

*Музыкальное творчество
рубежа XX–XXI столетий*

Научная статья

УДК 781.6

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-226-248>

EDN [EOSRTT](#)



**«...Ветер слов...» Владимира Тарнопольского:
к поэтике ускользающего ощущения**

Марианна Сергеевна Высоцкая

Московская государственная консерватория имени

П. И. Чайковского,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ anna_mari@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-5357-7573>



Аннотация. Один из векторов композиционной стратегии Владимира Тарнопольского — поиск новизны звуковой материи, обусловленный неизменным интересом композитора к исследованию первого и главного элемента музыки — звука. Звук создается и структурируется, его пластичные метаморфозы регулируют «рост» и «ветвление» сонорной ткани, формируют траектории акустических потоков, обеспечивающих процессуальность «саморазвивающейся» музыкальной формы. Относя себя к категории творцов эмпирического склада, Тарнопольский в каждом из сочинений создает уникальную «корневую» систему связей, всякий раз стремясь и к обретению

«новой эвфонии», — интеллектуализм и чувственность рассматриваются им в качестве двуединой основы подлинного творчества и искусства. С концепцией «бытийности» звука тесно связана идея музыки-дыхания — пространственно-временной континуум сочинений композитора организован волновым принципом, с усилением конструктивно-выразительной функции тембра и динамики как факторов драматургии. Образец композиции такого типа — пьеса для виолончели и оркестра ...*Le vent des mots qu'il n'a pas dits* (1996). В статье сделан акцент на исследовании «внутренней» формы сочинения как реализации его содержательно-смысловой структуры, раскрываемой всем комплексом выразительных средств.

Ключевые слова: Тарнопольский, звуковая субстанция, временной континуум, тембр, форма-процесс, дыхание, ощущение

Для цитирования: Высоцкая М. С. «...Ветер слов...» Владимира Тарнопольского: к поэтике ускользающего ощущения // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9. № 4. С. 226–248.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-226-248>

*Music at the Turn
of the 20th and 21st Centuries*

Original article

**Vladimir Tarnopolsky's ...*Le vent des mots*...:
Towards a poetics of elusive sensation**

Marianna S. Vysotskaya

Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russian Federation,

✉ anna_mari@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-5357-7573>

Abstract. One of the main vectors of Vladimir Tarnopolsky's compositional strategy, which is conditioned by the composer's constant interest in exploring the primary element of music, consists in the search for novelty in sound material. For Tarnopolsky, the creation and structuring of sound involve its plastic metamorphoses, which regulate the "growth" and "branching" of sonorous tissue to form the trajectories of acoustic flows that ensure the processuality of the "self-developing" musical form. According to Tarnopolsky's empirical approach, in which each work involves the creation of a unique "root" system of connections in an attempt to find a "new euphony", intellectualism and sensuality are considered to form the dual basis of genuine creativity and art. By linking the concept of the "beingness" of sound to the idea of breath in music, the spatio-

temporal continuum of the composer's works is organised according to the wave principle to strengthen the constructive-expressive function of timbre and dynamics as factors of dramaturgy. An example of a composition of this type is the piece for cello and orchestra ...*Le vent des mots qu'il n'a pas dits* (1996). The article focuses on the study of the "internal" form of the essay as the realisation of its content-semantic structure as revealed by the entire complex of expressive means.

Keywords: Tarnopolsky, sound substance, time continuum, timbre, form-process, breath, sensation

For citation: Vysotskaya, M. S. (2025) Vladimir Tarnopolsky's ...*Le vent des mots...*: Towards a poetics of elusive sensation. *Contemporary Musicology*, 9(4), 226–248. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-226-248>

Когда мы говорим, что образ существует вне нас, мы подразумеваем, что он внешний относительно нашего тела. Когда мы говорим об ощущении как о внутреннем состоянии, мы хотим этим сказать, что оно возникает в нашем теле. Вот почему мы утверждаем, что совокупность воспринятых образов остается, даже если наше тело исчезнет <...>. Анри Бергсон [1, с. 460].

Введение

Писать ощущение — так некогда Жиль Делёз сформулировал эстетическое кредо творца, в поисках отражения истинной природы вещей уходящего от иллюстративности и нарратива¹. *Писать ускользающее ощущение* — так можно было бы обозначить художественную интенцию Владимира Григорьевича Тарнопольского к «материализации» в музыке особой духовной субстанции, постигаемой через пластичные метаморфозы звука. Звук Тарнопольского «антропоморфен», он обладает дыханием, пульсом, чувствителен к фазам своего жизненного цикла, он исследуется как живой организм и как акустический объект, в буквальном смысле «строит» форму и организует хронотоп сочинений.

По мысли Пьера-Альбера Кастане, принадлежность того или иного композитора идее музыкальной современности определяет именно интерес к звуку, который осознается «в качестве метафоры некоей новой космологии, трактующей музыку как проекцию новых акустических красок на пространственно-временной “экран” партитуры» [2, с. 27]².

¹ В книге «Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения» Ж. Делёз предпринимает философский анализ творчества английского художника, акцентируя интенцию запечатления на холсте ощущения, которое, в противовес изображению, и становится непосредственным объектом восприятия.

² Статья Кастане опубликована только на русском языке. Ее французский оригинал, процитированный в английской версии настоящей статьи, был любезно предоставлен автором в рукописи.

