

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (доктор иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент
СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор
СПбГК и АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2024

Содержание

Статьи

Данила Любимов

«Марш Черномора» М. Глинки
в балетмейстерской разработке
М. Фокина: о работе хореографа
с партитурой **8**

Мэгуми Ханья

«Бах <...> стоит для меня в центре всего»:
диалог эпох и стилей в киномузыке
А. Г. Шнитке **28**

Наталья Яковлева

Роман Ильич Грубер и семья Гессенов:
к истории потерянных связей **52**

Нина Захарьина

Расшифровка и транслитерация
древнерусских песнопений в XIX —
начале XX века **66**

Дарья Еремина

«Икона Света» как образец «иконы
в звуках» Джона Тавенера **84**

Наталья Красикова

Музыка в романе Трумена Капоте
«Другие голоса, другие комнаты» **104**

Ян Цзиньпэн

Творческий портрет Ло Чжунжуна
в контексте музыкальной культуры Китая
второй половины XX века **124**

Артур Галухин, Александр Звонов

Роль мультиинструментализма в практике
военного дирижера **146**

Документы

Анастасия Войцешко

А. С. Ляпунова — публикатор
и комментатор писем А. Н. Серова **160**

Анастасия Ляпунова

Письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву **170**

Владимир Гуревич

Пять писем Розины Левиной **188**

Рецензии

Михаил Сапонов

Круг открытий. Двухтомное издание
Татьяны Шабалиной в Германии **196**

Сведения об авторах **205**

Информация для авторов **211**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.
in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Dr. habil. in Art History, Assoc.
Prof., Astrakhan Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University
of Zurich*)
Catherine Doulova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia
University*)
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute
of Russian Literature of the Russian Academy
of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,
State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,
Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific
Journals in which major scientific results of theses for
academic degrees of doctor and candidate of sciences should
be published (recommended by the Higher Attestation
Commission of the Ministry of Science and Higher
Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot
be reproduced in printed or electronic form without
the permission of the publisher.*

Contents

Articles

Danila Lyubimov
M. Glinka's "Chernomor's March"
Choreographed by M. Fokine:
The Choreographer's Work with the Score **8**

Megumi Hanya
"Bach [...] Stands for Me at the Centre
of Everything": Dialogue of Epochs and Styles
in Alfred Schnittke's Film Music **28**

Natalia Iakovleva
Roman Ilyich Gruber and the Hessen Family:
Toward a History of Lost Ties **52**

Nina Zakharina
Deciphering and Transnotation
of Old Russian Church Chants
in the 19th — Early 20th Centuries **66**

Daria Eremina
"Icon of Light" as an Example
of John Tavener's "Icon in Sound" **84**

Natalia Krasikova
Music in Truman Capote's Novel
"Other Voices, Other Rooms" **104**

Yang Jinpeng
Portrait of Luo Zhongrong in the Context
of Chinese Musical Culture
in the Second Half of the 20th Century **124**

Artur Galukhin, Alexander Zvonov
The Purpose of Multi-Instrumentalism
in the Training and Practice of a Military
Conductor **146**

Documents

Anastasia Voitseshko
Anastasia Lyapunova as a Publisher
and a Commentator of Alexander Serov's
Letters **160**

Anastasia Lyapunova
Letters from Alexander N. Serov
to Alexander A. Kireev **170**

Vladimir Gurevich
Five Letters by Rosina Levinne **188**

Reviews

Mikhail Saponov
A Collection of Discoveries.
The Two-Volume Edition
by Tatjana Shabalina in Germany **196**

Contributors to this issue **205**

Directions to contributors **211**

Научная статья

УДК 783

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.005

«Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера*Дарья Андреевна Еремина*

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

daria_eremina1@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8452-7692>

Аннотация. Статья посвящена феномену “Icon in Sound” («икона в звуках» / «музыкальная икона» / «звуковая икона»), занимающему центральное место в миропонимании и практике зрелого периода творчества 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 г.: в девяти сочинениях слово «икона» фигурирует в названии, в четырех — в уточняющих авторских примечаниях. Каждая «икона» получает индивидуальное жанровое воплощение и исполнительский состав.

Феномен «звуковой иконы» рассмотрен в статье на примере первого подобного опуса — «Иконы света» (1983), написанного для двойного хора и струнного трио. Произведение до сих пор не становилось предметом анализа в отечественной науке. В нем нашли отражение характерные черты данного типа композиции: опора на византийскую гимнографию, использование текстов на греческом языке, символизм мышления (тембровый, пространственный, числовой), симметрия, обращение к средневеково-ренессансным полифоническим принципам организации материала, экстатичность.

Ключевые слова: Джон Тавенер, икона в звуках, «Икона света», современная английская академическая музыка, хоровая музыка

Для цитирования: Еремина Д. А. «Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 84–103.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.005>

© Еремина Д. А., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.005

“Ikon of Light” as an Example of John Tavener’s “Icon in Sound”

Daria A. Eremina

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

daria_eremina1@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8452-7692>

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of the “Icon 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). This original type of composition, directly related to the concept of the icon and characterised by its religious content, was the result of the musician’s many years of spiritual searching. Tavener used the “icon in sound” from 1983 to 2000: in nine works the word “ikon” appears in the title, and in four in the author’s explanatory notes. Each “ikon” has its individual genre form and performing cast.

