



Сакральное пространство звука: «тон вечности» в музыке Джона Тавенера

Еремина Дарья Андреевна

Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
E-mail: daria_eremina1@mail.ru,
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8452-7692>

Аннотация. Статья посвящена одному из центральных элементов музыкальной эстетики и практики Джона Тавенера (1944–2013) — исону (варианту бурдона). Теоретический базис исследования строится на материале анализа многочисленных высказываний композитора: в своей автобиографической книге и серии интервью Тавенер эксплицирует значение исона как «тона вечности» и символа Божественного присутствия. Практическая часть статьи сосредоточена на методах воплощения этих идей в музыкальной ткани произведений композитора. В качестве примеров приводятся фрагменты «Иконы света» (1983), «Покрова Пресвятой Богородицы» (1987) и «Иконы Эроса» (2000). В работе рассматривается влияние фактурного приема (исона) на создание сакрального пространства в музыке Тавенера. Особое внимание уделяется связи индивидуального композиторского стиля с византийской традицией. На основании авторских комментариев сделаны выводы о тавенеровском понимании времени: статика исона «останавливает» его течение, помогая слушателю сосредоточиться на самом факте бытия.

Ключевые слова: Джон Тавенер, исон, сакральное пространство, современная духовная музыка, автобиография, Икона света, Икона Эроса, Покров Пресвятой Богородицы

Для цитирования: Еремина Д. А. Сакральное пространство звука: «тон вечности» в музыке Джона Тавенера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 2 (81). С. 33–38. <http://doi.org/10.26086/NK.2026.81.2.007>

Original article

The Sacred Space of Sound: The “Eternity note” in the Music of John Tavener

Eremina Daria A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
E-mail: daria_eremina1@mail.ru,
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8452-7692>

Abstract. The article is devoted to one of the central elements of John Tavener’s (1944–2013) musical aesthetics and practice: the ison (a variant of the bourdon). The theoretical basis of the study is based on the analysis of numerous statements made by the composer, including his autobiographical book and a series of interviews, in which Tavener explicates the meaning of the ison as the “tone of eternity” and a symbol of the divine presence. The practical part of the article focuses on the methods of implementing these ideas in the musical fabric of the composer’s works. The examples include fragments from “Ikon of Light” (1983), “The Protecting Veil” (1987) and “Ikon of Eros” (2000). The paper examines the influence of the texture technique (ison) on the creation of “sacred space” in Tavener’s music. Special attention is given to the connection between Tavener’s individual compositional style and the Byzantine tradition. Based on the composer’s comments, the paper draws

conclusions about Tavener’s understanding of time: the static nature of the ison “stops” the flow of time, allowing the listener to focus on the very fact of existence.

Keywords: John Tavener, ison, sacred space, contemporary spiritual music, autobiography, Ikon of Light, Ikon of Eros, The Protecting Veil

For citation: Eremina D. A. The Sacred Space of Sound: The “Eternity note” in the Music of John Tavener. Aktualnye problemy vysshogo muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 2 (81); 33–38 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2026.81.2.007>

Джон Тавенер (1944–2013) — английский композитор, представитель духовного минимализма¹. Его творческий путь начинался с авангардных экспериментов, однако в 1977 году вектор исканий композитора изменился: он принял православие и ушел в религиозную сферу. Сосредоточение на идее «служения» Богу привело его к работе в паралитургических² жанрах, как правило исполняемых в храме (англиканской церкви), но не предназначенных для ритуальной практики.

Сакральное направление творчества Тавенера предопределило его обращение к хоровой музыке и специфику ее воплощения: в область интересов композитора вошли жанры различных христианских конфессий, центральное место среди которых заняли православные жанры (Благодарственный акафист, Православное Всенощное Бдение, Панихида и др.).

Итогом религиозных поисков Тавенера стал авторский тип композиции «Icon in Sound» («икона в звуках» / «музыкальная икона» / «звуковая икона»), вобравший в себя широкий круг сочинений и ставший знаком зрелого стиля композитора [См. об этом: 3].

В англоязычной литературе Тавенеру уделено заметное внимание. Анализ его наследия посвящены монографии [4; 5], диссертации [6], части научных исследований [7], многочисленные статьи [8; 9], в 2000 году была опубликована автобиографическая книга музыканта «The Music of Silence. A Composer’s Testament» («Музыка тишины. Завещание композитора») [10], репрезентирующая его ключевые эстетические идеи. Активно пропагандировал и изучал творчество Тавенера его ученик — И. Муди [11].