Постижение «философии звука» в комплексе с его аналитическим исследованием — эта направленность реализуется в масштабе всего творчества Тарнопольского, делая его сопричастным знаковым художественным обретениям второй половины XX — первой трети XXI столетий: глобальному проекту *Klangfarbenkomposition* (в широком ракурсе — от Дьёрдя Лигети и Яниса Ксенакиса к Жерару Гризе, Тристану Мюраю и далее — к представителям постспектрального направления), авторским концепциям феноменологии звука (Джачинто Шельси, Сальваторе Шаррино), иммерсивного слушания (Луиджи Ноно, Беат Фуррер), «музыки как экзистенциального опыта»³ (Хельмут Лахенман, Георг Фридрих Хаас), достижениям в сфере технологии электронной обработки и синтеза звука, множественным формам взаимопроникновения техник звукового синтеза и инструментального письма в композициях смешанного типа... При всем различии эстетических ориентиров, технологии и методов творчества эти стратегии формируют единую магистральную тенденцию, вдохновленную и обусловленную открытиями в области свойств звуковой материи, «физиологии» звука и психофизиологии восприятия человека⁴.

Иссякающий, преодолевающий собственные пределы, разъятый на части или искаженный оптической абберацией звук в контексте поэтики творчества Тарнопольского становится единственным протагонистом на пути между «впечатлением» (*Eindruck*) и «выражением» (*Ausdruck*)⁵, неизменно фиксируемым в пороговых значениях и зыбких категориях преходящего⁶.

³ Под таким названием вышло собрание текстов Лахенмана: *Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995* / hrsg. von J. Häusler. Mainz: Breitkopf und Härtel, 1996.

⁴ Актуальность этой проблематики подтверждена обновляемым корпусом зарубежных научных статей и разработок, исследующих слуховое восприятие в аспекте действия физиологических и когнитивных механизмов, субъективных интерпретаций посредством кросс-модальных ассоциаций, на основе взаимодействия слухового опыта с другими перцептивными модальностями — вплоть до разработки методологии компьютерного анализа и описания временных, спектральных и психоакустических свойств звука с помощью специальных акустических и психоакустических дескрипторов. См.: [3; 4; 5].

⁵ *Eindruck — Ausdruck (Homage à Kandinsky)* — название композиции Тарнопольского, имеющей три инструментальные версии: для фортепиано (1989), для фортепиано и ансамбля (1992) и для фортепиано, флейты, кларнета и струнного трио (1996).

⁶ Эти переходные состояния отражают и названия сочинений: «Отзвуки ушедшего дня» (1990), «Дыхание истощенного времени» (1994), «Когда время выходит из берегов» (1999), «Блуждающие огни» (2003), «По ту сторону тени» (2006), «Красное сме-

В переходности, текучести, изменчивости — глубинная суть процессов, организующих пространственно-временной континуум композиции ...*Le vent des mots qu'il n'a pas dits* («...Ветер слов, которые он не успел сказать») для виолончели и оркестра, созданной в 1996 году и посвященной памяти выдающегося скрипача Олега Кагана⁷. На наличие скрытой программы указывают вынесенная в заглавие сочинения строка из поэмы Стефана Малларме «Надгробный тост» (*Toast funèbre*)⁸ и отсутствие в партитуре партии скрипок⁹ — символ невосполнимой утраты. Голос солирующей виолончели, своей выразительностью и экспрессией приближенный к человеческому, ассоциируется с авторской речью, выражением соболезнования вдове музыканта, виолончелистке Наталии Гутман.

О «внешней» форме

В структуре пьесы реализована сущностная для творческого метода композитора идея самоорганизации и саморазвития музыкального материала, его роста на основе внутренних, имманентных законов. По словам Тарнопольского, в организации музыкальной композиции «нужно идти от самой жизни и внимательно следить за прорастанием самого звукового материала. Когда этого звука “накапливается” на 5–7 секунд, он уже сам “формируется”. Задача композитора — только угадать те формы, в которые он организовывается»¹⁰.

щение» (2013), «Рассыпанные слова» (2016), «Синее смещение» (2017), «Исследование дыхания для виолончели» (2018).

⁷ Премьера состоялась в 1996 году в Варшаве, в концертной студии Польского радио имени В. Лютославского. Исполнители — Юлиус Бергер (Германия) и оркестр *Sinfonia Varsovia*, дирижер — Войцех Михневский (Польша). Российская премьера прошла 21 ноября 2006 года в Большом зале Московской консерватории в рамках концерта-закрытия VII фестиваля «Посвящение Олегу Кагану». Исполнители — Наталия Гутман и Государственный симфонический оркестр «Новая Россия», дирижер — Юрий Башмет.

⁸ Впервые опубликована в коллективном собрании: *Le Tombeau de Théophile Gautier* / éd. par A. Lemerre. Paris: Alphonse Lemerre, 1873.

⁹ В составе оркестра 3 флейты (II, III — флейты пикколо), 3 гобоя, 3 кларнета (III — кларнет пикколо), бас-кларнет *in B*, 3 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 2 тромбона, 2 группы ударных (10 инструментов), арфа, 10 альтов, 8 виолончелей и 6 контрабасов.

¹⁰ Современность и пространство традиции / Интервью с Владимиром Тарнопольским // Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 137. Мысль о паритете *ratio* и *sensus* — одна из краеугольных в эстетике композитора, для которого искусство —

Становление формы-процесса «...Ветра слов...» регулируется «дыханием» музыкальной материи, динамика которого запечатлена в стадиях созидания и деструкции, уплотнения и разрежения, сжатия и расширения ткани, в «слоении» текстуры и «ветвлении» темброфактурных линий.

