

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.79.15.027

Метатекст ремарок и акустическая драматургия мотета «Воздух-воздух» Владимира Горлинского

Зорина Ольга Олеговна

Аспирант,
Российский институт истории искусств,
190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, 5;
e-mail: flumuz@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу мотета Владимира Горлинского «Воздух-воздух» как сочинения, в котором традиционная текстоцентричность жанра подвергается радикальному пересмотру. При полном устранении словесного слоя его функции берет на себя объемный пласт инструктивных указаний в партитуре, выступающий в качестве метатекста, нормирующего дыхательные, артикуляционные, тембровые и координационные параметры вокального исполнения. Проведенный анализ позволяет выделить основные типы ремарок и определить их роль в формировании акустической драматургии произведения. Прослеживается, как композиторские инструкции не только структурируют форму мотета, но и актуализируют его жанровую память, обеспечивая диалог с исторической традицией при отсутствии вербального уровня. Цель статьи – показать, каким образом в мотете «Воздух-воздух» авторские комментарии в партитуре формируют акустическую драматургию произведения. Разработанная типология указаний и описание механизмов их участия в формообразовании мотета обеспечивают научную новизну работы.

Для цитирования в научных исследованиях

Зорина О.О. Метатекст ремарок и акустическая драматургия мотета «Воздух-воздух» Владимира Горлинского // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 9А. С. 203-213. DOI: 10.34670/AR.2025.79.15.027

Ключевые слова

Мотет XXI века; Владимир Горлинский; современная российская музыка; расширенные вокальные техники; объединение «Пластика звука».

Введение

Энциклопедическое определение жанра мотета указывает на его исторические корни и характерные структурные особенности: «первоначально [мотет] представлял собой двухголосное музыкальное произведение, в котором к тенору присоединялся новый голос, исполняющийся на другой текст» [Келдыш, 1976]. В дальнейшем мотет сформировался как вокально-полифоническая форма, исторически обусловленная вербальной структурой – преимущественно духовного характера; при этом, как отмечает Ю.К. Евдокимова, «полифония текстов оказалась для мотета основным стимулирующим моментом развития» [Евдокимова, 1983]. В мотете Владимира Горлинского «Воздух-воздух» (2020) эта словесная опора устранена: ее функции выполняют партитурные ремарки, регулирующие дыхание, артикуляцию, тембр и координацию голосов. Так формируется автономная акустическая драматургия, диалогически связанная с «жанровой памятью» мотета, но реализованная вне слова.

Актуальность исследования определяется необходимостью разработки аналитического инструментария для описания вокальных сочинений, где функцию текста берут на себя исполнительские указания. В такой перспективе партитура выступает как текст второго порядка (метатекст), который задает причинность звука (указание → действие) и формальные следствия (акустический результат → функция в форме).

Научная новизна работы состоит в выявлении и систематизации функций композиторских инструкций, а также в описании способов их участия в организации формы и смысла при полной элиминации словесного уровня.

Цель исследования – показать, каким образом в мотете «Воздух-воздух» авторские комментарии в партитуре формируют акустическую драматургию произведения.

Задачи исследования:

- Охарактеризовать эстетическое поле и метод письма Владимира Горлинского как базис для дальнейшего музыкального анализа мотета «Воздух-воздух».
- Описать историю создания и концепт опуса на основе авторских высказываний.
- Выявить специфику партитурных ремарок в мотете «Воздух-воздух», типологизировать их и определить функции ремарок как элементов метатекста.
- Сделать музыкальный анализ произведения, выявить его структурные особенности.

Методы исследования. В работе применена комплексная методика, включающая историко-культурный анализ, обеспечивающий реконструкцию контекста создания опуса; источниковедческий анализ партитурных материалов и авторских текстов (интервью, переписка), позволяющий выявить авторские замыслы, установить достоверность источников и интерпретировать исполнительские указания; структурно-функциональный анализ, позволяющий выявить взаимосвязь типов исполнительских указаний и этапов развития музыкальной формы; а также произведена систематизация и типологизация инструктивного материала.

