

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 781

DOI: 10.17223/22220836/22/13

Е.С. Гусева

ОПЫТ БИНАРНОГО АНАЛИЗА-ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЫ «К АЛИНЕ» А. ПЯРТА

В статье осуществляется опыт бинарного анализа-интерпретации пьесы «К Алине» А. Пярта. Формулируются методологические особенности данного метода, разрабатываемого автором. В тексте «К Алине» выявляются бинарные оппозиции, интерпретируется их семантическое и ценностно-символическое значение, раскрываются духовные коннотации М- и Т-голосов. Внимание обращается на ценностно-смысловую значимость модуса плуромного взаимодействия бинарных оппозиций. Отмечаются герменевтические возможности метода бинарного анализа-интерпретации.

Ключевые слова: бинарный анализ-интерпретация текста, пьеса «К Алине» А. Пярта, семантические коннотации бинарных оппозиций, модус плуромного взаимодействия оппозиций, ценностно-символическое значение оппозиций.

Спастись в одногласии, имея при себе только самое необходимое – только трезвучие...

Арво Парт

Одним из возможных путей, ведущих к пониманию художественного смысла музыкальных произведений, способом «декодирования» их образно-смыслового содержания является бинарный анализ-интерпретация музыкальных текстов, разрабатываемый автором статьи. Как путь и способ он может осуществляться в направлении от анализа внешней формы музыкального текста (технического плана содержания) к интерпретации художественного плана содержания¹.

Данный метод, как видно уже из его наименования, совмещает в себе две процедуры: анализ музыкального текста и толкование его образно-смыслового содержания, поэтому он может быть назван герменевтическим анализом музыкального текста в аспекте бинарности.

Обозначим четыре методологические особенности бинарного анализа-интерпретации. Во-первых, предлагаемый метод имеет сознательную установку на выявление бинарных оппозиций в структурной организации музыкального текста. Во-вторых, оппозиции, будучи рассматриваемыми как смысловые координаты художественного пространства произведения, задействуются в качестве герменевтического инструмента анализа и интер-

¹ Нам видится методологически удобным использовать терминологию Г. Конюса, который, как известно, разделял музыкальное содержание на «техническое» (материал и форма произведения) и «художественное» («воздействие на слушателя; вызываемые звуковыми восприятиями психические переживания; возбуждаемые музыкой представления, образы, эмоции и т. п.») [1. С. 13, 14].

претации образного содержания. В-третьих, специфической особенностью бинарного анализа-интерpretации является обязательность включения в него аксиологической компоненты, что предполагает раскрытие ценностно-символического и метафорического значения бинарных оппозиций, а также выявление модусов драматургического взаимодействия между ними, поскольку сам характер бинарных отношений тоже является ценностно окрашенным¹. В-четвертых, в когнитивно-герменевтическом плане бинарный анализ-интерpretация соприроден бинарному архетипу мышления, является выводимым из механизма бинарного внутритекстового смыслообразования в музыке и изоморфен этому механизму².

В технологическом плане бинарный анализ-интерpretация может осуществляться на разных уровнях структурно-смысловой организации музыкальных текстов: музыкально-языковом, композиционном, образно-драматургическом. В более общем плане отметим, что данный метод, будучи одним из вспомогательных музыковедческих методов анализа, основывается на структурно-семиотическом и герменевтическом подходах, а также включает опыт феноменологического постижения образно-смыслового значения бинарных оппозиций.

Такая синтетичность аналитических процедур в бинарном анализе-интерpretации во многом обуславливает его алгоритм, который выстраивается из трех последовательных шагов (этапов): 1) структурный анализ текста в аспекте бинарности; 2) семантический анализ выявленных бинарных структур³; 3) истолкование ценностно-символического и метафорического значения бинарных оппозиций⁴.

Поясним, что третий этап апеллирует к рефлексивному способу восприятия – не только к способности слышать в музыкальном звучании «миметические» смыслы, например, прочитывая содержание музыкального текста как запечатленные в нем эмоции и переживания человека, но и к способности воспринимать скрывающийся в них метафорический и символический смысл.