Композиция выстраивается по принципу единой волны, когда за длительным периодом накопления звуковой энергии и роста напряжения следует период спада, рассеивания. По сути, это метафора единичного цикла дыхания с нарушенной хроноструктурой и отсутствующей фазой паузы: продолжительный многоэтапный «вдох» и не приносящий ожидаемой разрядки «выдох»¹¹.

Редуцированное изображение «волны» можно представить в виде схемы, где фазы I–IV соответствуют стадии роста, накопления («вдох»), а фазы V–VI — стадии торможения, угасания («выдох») — см. *Схему 1*:

Схема 1. В. Тарнопольский. ...*Le vent des mots qu'il n'a pas dits*. Схема формы

тт. 1–65	тт. 66–148	тт. 149–161	тт. 162–181	тт. 182–254	тт. 255–283
I	II	III	IV	V	VI
накопление энергии → →		зона кульминации		спад, рассеивание	

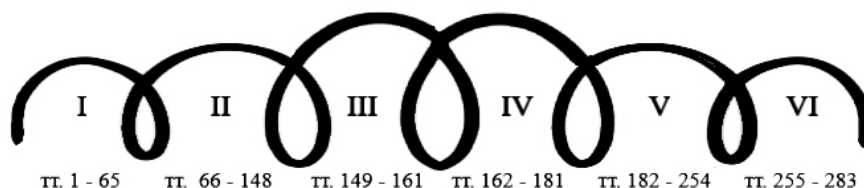
Обозначенные на схеме границы весьма условны — сегменты сквозной, «текучей» конструкции встроены один в другой, а музыкальная ткань пронизана микропроцессами, протекание которых принципиально рассинхронизировано. Построение нелинейной модели временной структуры пьесы осуществляется в зависимости не столько от причинно-следственных связей и поступательного развертывания «сюжета», сколько от меняющихся пространственных характеристик материала — объема, однородности и непрерывности. Реальное и психологическое время «...Ветра слов...» — это уходящая в бесконечность «спираль», на витках которой происходит уплотнение и разрежение звуковой материи, аккумулятивное и рассеивание энергии

это «одновременно и очень изощренная интеллектуальная работа, и столь же сильное и изысканное эмоционально-чувственное наслаждение самой звуковой материей». Реестр наших заблуждений (беседы с композиторами [В. Г. Тарнопольский]) // Современная музыка: вглядываясь в себя: сб. статей и материалов / ред.-сост. А. А. Амрахова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2023. С. 188.

¹¹ О метафоре «вздоха», определяющей концепцию формы сочинения, говорит и его автор. См.: *Тарнопольский В. Г.* «...Ветер слов, которые он не успел сказать...» (комментарий). URL: <https://tarnopolski.ru/ru/works.html#wind> (дата обращения: 05.09.2025).

звуковых потоков, которые сложены из «событий», имеющих единый «генетический код» (см. *Схему 2*):

Схема 2. В. Тарнопольский. ...*Le vent des mots qu'il n'a pas dits*. Модель временной структуры пьесы



О «внутренней» форме

Недискретное целое формируется наложением и переплетением этих событийных рядов, каждый из которых, наподобие делёзовского «Эона», представляет собой «лабиринт из одной линии»¹², отрезок времени, разомкнутый в обе стороны и снимающий ощущение темпоральной модальности. Множественные конфигурации и преобразования музыкального материала пьесы регулируются амбивалентностью в системе бинарных отношений динамики и статики, движения и покоя. Как и в других сочинениях Тарнопольского, здесь проводниками идеи бинарности становятся семантически значимые «сингулярности» — звуковые объекты, ассоциируемые с выражением *процесса* или *состояния*¹³. Специфика метода работы композитора со звуком предполагает

¹² «Мы уже видели, что прошлое, настоящее и будущее — отнюдь не три части одной временности, скорее, они формируют два прочтения времени, каждое из которых полноценно и исключает другое: с одной стороны, всегда ограниченное настоящее, измеряющее действие тел как причин и состояние их смесей в глубине (Хронос); с другой — по существу неограниченные прошлое и будущее, собирающие на поверхности бестелесные события в качестве эффектов (Эон)» [6, с. 86]. Характеризуя время Эона как «чистую прямую линию» («pure ligne droite»), Делёз приводит цитату из Борхеса: «Я знаю греческий лабиринт, это одна прямая линия... <...> даю тебе слово, что этот лабиринт сделан из одной прямой линии, он невидим и непрерывен» [там же, с. 87].

¹³ В этой классификации автор текста отталкивается от универсальной систематики звуковых типов Новой музыки, предложенной Х. Лахенманом и впервые описанной в статье 1966 года: *Lachenmann H. Klangtypen der Neuen Musik // Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. S. 1–20.

взаимную обусловленность этих характеристик: в основе звука-состояния — запечатленного в облике ритмической пульсации, звуковысотной флуктуации или темброфактурного «слоения», — всегда лежит звук-процесс в триединстве фаз атаки, дления и затухания.

