



УДК 783

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ВНЕМУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ В «ПОКРОВЕ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ» ДЖОНА ТАВЕНЕРА

Д.А. ЕРЕМИНА

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена вопросам музыкального и немusical содержания в сочинении для солирующей виолончели и струнного оркестра «Покров Пресвятой Богородицы» ("The Protecting Veil", 1987) Джона Тавенера (1944–2013). На создание произведения композитора вдохновил православный праздник Покрова. В его основе лежит легенда о явлении Божьей Матери, спасшей греков от нашествия сарацин в Константинополе X века. Религиозное чудо побудило Дж. Тавенера написать грандиозную фреску из восьми частей, связанную с житием Богородицы – от Рождества до Успения. Тембровым олицетворением главной иконописной фигуры пьесы стала виолончель, солирующая на протяжении всего сочинения. Сопровождающие струнные инструменты рассматриваются автором как продолжение её «бесконечной песни». В отечественном и зарубежном музыкознании «Покров Пресвятой Богородицы» Дж. Тавенера ранее подробно не изучался, что предопределило актуальность представленной темы. Цель статьи: проследить воплощение сакрального содержания в музыкальном тексте произведения на разных уровнях – образно-эмоциональном, композиционно-драматургическом, стилистически-языковом, пространственно-временном. Композитор назвал «Покров Пресвятой Богородицы» «лирической иконой», продолжив серию своих «звуковых икон» (оригинальный тип композиции в творчестве Дж. Тавенера, напрямую соотносимый с понятием иконы и характеризующийся религиозным модусом содержания – результат многолетних духовных поисков музыканта). Как показало исследование, в сочинении нашли отражение характерные черты этого типа композиции: опора на традиции византийской гимнографии, символизм мышления (тембровый, пространственный, числовой), клейменный принцип композиции, методы репетитивной техники, симметричность строения тем, обращение к средневеково-ренессансным полифоническим приёмам организации материала, экзотичность образов, жанровость. Драматургия цикла основана на контрастном сопоставлении музыкальных образов Богородицы – страдающей Матери и Царицы Небесной, через призму восприятия которой проходят основные евангельские события.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Джон Тавенер, «лирическая икона», «Покров Пресвятой Богородицы», современная английская музыка, духовный минимализм, сакральность.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

MUSICAL AND NON-MUSICAL CONTENT IN "THE PROTECTING VEIL" BY JOHN TAVENER

D.A. EREMINA

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

ABSTRACT. The article is devoted to the issues of musical and non-musical content in the composition for solo cello and string orchestra "The Protecting Veil" (1987) by John Tavener (1944–2013). The creation of the composer's work was inspired by the Orthodox feast of the Intercession. It is based on the legend of the appearance of the Mother of God, who saved the Greeks from the Saracen invasion in Constantinople in the tenth century. A religious miracle prompted J. Taverner painted a grandiose eight-part fresco related to the life of the Virgin Mary – from the Nativity to the Assumption. The timbre personification of the main iconographic figure of the play was the cello, which is a soloist throughout the composition. The accompanying stringed instruments are considered by the author as a continuation of her "endless song". In Russian and foreign musicology, the "The Protecting Veil" by John Tavener had not previously been considered in detail, which predetermined the relevance of the presented topic. The purpose of the article is to trace the embodiment of sacred content in the musical text of the composition at different levels – figuratively-emotionally, compositionally-dramaturgically, stylistically-linguistically, spatiotemporally. The composer called "The Protecting Veil" a "lyrical ikon", continuing his series of "sound icons" (the original type of composition in the work of J. Tavener, which is directly related to the concept of an icon and is characterized by a religious mode of content, is the result of many years of spiritual search by the musician). The study showed that the composition reflected the characteristic features of this type of composition: reliance on the traditions of Byzantine hymnography, symbolism of thought (timbre, spatial, numerical), the branded principle of composition, methods of rehearsal technique, symmetry of the structure of themes, appeal to medieval-Renaissance polyphonic techniques of organizing the material, ecstasy of images, genre. The drama of the cycle is based on a contrasting juxtaposition of musical images of the Virgin Mary, the suffering Mother, and the Queen of Heaven, through the prism of which the main evangelical events take place.

KEYWORDS: John Tavener, "lyrical ikon", "The Protecting Veil", modern English music, spiritual minimalism, sacredness.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



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. В англоязычной литературе Дж. Тавенеру уделено заметное внимание. Анализ его творчества посвящены монографии [10–12], диссертации [21], части научных исследований [13], многочисленные статьи [14; 17–18], в 2000 году была опубликована книга, написанная самим композитором – “The Music of Silence. A Composer’s Testament” («Музыка тишины. Завещание композитора») [19], представляющая ключевые эстетические идеи британского мастера. Активно пропагандировал и изучал творчество Дж. Тавенера его ученик – И. Муди [15–16].

Если в Европе уже сложился определённый круг научной литературы, связанный с творчеством Дж. Тавенера, то в России только начинают исследовать его музыку. В отечественном музыкознании тема представлена статьями Р. Насонова [5–6], Н. Ручкиной [8], Е. Миклухо [3; 4], Э. Оробинской [7], В. Басс [1], касающимися принадлежности композитора к духовному минимализму, создания музыки в русле православной богослужбной традиции, религиозной концепции Дж. Тавенера, влиянии музыки прошлого на его взгляды. Однако по-прежнему не существует специального труда, посвящённого «Покрову Пресвятой Богородицы», что и побудило обратиться к этой теме. При написании статьи был выбран пограничный ракурс исследования, позволяющий показать, как духовно-религиозное содержание «лирической иконы» находит выражение в пространственно-временных координатах, драматургии, композиции и средствах музыкальной выразительности сочинения. При рассмотрении партитуры мы опирались на аналитический метод, направленный на выявление наиболее показательных черт избранного произведения, герменевтический метод, помогающий осмыслить его религиозное содержание, а также стилевой метод, позволяющий рассмотреть «Покров Пресвятой Богородицы» как репрезентативный пример «звуковой иконы» Дж. Тавенера.

К работе над «Покровом Пресвятой Богородицы» композитор приступил по просьбе британского

виолончелиста Стивена Иссерлиса в 1987 году. Первоначальный замысел предполагал создание 10-минутной пьесы, однако в итоге перерос в 45-минутное произведение для солирующей виолончели и струнного оркестра.

