

Научная статья

УДК 783

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.008

«Икона в звуках» в творчестве Джона Тавенера

Еремина Дарья Андреевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: daria_ereмина1@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8452-7692>

Аннотация. Статья посвящена феномену «Ikon in sound» («икона в звуках» / «музыкальная икона» / «звуковая икона»), занимающему центральное место в миропонимании и зрелой творческой практике английского композитора Джона Тавенера (1944–2013). Оригинальный тип композиции, напрямую соотносимый с понятием иконы и характеризующийся религиозным типом содержания, стал результатом многолетних духовных поисков музыканта. К «иконе в звуках» Тавенер обращался с 1983 по 2000 год: в девяти сочинениях слово «икона» фигурирует в названии и в четырех — в уточняющих авторских примечаниях. Каждая «икона» получает индивидуальное жанровое воплощение и исполнительский состав.

Терминология композитора позволяет соотнести его сочинения с сакральным первоисточником. Подобно иконописи «звуковые иконы» Тавенера включают в себя несколько уровней: онтологический, сотериологический, психологический, литургический, а также обладают основными функциями иконы — информационной, молитвенной, синергетической. Влияние православной византийской богослужебной традиции проявляет себя в ладовой организации (диатоника, гемиолика), мелодике (краткие формулы-попевки, плавное движение, микротоны), времяизмерительной ритмике, линейной фактуре с исонами, сдержанном темпе, симметричной архитектонике, стиле исполнения, в доминантной роли полилингвистического текста. К числу важнейших категорий «звуковой иконы» отнесем тишину, «застывшее» время, сакральное пространство, ритуальность. В сочинениях нашел отражение символизм мышления композитора (тембровый, пространственный, числовой).

Ключевые слова: Джон Тавенер, икона в звуках, современная английская академическая музыка, хоровая музыка, религиозность

Для цитирования: Еремина Д. А. «Икона в звуках» в творчестве Джона Тавенера // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 64–70. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.008>

Original article

«Ikon in sound» in the work of John Tavener

Eremina Daria A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: daria_ereмина1@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8452-7692>

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of “Ikon in sound” (“musical icon” / “sound icon”), which occupies a central place in the worldview and mature creative practice of the English composer John Tavener (1944–2013). The original type of composition, directly correlated with the concept of an icon and characterized by a religious type of content, was the result of many years of spiritual searches by the musician. Tavener addressed the “Ikon in sound” from 1983 to 2000: in nine works the word “ikon” appears in the title, and in four — in clarifying author’s notes. Each “ikon” receives an individual genre embodiment and a performing cast.

The composer’s terminology allows us to correlate his compositions with the sacred primary source. Like iconography, Tavener’s “sound ikons” include several levels: ontological, soteriological, psychological, liturgical, and also have the main functions of an icon — informational, prayerful, synergetic. The influence of the Orthodox Byzantine liturgical tradition manifests itself in the mode organization (diatonics, hemiolic), melody (short melodic formulas, smooth movement, microtones), rhythm’s organization, texture with isons, restrained tempo, symmetrical architectonics, performance’s style, in the dominant role of a multilingual text. Silence, “frozen” time, sacred space, and ritual are among the most important categories of the “sound ikon”. The works reflect the symbolism of the composer’s thinking (timbre, spatial, numerical).

Keywords: John Tavener, Ikon in sounds, modern English academic music, choral music, religion

For citation: Eremina D. A. «Ikon in sound» in the work of John Tavener. *AAktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 2(73); 64–70 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.008>

Фигура композитора Джона Тавенера (1944–2013) занимает важное место не только в английской национальной традиции, но и в контексте современной европейской музыкальной культуры в целом. Подобно многим своим современникам, начинавшим творческий путь с авангардных экспериментов, в 1970-е годы он обратился к религиозному модусу содержания, изменившему его музыкальный язык. После многолетних духовных поисков в 1983 году Тавенер приходит к созданию оригинального типа композиции, который получил авторское название «Icon in sound» («икона в звуках» / «музыкальная икона» / «звуковая икона») и стал знаком зрелого стиля композитора.

Понятие «музыкальной иконы» многомерно. В научной литературе (не только русскоязычной, но и англоязычной) до сих пор не сложилось точного определения этого феномена. Тавенер регулярно к нему обращался, однако не ставил своей целью научную рефлексию. Он ограничивался описанием чувственного восприятия этого явления: «Когда я смотрю на икону Божией Матери или на икону Христа, она заставляет меня согнуться в земном поклоне <...> на лице младенца — выражение мудрости, чего вы не увидите на простой картине. Я хочу попробовать сделать икону музыкой. Возможно, это своего рода звучащая икона» [1].

Зарубежные исследователи, анализирующие «музыкальные иконы» Тавенера, в основном не пытаются дать точную дефиницию этому явлению. Дж. Миклашевская пишет, что «иконы» — «стратегия <...> В них он ссылался как на визуальные характеристики произведений искусства, называемых иконами, так и на такие связанные с ними черты, как символизм и духовность» [2, с. 219].

В русскоязычном музыковедении понятие «звуковая икона» комментирует лишь Р. А. Насонов. Он отмечает, что «это композиция, перед которой слушатель должен испытывать потребность молитвенного преклонения, когда он, к примеру, входит в церковь и осеняет себя крестным знамением перед образами» [3, с. 80]. Ученый удачно отражает в своей формулировке чувственный компонент, который был так важен Тавенеру.

Нам видится, что «музыкальная икона» — это тип композиции, соотносимый автором с понятием иконы, в котором обязательно присутствует религиозный компонент не только в названии или тексте, но также в музыке (апелляция к византийской православной богослужебной традиции, организация времени и пространства, тембровая и числовая символика).

Понятие иконы фигурирует в названии целого ряда ключевых произведений Тавенера («Икона Света», 1983; «Икона Распятия», 1988; «Икона Троицы», 1990 и др.). Как правило, сочинения передают эмоционально-психологические состояния, глубоко связанные с верой, или являются музыкальной характеристикой святых, почитаемых христианской церковью. В некоторых опусах отсылки к иконе содержатся не в названиях, а в уточняющих авторских примечаниях («Покров Пресвятой Богородицы» — «Лирическая икона в звуке», 1987; «Мария Египетская» — «Икона в музыке и танце», 1991 и др.). Комментарий направлен, прежде всего, на исполнителей и призван помочь им «погрузиться» в замысел сочинения. В поле притяжения «звуковой иконы» попадают сочинения самых разных жанров: инструментальные, хоровые, масштабные вокально-инструментальные, сценические.

Обращение композитора к термину «икона» побуждает к сопоставлению музыки Тавенера с сакральным первоисточником. Православные христиане однозначно отделяют иконические изображения от произведений искусства. Икона для них — не картина с религиозным сюжетом, а напоминание о первообразе, рождающем в сознании духовное видение. П. Флоренский пишет: «Икона всегда сознается как некоторый факт Божественной действительности» [4, с. 104]. Образы создаются по определенным канонам и отражают мировоззрение Церкви. У Тавенера напротив, не только не было потребности следовать православному богослужебному канону, но и кристаллизовать собственный свод музыкальных правил. В отличие от надындивидуального, канонического типа искусства, в «музыкальных иконах» Тавенера отражается личность автора, свойственное ему одному восприятие окружающего мира, воплощается его музыкальный стиль. Для композитора создание и исполнение «икон» — способ личного общения с Богом, коммуникация высшего порядка.

Между тем возможно сопоставление феномена иконописи и «звуковых икон» Тавенера на нескольких уровнях¹:

- Онтологический («духовная сущность, выраженная в образе»).

«Иконы» Тавенера — попытка средствами музыки передать Божественное присутствие, отразить духовные истины.

- Сотериологический.

Свое музыкальное творчество Тавенер мыс-

лил, как «обожение»².

- Психологический.

Как и иконописные образы, «музыкальные иконы» должны воздействовать на эмоциональное состояние слушателей.

- Литургический.

Наиболее сильное воздействие, по мнению Тавенера, возможно в пространстве христианской церкви, где музыка является неотъемлемой частью единого сакрального синтеза искусств. «Искусство должно быть храмовым», — говорил он [1].

«Музыкальная икона» Тавенера обладает основными функциями³ канонической иконы:

1. Информационная.

В основе «икон» Тавенера лежат религиозные истории вероучительного характера, которые

композитор выписывает в предисловиях к своим произведениям.

2. Молитвенная.

«Музыкальная икона», как и православный образ, призвана помогать общению человека с Богом. Не случайно для многих своих сочинений Тавенер выбирает молитвенные тексты («Литургия св. Иоанна Златоуста» — канонический текст православной литургии, «Гимн Богородице» — текст литургии Василия Великого).

3. Синергетическая.

«Музыкальные иконы» Тавенера — результат духовного постижения Бога: «Я назвал бы себя сосудом, сквозь который проходит музыка» [5]. По мнению композитора, через контемпляцию он достигает единения со Всевышним, претерпевает

Пример 1. Джон Тавенер «Ikön of Eros». III часть ΕΚΣΤΑΣΙΣ. Партии сопрано и скрипки. Тт. 3–7

Example 1. John Tavener "Ikön of Eros". III part ΕΚΣΤΑΣΙΣ. Soprano and violin parts. Bars 3–7

духовную трансформацию и пишет свои «иконы в звуках».

В процессе создания своих произведений Тавенер осознанно обращался к архаическим истокам христианства — к византийской православной традиции. Ее воздействие проявляет себя на нескольких уровнях:

- Мелодика.

Композитор использует ограниченный звуковой диапазон, плавное и поступенное движение, выразительное декламирование текста, распевы слогов, краткие мелодические формулы-попевки. В ряде случаев Тавенер выписывает мелодические строки в стиле орнаментированного песнопения. В его произведениях присутствуют микротоны — «надрывы голоса», характерные для

восточного пения (См. *Пример 1*).

- Лад.

Для сочинений Тавенера характерно длительное пребывание в одном ладу, смена ладов разной структуры с одним общим тоном. Иногда в своих произведениях композитор выходит за пределы диатоники в область гемииолики (См. *Пример 2*). Это привносит в звучание ориентальный колорит.

- Метроритм.

Частые смены метра, нерегулярно-безакцентная ритмика [6, с. 130] диктуются словом (См. *Пример 3*).

- Фактура.

Опора на линейность, горизонтальное развитие линий. Ощущения движения композитор добивается за счет включения и выключения голосов.

Тавенер использует восточный вариант бурдона — исон (См. *Пример 3, Пример 4*). Выдержанные звуки у композитора репрезентируют тон вечности, а также «божественный архетип» — аналог (если не эквивалент) образа Божьего на церковной иконе: «Исон олицетворяет для меня божественное присутствие» [1] (исон звучит в 19 из 22 гимнов Тавенера [7, с. 14]). Восточные приемы работы с материалом сочетаются у Тавенера с западноевропейскими полифоническими методами письма: инверсией, ракоходом, ракоходом инверсии.

- Форма.

Обращает на себя внимание симметричность архитектоники (любимыми формами Тавенера являются трехчастная репризная — «Hymn to the Mother of God» — «Гимн Богородице», «Nunc Dimittis» — «Песнь Симеона Богоприимца», рондо, строфика с обрамлением), симультанная симметрия в расположении голосов по вертикали, палиндромы (возможно, в этом проявляется влияние византийской архитектуры, иконописи — принцип клейм — смены разделов без свя-

Пример 2. Джон Тавенер Опера «Mary of Egypt». Партия Зосимы. Тт. 159–165

Example 2. John Tavener Opera “Mary of Egypt”. Zosima’s party. Bars 159–165



Пример 3. Джон Тавенер «Ikon of Eros». I часть. Тт. 34–45

Example 3. John Tavener “Ikon of Eros”. Part I. Bars 34–45

зок и переходов). Повторение — одна из организующих сил музыки Тавенера. Часто репризность воспринимается как ритуальная, поскольку композитор выбирает священные тексты, требующие многократного повторения фраз.

- Тексты.

Они глубоко связаны с христианской верой: с середины 1970-х годов музыкант обращался либо непосредственно к религиозным, либо к светским поэтическим источникам духовного содержания⁴. Кроме того, Тавенер опирался на

православную литургию, Библию, Писания Отцов Церкви и создавал текстовые миксты.

- Языки.

В вокальных и вокально-инструментальных сочинениях Тавенер уделял большое внимание фонетике слова. Как и в византийских песнопениях, в его «иконах» можно встретить тексты на самых разных языках — греческом, церковнославянском, английском.

- Тембр.

Подобно иконописцу Тавенер наполнял свои

произведения символикой: тембровой, числовой, пространственной. Показательным является произведение «Myrrh-Bearer» («Мироносица», 1993), в котором альт олицетворяет Марию Магдалину, а хор — «нас» или «грехи мира». В «Mystagogia» («Посвящение в веру», 1998) и «Ekstasis» («Экстаз», 2000) оркестр разделен на три группы, каждая из которых обозначает одну из Трех Божественных ипостасей. Один из наиболее интересных примеров — «Resurrection» («Воскрешение», 1989), в котором фигурирует число «семь» — символ полноты и совершенства в христианской традиции. Композитор комментирует свой замысел следующим образом: «Я разделил инструменты и голоса на семь групп. “Воскрешение” также делится на семь разделов, представляю-

щих семь дней Страстной недели, кульминацией которых является Пасха. Семь групп разделены пространственно. Группа I (SATB и струнный квартет) — литургическая. Группа II — “драматические персонажи” Нового Завета. Группа III (трубы и там-там) — Христос и Матерь Божья. IV — орган. Группа V — ударные. Группа VI — Ветхий Завет (мужские голоса, тромбоны, литавры). Группа VII — Рай. Все эти нити взаимосвязаны, все они объединяются в седьмом и заключительном разделе — “Пасха”» [Цит. по: 2, с. 226].

- Манера исполнения также связана с византийской традицией.

Композитору была очень важна интерпретация его музыки: он требовал яркого, грудного звука, но при этом лишённого vibrato.

Пример 4. Джон Тавенер «Ikona of Light». Mystic prayer to the holy spirit. T. 15
Example 4. John Tavener “Ikona of Light”. Mystic prayer to the holy spirit. Bar 15

The image shows a musical score for John Tavener's "Ikona of Light", specifically the "Mystic prayer to the holy spirit" section, Bar 15. The score is for SATB choir and organ. The SATB parts are marked "(closed)" and "molto dim". The organ part is marked "poco f" and "sopra e sonore molto". The lyrics are: "El - the - to pe - ri - po - thi - ton o - no - ma ke thri - lou - me - non, la - li - thi - ne dhe par - i - mon - o - per is".

- Темп и паузы.

Скорость исполнения редко меняется на протяжении всего произведения. Господствует преимущественно умеренный или медленный темп — от 40 до 60 ударов в минуту. Статика, созерцательность, пребывание в моменте усугубляются «включением» тишины, которая может обозначаться как традиционными паузами, так и выписыванием точного количества секунд.

«Икона в звуках» стала итогом духовных исканий Тавенера, характеризующих зрелый период его творчества. Авторский, уникальный в своей сущности тип музыкальной композиции воплотил в себе глубокое выражение религиозных взглядов музыканта. Композитор создал «звуковые иконы», переведя визуально-пространственный вид

искусства в аудиально-временной. При таком «переносе» Тавенеру удалось сохранить сущностные черты иконы и не потерять свойственную ему манеру письма, основанную на гармоничном соединении религиозной экзальтации и рациональных приемов развития материала.

Вместе с тем, духовные поиски вписывают Тавенера в контекст его времени. В последней трети XX века в Европе возник целый пласт сочинений религиозного содержания, который можно охарактеризовать общим термином *sacra nova*. Мистерияльность становится одной из важнейших тенденций эпохи, отражающей рефлексии современного культурного сознания, заострения нравственной проблематики, присутствия религиозного чувства в восприятии мира.

Многие композиторы второй волны авангарда пережили значительный стилистовый перелом в своем творчестве и развернулись от ярко выраженного культа новизны к концепции поставангарда. Подобно отцам церкви, принявшим христианство в зрелом возрасте, они кардинально поменяли стратегию своего творчества, декларативно отказавшись от «самовыражения» в пользу приобщения к религиозному канону или даже «растворения» в нем. Среди них — А. Пярт, Дж. Тавенер, Х. Гурецкий, С. Губайдулина, В. Мартынов, В. Сильвестров.

«Икона в звуках» Тавенера стала знаковым явлением европейского музыкального искусства второй половины прошлого столетия.

Примечания

¹Мы опираемся на классификацию, предпринятую архимандритом Рафаилом (1931). См. об этом: [8, с. 262].

²Термин используется с IV века, однако кто и где употребил его первым точно неизвестно. По отношению к творчеству Тавенера в русскоязычном исследовательском пространстве понятие «обожение» применяет Роман Насонов [3].

³В основе сравнения лежит классификация функций иконы исследователя В. Ивановой. Она выделяет пять функций: информационную (дидактическую), молитвенную, литургическую, синергетическую и сотериологическую. См. об этом: [8, с. 263].

⁴В круг любимых английских поэтов входили У. Блейк (1757–1827), Г. Вон (1621–1695), А. Райли (1858–1945). Тавенер часто выбирал тексты поэтов разных эпох из Греции и Ближнего Востока от Е. Сирина (306–373) до К. Кавафиса (1863–1933) и А. Сикелианоса (1884–1951).

Список источников

1. Youtube Towards the Musica Perennis — Sir John Tavener. URL: https://youtu.be/iK7Qkxt8FNs?si=-04v1YBjq_6hlHR (дата обращения 05.08.2022).
2. Miklaszewska J. The Idea of an «Icon in Sound» in the Works of John Tavener // *Liturgia Sacra*. Liturgia. 2021. № 57 (1). P. 217–231.
3. Насонов Р. Музыка как «феозис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2015. № 3 (14). С. 72–85.
4. Флоренский П. Иконостас // *Избранные труды*

по искусству. М.: Изобразительное искусство. Центр изучения, охраны и реставрации наследия священника Павла Флоренского, 1996. С. 75–198.

5. «Я испытал огромное влияние древнерусского духовного пения» // Интервью Е. Барбана с Дж. Тавенером на радио «Свобода». URL: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (дата обращения: 21.01.2021).
6. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб: Планета музыки; Лань, 2010. 368 с.
7. 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; The North Dakota State University of Agriculture and Applied Science. Fargo, 2015. 80 p.
8. Иванова В. Я. Семантическая стратиграфия древнерусской иконы: функции и выразительные средства // *Известия Иркутского государственного университета*. 2012. № 1 (8). С. 262–270.

References

1. Youtube (2011), “Towards the Musica Perennis — Sir John Tavener”, available at https://youtu.be/iK7Qkxt8FNs?si=-04v1YBjq_6hlHR (Accessed 05 August 2022).
2. 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.
3. Nasonov, R. (2015), “Music as “theosis” (about John Tavener’s religious concept)”, *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh*, vol. 3 (14), pp. 72–85.
4. Florensky, P. (1996), “Iconostasis”, *Selected works on art, Izobrazitel’noe iskusstvo. Centr izucheniya, ohrany i restavratsii naslediya svyashchennika Pavla Florenskogo*, Moscow, Russia, pp. 75–198.
5. Radio Svoboda (2006), “I was greatly influenced by ancient Russian spiritual singing”, available at: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (Accessed 21 January 2021).
6. Holopova, V. (2010), *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm* [Music theory: melody, rhythm, texture, thematism], Planeta muzyki, Lan’, Saint Petersburg, Russia.
7. 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 art, The North Dakota State University of Agriculture and Applied Science, Fargo, USA.

8. Ivanova, V. (2012), “Semantic stratigraphy of the Ancient Russian icon: functions and expressive means, *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 1 (8), pp. 262–270.

Информация об авторе

Д. А. Еремина — студентка кафедры истории музыки

Information about the author

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

Статья поступила в редакцию 20.03.2024; одобрена после рецензирования 13.06.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 20.03.2024; approved after reviewing 13.06.2024; accepted for publication 24.06.2024