Практическая значимость. Результаты работы применимы: 1) в аналитике вокальных сочинений без словесного слоя – как воспроизводимый инструмент описания формы через типологию указаний и их сочетаний; 2) в исполнительской подготовке – как наглядный образец работы с дыхательными циклами, фонетико-артикуляционными настройками, качественными (тембровыми) фильтрами звука и режимами координации фактуры.

Владимир Горлинский: эстетическое поле и метод письма

Профессиональная многомерность Владимира Горлинского (композитор, педагог, вокалист, дирижер, медиахудожник) задает ракурс, в котором композиция мыслится не столько как «нотный текст», сколько как моделирование исполнительских действий и условий звучания.

Ключевой средой формирования эстетики Горлинского стали идеи и практики сообщества «Пластика звука». Оно было сформировано в 2006-2007 годах на базе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского как творческое сообщество студентов класса профессора Владимира Григорьевича Тарнопольского. В первоначальный состав вошли Николай Хруст, Владимир Горлинский, Ольга Бочихина и Андрей Кулигин. Впоследствии к коллективу присоединились Алексей Сюмак, Алексей Сысоев и Алексей Наджаров. «Пластика звука» с самого начала задумывалась как активная творческая организация, ориентированная на развитие и продвижение новой музыкальной эстетики в контексте актуальных художественных процессов.

Ф.М. Софронов подчеркивает, что «образование "Пластики звука" ликвидировало, наконец, досадную "бреш" в российской рецепции новой музыки Запада – область чистых звуковых поисков в диапазоне от французской спектральной школы до алгоритмики Митчела Айреса» [Софронов, 2014, с. 54]. В.Н. Холопова подчеркивает значимость коллектива в контексте академической музыки: он ставится в один ряд с АСМ-2 и «Сопротивлением материала» [Холопова, 2015, с. 78].

Для участников «Пластики звука» Новая музыка – это не результат, а процесс; не сумма средств, а поиск критериев их актуальности. Как отмечает Ю.Н. Холопов, «авангард (II) открыл новый звук, и поэтому современный композитор радикально перестраивает свое мышление» [Холопов, www]. В этом контексте возникает открытая форма и установка на «потенциальность» как естественное состояние произведения: музыка предстает как «чистая возможность», где новое определяется самим актом сочинения, а не внешними нормативами. Эта процессуальная установка принципиальна для мотета «Воздух-воздух», в котором форма разворачивается как последовательность состояний звучания и исполнения, а не как иллюстрация заданного текста, который, впрочем, отсутствует.

Одна из немногих исследовательниц творчества Горлинского – Е. Мусаелян – отмечает специфический для него взгляд на материал: «Он предпочитает не акцентировать внимание собственно на музыкальном материале и называет его "промежуточным этапом" и "суммой всех процессов", в первую очередь возможностей инструментов, идеи композиции и т. д.» [Мусаелян, 2010, с. 140]. В контексте исследуемого мотета это проявляется в приоритете детальной регламентации исполнительской процедуры (что и как делает исполнитель) над фиксацией «готового» звучания.

Особое место в композиционном видении произведения у Горлинского занимает понятие «формата» – институционального, технического, перцептивного и жанрового каркаса. Вместо адаптации к заданному формату композитор делает его объектом критики и художественного вмешательства: «антиформатные» решения сопротивляются жанровой классификации, провоцируют сбой в механизмах восприятия и нарушают ритуалы музыкального общения. Для мотета «Воздух-воздух» это важно по следующим причинам: с одной стороны, сохраняется жанровая память мотета, с другой – устраняется словесный слой, а «формат» мотета переосмысливается через акустические и телесные процедуры.

Собственную технику композиции Горлинский называет «техникой образных модуляторов» [Горлинский, 2023]: в партитуре фиксируется огромное количество указаний для исполнителей. Эта нотационная стратегия непосредственно определяет логику исследуемого мотета.