На создание композиции Дж. Тавенера вдохновил православный праздник – Покров Пресвятой Богородицы. В его основе лежит легенда о явлении Божьей Матери в Константинополе (Византия, начало X века): «Во времена серьёзной опасности для греков из-за вторжения сарацин, Андрей (юродивый) вместе со своим учеником Епифанием увидели Божью Матерь во время Всенощного бдения; Она парила в воздухе высоко над ними, раскрыв свой палантин как защитную завесу, и молилась. Это видение воодушевило греков, они выдержали нападение сарацин и прогнали их армию» [20, с. 2].

Композитор мыслил данное произведение как «икону». Стоит отметить, что понятие «музыкальной иконы» многомерно и в научной литературе (не только русскоязычной, но и англоязычной) до сих пор не сложилось точного определения указанного феномена. Нам представляется, что *музыкальная икона* – это тип композиции, соотносимый автором с традиционным понятием иконы, в котором обязательно присутствует религиозный компонент не только в вербальной составляющей (названии или тексте), но также в музыке (апелляция к византийской православной богослужбной традиции, организация времени и пространства, тембровая и числовая символика)¹. Понятие «иконы» фигурирует в названии целого ряда ключевых произведений Дж. Тавенера² («Икона света», 1983; «Икона Распятия», 1988; «Икона Троицы», 1990 и др.). Указанные сочинения передают эмоционально-психологические состояния, глубоко связанные с верой, либо 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

¹ См. об этом: [2]

² Дж. Тавенер однако не ставил своей целью научную рефлексию данного термина.



Номер части, согласно авторским указаниям в предисловии	Номер такта	Авторское название части	Перевод (Д.Е.)
Первая часть	—	—	—
Вторая часть	64	The Birth Of The Mother Of God	Рождество Пресвятой Богородицы
Третья часть	135	Annunciation	Благовещение
Четвертая часть	181	The Incarnation	Воплощение
Пятая часть	226	Lament Of The Mother Of God At The Cross	Плач Пресвятой Богородицы при Кресте
Шестая часть	248	Christ Is Risen!	Христос Воскрес!
Седьмая часть	288	The Dormition OF The Mother Of God	Успение Пресвятой Богородицы
Восьмая часть	322	The Protecting Veil	Покров Пресвятой Богородицы

Таблица 1. "The Protecting Veil". Названия частей

направлен, прежде всего, на исполнителей и призван помочь им «погрузиться» в замысел композитора.

В предисловии к партитуре Дж. Тавенер писал: «Можно слушать "Покров" как чистую музыку, но, вероятно, будет полезно рассказать о том, что меня вдохновляло в процессе сочинения. Я хотел создать лирическую икону, но не на холсте, а в звуке, используя не кисть, а линию виолончели. Работа <...> носит медитативный характер. Я попытался передать почти космическую мощь Божьей Матери» [20, с. 2]. Вдохновившись явлением чуда, музыкант пишет грандиозную фреску, связанную с житием Богородицы. Произведение состоит из восьми частей: «Когда я писал, то думал о разных Праздниках: вторая часть посвящена Рождеству Пресвятой Богородицы, третья – Благовещению, четвертая – Воплощению, пятая – Ее плачу у подножия креста, шестая – Воскресению, седьмая – Успению, а первая и последняя посвящены её космической красоте и власти над разрушенным миром. Музыка заканчивается напоминанием о слезах Божьей Матери» [20, с. 2]. Названия частей Дж. Тавенер отражает в партитуре (Таблица 1).

Нотный текст также содержит оригинальные авторские ремарки, призванные настроить исполнителей на возвышенное и одухотворённое эмоциональное состояние: "Transcendent, with awesome majesty" («Трансцендентно, с благоговейным величием», тт. 1, 29, 322), "radiant, flowing" («сияющий, парящий», тт. 13,

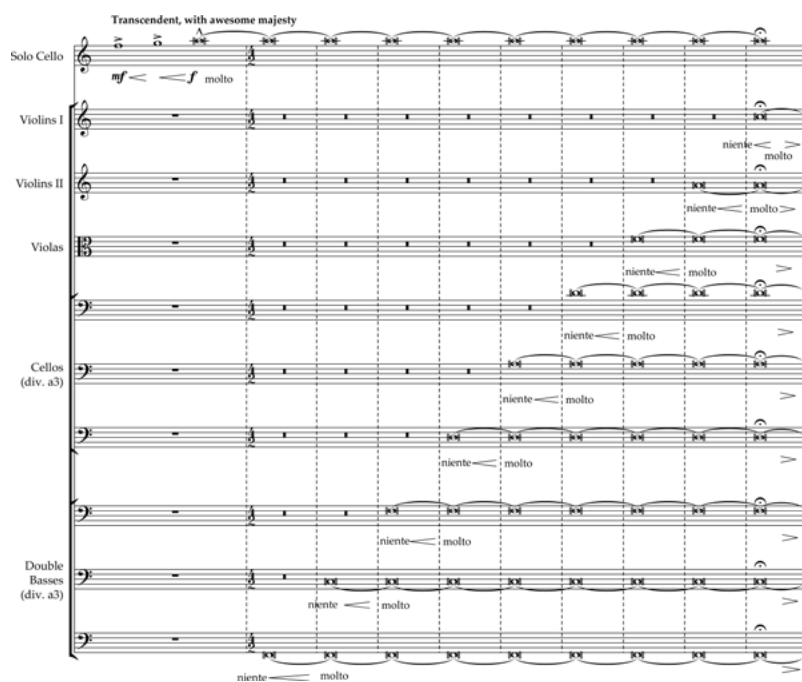
21, 35), "lightly, without vibrato, like viols" («легко, без вибрато, как на виоле», т. 86), "stately" («величественно», т. 106), "Quiet, solemn and tender, with a broad flowing line" («Тихо, торжественно и нежно, с широкой плавной линией», т. 288), "Like tears of the Mother of God" («Как слёзы Божьей Матери», т. 333).

Композитор подчёркивает особую важность тембра виолончели, солирующей на протяжении всего сочинения и олицетворяющей главную иконописную фигуру пьесы – Богоматерь. Сопровождающие струнные инструменты «являются гигантским продолжением её бесконечной песни» [20, с. 2]. Выбор виолончели в качестве «основного голоса» позволяет провести параллели с творчеством С. Губайдулиной, в опусах которой тембр этого инструмента также наделён высоким сакральным смыслом³.

