

А. Я. СЕЛИЦКИЙ

Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова

УДК 78.072.3

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.107-114

## ВОСПИТЫВАТЬ НА ДОСТОЙНЫХ ОБРАЗЦАХ (о методике преподавания музыкальной критики)

Немногочисленные учебные пособия по музыкальной критике [2; 3; 4; 5] сообщают много полезных сведений по методологии и теории этой дисциплины, но совершенно обходят молчанием вопрос о том, как её преподавать. Совершенно очевидно, что соответствующие знания лишь в известной степени помогают приобрести необходимые *практические навыки* в этой области. Рецепт овладения ими чрезвычайно прост и одновременно невероятно сложен: сформулировать рекомендации легко, но педагогический опыт (автор ведёт курс критики более 30 лет) показывает, что следовать им в состоянии единицы. Как, впрочем, и в иных отраслях так называемого прикладного музыковедения – например, в основах лекторского мастерства. Оно и неудивительно: если определённые способности, в частности, музыкальный слух, подвергаются испытанию при приёме в консерваторию, то комплекс данных, обеспечивающих реализацию музыковеда в просветительской деятельности – устной либо письменной, – или отсутствие таковых на вступительных экзаменах никак не выявляются.

И в нынешние, весьма нелёгкие для музыковедческого образования времена, когда конкурсы падают «ниже ватерлинии», и раньше, во вполне благополучные годы, на многие изъяны абитуриента вузы вынужденно закрывали и закрывают глаза. Результат: выпускники историко-теоретических кафедр жалуются на невостребованность, а филармонии, музыкальные театры, вузы с трудом находят кандидатов на должности завлитов, пресс-секретарей, редакторов,

способных написать буклет, аннотацию, пресс-релиз и т. п.

Практическим навыкам можно научиться только на практике. Трюизм, тавтология? Лишь отчасти. Прописные истины ставят преподавателя перед коренным вопросом методики: каковы должны быть его действия в учебной аудитории в каждой конкретной ситуации? Иначе говоря, в данном случае: что делать для того, чтобы научить студента писать музыкально-журналистские работы?

Чтобы научиться писать, надо, во-первых, *писать*, во-вторых, *читать*. «Во-первых» и «во-вторых» отнюдь не означают очерёдности. Создавать собственные тексты и внимательно изучать чужие следует параллельно. Дальше речь пойдёт о втором из названных компонентов. Музыкально-критические труды попадают в поле зрения студентов и в курсе истории музыки, но там они рассматриваются как одна из составных частей музыкальной культуры, знакомство с которой (наряду с концертно-театральной жизнью, музыкальным образованием и проч.) лишь «сопровождает» изучение главного объекта – композиторского творчества.

Анализируют будущие музыковеды такие работы и в курсе истории музыкальной критики. Здесь тексты изучаются под особым углом зрения: внимание фиксируется не только на их содержании, идеологии, но обязательно на стиле и «технологии», что уже ближе к практике. В частности, прослеживается формирование, развитие, индивидуальная трактовка музыкально-критических жанров, критериев, из которых исходили авторы, оценочных параметров высказыва-

ния. Изучаются также литературно-художественные аспекты, формы проявления публицистического начала. Другими словами, дисциплина призвана привлечь внимание студента к музыкально-критическому наследию как *школе мастерства*.

Однако усвоению «уроков великих мастеров» мешают, по меньшей мере, два обстоятельства. Первое можно выразить sacramентальным суждением «сейчас так не пишут». Действительно, стилистика Гофмана и Одоевского, Берлиоза и Чайковского, физические объёмы их статей, погружение подчас в специальные проблемы ныне немислимы. Хотя и у них можно «подсмотреть» отдельные лексические или композиционные приёмы и – главное: способы проникновения в суть явления. В курсе истории критики на темы, касающиеся более поздних времён, остаётся немного времени. Но даже если мы успеем дойти до позднесоветской и постсоветской музыкальной журналистики, в силу вступит второе препятствие – психологического толка. Студенты ощущают «дистанцию огромного размера», отделяющую их от «великих», дистанцию критически большую для того, чтобы вступить с классиками в тесный контакт по типу «ученик – учитель».