Взаимопроницаемость признаков обоих звуковых типов как один из конструктивных факторов композиции подкреплена единством интонационной конструкции. Все многообразие конфигураций звуковой материи производно от унисона — своего рода праформы, общего «гена», порождающего звуковые «мутации» и вариации подобий. Единичный звук открывает пьесу, почти сразу запуская процесс интонационных «арборесценций» — горизонталь обращается в вертикаль, линия расщепляется, чтобы стать гармонией, а образ времени-пространства обретает партитурную визуализацию. Начальный раздел «...Ветра слов...» многократно воссоздает модель преобразования «процесса» в «состояние»: сольная реплика виолончели повисает в сонорном «облаке» подхватывающих ее инструментальных голосов, становясь частью гемитонного гармонического комплекса (см. *Пример 1*)¹⁴.

Фактура представлена сонмом имитирующих друг друга линий-тембров. Тончайшая сонорная паутина сплетена из теней звуков, «парящих» в неуловимо меняющемся и подчеркнуто аметричном звуковом пространстве: флажолеты, *tremolo* и флажолетные *tremolo* засурдиненных струнных, играющих *sul tasto*, *sul ponticello* или скользящих смычком от грифа к подставке, флажолетные *glissandi* флейт, полифония протянутых звуков — волнообразных *crescendo* — *diminuendo* — словно коконом обвивают, окутывают мелодию солиста. Бесплотные педальные флажолеты контрабасов «подсвечивают» тающие инструментальные голоса и гаснут, превращаясь в след звука — *ветер невысказанных слов?*.. Приоритет «нематериальных» звучностей, порожденных специфическими приемами звукоизвлечения, как и выразительная роль агогики и динамики на грани предела восприятия, вызывают спектр ассоциаций из мира близких композитору музыкальных идей — таких, как «экология звука» Сальваторе Шаррино¹⁵, «тоникальность» тишины

¹⁴ Нотный набор этого и других примеров выполнен по авторской партитуре. См.: Тарнопольский В. ...*Le vent des mots qu'il n'a pas dits* pour violoncelle et orchestre. Рукопись. 52 с.

¹⁵ Понятие, подразумевающее акустическую экологию (органические качества звуковой материи) и экологию слушания (восприятие) [7, с. 19–21].

Andante con moto ($\text{♩}=76$)

Harp

Violoncello solo

Vc 1

Vc 2

Vc 3

Vc 4

Vc 5

Cb 1

Cb 2

Cb 3

ppp *p* *pp* *p* *pp*

con sord. *flaut. st* *pp* *piu vibr.* *psp* *pst*

con sord. *flaut. st* *pp* *piu vibr.* *mp* *p*

con sord. *st flaut.* *pp* *piu vibr.*

con sord. *flaut. st* *pp* *piu vibr.* *con sord.* *ppp*

con sord. *st* *psp* *pp* *p*

con sord. *st* *pp*

con sord. *psp* *st* *p* *ppp*

Пример 1. В. Тарнопольский. ...Le vent des mots qu'il n'a pas dits,

тт. 1–7

в «экзистенциальной риторике» сочинений Фараджа Караева, сонорная аура «прото-элементов» музыкального языка Александра Раскатова...¹⁶

Схема 3 иллюстрирует динамику звукового «роста» в масштабе первого раздела композиции (тт. 1–65)¹⁷. Расширение общего диапазона осуществляется медленно и поступенно, достигая крайних пределов лишь в тактах 60–65 (*as–as¹*); параллельный процесс раздвижения интонационности происходит в партии солирующей виолончели — от исходного однозвучия к малой терции в такте 3 и к малой сексте в тактах 57–62. Неожиданное в контексте хроматической двенадцатитоновости «мерцание» чистой диатоники (такты 23–24, 33–39, 47–48) рождает иллюзию вкрапления мажорной «краски» — на подобный эффект игры светотени в *Lontano* Лигети ссылался Альфред Шнитке¹⁸ (см. Схему 3).

Драматургическая значимость начальной микроинтонации солиста — метафоры вдоха, реализованной в облике протянутого звука с «модулирующей» динамикой *ppp<р>pp*, — выходит далеко за пределы отдельной инструментальной партии. Эта «лексема» становится квинтэссенцией эмоционального содержания пьесы, ее главной и единственной музыкальной «темой», расслоенной на инструментальные линии и множимой контрапунктом мотивов. Волновой принцип ее изложения не только моделирует темброфактурное развитие на отдельных участках партитуры, но и спроецирован на макроформу сочинения. В системе авторского стиля Тарнопольского интонация-вдох становится одной из ключевых — будучи обусловлена природными

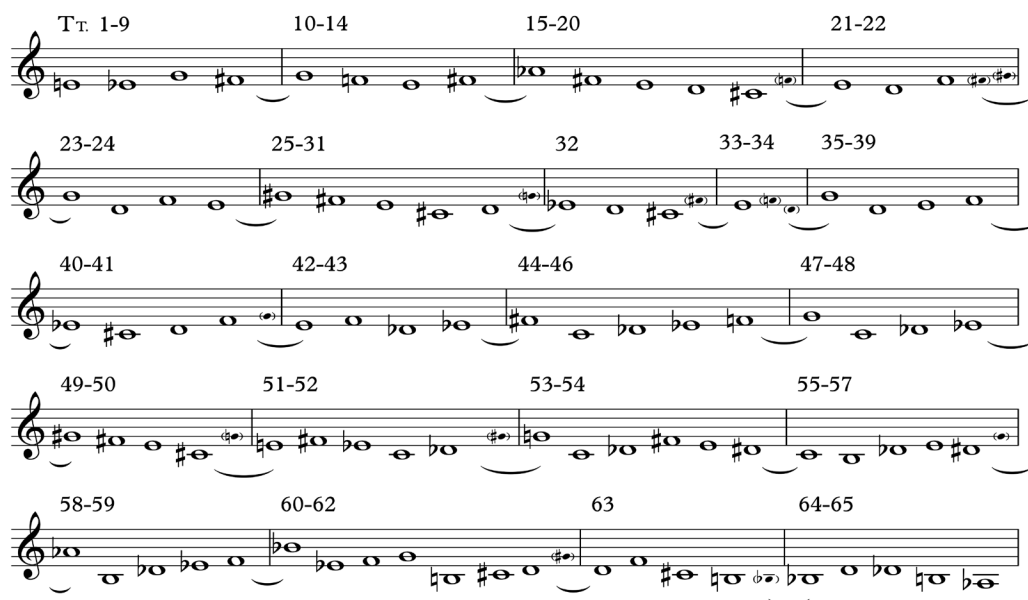
¹⁶ Обращаясь к теории Вальтера Бенямина и рассматривая возможность ауратического восприятия искусства в эру свершившейся технической революции, Светлана Витальевна Лаврова пишет: «Аура сегодня — это поиск пределов восприятия, оперирование едва ли слышимым звуковым материалом. Только хрупкая, бесконечно меняющаяся звуковая субстанция способна сегодня воскресить у слушателя живое восприятие» [8, с. 5].

¹⁷ Скобками выделены не дублируемые другими голосами флажолетные звуки (преимущественно у контрабасов). Лиги на границе сегментов отмечают «зависание» части голосов звукового комплекса предыдущего сегмента в начале следующего.

¹⁸ «Слушателя обволакивает тончайшая звуковая паутина, в которой далекими призраками проступают знакомые темы романтической музыки. Иногда они проявляются и фокусируются в ослепительные лучи, предвещающие явление чуда, но в последний миг золотой нимб гаснет, и все затягивается мглой. Вот эта мгла спускается, вот уже видны резкие мрачные контуры, — но и тьма так же неустойчива, как свет. Все зыбко, многозначно и неуловимо» [9, с. 66].

свойствами звука как физического явления, она наиболее естественным образом отражает представление композитора о «времени, ощущаемом через дыхание, через волнообразную линию»¹⁹.

Схема 3. В. Тарнопольский. ... *Le vent des mots qu'il n'a pas dits*. Схема расширения звукового диапазона в тактах 1–65 (понижение высоты звука)



Ипостаси этой семантически весомой прото-интонации представляет ряд инвариантных ей звуковых «событий», на разных этапах драматургического развития обретающих тематический статус. Практически все они в той или иной степени характеризуют звукотип с определенным балансом свойств динамики и статики, выявляемых контекстными условиями. В частности, это следующие музыкально-композиционные структуры:

– на основе колебательного (периодического и непериодического) движения, осуществляемого как высотно, так и посредством комбинации основных штрихов и специфических приемов звукоизвлечения: разного рода *vibrato*, *tremolo* (в том числе *frullato* и *quasi bariolage*), трели (в том числе флажолетные), переходные формы *sul ponticello*

¹⁹ Современность и пространство традиции / Интервью с Владимиром Тарнопольским // Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 141.

/ *ordinario, sul tasto / sul ponticello, flautando / ordinario, luft vibrato / press ordinario, con sordino / senza sordino*;

– на основе циклического принципа биений, реализуемого в виде ритмической фигуры, в том числе и с помощью нетрадиционных способов игры: прежде всего это разнообразные формы остинато (Пример 2), а также прием, обозначенный как *quasi Schwebungen* и предусматривающий особую технику встряхивания и выталкивания смычка;

– имитирующие реверберацию (*quasi reverberato*) и явления звуковой дифракции и интерференции: микрополифонические комплексы (Примеры 3, 4), линейный контрапункт тембров звуков (Пример 5).

→ sp → ord. → sp → ord.

Vle 1-2

Vle 3-4

Vle 5-6

Vle 7-10

p o c o a p o c o d e t a c h e m a r c a t o

Vc 1-2

Vc 3-4

Vc 5-8

Пример 2. В. Тарнопольский. ...*Le vent des mots qu'il n'a pas dits*, тт. 156–159

Violoncello solo
ord.
f

Vle 1-2
pp *mf* *f*

Vle 3-4
pp *mf* *mf* *p* *mf*

Vle 5-6
f

Vle 7-10
f

8^{va}

Detailed description: This musical score is for a string ensemble. The Violoncello solo part is in treble clef, marked 'ord.' and 'f'. It features a complex, fast-moving line with many sixteenth and thirty-second notes. The Violins 1-2 part is in treble clef, marked 'pp', 'mf', and 'f'. It also has a fast, rhythmic line. The Violins 3-4 part is in treble clef, marked 'pp', 'mf', 'mf', 'p', and 'mf'. The Violins 5-6 part is in treble clef, marked 'f'. The Violins 7-10 part is in bass clef, marked 'f'. A bracket labeled '8^{va}' indicates an octave transposition for the Violoncello solo part.

Пример 3. В. Тарнопольский. ...*Le vent des mots qu'il n'a pas dits*, тт. 130–131

Violoncello solo
f

Vle 1-2
mf *p*

Vle 3-4
mf *p*

Vle 5-6
mf *p*

Detailed description: This musical score is for a string ensemble. The Violoncello solo part is in bass clef, marked 'f'. It features a melodic line with many eighth and sixteenth notes. The Violins 1-2 part is in bass clef, marked 'mf' and 'p'. The Violins 3-4 part is in bass clef, marked 'mf' and 'p'. The Violins 5-6 part is in bass clef, marked 'mf' and 'p'. All parts have a similar melodic contour with many eighth and sixteenth notes.