Вступление «лирической иконы» (Пример 1) служит своего рода эпиграфом ко всему произведению. Звучание виолончели в экстремально высоком для неё регистре, выдержанные тоны, подчёркнутое усиление динамики вызывают ощущение вневременного пространства, придают сочинению потусторонний колорит. В этом кратком разделе всё глубоко символично. На сверхчувственный характер указывает

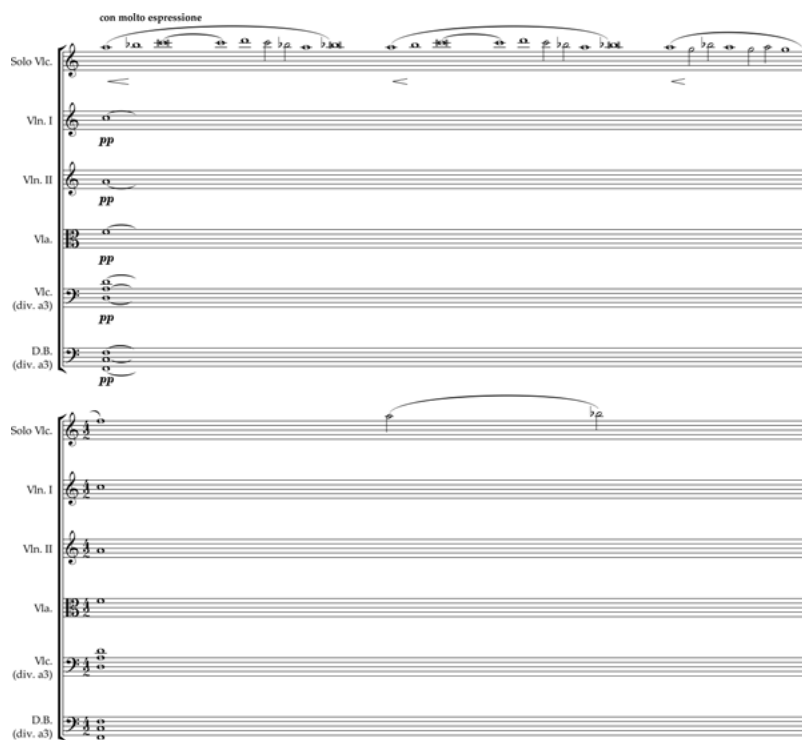
³ В «Detto-II» С. Губайдулиной солиста можно сравнить с «пастором», носителем духовной идеи. В сочинении «Семь слов» виолончель воплощает образ Бога-Сына. См. об этом: [9].

Transcendent, with awesome majesty



Пример 1. Джон Тавенер "The Protecting Veil". I часть. Вступление.
Тт. 1-10

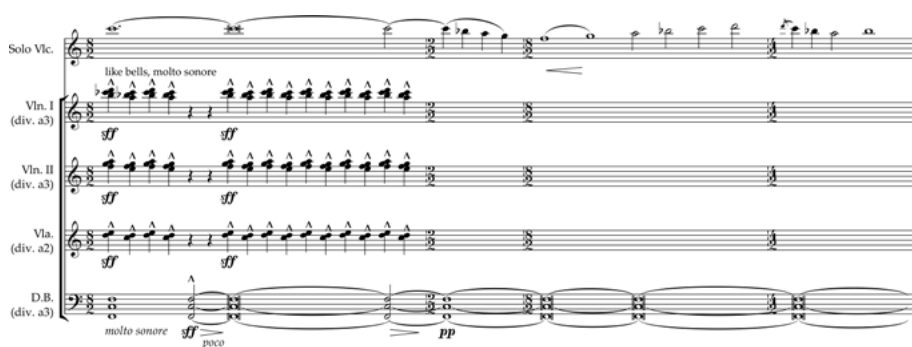
con molto espressione



Пример 2. Джон Тавенер "The Protecting Veil". I часть. Раздел А.
Тт. 11-12



Пример 3. Джон Тавенер "The Protecting Veil". I часть. Раздел В.
Партия солирующей виолончели. Тт. 13–18



Пример 4. Джон Тавенер "The Protecting Veil". I часть. Раздел С.
Тт. 43–46

авторская ремарка "Transcendent, with awesome majesty" («Трансцендентно, с благоговейным величием»). Важную смысловую роль в партитуре играет пометка "niente" («ничто»): звуки рождаются из тишины, подобно тому, как Бог создавал мир из ничего.

В этом разделе большое значение приобретает интервал терции, выступающий символом Троицы. Часть начинается с восходящего движения от *f* к *a*. Звучание ансамбля струнных смычковых, поддерживающих солирующий инструмент, разрастается от низких, глухих интонаций контрабасов до мягких у первых скрипок. Фактура выстраивается через последовательный подъём по чистым квартам, квинтам и трезвучию (*f-c-f*, *d-a-d*, *f-a-c*), словно волна, заполняющая собой пространство. Финальный ход по терциям очерчивает важнейший для Дж. Тавенера интервал не только в мелодическом движении, но и в гармонической вертикали. Вступление голосов ансамбля поочередно с одним звуком позволяет усматривать влияние микрополифонии Д. Лигети.

Раздел А первой части (Пример 2) продолжает развитие основной идеи, заложенной во вступлении. Виолончель солирует в высоком регистре на фоне педали у ансамбля струнных, «собранной» в предыдущем разделе. Композитор оставляет ремарку "radiant, flowing" («сияющий, парящий»). Повторяющееся «закруглённое» поступенное движение в диапазоне

чистой квинты (от *g* до *d*), диатоника, нерегулярно-акцентная ритмика, линейность фактуры, исоны⁴ рождают аналогии с древней византийской молитвой. Обращение к архаике характеризует стиль Дж. Тавенера и ярко проявляет себя в других его сочинениях («Икона света», «Икона Эроса»).

В **разделе В первой части** (Пример 3) происходит учащение пульса: активизируется движение половинными длительностями. Мелодика виолончели продолжает акцентировать интервал терции в нисходящем и восходящем волнообразном движении. Усиление динамики подчёркивает возвышенно-восторженное состояние. Внешняя простота парадоксально сочетается с точной математической выверенностью расположения звуков. Интеллектуальный подход прослеживается при детальном рассмотрении партии виолончели. Она построена по принципу зеркальности – точного ракохода, центром которого становится звук *f* в третьем такте: *c-a-f-d-b-f-b-g-e-d-f-g-F-g-f-d-e-g-b-f-b-d-f-a-c*.