Мотет «Воздух-воздух» предстает перед нами как закономерное физическое воплощение эстетического поля автора: критика «формата», деконструированная концертная ситуация, параметризация свободы и особая нотация складываются в модель, где композиторские указания нормативно задают исполнительские операции и режимы координации; фактурно-временная архитектура и драматургия звучания складываются как звуковой результат этих предписаний. Эстетическая позиция Горлинского находит параллель со взглядами Х. Лахенмана, который рассматривает красоту как результат «отказа от привычки» [Кюрегян, Ценова, 2009, с. 306].

История создания и концепт мотета «Воздух-воздух»

Мотет «Воздух-воздух» создан в 2020 году; композитор прямо соотносит его с опытом переживания пандемии. В письме к автору статьи он подчеркивает: «Ежедневные измерения сатурации, ношение масок, ковидные ограничения. Отсюда воздух и дыхание – как абсолютные дефицит и ценность» [Горлинский, В.В. Письмо Зориной О.О. от 09.05.2025]. Эта биографическая и историческая констатация задает оптику прочтения: дыхание в произведении перестает быть «служебным» ресурсом вокала и превращается в формообразующий принцип.

Хотя мотет «Воздух-воздух» исполняется как самостоятельное произведение (в частности, ансамблем N'Caged), его исходный замысел связан с аудиосказкой «Снежная королева» (реж. Ника Вашакидзе): в структуре проекта этот эпизод маркирует пороговую сцену: «момент прощания, когда Кай и Герда покидают чертоги Снежной королевы и обнаруживают, что они растут, время идет и жизнь постепенно приближается к концу. Это прощание и с детством, и с юностью, и со сказочным миром» [Горлинский, В.В. Интервью Зориной О.О. от 13.07.2025]. Семантика заглавия раскрывается в двух планах – эмпирическом (дефицит дыхания, актуализированный пандемическим опытом) и мифопоэтическом (ритуал перехода); обе линии – без опоры на словесный текст в самой музыке.

Жанровая интрига формулируется композитором предельно отчетливо: «В мотете нет прямого текста... но есть мерцающее ощущение, что за каждой нотой... скрывается определенный слог» [Горлинский, В.В. Интервью Зориной О.О. от 13.07.2025]; «это именно священная, непроговариваемая вещь» [Горлинский, В.В. Интервью Зориной О.О. от 13.07.2025]. Через этот подход реализуется принцип, о котором пишет С.В. Лаврова: «...оригинальные жанры, заново изобретаемые композиторами, требуют отринуть существующие стереотипы и взглянуть на привычное по-новому» [Лаврова, Островская, 2015, с. 12].

Партитурные ремарки в мотете «Воздух-воздух»: специфика, типология, функционал

В мотете Горлинского композиторские указания нормируют дыхание, артикуляцию и тембр, задают режимы координации голосов и тем самым превращают нотную запись в «инструкцию к действию».

Они могут быть описаны и проанализированы в рамках существующих музыковедческих концепций, что позволяет дать им терминологическую и методологическую интерпретацию.

Так, Н.Г. Горшкова различает два уровня нотного текста: «1) нотация результата – фиксирует то, что должно прозвучать в результате определенных действий исполнителя; 2) нотация способа действий – вербальные и знаковые указания, касающиеся характера действий исполнителя в процессе игры»[Горшкова, 2014, с. 29]. Словно в дополнение, Е.А. Дубинец предлагает типологию вербальной нотации, выделяя «инструктирующий» тип, задающий порядок действий при исполнении, и «ассоциативный», навевающий поэтически-лингвистические образы для импровизации в соответствии с заданными в тексте образами»[Дубинец, 1999, с. 42]. В партитуре мотета обнаруживаются все эти типы, что позволяет Горлинскому зафиксировать комплексную систему регламентации действий исполнителей и соответствующих акустических эффектов.

Начальные предписания мотета переводят фокус с результата на причину: значимо не столько «какой» звук получится, сколько «что» должен сделать исполнитель, чтобы он возник. На этом фоне исторический контекст пандемии (дефицит воздуха) объясняет смысловую нагрузку дыхания: оно становится формообразующим параметром, который сегментирует фразировку, маркирует границы звучащих «единиц» и определяет протяженность непрерывных участков.