Продemonстрируем практическое применение предлагаемого герменевтического метода на примере бинарного анализа-интерpretации фортепианной пьесы А. Пярта «К Алине» (1976).

¹ Автор статьи, учитывая разнохарактерные классификации типов музыкальной драматургии, разработанные отечественными музыковедами (В. Бобровским, М. Ш. Бонфельдом, В. Н. Холоповой Г. В. Григорьевой и др.) предлагает выделять для герменевтической ориентации следующие пять модусов драматургического взаимодействия бинарных оппозиций (типы их смысловых связей): 1) конфликтный модус; 2) модус контрастного сопоставления и антитетичного противопоставления; 3) модус антиномичного взаимодействия, направленный на оголение образно-смысловых противоречий между оппозициями; 4) комплементарный модус, основанный на плеромном взаимодействии бинарных оппозиций по принципу взаимодополнения; 5) модус парадоксального (неожиданного) сочетания оппозиций в технике коллажа-монтажа.

² Подробнее об этой когнитивно-герменевтической закономерности – обусловленности процессов внутритекстового смыслообразования бинарным архетипом в композиторском мышлении – сказано в статье автора «Бинарность в композиторском мышлении: опыт когнитивного рассмотрения» [2].

³ В современном отечественном музыкознании семантический анализ как метод и методология активно развивается Л.Н. Шаймухаметовой, Л.П. Казанцевой (см., например [3, 4]).

⁴ Предложенный алгоритм бинарного анализа-интерpretации вовсе не является жестко закрепленной структурой, он может выстраиваться и обратным (инверсионным) образом, что в определенных случаях продиктовано особенностями анализируемого музыкального текста.

Как известно, миниатюра «К Алине» является первым сочинением А. Пярта, написанным в стиле / технике *«tintinnabuli»* («колокольчики»). Сам композитор поясняет выразительно-смысловую особенность данного стиля так: «Каждая фраза дышит самостоятельно. Её внутренняя боль и снятие этой боли, неразрывно связанные, и образуют дыхание <...> [В паузах нужно] научиться слушать тишину, уметь прочувствовать вибрацию каждого звука, его дление и переход в другой звук, весомость этого шага <...> Нельзя торопиться. Надо взвешивать каждый шаг от одной точки до другой на нотной бумаге. Надо, чтобы шаг был совершен только после того, как ты пропустил все возможные ноты через свое “чистилище”. Тогда звук, претерпевший до конца все испытания, будет истинным» (цит. по: [5. С. 121]).

Пьеса «К Алине» – художественно-монообразная. Это медитативно-лирическая музыка, вводящая слушательское сознание в состояние углубленной духовной созерцательности. Сознательная простота ее музыкального языка удивительным образом оказывается богатой в плане выражения тонких нюансов эмоциональных и духовных движений. И это во многом становится возможным благодаря бинарно-смысловым микрособытиям, происходящим на разных уровнях структурной организации музыкального текста произведения. Проследим внимательно за некоторыми особенностями бинарных отношений, которые обнаруживают себя в композиционной, музыкально-языковой и образно-драматургической организации пьесы «К Алине».

Композиционная структура пьесы, рассматриваемая в вертикальном срезе, выстраивается на бинарном сочетании мелодического голоса и *tintinnabuli*-голоса, построенного по звукам трезвучия: М-голоса и Т-голоса¹. Взаимодействие М- и Т-голоса образует на музыкально-языковом уровне комплекс оппозиций:

Т-голос		М-голос
гармоническое начало	–	мелодическое начало
терцовая структура	–	поступенное мелодийное движение в духе григорианики
фигурационное	–	гаммаобразное
тональное	–	модальное
круговое, спиральное движение	–	линейное движение
преобладание остинатности	–	мелодическое варьирование

Отметим дополнительные бинарные структуры, которые прослеживаются в логике горизонтального развития М-голоса. Одна из них образуется последовательно проводимым принципом интервального расширения мелодической попевки от малой секунды (такт 2) до большой септимы (такт 6) и малой децимы (такт 8), а затем ее сжатием до изначальной секундовой интонации. Так образуется оппозиция мелодического «расширения – сжатия».