Резким контрастом выступает **раздел С первой части** (Пример 4). Характер звучания ансамбля претерпевает значительную трансформацию (за исключением контрабасов, продолжающих «тянуть» исон). Ремарка

⁴ Исон – рудимент древнего ипофонного пения – тянущийся нижний, басовый голос в византийском и новогреческом церковном пении, разновидность бурдона.



Пример 5. Джон Тавенер "The Protecting Veil". I часть. Послесловие.
Тт. 61–63

“like bells” («как колокольчики»⁵) соответствует ярко-му, свежему, искристому колориту. Струнные инструменты имитируют звонкие ударные тембры при помощи кластерных секундово-терцовых⁶ созвучий, исполняемых с активной атакой звука (*marcato*) и резко подчеркнутым *sforzando* в начале фраз. Терпкие аккордовые грозды в высоком регистре на фоне гулких контрабасовых педалей рожают ассоциации с праздничным колокольным звоном. Весь раздел основан на принципе повторения ячейки кластеров (2+5), которая содержит два аккорда. В следующем фрагменте в ансамбле «выключается» партия виолончелей, оставляя все внимание страстной проповеди солиста в напряженно-высоком регистре. Дж. Тавенер предписывает ему подражать микротоновому интонированию византийского хора (со «срывами голоса»).

«Колокольный» раздел появляется в каждой части «лирической иконы». В зависимости от «сюжета», он меняет эмоциональную окраску, обретая то «праздничный», то «погребальный» характер.

Завершает первую часть произведения **послесловие** (Пример 5) – спокойное высказывание солирующего инструмента на фоне педали всего ансамбля. Виолончель «спускается» в более естественный для неё

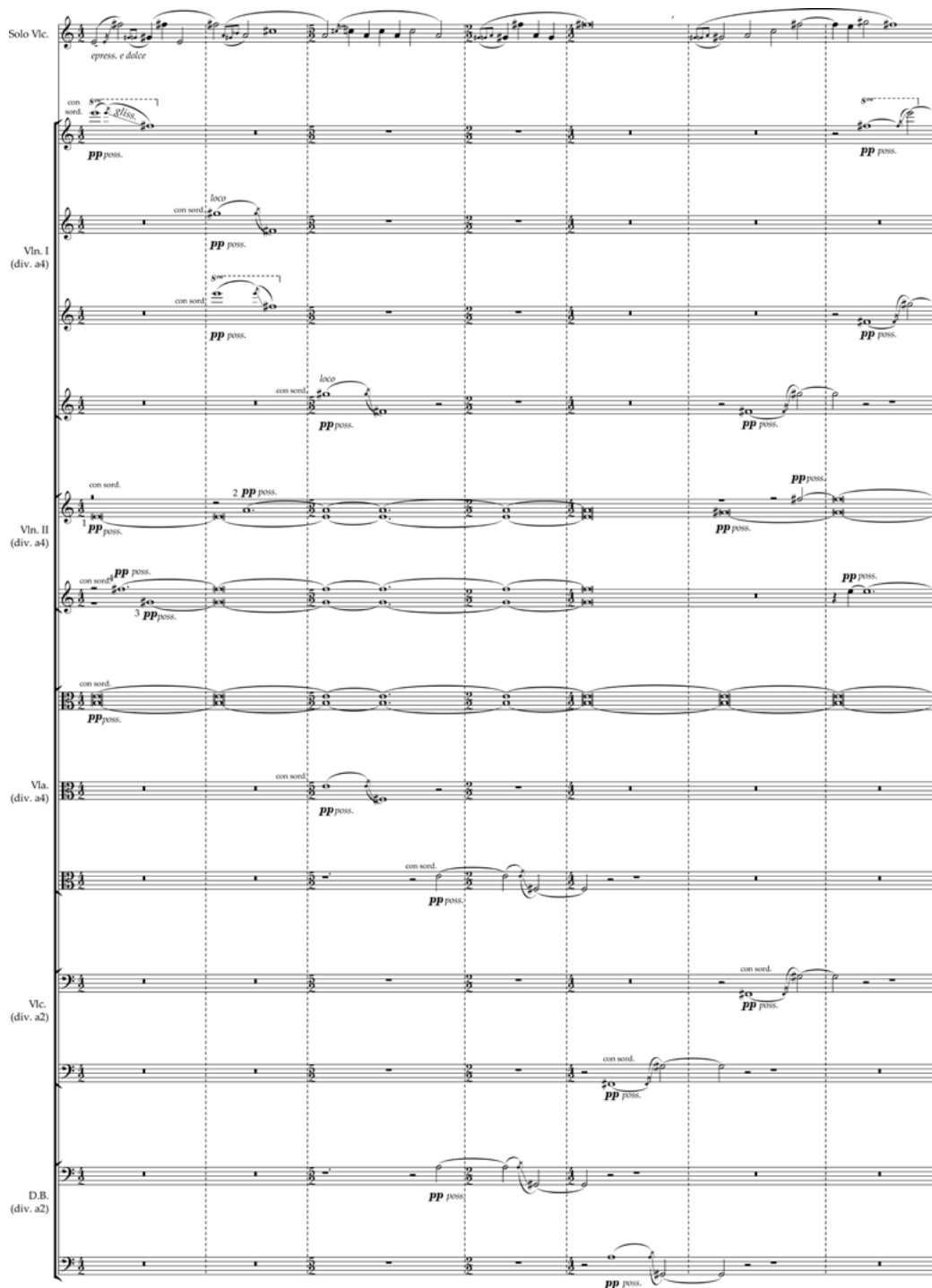
средний регистр. Данный раздел выделяется в каждой части «Покрова», однако проходит от разных высот.

Вторая часть «Покрова» имеет подзаголовок “The Birth Of The Mother Of God” («Рождество Пресвятой Богородицы»).

Интонационным источником **раздела А** (Пример 6) служит проникновенная мелодия солирующей виолончели. Она имеет ярко выраженный восточный колорит за счёт использования Дж. Тавенером микротоновых украшений и воздушных *glissando*. При всей выразительной изломанности мелодической линии, во многом возникающей из-за переключения регистров, партия строго организована: в её основе лежит скрытое двухголосие. «Переключики» между голосами создают ключевые для всего раздела диссонантные интервалы – большую нону и малую септиму. Опираясь на натуральный лад (*e* ионийский), композитор свободно варьирует некоторые его ступени: в одной фразе тоны могут «мерцать» разными оттенками (*c-cis*, *g-gis*). Партия виолончели обладает живым дыханием, тогда как другие инструменты только «подхватывают» её «речь», собирая звуковое «облако» из засурдиненных кластеров. Благоговейные вздохи *glissando* мультиплицируются в партиях первых скрипок (*e-fis*, *gis-fis*), альтов (*e-fis*), виолончелей (*fis-gis*) и контрабасов (*a-gis*), «рождая» цепь едва уловимых на *pianissimo* имитаций. В партии виолончелей они проходят в прямом движении (по отношению к линии

⁵ Напомним, что колокола – единственный музыкальный инструмент православной церкви.

⁶ Секунда – типичная интервальная структура колокольного звона.



Solo Vlc.
press. e dolce

con sord. *gliss.*
pp poss.

Vln. I
(div. a4)
loco
con sord.
pp poss.

Vln. II
(div. a4)
con sord.
pp poss.
2 pp poss.
3 pp poss.

Vla.
(div. a4)
con sord.
pp poss.

Vlc.
(div. a2)
con sord.
pp poss.

D.B.
(div. a2)
pp poss.

Пример 6. Джон Тавенер "The Protecting Veil". II часть. Раздел А.
Тт. 64–70

Moving forward, dance-like



Пример 7. Джон Тавенер "The Protecting Veil". III часть. Раздел А.
Тт. 135–137

солирующего инструмента), в партии других струнных – в инверсионном.

Вторые скрипки и часть альтов также подхватывают интонации виолончели, но в виде педали (*e-fis-gis-a-h*), образуя третий пласт фактуры.

Можно обратить внимание на частые смены метра, что ещё раз подчёркивает свободу и некоторую непредсказуемость развития музыкальной ткани.

«Волна» глиссандирующего нисходящего (четыре такта) и восходящего (три такта) движения струнных проходит трижды на протяжении всего первого раздела.

Лаконичная **третья часть «Благовещение»** приносит новый для сочинения музыкальный материал в стиле ближневосточного фольклора (Пример 7). Композитор оставляет ремарку "Moving forward, dance-like" («Двигаясь вперёд, как в танце»). Тема основана на оstinatно-вращательном движении в узком диапазоне, создающим архаичный колорит. Дж. Тавенер использует конструктивные принципы организации материала, апробированные в других «звуковых иконах».

Интонационным истоком всего раздела выступает партия виолончели, насыщенная различными

украшениями, в том числе микрохроматическими, и «перекрашиванием» тонов (*e-es*). Вследствие этого «рождается» увеличенная секунда, которая станет важным интонационным элементом в следующих частях «Покрова Пресвятой Богородицы». Остов мотива партии виолончели – восходящее движение по звукам трихорда *d-e-fis*, который разрастается до пентакорда *d-e-fis-g-a* в некоторых варьированных проведениях основного зерна.

Восходящие интонации солирующего «голоса» подхватывают остальные инструменты. Возникает зеркальный звуковой ряд с центральным тоном *d*, который проводят все струнные по принципу кругового бесконечного канона, но в разном ритме (первые скрипки – четвертями (в имитации со сдвигом в одну долю), вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы – целыми длительностями), – *d-e-fis-g-a-e-a-h-gis-g-fis-h-D-h-fis-g-gis-h-a-e-a-g-fis-e*. В конце раздела голоса сходятся к опорному тону *d*.

Как и во всех частях, здесь присутствуют квартальные и квинтовые исоны у вторых скрипок и виолончелей.

В **разделе А четвёртой части "The Incarnation" («Воплощение»)** виолончель вновь выходит на первый план, в то время как остальные струнные тянут



Пример 8. Джон Тавенер "The Protecting Veil". IV часть. Раздел А. Тт. 181–183



Пример 9. Джон Тавенер "The Protecting Veil". V часть. Раздел А. Т. 226

октавный исон *c* (исключением становится линия вторых скрипок, в которой звуки меняются). Партия солиста построена по принципу каденции (Пример 8). Обращают на себя внимание виртуозные пассажи, энергичные мотивы на *forte*, основанные на вращательном движении (отголосок третьей части), постоянное ритмическое и метрическое варьирование. В этом разделе выделяются три интонационных блока. Первый и третий идентичны, они отсылают ко 2-й части «Покрова», возвращая движение по терцовым тонам и внезапные «перекрашивания» звуков (*c-cis*). Второй блок основан на поступенных круговых интонациях в среднем регистре, в котором партия виолончели звучит напряжённо, «по-земному». В начале *раздела А* Дж. Тавенер оставляет две ремарки: "Moving forward – always very freely" («Двигаясь вперёд – всегда очень свободно») и "con intensità e liberamente" («с интенсивностью и свободой»). «Высказывание» виолончели можно уподобить монологу в рапсодическом духе, осмысляющему события предыдущих частей.

Пятая часть «Плач Пресвятой Богородицы при Кресте» (Пример 9) написана в жанре плача – одном из самых архаичных и устойчивых жанров традиционной устной музыкально-поэтической культуры. Дж. Тавенер наделяет партию виолончели чертами импровизационности: полностью убирает тактовые черты и указание размера, иногда выписывает

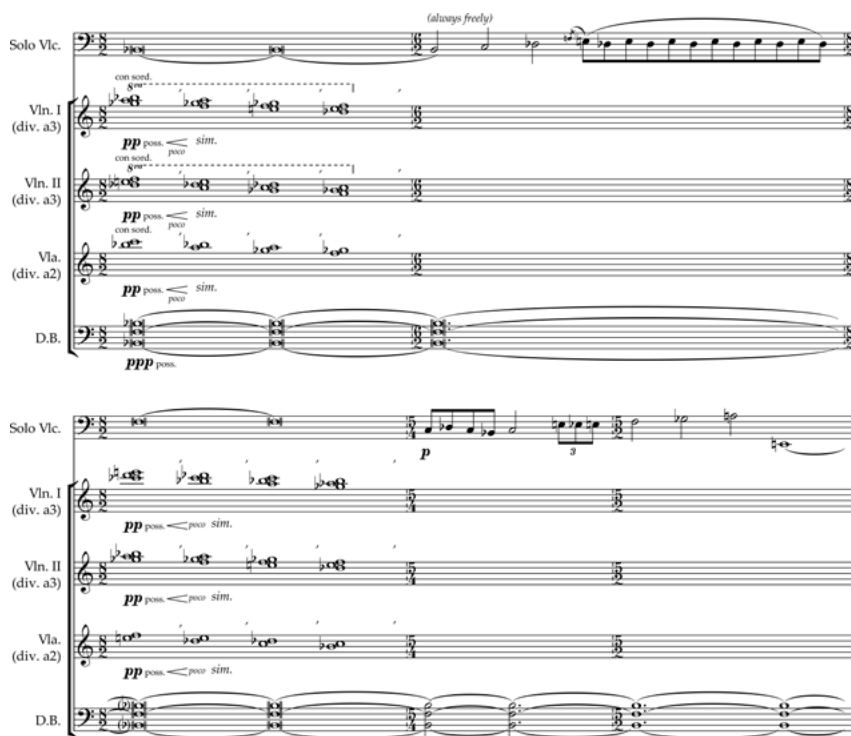
не ритм, а время звучания фигуры (черта ограниченной алеаторики), свободно варьирует темп. Линия солирующего голоса основана на кратких попевах в низком регистре, в которых значительна роль мелодического «скольжения», звуков неопределённой и нефиксированной высоты. Партия свободно развивается, подобно экспрессивной, надрывной человеческой речи. Завершается раздел символическим ходом по терциям, пронизывающим все сочинение. Тихие, засурдиненные реплики виолончели вызывают глубоко-трагический эмоциональный отклик.

Ранее праздничный «колокольный» *раздел В* (Пример 10) меняет тон высказывания. Он утрачивает прежнюю приподнятость и величественную перезвонность. В этой части засурдиненные кластеры струнных скорее напоминают тяжёлые вздохи, отделённые друг от друга небольшими цезурами. Мрачно-изломанная речь виолончели наполняется хроматикой, широкими скачками, ходами на увеличенную секунду.

Шестая часть «Христос Воскрес!» резко контрастирует с предыдущей своим воодушевлённым, даже гимническим тоном.

В партии солирующей виолончели *раздела А* преобладает поступенное движение, оттеняемое выразительными квартовыми возгласами (Пример 11).

Композитор оставляет несколько ремарок, акцентирующих взволнованно-восторженный характер



Пример 10. Джон Тавенер "The Protecting Veil". V часть. Раздел В.
Тт. 229–233



Пример 11. Джон Тавенер "The Protecting Veil". VI часть. Раздел А,
Тт. 248–252



Пример 12. Джон Тавенер "The Protecting Veil". VII часть. Раздел А (а). Т. 288

темы: "Always moving forward" («Всегда двигаясь вперёд») и "marcatissimo" («подчёркнуто»). Организация голосов струнного ансамбля отчасти напоминает третью часть «Покрова» «Благовещение», но звучит в «расширенном» варианте. Выделяются несколько пластов фактуры, тонко дифференцированных по группам инструментов *divisi*: длинные тремолирующие исоны у контрабасов, первых/вторых скрипок и альтов, хоральные аккорды у первых и вторых скрипок, учащённая пульсация у альтов, имитационное движение у виолончелей. Возникающие по вертикали «случайные» диссонансы рожают ощущение перебивающих друг друга радостных голосов. Полифонический принцип организации материала прослеживается на уровне всего раздела. Основная ярко-мажорная тема в партии солиста проводится трижды: от *a* (248 т.), затем малой терцией выше, от *c* (252 т.) с метрическим сдвигом, и вновь от *a* (257 т.), сообщая разделу черты трёхчастности. Речь «главной героини» «подхватывают» виолончели, повторяя её интонации в имитационном движении.

Седьмая часть «Успение Пресвятой Богородицы» – светлое молитвенно-певучее соло виолончели, в основе которого лежит принцип свободной, нерегулярно-«безакцентной» ритмики (Пример 12).

Интонационный строй и характер движения сродни послесловиям каждой из частей «Покрова». Дж. Тавенер оставляет ремарку, настраивающую исполнителей на особое состояние: "Quiet, solemn and tender, with a broad flowing line" («Тихо, торжественно и нежно, с широкой плавной линией»). В этой части композитор впервые выставляет ключевые знаки, указывая на тональность G-dur. Однако выдержанное мажорное трезвучие в партии виолончели позволяет усмотреть лишь черты тональности. Здесь, как и во всех остальных частях «Покрова», доминирует модальность, а гармония не обнаруживает логики классических тонально-функциональных отношений.

Основная тема «главной героини» с небольшими вариантными изменениями проходит трижды

на протяжении раздела в разном фактурном, регистровом и тембровом обрамлении.

Раздел А восьмой части «The Protecting Veil» («Покров Пресвятой Богородицы») словно продолжает предыдущую часть благодаря залигованному звуку *f*. Этот фрагмент служит точной репризой вступления и раздела А первой части «Покрова». В нём возвращается господствующий в произведении внеземной, трансцендентный характер звучания.

В начале **раздела В** последней части «лирической иконы» Дж. Тавенер оставляет ремарку "Like tears of the Mother of God" («Как слезы Богородицы»). Композитор «извлекает» из музыкального материала послесловий ключевую интонацию, основанную на глиссандирующем «вздохе» на интервал ноты, и имитационно проводит её в партиях всех струнных инструментов на фоне фундаментального исона у контрабасов. Звучание становится едва уловимым, скорее напоминающим шорохи. «Слезы Богородицы» горше: ниспадающая линия солиста очерчивает полутоновую интонацию стоны с разрывом в две октавы. «Венчает» «лирическую икону» тон *f* солирующей виолончели: сначала постепенно нарастающий до *fortissimo*, а затем истаявающий в запредельно высокой для этого инструмента третьей октаве (Пример 13).

При написании «Покрова» композитор руководствовался мозаичным, «клеяменным» принципом структурной организации целого, апробированном в других «звуковых иконах».

Обрамляющий сочинение материал – «Покров Пресвятой Богородицы» – привносит в композицию единство и закруглённость. Другие темы могут оставаться образно неизменными, а могут приобретать не свойственные им ранее черты под воздействием задуманной Дж. Тавенером программы. Кроме того, композитор «скрепляет» все части «Покрова» следующими средствами:

- **Мелодика.** Как правило, автор использует ограниченный звуковой диапазон, плавное и поступенное движение, краткие мелодические формулы-попевки,

Like tears of the Mother of God

Solo Vlc. *cresc. poco a poco*

Vln. I (div. a2) *con sord. pp*

Vln. II (div. a2) *con sord. pp*

Vla. (div. a4) *con sord. pp*

Vlc. (div. a4) *con sord. pp*

D.B. (div. a2) *p ma sonore*



Пример 13. Джон Тавенер "The Protecting Veil". Часть 8. Раздел В.
Тт. 333-335



словно пришедшие из византийского богослужебного пения. В таком контексте особую выразительность и смысловую нагрузку получают скачки на простые и составные интервалы.

- **Лад.** Модальность – яркая черта мышления композитора, проявляющая себя во всех частях «лирической иконы». Черты традиционной тональности в «Покрове» появляются единожды – в седьмой части. Кроме того, в некоторых частях для создания восточного колорита композитор выходит за пределы диатоники в область гемиолики.

- **Метроритм.** Несмотря на то, что «лирическая икона» лишена словесного текста, обращают на себя внимание частые смены метра и нерегулярно-«безакцентная» ритмика, характерные для песенных жанров и богослужебной практики.

- **Фактура.** Как и в других «звуковых иконах», композитор опирается на линейность. Дж. Тавенер предпочитает сложные полифонические приёмы письма. Техника имитации играет большую роль в «лирической иконе», пронизывая всё сочинение. В многочисленных фрагментах участники струнного ансамбля «подхватывают» основные интонационные элементы мелодии виолончели, в полной мере раскрывая замысел композитора, изложенный в предисловии.

В своей «лирической иконе» Дж. Тавенер стремится выстроить универсальную картину мира, создавая ось времени-пространства. Композитор «работает» с **пространством**, обращаясь к миру горнему, сакральному и миру дольному, профанному, наделяя темы то трансцендентными, то земными чертами. Образ «Божественного» создаётся за счёт использования исонов (они включены в каждую часть «Покрова»), за пределами высокого для виолончели регистра, едва уловимого «бесплотного» звучания голоса «главной героини» и молитвенных интонаций, апелляции к возвышенному жанру хора. Большое значение в контексте трансцендентного приобретает символика числа. Так, восемь частей, по замыслу автора, могут служить аллюзией на восемь гласов православного церковного пения, а выразительное движение по терциям и неоднократное совместное звучание только трёх инструментов отсылают к образу Троицы. Сфера «земного» представлена древними фольклорными жанрами плача и танца, средним регистром, чрезмерно подчеркнутым звучанием струнных (*marcatissimo*), имитацией восточных этнических ударных инструментов.

К категории пространства, помимо противопоставления «горнее-дожнее», можно отнести культурную

дихотомию «Восток-Запад». Композитор создаёт обобщённый образ древнего Востока, используя исоны, микрохроматику, орнаментику, лады с увеличенными секундами, импровизационную манеру исполнения. Сферу западного характеризуют черты тональности, хоральный склад, полифонические приёмы развития материала.

Помимо пространства, Дж. Тавенера интересует категория **времени**. Полифоническое мышление автора проявляется в наложении друг на друга различных временных пластов. Композитор «обозначает» время действия, погружаясь в ветхозаветную народнотанцевальную стихию, наполненную интонациями увеличенных секунд и подражанием тембрам библейских инструментов, обращается к древнейшему жанру плача, воссоздаёт колорит византийского богослужебного пения, апеллирует к архаическому средневековому органу (во второй части), к многовековой христианской профессиональной музыкальной традиции имитационной полифонии и колокольного звона, использует современный арсенал средств выразительности, свойственный духовному минимализму – прибегает к приёмам репетитивной техники (строфы-паттерны), опирается на натуральные лады, молитвенную хоральность и даже авангардный метод ограниченной алеаторики. Отбор материала и сочетание самых разных стилевых «знаков» вписываются в парадигму духовного минимализма. Кроме того, подобный выбор обусловлен личными взглядами композитора как верующего человека. В «Покрове» он апеллирует не только к духовному опыту, но и к музыке прошлого. Силевые «переключения» звучат эмоционально, убедительно, они оправданы сакральным «сюжетом», подчёркивают вневременной континуум евангельских событий. Они «переплавляются», дополняют друг друга, создавая необходимые драматургические контрасты. Объединяющим, всеобъемлющим началом выступает лирический тембр виолончели, символизирующий голос «главной героини» «иконы» – Богородицы. Она представлена в двух ипостасях – человеческой и божественной: как мать и как Царица Небесная. Многие названия частей «лирической иконы» можно соотносить с главами жития Девы Марии. Так, к обязательным относятся «Рождение Пресвятой Девы Богородицы», «Благовещение», «Плач Пресвятой Богородицы», «Успение Пресвятой Богородицы». Таким образом, композитор прослеживает земной путь Девы Марии, отражённый в канонических христианских текстах.

Духовные поиски вписывают Дж. 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*. Мистериальность становится одной из важнейших тенденций эпохи, отражающей рефлексию современного культурного сознания, заострения нравственной проблематики, присутствия религиозного чувства в восприятии мира. Многие композиторы второй волны авангарда пережили значительный стилиевой перелом в своём 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. Среди них – А. Пярт, Х. Гурецкий, С. Губайдулина, В. Мартынов, В. Сильвестров. В круг выдающихся мастеров XX столетия вошёл и Джон Тавенер.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Басс В.В. Сакральная поэтика в контексте музыкального постминимализма (на примере сочинений Джона Тавенера и Хенрика Гурецкого) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2025. № 1. С. 39–50.
- 2/ Еремина Д.А. «Икона в звуках» в творчестве Джона Тавенера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 64–70.
- 3/ Миклухо Е.О. Джон Тавенер на пути создания музыки в православной богослужебной традиции // Художественная культура. 2019. № 3. Том 2 (30) / Электронное периодическое рецензируемое научное издание ГИИ. С. 68–85.
- 4/ Миклухо Е.О. Современный английский композитор Джон Тавенер о музыке Возрождения и барокко // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (19). С. 122–127.
- 5/ Насонов Р.А. Джон Тавенер: христианская музыка между прошлым и будущим // Решение вместе с Decision. 2018. № 66. URL: <https://reshenie.vcc.ru/magazine/issues/a662018/view/article/1479245> (дата обращения 18.03.2025).
- 6/ Насонов Р.А. Музыка как «феозис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14). С. 72–85.
- 7/ Орбинская Э.Ю. Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж.Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. 2024. Т. 15. Вып. 1. С. 46–61.
- 8/ Ручкина Н.П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. № 3. С. 322–329.
- 9/ Шевцова И. Трактровка виолончели в музыке Софии Губайдулиной и новации виолончельной техники второй половины XX века // Современное музыкальное искусство. 2013. № 2 (13). С. 220–224.
- 10/ Boyce-Tillman J., Forbes A.-M. Heart's Ease: Spirituality in the Music of John Tavener. Oxford: Peter Lang Verlag, 2020. 301 p.
- 11/ Dudgeon P. Lifting the veil: the biography of Sir John Tavener. London: Portrait, 2003. 288 p.

- 12/ Haydon G. John Tavener: glimpses of paradise. London: Golancz, 1995. 316 p.
- 13/ 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.
- 14/ Miklaszewska J. The Idea of an "Icon in Sound" in the Works of John Tavener // Liturgia Sacra. Liturgia. 2021. № 57 (1). Pp. 217–231.
- 15/ 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: 12.03.2025).
- 16/ Moody J. Reflections on Life and Death in Contemporary Orthodox Music. URL: http://www.orthodoxresearchinstitute.org/articles/music/moody_life_death.html (дата обращения: 09.04.2025).
- 17/ Pysh G.M. Icon in sound: an interview with sir John Tavener // Choral Journal. 2014. V. 54 № 10. Pp. 18–23.
- 18/ Squibbs R. Cosmic Analogies: Structure and Symbolism in Tavener's Ikon of Light. Greensboro: Annual Meeting of the Texas Society for Music Theory, 2000. 11 p.
- 19/ Tavener J. The Music of Silence: A Composer's Testament. London: Faber & Faber, 2000. 208 p.
- 20/ Tavener J. The Protecting Veil. London: Chester music, 1989. 79 p.
- 21/ 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.

REFERENCES

- 1/ Bass, V.V. (2025), "Sacred poetics in the context of musical post-minimalism (based on the example of the works of John Tavener and Henryk Gorecki)", ARTE, No. 1, pp. 39–50. (In Russ.)
- 2/ Eremina, D.A. (2024), "Ikon in sound in the work of John Tavener", Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of high musical education], No. 2 (73), pp. 64–70. (In Russ.)



- 3/ Miklouho, E.O. (2019), "John Tavener on the path of creating music in the Orthodox liturgical tradition", *Khudozhestvennaya kul'tura* [Artistic Culture], No. 3, V. 2 (30), pp. 68–85. (In Russ.)
- 4/ Mikluho, E.O. (2018), "Contemporary English composer John Tavener on Renaissance and Baroque music", *Vestnik muzykal'noj nauki* [Journal of Musical Science], No. 1 (19), pp. 122–127. (In Russ.)
- 5/ Nasonov, R.A. (2018), "John Tavener: Christian Music between the Past and the Future", *Reshenie vmeste s Decision* [Solution with Decision], No. 60, Available at: <https://reshenie.vcc.ru/magazine/issues/a662018/view/article/1479245> (Accessed 18 March 2025). (In Russ.)
- 6/ Nasonov, R.A. (2015), "Music as a "theosis" (about John Tavener's religious concept). *Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], No. 3 (14), pp. 72–85. (In Russ.)
- 7/ Orobinskaya, E.Yu. (2024), "Eternity in time: 'The Apocalypse' by J.Tavener as an experience of musical iconography", *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 1, pp. 46–61. (In Russ.)
- 8/ Ruchkina, N.P. (2017), "The "new simplicity" in the musical art of the 20th – early 21st century", *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], No. 3, pp. 322–329. (In Russ.)
- 9/ Shevcova, I. (2013), "The interpretation of the cello in the music of Sofia Gubaidulina and the innovations of cello technique in the second half of the twentieth century", *Sovremennoe muzykal'noe iskusstvo* [Modern musical art], No. 2 (13), pp. 220–224. (In Russ.)
- 10/ Boyce-Tillman, J., Forbes, A.-M. (2020), *Heart's Ease: Spirituality in the Music of John Tavener*, Peter Lang Verlag, Oxford, 301 p. (In Eng.)
- 11/ Dudgeon, P. (2003), *Lifting the veil: the biography of Sir John Tavener*, Portrait, 288 p. (In Eng.)
- 12/ Haydon, G. (1995), *John Tavener: glimpses of paradise*, Gollancz, London, 316 p. (In Eng.)
- 13/ 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, 158 p. (In Eng.)
- 14/ Miklaszewska, J. (2021), "The Idea of an "Icon in Sound" in the Works of John Tavener", *Liturgia Sacra. Liturgia*, No. 1, pp. 217–231. (In Eng.)
- 15/ 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 2025).
- 16/ Moody, J. (2001), *Reflections on Life and Death in Contemporary Orthodox Music*. The orthodox research institute, Available at: http://www.orthodoxresearchinstitute.org/articles/music/moody_life_death.html (Accessed 09 April 2025).
- 17/ Pysh, G.M. (2014), "Icon in sound: an interview with sir John Tavener", *Choral Journal*, Vol. 54, No. 10, pp. 18–23. (In Eng.)
- 18/ Squibbs, R. (2000), "Cosmic Analogies: Structure and Symbolism in Tavener's Ikon of Light", *Annual Meeting of the Texas Society for Music Theory*, Greensboro, 11 p. (In Eng.)
- 19/ Tavener, J. (2000), "The Music of Silence: A Composer's Testament", Faber & Faber, London, 208 p. (In Eng.)
- 20/ Tavener, J. (1989), "The Protecting Veil", *Chester music*, London, 79 p.
- 21/ 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)": A dissertation for the Degree of doctor of musical arts, Fargo, 80 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дарья Андреевна Еремина, аспирант 1-го курса кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (класс доктора искусствоведения, профессора А.Е. Кром).

E-mail: daria_eremina1@mail.ru

Daria A. Eremina, 1st year postgraduate student at the Department of Music History, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory (under the guidance Anna E. Krom, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor).
E-mail: daria_eremina1@mail.ru