The phenomenon of the “icon in sound” is explored in the article using the first such opus, “Ikon of Light” (1983), written for double choir and string trio. When translating a visual-spatial art form into an auditory-temporal one, Tavener manages to preserve the essential features of an “ikon” while preserving his characteristic style of writing. This work reflects the characteristic features of this type of composition: foundation in Byzantine hymnography, Greek texts, symbolism of thought (timbral, spatial, numerical), symmetry, the use of medieval and Renaissance polyphonic principles of material organisation, ecstasy. “Ikon of Light” has not been introduced to Russian musicology.

Keywords: *John Tavener, icon in sound, “Ikon of Light”, contemporary English classical music, choral music*

For citation: Eremina, Daria A. “Ikon of Light” as an Example of John Tavener’s “Icon in Sound”. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 84–103. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.005>

© Daria A. Eremina, 2024

«Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера

Джон Тавенер (1944–2013) — английский композитор, творческий путь которого привлекает к себе особое внимание. Профессиональный музыкант, в молодости он был всецело увлечен авангардными экспериментами, интересовался рок-музыкой и общался с группой «Битлз». Большой неожиданностью для друзей и поклонников стал «уход» композитора в духовную сферу и обращение в православие в 1977 г. С этого времени он посвящает свое творчество служению Богу, работает в паралитургических жанрах, отказывается от традиционных форм английской концертной жизни. После многолетних духовных поисков в 1983 г. 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 указанного феномена. Тавенер обращался к нему регулярно, однако не ставил своей целью его научную рефлексию. Он ограничивался описанием чувственного восприятия 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 [Towards the Musica Perennis — Sir John Tavener 2011].

Зарубежные исследователи, анализирующие «музыкальные иконы» Тавенера, в основном не пытаются дать точную дефиницию. И. Миклашевска пишет, что «иконы» — это

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 [Miklaszewska 2021, 219].

В русскоязычном музыковедении понятие «звуковая икона» комментирует 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 [Насонов 2015, 80].

Ученый удачно отражает в своей формулировке чувственный компонент данного феномена, который был так важен Тавенеру.

Э. Оробинская в статье, посвященной масштабному «Апокалипсису», также затрагивает проблему «звуковой иконы», характеризуя ее как «новый род искусства, музыкальную иконопись» [Оробинская 2024, 47].

Нам представляется, что *музыкальная икона* — это тип композиции, соотносимый автором с традиционным понятием иконы, в котором обязательно присутствует религиозный компонент не только в названии или тексте, но также в музыке (апелляция к византийской православной богослужбной 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.). 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 направлен, прежде всего, на исполнителей и призван помочь им «погрузиться» в замысел композитора. В поле притяжения «звуковой иконы» попадают сочинения самых разных жанров: инструментальные, хоровые, масштабные вокально-инструментальные, сценические.

Первым образцом нового авторского типа композиции стала «Икона света» для двойного хора и струнного трио (1983). Идея ее создания возникла у Тавенера, когда он впервые прочитал «Мистическую молитву Святому Духу»¹ святого Симеона². Композитор был поражен интенсивностью образа света в молитве. В предисловии к партитуре он пишет:

¹ Углубленная форма молитвы осуществляется в измененном состоянии сознания, позволяющем увидеть нематериальный «внутренний свет» души.

² Симеон Новый Богослов (949–1022) — один из величайших писателей-мистиков в истории Православной Церкви. В своем духовном учении он настаивает на том, что

Это попытка выразить невыразимое, то есть «нетварный свет» [Tavener 1983, 3].

Композитор мыслит его как внутреннее озарение, стремление осознать Божественную сущность, максимально приблизиться к Богу.

«Икона света» состоит из семи частей. Как подчеркивает сам Тавенер, «центральное место занимает замечательное воззвание к Святому Духу святого Симеона» [Tavener 1983, 3] — четвертая часть. Остальные части «расходятся» от срединной, образуя пары: третья (“Trisagion I”) и пятая (“Trisagion II”), первая (“Fos I”) и шестая (“Fos II”), вторая (“Doxa”) и седьмая (“Eriphania”).

Авторское обозначение произведения как «икон» предполагает символическую интерпретацию его структурных особенностей. Приберегая центральную часть для главного события — молитвы Святого Симеона, Тавенер переводит в композиционную плоскость общие закономерности ансамбля иконостаса, акцентируя внимание на особой функции его центральных изображений.

Одной из особенностей иконостаса является его симметричная композиция. Как указывает О. Губарева,

симметрия у всех народов выступает символом красоты и гармонии упорядоченного космоса [Губарева 2017, 25].