¹ Такое наименование мелодическому голосу и *tintinnabuli*-голосу дает сам композитор.

Другая бинарная структура связана с интервальной игрой по алгоритму «узкие – широкие» интонационные ходы, когда в М-голосе секундовые движения чередуются с терцовыми, квартовыми и секстовыми ходами (см. нотный пример 1).



Нотный пример 1. Интервальная структура М-голоса (такты 2–6).

В результате такой мелодической драматургии, осуществляемой в условиях вертикального противопоставления М-голоса и Т-голоса, на звуково-высотном уровне периодически возникают моменты их полной структурно-мелодийной, а значит, и образно-смысловой тождественности, обуславливающей бесконфликтность и монообразность музыкального содержания этой пьесы.

Еще одним уровнем бинарной организации музыкального материала, наряду с отмеченными фигурами мелодического «сжатия» и «расширения», являются «синонимичные» приемы ритмического разворачивания (аддиция) и сворачивания (субтракция)¹. С их помощью формируется симметричная конструкция, состоящая из ряда возрастающих и убывающих циклов (по принципу ритмического сложения и вычитания) (рис. 1, 2).

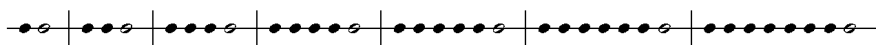


Рис. 1. Ритмическая прогрессия (прием аддиции) в Т- и М-голосе (такты 2–8)

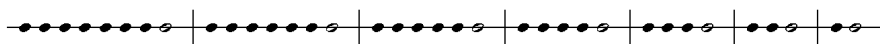


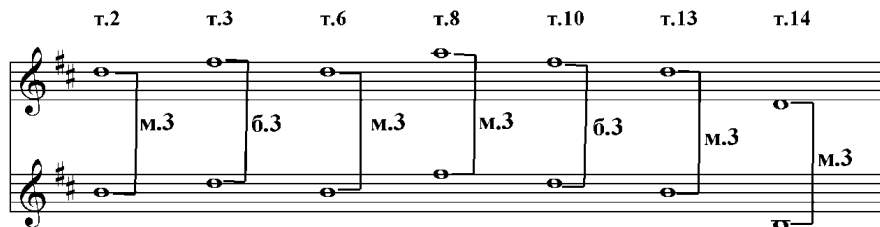
Рис. 2. Ритмическое убывание (прием субтракции) в Т- и М-голосе (такты 9–14)

Обратим внимание на то, что в композиционной структуре пьесы наблюдаемый параллелизм (тождественность) действия принципа прогрессии и убывания на уровне как ритмической, так и мелодической организации осуществляется одновременно в М- и Т-голосе. Подобная *взаимосогласованность* ритмомелодических структур в художественном плане выступает важнейшим образно-смысловым качеством музыки «К Алине».

Структурно-смысловая синхронность также проявляется в общей для М- и Т-голоса логике ритмического развития. Заключается она в неизменно воспроизводимом обоими голосами едином ритмическом паттерне, слагаемом из бинарного сцепления коротких длительностей с последующей их остановкой

¹ В контексте данной статьи термин «аддиция» употребляется для обозначения стилистического приема сложения, построенного на системном наращивании рядов. Под субтракцией, или же логорифмом, понимается стилистический прием вычитания, построенный на постепенном убывании рядов.

на долгой длительности. Формульная единообразность ритма, выровненность движения голосов, не загружая слушательское внимание ритмической событийностью, как нельзя лучше оттеняет мажоро-минорные ладовые светотени, образуемые бинарным чередованием малых и больших терций в гармоническом (вертикальном) соотношении М- и Т-голоса (см. нотный пример 2). Ла-



довая их пульсация придает музыке эмоционально гибкий характер, порождая ощущение незавершенности, недосказанности.

Нотный пример 2. Мажоро-минорные ладовые «светотени», образуемые гармоническим соотношением М-голоса и Т-голоса

Осмысливая в аспекте композиторского мышления проявленное в техническом содержании текста «К Алине» многовариантное действие принципа бинарности (на звуковысотном, ритмическом, композиционном уровнях), можно увидеть, что данная особенность свидетельствует о рационально выстроенной и логически продуманной организации музыкального текста. В такой организации можно увидеть и явление *семантизации логического ряда*, которое, обуславливая звуковысотную и ритмическую микрособытийность (мелодическое расширение и сжатие, ритмическое возрастание и убывание), переживается в качестве художественного содержания благодаря смысловым коннотациям, порождаемым семантикой М- и Т-голоса. Так, терцово-гармоническая структура Т-голоса, репрезентативная для стиля / техники «*tintinnabuli*», обуславливает благозвучный и благородный характер звучания музыки.

Эта семантическая коннотация гармонично сочетается с духовной семантикой, излучаемой мелодикой М-голоса – григорианской по строению и духу.

Раскрывая семантическое наполнение М- и Т-голоса, уместно привести слова Норы Пярт: «...красота натурального звучания колокольчика ассоциируется с понятием благозвучия...» (цит. по: [6. С. 113]). Как известно, сам Арво Пярт характеризует художественно-выразительное качество стиля / техники «*tintinnabuli*» и звучание Т-голоса следующим образом: «Это может напоминать звон колоколов, музыкальную форму выражения, не имеющую границ, состоящую из потока обертонов...» (цит. по: [6. С. 113]). Пр процитируем еще одно высказывание А. Пярта, которое, на наш взгляд, выступает одним из важных герменевтических ключей к пониманию художественного смысла М-голоса и образно-смыслового содержания пьесы «К Алине» в целом: «Григорианское пение научило меня, какая космическая тайна скрыта в искусстве комбинирования двух-трех нот» (цит. по: [7. С. 212]).

В аспекте внутритекстового смыслообразования отмеченные выше рационально выстроенные структуры, имеющие бинарную конфигурацию, являются одним из главных способов создания углубленной лирической образности музыки. В этом ключевую роль играет Т-голос. В контексте этого плана содержания интонационное варьирование М-голоса выступает способом выражения богатства изменений во внутреннем состоянии образа – микроизменений не столько эмоционально-психологического характера, сколько духовного плана. И такое восприятие, отметим это еще раз, подсказывается нам семантическими коннотациями григорианской по своей природе мелодики М-голоса.

В целом же взаимодействие двух голосов придает уравновешенный характер образуемой ими оппозиции «статичное – динамичное», а их (голосов) семантическое значение порождает ощущение одухотворенности музыкального звучания.

Обратим внимание на характер взаимоотношений между М- и Т-голосами. Будучи рельефно выделенными в фактурном плане и структурно противопоставленными в архитектонике композиции, в драматургическом плане оба голоса взаимодействуют друг с другом комплементарным (плиромным), взаимосогласованным, взаимодополняющим образом. Одновременно с этим, и это очень важно, М-голос и Т-голос *самодостаточны* по смыслу каждым своим звуком, что во многом обеспечивается «автономными» семантическими коннотациями: григорианской мелодикой М-голоса и колокольностью звучания Т-голоса.

Интересно, что отмеченная особенность внутритекстового смыслообразования – сочетание *взаимосогласованности* и *самодостаточности* М- и Т-голоса, подтверждается пояснениями самого А. Пярта: «Послушаем первый голос. Такой нейтральный. Второй тоже нейтральный... Мне нужна была концентрация на каждом звуке. Как будто в каждой травинке сокрыт цветок. Ведь это и в самом деле так...»¹.

Продолжая это наблюдение, проследим за логикой вертикальных связей между М- и Т-голосом, обращая при этом внимание на модус образно-драматургического взаимодействия данных бинарных структур и осмысливая его (модус) в аксиологическом ключе. Так, при сохранении «нейтральности» каждого голоса эти два музыкальных «персонажа» и два внутренних состояния взаимодействуют друг с другом, как уже было отмечено, комплементарным (плиромным), взаимодополняющим образом. Именно благодаря плиромному взаимодействию М- и Т-голоса, что, подчеркнем, является *ценностной* характеристикой их отношений, образуется целостный художественный образ, в котором одинаково важными оказываются как созерцательный характер, внешним образом проявленный в Т-голосе, так и духовная углубленность, выражаемая М-голосом. Равно как ценностно значимыми оказываются *эстетическая* красота взаимодействия голосов и ею порождаемое ощущение *этической* чистоты.

¹ Текст из документального фильма «24 прелюдии для одной фуги. Портрет композитора Арво Пярта» (2002), режиссер Дориан Супин. См.: «Arvo Part – 24 Preludes for a Fugue». URL: https://www.youtube.com/watch?v=cKcIM00Xq_Y.

Прислушаемся к еще одному объяснению А. Пярта, в котором, на наш взгляд, прочитывается мысль о важности самого момента взаимодействия М- и Т-голоса и которое созвучно высказанной нами мысли о необходимости понимания ценностной окрашенности как самих бинарных оппозиций, так и модуса их драматургического взаимодействия: «Держу эту ноту... Здесь важно не то, какой точно мотив. А это соединение, это трезвучие, которое образует такое болезненное соединение... И душа хочет это петь бесконечно, просто так... Послушайте...»¹.

Ценностно-символический план образно-смыслового содержания музыки «К Алине», создаваемый духовными коннотациями семантики М- и Т-голоса и ценностным модусом комплементарного (плиромного) их взаимодействия, лучше всего раскрывают слова, которые были сказаны К. Заморниковой и М. Катунян о стиле «*tintinnabuli*» А. Пярта и которые, на наш взгляд, могут быть отнесены к данной пьесе: «Это музыка покаяния, которая учит нас молчанию, вслушиванию в сокровенные глубины своей души» [6. С. 11].

И в заключение, основываясь на наблюдениях, высказанных в процессе проведения бинарного анализа-интерпретации пьесы «К Алине» А. Пярта, отметим его герменевтические возможности. Как нам видится, данный метод через раскрытие семантического значения бинарных оппозиций, а также через интерпретацию ценностно-символического значения оппозиций и модуса их драматургического взаимодействия помогает выйти на метафизическую глубину произведения.

Литература

1. Конюс Г.Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса : к изучению вопроса. М.: Музгиз, 1935. 32 с.
2. Гусева Е.С. Бинарность в композиторском мышлении: опыт когнитивного рассмотрения // Вестн. музыкальной науки НГК им. М.И. Глинки. 2014. Вып. 3 (5). С. 14–23.
3. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. М. : РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
4. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки: Рос. специал. журн. Уфа. 2007. № 1 (1). С. 31–43.
5. Нестьева М. Берлинские каникулы // Сов. музыка. 1990. № 12. С. 112–121.
6. Zamornikova K., Katunyan M. «Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке. Arvo Part's Fratres: the Prayer in Music. Arvo Parto «Fratres» – muzikinè malda // Lietuvos muzikologija. 2011. T. 12. С. 111–134.
7. Савенко С.И. Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред. и сост. В. Ценова. М., 1996. Вып. 2. С. 208–228.

Guseva Yelena S. Novosibirsk State University (Novosibirsk, Russia).
Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (2) 22, p. 129–136.
DOI: 10.17223/22220836/22/13

BINARY ANALYSIS-INTERPRETATION EXPERIENCE OF "TO ALINA" PIANO PIECE BY A. PÄRT

Keywords: *binary analysis-interpretation of the text, piano piece "To Alina" by A. Pärt, semantic connotations of binary oppositions, modus of plirome interaction oppositions, value-symbolic significance of oppositions.*

¹ Текст из документального фильма «24 прелюдии для одной фуги. Портрет композитора Арво Пярта» (2002), режиссер Дориан Супин. См.: «Arvo Part – 24 Preludes for a Fugue». URL: https://www.youtube.com/watch?v=cKcIM00Xq_Y.

This paper presents binary analysis-interpretation experience of "To Alina" piano piece by A. Pärt. Methodological peculiarities of this method developed by the author are formulated as: 1) conscious set on identifying binary oppositions in structural-semantic arrangement of the musical text; 2) using of oppositions as hermeneutical tool in analysis and interpretation of imagery content; 3) comprehension in axiological key of the oppositions' dramaturgical interaction modus; 4) isomorphism method to binary archetype of the composer's thinking.

Binary analysis-interpretation algorithm is described through: 1) structural analysis of the text in binarity aspect; 2) semantic analysis of identified binary oppositions; 3) interpretation of value-symbolic significance of binary oppositions.

In structural-semantic organization of "To Alina" text the following binary oppositions are identified, formed by melodic voice (M-voice) and tintinnabuli-voice (T-voice): melodic "expansion – contraction" and "narrow – wide" intonation moves in the logic of M-voice development; method of rhythmic unfolding (addition) and folding (subtraction) in M- and T-voice; cohesion of short durations with their further stopping on long duration in both voices; binary alternating of minor and major thirds in vertical correlation of M- and T-voices. It is noted that rhythmic-melodic identity of M- and T-voice in artistic sense creates conflict-free and mono-imagery character of the music. It is also noted that modal pulsation of major-minor chiaroscuro gives the music emotionally flexible character.

With the aid of reasonably built binary structures, logic number's semantization phenomenon is singled out. On the level of technical content, this phenomenon determines pitch and rhythmic micro-eventfulness, while in artistic terms it is a way of expressing richness of micro-eventfulness in the image's internal condition.

Semantic connotations of M- and T-voice are revealed: spiritual semantics of M-voice's Gregorian melody and bell euphony and nobleness of T-voice's sounding.

Value character of complementary (plirome) interaction mode of M- and T-voice is perceived. It is noted that due to their plirome mutual agreement an integral, lyrically-meditative and spiritually profound artistic image is formed.

In conclusion, it is noted that usage of binary analysis-interpretation's hermeneutic method helps to attain metaphysical profoundness of the work.

References

1. Konyus, G.E. (1935) *Nauchnoe obosnovanie muzykal'nogo sintaksisa : k izucheniyu voprosa* [Scientific substantiation of musical syntax: To the problem]. Moscow: Muzgiz.
2. Guseva, E.S. (2014) Binarity in composer's thinking: cognitive examination experience. *Vestnik muzykal'noy nauki NGK im. M.I. Glinki – Journal of Musical Science*. 3(5). pp. 14–23. (In Russian).
3. Shaymukhametova, L.N. (1998) *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [The Semantic Analysis of the Theme Music]. Moscow: Russian Academy of Music.
4. Shaymukhametova, L.N. (2007) The Semantic Analysis of Musical Text (on the Research of the Laboratory of Musical Semantics). *Problemy muzykal'noy nauki – Music Scholarship*. 1(1). pp. 31–43. (In Russian).
5. Nesteva, M. (1990) Berlinskie kanikuly [Berlin vacation]. *Sovetskaya muzyka*. 12. pp. 112–121.
6. Zamornikova, K. & Katunyan, M. (2011) "Fratres" Arvo Pyarta – molitva v muzyke [Arvo Pärt's "Fratres": The Prayer in Music]. *Lietuvos muzikologija*. 12. pp. 111–134.
7. Savenko, S.I. (1996) Musica sacra Arvo Pyarta [Musica sacra by Arvo Pärt]. In: Tsenova, V. (ed.) *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music of the former Soviet Union]. Moscow: Kompozitor. pp. 208–228.