Не исключая из учебного обихода классических образцов, имеет смысл привлекать к анализу образцы более близкие студентам, и не только по времени. Полезным может оказаться опыт критиков, чьи труды не входят в хрестоматии. Об одном из таких музыкантов автор этих заметок рассказывает своим студентам.

Музыкант этот – Игорь Бендицкий (1941–2011), пианист, педагог, профессор кафедры специального фортепиано Ростовской консерватории, где он прослужил 40 лет. Никто не может повторить его биографии, не каждому повезло родиться в семье учеников Г. Нейгауза, ставших впоследствии крупнейшими фигурами фортепианной педагогики, – Семёна Бендицкого и Берты Маранц. Но его путь в музыкальную журналистику,

выступления на страницах печати представляют безусловный интерес.

Одной из главных предпосылок к тому, что он решился попробовать себя в этом роде деятельности, была всепоглощающая любовь к музыке. Такая характеристика профессионального музыканта может показаться неуместной лишь на первый взгляд. Увы, она относится далеко не ко всем профессорам и студентам консерватории. Люби все они музыку так, как любил её Бендицкий, залы филармоний ломились бы от слушателей. Он ценил атмосферу концертного действия, когда между сидящими в зале, между залом и сценой возникает, как он написал однажды, «особая духовная близость». Игорь Семёнович был влюблён в музыку горячо, самозабвенно, восторженно и бескорыстно. Он знал море музыки, отнюдь не только фортепианной: в круг его внимания входили произведения ансамблевые, симфонические, оперные.

Бендицкий обладал завидной памятью – на имена, особенности трактовки разными артистами тех или иных произведений, на события музыкальной жизни города за десятки лет, на такие подробности, как постановка рук и посадка за роялем пианистов, особенности мануальной техники дирижёров. В детстве и юности, прошедших в Свердловске, он видел, слышал и навсегда запомнил, как занимались (нередко это происходило в доме родителей), репетировали и выступали на сцене Генрих Нейгауз, Яков Зак, Яков Флиер, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер. Позднее, в Горьком, он слышал Льва Оборина и Вэна Клайберна, Давида Ойстраха и Леонида Когана, Мстислава Ростроповича и Галину Вишневскую.

Переводя эти наблюдения в практическую плоскость, невольно задумываешься: возможно ли воспитать это «чувство голода» по звучащей музыке или оно является врождённым? Полагаю, возможно. Лучше, конечно, если оно формируется с детства, но ведь многие студенты приезжают учиться в консерваторские города из городов помень-



ше, где нет развитой музыкально-театральной жизни, где соответствующие привычки попросту не могли сложиться. Начинать в 18–20 лет отнюдь не поздно. Свои занятия по курсу музыкальной критики много лет начинаю я словами о названной предпосылке – *глубокой потребности в частых встречах с живой музыкой*. Ожидать успеха на этом поприще может только постоянный посетитель концертов и спектаклей, кто знает, что было в прошлом месяце, в прошлом сезоне. Читая потом студенческие работы, нетрудно определить, что для написания вот этой рецензии автор пришел в филармонию если не впервые в жизни, то уж, во всяком случае, не в 50-й раз.

Второй предпосылкой выступает *стремление рассказать всем о своих впечатлениях*, убедить в правоте своих оценок. Эта тяга – тоже дар божий, но и его можно воспитать в себе (извне возможен лишь первотолчок, каковой и должен исходить от педагога). У Бендицкого дар этот был развит очень сильно. Сколько я его знал, говорил он только о музыке, и мог говорить бесконечно, выказывая неослабевающую с годами увлечённость.

С третьей предпосылкой у Бендицкого дело обстояло не так хорошо, как с первыми двумя. Имею в виду *литературные склонности*, лёгкость пера. Полагаю, сам процесс писания составлял для него немалые трудности, которые он стремился преодолеть: я видел его рукописи, испещрённые многочисленными авторскими правками. Это тоже – урок: над собственными текстами надо работать, шлифуя стилистику, добиваясь точности мысли и выразительности слова.