Интересно, что тут же исследователь подчеркивает:

Природный фрактал строится на основе многообразного ритмического рисунка, где каждая его часть повторяется <...>, но не механически, а с некоторой «ошибкой» <...> Именно такая сложная и живая гармония воспринимается человеком как красота [Губарева 2017, 25].

Подобный принцип симметрии с небольшим «нарушением» обнаруживает себя в организации «Иконы света». Вместо традиционного палиндрома ABCDCBA — ABCDC₁A₁B₁. Тавенеру было важно акцентировать образ света в финале, поэтому за частью А “Fos” («Свет») следует финал В₁ “Eriphania” («Сияние») на музыкальном материале второй части В.

все, кто искренне ищет, способны достичь сознательного переживания пребывающего в них Святого Духа.

Ил. 1. Дж. Тавенер. «Икона света». “Fos I”, тт. 1–8

Fig. 1. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Fos I”, meas. 1–8

The musical score for "Fos I" by John Tavener, measures 1–8, is presented for seven parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin, Viola, and Cello. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) all sing the word "fos" in a high, intense register, marked with *sfz* (sforzando). The instrumental parts (Violin, Viola, Cello) play a sustained, low, and intense texture, marked with *pp* (pianissimo) and *con molto intensita*. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Идея постоянного обновления идентичного материала встречается в «Иконе света» Тавенера неоднократно на самых разных уровнях. Строгая предопределенность сообщает сочинению черты сакрального ритуала.

В статичной инициальной части “Fos I” (ил. 1) композитор изображает две силы: образ молящегося (мягкое звучание струнного трио)³ и сияю-

³ Символика числа три вызывает ассоциации с произведением С. А. Губайдулиной «Семь слов Спасителя на кресте» (1982). Три тембровых пласта музыкальной ткани этой пьесы (струнные, виолончель, баян) приобретают значение христианских символов и воплощают образ Святой Троицы.

щий образ Бога (гимнические возгласы хора). Эпиграфом к первой части служат слова святого Симеона Нового Богослова:

It shines on us without evening, without change, without alteration,
without form⁴.

На протяжении всей первой части хор шестикратно⁵ поет ключевое слово всего произведения — “Fos”, причем каждый раз дольше предыдущего (принцип ритмической прогрессии⁶),

пока оно не станет расширенным светом, отделенным от всего [Tavener 2000, 50].

Тавенер окрашивает слово “Fos” тонами большого минорного нонаккорда без квинты. Он встречается и в других хорах композитора: автор наделил его метафоричным названием “joy/sorrow chord” («аккорд радости/печали»)⁷ [Zinter 2015, 20].

Первая часть «Иконы света» отличается строгим характером и структурным рационализмом, что особенно заметно в партии струнного трио. В ней композитор обращается к принципу свободной гемитоники. Он последовательно «собирает» ряд из 12 неповторяющихся тонов (ил. 2), который затем ляжет в основу второй части сочинения “Доха” («Слава»):

Ил. 2. Дж. Тавенер. «Икона света». “Fos I”. 12-тоновый ряд в партии струнного трио

Fig. 2. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Fos I”. A 12-tone row in the part of a string trio

g e s a s f d h c fis b e cis a
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

⁴ «Сияет над нами без заката, без перемен, без изменений, без формы» (перевод выполнен автором).

⁵ По Библии Бог создал землю за шесть дней.

⁶ Близкий прием аугментации — постепенного увеличения длительностей при полном сохранении звуковысотной стороны модели — обнаруживается в творческом наследии американского минималиста С. Райха, например, в пьесе “Four organs” («Четыре органа», 1970).

⁷ Аккорд радости / печали находим в таких произведениях, как “Funeral Ikos” («Похоронный Икос», 1981), “The Lamb” («Ягненок», 1982).

Эта последовательность складывается из шести сегментов по два звука: ячейки формируют альт и скрипка, а глубокий бас виолончели поддерживает партию скрипки.

Вторая часть «Иконы света» «Доха» написана для двойного хора. Поскольку для Тавенера была существенной идея симметрии, он мастерски «спрятал» в музыкальном тексте трехслойный «шифр», основанный на магическом квадрате⁸. Каждая буква квадрата получает свой порядковый номер от 1 (S) до 8 (N), ему соответствует цифра и звук из ряда, «собранного» в «Fos I» (от 1 до 8). Таким образом, за каждой буквой квадрата «закрепляется» свой звук. В результате применения принципа симметрии вторая часть «Иконы света» обрела совершенный замкнутый в себе облик: центральный звук *fis* (N) являет ось симметрии для двух «половин» латинского изречения (ил. 3):

Ил. 3. Дж. Тавенер. «Икона света». «Доха».

Музыкальный шифр, основанный на магическом квадрате

Fig. 3. J. Tavener. *Ikon of Light*. «Doxa». A musical cipher based on a magic square

S	A	T	O	R	A	R	E	P	O	T	E	N	E	T	O	P	E	R	A	R	O	T	A	S	
1	2	3	4	5	2	5	6	7	4	3	6	8	6	3	4	7	6	5	2	5	4	3	2	1	
g	e	s	a	s	f	d	e	s	d	h	c	f	a	s	h	f	i	s	h	a	s	f	c	h	d
e	s	d	f	a	s	e	s	g																	

Все строфы «Доха» композитор объединяет благодаря «фундаменту» — басу. В его партии выдержанные звуки *g-es-as-f-d* соответствуют слову SATOR магического квадрата. Они отделены друг от друга пятисекундными паузами.

Музыкальный «шифр» присутствует во всех голосах, они проводят тему с симультанным кратным диминуированием (сопрано — бревисы, альты — целые, тенора — половинные). Подобное решение вызывает ассоциации с изоритмическим мотетом, основанным на остинатном повторении звуковысотной линии (color). В партии альтов и теноров в рамках одной строфы могут встречаться звуки, последовательно отсылающие к разным словам квадрата. Когда ряд заканчивается, композитор повторяет его с начала, образуя звуковые круги.

⁸ На ключевую роль магического квадрата в сочинении указывает Р. Скиббс [Squibbs 2000, 6].

Второй хор вступает как респоста канона (расстояние вступления — один такт), создавая эффект антифонного диалога двух клиросов, при этом альты и тенора «обмениваются» партиями, образуя вертикально-подвижной контрапункт октавы (ил. 4):

Ил. 4. Дж. Тавенер. «Икона света». “Доха”, тт. 1–7

Fig. 4. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Doha”, meas. 1–7

The musical score for 'Doha' from 'Ikon of Light' by J. Tavener, measures 1-7, is presented for a six-part choir. The score is written in 4/4 time and G major. The lyrics are 'S A T O R A R E P O T E N E T O P E R A'. The score shows a canon where the second choir enters one measure after the first. Dynamics include *pp*, *dho*, *xa*, and *molto sonore*.

Soprano 1: S A T O R A R E P O T E N E T O P E R A
pp dho - *xa*

Alto 1: S A T O R A R E P O T E N E T O P E R A
pp dho - *xa*

Tenor 1: S A T O R A R E P O T E N E T O P E R A
pp dho - *xa*

Bass 1: S A T O R A R E P O T E N E T O P E R A
pp dho - *xa*

Soprano 2: S A T O R A R E P O T E N E T O P E R A
pp dho - *xa*

Alto 2: S A T O R A R E P O T E N E T O P E R A
pp dho - *xa*

Tenor 2: S A T O R A R E P O T E N E T O P E R A
pp dho - *xa*

Bass 2: S A T O R A R E P O T E N E T O P E R A
pp dho - *xa* *molto sonore*

К созданию каждой части «Иконы света» композитор подходил индивидуально. Первые две (“Fos” и “Doha”) отражают западную ренессансную логику организации целого, они просчитаны математически и отли-

чаются глубоким интеллектуализмом. Последующая триада близка восточной византийской традиции. В них композитор выводит на первый план свободу мелодической линии и принцип вариативности.

“Trisagion I” («Трисвятое I») — вариант византийского гимна «Трисвятое»⁹. Тавенер выстраивает гимн по принципу ипофонного (респонсорного) пения: первую строку текста исполняет солист (бас 1), выступающий в роли доместика (регента), остальные — отвечающий ему хор (тенора, басы 1, басы 2)¹⁰ (ил. 5):

Ил. 5. Дж. Тавенер. «Икона света». “Trisagion I”, тт. 1–2

Fig. 5. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Trisagion I”, meas. 1–2

Strong & solemn: freely, as in Byzantine chant (moving forward always)

B 1 *f* A - ghi - os o The - os

T *f* A - ghi - os is - khy - ros

B 1 *f* A - ghi - os is - khy - ros

B 2 *f* A - ghi - os is - khy - ros

«Трисвятое» звучит архаично благодаря аллюзии на средневековый параллельный органум. Средний голос в хоровом ответе (бас 1), повторяющем реплику солиста, уподобляется *vox principalis*, а сопровождающие его тенор и бас 2 — *vox organalis*. Верхняя пара голосов движется совершенными консонансами — параллельными квинтами, в то время как бас 2 проводит партию баса 1 в инверсии (ось симметрии g).

⁹ «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный, помилуй нас».

¹⁰ Во второй части «Иконы света» аллюзия на Святую Троицу «рождалась» благодаря использованию трех инструментов, в третьей части — с помощью применения трех голосов.

Струнное трио, вступающее после хора, не только не вносит контраста, но дополняет вокальное «высказывание». В партии струнных сохраняется опора на речевой принцип организации строки и технику параллельного органума. Интересно, что тема струнных “Trisagion I” — предвосхищение хоровой темы “Trisagion II”.

Смысловой центр «Иконы света» — “Mystic prayer to the Holy Spirit” («Мистическая молитва Святому Духу») ¹¹ — отличается масштабностью построения. Она содержит в себе пять разделов, которые можно объединить в три части. Тавенер последовательно сжимает количество хоровых строк: в первой части 16 строк, во второй — 12, в третьей — 5. При их сложении получаем сакральное число 33 ¹².

Раздел А. Подобно «Трисвятому I», «Мистическая молитва» пронизана византийским влиянием. Мерное, поступенное движение, устойчивый ограниченный диапазон мелодики, отсутствие резких скачков, частая речитация на одном звуке вызывают ассоциации с жанром гимна (ил. 6):

Ил. 6. Дж. Тавенер. «Икона света». “Mystic prayer to the Holy Spirit”, т. 1

Fig. 6. J. Tavener. *Ikona of Light*. “Mystic prayer to the Holy Spirit”, meas. 1



Хоровая партия раздела А полностью подчинена слову, которое определяет организацию мелодики и метроритма. По аналогии с третьей частью «Иконы света» деление на такты условно, главной задачей Тавенер видит свободное распевание текста, а тактовая черта служит символическим ориентиром для обозначения начала и окончания строк.

Восточное влияние усматривается и в использовании исонов, разрастающихся от одного звука в сопрано до 12-звучного мажорного трезву-

¹¹ Прииди, свет истинный!
Прииди' жизнь вечная!
Прииди' сокровенное таинство!
Прииди' безымянное сокровище!
Прииди' неизреченное могущество! (пер. игумена Илариона Алфеева).

¹² Этого возраста достиг Иисус Христос к моменту распятия.

чия от с во всех голосах (символ полноты, перекликающийся с 12-тоновым рядом, «собранным» к концу первой части).

Раздел В — короткая интерлюдия у струнного трио — основана на новой звуковой версии магического квадрата¹³ (пять звуков¹⁴ основного мотива раздела А «Мистической молитвы» *g-f-e-d-c* соответствуют пяти буквам слова SATOR). На фоне глубокого, выдержанного баса у виолончели (он «спускается» по звукам *g-f-e-d-c*) скрипка интонирует звуки, закрепленные за буквами магического квадрата, а альт строго имитирует ее звучание. Тавенер подчеркивает важность каждого «слова», отделяя одно от другого четырехсекундной паузой (ил. 7):

Ил. 7. Дж. Тавенер. «Икона света». “Mystic prayer to the Holy Spirit”, тт. 17–26

Fig. 7. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Mystic prayer to the Holy Spirit”, meas. 17–26

The musical score is for three string instruments: Violin, Viola, and Cello. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 17-26 and includes the words SATOR, AREPO, and TENET. The second system covers measures 27-32 and includes the words OPERA and ROTAS. The Cello part (bottom staff) plays a deep, sustained bass line with dynamic markings of *mf* and *p*. The Violin (top staff) and Viola (middle staff) parts play more melodic lines, also with dynamic markings of *mf* and *p*. There are several rests in the Violin and Viola parts, labeled 'C 4" silence'. The score is written in a modern, minimalist style with a focus on texture and dynamics.

¹³ Важно, что буквенно-цифровой шифр представлен в диатоническом воплощении, а потому «работает» не строго (звук символизирует как букву R, так и центр палиндрома N в TENET).

¹⁴ Согласно сакральной числовой символике пять проникающих ран получил Иисус Христос во время распятия.

Ил. 8. Дж. Тавенер. «Икона света». “Mystic prayer to the Holy Spirit”, тт. 49–51

Fig. 8. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Mystic prayer to the Holy Spirit”, meas. 49–51

The musical score for measures 49–51 of "Mystic prayer to the Holy Spirit" by John Tavener. The score is for Soprano, Alto, Baritone, Bass, Violin, Viola, and Cello. The vocal parts have lyrics in English. The instrumental parts (Violin, Viola, Cello) feature complex rhythmic patterns with many beamed notes.

Vocal Lyrics:

- Soprano:** *mp* El-the to fos to a-li-thi-non
- Alto:** *mp* El-the to fos to a-li-thi-non
- Baritone:** majestic *mp* El-the to fos to a-li-thi-non
- Bass:** full of light! *mp* El-the to fos

Раздел A1 — «отражение» первого раздела A, ведь в основе — его инверсия (осью является тон *g*). Обращение меняет эмоциональный строй звучания, поскольку происходит заметная ладовая перекраска с миксолидийского *g* (в разделе A) на эолийский *g*.

Раздел B1 представляет собой инверсию раздела B «Мистической молитвы» (ось — звук *g*) со своим диатоническим вариантом магического квадрата.

В разделе A2 струнное трио и хор соединяются, образуя динамизированную репризу. Тавенер оставляет комментарий “full of light!” — «полный света!» Яркость и сила репризы насыщают пространство звуками и вызывают ощущение полноты: в партии хора текст и тематизм из раздела A усилен каскадными каноническими имитациями во всех голосах со сдвигом на три четверти. В партии струнных проходит тот же самый материал, однако с ритмическими изменениями. Выдержанный бас уподоб-

ляется исону и вместе с тем выполняет роль *cantus firmus*; другие голоса параллельно проводят диминуированные варианты его мелодии (ил. 8).

“Trisagion II” («Трисвятое II») — еще один вариант византийского гимна с тем же молитвенным текстом и созданный по тому же структурному принципу. Подобно тому, как в партии струнных “Trisagion I” предвосхищалась основная тема будущего “Trisagion II”, у струнного трио этой части появляется реминисценция хоровой темы “Trisagion I”.

В “Fos II” (“Свет II”) композитор возвращается к принципу постепенного «собирания» всех двенадцати звуков, опробованному в первой части сочинения. Полученный ряд — точная инверсия последовательности звуков “Fos I” (ил. 9):

Ил. 9. Дж. Тавенер. «Икона света». “Fos II”, 12-тоновый ряд в партии струнного трио

Fig. 9. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Fos II”. A 12-tone row in the part of a string trio

g	h	fis	a	c	es	d	gis	e	b	cis	f
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Если в первой части «Иконы света» «аккорд радости/печали» выстраивался по принципу ритмической прогрессии, то здесь Тавенер использует линейный арифметический принцип сложения долей¹⁵.

Части “Epirhania” композитор предпосылает эпиграф — слова молитвы Святого Серафима Саровского:

I can't look at you, Father, because the light flashing from your eyes
and face is brighter than the sun and I'm dazzled...¹⁶.

“Epirhania” Тавенер организует так же, как и часть “Доха”. Композитор создает музыкальный шифр на основе звуков, собранных в “Fos II”, и поручает его исполнение хору (ил. 10).

Кульминационное восторженно-туттийное звучание хора и трио подчеркивается авторскими ремарками «сияющая сила», «очень звучно».

¹⁵ Напомним, что линейный процесс сложения и вычитания — характерный прием репетитивной техники американского композитора Ф. Гласса.

¹⁶ «Я не могу глядеть на тебя, Отче, очи твои подобны вспышке молнии, лик твой ярче солнца, моим глазам больно на тебя смотреть» (перевод автора статьи. — Д. Е.).

Ил. 10. Дж. Тавенер. «Икона света». “Epiphania”.
Музыкальный шифр, основанный на магическом квадрате

Fig. 10. J. Tavener. *Ikon of Light*. “Epiphania”. A musical cipher based on a magic square

S A T O R					A R E P O					T E N E T					O P E R A					R O T A S					
1	2	3	4	5	2	5	6	7	4	3	6	8	6	3	4	7	6	5	2	5	4	3	2	1	
g	h	f	i	s	a	c	h	c	e	s	d	a	f	i	s	e	s	g	i	s	e	s	f	i	s
a	d	e	s	c	h	c	a	f	i	s	h	g													

Итак, «Икону света» можно назвать манифестом Тавенера: это первая «звуковая икона» композитора, она отражает в концентрированном виде его религиозные взгляды. Подобно П. Флоренскому, Тавенер считал свои «иконы» окном в мир божественного. Он стремился создавать священное музыкальное пространство, способное стать источником общения с Богом, духовного очищения и обновления.

В связи с этим важным понятием, а также композиционным элементом его сочинений выступает тишина. Композитор проводил параллель с живописными иконами, на которых изображен застывший взгляд ангелов, погруженных в созерцание Абсолюта: «это стремление к Богу, которое как-то окаменело и стало безмолвным» [Tavener 2000, 157]. Композитор не только выписывал паузы между частями и разделами, но также точно хронометрировал каждый период «молчания». В его сочинениях тишина стала еще одним элементом тембра, формы и времени.

Неотъемлемый знак стиля Тавенера — медленный темп. Композитор сравнивал ощущение статики, «застывшего» времени, присущего его музыке, с иконописными образами.

Тавенер всегда учитывал вопросы организации пространства — как физические, обусловленные акустическими параметрами зала, так и символические, связанные с расположением групп музыкантов. По замыслу автора, «Икону света» желательнее исполнять в зданиях с объемной акустикой [Tavener 1983, 3], а

трио лучше разместить в галерее или где-нибудь на таком же расстоянии от певцов [Tavener 1983, 3].

Каждая «икона» была для Тавенера уникальным выражением духовных исканий, воплощением христианских представлений композитора о мире, предопределявших выбор религиозных сюжетов. Вербальному

компоненту своих произведений композитор всегда уделял повышенное внимание, настаивая на том, что именно озвучивание текста имеет первостепенное значение в его творчестве:

Музыка не должна служить просто украшением, она продолжает Слово, распространяет его мощь. Она находится на службе Слова [Tavener 2000, 47].

Трепетное отношение к слову подчеркивается и в «Иконе света». Ее сердцевина — «Мистическая молитва Святому Духу» — развернутое стихотворение с фразами разной длины. Композитор обрамляет сочинение цитатами Симеона Нового Богослова и Серафима Саровского. «Свет» и «Сияние» символизируют божественное присутствие, благодать и истину, становятся метафорами Бога, проникающего через музыку и озаряющего душу слушателя. «Слава» связана с поклонением и прославлением Бога, восхищением и благодарностью. Эта молитва занимает важнейшее место в христианском богослужении, являясь как неотъемлемой частью католической мессы (*"Gloria in excelsis Deo"*), так и инициальным разделом Великого славословия в православном каноне.

Погружение в духовную проблематику определяет специфику музыкальной организации произведения и творческий процесс Тавенера в целом. Однако авторский стиль и метод композиции остаются глубоко рациональными. Особый интерес представляет использование музыкального шифра (магического квадрата), неразличимого на слух. Интеллектуальный подход прослеживается в скрытых символических смыслах, в частности, большое значение в «Иконе света» приобретает символика числа.

Композитор последовательно организует форму «Иконы света», в которой все части взаимосвязаны: «Доха» (ч. 2) выстраивается из звуков «Fos I» (ч. 1), «Epiphania» (ч. 7) из ряда, собранного в «Fos II» (ч. 6). В партии струнных «Trisagion I» (ч. 3) появляется предвосхищение хоровой темы «Trisagion II» (ч. 5), а в партии струнных «Trisagion II» (ч. 5) реминисценция хоровой темы «Trisagion I» (ч. 3).

На макро- (организация всего произведения) и микроуровнях (проведение звуков, последовательно отсылающих к буквам магического квадрата, в «Доха», «Epiphania») находит свое отражение символика круга, которую можно ассоциировать с понятиями гармонии и совершенства.

Хотя в своих интервью Тавенер неоднократно подчеркивал принципиальную позицию отказа от традиций церковной музыки, сформированных в лоне западных христианских конфессий, его сочинения насы-



Ил. 1. John Tavener: Ikon of Light Special Commemorative Edition (2013).
Обложка диска

Fig. 1. John Tavener: Ikon of Light Special Commemorative Edition [CD] (2013).
Cover.

щены полифоническими приемами. В «Иконе света» это проявляется в многочисленных инверсиях, канонах, диминуциях. Избранные принципы развития не случайны: в молодые авангардные годы Тавенер увлекался додекафонией.

Несмотря на различие избираемых подходов к организации музыкальной материи, контраст между частями сглаживается общим ощущением архаики, причастности к величественной древней культуре, которую сам композитор связывает со «строгой и торжественной» простотой византийского распева. Подчинение сакральным канонам на разных уровнях предопределило обрядовую направленность произведения, которое «должно разворачиваться как ритуал» [Tavener 1983, 3], приобщающий слушателей-участников к миру запредельного.

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

ной. 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 в. 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 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. Среди них — А. Пярт, Х. Гурецкий, С. Губайдулина, В. Мартынов, В. Сильвестров. Органичное положение в этом кругу занимает и Джон Тавенер.

Видеоматериал

Towards the Musica Perennis — Sir John Tavener // BBC Four. YouTube, 2005–2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iK7Qkxt8FNs> (дата публикации: 09.12.2011; дата обращения: 01.04.2024).

Список источников

- [1] Губарева 2017 — Губарева О. Ритм и метафора в искусстве иконы // Слово.ру: Балтийский акцент. 2017. Том 8. № 1. С. 24–34. Цифровая копия: Журналы БФУ им. И. Канта, 2011–2024. URL: https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/71f/Губарева_24-34.pdf (дата обращения: 01.04.2024).
- [2] Насонов 2015 — Насонов Р. Музыка как «феозис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14). С. 72–85.
- [3] Нумерология библейская // Азбука веры, 2005–2024. URL: <https://azbyka.ru/numerologiya-biblejskaya> (дата обращения: 01.04.2024).
- [4] Оробинская 2024 — Оробинская Э. Ю. Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж. Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 1 (март 2024). С. 46–61. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.03>.

- [5] Miklaszewska 2021 — *Miklaszewska J.* The Idea of an “Icon in Sound” in the Works of John Tavener // *Liturgia Sacra. Liturgia.* 2021. No. 57 (1). P. 217–231.
- [6] Squibbs 2000 — *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.
- [7] Tavener 1983 — *Tavener J.* Ikon of Light. London: Chester music, 1983. 29 p.
- [8] Tavener 2000 — *Tavener J.* The Music of Silence: A Composer’s Testament. London: Faber&Faber, 2000. 208 p.
- [9] Zinter 2015 — *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): doctoral dissertation. The North Dakota State University of Agriculture and Applied Science, 2015. 80 p.

References

- [1] Gubareva, Oksana (2017). “Ritm i metafora v iskusstve ikony” [“Rhythm and metaphor in icon art”]. In *Slovo.Ru: Baltiyskiy Aktsent* [Word.ru: Baltic accent]. 2017. Vol. 8, no. 1, pp. 24–34 (in Russian). Digital copy: Zhurnaly BFU im. I. Kanta, 2011–2024. Available at: https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/71f/Gubareva_24-34.pdf (accessed: 01.04.2024).
- [2] Nasonov, Roman (2015). “Muzyka kak ‘feozis’ (o religioznoy kontseptsii Johna Tavenera)” [“Music as a ‘theosis’ (about John Tavener’s religious concept)”]. In *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2015, no. 3 (14), pp. 72–85 (in Russian).
- [3] “Numerologiya bibleyskaya” (2023). Available at: <https://azbyka.ru/numerologiya-bibleyskaya> (accessed: 09.09.2023) (in Russian).
- [4] Orobinskaya, Eleonora (2024). “Vechnost’ vo vremeni: ‘Apokalipsis’ J. Tavenera kak opyt muzykal’noy ikonografii” [“Eternity in Time: John Tavener’s ‘Apocalypse’ as an Attempt of Musical Iconography”]. In *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* / *Journal of Moscow Conservatory*. Vol. 15, no. 1 (March 2024), pp. 46–61 (in Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.03>.
- [5] Miklaszewska, Joanna (2021). “The Idea of an ‘Icon in Sound’ in the Works of John Tavener”. In *Liturgia Sacra. Liturgia.* 2021, no. 57 (1), pp. 217–231.
- [6] Squibbs, Ronald (2000). *Cosmic Analogies: Structure and Symbolism in Tavener’s Ikon of Light*. Annual Meeting of the Texas Society for Music Theory, 11 p.
- [7] Tavener, John (1983). *Ikon of Light*. London: Chester music, 29 p.
- [8] Tavener, John (2000). *The Music of Silence: A Composer’s Testament*. Faber and Faber, 208 p.
- [9] Zinter, Erik Andrew (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)*. The North Dakota State University of Agriculture and Applied Science, 80 p.

Статья поступила в редакцию: 01.04.2024; одобрена после рецензирования: 28.04.2024;
принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 01.04.2024; approved after reviewing: 28.04.2024; accepted for
publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

гии, Австрии, Финляндии, Швеции, Норвегии, Канаде, Польше, Украине, Словении, Латвии. Член Союза композиторов России (с 1972), в 2010–2017 — Секретарь Союза композиторов России. Под руководством В. А. Гуревича успешно защищено более 20 кандидатских диссертаций соискателями из России, Китая, Кореи и других стран. Он входит в состав диссертационных советов Санкт-Петербургской и Нижегородской консерваторий. Свободно владеет фортепианной игрой, регулярно выступает как солист и концертмейстер в концертах в разных залах России и зарубежных стран, является членом жюри Международных конкурсов в России и Финляндии, организатором и руководителем ежегодных Шостаковичских чтений (Союз композиторов Санкт-Петербурга). С 1995 — член Рабочей группы сообщества музыковедов стран Центральной и Восточной Европы Института музыковедения Лейпцигского университета.

Дарья Андреевна Еремина — студентка 4 курса кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (класс доктора искусствоведения, профессора А. Е. Кром). Окончила теоретическое отделение Нижегородского музыкального училища имени М. А. Балакирева в 2020 году. Основные сферы научных интересов: современная академическая музыка, английская культура, творчество Джона Тавенера.

Нина Борисовна Захарьина — доктор искусствоведения (2008), доцент (2023), профессор кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В 1984 окончила Ленинградскую государственную консерваторию. В 1992 защитила кандидатскую диссертацию на тему «Интонационная лексика и композиция октомодалных песнопений знаменного распева», в 2007 — докторскую диссертацию «Русские певческие книги: типология, пути эволюции».

a member of the Union of Composers of Russia, having joined in 1972. Between 2010 and 2017, he held the position of Secretary of the Union of Composers of Russia. V. A. Gurevich has served as a scientific supervisor for over twenty doctoral dissertations, which have been successfully defended by applicants from Russia, China, Korea and other countries. He serves on the dissertation committees of the St. Petersburg and Nizhny Novgorod Conservatories. He is an accomplished pianist and regularly performs as a soloist and accompanist in concerts in various halls in Russia and abroad. Additionally, he serves as a jury member of international competitions in Russia and Finland, and as the organiser and leader of the annual Shostakovich Readings (Union of Composers of Saint Petersburg). Since 1995, he has been a member of the Working Group of the Community of Musicologists of Central and Eastern Europe at the Institute of Musicology at the University of Leipzig.

Daria A. Eremina is currently a fourth-year student at the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire under the guidance of Professor Anna E. Krom, Dr. habil. in Art History. She graduated from the theoretical department of the Balakirev Nizhny Novgorod Music College in 2020. Her principal main areas of research interest are contemporary classical music, English culture and the distinctive characteristics of John Tavener's oeuvre.

Nina B. Zakharina holds a Dr. habil. in Art History (2008) and is a Professor of the Department of Old Russian Chant Art at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. In 1984, she completed her studies at the Leningrad State Conservatory. In 1992, she successfully defended a doctoral dissertation on the subject of "Intonational vocabulary and composition of oktomoodal hymns of znamenny chant". In 2007, she completed her Dr. habil. dissertation, entitled "The Russian chant books: typology, ways of evolution". She has held positions at the National Library

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 16. № 3. 2024

Подписано в печать 10.09.2024. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 13,8. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 5124-24.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru