культуре должно занять свое место в учебном процессе.