Если в Европе уже сложился определенный корпус литературы о Тавенере, то в России только начинают исследовать его музыку. В отечественном искусствознании тема представлена статьями Р. Насонова [12], Н. Ручкиной [13], Е. Миклухо [14], Э. Оробинской [15], В. Басс [16], касающимися при-

надлежности композитора к духовному минимализму, создания сочинений в русле православной богослужебной традиции, религиозной концепции композитора. Однако многие важные аспекты его музыкального языка пока остаются за пределами исследовательского внимания, в частности, такой выразительный прием как исон.

Погружение Тавенера в христианство нельзя назвать спонтанным. Уже в конце 1960-х годов, в достаточно молодом возрасте, автор ощущает сильнейшую потребность в обращении к религиозным корням. Композитор начинает поиски источника вдохновения, мудрости и истины.

Точкой отсчета для Тавенера стала «родная» религия, которую исповедовали его родители — пресвитерианство — одно из направлений в протестантизме. Джон с детских лет приобщался к духовному началу через призму простоты, характерной как для убранства, так и для богослужебной практики пресвитерианства. В осознанном возрасте Тавенер отворачивается от своей религии и приходит в католическую церковь, но и в ней композитор не видит средств для обновления собственного музыкального языка. Композитора влекла архаика ритуала, избежавшая заметных влияний мирской традиции. Только войдя в православную церковь³, он смог сказать: «Я почувствовал себя как дома» [17]. К православия он пришел во многом благодаря жизненным обстоятельствам: брак с православной гречанкой, проживание (хотя и недолгое) в Греции с возможностью изучения восточной конфессии христианства, дружба с рожденной в России монахиней Феклой.

С тех пор для музыканта, обратившегося к религиозному наследию прошлого, стал характерен отказ от выражения личных страстей, отрицание авангардного интеллектуализма, присущего ему прежде, интерес к приемам средневековой комбинаторики и центонности.

В сочинениях Тавенера главенствуют медитативность, погруженность в молитвенное состояние, внутренняя сосредоточенность, аскетизм; замечен отход от яркой эмоциональности, опора на многовековые церковные традиции Запада и Востока, использование минималистских приемов репетитивной техники. В основном композитор выбирает тексты религиозного содержания, но претворяет сложные, глубокие духовные идеи через призму внешней простоты.

Практически в каждом сочинении Тавенера — от камерных хоров до монументальных вокально-инструментальных полотен — центральное место занимает исон.

Исон («тон вечности») — рудимент древнего ипофонного пения⁴ — тянущийся нижний, басовый голос в византийском и новогреческом церковном пении, разновидность бурдона. Исон исполняется

отдельной группой певчих, в то время как остальные поют в унисон мелодию распева. Он создает молитвенную атмосферу, служит символом вечности и неизменности бытия Бога.

Исон, как правило, образует со звуками мелодии интервалы кварты, квинты, октавы, также терции, создавая благозвучное пение. При переходе в другой лад, или глас, исон меняется [См. об этом: 18].

Как и в византийской гимнографии, для Тавенера значение «тона вечности» выходит за рамки технического приема и служит не только «фундаментом» музыкальной вертикали. В его творческой философии исон обретает статус символа, становится воплощением Божественного на земле. В одном из интервью композитор подчеркивает: «Исон олицетворяет для меня Божественное присутствие, поэтому в каждом произведении, которое я пишу, должен звучать „тон вечности“» [10, с. 154].

В то время как мелодические линии в произведениях автора олицетворяют изменчивость человеческого жизни, течение времени, исон остается неподвижным. Он служит напоминанием о том, что внутри суеты и земных чувств существует незыблемый духовный центр. Тавенер отмечал: «Публика, осознает она это или нет, слушая непрерывный тон, погружается в ощущение, „вибрацию“ вечного» [10, с. 154]. Использование исона позволяет Тавенеру выйти за пределы европейского восприятия времени как линейного процесса, движущегося от начала к концу, отринуть традиционный тип драматургии, разворачивающийся от завязки к кульминации и развязке. «Тон вечности» усиливает ощущение статичности, концентрирует внимание человека на сакральном тексте, что соотносится с восточно-христианским пониманием молитвы как созерцания Божественного здесь и сейчас.

Тавенер переносит ритуальный атрибут (исон) в пространство современной академической музыки, пытаясь вовлечь слушателя в мистическое сопереживание. В партитурах композитора можно увидеть, как вокальные, так и инструментальные воплощения «тона вечности». В произведениях без участия слова исон обретает не только новые тембровые качества, но и возможность преодолеть ограничения человеческого голоса и дыхания, «вырасти» до незыблемой звуковой константы.

Для того, чтобы понять, как теоретические принципы Тавенера воплощаются в живой музыкальной ткани, обратимся к его сочинениям. Одним из репрезентативных примеров является *«Мистическая молитва Святому Духу» («Mystic prayer to the Holy Spirit»)* — смысловой центр *«Иконы света» («Ikona of Light», 1983) для хора и струнного трио* [См. об этом: 19]. Часть «пропитана» византийским влиянием (См. *Пример 1*). Хоровая партия полностью подчинена слову, которое определяет мелодику и метроритм.

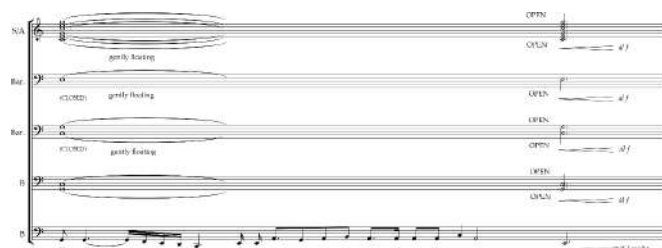
Ее характеризует мерное, поступенное движение, устойчивый ограниченный диапазон, отсутствие резких скачков, частая речитация на одном звуке.

Каждая строка поочередно передается от сопрано к басу, свободно варьируясь ритмически и дополняясь интонационно.



Пример 1. Джон Тавенер. «Ikona of Light». «Mystic prayer to the Holy Spirit». Т. 1
Example 1. John Tavener. «Ikona of Light». «Mystic prayer to the Holy Spirit.» Bar 1

Важным музыкальным компонентом становится использование исонов, разрастающихся от одного звука в партии сопрано до 12-звучного большого трезвучия во всех голосах (См. Пример 2).



Пример 2. Джон Тавенер. «Ikona of Light». «Mystic prayer to the Holy Spirit». Т. 16
Example 2. John Tavener. «Ikona of Light». «Mystic prayer to the Holy Spirit.» Bar 16

Еще одним примером может служить **первая часть «Иконы Эроса» («Ikona of Eros», 2000)⁵ для скрипки, сопрано или баритона соло, хора, оркестра**. Она полностью выдержана в духе православного греческого пения и не содержит аллюзий на традиции других религий. В ней можно выделить пять крупных блоков, вбирающих в себя развернутые вокальные и инструментальные строфы.

Строку А исполняют теноры (или солирующий тенор/баритон), в партии которых аккумулируется ключевое для всего произведения слово «Metemorphóthes» («Преображенный»). Тавенер намеренно избирает ограниченный звуковой диапазон, опирается на плавное и поступенное движение, распевы слогов. В основе ладовой организации лежит модальность (f ионийский). Можно обратить внимание на частые смены метра, нерегулярно-безакцентную ритмику, которые диктуются словом. Ярko проявляет себя линейное мышление автора: мелодия подчиняется горизонтальным принципам развития. В каждом из пяти масштабно разрастающихся проведений строки солирующий голос неизменно сопровождает исон, озвученный басами, большой

тибетской храмовой чашей и большим там-тамом (См. Пример 3).



Пример 3. Джон Тавенер «Ikona of Eros». I часть. Строка А4. Т. 212 – 241
Example 3. John Tavener «Ikona of Eros». Part I. Line A4. Bars 212 – 241

Еще одним показательным примером служит **раздел А первой части «Покрова Пресвятой Богородицы» («The Protecting Veil», 1987) для виолончели и струнного оркестра** [см. об этом: 20]. Виолончель солирует в высоком регистре на фоне исона у ансамбля струнных, «собранный» во вступительном разделе. Композитор оставляет ремарку «radiant, flowing» («сияющий, парящий»). Повторяющееся «закругленное» поступенное движение в диапазоне чистой квинты (от g до d), диатоника, нерегулярно-акцентная ритмика, линейность фактуры, исоны рождают аналогии с древней византийской молитвой (см. Пример 4).

Исполнение исона в византийской практике — особое искусство. Монахи должны были обладать хорошим слухом, владеть техникой цепного дыхания, чтобы звук лился непрерывно.

В интервью Тавенер признается: «Для византийских певцов озвучивать исон — большая честь, поскольку он символизирует вечность, но западные музыканты смотрят на это иначе. Иногда они жалуются, что им приходится удерживать (петь или играть) один тон более двух часов. Однако я вспоминаю, что струнный квартет при исполнении моего

„Апокалипсиса“ проявил понимание. Правда они жаловались на физическую боль в руках, но я их не виню» [10, с. 154–155].

Пример 4. Джон Тавенер «The Protecting Veil». I часть. Раздел А. Тр. 11–12
Example 4. John Tavener «The Protecting Veil». Movement I. Section A. Bars 11–12

В своих сочинениях духовного содержания автор отказывается от классических западноевропейских принципов выстраивания драматургии. Вместо привычного устремленного вперед движения композитор создает молитвенное пространство, в котором время «застывает», а обновление материала происходит зачастую за счет «включения» и «выключения» приемов его развития: «Когда исон звучал и внезапно замолк, это может иметь драматургическое значение, <...> как образ „Божественной тьмы“ или метафора „отсутствия Бога“» [10, с. 156].

Техника исона исторически формировалась в специфических архитектурных условиях: в пространстве древних восточно-христианских храмов с достаточно высокими куполами, каменными сводами и продолжительным временем реверберации звука. По этой причине акустика современных концертных залов мало устраивала Тавенера. Наиболее сильное воздействие, по мнению композитора, возможно именно в пространстве христианской церкви, где музыка является неотъемлемой частью единого сакрального синтеза искусств. «Искусство должно быть храмовым», — говорил он [17]. На это решение могли повлиять особенности английской практики, поскольку концерты в англиканских соборах — важный культурный аспект жизни многих городов Англии.

Одним из наиболее близких к «тону вечности» концептов Тавенер называл тишину: «Музыка рождается из тишины и в нее уходит» [10, с. 155], подчер-

кивая, «исон возникает из безмолвия, <...> поскольку он олицетворяет вечность, то не должен быть слишком громким. Если вы пойдете на православную литургию на горе Афон, обнаружите, что исон будет очень заметен, но я не хочу копировать каноническую музыку, я лишь обращаюсь к ее сути» [10, с. 156].

В сочинениях Тавенера «тон вечности» неизменен и иногда кажется бесконечным. В этом смысле он выполняет функцию аналогичную абсолютной тишине: останавливает течение времени, избавляет от направленности развития, помогает сосредоточиться на самом факте бытия.

Интерес Тавенера к идее тишины нельзя назвать уникальным явлением. Во второй половине XX века многие композиторы, устав от рациональной сложности авангарда и информационного шума цивилизации, обратились к тишине как к одной из форм музыкального высказывания. Самым очевидным и радикальным примером можно считать пьесу «4'33''» Дж. Кейджа (1952), в которой тишина превращается в «раму» для случайных звуков окружающей среды. Совершенно иной, молитвенный подход можно увидеть в сочинениях А. Пярта. В его знаменитых сочинениях «Для Алины» («Für Alina», 1976) и «Зеркало в зеркале» («Spiegel im Spiegel», 1978) тишина значит едва ли не больше, чем звучание. В произведении М. Фелдмана «Rothko Chapel» (1971) музыка «балансирует» на грани слышимости. Она настолько тихая и разреженная, что кажется, будто звуки — легкие тени на фоне бесконечного безмолвия. Драматическое, почти экзистенциальное прочтение тишины дает С. Губайдулина. В партите «Семь слов» (1982) смычок виолончелиста медленно соскальзывает с грифа на подставку, и живой звук превращается в безжизненный шорох, а затем — в полную тишину. Здесь безмолвие символизирует переход в иное состояние.

Таким образом, религиозная сфера содержания, вопросы тишины и звука, интересующие автора, а также методы работы с материалом вписывают композитора в контекст его времени. Наряду со многими другими авторами Тавенер обратился к духовным традициям прошлого. Центральным элементом его стиля стал исон. «Тон вечности» в полной мере характеризует концепцию духовного минимализма, более того, является его ядром, эстетической и практической опорой. Непрерывное звучание воплощает идею Божественного присутствия, бесконечности и неизменности, переносит слушателя в медитативное состояние «вне времени». Использование длящегося тона «очищает» музыкальный язык от излишеств, в вокальной музыке позволяет сосредоточиться на слове, способствует погружению в созерцание, формируя ощущение священной тишины. Исон «останавли-

вает» музыкальное развитие, фокусирует внимание на текущем моменте, что является ключевой чертой эстетики духовного минимализма, стремящегося к состоянию внутреннего молитвенного умиротворения.

Статья поступила в редакцию 17.04.2026; одобрена после рецензирования 01.07.2026; принята к публикации 01.07.2026.

The article was submitted 17.04.2026; approved after reviewing 01.07.2026; accepted for publication 01.07.2026.

Примечания

¹ Подробнее про минимализм см. [1].

² Термин литургическая музыка охватывает все, что можно услышать во время службы (богослужебные жанры), в то время как термин паралитургическая используется для описания музыкальных композиций, которые не могут быть использованы во время службы. См. об этом: [2, с. 52].

³ Джон Тавенер принял православие в 1977 году в Кафедральном Соборе Успения Божьей Матери и Всех Святых, приходе Русской Православной Церкви в Лондоне.

⁴ Пение псалма или молитвы одним лицом с озвучиванием последних слов всем собранием.

⁵ Само название очевидно выходит за рамки православного и шире — христианского канона. В своих интервью Тавенер неоднократно отмечал, что ни в коей мере «не отказывается от православия» и остается преданным христианином. Однако это не мешает ему исследовать музыкальные традиции других религий Востока (прежде всего индуизма, буддизма, ислама).

Список источников

1. Кром А. Е. Американский музыкальный минимализм в контексте идеологии «новых левых» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 3 (74). С. 24–28.
2. Kordis P. Sacred Music in a Sacred Space: Performance as Communal Event // Journal of the International Society for Orthodox Church Music. 2023. Vol. 7:1, pp. 51–59.
3. Еремина Д. «Икона в звуках» в творчестве Джона Тавенера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 64–70.
4. Boyce-Tillman J., Forbes A.-M. Heart's Ease: Spirituality in the Music of John Tavener. Oxford: Peter Lang Verlag, 2020. 301 p.
5. Dudgeon P. Lifting the veil: the biography of Sir John Tavener. London: Portrait, 2003. 288 p.
6. Zinter E. The Tyger and The Lamb: exploring the relationship between text and music in selected contemporary choral settings of two poems by William Blake (1757–1827): A dissertation for the Degree of doctor of musical arts. Fargo, 2015. 80 p.
7. Luck G. Choral Cathedral Music in the Church of England: An examination into the diversity and potential of contemporary choral-writing at the end of the twentieth century: Thesis for the degree of Master of Arts. Durham, 2001. 158 p.
8. Miklaszewska, J. The Idea of an "Icon in Sound" in the Works of John Tavener // Liturgia Sacra. Liturgia. 2021. № 57 (1). Pp. 217–231.
9. Pysh G. Icon in sound: an interview with sir John Tavener // Choral Journal. 2014. V. 54 № 10. Pp. 18–23.
10. Tavener J. The Music of Silence: A Composer's Testament. London: Faber & Faber, 2000. 208 p.
11. Moody I. Circular Movement: Spiritual Traditions in the Work of John Tavener. 2014. URL: https://www.researchgate.net/publication/269688947_Circular_Movement_Spiritual_Traditions_in_the_Work_of_John_Tavener (дата обращения: 12.03.2026).
12. Насонов Р. Музыка как «феозис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14). С. 72–85.
13. Ручкина Н. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX — начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. № 3. С. 322–329.
14. Миклухо Е. Джон Тавенер на пути создания музыки в православной богослужебной традиции // Художественная культура. 2019. № 3. Т. 2 (30). С. 68–85.

15. Оробинская Э. Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж. Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. 2024. Т. 15. Вып. 1. С. 46–61.
16. Басс В. В. Сакральная поэтика в контексте музыкально-го постминимализма (на примере сочинений Джона Тавенера и Хенрика Гурецкого) // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2025. № 1. С. 39–50.
17. Towards the Musica Perennis — Sir John Tavener / BBC Four. Rutube // URL: https://rutube.ru/video/1f721cf-931080cd3ef9ba6a0dbad6167/?utm_source=embed&utm_medium=referral&utm_campaign=logo&utm_content=1f721cf931080cd3ef9ba6a0dbad6167&utm_term=yastatic.net&t=3 (01.04.2026).
18. Герцман Е. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. 256 с.
19. Еремина Д. «Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 84–103.
20. Еремина Д. Музыкальное и немusическое содержание в «Покрове Пресвятой Богородицы» Джона Тавенера // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2025. № 3. С. 39–53.
11. Moody, I. (2014), “Circular Movement: Spiritual Traditions in the Work of John Tavener”, available at: https://www.researchgate.net/publication/269688947_Circular_Movement_Spiritual_Traditions_in_the_Work_of_John_Tavener (Accessed 12 March 2026).
12. Nasonov, R. (2015), “Music as ‘theosis’ (about John Tavener’s religious concept)”, *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music], vol. 3 (14), pp. 72–85.
13. Ruchkina, N. (2017), “New Simplicity” in the Musical Art of the 20th and Early 21st Centurie”, *Observatoriya kultury* [Observatory of Culture], vol. 3, pp. 322–329.
14. Miklukho, E. (2019), “John Tavener on the path of creating music in the Orthodox liturgical tradition”, *Xudozhestvennaya kultura* [Artistic culture], vol. 3. № 2 (30), pp. 68–85.
15. Orobinskaya, E. (2024), “Eternity in Time: J. Tavener’s ‘Apocalypse’ as an Experience of Musical Iconography”, *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], no. 15, vol. 1, pp. 46–61.
16. Bass, V. (2025), “Sacred Poetics in the Context of Musical Postminimalism (Based on the Works of John Tavener and Henryk Górecki)”, *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Xvorostovskogo “ARTE”* [The Electronic Research Journal of Dmitry Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts “ARTE”], vol. 1, pp. 39–50.
17. BBC Four. Rutube (2011), “Towards the Musica Perennis — Sir John Tavener”, available at: https://rutube.ru/video/1f721cf931080cd3ef9ba6a0dbad6167/?utm_source=embed&utm_medium=referral&utm_campaign=logo&utm_content=1f721cf931080cd3ef9ba6a0dbad6167&utm_term=yastatic.net&t=3 (Accessed 01 April 2026).
18. Hertzman, E. (1988), *Vizantijskoe muzykoznanie* [Byzantine Musicology], Muzyka, Leningrad, USSR.
19. Eremina, D. (2024), “Icon of light” as an example of John Tavener’s “Icon in sound”, *Opera musicologica*, vol. 16 № 3, pp. 84–103.
20. Eremina, D. (2025), “Musical and non-musical content in ‘The Protecting Veil’ by John Tavener”, *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Xvorostovskogo “ARTE”* [The Electronic Research Journal of Dmitry Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts “ARTE”], vol. 3, pp. 39–53.

Информация об авторе

Еремина Д. А. — аспирантка кафедры истории музыки

References

1. Krom, A. E. (2024), “American minimal music in the context of the ideology of the ‘The New Left’”. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 3(74), pp. 24–28.
2. Kordis, P. (2023), “Sacred Music in a Sacred Space: Performance as Communal Event”, *Journal of the International Society for Orthodox Church Music*, vol. 7:1, pp. 51–59.
3. Eremina, D. (2024), “‘Icon in sound’ in the work of John Tavener”, *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 2 (73), pp. 64–70.
4. Boyce-Tillman, J., and Forbes, A.-M. (2020), *Heart’s Ease: Spirituality in the Music of John Tavener*, Peter Lang Verlag, Oxford, UK.
5. Dudgeon, P. (2003), *Lifting the veil: the biography of Sir John Tavener* Portrait, London, UK.
6. Zinter, E. (2015), “The Tyger and The Lamb: exploring the relationship between text and music in selected contemporary choral settings of two poems by William Blake (1757–1827)”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical arts, The North Dakota State University of Agriculture and Applied Science, Fargo, USA.
7. Luck, G. (2001), “Choral Cathedral Music in the Church of England: An examination into the diversity and potential of contemporary choral-writing at the end of the twentieth century”, Thesis for the degree of Master of Arts, Durham, UK.
8. Miklaszewska, J. (2021), “The Idea of an ‘Icon in Sound’ in the Works of John Tavener”, *Liturgia Sacra. Liturgia*, vol. 57 (1), pp. 217–231.
9. Pysh, G. (2014), “Icon in sound: an interview with sir John Tavener”, *Choral Journal*, vol. 54 № 10, pp. 18–23.
10. Tavener, J. (2000), *The Music of Silence: A Composer’s Testament*, Faber & Faber, London, UK.

Information about the author

Eremina D. A. — Postgraduate student in the Department of Music History