Связь композиторских указаний с дыханием не метафорична. В академической литературе физиология «вдох – звук» осмыслена в работе по ингрессивной фонации: показано, что при переходе к «вдоховой» фонации резко растут аэродинамические требования, снижается устойчивость вибрато, сокращается длина фразы – это, в свою очередь, формирует иной рельеф фразировки и ограничивает длительность непрерывных участков звукоизвлечения [DeBoer, www, с. 23-47].

Текстовый компонент партитуры ориентирован не на фиксацию звучащего результата, а на описание действий исполнителя – жеста и техники звукоизвлечения. Такая установка типологически сближает практику Горлинского с «инструментальной конкретной музыкой» Х. Лахенмана, где нотация задает операционные параметры исполнения вместо традиционной фиксации акустического эффекта. У Горлинского словесный слой партитуры функционирует как свод предписаний для исполнителя: указания «гласная между "О" и "А"», «чуть более закрытая», «переход без акцента», «чуть отделить» создают фонетическую оптику звучания – своего рода артикуляционные «тени текста», благодаря которым слух воспринимает смысловые сдвиги и при полном отсутствии слова. Параллельно работают темброво-качественные маркеры («инструментальный», «звук-призрак», «с большим количеством воздуха», «стеклышки», «цветы»): они калибруют долю шумовой составляющей и характер атаки/удержания звука, задавая траекторию «обезличивания» голоса – перехода от «человеческого» к инструментализированному тембру.

Процессуальная сторона композиторского замысла предполагает последовательный «распад»: голоса вступают в режим автоматизированного, «рутинного» существования, а микро-согласование внутри фактуры становится подвижным. Отчасти такая организация соответствует модели ограниченной (контролируемой) алеаторики: материал, способы его комбинаторики и качественные рамки строго заданы, а «течение» и микросинхронизация варьируются от исполнения к исполнению. В вокальной ткани это обеспечивает сочетание параметризованной свободы и акустической верифицируемости результата: качество звука и артикуляционный режим зафиксированы, тогда как локальная рассогласованность или «микросоло» образуют драматургические узлы формы.

Строево-регистровые и интонационные предписания вводятся автором не «для колорита», они появляются в тех моментах формы, когда меняется режим организации звучания и требуется удержать слышимость новых соотношений.

Структурируя полученные результаты, представим рабочую типологию в виде таблицы (Табл. № 1).

Таблица 1 - Типология композиторских ремарок в мотете «Воздух-Воздух» В. В. Горлинского.

Типы ремарок	Примеры формулировок	Требуемое действие	Акустический результат	Функция в форме
Физиологические	«Темп определяется дыханием», «одно полное дыхание», «в паузе – дыхание»	Дозирование выдоха; незаметные вдохи	Четкие звукоединицы, разделенные дыхательными разрывами	Поддержание синтаксиса
Артикуляционные (фонетические)	«Между "О" и "А"», «чуть более закрытая», «без акцента», «чуть отделить»	Регулировка параметров гласной; сглаженные, ступенчатые переходы	Фонетически окрашенная плотность, микросдвиги восприятия	Создание «тени» текста без слов
Тембровые	«Инструментальный», «звук-призрак», «с большим количеством воздуха», «стеклышки», «цветы»	Снижение телесности атаки; изменение доли шумовой составляющей	Обезличивание атаки; изменение характера поддержания	Выстраивание траектории инструментализации голоса
Координационные	«Свободно, отдельно от остальных»; «возможны наложения»; «постепенное исчезновение движения»	Асинхронное распределение материала при фиксированном качестве звука	Контролируемая рассогласованность	Фиксация стадий процесса «распада»
Относящиеся к строю / регистру	«Естественный мягкий строй»	Настройка на натуральные соотношения; регистровая разводка партий	«Приземленный» нижний план и маркированная верхняя линия	Создание акустической перспективы

Таким образом, ремарочный слой мотета образует связный текст второго порядка: через цепочку «указание → действие → акустический результат» он задает дыхательную метричность, артикуляционные тени, тембровую инструментализацию, контролируемую подвижность фактуры и строево-регистровую перспективу. Далее рассмотрим временную организацию – как сочетания этих механизмов структурируют пьесу: от исходной связности квартета через фазы расслоения и редукции (микросоло) к итоговой атомизации.