Более двух десятилетий назад в Ростовской консерватории выходила ежемесячная газета «Камертон», редактором которой был назначен автор этих заметок. В первый же год её существования, зная о присущей Бендицкому «способности к суждению», я упросил его выступить на её страницах. Написал он всего четыре рецензии, которые безусловно украсили «Камертон» (потом,

войдя во вкус, он выступал ещё и на страницах городской печати, но те публикации, лишённые драгоценных подробностей, представляют меньший интерес). Перечислю их:

*Заключительный аккорд*. – 1993, № 5;

*Незабываемые мгновения*. – 1993, № 12;

*Пусть чаще звучит Рихард Штраус*. – 1994, № 4;

*Открытие юбилейного сезона*. – 1994, № 10.

Между второй и третьей публикациями вышло также развёрнутое интервью, которое музыкант любезно согласился дать мне:

*Игорь Бендицкий, любитель музыки*. – 1994, № 2–3.

Все четыре отклика посвящены симфоническим концертам под управлением Равиля Мартынова. Заказывал я их Игорю Семёновичу, зная о его живейшем интересе к симфоническому музицированию вообще и искусству высоко ценимого им Мартынова, в частности.

Кажется, за те 12 лет, что Мартынов возглавлял Ростовский симфонический оркестр, Бендицкий если и пропустил какие-то его выступления, то только по болезни или потому что находился в отъезде. В петербургском музыканте он нашёл то, чего так жаждала его музыкантская – слушательская душа. Считал его настоящим, крупным мастером, выдающейся творческой личностью, говорил о нём всегда восторженно. Через все публикации лейтмотивом проходит утверждение: концерты под управлением этого дирижёра – всегда событие, яркое и неординарное.

Дебют Бендицкого на страницах «Камертона» состоялся в номере, целиком отданном освещению первого фестиваля «Рахманиновские дни в Ростове». В захватывающем потоке событий масштабного шестидневного проекта не затерялся и завершающий вечер – концерт Ростовского симфонического оркестра. Рецензию Игорь Семёнович написал в соавторстве с Риммой Скороходовой, которой, скорее всего, принадлежит фрагмент об исполнении Рапсодии на тему

Паганини, которую сама Римма Григорьевна неоднократно и с большим успехом играла.

Вторая публикация появилась в декабре 1993 года, после единственных в Ростове гастролей Санкт-Петербургского государственного академического симфонического оркестра, главным дирижёром которого около 20 лет был тот же Р. Мартынов. Бендицкий посетил, конечно, все три концерта гостей и написал то, что в номенклатуре музыкально-критических жанров называется обзорением, то есть анализом и оценкой не одного события, а их серии, объединённой по какому-либо признаку. Заставить студента выступить в этом жанре безумно трудно, если вообще возможно: зачем для получения «галочки» у педагога «тратить» три вечера вместо одного? Моего корреспондента это обстоятельство смущало меньше всего: в те вечера он и так не усидел бы дома.

Третье критическое выступление Бендицкого посвящено «обычному» концерту Ростовского симфонического концерта из произведений Моцарта и Р. Штрауса. «Обычному» надо понимать в том смысле, что вечер был не фестивальным, в афише не значились ни громкие премьеры, ни звёздные имена солистов. Но, как уже упоминалось, каждый выход Мартынова на подиум становился для его многочисленных ростовских поклонников событием.

Четвёртая рецензия вышла в номере, которому суждено было стать последним выпуском «Камертона»; если бы не безвременная кончина газеты, наше сотрудничество, уверен, продолжалось бы.