Пример 4. В. Тарнопольский. ...*Le vent des mots qu'il n'a pas dits*, тт. 228–230

reverberato

Fl. I

quasif

pp

quasi reverberato

Fl. II

f

quasif

pp

Ob. I

quasi reverberato

quasif

p

Cl. in B \flat I

quasif

mf

dim.

Cl. in B \flat II

Cl. B. in B \flat

quasif

ppp

Cor. in F I

quasi reverberato

mf

Cor. in F III

Violoncello solo

quasif

p

quasif

pp

Cb

mf

Пример 5. В. Тарнопольский. ...*Le vent des mots qu'il n'a pas dits*, тт. 255–259

Вариации идеи времени-дыхания, различные состояния звуковой материи пьесы демонстрируют живое «прорастание» ее внутренней формы. В этом непрерывном процессе уравниваются в правах процедуры кристаллизации и плавления звукового «вещества»: невесомое *tremolo* в режиме ритмического торможения «материализуется» в оstinatную фигуру, а плотный кластер рассыпается воздушными флажолетами. Континуальность преобразований музыкальной субстанции отменяет любые оппозиции, дихотомия хронометрии и хроноаметрии — основной смысловой конфликт будущего «Маятника Фуко» (*Foucault's Pendulum*)²⁰ — предельно сглажена. В отсутствие выраженного «центра» разнонаправленность звуковых потоков, связанных между собой «через “корневую систему”»²¹, способствует рождению особого качества музыкальной материи, смысл которого передан композитором через понятие *звуковой магмы*. В ряде текстов и интервью Тарнопольский говорит о попытках найти некий «метастиль, в звуковой магме которого любая потенциальная определенность тех или иных идиом размывалась бы сонорными волнами гармонии-тембра-шума»²².

²⁰ «Я попытался построить свое произведение на основе сопоставления двух контрастных типов музыкальной материи: музыки как свободного аметрического дыхания и музыки как полихронного механического движения, а также, соответственно, двух типов времени — континуального и механически дискретного. Для меня было особенно интересно исследовать процессы возникновения и становления каждого типа музыки, а также проследить стадии перехода одного в другой». Тарнопольский В. Г. «Маятник Фуко» для камерного оркестра (комментарий). URL: <https://tarnopolski.ru/ru/works.html#foucault> (дата обращения: 05.09.2025)

²¹ Тарнопольский В. Г. «Когда время выходит из берегов» (интервью М. Нестьевой) // Музыкальная академия. 2000. № 2 (671). С. 15–17. С. 17.

²² Там же. «Я ищу такую музыку, в звуковой магме которой переплавлялись бы консонанс и диссонанс, снимались бы противоречия между музыкальными звучаниями и шумами, гармонией и тембром, акустическими и электронными инструментами» [из комментария к программе юбилейного концерта, состоявшегося в Рахманиновском зале Московской консерватории 11 ноября 2005 года]. «Кто-то из музыковедов сказал: “Вы начали музыку сначала, оттолкнувшись от дыхания”. Мне кажется, это такая простая идея, даже не идея, это мое естество. На чём оно строится? На звуковой магме, где всё абсолютно переплетается. В основе — не просто ощущение времени, но то, как оно развивается через тембр. Для меня очень важна эта чувственная сторона». См.: Современность и пространство традиции / Интервью с Владимиром Тарнопольским // Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 141.

Определяющая роль тембрового и динамического параметров в реализации композиционной идеи «...Ветра слов...» как авторской версии *Klangfarbenkomposition* очевидна. Все обозначенные структуры, претендующие на статус лейтобразований и микротем, основаны на редукции высотного компонента в пользу краски звука, тембрового качества музыкальной ткани. Такой подход актуален в отношении и простейших мотивов — одно- и двузвучий, — развернутых в горизонтальной плоскости, и сложноорганизованных тембровых, формирующих сонорную вертикаль. Тематической функцией наделяются исполнительский штрих, прием звукоизвлечения, агогический «жест», фактурная конфигурация и даже синусоида динамики — все, что может детализировать фоническую шкалу, способствовать выявлению тембра, его восприятию в качестве объекта.

Ослабление линейно-мелодических связей внутри тембровых групп компенсируется их предельным «натяжением» в партии солирующей виолончели. В контексте полифонии микромотивов «бесконечная» в своем разворачивании кантилена с ее вокально-речевой экспрессией воспринимается как выражение чувственного, экзистенциального переживания. Лишь в такте 159 (3 такта до цифры 13) эта бергсоновская «непрерывная мелодия внутренней жизни»²³ впервые рвется паузой, в дальнейшем все больше деструктурируя собственное «слово», «развоплощая» его до уровня фонемы.

Физическое и психологическое время композиции Тарнопольского — это два принципиально несовпадающих измерения. Эволюционное преобразование музыкальной материи, венчаемое протяженной кульминацией и завершаемое спадом, изменения текстуры, последовательная смена процессов в области фактурного и тембрового строительства — все то, что составляет реальное звуковое бытие пьесы и протекает по ее направленной и необратимой временной «стреле», может быть зафиксировано в схемах

²³ Образ мелодии Анри Бергсон использует для толкования понятия длительности (*durée*) — ключевого для его философии. Слитность и взаимопроникаемость мелодических сегментов ассоциируется им с неразрывностью внутреннего опыта человека как «неделимой непрерывностью изменчивости». Полная версия цитаты, заимствованной из его второй оксфордской лекции «Восприятие изменчивости», такова: «Истина же заключается в том, что нет ни окоченного, неподвижного субстрата, ни различных состояний, которые проходили бы по нему как актеры по сцене. Есть просто непрерывная мелодия нашей внутренней жизни, мелодия, которая тянется, как неделимое, от начала до конца нашего сознательного существования. Это и есть наша личность» [10, с. 949].

и графических фигурах. Подлинная же драматургия «...Ветра слов...» раскрывается не в проявленной вонне структуре художественного текста, но в том, что становится его «внутренней формой», отражает механизмы смыслопорождения. Время психологического восприятия сочинения («кожа времени», по Гризе²⁴) — это время переживания длящегося *ощущения*, переживания, которое обладает свойствами неравномерности и цикличности, способно к растяжению и замедлению. Это время субъекта, проходящего через экзистенциальный опыт осознания конечности существования. В границах этого переживания время навсегда утрачено, оно больше не длится, но *пребывает*, вместе с заключительным звуковым жестом *al niente*, «выдыхаясь» в пустоту.

Иссякание звука на последних страницах партитуры почти визуализировано: с цифры 17 (такт 182) начинается процесс «торможения» формы, сопровождаемый «выключением» голосов и разрядкой динамической интенсивности — расширяется зона фермат, уменьшается частота пульсации, последовательное укрупнение ритмических единиц в изложении выписанных *tremolo* шаг за шагом замедляет общий ритм всей структуры. Движение переходит в статику, мотивы-однозвучия растягиваются и «виснут», формируя полиостинатные комплексы, — именно так будет «застывать» время в финале каждой из трех сцен оперы Тарнопольского «Когда время выходит из берегов» (1999). Вместе с погружением в «темную» тембрику и понижением общего тесситурного рельефа к крайней точке диапазона (C) соскальзывает и солист. Отдаленной аллюзией на берговский *Hauptrhythmus* из «Лулу» звучит последнее остинато виолончели — слабеющий пульс, замирающее биение сердца, выход в невесомость беспредметного мира?..

Вместо заключения

Подобно тому, как слово влечет за собой шлейф контекстуальных значений, лексические элементы музыкального текста вызывают к ассоциативности, формируя семантику текста. Взамен привычных координат — глубины, высоты, ширины — возникает нечто подобное тому, что Герман Гессе называл «лишним измерением», характеризуя этим определением

²⁴ В одном из принципиальных для понимания спектрального метода текстов Гризе предлагает классификацию временных уровней композиции. Обозначая в сочинении зоны структуры, текстуры (собственно звуковой материи) и корреляции со «временем слушателя», он прибегает к метафорам «скелета», «плоти» и «кожи времени» [11].

способность проникать мыслью и чувством в тайны внутреннего мира человека, «по ту сторону времени и видимости»²⁵. Художник смотрит вглубь сознания, созидая образ, сотканный из воображаемого и известного, мнимого и реального, — все существует на равных, движется, все есть живая диахроническая целостность.

«Дыхание как первый жест жизни и ее же последний знак»²⁶ — этот важный для Владимира Тарнопольского философский образ в «...Ветре слов...» обретает облик пластичной и изменчивой звуковой материи. Пьеса воспринимается метафорой вдоха, основой ее драматургии становятся фактурные метаморфозы фигуры *suspiratio*, напоминающие процесс выявления скрытой формулы. Финальная переплавка этой ключевой «лексемы» в фигуру *aposiopesis* («умолчание»), выраженную паузированием всех голосов, символизирует смерть и тот предел, за которым отзвучавшее и пережитое обращается воспоминанием. Но не порожден ли переживанием прошлого и сам процесс звукового строительства пьесы — эта попытка запечатлеть субстанцию невысказанного, ускользающее чувственное ощущение? И разве не прав философ, автор концепции временной ретроспекции, утверждая: «Всякое восприятие есть уже память. Практически, мы воспринимаем только прошедшее, так как чистое настоящее есть неуловимый ход прошедшего, которое гложет будущее» [курсив автора. — М. В.] [12, с. 564]?

Список литературы

1. Бергсон А. Выбор образов для представления. Роль тела / пер. с франц. А. Баулер (А. В. Гольштейн) // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с франц. А. Баулер, В. А. Флеровой и др. Минск: Харвест, 1999. С. 416–480.
2. Кастане П.-А. Музыкальный материал и творческая мысль / пер. с франц. М. С. Высоцкой // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: учебное пособие / ред.-сост. В. Г. Тарнопольский, М. С. Высоцкая, Т. В. Цареградская; отв. ред. М. С. Высоцкая. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. С. 16–29.

²⁵ Гессе Г. Степной волк: роман / пер. с нем. С. К. Апта. М.: АСТ, 2004. С. 241.

²⁶ Тарнопольский В. Г. Авторский комментарий к пьесе *Study of Breath* для виолончели. URL: https://tarnopolski.ru/ru/works.html#study_breath (дата обращения: 05.09.2025).