Музыкальный анализ партитуры

Структурно мотет делится на шесть разделов, соответствующих буквенной маркировке частей. Первые четыре из них соотносимы по длительности звучания, последние два

соотносимы только в сумме. Для наглядности представим структурное решение в виде таблицы (Табл. №2).

Таблица 2 - Структура мотета «Воздух-воздух» В.В. Горлинского

	A	B	C	D	E	F
Кол-во тактов	26 т.	24 т.	25 т.	≈ 22 т.	≈ 15 т.	≈ 8 т.
Примерное время звучания	1'55	1'55	1'40	1'30	1'10	'40

Экспозиция мотета предстает как четырехголосный хорал, в котором отчетливо слышится *g-moll*; при этом тональность функционирует здесь скорее как аллюзия жанровой памяти духовного пения, нежели как устойчивый ладо-гармонический каркас. Уже в тт. 4-5 ожидаемая функциональная формула (*i – III^{маж} – V – I*) [Аккордовая последовательность: минорная первая ступень – мажорная третья ступень – мажорная пятая ступень – мажорная первая ступень] подвергается целенаправленной деформации: терция доминанты не появляется, зато «повисает» тоника с продолжающим звучать тоном *a*, как с небольшим фоническим дефектом. Далее подобные микродеформации нарастают и начинают задавать слуховой профиль ткани, последовательно разрушая исходную гармоническую стройность.

При этом на протяжении пяти частей сохраняется своеобразный *cantus firmus* (далее – *c. f.*): мелодическая фраза *d-es-c-d-[es]-[h]-g-a-h-c*. Ее контур напоминает музыкальную монограмму DSCH с интерполированными звуками и задержанным *h*, с последующим диатоническим тетрахордом *g-a-h-c*. Впрочем, выбранный звуковой контур выполняет скорее аллюзийную функцию, маркируя традиционную тонально-гармоническую идиоматику.

В части *A* первая половина *c.f.* звучит только у сопрано; вторая половина (завершающий тетрахорд) на протяжении всего произведения поручена нижнему мужскому голосу. Последовательность проводится дважды на исходной высоте и один раз – в транспозиции на малую секунду вверх. Остальные партии выполняют функцию поддерживающей фактуры: либо проводят длительно выдержанный опорный звук, либо выполняют краткие линейные секундовые ходы вверх и вниз.

В разделе *B* появляются первые новации и «надлом» общей четырехголосной связки. Партия сопрано выведена из ансамблевой координации, «существует отдельно от всех» (указание в тексте); появляются предписания о рекомендуемом «инструментальном» характере звучания (см. Прим. 1). В результате линия сопрано приобретает ровную, безакцентную подачу с минимальной атакой, фонически сближающую голос с терменвоксом, или схожим электронным инструментом.

Пример № 1. Мотет «Воздух-воздух» В. В. Горлинского, начало раздела *B*.

Как видно из примера, тематическое зерно мотета поручается низкому мужскому голосу: сначала на исходной высоте, затем транспонируется на малую терцию вверх, вновь возвращается к оригиналу и повторяется еще раз – уже на малую секунду выше. К концу раздела сопрано «заражает» инструментальным звучанием певца-тенора, тогда как сам высокий женский голос зависает на тоне *a*: эту тягучую длинноту композитор предписывает исполнять «максимально ровно и инструментально, по сути, это "соло"».

Начало раздела *C* фактически наступает на полтакта раньше формальной границы: в фактуру внедряются квинтовые призвуки, по характеру близкие к скрипичным флажолетам, – именно они и переключают модус восприятия в новый режим. Здесь основная мелодическая тема появляется трижды, вновь у низкого мужского голоса: в оригинале, на малую терцию выше

и вновь в оригинале, в заключении дважды звучит тетрахордовое окончание. Однако есть и новшества – в этой партии появляются «звуки-призраки», а флажолетно-инструментальная тембровые признаки «инструментальности» постепенно укореняются и в нижнем голосе, хотя в конечном счете эффект переноса более отчетливо фиксируется у второго женского голоса.

В Здесь для первого, третьего и четвертого голоса можно поменять гласную на *чуть* более острую, в сторону "И" и "Е". Для второго — наоборот, еще более закрытая гласная.

Оля существует отдельно от всех.

чуть отделить

также медленно

голос здесь более "инструментальный", чем от человека; больше в себя.

Рисунок 1 - Мотет «Воздух-воздух» В. В. Горлинского, начало раздела В

Начало раздела *D* вновь приходит с «затактом». Квинтовые «звуки-стеклышки», «звуки-цветы» у женских голосов и тенора фонически обозначают переломный момент – теперь «инструментальный», «нечеловеческий» звук превалирует. Если мы вновь обратимся к изначальному замыслу сочинения, вспомним, что в аудиосказке про Снежную королеву мотет звучит в момент прощания со сказочным миром, то увидим некоторую антиномию – общий фонизм напоминает скорее ирреальный пейзаж, максимально далекий от «теплого» человеческого ансамбля голосов. От начальной хоральности фактически сохраняется лишь неподатливая линейность баса: в последний раз проводится мелодическая линия (трижды в прежнем соотношении высот, однако финальный тетрахорд звучит только один раз). Затем нижний мужской голос подхватывает оставленное ранее сопрано «солирующее» бурдонное «гудение» на звуке *as*.

Последние два раздела фиксируют в долгом медитационном потоке-принятии исчезновение *cantus firmus* – человеческого голоса, и «постепенное исчезновение движения», как подчеркивает сам композитор (см. Интервью Зориной О., личный архив). Словно все человеческое растворилось не то в инструментальном (постиндустриальном) мире, не то в самом бескрайнем космосе. Однако остался маленький зазор, кротовина, через которую, кажется, еще можно вернуться в прошлое или хотя бы его увидеть: секундовые ходы, сопровождающие основную мелодическую линию в начале, начинают мерцать в верхних мужском и женском голосах, перемешиваясь, накладываясь друг на друга, как стереокартинка.

В разделе *F* возвращается исходный способ звукоизвлечения, слышится аллюзийное подобие контрапунктирующего взаимодействия высоких голосов, в конце даже появляется звук *h* у басового голоса, как осколок заключительного тетрахорда, но к тонике, к начальной

гармонии автор слушателей не приводит. Возникает эффект остановившегося механизма (подобно «завершившей ход» музыкальной шкатулке): повествование замедляется, затихает и обрывается на полуслове. Кажется, каждый слушатель волен сам додумать окончание: растворение ли это во вселенной, временная аномалия ли, через которую можно попасть в прошлое, или последний (а может и первый) глоток воздуха. Такой многозначный финал подчеркивает современный характер опуса: ожидание душеспасительных или нравоучительных текстов, которые слушатели силились уловить за дыханием на протяжении всего опуса, снимается, и в качестве последнего смыслового жеста остается лишь артикулированная тишина.

Заключение

Проведенный анализ позволяет рассматривать слой исполнительских инструкций в мотете Владимира Горлинского «Воздух-воздух» как полноценную систему смыслообразования, которая не фиксирует готовый звуковой результат, но программирует его причинность. Художественная идея мотета опирается одновременно на конкретный биографический опыт (пандемия и ее дыхательные маркеры) и на мифопоэтическую модель перехода (место в сюжете аудиосказки), что отражается в символике заглавия и в звуковой драматургии. Последовательное рассмотрение выявило: а) эстетическое поле и метод письма композитора предопределяют понимание композиции как моделирования исполнительских действий; б) авторские комментарии к партитуре формируют структурные уровни произведения, выполняя функции своеобразного «замещенного текста»; в) музыкальная ткань пьесы формируется через взаимодействие *cantus firmus* и динамики внутренней структуры, где дыхание и артикуляция выступают формообразующими категориями. Тем самым поставленная в исследовании цель – показать, каким образом авторские комментарии в партитуре формируют акустическую драматургию произведения, – была достигнута.

Представленная работа открывает возможности для дальнейшего изучения роли нотационных стратегий в современной вокальной музыке. Перспективным направлением видится сопоставительный анализ аналогичных практик у других композиторов (например, Лахенмана, Кагеля, Шельси), где исполнительские инструкции становятся не описанием, а источником формообразования. Кроме того, особого внимания заслуживает исследование феномена дыхания как композиционного ресурса в контексте постпандемийной музыкальной культуры: его семантика, физиологические ограничения и символическая нагрузка.

Библиография

1. Горлинский, В.В. Интервью Зориной О.О. от 13.07.2025 [расшифровка аудиозаписи]. – 2025. – Неопубликованная рукопись, личный архив.
2. Горлинский, В. В. Моя задача – писать не для инструментов, а для конкретных исполнителей: интервью / беседовала Н. Суркова // Сноб. – 2023. – URL: <https://snob.ru/interview/kompozitor-vladimir-gorlinskij-menya-interesuyut-ne-instrumenty-lyudi/> (дата обращения : 14.09.2025).
3. Горлинский, В.В. Письмо Зориной О.О. от 09.05.2025. – 2025. – Неопубликованный документ, личный архив.
4. Горшкова, Н. Г. Стилиевые особенности музыки Хельмута Лахенманна // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – 1 (31). – с. 28-32.
5. Дубинец, Е. А. Знаки звуков: о современной музыкальной нотации / Е. А. Дубинец; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев: Гамаюн, 1999. – 314 с.
6. История полифонии. Вып. 1. Многоголосие средневековья, X-XIV вв. / Ю. Евдокимова. – Москва : Музыка, 1983. – 454 с.
7. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; [ред.-сост.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова]. – Москва: Московская консерватория, 2009. – 356 с.

8. Лаврова, С. В. Коммуникативные практики новой музыки: «красота» как опровержение привычки / С. В. Лаврова, Е.А. Островская // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Искусствоведение. – 2015. – №1. – с. 5-17.
9. Мотет // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 3. – М.: Советская энциклопедия. – 1976. – С. 693-696.
10. Мусаелян, Е. Группа композиторов «Пластика звука» // Молодые российские композиторы: биографические очерки / ред.-сост. Я. Тимофеев, Е. Мусаелян; Молодежное отделение Союза композиторов Российской Федерации. – Москва: Композитор, 2010. – С. 139-143.
11. Софронов, Ф. М. Двадцать лет русской музыки: 1993-2013 / Ф. М. Софронов // Журнал Общества теории музыки. – 2014. – № 3(7). – С. 38-65.
12. Холопов, Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] // URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 03.03.2025).
13. Холопова, В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). Москва: научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. – 227 с.
14. DeBoer, A. Ingressive Phonation in Contemporary Vocal Music: dis. ... DMA. Bowling Green State University, 2012. 104 p. URL: <https://www.bgsu.edu/content/dam/BGSU/musical-arts/documents/dma-documents/DeBoer-Amanda-R.pdf> (дата обращения: 14.09.2025).

The Metatext of Performance Directions and Acoustic Dramaturgy in Vladimir Gorlinsky's Motet "Air-Air"

Ol'ga O. Zorina

Graduate Student,
Russian Institute of Art History,
190000, 5, St. Isaac's square, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: flumuz@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the analysis of Vladimir Gorlinsky's motet "Air-Air" as a composition in which the traditional text-centricity of the genre undergoes radical revision. With the complete elimination of the verbal layer, its functions are taken over by an extensive set of instructional directions in the score, acting as a metatext that standardizes the respiratory, articulatory, timbral, and coordinative parameters of vocal performance. The conducted analysis allows for the identification of the main types of performance directions and the determination of their role in shaping the acoustic dramaturgy of the work. It is traced how the composer's instructions not only structure the form of the motet but also actualize its genre memory, ensuring a dialogue with the historical tradition in the absence of a verbal level. The aim of the article is to show how in the motet "Air-Air" the author's comments in the score form the acoustic dramaturgy of the work. The developed typology of directions and the description of the mechanisms of their participation in the form-building of the motet provide the scientific novelty of the work.