Игорь Семёнович, разумеется, никогда не учился писать рецензии, не проходил теорию музыкальной критики, но интуитивно «схватил» её важнейшие принципы. В их числе – обязательность оценки события; обобщения разного рода, позволяющие осмыслить произошедшее под широким углом зрения; помещение этого события в определённый контекст (концертной жизни города, исполнительских традиций того или иного сочинения) и т. д. Но не слушали лек-

ций на эти темы ни Одоевский, ни Соллертинский, ни все остальные, кого мы по праву чтим как классиков жанра. Искусством критики можно овладеть и самостоятельно, опираясь на чутьё, опыт слушания и опыт чтения чужих работ. Всем этим Бендицкий обладал в полной мере.

Верно ощутил он и такую специфическую черту музыкальной журналистики, как своего рода «двойное представительство». Критик находится в зале, среди слушателей, то есть он – часть аудитории. В то же время, он крепкими узами связан с находящимися на сцене, ибо он тоже – профессионал. Это позволяет и даже обязывает его выступать посредником между теми и другими: доносить до своих коллег-музыкантов настроение публики, в том числе наиболее образованной её части, саму же публику – просвещать и воспитывать. И делать это без назидательности, исподволь.

Одна из первейших задач критика – прокомментировать программу: она составлена – сочинена! – исполнителем, в ней должна читаться некая мысль. Так, оценивая составление рахманиновской программы, Бендицкий отмечает, что она обозначает крайние точки творческой эволюции композитора – от раннего «Утёса» до итоговых «Симфонических танцев».

В суждении о другой программе, где соседствовали произведения Рахманинова и Скрябина, акценты, соответственно, иные: здесь, замечает он, сопоставляются далёкие миры двух гениев-современников: «Если Скрябин в своём творческом порыве устремлён ввысь, в запредельное, то у Рахманинова поражает вселенский масштаб в передаче земных чувств».

Рецензируя выступления Петербургского оркестра, он оценивает, как и подобает в таких случаях, гастрольную афишу в целом, то есть программу всех трёх концертов. И констатирует, что она состояла из трёх блоков: венская классика, русская музыка, сочинения современных авторов. Далее, опять-таки в соответствии с законами жанра



обозрения, он касается исполнения не всех произведений, а только тех, которые оказались примечательными с той или иной точки зрения.

Увидеть связи между отдельными сочинениями, оказавшимися (волею дирижёра или солиста) «соседями», – значит проявить чувство историзма. Этот незыблемый принцип научного познания предполагает, кроме прочего, умение как обнаружить сходство между далёкими явлениями, так и определить различия между явлениями, кажущимися предельно близкими. Тот же принцип требует рассматривать любой объект в контексте, точнее, в разных *контекстах* – в соотнесении с произведениями, близкими ему по времени, стилю, художественной идее...

Сравнение и обобщение – краеугольные камни критической деятельности, как и интеллектуальной деятельности вообще. Разумеется, рецензия – не диссертация, ими не следует злоупотреблять, но их присутствие сразу придаёт тексту некий «знак качества» и вызывает уважение читателя. Примеры ненавязчивого обнаружения широкой музыкальной и культурно-исторической эрудиции рассеяны в публикациях Бендицкого буквально на каждом шагу. Так, касаясь рахманиновского «Утёса», он не только напоминает, что симфоническая фантазия навеяна стихотворением Лермонтова (это написано на титульном листе партитуры и указано в афише), но и вскользь подмечает: «любимого поэта молодого Рахманинова». В «Симфонических танцах» усматривает «„мефистофельщину“ на русский лад». Обозначает связь между этим сочинением и Рапсодией на тему Паганини: в обоих, по его словам, нашла отражение идея, близкая московской ветви русского симфонизма, – идея роковой неотвратимости смерти.

Ещё одно проявление чувства историзма связано с уже названным выше «правилом»: музыкальный критик ходит на концерты постоянно, не только с целью «отписаться». Концерты Мартынова с оркестром из Петербурга сравниваются с его выступлениями во

главе ростовского коллектива, а в следующей рецензии Бендицкий выдаст последнему дорого стоящий комплимент, сказав, что по тону и колориту звучания ростовский оркестр напомнил ему петербургский.