3. *Pires I.* Listening Beyond the Source: Exploring the Descriptive Language of Musical Sounds // Behavioral Sciences. 2025. Vol. 15, No. 3. 396. <https://doi.org/10.3390/bs15030396>
4. *Fonseca N.* Untimely Glimpses of the Sound to Come: Extra-Musical Inspirations of the Past in Contemporary Approaches of Sound // NOVA Contemporary Music Journal. 2022. Vol. 1. P. 45–54. <https://doi.org/10.34619/jaso-wz96>
5. *Rossetti D., Antunes M., Manzolli J.* Musical Analysis of Sound Feature Emergences Using Acoustic and Psychoacoustic Descriptors // Revista Música Hodie. 2022. Vol. 22, No. 1. P. 1–36. <https://doi.org/10.5216/mh.v22.73261>
6. Делёз Ж. Логика смысла / пер. с франц. Я. И. Свирского. М.: Академический проект, 2011.
7. Чупова А. Г. Оперы Сальваторе Шаррино 1990–2000-х годов: эстетика, драматургия, композиционная техника: автореф. дис. ... канд. иск. Петрозаводск, 2024.
8. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020.
9. Шнитке А. Г. Оркестровая полифония Лигети // Шнитке А. Г. Статьи о музыке / ред.-сост. А. В. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. С. 66–69.
10. Бергсон А. Восприятие изменчивости / пер. с франц. В. А. Флеровой // Творческая эволюция. Материя и память / пер. с франц. А. Баулер, В. А. Флеровой и др. Минск: Харвест, 1999. С. 926–959.
11. Грize Ж. *Temps ex machina*: размышления композитора о музыкальном времени / пер. с франц. М. С. Высоцкой // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: учебное пособие / ред.-сост. В. Г. Тарнопольский, М. С. Высоцкая, Т. В. Цареградская; отв. ред. М. С. Высоцкая. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. С. 83–117.
12. Бергсон А. О сохранении образов. Память и дух / пер. с франц. А. Баулер (А. В. Гольштейн) // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с франц. А. Баулер, В. А. Флеровой и др. Минск: Харвест, 1999. С. 545–593.

References

1. Bergson, H. (1896). De la sélection des images pour la représentation. Le rôle du corps. In Bergson, H., *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Ancienne librairie Germer Baillière et Cie (F. Alcan, Éd.). (pp. 1–72).
2. Castanet, P.-A. (2020). Matériau musical et pensée créatrice (M. Vysotskaya, Trans.) In V. G. Tarnopolsky, M. S. Vysotskaya, T. V. Tsaregradskaya (Eds.), *Kompozitory sovremennoj Francii o muzyke i muzykal'noj kompozicii: uchebnoe posobie* [Composers of Modern France on Music and Musical Composition: A Study Guide] (pp. 16–29). Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).
3. Pires, I. (2025). Listening Beyond the Source: Exploring the Descriptive Language of musical Sounds. *Behavioral Sciences*, 15(3). 396. <https://doi.org/10.3390/bs15030396>
4. Fonseca, N. (2022). Untimely Glimpses of the Sound to Come: Extra-Musical Inspirations of the Past in Contemporary Approaches of Sound. *NOVA Contemporary Music Journal*, 1, 45–54. <https://doi.org/10.34619/jaso-wz96>
5. Rossetti, D., Antunes, M., Manzolli, J. (2022). Musical Analysis of Sound Feature Emergences Using Acoustic and Psychoacoustic Descriptors. *Revista Música Hodie*, 22(1), 1–36. <https://doi.org/10.5216/mh.v22.73261>
6. Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Les Éditions du Minuit.
7. Chupova, A. G. (2024). *Opery Sal'vatore Sharrino 1990–2000-kh godov: estetika, dramaturgiya, kompozitsionnaya tekhnika* [Salvatore Sciarrino's Operas of the 1990s–2000s: Aesthetics, Dramaturgy, Compositional Technique] [Abstract PhD]. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
8. Lavrova, S. V. (2020). *Posle Val'tera Ben'yamina: Novaya muzyka Germanii, Avstrii i Shvejtsarii ot epokhi tsifrovogo postkapitalizma do COVID 19* [After Walter Benjamin: New Music of Germany, Austria and Switzerland from the Era of Digital Postcapitalism to COVID 19]. Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. (In Russ.).
9. Schnittke, A. G. (2004). Orkestrovaya polifoniya Ligeti [Orchestral Polyphony of Ligeti]. In Schnittke, A. G., *Stat'i o muzyke* [Articles on Music] (A. V. Ivashkin, Ed.) (pp. 66–69). Kompozitor. (In Russ.).
10. Bergson, H. (1911). *La Perception du changement, conférences faites à l'Université d'Oxford* (pp. 3–37). Clarendon Press.

11. Grisey, G. (1989). *Tempus ex machina: Réflexion d'un compositeur sur le temps musical. Entretemps*, 8 (Septembre), 83–119.

12. Bergson, H. (1896). De la survivance des images. La mémoire et l'esprit. In Bergson, H., *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. (F. Alcan, Éd.) (pp. 143–195). Ancienne librairie Germer Baillière et Cie.

Сведения об авторе:

Высоцкая М. С. — доктор искусствоведения, профессор кафедры современной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

Information about the author:

Marianna S. Vysotskaya — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Contemporary Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

Статья поступила в редакцию 17.07.2025;
одобрена после рецензирования 24.09.2025;
принята к публикации 07.10.2025.

The article was submitted 17.07.2025;
approved after reviewing 24.09.2025;
accepted for publication 07.10.2025.