For citation

Zorina O.O. (2025) Metatekst remarok i akusticheskaya dramaturgiya moteta «Vozdukh-vozdukh» Vladimira Gorlinskogo [The Metatext of Performance Directions and Acoustic Dramaturgy in Vladimir Gorlinsky's Motet "Air-Air"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (9A), pp. 203-213. DOI: 10.34670/AR.2025.79.15.027

Keywords

21st century motet, Vladimir Gorlinsky, contemporary Russian music, extended vocal techniques, "Plastika Zvuka" association.

References

1. Gorlinsky, V.V. Interview with Zorina O.O. dated 07/13/2025 [transcript of the audio recording]. – 2025. – Unpublished manuscript, personal archive.
2. Gorlinsky, V. V. My task is to write not for instruments, but for specific performers: an interview / interviewed by N. Surkova // Snob. – 2023. – URL: <https://snob.ru/interview/kompozitor-vladimir-gorlinskij-menya-interesuyut-ne-instrumenty-lyudi> / (date of access: 09/14/2025).
3. Gorlinsky, V.V. Letter from O.O. Zorina dated 05/09/2025. – 2025. – Unpublished document, personal archive.
4. Gorshkova, N. G. Stylistic features of Helmut Lachenmann's music // Actual problems of higher musical education. – 2014. – 1 (31). – pp. 28-32.
5. Dubinets, E. A. Signs of sounds: on modern musical notation / E. A. Dubinets; Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Kiev: Gamayun, 1999. – 314 p.
6. The history of polyphony. Vol. 1. The polyphony of the Middle Ages, X-XIV centuries. Evdokimova. Moscow: Muzyka Publ., 1983. 454 p.
7. Composers on modern composition: a textbook / Moscow State Tchaikovsky Conservatory; [editors-comp.: T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova]. Moscow: Moscow Conservatory, 2009. 356 p.
8. Lavrova, S. V. Communicative practices of new music: "beauty" as a refutation of habit / S. V. Lavrova, E.A. Ostrovskaya // Bulletin of St. Petersburg University. – Art history. - 2015. – No. 1. – pp. 5-17.
9. Motet // Musical encyclopedia: in 6 volumes / chief editor Yu. V. Keldysh. – Vol. 3. – M.: Soviet Encyclopedia. – 1976. pp. 693-696.
10. Musaelyan, E. The group of composers "Plastic sound" // Young Russian composers: biographical essays / ed.-comp. Ya. Timofeev, E. Musaelyan; Youth Branch of the Union of Composers of the Russian Federation. Moscow: Composer, 2010. pp. 139-143.
11. Sofronov, F. M. Twenty years of Russian Music: 1993-2013 / F. M. Sofronov // Journal of the Society of Music Theory. 2014. – № 3(7). – Pp. 38-65.
12. Kholopov, Yu. N. New paradigms of musical aesthetics of the XX century century [Electronic resource] // URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (date of request: 03.03.2025).
13. Kholopova, V. N. Russian academic music of the last third of the XX – beginning of the XXI centuries (genres and styles). Moscow: Scientific Publishing Center "Moscow Conservatory", 2015. 227 p.
14. DeBoer, A. Ingressive Phonation in Contemporary Vocal Music: dis. ... DMA. Bowling Green State University, 2012. 104 p. URL: <https://www.bgsu.edu/content/dam/BGSU/musical-arts/documents/dma-documents/DeBoer-Amanda-R.pdf> (date of request: 09/14/2025).