Итак, «начинающий журналист» откликнулся на шесть вечеров. В них приняли участие пять солистов-инструменталистов – четыре пианиста и скрипач. Простая статистика делает особо заметной следующую закономерность: гораздо больше места, нежели собратьям по профессии, пианист Бендицкий отводит соображениям относительно дирижёра. Под этой закономерностью лежат два основания: одно – фундаментальное (для него), второе – так сказать, ситуационное. О первом уже говорилось: это его неподдельный, живейший интерес к дирижёрской профессии, соединившийся в те годы, о которых идёт речь, с глубоким пиететом к деятельности Мартынова. Он принимал его исполнительский стиль, его творческую личность целиком. На моей памяти крайне мало исключений, когда он высказывал несогласие с трактовкой маэстро, да и то – по более или менее частным поводам. Одно из них – в связи с «ансамблевыми шероховатостями» в первой половине Рапсодии на тему Паганини, где оркестр местами «шёл чуть сзади и как бы “повисал” на солисте».

Ко времени написания своей «дебютной» рецензии Бендицкий уже имел достаточно полное представление о «почерке» Мартынова, регулярно слушая его в течение почти целого сезона. И начинает он разговор не с исполнения какого-либо произведения, а с черт творческого стиля маэстро в целом, то есть с обобщения. Игорь Семёнович отмечает свойства, о которых всегда говорил в первую очередь, применительно к исполнительству вообще: охват композиционного целого и качество звучания. «В исполнительской манере Р. Мартынова привлекает безошибочное владение крупной формой, точное ощущение времени... масштабность исполнительских концепций». Воплощение

этих свойств он и услышал в «Симфонических танцах» Рахманинова. А внимание к звуку проявилось и в замечании о проблемах в группе деревянных духовых, и в сожалении о том, что знаменитое соло саксофона в середине первой части было поручено другому инструменту: «не нашлось солиста – в нашем “джазовом” городе?!» – воскликнул он. Здесь же он хвалит оркестр и дирижёра за преодоление трудностей, связанных с «калейдоскопичностью оркестровки». Надо ли специально говорить, что суждения эти основываются на доскональном знании партитуры!

Практически теми же словами о чувстве формы у Мартынова пишет Бендицкий и в связи с концертами петербургского оркестра: «прежде всего, ощущение целого, концепции произведения». «К этому, – продолжает он, – надо добавить тонкое чувство меры и безупречный вкус».

В этом же отклике он обращает внимание и на качество, являющееся по отношению к масштабности исполнительских прочтений противоположным полюсом стиля дирижёра и, вместе с тем, составляющее с ним органическое единство. Качество это связано с передачей разного рода подробностей, без которых нет мастерства, нет настоящего искусства. В двух самых знаменитых симфониях Моцарта «поражало тонкое слышание внутренней полифонии оркестровой фактуры, выразительность интонации». В отклике на другой вечер, уже с ростовским коллективом, в программу которого включалась «редкая гостья на концертной эстраде» – «Линцская» симфония, автор отмечает «благородство и изящество... концентрированность выражения, когда в исполнении нет ничего второстепенного».

Но не только горячая любовь к дирижированию отодвигала солистов в рецензиях Бендицкого на второй план. Рискну предположить, что за время недолгой «журналистской практики» ему не довелось повстречаться с артистами, которые заделали бы его «за живое». Оценки преобладают сдержан-

ные и лаконичные. И если по отношению к скрипачу краткость высказывания можно объяснить нежеланием вторгаться на «чужую территорию», то такая же модель в оценках пианистов сама по себе уже является оценкой. Поэтому когда о солистах читаешь, что один «проникновенно исполнил», у другого «хорошая пианистическая выучка», понимаешь: они не тронули сердце.

Перечитаем внимательно фрагмент текста, отведённый под анализ исполнения «Бурлески» Штрауса. Он занимает центральное место, и это понятно: Игорь Семёнович сам её играл с ростовским оркестром и ставил очень высоко. Начало разговора едва ли не уникально в филармонической критике: «В “Бурлеске” чрезвычайно привлек аккомпанемент...» Это – о произведении, которое является фактически одночастным концертом для фортепиано с оркестром! О солисте же, немецком пианисте, автор сообщает, что тот принял участие в методической конференции и провёл мастер-класс в консерватории. Описывает также досадный курьёз, связанный с бесцеремонностью телеоператора, упоминает об «отвратительном инциденте» (в Шереметьево у артиста украли чемодан).

И, словно собравшись с духом и понимая, что «отступать некуда», переходит, наконец, к главному: как играл пианист. Но и тут Бендицкий сначала «стелет соломку»: артист-де обаятелен и музыкален, в его игре были полёт и лёгкость. А что игра немецкого коллеги оставила чувство неудовлетворённости, можно судить по одному предложению, из которого становится ясно: рецензенту не хватило «полнокровного, концертного звучания инструмента и большей масштабности». Фортепианный звук – тема постоянных размышлений Бендицкого. Идеалы его сформировались в детстве и не менялись всю жизнь. Через все его статьи, интервью красной нитью проходят суждения на эту тему, об этом же вспоминают его ученики: в занятиях со студентами «на первом месте всегда был звук».

Идеал Бендицкого в этом плане – прежде всего, искусство Зака и Гилельса, Оборина и Флиера. Он характеризует звучание инструмента как объёмное, насыщенное обертонами, мощное, рассчитанное на большой концертный зал. Звук, – продолжает он подбирать эпитеты, – полный, мощный, живой, полнокровный, сочный. Говорит о яркой, подчас плакатной исполнительской манере. Подобное отношение к звуку подмечает он и в исполнительском стиле отца: «...у слушателей возникало ощущение, что висящий в воздухе звук можно потрогать рукой»; в соответствующих произведениях «рояль... звучал подстать оркестру». Но эпилогом к

этому «гимну» звучит грустная нота: «Сейчас, к сожалению, редко можно услышать подобное исполнение» [1, с. 49]. И тут – исчерпывающее объяснение столь сдержанных оценок игры выступавших в те годы в Ростове пианистов.

В этих немногочисленных, но примечательных с разных точек зрения публикациях Бендицкого обнаружилась новая грань его таланта. Жаль, что раскрылась она далеко не в полной мере. Тем не менее, его публикации представляют несомненный интерес для студентов, проходящих курс музыкальной критики. Из них можно почерпнуть много практически полезного.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бендицкий И. С. Семён Соломонович Бендицкий. Штрихи к портрету пианиста и педагога // Наши истоки. Профессора фортепианного факультета о своих учителях. Ростов н/Д, 2012. С. 48–57.
2. Бронфин Е. Ф. О современной музыкальной критике: пособие для семинаров. М.: Музыка, 1977. 320 с.
3. Зинькевич О. С., Чекан Ю. И. Музична критика. Теорія та методика. Навчальний посібник. Чернівці: Книга XXI, 2007. 424 с.
4. Курьшева Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. М.: Владос-Пресс, 2007. 296 с.
5. Современное журналистское образование: синтез теории и практики. М.: МедиаМир, 2010. 248 с.

## REFERENCES

1. Benditsky I. S. Semen Solomonovich Benditskiy: Shtrihki k portretu pianista i pedagoga [Semyon Solomonovich Benditsky: Brushstrokes to a Portrait of the Pianist and Teacher]. *Nashi istoki. Professora fortepiannogo fakul'teta o svoikh uchitelyakh* [Our Sources. Professors of the Piano Department about their Teachers]. Rostov-on-Don, 2012, pp. 48–57.
2. Bronfin E. F. *O sovremennoy muzykal'noy kritike: posobie dlya seminarov* [About Contemporary Musical Criticism: a Tutorial for Seminars]. Moscow: Muzyka Press, 1977. 320 p.
3. Zin'kevich O. S., Chekan Yu. I. *Muzichna kritika. Teoriya ta metodika. Navchal'nyy posibnik* [Musical Criticism. Theory and Methodology. A Tutorial Manual]. Chernovtsy: Kniga XXI, 2007. 424 p.
4. Kurysheva T. A. *Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika* [Musical Journalism and Musical Criticism]. Moscow: Vlados-Press, 2007. 296 p.
5. *Sovremennoe zhurnalistskoe obrazovanie: sintez teorii i praktiki* [Modern Journalistic Education: A Synthesis of Theory and Practice]. Moscow: MediaMir, 2010. 248 p.

### Воспитывать на достойных образцах (о методике преподавания музыкальной критики)

Практические навыки в области музыкальной критики приобретаются в единстве написания собственных текстов и анализа работ других авторов. В качестве образцов для изучения целесообразно привлекать не только работы классиков и крупных современных журналистов, но и авторов менее известных. При изучении текстов фиксировать внимание следует не только на содержании, но на стиле и «технологии», что придаёт анализу практическую направленность. Проясняется индивидуальная трактовка музыкально-критических жанров,

критериев, из которых исходили авторы, оценочных параметров высказывания. Наблюдение касается и литературно-художественных аспектов, формы проявления публицистического начала. Учебная дисциплина призвана привлечь внимание студента к музыкально-критическому наследию как школе мастерства.

Среди авторов, чьи статьи можно рекомендовать для освоения, – пианист, профессор Ростовской консерватории Игорь Бендицкий (1941–2011), выступавший на страницах консерваторской газеты «Камертон». Почувствительны предпосылки, приведшие Бендицкого на журналистское поприще: глубокая потребность в частых встречах с живой музыкой, стремление рассказать всем о своих впечатлениях, убедить в правоте своих оценок. Безусловный интерес его текстам придает всеобъемлющее знание музыки разных жанров, погруженность в художественные процессы, наличие ясных художественных идеалов, чувство историзма, стремление к обобщениям. Эти качества позволяли ему осмыслить любое конкретное событие концертной жизни под широким углом зрения, поместить это событие в определённый контекст (данного сезона и более отдалённых лет, исполнительских традиций того или иного сочинения) и т. д.

**Ключевые слова:** прикладное музыковедение, анализ музыкально-критического текста, Игорь Бендицкий, Ростовская консерватория

### Upbringing on Worthy Models (On the Methodology of Instruction of Musical Criticism)

Practical skills in the field of musical criticism are acquired in simultaneity of writing one's own texts and analyzing the works of other authors. As specimens for study it is worthwhile to turn not only to the works of the classics and significant contemporary journalists, but also to lesser-known authors. When studying the texts, attention must be fixed not only on the content, but also on the style and the "technology," which endows the analysis with a practical directedness. Individual interpretation of the genres of music criticism, the criteria from which the authors stemmed, and parameters of evaluation of utterance become elucidated. This type of observation also touches upon the literary and artistic aspects and the form of manifestation of the publicist element. Educational discipline is called upon to draw the student's attention towards the legacy of music criticism as a school for mastery.

Among the authors whose articles may be recommended for learning, special mention must be made of pianist and professor at the Rostov Conservatory Igor Benditsky (1941–2011), who had numerous publications in the conservatory newspaper "Kamerton." Most instructive are the background factors which led Benditsky to the field of journalism: a profound need in frequent encounters with music performed live, the aspiration to tell everybody about his impressions and to convince about the rightness of his evaluations. His texts are of implicit interest as the result of the well-rounded knowledge of music of various genres, an immersion into artistic processes, a presence of clear artistic ideals, a feeling of historicism, and an aspiration to summarizations. These qualities made it possible for him to understand any concrete event of concert life under a broad angle of vision, to place that particular event into a definite context (of the given concert season and more remote years, of performing traditions of a particular composition), etc.

**Keywords:** applied musicology, analysis of a text of music criticism, Igor Benditsky, the Rostov Conservatory

**Селицкий Александр Яковлевич**  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки  
*E-mail: aria11@yandex.ru*  
Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова  
Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

**Alexander Ya. Selitsky**  
Dr. Sci. (Arts),  
Professor at the Music History Department  
*E-mail: aria11@yandex.ru*  
Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya  
im. S. V. Rakhmaninova  
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory  
Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation

