

**НЕТРАДИЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ
К АНАЛИЗУ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ОБЛАСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КРИТИКИ¹**

**ABORDĂRI NOVATOARE ALE ANALIZEI OPEREI MUZICALE
ÎN DOMENIUL CRITICII PROFESIONALE**

**UNCONVENTIONAL APPROACHES OF ANALYZING A MUSICAL WORK
IN THE FIELD OF PROFESSIONAL CRITICISM**

ЛИЛИЯ БУРДИЯН,

доцент, кандидат социологических наук,
Приднестровский государственный университет им. Т. Шевченко

На основании характеристики общей ситуации в сфере музыкальной критики автор предлагает решение видимых в данной области проблем посредством осуществления нестандартных подходов к музыкально-критической деятельности в целом и к анализу объекта оценки в частности, выдвигая в качестве основополагающего принципа личностно-ориентированный ракурс освещения музыкальных явлений.

Ключевые слова: музыкальная критика, анализ музыкальных произведений, средства массовой коммуникации, массовая культура, личностно-ориентированная критическая деятельность

Pornind de la caracteristica situației generale în domeniul criticii muzicale, autoarea propune soluționarea unor probleme enunțate în acest domeniu prin niște abordări mai puțin tradiționale ale activității critice în general și a analizei operelor muzicale în particular, reliefând în prim plan principiul personal-orientat de abordare a fenomenelor muzicale.

Cuvinte-cheie: critica muzicală, analiza operelor muzicale, mijloace de comunicare în masă, cultura de masă, activitate critică personal-orientată

On the basis of the description of the general situation in the domain of music criticism, the author proposes the solution of the problems existing in this field by carrying out non-standard approaches of the music-critical activity as a whole and of the object to be appreciated in particular, bringing out as the fundamental principle the personal oriented perspective in the interpretation of musical events.

Keywords: music critics, analysis of musical works, means of mass communication, mass culture, personal-oriented critical activity

¹ Данная статья ранее была опубликована в сборнике *Искусствознание* [1].

Музыкальная критика является весьма специфическим и сложным видом профессиональной музыковедческой деятельности. На протяжении всей ее многовековой истории публику сотрясали напряженные споры и дискуссии практически по всем основным параметрам самоопределения музыкально-критического труда и назначения такового в социальном контексте функционирования искусства. Со времен спора «каноников» и «гармоников» в античную эпоху¹ историю музыкальной культуры сопровождают жаркие дискуссии о нормах и ценностях музыкального искусства, стилях и жанрах; об отношении к устоявшимся правилам и новаторским приемам в композиции; наконец, о функциях, целях и задачах, формах бытования собственно музыкальной критики; ее типологии и жанровых разновидностях. При этом в качестве авторов критических высказываний выступали не только музыкальные теоретики, но и композиторы, музыканты-исполнители, а также писатели, поэты, эстетика, философы.

Современный период функционирования профессиональной музыкальной критики отличается невероятной сложностью и неоднозначностью происходящих в ней процессов. Общеизвестным фактором развития музыкальной культуры сегодня является наличие в ней двух относительно замкнутых и самодостаточных сфер — профессиональной, так или иначе базирующейся на традициях европейского композиторского творчества, и массовой, опирающейся на афро-американские истоки художественного самовыражения. Если первая ориентируется на элитарную линию развития «высокого» искусства и предназначена для тех, кто нуждается в «благородном» досуге (выражаясь определениями Аристотеля); то вторая предлагает иную продукцию, во много раз более доступную для понимания и комфортную по восприятию, обращенную к непрофессиональной публике, широким слоям населения. Они отличаются друг от друга не только по содержательно-смысловому и музыкально-выразительному наполнению, но и по уровню реальной общественной востребованности в целом, по статусной позиции в распределении материальных доходов, получаемых непосредственными создателями соответствующей продукции. Определенные различия проявляются и в образовавшихся двух «зонах» музыкальной критики, точнее, в собственно музыкальной критике профессионального толка и некоего подобия музыкальной критики, бытующего в популярных средствах массовой информации в связи с кумирами и «звездами» музыкального шоу-бизнеса и всех его прилегающих структур. Что же касается общественных функций, выполнение которых является, по сути, основным показателем подлинности действенного участия критики в художественно-эстетическом и духовном развитии нашего народонаселения, то таковые

¹Полемика между сторонниками Пифагора («канониками») и Аристоксена («гармониками») в Древней Греции, как известно, посвящалась основаниям определения интервала: «каноники» отстаивали значимость математических расчетов (связанных с измерением струны монохорда), а «гармоники» предлагали ориентироваться на слуховое восприятие.

«обрастают» множеством проблем как в связи с миссией «высокой» музыкальной критики, так и в отношении информации, нацеленной на массовую публику.

Критика профессиональной ориентации, фокусирующаяся в соответствующих органах периодической печати и базах данных Интернета, в основном реализуется в связи с композиторским творчеством и разного рода техническими экспериментами представителей консервативной среды. Обращена такого рода критическая мысль, как правило, к «просвещенным» слушательским аудиториям — к художественной интеллигенции, музыкантам-специалистам, самим авторам и исполнителям произведений, к людям, так или иначе связанным с ценностями академической музыкальной культуры. С помощью профессиональной критики осуществляется и «обратная связь» с соответствующими органами управления: формулируется определенная оценка их функционирования в музыкальной жизни общества, предлагаются определенные рекомендации. Естественно, данный критический отдел оказывается взаимосвязанным исключительно с художественными учреждениями «высокой» традиции музыкального искусства. Высказывания в адрес массовой культуры располагаются в дискуссионных публикациях, «круглых столах», официальной полемике по вопросам популярных жанров и т. д. Их особенностью является принципиальная «неразрешимость» выдвигаемых проблем при более чем полувековой истории подобных споров.

Авторы публикаций и разного рода информации в связи с массовым музыкальным отделом проявляют собственную специфику отношения к обсуждаемым явлениям. Данная музыкальная критика в значительной мере определяется структурами управления шоу-бизнесом и близкими к таковым органами рекламы. В пространстве суждений специализирующихся на поп-культуре журналистов и писателей (многообразных по происхождению), зримо прослеживается их ангажированность соответствующими субъектами производства музыкальной продукции массового спроса.

Замкнутость, отсутствие целостного анализа и общей оценки музыкальной жизни, ограниченность определенным «полем» художественных явлений, — все эти негативные характеристики присущи и собственно критическому высказыванию (как с одной, так и с другой стороны противостояния двух музыкальных полюсов). Профессиональная критика далеко не всегда отвечает музыковедческим стандартам ее организации и осуществления в конкретной деятельности. Исходные ценностные позиции авторов часто ситуативны и не имеют определенной концептуальной базы и целостной эстетической программы. Проблемная сторона публикаций, как правило, охватывает исключительно цеховой специализированный «ареал» конфликтов и противоречий, не переступая границы среды просвещенной публики. Предпринимаемый критиками анализ, несмотря на разноплановость и многообразие подходов, по ракурсам рассмотрения и характеру интерпретации содержания музыкального материала, весьма далек от потребностей и интересов массового слушателя. Соответственно оценка представляемого произведения формулируется в понятиях исключительно профессионального

толка, балансируя между такими крайними определениями, как «оригинальность — тривиальность» (по отношению к выразительным средствам), «традиционность — новаторский подход», «авторская самобытность — эклектичность» и т. д. Все эти пытливые погружения в исследовательский объект, преследующие судьбоносные для музыкантов решения относительно достоинств и недостатков критикуемых авторов и исполнителей, никоим образом не затрагивают популярного слушателя-зрителя, располагающегося за пределами элитарного «экспресса» истории высокого искусства.

Весьма специфичны и публикации, рожденные в «горниле» массовой музыкальной культуры и явлений, которые ассоциируются с таковой в современном обществе. Неопределенность эстетической платформы достигает здесь порой таких пределов, что вызывает ощущение неуместности выдвижения подобных требований в данном пространстве вообще. Зависимость от законов «раскрутки» того или иного автора, исполнителя, будущей «звезды» диктует и исходные позиции, и эстетические вкусы (если разговор о них возможен), и оценку. Проблемность как смысловой центр, анализ как дифференцированное изучение материала композиции, в подобном «критическом» труде обычно отсутствует. Зато имеется информация, необходимая для достижения определенной реакции публики в отношении обсуждаемой персоны. Этот мир музыкально-оценочных высказываний, реализующийся в периодической печати, на уровне интернет-данных, также существует вполне самостоятельно, не отягощаясь поиском общегуманитарных ценностно-смысловых координат своих позиций.

Подобное положение дел вряд ли можно квалифицировать как «нормальное» для музыкальной критики. Разделение аудитории, свойственное современной музыкальной культуре, свидетельствует не только о падении художественно-эстетических вкусов в широких слоях населения, но и о надвигающемся кризисе в сфере востребованности обществом «высоких» музыкальных идеалов вообще, что рано или поздно отразится на финансовом обеспечении элитарного отдела музыкальной жизни. Главной задачей прогрессивной критики является сегодня преодоление замкнутости, сосредоточенности исключительно на вопросах, адресующихся своей читательской аудитории; активизация просветительских импульсов в профессиональной критической области и углубление содержательного наполнения материалов популярной, массовокультурной ориентации. В связи с направленностью работы критиков в обозначенном русле весьма востребованными представляются эксперименты с нестандартными подходами к музыкально-критической деятельности, которые можно было бы осуществить в виде определенного социального проекта. Обеспечение корректной его постановки, включающей как создание соответствующих программных документов, так и реализацию контроля за его воплощением с последующей обработкой и анализом результатов, — могли бы привести к прояснению перспектив «объединяющей» стратегии в рассматриваемой области.

Одной из оригинальных проектных разработок видится музыкальная критика **с нетрадиционными подходами к анализу** музыкального произведения. Анализ, располагающийся в «сердцевине» любой художественно-критической деятельности, является ее основным импульсом, направляющим вектором, невольно задающим тон всей последующей интерпретации и оценке обсуждаемого материала. Методы анализа принятые сегодня в профессиональной музыковедческой среде, многообразны по междисциплинарным контактам и разновидностям исследовательских подходов. В наиболее целостном представлении они объединяются в ряд групп, фокусирующихся вокруг определенных областей философского и гуманитарного знания, играющих роль исходных методологических импульсов для изучения собственно музыкального материала. Это: относимые к **герменевтике** контекстный анализ, так называемый «круг понимания», метод «структурных моделей», анализ поэтики; принадлежащие **компаративистике** сравнительно-исторический метод, интертекстуальный анализ; а также приемы, обусловленные взаимосвязью с **семиотикой, системным анализом, структурализмом** [2; 3]. При всей безусловности познавательного интереса, который представляет каждый из вышперечисленных способов понимания музыки, им, тем не менее, присущ ряд характеристик, обрекающих функционирование подобного аналитического труда исключительно в социальной среде музыкантов, если не в узком кругу музыковедов, специализирующихся на соответствующей проблематике. И дело даже не в предельной переусложненности терминологического словаря подобных аналитических разработок (что, конечно, имеет значение в формировании читательской аудитории), но, прежде всего, — в абсолютной *отдаленности* целей и задач всей указанной разноголосицы научных «прозрений» от *реальных интересов* современного массового «потребителя» подобной информации (даже при наличии у такового определенного интеллектуального уровня его потребностей).

Все принятые в академическом музыковедении подходы к анализу музыкальной композиции подчинены абстрактно-понимаемым, объективированным от подлинных человеческих стремлений познавательным целям. Обычно подобные аналитические разработки оказываются связанными либо с попыткой максимально глубокого проникновения в содержание произведения (если исследователь верит в некую «вертикаль» явленных и непроявленных, скрытых смыслов), либо со стремлением обнаружить неизведанный прежде новый ракурс обозрения изучаемого художественного продукта, дабы высветить в нем непознанные грани (в том случае, когда исследователь понимает неисчерпаемость содержательного наполнения музыкального текста); или же с конструированием (со стороны аналитика) собственного мира интерпретации, оригинальной и неповторимой, рождающейся «игры ради». В последнем случае автор признает относительность понимания содержательной стороны музыкального материала и, соответственно, возможность каких угодно его трактовок.

Так или иначе, но вышеизложенные представления о целях аналитической деятельности в любых своих, даже весьма популярных по языку вербальных объемах информации, не интересны широкому читателю. Его мало волнуют вопросы познания творческого облика какого-то определенного композитора и, тем более, ему не интересны претензии на оригинальность «заигравшегося» музыканта-исследователя. В итоге, массовая аудитория, которой, вообще-то музыкальная критика обязана адресовать формулируемые ею резюме и оценки, остается «за бортом» профессионального взгляда на ход музыкальной истории.

От чего следовало бы отталкиваться, разрабатывая планируемые нестандартные аналитические решения? Каковы те исходные принципы, которые способны бы были обратить внимание массового слушателя на «слово», реченное профессиональной музыкальной критикой? Установки, задаваемые сегодня гуманитарным знанием художественной критике, по-прежнему ориентируются, в первую очередь, на соответствие *научным* представлениям о мире, искусстве и человеке. Наука видится как бы генеральным критерием истинности любой содержательной информации, ее сверхзадачей и своеобразным объектом посвящения. Однако, в современном обществе тяга к научности, к открытию истины через исследовательский поиск, заметно ослабла.

Человек в наше время проявляет скорее склонность к скепсису относительно самой возможности обретения наукой какой-либо истинности в утверждаемых ею положениях, и, в целом, склонен к получению полноты ощущений бытия вне всяких научно-обоснованных рекомендаций. Другой путь, по которому следует наш современник, — поиск некоей личностно обретаемой истины посредством какой-либо деятельности, религиозной доктрины, философской концепции, модного «стиля жизни» и т. д. И в этом потоке различных сфер самореализации наука предстает одной из «равных», но не главной, не основополагающей парадигмой понимания мира.

В подавляющем большинстве материалов современной музыкальной критики профессиональной «выучки», обнаруживается практически абсолютная «глухота» к указанным социально-психологическим тенденциям развития общества. Как и прежде, несмотря на встречающуюся иногда крайнюю переусложненность терминологии, предельное экспериментаторство в методах анализа и стиле изложения, несмотря на своеобразное «фрондерство» и «эпатаж» по отношению к общепризнанным научным канонам создания музыкально-критической работы, сквозь последнюю проступают все те же «до боли» знакомые черты автора, стремящегося к *научным открытиям*, к успехам на *научном поприще*, наконец, к славе и карьере *научного деятеля*.

Очевидно, музыкальным критикам, для того, чтобы быть услышанными за пределами их профессиональной среды, следует сделать как бы шаг в сторону от специализированной научной проблематики и обратиться к рядовому слушателю, — настроить себя на понимание его мировоззренческих приоритетов, ценностей и идеалов. Можно даже сказать, что музыкальный критик должен обратиться к

несвойственной его профессии, иной научной области, — к практической психологии и социальной психологии. Однако, таким образом можно охарактеризовать лишь начальный этап поисков нестандартных решений в организации диалога с массовой публикой. В целом же, художественная критика, для того, чтобы оказаться способной к подобному взаимодействию с общественностью, должна стать *лично-ориентированной*, не только в отношении создателей художественной продукции, но и в связи с ее слушателями-зрителями (как реальными, действительно воспринимающими ее, так и потенциальными, пока отсутствующими среди ее публики). Данный принцип заимствован нами из педагогики, но кем еще может чувствовать себя критик-профессионал в «непосвященной» среде как не учителем-воспитателем?

Предлагаемое лично-ориентированное отношение к музыкально-критической деятельности, видимое в качестве главного принципа ее осуществления, способно многое изменить. Если критик, находящийся (по собственному представлению) в русле целей и задач научного порядка, видит назначением своего труда, прежде всего, развитие собственно науки, подразумевая за этим прогресс в развитии общества, человека, личности и т. д., то музыкальный деятель, сосредоточенный на лично-ориентированном подходе, готов к выходу за пределы науки и действию в иных формах общественного сознания, — в сферах морали, религии, философии (в различных ее концептуальных обликах), политической идеологии, экологии и т.д. Сегодня, все указанные «пространства» деятельности человека далеко не всегда совмещаются с собственно научной проблематикой. Данное утверждение ни в коей мере не является отрицанием всеобъемлющей значимости науки как таковой. Речь идет о своеобразном «раздвижении» обзоров мировидения со стороны критика-профессионала, преодолении им односторонности понимания исследуемых процессов, центрированности его сознания исключительно на тех понятиях и категориях, которые практикуются в нашем, безусловно, уважаемом музыковедении. В некотором смысле, такой музыкальный критик, оказывается в большей мере независимым от науки, неподотчетным ее «последнему слову».

Каким же предстает в предлагаемой лично-ориентированной критической деятельности анализ музыкального произведения? В первую очередь, следует уточнить характер отношения к собственно объекту исследования. Музыкальная композиция в данном случае понимается как явление музыкального произведения (продукта) в обществе. При этом фокус внимания критика расширяется: от сосредоточенности на музыкальном материале как самодостаточном для анализа тексте, — к пониманию содержательного наполнения взаимоотношений во всей «триаде»: создатель (создатели) музыкального сочинения (продукта) → звучание-демонстрация данного музыкального материала → восприятие-понимание его публикой. Со времен Б. Асафьева данная формула эстетической коммуникации в том или ином виде часто упоминается многими исследователями. Однако, ссылки на нее, по сути, остаются для музыковедения некоей констатацией факта, но никак

не объектом полноценного анализа, ни для критиков, ни для музыковедов-исследователей других специализаций (даже музыкальных психологов и социологов). Свидетельством тому является тот дисбаланс, который установился в музыковедческом «арсенале» практикуемых методов: типам, видам и подвидам различных способов обращения с музыкальным текстом явно уступают разрозненные, случайные, зависящие от специфики исследования и личности исследователя, подходы к «прояснению» взаимодействия музыкального материала с человеком-личностью (как его создателя, так и слушателя).

Безусловно, дальнейшая разработка предложенного нетрадиционного для музыковедения подхода к анализу произведения в большей мере сопряжена именно со сферой музыкальной критики. Музыкант-исследователь данной направленности обязан выполнять предполагаемые ею общественные функции: по отношению к композиторам и исполнителям (создателям) музыкального произведения (продукта), воспринимающей его публике; по отношению к различным музыкальным учреждениям, ожидающим от критиков ценной для дальнейшего их развития информации; наконец, по отношению к органам управления музыкальной культурой, дабы последние руководствовались в законотворчестве не своими «кабинетными» представлениями, а ответственным, актуальным материалом сопричастных проблемам музыкальной жизни специалистов-профессионалов. Иной путь формирования полноценного «диалога» субъектов профессионального музыкального творчества и публики, то есть предполагаемым объектом, на который оно (творчество) в принципе должно быть направлено, — по всей видимости, — невозможен.

Библиографические ссылки

1. БУРДИЯН, Л. Нетрадиционные подходы к анализу музыкального произведения в области профессиональной критики. В: *Искусствознание*. Тирасполь: Изд-во Приднестровского университета, 2014, вып. 4, с. 20–27.
2. БОНФЕЛЬД, М. *Введение в музыкознание*. Москва: Владос, 2001. 224 с.
3. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. *Методы науки о музыке*. Москва: Музыка, 2009. 256 с.
4. САМБРИШ, Е. Музыкознание и методы смежных наук: современные реалии. В: *Современные инновационные процессы в области художественно-эстетического образования и культурно-досуговой сферы*: материалы VI науч.-практической конф., 13 нояб. 2010 г. Тирасполь: Изд-во Приднестровского университета, 2011, с. 8–16.