

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра хорового диригування

СПАДКОЄМНІСТЬ ДУХОВНОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ
В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖ. ТАВЕНЕРА

Магістерська робота
Русанової Катерини Володимирівни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інтерпретології
та аналізу музики **Романюк І. А.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Русанова К. В

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СЕР ДЖОН ТАВЕНЕР – ПРАВОСЛАВНИЙ АНГЛІЙСЬКИЙ КОМПОЗИТОР ОСТ.ТРЕТИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.	9
1.1. Духовна музична традиція Англії: становлення та еволюція.....	11
1.2. Дж. Тавенер – продовжувач традиції англійської композиторської школи..	18
1.3. Історіографія досліджень, присвячених творчій постаті митця.....	20
1.4. Життєтворчість Дж. Тавенера як шлях духовного схождения.....	24
Висновки до Розділу 1.....	32
РОЗДІЛ 2. ВТІЛЕННЯ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ В «TWO HYMNS TO THE MOTHER OF GOD» («ДВА ГІМНИ ДО БОГОРОДИЦІ») ТА «SVYATI» («СВЯТИЙ») ДЖ. ТАВЕНЕРА	34
2.1. Хоровий цикл « <i>Two Hymns To The Mother Of God</i> » («Два гімни до Богородиці», 1985): спадкоємність традиції православного богослужбового співу.....	34
2.2. « <i>Svyati</i> » («Святий», 1995): досвід композиційно-драматургічного та виконавського аналізу	45
Висновки до Розділу 2	56
ВИСНОВКИ	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	63
ДОДАТКИ	70
Додаток А.....	70
Додаток Б.....	77
Додаток В.....	78

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Наукова проблематика магістерської роботи обумовлена актуальним питанням музикознавства сучасності, пов'язаного з вивченням багатовимірних зв'язків композиторської творчості і Традиції. Зокрема, спадкоємність духовної музичної традиції, що слугує невичерпним потужним джерелом, яскраво виявляється в хоровій музиці композиторів сучасності (А. Пярт, С. Губайдуліна, Г. Гурецький, Дж. Тавенер, Л. Дичко, Є. Станкович та ін.), оскільки співоцьке мистецтво протягом багатьох століть розвивалося в системі богослужбової храмової культури. Прагнення митців спостерігається, з-поміж іншого, в наслідуванні засад усталеної древньої музичної традиції християнської культури в контексті композиторської творчості сьогодення, що втілюється у напрямі *nova musica sacra*.

Творчість англійського композитора сера Джона Тавенера (*John Tavener*, 1944 – 2013) не може залишатися осторонь інтересу сучасної вітчизняної музичної науки й виконавської практики. Саме два його твори офіційно визнано найбільш виконуваними на батьківщині – у Великобританії. Дж. Тавенер удостоєний багатьох престижних премій, що засвідчують його визнання на світовому рівні; у 2000 році композитору було присвоєно лицарський титул королевою Великобританії Єлизаветою II (після виконання твору митця «*Song for Athene*» – «Пісня для Афіни»).

На сьогодні творчість та самобутній композиторський стиль Дж. Тавенера є малодослідженими в українській музичній науці. Багатогранність індивідуального композиторського стилю, жанрово-стильові пріоритети, а також обумовленість художнього мислення митця його світобаченням та духовним досвідом постають актуальними, вповні невивченими питаннями для дослідників сучасної композиторської творчості.

Джерелом кристалізації композиторського стилю і художнього мислення англійця Дж. Тавенера стала православна віра (прийняття митцем Православ'я в 33 роки): «Той факт, що я прийняв Православ'я, надзвичайно важливий, як і те,

що моя музика натхненна Православ'ям. З його допомогою я можу торкатись сердець англіїців способом, про який вони не думали і з яким ніколи не стикалися» [55]. Духовна музична культура богослужбової співочої традиції є невід'ємною складовою композиторської творчості Дж. Тавенера, що вирізняє митця серед інших композиторів (зокрема, англійської композиторської школи другої половини XX – початку XXI століть).

Таким чином, актуальність теми дослідження полягає, з одного боку, в самому матеріалі (що вперше упроваджується в науковий обіг українського музикознавства), пов'язаного з тенденціями розвитку *nova musica sacra* (за Н. Гуляницькою) в мистецько-культурному просторі сьогодення, з іншого – у виявленні ознак традиційно-жанрового (спадкоємність духовної традиції) й індивідуально-стильового (композиторська інтерпретація усталених канонічних зразків Богослужбового чину) в досліджуваних духовних хорових творах Дж. Тавенера.

Об'єкт дослідження – духовна хорова композиторська спадщина сьогодення (напрямок *nova musica sacra*), **предмет** – ознаки втілення спадкоємності духовної музичної традиції християнської культури в аналізованих хорових духовних творах Дж. Тавенера.

Мета даного дослідження – виявити ознаки спадкоємності духовної музичної традиції християнського світу в хорових творах Дж. Тавенера.

Для досягнення поставленої мети сформовані наступні **наукові завдання**:

- розглянути основні віхи становлення та розвитку духовної хорової музичної традиції Англії;
- систематизувати наукові джерела, присвячені життєтворчості і особливостям композиторського стилю Дж. Тавенера;
- охарактеризувати риси композиторського стилю та жанрові пріоритети духовної хорової творчості митця;
- здійснити структурно-функціональний та виконавський аналіз окремих духовних хорових творів Дж. Тавенера;

- визначити ознаки втілення спадкоємності духовної традиції в хоровому циклі «*Two Hymns to the Mother of God*» («Два гімни до Богородиці»);
- розглянути історію виникнення та охарактеризувати значення духовного піснеспіву *Трисвяте* у православному богослужінні;
- охарактеризувати композиторську інтерпретацію тексту *Трисвятого* та його втілення в хоровому творі «*Svyati*» («Святий») Дж. Тавенера.

Матеріалом дослідження слугують: партитура хорового циклу «*Two Hymns to the Mother of God*» («Два гімни до Богородиці») Дж. Тавенера (1985) для двох чотириголосних мішаних хорів *a cappella*, відеозапис виконання циклу (Чиказький хоровий колектив «*Bella Voce*», диригент – Ендрю Льюїс) та партитура хорової композиції «*Svyati*» («Святий») Дж. Тавенера (1995) для мішаного чотириголосного складу хору та соло віолончелі, відеозапис виконання твору (Камерний хор Московської консерваторії, соліст – П. Кондрашин, диригент – О. Соловйов, 2015 р.).

Окрім того, значущим при дослідженні духовної композиторської спадщини, ціннісних і світоглядних настанов композитора постає автобіографічна книга Дж. Тавенера «*The Music of Silence: A Composer's Testament*» («Музика тиші: заповіт композитора», 1999).

Методи дослідження. Обґрунтування заявленої наукової проблематики магістерської роботи зумовило залучення таких наукових підходів:

- *біографічний* – спрямований на вивчення життєвого та творчого шляху з метою систематизації розрізнених біографічних відомостей про композитора в урахуванні світоглядних настанов творчої особистості;
- *жанровий* – задіяний для визначення жанрових ознак аналізованих творів як прояву взаємодії жанрів християнської культури та сучасного хорового письма, обумовленого композиторським мисленням;
- *стильовий* – націлений для виявлення музично-стилістичних ознак в досліджуваних творах як прояву композиторського стилю Дж. Тавенера, що увиразнює світоглядні засади хорової творчості митця;

- *семантичний* – покликаний з'ясувати духовний смисл канонічного тексту *Трисвятого*, задостойника «*О Тебе радуется*» та *Світилену* з Православної богослужбової традиції з метою подальшої екстраполяції на композиторську творчість Дж. Тавенера;

- *структурно-функціональний* – включений для обґрунтування архітектонічних та музично-драматургічних особливостей аналізованих творів;

- *інтерпретаційний* – задіяний для здійснення виконавського аналізу творів.

Теоретична база дослідження представлена науковими працями з питань:

- *духовного богослужбового співу* (прот. Д. Болгарського [8], І. Гарднера [12; 13], В. Мартинова [34; 35], В. Медушевського [38], А. Смишляк [51], М. Успенського [59], О. Шевчук [68; 69], прот. О. Шмемана [72]);

- *методології вивчення хорової духовної музики на сучасному етапі* (Н. Гуляницької [15; 16], Ю. Кучурівського [30]);

- *історії та теорії світового та вітчизняного хорознавства* (В. Живова [20], В. Краснощекова [28], П. Левандо [31]);

- *теорії жанру та стилю в музичному мистецтві* (М. Арановського [4], В. Бобровського [7], В. Медушевського [36; 37], Є. Назайкінського [43], В. Холопової [61; 63], В. Цуккермана [64], С. Шипа [70]).

- *історії музичної культури Англії та англійської композиторської школи* (Л. Ковнацької [24; 25; 26], В. Михайловського [41], Є. Плотнікова [45], Г. Шнеєрсона [73]);

- *дослідження життєтворчості та духовної композиторської спадщини Дж.Тавенера* (О. Босенко [9], С. Жилкіна [21], Р. Насонова [44], М. Строганової [53], Дж. Тавенера [55; 80], І. Муді (*Ivan Moody*) [78], Ш. Мартіна (*Sean Martin*) [79]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження пов'язана з:

- впровадженням в науковий обіг досі не вивчених духовних хорових зразків Дж. Тавенера, творчість якого представляє неабиякий інтерес для вітчизняного музикознавства, а також виконавської практики сьогодення;

- увиразненням спадкоємності духовної музичної традиції у хоровій творчості Дж. Тавенера на підставі дослідження особливостей композиторської інтерпретації канонічних зразків Богослужбового чину;

- запропонованою систематизацією відомостей про життєвий та творчий шлях Дж. Тавенера (більшою мірою, на підставі англомовних першоджерел та інтерв'ю) з урахуванням світоглядних та ціннісних настанов творчої особистості митця (у тому числі, запропонованих самим композитором у книзі «Музика тиші: заповіт композитора», що слугує автобіографією і, водночас, духовним заповітом).

Таким чином, наукова новизна отриманих результатів дослідження намічає перспективу подальшого вивчення багатовимірних жанрових зв'язків сучасної духовної музичної культури у взаємодії композиторської творчості (як мистецтва самовираження) і Традиції (як прояву спадкоємності музичної культури Православного світу), що віднаходять своє втілення у напрямі *nova musica sacra*.

Практична значимість отриманих результатів. Матеріали дослідження уможливлюють вивчення хорової творчості Дж. Тавенера на практичних заняттях хорового класу та диригування для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України («Диригування», «Виконавсько-педагогічна майстерність», «Читання хорових партитур». «Методика роботи з хором») і можуть бути використаними у навчальних курсах: «Історія хорової літератури», «Сучасна зарубіжна хорова література», «Сучасна музика», «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», а також для подальшого дослідження творчої постаті Дж. Тавенера та його композиторської спадщини.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методологічні положення магістерської роботи пройшли апробацію у публічних виступах:

- на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Пластичний вимір музичного мистецтва», в рамках науково-мистецького проекту «Практична музикологія» (ХНУМ, грудень, 2018);

- на III Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання богослов'я та історії церкви» (Харківська духовна семінарія ім. святого апостола і євангеліста Іоанна Богослова, листопад, 2019);

- на науково-практичній конференції «Магістерські читання – 2020» (ХНУМ імені І. П. Котляревського, травень, 2020, в онлайн-режимі).

За матеріалами магістерської роботи підготовано наукову статтю «Спадкоємність духовної музичної традиції в хоровій творчості Дж. Тавенера (на прикладах «*Two Hymns to the Mother of God*» та «*Svyati*»)» («Магістерські читання – 2020», ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Структура дослідження включає Вступ, два основні Розділи, Висновки, Список використаних джерел та Додатки, які містять фото, схему і нотні зразки. Загальна кількість сторінок – 83, із них основного тексту – 62. Кількість використаних джерел – 81 показчик.

РОЗДІЛ І
СЕР ДЖОН ТАВЕНЕР –
ПРАВОСЛАВНИЙ АНГЛІЙСЬКИЙ КОМПОЗИТОР
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

*Сутність творчості Дж. Тавенера втілюється в
одній фразі: «Музика – це прославлення Господа. Це все»*

Іоанн Муді [78]

Враховуючи заявлену в дослідженні наукову проблематику, пов'язану з дослідженням духовної музичної традиції, а саме – особливостей її спадкоємності на прикладі хорової творчості англійського композитора останньої третини ХХ – початку ХХІ століть Дж. Тавенера, вважаємо правомірним зупинитися детальніше на розгляді поняття *традиції*.

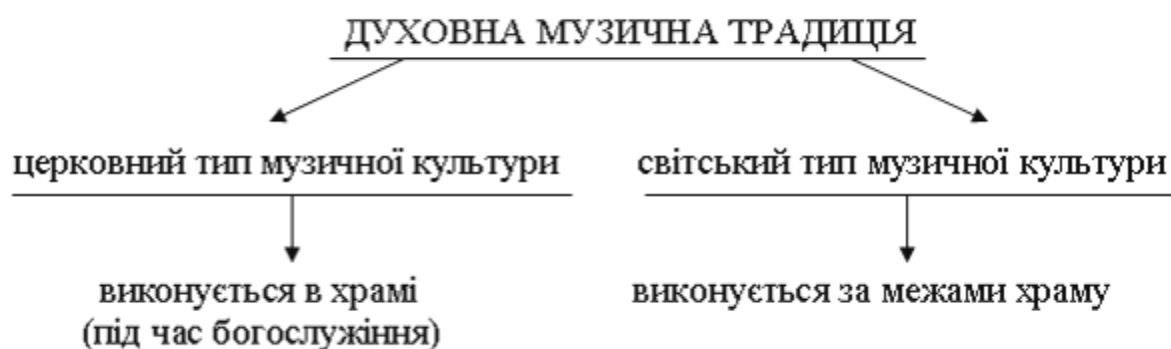
Передусім, торкнемося етимології поняття, що походить від лат. *traditio* – «передавання». Поняття «традиції» відкриває для вчених розмаїття наукових перспектив для досліджень. Так, формується чимало пояснень та визначень «традиції», до яких апелюють дослідники та які «спрацьовують» в подальші епохи. Так, К. Попер розглядав традицію як спільність позиції, цінностей і смаків, а Е. Гуссерль означив її як спосіб існування культурного світу. М. Хайдеггер мислив поняття традиції історико-генетично, як трансляцію смислових змістів, які визначають специфіку відкритості людського буття, у той час як Г. Г. Гадамер обстоював традицію як «форму авторитету» [10, с. 122–125].

Традиція є невід'ємною складовою в розвитку музичної культури, що вибудована на безперервній передачі досвіду (спадкоємність традиції). Все, що пов'язано з традицією, завжди є сталим, фундаментальнішим, порівняно з постійно змінними тенденціями. Поняття «традиції» дослідники визначають як «соціальну форму передачі людського досвіду, без якого немислиме функціонування культури, як вид колективної пам'яті, як певним чином

упорядкований, відібраний і структурно організований досвід суспільства» [10, с. 115].

В тисячолітньому розвитку духовної музичної традиції, пов'язаної з часопростором християнської культури, поняття «традиція» постає в найширшому (найціннішому) розумінні та вважається скарбом усієї Церкви, здобутого протягом багатьох століть під натхненням Святого Духа.

Оскільки *духовна музична традиція* пов'язана з світом християнської культури, то дане поняття у нашому дослідженні розуміється не тільки як прояв богослужбового співу (церковний тип музичної культури), а як і професійна композиторська творчість духовної тематики (світський тип музичної культури). Схематично це можна зобразити наступним чином:



Відтак, підрозділ 1.1. даного дослідження присвячено розгляду становлення та розвитку духовної музичної традиції Англії, що включає як церковну музичну культуру, так і професійну композиторську творчість (світська музична культура). У контексті вивчення композиторської творчості Дж. Тавенера та його художнього мислення констатуємо, що духовна музична культура богослужбової церковної співочої традиції постає ваговою складовою. Апелюючи до духовної музичної традиції попередніх епох, творчість митця має могутній емоційний вплив, що пробуджує духовність людини. Композиторський стиль Дж. Тавенера пов'язаний з традиціями багатьох попередніх епох та композиторів, творчість яких мала духовне спрямування. Як зазначають дослідники, «...у духовній музиці ми бачимо унікальний інструмент психофізичного впливу, даний людству Богом

або вироблений в процесі еволюції, що відіграє ключову роль у вихованні сьогодення, високодуховної людини нового тисячоліття» [18].

1.1. Духовна музична традиція Англії: становлення та еволюція

Вагому роль у становленні професійного англійського мистецтва відіграла храмова музика (*church music*), становлення та розквіт якої пов'язаний з прийняттям християнства в Англії у VI столітті. За слушним твердженням А. Васюріної, «християнська церква заклала фундамент європейської професійної музичної традиції, в межах церковної культури розвивалися музична теорія й естетика, були створені видатні художні цінності»¹.

Як відомо, із утвердженням християнства формується система церковного богослужіння. Тому, передусім, окреслимо стисло основні віхи поступу Християнської Церкви в Англії, спираючись на існуючі джерела щодо її становлення та розвитку [2; 41; 45; 46].

1.1.1. Історія християнства в Англії: загальна характеристика

Дохристиянські часи на території сучасної Великобританії були означені простими формами вірувань. Початковим проявом релігійних вірувань (лат. *religare* – об'єднувати) було язичництво – пантеїстичне вірування, яке полягало в поклонінні силам природи та культу предків. Воно займало досить тривалий етап в історії так званого «докельтського періоду».

Приблизно з VII століття до нашої ери Британські острови заселяють кельтські племена, які досить вагомо вплинули на розвиток всієї національної культури Англії. Британські кельти перебували в стані незалежності своїх духовних вірувань, доки римський полководець Гай Юлій Цезар не почав воєнні походи на Британію в I столітті до нашої ери, з метою завоювання островів та введення римських релігійних традицій. Після довготривалих воєнних походів римські язичницькі традиції та обряди почали впливати на національну культуру та вірування англійців, стала поширюватись латинська мова.

¹ Васюріна А. Музика у світових релігіях: особливості вияву. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39541/16-Vasyurina.pdf?sequence=1> (дата звернення: 15.04.2020).

Починаючи з I століття нашої ери, на територію Британських островів поступово почало проникати християнство, що пов'язано з апостольською проповіддю по всьому світу про Єдиного Бога. Згодом християнство стало панівною релігією на теренах сучасної Великобританії. Поширенню християнства сприяли, в тому числі, торговці та місіонери, які подорожували багатьма країнами.

Як зазначає історик Є. Плотніков, «...після хрещення римського імператора Костянтина Великого (306 – 337) суспільство все більше стало схилитися в бік монотеїзму, при чому головною релігією виступало християнство. Деякий час після цього язичництво існувало одночасно з християнством, але потім влада заборонила язичницькі обряди» [45].

Тільки в V столітті кельтське християнство, центром якого була Ірландія, стає панівним віросповіданням. Даний факт вплинув на формування церкви в Англії. Вагомим чинником розвитку духовного життя Ірландії та Шотландії стали і монастирі.

Одним із основоположників у розповсюдженні християнства став святий Патрік² (англ. *Saint Patrick*) – рівноапостольний святий Ірландії (V століття), який почав проповідувати Євангеліє; налагодив стосунки з Британською та Галльською церквами. Відтак, вже в першій половині VI століття вся Ірландія була християнською. Згодом християнство затвердилось і в Шотландії, місіонером якої був святий Нініан (360 – 432). Діяльність св. Нініана (англ. *Saint Ninian*) була засадничою у становленні християнської Шотландії.

Як відомо з історичних джерел, з початку V століття кельти почали розповсюджувати християнство територією сучасної Великобританії (Північна Ірландія, Шотландія, Уельс). Однак Англія до кінця V століття продовжувала залишатись язичницькою, що обумовлено фактом завоювання германськими племенами. Окремою віхою в історії Англії став, так званий, англосаксонський

² Святий Патрік [75] (лат. *Sanctus Patricius*) народився приблизно в 373 році. Ім'я Патрицій (Patricius), означає «батько для своїх людей», він прийняв у зрілому віці, вже в Галлії. У 22 роки Патрік приймає рішення їхати в Ірландію з проповідуванням Христа. Але спочатку треба було отримати освіту. Для цього святий поїхав в Галлію, де навчався під керівництвом Святого Германа, єпископа Оксерського (Saint Germanus of Auxerre) і монахів монастиря Святого Гонората на Леринських островах (фр. *Iles de Lerins*; біля нинішніх Канн у Провансі).

період, що розпочався у V столітті з приходом племен англів, саксів та ютів на Британські острови та утворенням англосаксонських держав.

Початок VI століття ознаменований упровадженням християнства на території англосаксів (тобто Англії). Треба відзначити, що вагомий вплив на розповсюдження християнства в Англії здійснив Августин Кентерберійський³ [46], який похрестив язичницького короля Етельберта (552 – 616 рр.) і його підданих, а також заснував монастир. До кінця VII століття християнство було проповідане майже по всій території Британських островів.

В наступні століття на Англію чекали духовні зміни, що стосувалися появи і відмежування католицизму від Вселенської Православної Церкви (XI ст.), згодом – з XVI ст. – англіканства від Риму.

В XVI – XVII столітті послідовники кальвінізму⁴ намагались очистити англіканську⁵ церкву від римо-католицьких обрядів, про що свідчить так званий «пуританський рух» (лат. *purus* – чистий). В результаті розпаду пуританського руху, однією з релігійних течій виступило пресвітеріанство (гр. Πρεσβύτερος – «старший»). Пресвітеріанці представляли інтереси знатних торгово-промислових груп населення⁶.

В XVII столітті Англія стала батьківщиною баптизму (вимога хрещення для всіх у свідомому віці), а в XVIII – методизму (група історично пов'язаних протестанських конфесій). Віросповідання методистів засноване на вільній інтерпретації догматичних положень та особистому відношенні з Богом.

Протягом наступних століть Англійська церква поєднує в собі католицькі та протестанські догмати. На рубежі XIX – XX століття англіканська церква не могла приймати самостійні рішення що до віросповідання та богослужбової практики, але згодом почали розвиватися тенденції до демократизації внутрішнього життя Церкви Англії.

³Августин Кентерберійський (близько 1-ї третини VI століття, Рим - 26 травня 604, Кентербері) був пріором монастиря святого Андрія в Римі. Бенедиктинський чернець, перший архієпископ Кентерберійський. Увійшов в історію як «апостол англійців» і засновник Церкви Англії.

⁴ Кальвінізм – один із напрямів протестантизму, що виник у Швейцарії в XVI столітті.

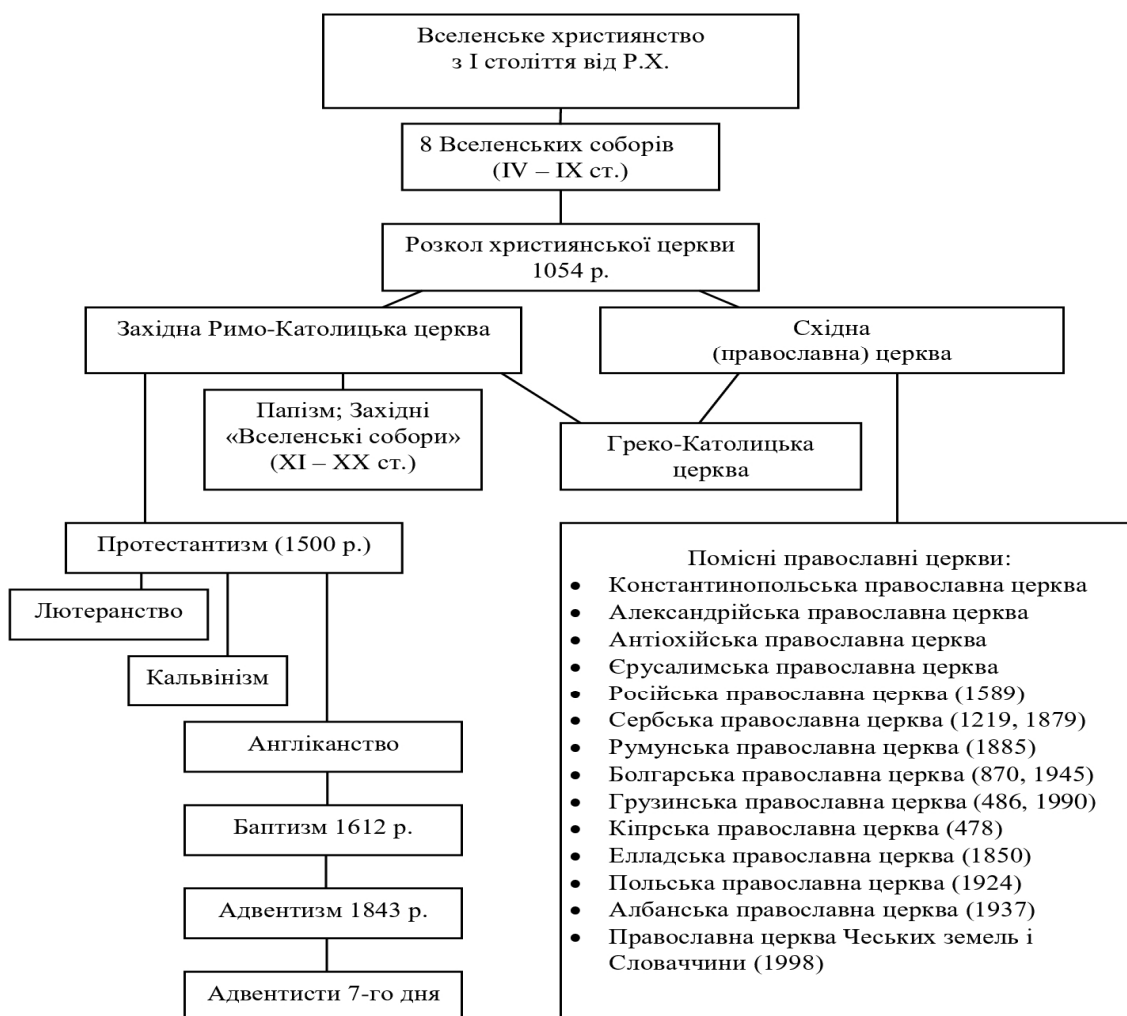
⁵ Англіканська церква – християнська протестантська церква, заснована в 1534 році королем Генріхом VIII.

⁶ До пресвітеріанців належала сім'я Джона Тавенера.

Важливим етапом у житті Церкви Англії стало розповсюдження Православ'я, якому сприяло збільшення кількості грецьких спільнот на початку XIX ст. Незважаючи на реформацію і період іконоборства в історії Англії, шанування Богородиці та розуміння слова «образ» (тобто «ікона») все ж залишається в англійських традиціях.

В наш час християнство є панівною релігією країни, про що свідчить значна кількість християн серед населення, які підтримують народні і церковні традиції.

Пропонуємо загальну схему генеалогії християнства, на якій представлено й основні віхи історії християнства в Англії від генези (Вселенське християнство) до протестантизму (зокрема, англіканства):



Розвиток від релігійних вірувань до становлення християнської Церкви в Англії у хронологічній послідовності представлений на схемі у Додатках (див. схему Додатку Б, с. 77).

1.1.2. Духовна хорова музика Англії: від генези до сьогодення

«Англія – країна співу. Але співу не сольного, а хорового», відзначає Л. Ковнацька [26, с.42] – автор фундаментальних досліджень, присвячених витокам та етапам розвитку англійської музичної культури (зокрема, XX століття). Отже, значне місце в англійській музичній культурі протягом усіх етапів її розвитку було відведено хоровим жанрам.

Э. Плотніков [45] свідчить, що в історії англійської церковної музичної культури можна відзначити два періоди: католицький (VI – I пол. XVI ст.), де панівним був вплив латинського обряду і характерних для нього форм співу та англіканський (II пол. XVI – XX ст.), що пов'язаний з Реформацією і введенням англіканського богослужбового канону, як наслідок почали розвиватися нові церковно-музичні жанри.

Як зазначає Г. Шнеєрсон [73], починаючи з VI століття (упровадження християнства на території Англії) англійська церковна музика була строго регламентована і репрезентована виключно унісонним співом. З X століття одноголосні церковні розспіви починають збагачуватись, розвивається хорова поліфонія. На початку XII століття в католицькій літургії зустрічаються триголосні та чотириголосні піснеспіви, з використанням імітацій. Згодом починаються розвиватися форми вільного вокально-інструментального музикування, виходячи з цього церква була змушена дозволити використання інструментів (орган, арфа, флейти, труби) в музичному культі.

Епоха Відродження ознаменована розвитком професійного музичного мистецтва в Англії, про це свідчить поява визначних постатей, які збагатили духовну поліфонічну музику, поступово вивівши її на новий рівень.

Зупинимось на стислому огляді видатних постатей англійської композиторської школи, що уособлюють духовну музичну традицію Англії у рамках як церковного, так і світського типу музичної культури.

Одним із перших композиторів стає Джон Данстейбл (*John Dunstable*, кінець XIV ст. – 1453) – відомий поліфоніст, який у своїй творчості поєднав надбання середньовічної музичної традиції з новітніми тенденціями доби Відродження.

Г. Шнеєрсон [73] свідчить, що вагому частину творчості композитора займають духовні жанри, а саме меси, мотети (розробив жанр декламаційного мотету, в якому музичний ритм підпорядкований ритму вірша), обробки літургійних текстів. Митець надавав великого значення хоровому звучанню, а саме повноті, природності та силі голосів.

Іншою постаттю в розвитку професійної духовної музики Англії означеного періоду є англійський композитор та органіст Джон Тавернер [29] (*John Taverner*, 1490 – 1545). Його композиторська творчість спрямована переважно на церковні музичні жанри: меси та магніфікати. Детальні відомості про композитора відсутні, але в Англії музичною пам'яткою XVI століття є твір саме Дж. Тавернера – меса «Західний вітер», де використовується мелодія однойменної народної пісні, на це вказує дослідник Г. Шнеєрсон [73].

Серед англійських композиторів XVI століття за межами країни отримали визнання Кристофер Тай (*Christopher Tye*, 1505 – 1573), Томас Талліс (*Thomas Tallis*, 1505 – 1585), Уільям Берд (*William Byrd*, 1543 – 1623), які продовжували розвиток традицій своїх попередників.

На нову ступінь розвитку англійську музичну культуру вивів Генрі Перселл (*Henry Purcell*, 1659 – 1695). Творчість композитора характеризується невичерпною фантазією, технічною свободою та багатством мелодики. Саме Г. Перселл став новатором в області вокальної монодії, речитативу, розширив засоби виразності хорової поліфонії. В церковній музиці вагоме місце займають гімни (*anthems*), які в подальшому вплинули на творчість Георга Фрідріха Генделя.

Визначним етапом в англійській музичній культурі першої половини XVIII століття стала діяльність Г. Ф. Генделя (1685 – 1759). Особливий вплив композитора проявився в хоровій музиці, а саме в ораторіальній творчості. В своїх ораторіях, що написані на античні, історичні та біблійські сюжети («Іуда Маккавей», «Самсон», «Ізраїль в Єгипті» тощо). Г. Гендель у своїй творчості спирався на національні традиції англійської хорової культури, де панівна роль

доручена хоровим епізодам. Важливе значення в ораторіях митця мають елементи оперної драматургії, що підсилюють динамічність розгортання творів.

В наступні століття музичне життя Англії було пов'язане з організаціями хорових фестивалів, але, як відомо, розвиток композиторської діяльності був припинений.

Починаючи з XX століття англійська музична культура виходить на новий щабель розвитку, пов'язаний із відродженням засад національної музичної традиції. Так, закономірно, становлення нової англійської композиторської школи було пов'язане з опорою на національні музичні надбання, із зверненням до фольклору. Представниками «англійської музики відродження» стали такі композитори, як Ральф Воан-Вільямс (*Ralph Vaughan Williams*, 1872 – 1958), Джон Айрленд (*John Ireland*, 1879 – 1962), Сер Арнольд Бакс (*Arnold Bax*, 1883 – 1953), Пітер Уорлок (*Peter Warlock*, 1894 – 1930). Вони прагнули до оновлення жанрово-стильових засад тогочасної англійської музичної культури, обираючи за основу спадкоємність фольклорних національних музичних традицій.

Особливе місце серед англійських композиторів минулого століття відводиться Бенджаміну Бріттену (*Benjamin Britten*, 1913 – 1976). Користуючись світовою популярністю, композитор вивів англійську музичну культуру на новий рівень, ставши новатором оперного жанру в XX столітті. Його оперні, ораторіальні та симфонічні твори відібрані до репертуару кращих театрів, оркестрів і солістів світу [73, с. 158]. Серед жанрів духовної музики вагоме місце в композиторській спадщині займає «Воєнний реквієм» (англ. «*War Requiem*», 1962), де відображається суспільна позиція Б. Бріттена: «Відчуття цінності кожного людського життя». У творі композитор прагне поєднати музичну гармонію та духовну традицію (латинський богослужбовий текст). Знаковими в творчості Б. Бріттена є п'ять духовних піснеспівів (1947 – 1974), в яких митець звертається до Біблії та англійської національної поезії різних епох.

Композитори Сіріл Скотт (*Cyril Scott*, 1879 – 1970), Олександр Гер (*Alexander Goehr*, 1932), Девід Бедфорд (*David Bedford*, 1937), у розвиток

новітніх тенденцій англійської композиторської школи, все більше проявляють інтерес до сучасних технік письма (додекафонія, електронна музика, тощо).

До компромісу між сучасними музичними прийомами та особливостями старовинної англійської музики прагнув композитор та диригент Пітер Дейвіс (*Peter Davis*, 1934 – 2016). Творча спадщина композитора налічує як духовні жанри – *Hymn to St. Magnus* (1972), *Ave Maris Stella* (1975), *Psalm 124* (1974), так і світські – балет «*Salome*» (1978), симфонії, а також опера «*Taverner*» (1970), створена як дань пам'яті знаковій творчій постаті англійської музичної культури першої половини XVI століття Джона Тавернера.

1.2. Дж. Тавенер – представник і продовжувач традиції англійської композиторської школи

Сер Джон Тавенер (1944 – 2013) – видатний представник англійської композиторської школи останньої третини XX – початку XXI століть, піаніст, музичний діяч тощо. Митець за життя був удостоєний багатьох премій, серед яких – Премія Айвора Новелло (*Ivor Novello Awards*) та «Греммі» (*Grammy*)⁷. У 2000 році композитору було присвоєно лицарський титул після виконання його твору *a cappella* для мішаного хору «*Song for Athene*» («Пісня для Афіни») на похованні Принцеси Діани. Його твори у наш час є вельми відомими і виконуваними у світі. Так, різдвяний хорал «*The Lamb*» («Ягня», 1982) став одним із найбільш виконуваних та записуваних творів митця, а «*The Protecting Veil*» («Покров Богородиці», 1989) Дж. Тавенера визнано найбільш виконуваним (!) твором у Великобританії [9].

Цінним постає наступний факт: Дж. Тавенер є прямим нащадком видатного англійського композитора та органіста Дж. Тавернера (*John Taverner*, 1490 – 1545) – автора хорової церковної музики першої половини XVI століття [29]. Апелюючи до духовної музичної традиції попередніх епох, творчість митця наділена потужним духовним потенціалом. Своєю творчістю він є продовжувачем традицій

⁷ Премія Айвора Новелло (*Ivor Novello Awards*) – престижна музична нагорода, заснована в 1955 році Британською академією композиторів, а також премія «Греммі» (*Grammy*) – музична премія Американської академії звукозапису, заснована Американською асоціацією звукозаписуючих компаній в 1958 році.

англійської композиторської школи, яка пов'язана з такими визначними іменами як Г. Перселл, Г. Гендель, Б. Бріттен, У. Уолтон та М. Тіппетт.

Вивчаючи творчість англійських композиторів XX століття Л. Ковнацька зазначає: «Встановлення спадкоємності з професійною музичною культурою XV – XVII ст. стало потужною опорою для композиторів нового Відродження: для англійських композиторів порубіжжя XIX і XX століть» [26, с. 42]. Ця теза є актуальною і для творчості композиторів, таких як Дж. Раттер, Б. Чілкотт та Дж. Тавенер.

Незважаючи на 200-літню кризу музичної культури Англії, XX століття характеризується розквітом та підйомом композиторської школи, спираючись на народну творчість та її нові відкриття, яка, як відомо, розвивалась у лоні хорового багатоголосного співу. (Нагадаємо наведену раніше цитату про панівну роль хорових жанрів в історії англійської композиторської національної школи [26]). Саме хорова культура країни значно впливала на композиторів, що відвідували Лондон (Ф. Мендельсон, Й. Брамс, А. Дворжак). Як зазначає Л. Ковнацька: «Англіїці протягом довгого часу сприймали хорові жанри як достеменно національні» [26, с. 43].

Узагальнюючи напрями музикознавчого дослідження хорової творчості сучасних британських композиторів, науковець Ю. Кучурівський доходить висновку про: «спеціальну значущість таких з них: взаємодія з національною хоровою традицією, взаємодія з фольклорними витоками і принципове значення етнічної строкатості цих витоків, значення жанрів хорової музики англіканської богослужбової практики, а також орієнтація на сакральнорелігійну ідею хорового твору в умовах концертного виконання» [30, с. 203]. Ці напрями є такими, з яких складається стиль хорової творчості британських композиторів останньої третини XX – початку XXI століть.

Переосмислення богослужбових жанрів та форм у композиторській творчості, зокрема і у хоровій творчості Дж. Тавенера є досить розповсюдженою практикою. Як зазначає Н. Гуляницька: «Процес розмивання жанрових меж відчувається в багатьох творіннях сучасних композиторів, що призводить до

виникнення “жанроутворень”, точніше найменування яких важко висловити» [16, с. 223]. Звертаючись до духовних музичних жанрів, Дж. Тавенер додає свій власний погляд на специфіку того чи іншого жанру та розкриває нові художні можливості. Н. Гуляницька виокремлює результати такого процесу в напрям, що називає «*nova musica sacra*». «Ново-сакральна музика не є прямим продовженням, розвитком старої, хоча вона її і «заміщає», ніби то становиться на її місце в процесі жанрової еволюції» [15]. Саме означена тенденція є ключовою при дослідженні жанрових моделей хорових духовних творів Дж. Тавенера (зокрема, див. підрозділ 2.2 даного дослідження).

У творчості композитора Дж. Тавенера значущим є прагнення до втілення краси через музику, як зазначає М. Строганова: «Майже вся творчість Тавенера була натхненна або духовним, або поетичним, або і тим, і іншим» [53].

У своїх прагненнях композитор відкрив для себе чимало джерел для кристалізації музичного мислення. Композиторський стиль Дж. Тавенера пов'язаний з традиціями багатьох попередніх епох та композиторів, творчість яких мала духовне спрямування. У 1977 році Дж. Тавенер прийняв хрещення (таїнство здійснив митр. Антоній Сурозький), що ознаменовано початком зрілого насиченого періоду творчості композитора і цілковитим зануренням у світ духовної музики. Саме православна віра стала основним джерелом натхнення, та кристалізації композиторського стилю як невід'ємна складова всієї життєтворчості. Сам Дж. Тавенер відзначав: «З дитинства я відчував метафізичний, духовний сенс реальності. Але так і не приєднався до жодної із західних різновидів християнства. Одного разу я зайшов в одну з російських православних церков у Лондоні і відчув себе там, як вдома <...> Можливо, той факт, що я прийняв Православ'я, надзвичайно важливий, як і те, що моя музика натхненна Православ'ям. З його допомогою я можу торкатись сердець англійців способом, про який вони не думали і з яким ніколи не стикалися» [55].

1.3. Історіографія досліджень, присвячених творчій постаті митця

Дж. Тавенер постає творцем-новатором у пошуках онтологічних засад музики на підставі повернення до живих традицій, які, на його думку, втрачені Заходом. Він є одним з тих авторів третього тисячоліття, хто наслідує і керується у своїх творчих принципах на традиційні засади у поєднанні з сучасними композиторськими техніками.

Здійснимо стислий огляд існуючих наукових праць, присвячених (прямо або опосередковано) творчій постаті і композиторській спадщині Дж. Тавенера. Спершу вкажемо на англомовні джерела.

Одним із найбільш знаних дослідників творчості митця є сучасний англійський композитор та диригент, протоієрей Константинопольського Патріархату Іоанн Муді (*Ivan Moody*), який був особисто знайомий та працював разом з Дж. Тавенером. У своїх творах Дж. Тавенер намагався відкрити всю красу православного духовного світу, саме цю тему розкриває І. Муді у статті «*Circular Movement: Spiritual Traditions in the Work of John Tavener*» («Рух по колу: духовні традиції у творах Джона Тавенера») [78].

Дослідження, занурення і зосередження на втіленні культурних та музичних традицій православного християнства знаменувало початок нового етапу творчості, який вважається вершиною музичної спадщини композитора. Сутність творчості Дж. Тавенера втілюється в одній фразі: «Музика – це прославлення Господа. Це все» [78].

Англійський письменник та публіцист Шон Мартін (*Sean Martin*) досліджуючи творчу постать Дж. Тавенера, опублікував статтю «В пошуках прихованого обличчя» [79], яка спрямована на виявлення головних біографічних віх життя та творчого сходження композитора. За висновками Ш. Мартіна зрозуміло, що Дж. Тавенер приходить до розуміння достеменного прагнення людини до божественного, що виявляється саме в Традиції, древніх джерелах музики, божественно-натхненної та прозорої для сприймання (автор посилається на автобіографічну книгу Дж. Тавенера «Музика тиші: Заповіт композитора» [80]): «У традиції, стародавніх джерелах музики <...> він знаходить набагато прозоріший вираз людського прагнення до божественного. Ця музика, на його

думку, зберегла те, що втратила західна культура, оскільки вона є наслідком людських стосунків з божественним та природою, а не вираженням композиторського еґо» [79].

Вагомий внесок у дослідження композиторської творчості та засад стилю митця здійснив російський дослідник Р. Насонов – автор наукових розвідок та статей, зокрема «Музика як “феосис” (про релігійну концепцію Джона Тавенера)»⁸ і «“Звукові Ікони” Дж. Тавенера та “Іконостас” П. Флоренського»⁹, та організатор наукових конференцій, присвячених постаті композитора¹⁰. Дослідник стверджує: «Ми знаходимося на самому початку шляху сприйняття спадщини, залишеного нам цим композитором» [44, с. 72]. Р. Насонов, з-поміж іншого, роз'яснює поняття «музичної ікони»: «“Музична ікона” – це така композиція, перед якою слухач відчуває потребу молитовного поклоніння...» [44, с. 80]. Автор констатує, що для духовного світобачення композитора надзвичайно важлива віра в те, що на іконі закарбовується реальний, справжній образ, що зберігся завдяки строгому традиціоналізму церковного іконопису [там само].

Увиразненню композиторської творчості Дж. Тавенера присвячено дослідження російської науковиці О. Миклухо. В одній з аналізованих статей досліджується звернення композитора до музики Відродження та Бароко і представників епох – Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя [40]. В іншій статті О. Миклухо [39] охарактеризовано шлях митця до православної духовної музичної традиції та його зв'язок з російською культурою.

В науковому дослідженні О. Босенко [9] згадується про період духовної кризи, під час якого духовним наставником композитора стала монахиня Фекла (яка народилась в Росії та після революції 1917-го року переїхала до Англії, де прожила все подальше життя). Саме вона є лібретистом опери Дж. Тавенера «*Mary of Egypt*» («Марія Єгипетська»), а також автором текстів до ряду духовних

⁸ Феосис (з грец. обоження) – православне богословсько-містичне вчення про сходження людини до Бога.

⁹ Лекція в рамках Міжнародної наукової конференції «Від Тавернера – до Тавенера: П'ять століть англійської духовної музики» / Московська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 22-24 вересня 2014 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KOZpT8SbaxQ&feature=youtu.be> (дата звернення: 12.2019).

¹⁰ Зокрема, йдеться про Міжнародну наукову конференцію «Від Тавернера – до Тавенера: П'ять століть англійської духовної музики» / Московська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 22-24 вересня 2014 р.

творів митця: «*The Protecting veil*» («Покров Богородиці»), що здобув безпрецедентне визнання, ставши найбільш виконуваним твором у Великобританії; «*Song for Athene*» («Пісня для Афіни»); «*Akathist of Thanksgiving*» («Благодарственный акафіст»).

В українській музичній науці творчість Дж. Тавенера опосередковано розглядається в дисертаційній праці Д. Малого [33] (в аспекті дослідження специфіки композиторського мислення в музиці ост. третини ХХ – поч. ХХІ століть). Автор характеризує творчість Дж. Тавенера у взаємозв'язку православної (візантійської) церковно-співочої традиції, західної католицької музики та європейського модернізму ХХ століття.

Ю. Кучурівський [30] у кандидатській дисертації «Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.», з-поміж різних зразків жанру реквієму у творчості композиторів Великобританії нашого часу звертається і до творчості Дж. Тавенера (зокрема, «*Akhmatova Requiem*» (англ. «Реквієм Ахматової»).

Окрім того, вкажемо на книгу самого Дж. Тавенера [79] «*The Music of Silence: A Composer's Testament*» («Музика тиші: заповіт композитора»), видану 1999 року і присвячену монахині Феклі, яка не лише духовно допомогла композитору, але і сприяла пов'язати його музику та життя в одне ціле. Книга поділена на розділи, які символізують певний етап життя та творчості композитора, зокрема в назвах розділів вбачаються світоглядні та ціннісні настанови Дж. Тавенера.

В книзі деякі розділи подаються у вигляді інтерв'ю, що дозволили композитору у вільній формі відверто передати свої життєві переконання. Також митець торкається питання зв'язку традиції з метафізикою як результату зв'язку людини з божественним та природою. «Музика тиші» Дж. Тавенера – автобіографія і, водночас, духовний заповіт композитора.

Не можна пройти й повз новітні джерела, які певною мірою увиразнюють творчу постать Дж. Тавенера. Йдеться про сайти просвітницького характеру, присвячені життю та творчості митця; інтерв'ю самого композитора для періодичних видань в інтернеті (інтернет-журналів) [21;53; 55; 81].

У вересні 2014 року в Московській Державній Консерваторії пройшов міжнародний фестиваль та наукова конференція «Від Тавернера до Тавенера. П'ять століть англійської духовної музики», присвячені пам'яті Дж. Тавенера. Композитор особисто приймав участь у складанні програми фестивалю, ще за життя.

1.4. Життєтворчість Дж. Тавенера як шлях духовного схождения

На основі наявних малочислених (і, здебільшого, англомовних) джерел охарактеризуємо основні віхи життя та творчості Дж. Тавенера, враховуючи невисвітленість даних положень в сучасному вітчизняному музикознавстві [21; 53; 78; 79; 80; 81].

1.4.1. Віхи життя і творчості

Митець народився 28 січня 1944 року в Лондоні. Його музичні здібності проявилися ще в дитинстві. Дякуючи підтримці батьків, Дж. Тавенер вступив до Хайгейтської школи (*Highgate School*), яка znana своїми славетними традиціями. Починаючи з 1870 року, вона являла собою зразок класичної школи для хлопчиків (на сьогодні це – найпрестижніший навчальний заклад у Лондоні для хлопчиків і дівчат). Мрією Дж. Тавенера, на той час, було здобуття освіти з наміром стати концертуючим піаністом, але паралельно він фахово займається і композицією (в оточенні однокласників, у майбутньому видатних музикантів, серед яких: композитор Джон Раттер, піаніст Френсіс Штайнер та один із засновників знаного камерного оркестру «Лондонської симфонієти» Ніколас Сноумен).

В 1962 році Дж. Тавенер вступив до Королівської академії музики (*Royal Academy of Music*), де отримав стипендію за твори «*Credo*» і «*Duo Concertante*» (1961), написані в Хайгейтській школі. Саме в цей період молодий обдарований музикант ще більше зацікавився композиторською діяльністю, та невпинно працював над розвитком своєї творчості. У Королівській академії музики композитор спочатку навчався у класі Леннокса Берклі (*Lennox Berkeley*, 1903 – 1989) – англійського композитора та диригента; пізніше – у Девіда Ламсдейна (*David Lumsdaine*, 1931), австралійського композитора, що працював у цьому

навчальному закладі.

Славу та визнання композитору Дж. Тавенеру принесла прем'єра ораторії «*The Whale*» («Кит», 1968) для солістів, хору, попередньо записаної на плівку музики та “людей з гучномовцями”, основаної за біблійським оповіданням про пророка Іону¹¹.

Іншим знаковим твором Дж. Тавенера став створений у 1969 році «*Celtic Requiem*» («Кельтський Реквієм») – «напівсценічний» твір¹², який має досить своєрідну композиторську ідею (дитячі ігри на фоні звучання заупокійної меси) та глибокий зміст. Період створення «*Celtic Requiem*» відноситься до ранньої творчості композитора. Саме в той час прослідковуються зв'язки і зацікавленість Дж. Тавенера католицизмом, що відповідно вплинуло на його музичну складову. Творчість Дж. Тавенера даного періоду складалась під впливом захоплення творчістю І. Стравінського (особливо рання творчість і напрямок неокласицизму) та О. Мессіана.

В 1970 році перед Дж. Тавенером постало питання вибору, що стосувалося духовного стану композитора та його внутрішніх переживань. Той кризовий період, водночас, співпав із послабленням уваги слухачів і критиків до композиторської творчості митця.

В 1977 році Дж. Тавенер прийняв Православ'я. Таїнство хрещення здійснив митрополит Антоній (Сурозький)¹³. Митрополит Антоній – знакова постать в православному житті Європи другої половини XX століття, філософ, проповідник, автор багатьох книг та статей різними мовами про духовне життя та православну віру.

¹¹ В основу покладений сюжет, що змальовує Іону, який з веління Господа повинен йти в Ниневію з пророкуванням гибелі цього міста, за нечестивість його жителів, якщо вони не покаються. Але Іона не послухав Бога і його ковтоє кит. Три дні і три ночі він знаходився у череві кита; почувши молитви Бог визволив Іону, але знову наказав йому йти в Ниневію. Іона ходив по місту та проповідував знищення та руйнування всього через 40 днів, почувши це всі жителі почали молитися та дотримуватися строгого посту, Господь помилував їх. Через це Іона засмутився, так як його пророкування не збулося. Пішовши з міста, чекаючи свого пророкування, Іона сидів під палючим сонцем. Одного дня виросла рослина, яка давала тінь та захищала пророка від сонця, але на другий день вона загинула від черв'яка, Іона дуже засмутився та просив смерті собі, тоді Бог сказав: «Ти переживаєш за рослину, яку не доглянув і не трудився над нею, а я змилювався над містом, в якому 120 000 чоловік і безліч худоби».

¹² Жанрове ім'я «напівсценічний» твір запозичено із вказаного джерела [81].

¹³ Сурозька єпархія в сучасній історії – зарубіжна єпархія Російської православної церкви в Великобританії та Ірландії, заснована в 1962 році.

Зрілий композиторський стиль Дж. Тавенера дослідники ставлять в один ряд з духовною творчістю А. Пярта та Г. Гурецького та інших представників *nova musica sacra*. Назви творів митця того періоду свідчать про обрані ціннісні пріоритети: «*Ikon of Light*» («Ікона Світла»), «*Akathist of Thanksgiving*» («Благодарственный Акафіст»), «*Resurrection*» («Воскресіння»), «*Ikon of the Crucifixion*» («Ікона Розп'яття»), «*Lament of the Mother of God*» («Плач Богородиці»), «*Annunciation*» («Благовіщення») тощо.

Визнання прийшло до композитора після написання різдвяного хоралу «*The Lamb*» («Ягня», 1982). Згодом цей хорал став одним із найбільш виконуваних та записуваних творів Дж. Тавенера. Цілковито завоювати прихильність публіки Дж. Тавенеру вдалося 4 вересня 1989 року, після прем'єри «*The Protecting Vail*» («Покров Пресвятої Богородиці») – твору, написаного для Стівена Іссерліса (*Steven Isserlis*) – одного із найвидатніших віолончелістів сучасності – та струнного оркестру. Принагідно вкажемо, що саме С. Іссерліс привернув увагу Дж. Тавенера своєю любов'ю до православної музичної традиції.

Як стверджує дослідник життєтворчості композитора Р. Насонов [44], в останні десятиліття творчого шляху увагу Дж. Тавенера також зацікавлює музика, що перебуває за межами Східного християнства – суфійська, коптська (*християнство в Єгипті*), індуїстська, і саме їй він віддає перевагу в своєрідному змаганні древніх цивілізацій. Також в останні роки життя митець захоплювався ландшафтами Шотландії та її народними піснями, мелодику яких намагався використовувати у своїх творах.

Але той факт, що митець десятиліттями вивчав церковно-співочу традицію Православ'я, констатує його прагнення до відродження в Великобританії православного духовного мистецтва: «Я б хотів бути свого роду провінціальним Бахом¹⁴, що працює для Англійської православної Церкви. Можливо Англійська

¹⁴ Й. С. Бах для Дж. Тавенера був прикладом наслідування як композитор, який пройшов неймовірно складний духовний і творчий шлях, пов'язаний з традиціями різних культур і історії музики. Композитора надихав той факт, що Й. С. Бах писав нову кантату на кожний день протестантського церковного календаря.

православна автокефальна церква одного дня почне існувати. Це моя найбільша мрія» [80, с. 43].

В одному зі своїх інтерв'ю І. Муді згадав приватну розмову з Дж. Тавенером, в якій митець увиразнив своє ставлення до духовної музичної традиції: «Вся його музика зверталася до православних витоків, російських або грецьких. Пізніше його духовна орієнтація змінилася – він відчув, що може звертатися до інших релігій як джерел своєї творчості в пошуку вічної мудрості – *Sophia perennis*. Але при цьому він наполягав, що особисто у своєму духовному житті він залишається православним» [53].

Незважаючи на важкий стан здоров'я, в останні десятиліття життя, пізній період творчості, Дж. Тавенер продовжував свою композиторську діяльність, означену неймовірною кількістю створених хорових творів *a cappella*. Дослідниця О. Босенко [9] свідчить, що Дж. Тавенер як фахівець хорового виконавства добре знав специфіку роботи з хоровим колективом, оскільки працював органістом та хормейстером в Церкві Святого Іоанна в Кенсінгтоні (один із престижних районів західної частини центрального Лондона).

Знаковою подією в творчій діяльності Дж. Тавенера можна вважати фестиваль «BBC»¹⁵, який проходив в 1994 році в Лондоні та присвячений музиці композитора. Саме на цьому фестивалі був виконаний «*Akathist of Thanksgiving*» («Благодарственный Акафіст»), написаний в 1987 році та прийнятий оваціями на прем'єрі у Вестмінстерському абатстві (1988), після якої композитор говорив: «Це було так, ніби я уявив, що зміг би співпрацювати з Богом» [80, с. 59]

Протягом всього творчого шляху Дж. Тавенер намагався відновити почуття духовного простору, прагнуч, щоб його музика звучала органічно – тобто виконувалась в храмах (середньовічні собори Англії), а не в концертних залах: «Духовна музика повинна мати духовний простір» [80, с. 95].

1.4.2. Світоглядні настанови Дж. Тавенера

¹⁵ Фестиваль «BBC» (англ. BBC Proms) — лондонський міжнародний щорічний музичний (переважно класичної музики) фестиваль, наймасштабніший в Великобританії. Заснований в 1895 році.

Світоглядні настанови Дж. Тавенера тісно пов'язані з метафізикою. У своїх життєвих поглядах, а також і в творчості композитор поєднував поняття «метафізики» та «духовної традиції», оскільки вважав, що обидва напрямки ведуть нас до Бога [80, с.120]. Відомо, що віра і наука є виявом людського мислення, а саме в тому, що наука допомагає людям рухатись вперед, а віра вказує напрямок руху.

Як вважав Дж. Тавенер, метафізичний зміст музики стосується як композитора, так і виконавця, оскільки він відкриває нову інтерпретацію образів. Метафізичне розуміння звукообразу відображає специфіку мислення композитора: «Якщо реальність існує, вона існує на більш високій площині. Це не підлягає людській маніпуляції. Інший, вищий, невловимий за своєю природою вимір...» [80, с. 129]. На думку професора Л. В. Шаповалової, «тайна творчості – право людини являти Образ і Подобу...» [67].

Уповільнений розвиток музичних процесів у творах Дж. Тавенера свідчить про створення молитвенного наближення до Бога. Композитор вважає, що «традиція і віра – це одне і те ж саме», і в своїй книзі намагається пояснити свою позицію: «Ви повинні повністю покладатися на віру, і віру в традицію, яка засновується на вірі в Бога...» [80, с. 138]. Для взаємозв'язку метафізики та музики Дж. Тавенер використовував літургійні тексти, оскільки вважав, що «... лібрето глибоко-образне, але в цьому немає нічого метафізичного»: «Мені довелося використовувати літургійні тексти, щоб музика могла резонувати проти чогось метафізичного...» [80, с. 79].

В обраній Дж. Тавенером філософській галузі об'єктом його зацікавленості стала філософська система швейцарського метафізика Фритьофа Шуона (*Frithjof Schuon*), яка охоплює різні релігійні традиції. Висловлювання філософа служить епіграфом до одного з розділів книги Дж. Тавенера під назвою «*Liquid metaphysics*» («Плавна метафізика»): «Духовне – це втручання існуючого одвічно у створене, вічного у час, нескінченного у простір, надформального у форми... будь-яке порушення духовного, навіть у мистецтві, веде за собою незліченні наслідки...» [79, с. 119].

Дж. Тавенер розглядав метафізику як джерело, завдяки якому повинна рухатись вся музика, і ключовим словом для нього є «течія», звідси і назва філософського розділу книги як «Плавна метафізика» [80, с. 119].

Через композиторську творчість митець відкриває для всіх пізнання самого себе та свого філософського світогляду. «Містичне життя – це центр усього, що я роблю і всього, що я думаю, і всього, що я пишу» [81]. Цей цитований Дж. Тавенром вислів Вільяма Батлера Йейтса (*William Butler Yeats*, 1865 – 1939) – ірландського поета і драматурга, – творчість якого шанував композитор і вважав його «вершинним митцем XX століття» [80], певною мірою характеризує і творчі настанови самого композитора. Дж. Тавенер не прагне самовираження, а лише намагається наблизити музичну культуру до мови *Традиції*. Слід зазначити, що композитор на шляху глибокого та далекодосяжного сприйняття оволодів музичною «філософією», яку і озвучує у своїй книзі «Музика тиші: заповіт композитора» [80, с. 211].

1.4.3. Дух творчості Дж. Тавенера

*Кредо Тавенера, напевно, могло би бути
визначенням як «мистецтво во Славу Божу»
Шон Мартін [79]*

Самопізнання для особистості Дж. Тавенера, що складається з пізнання деталей великого духовного світу, полягало у пошуках Істини. Важливу роль у творчому сходженні Дж. Тавенера зіграла візантійська та грецька культура, для яких характерне збереження традиції. Греція для композитора – це країна традиції, увінчаної Православ'ям, країна багата на метафізику. В автобіографічній книзі композитор стверджує: «Візантійська музика, як ікона, вона виступає прототипом, і немає більш високої християнської музики» [80, с. 109].

У роки, означені «великим розумінням»¹⁶ після прийняття Православ'я, Дж. Тавенер майже повністю відійшов від світу сучасної музики, намагаючись

¹⁶ У даному випадку йдеться про богословське поняття *metanoia* (гр. *μετάνοια*) – букв. «переміна ума» або «велике розуміння», за словом «Пастиря Єрми», що характеризує кардинальну зміну цінностей і духовного досвіду особистості, даровані у Благодаті шляхом покаяння.

асимілювати свою віру і отримати більш міцні теми для вираження в музиці. Православна культура надихала композитора на нові ідеї в творчості.

Протягом всього творчого шляху Дж. Тавенер приділяв увагу саме візантійській богослужбовій співочій традиції. Зокрема, звертаючись до древньої візантійської музично-теоретичної системи восьми тонів / ладів («гласів») – осьмогласся (або октоїха), композитор прагнув зобразити різний духовний стан притаманний кожному тону: «Я обмірковував Візантійські тони, а не вивчав їх, <...> Я обдумував їх, щоб вони стали частиною мене, а я став їх частиною» [80, с. 135]. Для митця близькою була піфагорійська теорія, де кожен з семи тонів відповідає дню тижня, а восьмий тон символізує «вічність». Занурившись у візантійську ладову систему з'являється метафізичний контекст для створення духовної музики: «Вісім тонів виражають біль і страждання Страсного тижня та радість Воскресіння» [80, с. 137].

Під впливом православної духовної традиції Дж. Тавенер зацікавився і російською культурою загалом: вивчав і звертався у своїй творчості до древнього знаменного розспіву, російської літературної спадщини, музичного фольклору тощо. Композитор був тісно зв'язаний з поезією, яка була одним із джерел формування його творчого стилю: «Поезія здатна надавати святий вимір навіть найнижчим людським рисам, і безліч праць, встановлених Дж. Тавенером, стосуються смертності, страждань, спокутування і трансцендентності» [81]. Так, у «Реквіємі Ахматової» («*Akhmatova Requiem*», 1980) – першому масштабному творі, в якому застосовано візантійську ладову систему, композитор звертається до поезії Анни Ахматової (поема «Реквієм»), щоб віддати данину людським стражданням в період Великої вітчизняної війни (в СРСР того часу заборонялась поезія А. Ахматової).

Коли Дж. Тавенер почав писати музику з канонічним текстом, поза традиційною православною музичною основою, це не було загально сприйнятним, проте поступово його твори виконувалися все частіше, здобуваючи визнання публіки. Композитор завжди намагався відтворювати тексти у їх первинному

вигляді, так як вважав, що мова є відтворенням певного контексту у кожній культурі.

У зверненні до духовних жанрів Дж. Тавенер опирався на усталений досвід православної музичної традиції, яка певним чином відобразилась у його творчості. «Після його звернення до православної віри він все більше переконувався в тому, що музика без фундаментальної основи традиції не могла б висловити нічого більш, ніж винахідливість людського еґо» [81].

Для Дж. Тавенера було необхідністю знайти свою музичну мову, яка б спиралась на онтологічні засади: «У моєму випадку музика завжди випереджає той духовний стан, у якому я перебуваю: моя музика завжди випереджає мене. Музика мною керує і розповідає речі про мене, які я не зрозумів би будь-яким іншим способом» [80, с. 131].

Якщо людина підходить до музики як до іншої мови людської душі, то музика, відповідно, також вимагає зв'язку з чимось більшим, ніж вона сама. Прослідковується аналогія з православною іконографією, яка залишалася незмінною за всю її історію; ікони не призначені для вираження людських емоцій або думки, які пов'язані з божественним. Дж. Тавенер відзначав, що ікона – це «...найбільш трансцендентний вид мистецтва, ...вона пронизує нас, і я вважаю, що справді духовна музика повинна робити те саме» [80, с. 113].

Поняття «музична ікона» є одним із найважливіших для Дж. Тавенера, констатує Р. Насонов [44, с. 75]. Як зазначає сам композитор: «Одного разу, перебуваючи в художній галереї, <...> – це відбувалося задовго до звернення в Православ'я, у віці близько 19 років, – і там, в кутку, висіла крихітна картина, яка, як я виявив, була іконою. Таким було моє введення в ікону. Весь живопис навколо неї, при порівнянні, сприймався як суцільні дрібниці. Для мене це найбільш трансцендентна форма мистецтва, яка існує на Заході, якщо говорити про мистецтво в загальноприйнятому сенсі. Чи можемо ми писати музику, яка насправді буде подібна іконі; чи можемо ми вклонитися музичній композиції, мені просто невідомо. Припускаю, що найближче до цього ми підходимо в співі хоралу, пов'язаному з церковними іконами» [80, с. 113].

Свій творчий метод митець порівнює з методом іконописця, де використовується особлива система зображення простору – так звана «зворотня перспектива» (розширення та збільшення деталей другого плану). В одному зі своїх інтерв'ю композитор говорив: «Я назвав би себе судиною, крізь яку проходить музика. Правда, я не став би вживати слова "сфери". Я б порівняв свій метод з методом іконописця, який пише ікону. Коли я пишу музику, переді мною завжди стоїть ікона Спасителя. З появою музики я відчуваю, як щось проходить крізь мене. Важко сказати, що це таке і звідки це виходить» [55]. Принцип «звукової ікони» властивий тим творам Дж. Тавенера, що написані в іконописній традиції, де кожна ікона являє собою божественний духовний образ або священне дійство. Спираючись на існуючий авторський автоаналіз духовної творчості композитора, до таких творів відносяться: «Ікона Світла» (1983), «Акафіст подяки» (1987), «Воскресіння» (1989), «Два Гімни до Богородиці» (1985), «Святий» (1995).

Висновки до Розділу 1

На основі джерел присвячених становленню духовної музичної традиції Англії, узагальнено відомості про розвиток хорової духовної музичної культури, зокрема англійської композиторської школи. Відзначено, що вагому роль у становленні професійного англійського мистецтва відіграла храмова музика (*church music*), становлення та розквіт якої пов'язаний з прийняттям християнства в Англії (VI ст.).

Для увиразнення творчої постаті Дж. Тавенера систематизовано наукові, публіцистичні, автобіографічні джерела, присвячені творчому шляху та особливостям композиторського стилю, в тому числі – з урахуванням світоглядних та ціннісних настанов митця.

Англійський композитор Дж. Тавенер є спадкоємцем двох традицій – західноєвропейської культурної традиції (як представник англійської композиторської школи) та традиції східного православ'я як хрещений у зрілому віці за власним свідомим бажанням митрополитом Антонієм (Сурозьким).

Традиції першої проявляються у його зверненні до жанрів європейської музичної культури, у взаємодії з національною хоровою традицією, з фольклорними витоками, у великій ролі жанрів хорової музики англіканської богослужбової практики, а також орієнтації на духовну ідею хорового твору в умовах концертного виконання. Своєю творчістю він є продовжувачем традицій англійської композиторської школи, яка пов'язана з такими визначними іменами як Г. Перселл, Г. Гендель, Б. Бріттен, У. Уолтон та М. Тіппетт.

Важливу роль у творчому сходженні Дж. Тавенера зіграла духовна музична культура богослужбової церковної співочої традиції, зокрема, візантійська та грецька культура, для яких характерне збереження традиції. Так, спадкоємність традиції православної культури відбиваються у творчому методі митця як «транслятора» ідей іконописця, у принципах жанроутворення, стилістиці творів та духовній концепції творів загалом.

Композиторський стиль Дж. Тавенера пов'язаний з традиціями багатьох попередніх епох та композиторів, творчість яких мала духовне спрямування. Фундамент європейської традиції та зацікавленість у культурі православного Сходу стали тією комплементарною єдністю, що сформувала світогляд композитора, та, як наслідок його, самобутній композиторський стиль.

РОЗДІЛ 2
ВТІЛЕННЯ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ
В «TWO HYMNS TO THE MOTHER OF GOD» («ДВА ГІМНИ ДО
БОГОРОДИЦІ») ТА «SVYATİ» («СВЯТИЙ») ДЖ. ТАВЕНЕРА

*«Ми по образу Божому повинні
продовжувати справу Небесного Архітектора»*

Джон Тавенер [80]

«Тайна творчості – право людини являти Образ і Подобу»

Л. Шаповалова [67]

2.1. Хоровий цикл «Два гімни до Богородиці» (1985): спадкоємність традиції православного богослужбового співу

Хорові «Два Гімни до Богородиці»¹⁷ (*«Two Hymns to the Mother of God»*) були створені в 1985 році. Цей рік для композитора пов'язаний з втратою матері – Мюріель Тавенер (*Muriel Tavener*), саме тому даний цикл духовної музики написаний у її пам'ять з авторською присвятою *«In memory of my Mother – Eternal memory!»* («Пам'яті моєї Матері – Вічна пам'ять!»). «Роль тілесної смерті в духовному житті завжди займала глибоке місце в свідомості Тавенера» [79]. Композитор вважав, що смерть дозволяє людській душі наблизитись до істини земного існування, Вочевидь, не випадковим і більше – досить символічним є вибір митцем вербального ряду хорового циклу «Два Гімни до Богородиці», представленого текстами канонічних молитов до Пресвятої Богородиці (в перекладі англійською мовою).

Основою вербального ряду першого твору *«A Hymn to the Mother of God»* («Гімн Богородиці») є канонічний православний текст, а саме задостойник «О Тебе радуется» з Божественної Літургії свт. Василя Великого¹⁸. Задостойник є

¹⁷ «Два Гімни до Богородиці» також існують в авторському перекладенні для духового оркестру.

¹⁸ Літургія Василя Великого – чин літургії візантійського обряду; згідно з Уставом, здійснюється лише 10 разів на рік.

однією з яскравих відмінностей святкової Літургії (виконується в чинопослідовності Літургії замість «Достойно есть», після піснеспіву «Милість миру»), характерною рисою якого є прославлення Богородиці в контексті конкретного православного свята.

Задля розуміння авторської концепції твору наведемо текст першоджерела молитви та його інтерпретації композитором у своєму творі:

Канонічний текст (церк-сл. мова)	Текст «Гімну Богородиці» Дж. Тавенера
<i>О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, Ангельский собор и Человеческий род, Освященный храм и раю словесный, Девственная похвало, из неяже Бог воплотися и Младенец быть, прежде век сый Бог наш, ложесна бо твоя Престол сотвори, и чрево твое пространнее Небес содела; о Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава Тебе.</i>	<i>In You, O Woman full of Grace, the angelic choirs, and the human race all creation rejoices. O sanctified Temple, mystical Paradise, and glory of Virgins. In You, O Woman full of Grace, all creation rejoices. All praise be to You.</i>
	в перекладі: «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, Ангельский собор и Человеческий род, Освященный храм и раю словесный, Девственная похвало. О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава Тебе».

Текст молитви «О Тебе радуется» створений св. Іоанном Дамаскіним¹⁹ на честь Богоматері (VIII ст.). Незважаючи на певний відступ від канонічного тексту, композитор у своєму творі увиразнює глибину і велич змісту молитви (хвалебна молитва на честь Богоматері). Відповідний образний стрій композитор у своєму творі втілює, апелюючи до наслідування особливого часопростору літургійного богослужбового співу (Вічність). Про втілення у богослужбовому співі такого часопростору (і виняткової ролі музики) писав прот. П. Флоренський: «В організації простору музика і поезія мають надзвичайну свободу дій, музика ж – безмежну свободу» [60].

Упродовж зазначеної думки П. Флоренського щодо часопростору в художньо-виразних творах наведемо висловлювання Н. Гуляницької: «Ідеї

¹⁹ Іоанн Дамаскін (675 – 753) – християнський святий, один із Отців Церкви, богослов, філософ, гімнограф.

просторовості в сучасній концертній музиці, точніше, в творах на сакральні тексти, отримали найбільшу реалізацію» [16, с. 345]. Як зазначає О. Босенко [9], у своїх хорових творах Дж. Тавенер використовує різноманітні фактурні прийоми та зміни в хорових групах за допомогою зменшення або розширення, аж до двохорного складу, що створює образ сакрального простору.

Оскільки перший твір Дж. Тавенера написаний для двох чотириголосних мішаних хорів *a cappella* (монументальність звучання), значення вербального тексту більш посилюється. Принцип їхньої співдії наступний: другий хор підтримує звучання та наслідує розгортання тематичного матеріалу, викладеного у першого та продовжує його з новим імпульсом, додаючи динамічність розгортання музичної драматургії твору (втілення принципу антифонності). Його визначальна роль у богослужбовій музиці є очевидною. Як відомо, антифонами називають ті піснєпіви, які по чергово виконуються двома хорами. Звертаючись до написання духовної музики, композитор бере до уваги принцип антифонності, але дещо трансформує по чергове звучання хорів, за допомогою нашарування багатоголосної фактури.

З одного боку, принцип антифонності²⁰ як феномен просторової музики використовується Дж. Тавенером як семантичний знак традиції православного богослужбового співу східної Церкви. З іншого – в контексті дослідження творчого методу композитора можна розглядати вказаний принцип як поліфонію пластів (два хори, звучання яких «накладається» один на одного), яка призводить до розширення часопросторового об'єму звучання «з відлунням».

Твір «Гімн до Богородиці» написаний у простій тричастинній формі (a b a1) з видозміненою репризою (зміни стосуються динамічного розгортання та ритмічного аспекту, зумовлені особливостями поетичного тексту). Композитор виокремлює частини доволі тривалими виразовими паузами з ферматами (*lunga*). Архітектоніка композиції твору заснована на формі період (покладено в основу

²⁰ Введення антифонного співу пов'язане з ім'ям антиохійського єпископа Ігнатія Богоносця (однак окремі факти свідчать про традицію по чергового співу двома хоровими групами, започатковану ще в період розвитку древньогрецької трагедії).

кожного з трьох розділів): перший – «*О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, Ангельский собор и Человеческий род*», другий розділ – «*Освященный храм и раю словесный, Девственная похвало*», третій – «*О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава тебе*». Кожен розділ складається з трьох фраз, які об'єднані єдиним духовним змістом молитви, виформовуючи музичну драматургію твору.

У творі співвідношення звучання двох хорів по вертикалі представляє собою не одномоментне звучання, а з зсувом вступу другого хору у три чверті, при цьому, перший та третій розділи, звучать менш напружено порівняно з середнім, де співставлення двохорного фактурного пласту, засноване на гармоніях мажоромінору, викликає гостре, дисонуюче звучання. Славильні інтонації підкреслюються за допомогою висхідного паралельного руху із поступовим розширенням діапазону у всіх партіях хору – в першому та третьому розділах (див. *Нотний приклад 1* з Додатків).

Звертаючи увагу на фактуру твору, одразу бачимо її розширення та наповненість в першому та третьому розділах, за допомогою поділу партій альтів та басів на дивізі. Середній розділ контрастує, бо є більш прозорим (відсутність дивізі). Фактура композиції – акордового складу, в якій превалює рух паралельними тризвуками, що підкреслює щільність звучання хорів.

Динаміка твору чітко вказана композитором. Крайні розділи будується за принципом зростання динамічних нюансів – *p-mf-f-ff*, середній розділ контрастує у динамічному відношенні і виконується в нюансі *pp* із виразним хвилеподібним динамічним інтонуванням кожної фрази (*poco cresc*), (див. *Нотний приклад 2* з Додатків). Відповідна звучність (*pp*) як зображення «тиші» для Дж. Тавенера має особливий символічний зміст, оскільки молитовне передстояння досягається тільки через тишу («музику тиші», за Дж. Тавенером) та мовчання [80]. Саме у даному творі спрацьовує твердження композитора: «Музика постає з тиші і знову впадає в тишу...» [80, с. 155].

Славильний характер «Гімну до Богородиці» підкреслюється за допомогою авторської ремарки, вказаної на початку твору: «*With awesome majesty and*

splendour» (англ. «з дивовижною величністю та пишністю»), а також зазначення темпового орієнтиру – чверть = 40, що відповідає темпу *largo*. Дж. Тавенер у творах намагався допомогти виконавцям створити вірний характер та змістовний образ завдяки своїм власним ремаркам (настановам). Композитор прагнув щоб виконавці, а як наслідок і слухачі, відчули духовний стан молитовного передстояння, розкриваючи сутність образного змісту.

Звернемо увагу на ладотональну організацію аналізованого «Гімну до Богородиці». Основна тональність твору – *F-dur*, але *d-moll* постійно знаходиться у взаємозв'язку з основною тональністю. Так, твір розпочинається з малого мінорного септакорду (*d-f-a-c*), що створює ефект певної ладотональної невизначеності, «мерехтіння» тонального центру (*d – F*) у остаточному затвердженні світлого мажорного звучання (*F-dur*). Хоральний мелос (за В. Холоповою), що відображається у багатоголосній гармонічній фактурі надає відчуття вічності та непохитності, характеризується силабічністю (відповідністю кожного складу до тону). Відсутність сольних епізодів у творі спрацьовує, як вбачається, на втілення соборності у молитовному передстоянні, доповнюючи самотні особливості фактури твору.

Інтонаційний зміст мелосу, який втілений композитором у кожній фразі, повністю відтворює цілісність втіленого смислу літературного першоджерела. Для виокремлення ключових слів молитви (*Благодатная, Ангельский собор, Храм, Рай*) композитор використовує акценти (I та III розділи), а також *tenuto*, що характерно для другого розділу. Образний стрій твору сповнений прославленням Богородиці.

Середній розділ композитор виокремлює тональним контрастним співставленням у віддалену мажорну тональність *As* (тональний план середнього розділу: *As – C – As*). Мелодична лінія заснована на принципі псалмодіювання. Звернення композитора до древньої традиції псалмодіювання надає певну характеристику організації музичної форми – підпорядкованість текстологічному першоджерелу, речитація (див. *Нотний приклад 2* з Додатків).

У фактурі другого розділу виокремлюється басова партія рухливою чітко-окресленою мелодичною лінією (*as-es-c-as-es*), в основі якої закладено увиразнення логіки тонально-гармонічного розвитку всього розділу. Музично-поетичний зміст середнього розділу також наслідуює славильний образний стрій («*Освященный храм и раю словесный, Девственная похвало*» – текст середнього розділу в російськомовному перекладі), але в іншому втіленні музичного мовлення: фактурні зміни, інше тембральне забарвлення, нюанс *pp*, що передає відчуття вмиротворення людської душі. Середній розділ завершується на домінанті *As-dur*.

Реприза твору втілює найвищий ступінь духовного сходження як затвердження головної ідеї духовного змісту молитви на словах «*О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава Тебе*». Динаміка третього розділу розвивається до *ff* на фінальному акорді твору, звучання двох хорів об'єднується в одне ціле, посилюючи монументальність та увиразнюючи велич хвалебної молитви на честь Богоматері. Вагому роль має кінцева фермата, яка наділена смисловим значенням як «пауза, що звучить»: після величного звучання гучного розгорнутого *F-dur* настає цілковита тиша («музика тиші», за Дж. Тавенером). За допомогою такого прийому композитор маркує закладений у творі єдиний образний зміст. Найсильніше, що людина може почути – це тиша: «Якщо людина не може зрозуміти мого мовчання, вона ніколи не зрозуміє моїх слів» [80, с.102].

Після здійсненого композиційного аналізу твору «Гімну до Богородиці» Дж. Тавенера відзначимо особливості його музичної драматургії. Вбачається наявність одноелементного типу драматургії, що визначається дослідниками, зокрема, В. Бобровським як монодраматургія [7]. Її ознаками є втілення та розвиток в музичному творі єдиного образного стану із відсутністю інших типів виразності [7, с. 56-78].

В основу монодраматургії покладено принцип розвитку однієї музичної ідеї, що постає функціональною основою досліджуваного твору. Відзначимо у «Гімні до Богородиці» єдиний образний стрій, що є підтвердженням одноелементної драматургії. Темп драматургічної лінії (за В. Бобровським) є досить рівномірним,

що впливає на загальний характер звучання твору. Музична драматургія увиразнює втілений у творі єдиний образний стрій, оскільки духовний зміст твору об'єднує розмаїтість музичного тематизму в одне ціле.

Тематичний контраст середнього розділу, можна умовно означити на рівні розвитку музичної драматургії як «рельєфну випуклість». Відтак, утворюється наскрізна музична драматургія твору із залученням принципу тематичного контрасту, і далі – проявляється увиразнення профілю музичної драматургії сходження твору як „шляху духовного сходження” людини (за Л.Шаповаловою) [66, с. 27].

Другий твір досліджуваного циклу Дж. Тавенера – *«Hymn for the Dormition of the mother of God»* («Гімн на Успіння Богородиці»). В його основу покладено розспів Києво-Печерської лаври, що постає першоджерелом музичного тематизму твору (на рівні композиторської ідеї). Дж. Тавенер залишає незмінною мелодичну лінію розспіву, але метроритмічна структура піддається видозмінам, підпорядковуючись англomовному тексту молитви (і, тим самим, розширюючи композицію твору).

Доцільним буде більш детально зупинитись на розгляді становлення, розвитку та особливостей розспіву Києво-Печерської лаври.

Поняття «розспів» у контексті богослужбової церковної традиції є феноменом, що визначається, з одного боку, як самобутня виформована система співочого досвіду, а з іншого – як особлива мова, «... що охоплює і мелодичну систему, і систему співвідношень між мелодією, текстом, календарним часом та церковним уставом» [51, с. 29]. Витоки старокиївського церковного співу (термін, усталений в медієвістиці) пов'язують із прийняттям християнства на Русі (кінець X ст.). Сягаючи корінням греко-візантійської співочої традиції, старокиївський розспів протягом віків набуває самобутніх рис та починає широко використовуватись в східнослов'янському богослужінні на території сучасної України, Білорусії, згодом Росії.

Поширення традиції старокиївського церковного співу інспірує композиторів та діячів культури на залучення її музично-стилістичних питомих

рис у світській творчості. Одними із них є темброві особливості Києво-Печерського розспіву, а саме «небесні» тенори, піднебесне звучання альтів та глибина басів: «Душа народу, скорботного, стражденного – все тут, в православних церковних древніх піснеспівах» (з інтерв'ю митрополита Іонафана (Єлецьких)²¹). Як зазначає науковець А. Смишляк: «Саме «протяжність» є ключовою характеристикою лаврського співу — не лише як буквальна характеристика музичної художньої виразності, темпу, але і як система молитовного кругообігу душі навколо центру, яким є Христос» [51].

Іншою вагомою ознакою старокиївського церковного співу, як генези Києво-Печерського розспіву – є строга регламентація, що виявляється, зокрема, на рівні фактурних і мелодичних характеристик (монодичні піснеспіви без надмірної вибагливості). Як зазначається в Православній Енциклопедії [46], після стрімкого розвитку багатоголосся, починається «золота доба» української музики (друга половина XVIII ст.), кульмінація партесного співу та поширення церковних розспівів. Відтак, в основі Києво-Печерського багатоголосся традиційним постає принцип провідного голосу, а також гармонічного мислення, зберігаючи при цьому зв'язок з ранніми традиціями одноголосного розспіву.

Дослідник Києво-Печерського розспіву як церковно-співочого феномену української культури прот. Д. Болгарський стверджує: «Розуміння Києво-Печерського розспіву як образу віри – звукової ікони²² – піднімає богословську проблему ангелогласності, а разом з нею й ідею чернецтва як ангельського чину на землі» [8]. Києво-Печерський розспів порівнюється з небесними гімнами, адже він перебуває за межами звичайного слухового досвіду – як «*янгольський*» спів (за прот. Д. Болгарським [8]).

На основі джерел, присвячених ґрунтовному дослідженню Києво-Печерського розспіву (зокрема, праці прот. Д. Болгарського, І. Сахна, А. Смишляк, О. Шевчук) [8; 48; 51; 68], можемо виокремити три засадничі фактурні принципи Києво-Печерського багатоголосного співу:

²¹ З документального кінофільму «Ликостояние» (1989).

²² Саме «звукову ікону» відтворює Дж. Тавенер у своїх духовних творах.

- терцієве співвідношення (подвоєння провідного голосу);
- квінтовий тон басів (як правило, додається октавне подвоєння в альтів);
- октавне подвоєння основного голосу або автентичний рух у басовій партії.

Саме ці фактурні принципи увиразнюють повноту та насиченість звучання вертикалі. «У слухачів Києво-Печерського наспіву створюється особливе уявлення просторово-об'ємного руху звукової «матерії». В такому викладі гармонічно розкривається кожен зі співаків, виконуючих свою партію в зручному для голосу регістрі, а канонічний наспів не втрачає свою самобутність» [46]. Феномен розспіву Києво-Печерської лаври (який початково виник в одноголосній формі і надалі побутував у багатоголосній) полягає в непорушності богослужбової канонічної традиції та молитовного досвіду.

Як зазначає дослідник Києво-Печерського розспіву як церковно-співочого феномена української культури прот. Д. Болгарський, «іконописний принцип мелодизму, що пронизує тканину розспівів, виступає перед слухачем як мелодія Духа, мелодія Неба, як засіб, через який Церква сповіщає в «таємницю сокровенну» премудрість Божу» [8]. Дж. Тавенер, обравши за основу даної композиції розспів Києво-Печерської лаври (у даному випадку, світилен на Успіння Богородиці), створив «звукову ікону».

Певною художньою настановою, кредо самого Дж. Тавенера щодо втілення духовного змісту в композиторській творчості можна вважати наступне твердження митця: «Щоб передати святість в музиці, треба вийти за її межі та звернутися до Євангелія, Отців та їх висловлювань» [80, с.120].

Констатуємо, що у досліджуваному хоровому циклі Дж. Тавенера (зокрема, «Гімну на Успіння Богородиці») прослідковується спадкоємність традиції Києво-Печерського багатоголосся, первинно заснованого на древньому розспіві Києво-Печерської лаври. Спробуємо більш детальноше увиразнити зазначені ознаки спадкоємності в композиторській інтерпретації Дж. Тавенера.

Основою вербального ряду «Гімну на Успіння Богородиці» є світилен на Успіння Пресвятої Богородиці. Як відомо, *світилен* – це змінний православний

богослужбовий піснеспів, який входить до складу утрени. Зміст світилену змальовує подію запрошення Богородицею перед Успінням апостолів, які на той час перебували в різних частинах світу, щоб поховати її тіло в Гефсиманії, і прохання Її Сина забрати Її душу.

Надамо вербальний текст першоджерела у співвідношенні з англомовною версією у творі Дж. Тавенера:

Канонічний текст (церковносл. мова)	Текст «Гімну Успіння Богородиці» Дж. Тавенера
<i>Апостоли от конец совокупльшеся zde, в Гефсиманнистей веси погребите тело Мое, и Ты, Сыне и Боже Мой, прими дух Мой.</i>	<i>O ye apostles, assembled here from the ends of the earth, bury my body in Gethsemane: and Thou my Son and God, receive my Spirit.</i>
<i>В російськомовному перекладі:</i> <i>«Апостолы! Собравшись с концов (земли) здесь, в Гефсиманском селении, погребите тело Мое, и Ты, Сын и Бог Мой, прими дух Мой».</i>	

«Гімн на Успіння Богородиці» будується за принципом збільшення та розгортання хорової фактури. В традиції Києво-Печерського розспіву майже всі славильні піснеспіви характеризуються повторенням слів (або словосполучень). В церковній співочій традиції багатоголосся принцип повтору тексту перейнятий від одноголосного старокиївського розспіву. Більшість повторів молитовного тексту має так звану *форму потроєння*, на яку вказує прот. Д. Болгарський (музичний виклад необов'язково повторюється ідентично) [8].

Як зазначає І. Муді: «У порівнянні з музикою, яку Дж. Тавенер писав до прийняття Православ'я, духовні твори стали набувати невимушеного, спокійного характеру, а повільний щільний хоровий пласт підтримує виразну сопранову лінію» [78]. Звертаючись до традиції Києво-Печерського розспіву, Дж. Тавенер у своєму творі наслідує (й оперує) притаманні йому основні принципи та особливості: терцієве співвідношення (подвоєння провідного голосу); квінтовий тон басів; октавне подвоєння основного голосу, протяжність звучання, темброві особливості викладу музичної фактури. В основі світилену на Успіння

Богородиці покладена мелодична лінія (тема), котра являє собою плавний поступенний рух (в її основі – ладова перемінність, устої $g - d$) в діапазоні великої сексти (амбітус $d - h$). Вербальний текст світилену «вкладається» в тричі варіативно-повторювану основну мелодичну тему (див. *Нотний приклад 3 з Додатків*).

Тричі повторений вербальний текст світилену, виформовує тричастинну структуру ($a \ a1 \ a2$), увиразнюючи *форму потроєння*, характерну для Києво-Печерського розспіву. За допомогою даної структури вибудовується музична драматургія твору, що розкриває образний зміст та глибину як вербального, так і музичного тексту.

Авторська ремарка на початку твору «*Solemn, quiet and tender, with a broad, flowing line*» (англ. «Славильно, тихо та ніжно, широко і протяжно») налаштовує на відповідну ясність звучності і характеру виконання. Для досягнення поставлених вимог хоровий колектив повинен щоразу тонко відтворювати зазначені авторські рекомендації на рівні виконавської художньої майстерності та відчутти всю красу композиції. Саме музика допомагає відкрити поняття краси, в найглибшому його значенні. У даному контексті влучним вбачається висловлювання відомого диригента сьогодення Теодора Курентзіса: «Краса – це гармонія між духовним та тілесним; це та золота середина, де тіло починає бути духовним і дух стає тілесним».

В кожному з трьох розділів проводиться тема світилену, яку виконують різні групи хору. Традиційно провідним голосом в I розділі є партія тенорів (тембр «небесних» тенорів, як особливість Києво-Печерського розспіву), протяжна тема світилену звучить на *piano* на витриманому ісоні²³ («тон вічності» за Р. Насоновим) у басів (тризвук в мелодичному положенні терції). Для Дж. Тавенера ісон представляє «божественну присутність» (як «тишу Божу», «тишу вічності» [80, с. 154]) та використовується здебільшого на початку композиції. Насичене глибоке звучання басової групи хору увиразнює канонічний

²³ Ісон – витриманий нижній, басовий голос у візантійському і новогрецькому церковному співі, що виконується окремою групою співаків.

текст світилену: *«Апостоли! Собравишись с концов (земли) здесь, в Гефсиманском селении, погребите тело Мое, и Ты, Сын и Бог Мой, прими дух Мой».*

У II та III розділах твору спостерігається поліфонічна логіка на рівні поєднання вокальних ліній (техніки письма). Використання таких прийомів, як інверсія (II розділ, басова група хору), паралельний рух досконалими консонансами, створює ефект збільшення простору глибини та акцентує духовний образний стрій твору (див. *Нотний приклад 4* та *Нотний приклад 5* з Додатків).

Хорова фактура II (тема у сопрано) та III розділів (тема у альтів та басів) має гармонічний виклад музичного матеріалу, що додає глибини звучання в нюансі *piano*. Фактурні особливості та перспектива розвитку драматургії композиції виявляються в: нашаруванні хорових голосів (до семи хорових груп), поділі хорових партій на дивізі (сопрано та басы), кварто-квінтовому співвідношенні голосів, русі паралельними тризвуками (а2). Щільність хорової фактури відображає зосередженість на вербальному ряді твору, а як наслідок відтворення єдиного стану духовності (див. *Нотний приклад 4* та *Нотний приклад 5* з Додатків). «Висока духовність підносить слухача у сфери ідеалів людської поведінки і стану: жертовності, виняткової любові, благородної мужності, гармонії» (прот. Д. Болгарський), – саме така ідея духовності відображається у кожному творі Дж. Тавенера.

2.2. «Svyati» (1995): досвід композиційно-драматургічного та виконавського аналізу твору

2.2.1. Духовний піснеспів Трисвяте: історія виникнення, значення у православному богослужінні

Хоровий твір а cappella «Svyati» («Святий») присвячений пам'яті Джейна Уільямса – батька близького друга та видавця творів Дж. Тавенера. У 1995 році, коли композитор почав працювати над цим твором, помер Дж. Уільямс.

Основою вербального ряду є канонічний православний текст (у версії церковнослов'янською мовою), а саме молитва Малого Входу з Божественної

Літургії – *Трисвяте*. Канонічний духовний текст є однією з найдревніших і найбільш знаних молитов у православній традиції.

Вбачається доцільним згадати про виникнення та роль *Трисвятого* в богослужінні, спираючись на православні історичні джерела [12; 13; 59; 72].

Трисвяте – молитва древнього походження, що сягає корінням часів ранньохристиянської церкви (Іоанн Златоуст). Як відомо, у Православній традиції молитва починає вживатися з часу служіння архієпископа Константинопольського святого Прокла (V ст.). Відомим є історичний факт, що став передумовою запровадження в богослужіння *Трисвятого*. Під час сильного землетрусу, який був у Константинополі в 438-439 рр. (за 20 днів до Пасхи) близько третьої години дня, коли народ на вулицях з хресними ходами молився про порятунок (покаянні молебни), хлопчик, що був присутній в натовпі, несподівано був піднятий на небо і почув спів ангелів: грец. «Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος ἰσχυρός, Ἅγιος ἀθάνατος» (церк.-сл. «Святий Боже, Святий Крепкий, Святий Безсмертний»). Коли хлопчик спустився на землю і розповів про диво, всі разом з патріархом почали співати *Трисвяте*, додавши до нього «ἐλέησον ἡμᾶς», що означає «помилуй нас», після чого землетрус одразу припинився. В знак чудесного порятунку імператриця Пульхерія (канонізована Церквою як благовірна за боротьбу з єрессю) і її брат імператор Феодосій Молодший імператорським указом ввели спів *Трисвятого* на богослужінні (цю постанову урочисто закріпив Халкідонський Собор 451 року).

Розглянемо *Трисвяте* як структурну частину Божественної Літургії. Як відомо, даний піснеспів звучить на Малому Вході другої частини Божественної Літургії (I частина – Проскомідія²⁴, II ч. – Літургія оглашених, III ч. – Літургія вірних). Як констатує прот. В. Свешніков [49], при співі тропарів і кондаків священник читає таємну «Молитву Трисвятого співу». Після закінчення співу останнього кондака священнослужитель заключним вигуком вголос проголошує: «Яко свят еси Боже наш, и тебе славу возсылаем, Отцу, и Сыну, и Святому Духу, ныне, и присно». Дана молитва знаходиться в безпосередньому логічному зв'язку з

²⁴ Проскомідія («приношення») – перша частина Божественної Літургії, на якій відбувається приготування хліба та вина для здійснення Таїнства Євхаристії.

молитвою Малого Входу, в якій йдеться про співслужіння зі священником і самих небесних сил. Потім диякон закінчує вигук священника, виголошуючи: *«и во веки веков»*. У відповідь на вигук: *«и во веки веков»*, співається Трисвяте (*«Святий Боже, Святий Крепкий, Святий Безсмертний, помилуй нас»*). На Божественній літургії Трисвяте звучить тричі, потім співається: *«Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу, и ныне, и присно, и во веки веков, аминь. Святый безсмертний, помилуй нас»*. І на закінчення ще раз співається повністю.

За твердженням богослова і священнослужителя О. Шмемана у *Трисвятому* найвлучніше виражений "есхатологічний" смисл входу як наближення до престолола і сходження в Царство". Під час співу Трисвятого на Божественній Літургії священнослужитель в алтарі перед престолом в таємно зверненій «молитві Трисвятого» від імені всіх присутніх просить, щоб Господь прийняв цю молитву так, як Він приймає її від Ангелів: *«...сподобивый нас... должное Тебе поклонение и славословие приносить, Сам, Владыко, прими и от уст нас, грешных, Трисвятую песнь и посети ны благодатию Твоею, прости нам всякое согрешение, вольное же и невольное, освяти' наша души и телеса...»* [72, с. 71].

Форма Трисвятого в літургії дещо відрізняється від використання цього тексту Дж. Тавенером у своєму творі «Святий». Композитор залучає лише першу основну частину молитви: *«Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Безсмертний, помилуй нас»* (церк-сл.). Зберігаючи структуру Трисвятого з Літургії, у творі Дж. Тавенера також тричі повторюється прохальна молитва, що загалом зумовлює формотворення композиції. Невипадково композитор у своєму творі маркує слово «Святий», адже значення цього слова є головною ідеєю твору.

2.2.2. Етичний вимір концепту «святість» як ключова ідея твору

Головна ідея твору показує прихильність композитора до православного духовного світу. Оскільки Митрополит Антоній (Сурозький) є духовним наставником Дж. Тавенера, то вплив його високих духовних ідей значно відбивається на творчості композитора. Посилаючись на глибокі ідеї та доводи Митрополита Антонія можна більш детально охарактеризувати поняття «святості», – «Щоб зрозуміти *святість* (курсив наш. – К.Р.), дуже важливо

усвідомити, що у неї два полюси: Бог і світ», – святість повинна втілюватися та розвиватися між цими полюсами [54]. Невипадково Дж. Тавенер звертає увагу на слово «Святий» та увиразнює його значення у творі, адже концепт цього слова є головною ідеєю твору. Почуття святості є основою та джерелом духовності. Дж. Тавенер детально описує свою любов до традиції (античні витoki музики, прості розспіви), яка несе в собі результат зв'язку людини з божественним та природою [80].

У слов'янських, балтійських і іранських мовах слово «святий» походить від індоєвропейського «*k'uento*» – зростати, збільшуватись, цвісти – в прямому і переносному сенсі, плодоносити. Як зауважує доктор філологічних наук та релігієзнавець В. Топоров, корінь слова «святий» ще в дохристиянську епоху був сакрально відзначений: «Мова зберегла слово і навіть його загальну семантичну ідею, але істотно поглибила ідеї його змісту» [56, с. 128]. В язичництві слово розумілося в прямому сенсі: воно означало будь-яке зростання, цвітіння, плодоношення, в християнстві ж утворюється поняття «святості» як зростання, цвітіння духовного. Можливо, земля свята хоча б тому, що вона цвіте і плодоносить. Люди, жителі землі, стають носіями цієї святості, завдяки вже тому, що вони на ній живуть. Як і коли відбувся перехід з язичницького на християнське, з матеріального на духовне – невідомо. Святість переноситься з природи на людину, з матеріально-фізичного на ідеально-духовне, з конкретного і зримого на абстрактне і незвідане.

Зі слів митрополита Антонія Сурозького, що фігурують у його книгах та статтях, можемо наблизитися до істини: «Будь-яка святість – святість Божа в нас, святість через причетність» [54], – хоча б на мить зануритися в духовне життя та відчувати свій стан душі, розділити з Богом Його сердечний задум. Наша святість – ніщо інше як участь у святості Божій, саме до такого розуміння людського буття прагнув Дж. Тавенер у своїй духовній творчості, обираючи за основу спадкоємність духовної музичної традиції православного світу. Тему духовності та святості митрополит Антоній Сурозький дуже глибоко втілює у свої духовні ідеї, які проповідуються в усьому світі: «Ми сповідуємо, що Церква свята; і

апостол Павло говорить всім християнам: "Ви святі". Що Церква свята – ясно і зрозуміло, але що всі християни святі – ставить перед ними серйозні питання, тому що, навіть якщо вони долучаються до святості Церкви, дивлячись на самих себе і на оточуючих нас людей, ми не можемо це слово вжити зі спокійною впевненістю» [54]. Шукаючи відповіді на питання духовності Дж. Тавенер відображає свою духовну боротьбу у композиторській творчості. «Коли який-небудь гріх в нас зцілений, тобто коли нічого не залишилося від нього, тільки коли наша цілісність виросла в повноту своєї міри, ми можемо сказати: тепер це зло померло для усього всесвіту...» – відзначає митрополит Антоній (Сурозький) [54].

Священнослужитель О. Шмеман, розглядаючи значення імені Божого – Святий, наводить у приклад пророка Ісайю, за словами якого ім'я Святий містить вічний зміст ангельського славослов'я: *«И взывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его»* (Іс. 6 : 3) [72, с. 71].

Триразове повторення ключового вербального концепту *Святий* досліджуваного твору у Трисвятому, згідно з святоотцівськими тлумаченнями (святого Єфрема Сиріна, Іоанна Дамаскіна, блаженного Ієроніма), є втіленням зображення серафимами тайни Святої Трійці (О. Лопухін²⁵). Дж. Тавенер завжди намагався відтворювати тексти у їх первинному вигляді, так як вважав, що мова є відтворенням певного контексту у кожній культурі. Композитор зізнавався, що вагому роль у його творчості займає слово, а саме літературне першоджерело: «Музика – це продовження Слова, а не вибаглива прикраса Слова. Вона служить Слову, в своїх найкращих традиціях» [80, с. 47]. І далі, О. Шмеман наводить твердження, що «саме це відчуття святості Божої, це відчуття святого є основа і джерело» віри [там само]. «І це хвилююче та солодке відчуття присутності Божої, радість і мир, рівних яким немає на землі, все це виражено в трикратному

²⁵ Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. А. П. Лопухина. Книга пророка Исаии. Издание исправленное и дополненное, 2003 год. Интернет-версия: http://www.holytrinitymission.org/books/russian/biblia_lopuhin_isaia.htm

повільному співі Трисвятого – "Святий Боже, Святий Крепкий, Святий Бессмертный...", небесного піснеспіву, що звучить на землі, як звершення примирення землі та неба, про те, що Бог явив Себе людям и що нам дано "*мати участь в Його святості*" (Евр. 12:10)» [72, с. 72–73].

2.2.3. «*Svyati*» Дж. Тавенера: досвід композиційно-драматургічного та виконавського аналізу

Твір «Святий» написаний для мішаного чотириголосного складу хору *a cappella* та соло віолончелі. Невипадково Дж. Тавенер поєднав звучання саме цього інструмента з живим голосом, адже благородний тембр струнних інструментів в давні часи, а саме в епоху бароко, використовувався для супроводу співу (саме віолончель як акомпануючий інструмент у складі ансамблю) або як акомпанемент для інструменту більш високого регістру. Такий неперевершений майстер оркестру, як Й. С. Бах жодного разу не доручив віолончелі провідної співучої партії, в якій вона могла б передати свої якості звучання.

У даному творі соло віолончелі відіграє вагому роль для втілення головної ідеї твору. Духовна хорова музика в діалозі з солюючою віолончеллю уособлюють священика з хором на літургійній службі. Сам композитор зазначав, що солюючий інструмент у творі «Святий» представляє собою ікону Христа, апелюючи до увиразнення понять «звукової ікони» та молитовного передстояння.

Цілком справедливо буде зауважити, що в сучасній музичній культурі (як і в попередні епохи) композитори відзначають особливість тембру віолончелі – його теплоту, щирість і глибину звучання, а її виконавські якості здавна підкорили серця як самих музикантів, так і захоплених слухачів.

Для нас залишається відкритим питання жанрової характеристики твору «Святий», як зазначає Н. Гуляницька «Важлива змістовна особливість жанру – створення відповідного духовного стану» [16, с. 44]. Спираючись на досконалий аналіз партитури твору прослідковуються визначні риси хорового концерту, а саме співставлення *solo* (віолончель) та *tutti* (хор), чергування хорових груп (чоловічий та мішаний склад хору), наявність поліфонічного епізоду у другій частині твору, поділ частин на розділи, співставлення ладів, що характерно для

сучасного типу хорового концерту, увиразнений хвилеподібний динамічний розвиток. «Будь-яка композиторська інтерпретація зберігає основну «модель» – як непорушну для музичного жанру, але насичує її “новим диханням”» [16, с. 44].

Логіка структури твору відштовхується від канонічного тексту духовної молитви, яка повторюється тричі: *«Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Безсмертный, помилуй нас»*, – в кінці твору композитор ще тричі повторює слово «Святой» та додає мотив віолончелі, який проходить крізь весь твір, ніби ступені духовного сходження, що з кожним разом підіймаються все вище за допомогою прийому флажолетного²⁶ звучання. Коментуючи шлях духовного сходження наведемо влучне висловлювання професора Л. Шаповалової: «На шляху сходження митця до Бога невід’ємними є моменти одкровення – Богоспівкування та Богопізнання. Саме в них міститься достеменно завдання рефлексивного митця; саме вони слугують онтологічною віссю возз’єднання людини з Богом. Цей процес є таїною й залежить виключно від особистого зусилля людини; творчий шлях рефлексивного художника, який знає падіння і злету, є подібним до духовного сходження» [66, с. 25].

«Svyati» написаний у тричастинній формі (aba) з кодою. За твердженням Н. Гуляницької: «Композиторська ініціатива проявляється в області форми тільки частково, але активізується в тембровому та фактурному відношенні» [16, с. 45]. Дж. Тавенер сповна використовує можливості тембрових та фактурних особливостей, беручи за основу богослужбову співочу традицію.

Композитор не залучає стрибки на широкі інтервали; в основу мелодичного розвитку покладено поступенний рух (як у хорі, так і в інструментальному соло). Кожна частина починається вступом віолончелі в низькому регістрі та витриманому ісоні у басів. У сучасній практиці ісон використовується в якості компромісу між знаменним розспівом і уже звичним в Руській православній

²⁶ Флажолет – специфічний прийом звуковидобування на струнних інструментах, що являє собою ізольоване звучання певного гармонічного призвука. На струнних інструментах виконується шляхом часткового притиснення струни в точці поділу її довжини на 2 (висота звучання струни підвищується на октаву), на 4 (2 октави) і т. д.

церкві партесним співом. Ісон створює своєрідну молитовну атмосферу, властиву богослужінням в монастирях.

Вже зі вступу хору композитор ділить хорові партії на дивізі, що показує фактуру хорових голосів насиченою, густою та заповненою. Починається звучання твору на витриманому тоні «е» у віолончелі, з якого виформовуються чотири ключові мотиви на основі наступних ладів: еолійський, фрігійський, двічі гармонічний мажор, іонійський. Використовуючи прийом димінущії (зменшення тривалостей), композитор варіює ці мотиви чергуючи їх між собою. Після чотирьох тактів показу ладів («*con espressivo sempre*» – з виразним повторюванням), на основі яких буде розвиватися музичний матеріал, віолончель проводить тему в еолійському ладу «*con molto rubato*» (дуже вільно) на *mp* (див. *Нотний приклад 6* з Додатків).

Хоровий пласт першої частини твору представлений паралельними тризвуками, в основі яких прослідковується звучання тих самих ладових модифікацій віолончелі. Ремарка композитора на початку твору: «*Solemn, still and radiant*» (урочисто, спокійно та виразно), говорить про те, що навіть *pp* повинно звучати цілком впевнено та звучно. Перша фраза «*Святий Боже*» виконуються чоловічим чотириголосним хором на «*pp ma sonore*» (тихо, але звучно), де бас виконує функцію ісона, а баритон, перший та другий тенор – рухливі голоси; також, основна тема, яка продовжує мінорну лінію віолончелі, доручається партії баритона. Далі хорове звучання підхоплює тема віолончелі, що звучить на витриманому басовому октавному ісоні, але вже в двічі гармонічному мажорі, виконується вільно («*con molto rubato*»), з використанням чверть тонів, характерних для візантійського ладу. Поступово уповільнюючись, тема в іншому ладовому забарвленні (іонійський лад) приводить до вступу другої фрази чоловічого хору «*Святий Крепкій*», яка виконується вже більш впевнено та, за вказівками композитора – ніжно і сяюче (див. *Нотний приклад 7* з Додатків).

Баритон продовжує виконувати основну тему, закріплюючи іонійський лад. Паралельні тризвуки, в порівнянні з першою фразою хору, звучать вже в мажорі більш піднесено та впевнено. Віолончель, яка завжди знаходиться в діалозі з

хором, продовжує свою лінію, що спирається на першу інтонаційну модифікацію (еолійський лад). Тема виконується так само вільно, але більш виразно («*con molto espressivo, e rubato sempre*»), звертаючи увагу на довгі фразуючі ліги.

Третій розділ першої частини твору характеризується долученням жіночих голосів та розшаруванням хорової фактури. Розростання фактури також зумовлене розвитком динаміки та насиченості звучання. Завершальна фраза Трисвятого «Святий Безсмертний, помилуй нас» звучить з внутрішньою силою та мольбою («*strong, pleading*»). Композитор підкреслює слово «Безсмертний» за допомогою акцентів, і саме цей розділ характеризується динамічним розвитком і кульмінацією на слові «Помилуй». Музичні інтонації еолійського ладового забарвлення, які фігурували у проведенні теми віолончелі, тепер представлені хоровим пластом твору у вигляді розгорнутих тризвуків. Партія басів у третьому розділі виконує функцію вже квінтового ісона «*e - h*», до якого приєднується другий тенор на витриманому звуці «*h*» та віолончель – на звуці «*e*». Перші тенори та баритони закінчують фразу «Святий Безсмертний, помилуй нас» умовно на два такти раніше (такти зображені штриховою лінією), ніж жіночий хор, але продовжують співати склад «нас» в октавному унісоні. Сопрано та альти досить довго розспівують слово «Помилуй», за допомогою хвилеподібних рухів, аби виділити головну ідею – звернення людини до Господа. Закінчується перша частина поступовим довгим *diminuendo* та квінтовим звучанням всіх голосів із віолончеллю (див. *Нотний приклад 8 з Додатків*).

Також, згадуючи про музично-риторичні фігури, в основі першої частини та репризи прослідковується використання композитором «*circulatio*» (лат. коло) – колоподібний рух мелодії, в даному творі уособлює досконалість божественно просвітленої світобудови.

Втілення композитором ідей безкінечності вагомо проявляються в другій частині твору, яка поділяється на два розділи: I – «Святий Боже, Святий Крепкий», II – «Святий Безсмертний, помилуй нас», який стає генеральною кульмінацією всього твору.

Середня частина твору починається невеликим *solo* віолончелі, але дещо в

зміненому вигляді: залишаються три інтонаційні модифікації, розташовані в іншому порядку – іонійський лад, двічі гармонічний та еолійський. Кожен мотив інструментального *solo* звучить дуже виразно та протяжно на фоні октавного ісона у басової партії хору, незмінно утриваленого протягом всього першого розділу середньої частини.

Хоровий пласт композиції представлений дванадцятьма голосами, які у першому розділі середньої частини в діалозі з віолончеллю звучать в октавному унісоні (*pp*), основою якого служить другий інтонаційний мотив у двічі гармонічному мажорі. Дж. Тавенер використовує прийоми сонорики, які проявляються в нашаруванні звуків, надаючи більшого тембрового розмаїття. Повністю тема проводиться у перших сопрано та перших тенорів. *Solo* віолончелі, після слова «Святий», виконується на *f* з більш яскравою інтенсивністю. Хорове продовження на слові «Боже» знову виростає з *pp*, у тому ж ладі, але на терцію вище. Після кожного слова у хорі, звучить тема віолончелі на *forte* з великою інтенсивністю, що передає внутрішню мольбу людини, яка звертається до Бога. В основі другої фрази «Святий Крпкий» стоїть третя інтонаційна модифікація – еолійський лад, що додає більшої напруженості в звучанні хору. Віолончель доповнює кожне слово, продовжуючи хорову лінію. Завдяки хвилеподібному розвитку динаміки (*p-f*), звучання віолончелі не припиняється, а тільки затихає, потім знову виходить на перший план.

Остання хвиля *crescendo* першого розділу другої частини твору на слові «Крпкий», має наскрізний характер, що служить переходом до другого кульмінаційного розділу частини – «Святий Безсмертний, помилуй нас».

Другий розділ, за ремаркою композитора, виконується «*Strong, but pleading and tender*» (Сильно, але з мольбою і ніжністю). В основі даного розділу залучені елементи поліфонічного прийому канонічної імітації, а також використовується музично-риторична фігура *catabasis* – низхідний рух мелодії (емблема тернистого шляху, відчаю), доручений високим голосам (партії першого сопрано та першого тенора), що додає напруженості та драматичності хоровому звучанню. Фундаментом даного кульмінаційного розділу (*forte*) є бас, який ділиться на дивізі

– і тепер ісон розширюється на тризвук (*e-g-h*), терцієвий тон якого переноситься на октаву вище (виконується першими басами). Функція ісона, на витриманому звуці «*e*», доручається партії другого сопрано, перших альтів і третіх тенорів, при нюансі *mf*. Витриманий звук виконується на голосну «*A*», що підсилює звучність та наповненість хорових голосів (див. *Нотний приклад 9 з Додатків*).

Канонічна імітація налічує три проведення: перші два доручені хоровим голосам, а останнє звучить у високому регістрі у віолончелі. В основі поліфонічних імітацій вбачається риторична фігура *circulatio*, що символізує довершеність божественної світобудови. Канон починають другі альти та другі тенори, зливаючись в октавному унісоні. Дж. Тавенер не дарма співвідносить близькі за тембровим забарвленням голоси, адже це сприяє досконалості хорового ансамблю. Часовий інтервал між вступами канонічної теми становить половинну тривалість. Отже, далі тема проходить у третіх альтів і баритонів, третє канонічне проведення звучить у високому регістрі віолончелі, яке доповню драматичне хорове звучання. До кінця розділу вся фактура звучить на *forte*, що увиразнює ідею духовності та могутності древньої молитви православного світу (див. *Нотний приклад 9 з Додатків*).

Після невеликої цезури звучить точна реприза (третя частина твору), як наслідування так званої *форми потроєння* молитовного тексту (за прот. Д. Болгарським) аби слухачі ще раз згадали про головну ідею святості та духовності, зі смиренням поринули у свій духовний світ та відчули його.

«Тиха» кода (*still serene*) підтверджує закладену у драматургії твору ідею духовного сходження (звучання віолончелі символізує душу, яка підіймається до небес) Після кожного проведення теми віолончелі, основою якої є еолійський лад, хор, представлений сімома хоровими голосами (сопрано, альт, тенор та дивізі у партії баритонів і басів), у паралельному висхідному русі виконує розспів слова «*Святий*», увиразнюючи ключовий концепт твору. Головний тематичний матеріал доручається альтовій партії, враховуючи насичений та глибокий тембр голосів даної групи хору (див. *Нотний приклад 10 з Додатків*).

Аналізований твір є одним із прикладів, в яких «...спостерігається індивідуалізована “стилізація”, що відсилає до первинних зразків – церковних богослужбових жанрів, внутрішня форма яких, однак, наповнюється новим змістом», як вказує Н. Гуляницька [16]. Логіка композиторського задуму втілена з осмислення всього твору загалом у вибудованій художній концепції, де кожна деталь відіграє важливу роль. Духовність постає головним чинником у створенні художньої концепції твору, спираючись на засадничі традиції православної культури.

Тож, у досліджуваній композиції живе звучання голосу (хор) та інструмента (*solo* віолончелі) є рівноправними у побудові музичної драматургії твору, об'єднуючись в одне ціле. Звідси – можемо говорити про наявність двох драматургічних пластів у концепції твору (хорове та інструментальне першоджерело), що є взаємообумовленими і виявляють закладену у творі генеральну ідею, що полягає у шляху духовного сходження.

За допомогою музики Дж. Тавенер зміг передати глибоке значення духовного тексту та підкреслити кожне слово молитви – «Музика-молитва йде від світу людей до світу Божественного» (прот. Д. Болгарський) – так можна означити генеральну ідею твору [8]. За кожною інтонацією та кожним мікроелементом стоїть щось особливе, з якого виростають дивовижні співзвуччя та темброві переливання голосів. Втілення ідей безкінечності, які повністю заповнюють думки композитора, потім проявляються у його композиторській творчості.

Висновки до Розділу 2

Хоровий цикл «Два Гімни до Богородиці» та хорова вокально-інструментальна композиція «Святий» є показовими зразками хорового стилю композитора, що репрезентують його художнє мислення. На підставі здійсненого дослідження узагальнено ознаки спадкоємності християнської співочої традиції в хоровій творчості Дж. Тавенера (йдеться, зокрема про композиторську інтерпретацію канонічних зразків православного Богослужбового чину).

У хоровому циклі «Два Гімни до Богородиці» ознаки спадкоємності духовної музичної традиції проявляються у залученні композитором таких музично-стилістичних принципів як: псалмодіювання, антифонність, паралельний рух голосів.

Окремо вкажемо на звернення композитора до самотнього художнього феномена – розспіву Києво-Печерської Лаври і повне відтворення його у першому творі циклу – «Гімн на Успіння Богородиці». Звертаючись до традиції Києво-Печерського розспіву, Дж. Тавенер у своєму творі наслідує й оперує притаманним йому основним принципами: терцієве співвідношення (подвоєння провідного голосу); квінтовий тон басів; октавне подвоєння основного голосу, протяжність звучання, темброві особливості викладу музичної фактури.

У творі «Святий» виявлено художню концепцію, яка пов'язана із баченням Дж. Тавенера можливості досягнення святості кожною людиною – як шляху теозису (обоження людини), у чому безумовно вбачається вплив митрополита Антонія (Сурозького). Духовно-музична символіка твору, що апелює до спадкоємності з православною традицією, полягає у: виокремленні першооснови з жанрового канону Літургії (Трисвяте як основа вербального ряду твору); духовній основі у творчому методі (християнська концепція шляху людини до святості, обоження); задіянні візантійської ладової системи; включенні ісона, тощо.

Визначивши ознаки втілення спадкоємності духовної музичної традиції в аналізованих творах, вбачається вірним означення підходу Дж. Тавенера до композиторської творчості як написання «звукової ікони».

Художня концепція проаналізованих творів є втіленням засад духовного досвіду Дж. Тавенера, що безпосередньо сформував самотній хоровий стиль митця.

ВИСНОВКИ

Сер Джон Тавенер – британський композитор останньої третини XX – початку XXI століть, творча постать і спадщина якого вирізняється серед інших представників англійської композиторської школи. У своїй творчості, що є втіленням духовного досвіду митця, він постає творцем-новатором у пошуках онтологічних засад музики. Дж. Тавенер – єдиний православний англійський композитор, на що вказують дослідники творчості митця. Саме два його твори офіційно визнано найбільш виконуваними у Великобританії. Митець удостоєний багатьох престижних премій світового рівня, удостоєний лицарського титулу (2000).

Самобутність індивідуального композиторського стилю митця, а також обумовленість художнього мислення композитора його духовним досвідом і світобаченням постають актуальними, досі вповні невивченими питаннями для дослідників сучасної композиторської творчості.

Задля увиразнення спадкоємності композиторського творчого доробку Дж. Тавенера в контексті традиції англійської композиторської школи у Розділі 1 даного дослідження (підрозділ 1.1.) розглянуто основні віхи становлення та розвитку духовної музичної традиції Англії. Поняття духовної музичної традиції Англії включає як церковну музичну культуру, так і світську – професійну композиторську творчість в аспекті тенденцій розвитку англійської композиторської школи). Окрім того, надано загальну характеристику історії християнства в Англії як основи розвитку і розквіту духовної хорової музики (як храмової, так і в рамках світського професійного англійського мистецтва).

У дослідженні систематизовано наукові, публіцистичні, автобіографічні джерела, присвячені творчому шляху, особливостям композиторського стилю Дж. Тавенера, більшою мірою, на підставі англомовних першоджерел. В тому числі, увиразнені світоглядні настанови митця на підставі його інтерв'ю та автобіографічної книги під назвою «Музика тиші: заповіт композитора».

В індивідуальному стилі Дж. Тавенера органічно поєднуються принципи художнього мислення, що апелюють до англійської композиторської школи та богослужбової співочої традиції православного Сходу (Візантії, Греції, Київської Русі). Спадкоємність з традицією англійської композиторської школи виявляються у зверненні до жанрів західноєвропейської музичної культури, у взаємодії з національною хоровою традицією, з фольклорними витоками, у ролі жанрів хорової музики англіканської богослужбової практики, а також орієнтації на духовну художню концепцію хорових жанрів в умовах концертного виконання (як втілення паралітургічної творчості).

Спадкоємність богослужбової співочої традиції православної культури відбивається у зверненні до канонічних жанрів, у принципах жанроутворення, стилістики тощо. У творчому методі Дж. Тавенера прослідковується аналогія з православною іконографією. За словами самого композитора, він, як іконописець, творить «звукові ікони»²⁷.

На підставі здійсненого жанрово-стилістичного, структурно-функціонального та виконавського аналізу хорового циклу «*Two Hymns to the Mother of God*» та твору «*Svyati*» виявлено ознаки втілення спадкоємності духовної музичної традиції у композиторській інтерпретації канонічних зразків православного Богослужбового чину.

Так, досить символічним є вибір композитором вербального ряду хорового циклу «*Two Hymns to the Mother of God*», представленого текстами канонічних молитов до Пресвятої Богородиці із православного богослужіння (задостойник «О Тебе радується» і світилен на Успіння Пресвятої Богородиці). Увиразнено спільність інтерпретації канонічного молитовного тексту, відповідного богослужбовій співочій традиції православної культури, його смислу і музичного втілення. Шукаючи відповіді на головні питання, Дж. Тавенер саме у творчості відображає свою духовну боротьбу, апелюючи до наслідування особливого

²⁷ Свій творчий метод митець порівнює з методом іконописця, де використовується особлива система зображення простору – так звана «зворотня перспектива» (розширення та збільшення деталей другого плану). Композитор відзначав, що ікони є прототипом достеменно духовної музики. Про це – див. 1.4.3. Розділу 1 даного дослідження.

часопростору літургійного богослужбового співу. Ознаки спадкоємності духовної музичної традиції у хоровому циклі проявляються у залученні композитором таких музично-стилістичних принципів як: псалмодіювання, антифонність, паралельний рух голосів. Окремо вкажемо на звернення композитора до самобутнього художнього феномена – розспіву Києво-Печерської Лаври і повне відтворення його у першому творі циклу – «Гімн на Успіння Богородиці». Звертаючись до традиції Києво-Печерського розспіву, Дж. Тавенер у своєму творі наслідує й оперує притаманним йому основним принципами: терцієве співвідношення (подвоєння провідного голосу); квінтовий тон басів; октавне подвоєння основного голосу, протяжність звучання, темброві особливості викладу музичної фактури.

У творі «*Svyati*» виявлено художню концепцію, яка пов'язана із баченням Дж. Тавенера можливості досягнення святості кожною людиною – як шляху теозису (обоження людини). Основою вербального ряду аналізованого твору є канонічний духовний текст однієї з найдревніших і найбільш знаних молитов у православній традиції (*Трисвяте*). У дослідженні охарактеризовано роль *Трисвятого* як молитви Малого Входу в Божественній Літургії; проаналізовано композиторську інтерпретацію молитовного канонічного тексту. Невипадково Дж. Тавенер у творі акцентує і привертає увагу на концепт «святий» (звернемо увагу, що композитор залучає у творі вербальний текст саме церковнослов'янською мовою), адже значення цього слова стає головною ідеєю твору.

Так, жанрово-стилістичними особливостями «*Svyati*» Дж. Тавенера, що виявляють ознаки західноєвропейської культурної спадщини (англійська композиторська школа) постають: вокально-інструментальна концепція твору; застосування поліфонічних технік письма; використання принципів і елементів музичної мови епохи бароко – співставлення *solī* (віолончель) та *tutti* (хор), чергування хорових груп (чоловічий та мішаний склад хору), залучення музично-риторичних фігур. Духовно-музична символіка в творі, що апелює до спадкоємності з православною традицією, полягає в: виокремленні першооснови з

жанрового канону Літургії (*Трисвяте* як основа вербального ряду твору); задіянні візантійської ладової системи; включенні ісона, тощо.

На підставі композиційно-драматургічного аналізу твору виявлено взаємодію двох драматургічних пластів у концепції твору (хорове та інструментальне першоджерело), що є взаємообумовленими і виявляють закладену у творі генеральну ідею, що полягає у шляху духовного сходження.

Звертаючись до канонічних музичних жанрів богослужбової традиції, Дж. Тавенер у композиторській інтерпретації втілює власний погляд на специфіку того чи іншого жанру. Означена тенденція є ключовою при дослідженні жанрових моделей хорових духовних творів Дж. Тавенера.

Визначивши ознаки втілення спадкоємності духовної музичної традиції в аналізованих творах, вбачається вірним означення підходу Дж. Тавенера до композиторської творчості як написання «звукової ікони». «*Two Hymns to the Mother of God*» та «*Svyati*» є показовими зразками хорового стилю, що втілюють ціннісні пріоритети митця і відносяться до напрямку *nova musica sacra*.

Оскільки духовна музична традиція пов'язана з світом християнської культури, то дане поняття у нашому дослідженні розуміється не тільки як прояв богослужбового співу (церковний тип музичної культури), а як і професійна композиторська творчість духовної тематики (світський тип музичної культури).

Слід зазначити, що митець надзвичайно цінував феномен традиції (як якість) не тільки в музиці, але й в інших видах мистецтва. Глибоке відчуття традиції – одна з провідних ознак художнього мислення, що відобразилося в композиторській творчості митця. Дж. Тавенер не прагне самовираження, а лише намагається наблизити музичну культуру до мови *Традиції*.

Наведемо з цього приводу слова Дж. Тавенера, які, в тому числі, слугують і підтвердженням наукової ідеї даного дослідження: «*Ми повинні повністю покладатися на віру, і віру в традицію, яка засновується на вірі в Бога*» [80, с. 138].

На підставі здійсненого дослідження узагальнено ознаки спадкоємності музичної культури православного світу. Отримані результати дослідження

намічають перспективу вивчення багатовимірних жанрових зв'язків сучасної духовної музичної культури у взаємодії композиторської творчості (як мистецтва самовираження) і Традиції.

У цілому, аналіз духовних засад світської композиторської творчості є перспективним і затребуваним у сучасній музичній науці, слугуючи місії пробудження духовної пам'яті людства і побудови синергійної моделі спілкування в кризову епоху.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Англо-русский словарь. Ок. 35000 слов / сост. В. Д. Аракин. М. : Сов. энцикл., 1970. 848 с.
2. Англосаксонське завоювання Британії. URL : <https://history.vn.ua/book/zarubzno/55.html> (дата звернення: 13.02.2019).
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.
4. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музык. современник : сб. ст. / сост. С. С. Зив. М., 1987. Вып. 6. С. 5–44.
5. Асафьев Б. О музыке XX века. Л. : Музыка, 1982. С. 134–135.
6. Батюк И. В. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века : автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения : специальность 17.00.02. Музыкальное искусство. М., 1999. 47 с.
7. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. М. : Музыка, 1978. 332 с.
8. Болгарський Д. А. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.01. Теорія і історія культури (мистецтвознавство) // Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 22 с.
9. Босенко О. Пространство духовно-хоровых сочинений Джона Тавенера (на примере сборника «Christmas choral collection».) : вып. Квалификационная работа / Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова : специальность 53.05.05 Музыковедение. Саратов, 2018. 66 с.
10. Гатальська С. М. Філософія культури : підручник. Київ : Либідь, 2005. С. 115-125.
11. Гарднер И. А. Об инструментальной музыке и о хоровом полифоническом пении в Православном Богослужении // Православный путь. Приложение к журналу «Православная Русь». Holy Trinity Russian Orthodox

Monastery. Jordanville, 1976. URL:
<http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.gardner4> (дата звернення:
12.11.2018).

12. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 1. Сущность, система и история. М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 2004. 498 с.

13. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 2. История. М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 2004. 530 с.

14. Гулеско І. І. Жанрово-стильові аспекти сучасного хорового виконавства // Культура України : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. культ. / відп. ред. О. Г. Стахевич. Харків, 2000. Вип. 6 : Мистецтвознавство. С. 128–133.

15. Гуляницкая Н. Nova musica sacra: жанровая панорама // Открытый текст : электронное периодическое издание. URL:
<http://opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792> (дата звернення: 11.11.2019).

16. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002. 367 с.

17. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. М. : Музыка, 2009. 256 с.

18. Духовна музика: культурологічний та психологічний аспекти. URL:
<http://oldconf.neasmo.org.ua/node/103> (дата звернення: 12.03.2019).

19. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века: учебное пособие. М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.

20. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения: вопросы истории, теории, методики. М. : Музыка, 1987. 96 с.

21. Жилкин С. В духе времени: Джон Тавенер и его академическая музыка. URL:
<http://www.interviewrussia.ru/music/vduhe-vremeni-dzhon-tavener-i-ego-akademicheskaya-muzyka> (дата звернення: 10.09.2019).

22. Зайцева Л. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2004. 22 с.

23. Качмар М. І. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотацій: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. 222 с.
24. Ковнацкая Л. Г. Английские национальные черты в творчестве Бенджамина Бриттена : автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения : Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство. Л. : ЛОЛГК, 1970. 20 с.
25. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М. : Советский композитор, 1974. 392 с.
26. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века (истoki и этапы развития) : Очерки. М. : Сов. композитор, 1986. 216 с.
27. Кравченко Е. А. Исполнительский анализ духовной музыки как способ познания национальных традиций в хоровом искусстве рубежа XX – XXI веков // Музыкальное искусство и образование: Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки, 2015. С. 111-122.
28. Краснощеков В. Вопросы хороведения. М. : Музыка, 1969. 300 с.
29. Крупнейший британский композитор – Джон Тавернер и акафист "Слава Богу за все". URL: <https://dralexmd.livejournal.com/157854.html> (дата звернення: 12.10.2018).
30. Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії ост.третини XX – поч. XXI ст. : автореф. дис. на здоб. наук.ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Муз. мистецтво. Одеса, 2019. 20 с.
31. Левандо П. П. Хоровая фактура. Л. : Музыка, 1984. 123 с.
32. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М. : Сов. композитор, 1978. 352 с.
33. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : дис. на здоб. наук. ступеня канд.

мистецтвознавства / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського / спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2018. 218 с.

34. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси. М. : Прогресс Традиция, Русский путь, 2000. 224 с.

35. Мартынов В. История богослужбного пения / В. Мартынов. М. : Сов. композитор, 1994. 237 с.

36. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. М., 1984. С. 16-32

37. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. №3. С. 30-39.

38. Медушевский. В. О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия : материалы конференции / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. С. 20-45.

39. Миклухо О. Джон Тавенер на пути создания музыки в православной богослужбной традиции // Индивидуальные художественные миры, Том 2, № 3. СПб, 2019. С. 67-74.

40. Миклухо Е. Современный английский композитор Джон Тавенер о музыке Возрождения и Барокко // Вестник музыкальной науки №1 (19). СПб, 2018. С. 122-127.

41. Михайловский В. Англиканская церковь и ее отношение к православию. URL : https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Mihajlovskij/anglikanskaja-tserkov-i-ee-otnoshenie-k-pravoslaviiyu/ (дата звернення: 15.03.2019).

42. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Учебное пособие. Киев, 2012. 272 с.

43. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие / ВЛАДОС, М. 2003. 248 с.

44. Насонов Р. Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. №3(14). С. 72-86.

45. Плотников Е. В. История религии в Великобритании. URL : http://journalpro.ru/articles/istoriya-religii-v-velikobritanii/?sphrase_id=16458 (дата звернення: 23.02.2019).
46. Православная энциклопедия под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла // Великобритания URL: <http://www.pravenc.ru/text/150119.html> (дата звернення: 16.12.2019) ; Киево-Печерский напев URL: <http://www.pravenc.ru/text/1684521.html> (дата звернення: 25.01.2020).
47. Пясковський І. Б. Феноменологія музичного мислення // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2000. №7. С. 46-56.
48. Сахно І. Традиція і звичай в богослужбовому співі // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Вип. 27. Харків, 2009. С. 176-186.
49. Свешников В., протоієрей. Полёт литургии: созерцания и переживания. М. : Никея , 2011. 384 с.
50. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 446 с.
51. Смишляк А. В. «Музыка мовчання»: церковно-музичні традиції київських монастирів (XIX – початок XX ст.) // Сторінки історії. Вип. 40. Київ, 2015. С. 24–38.
52. Способин И. В. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1980. 400 с.
53. Строганова М. Сэр Джон Тавенер – православный британский композитор. URL: <http://www.pravmir.ru/moya-muzyika-vdohnovlennaya-pravoslaviem-ili-ser-dzhon-tavener-v-rossii> (дата звернення: 25.04.2019).
54. Сурозький Антоній. Святость. URL: <http://otechnik.narod.ru/asurojcv.htm> (дата звернення: 24.10.2018).
55. Тавенер Дж. Я испытал огромное влияние древнерус. духовного пения // Интервью для радио «Свобода». 2006. 10 нояб. URL: <http://www.svobodanews.ru/Article/2006.html> (дата звернення 13.09.2018).
56. Топоров В. Святость и святые в русской духовной культуре. М, 1995. 442 с.
57. Тюлин Ю. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1974. 361 с.

58. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / пер. с англ. С-Пб. : Мирт, 2001. 428 с.
59. Успенский Н. Византийская литургия. Анафора. М., 2003. 352 с.
60. Флоренский П. А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 79-421.
61. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб. : Лань, 2000. 319 с.
62. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М. : Сов. композитор, 1983. 280 с.
63. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб пособие для вузов искусств и культуры / 2-е изд., испр. СПб. : Лань, 2001. 489 с.
64. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.
65. Шаповалова Л. В. Литургия как «архетип» творчества homo credens // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Вип. 28. Харків, 2010. С. 91-110.
66. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня докт. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 34 с.
67. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. «Скорпион». Харків, 2007, 292 с.
68. Шевчук О. Ю. Київський наспів у контексті церковно-монодичного співу України та Білорусії XVII – XVIII ст. (Джерела, жанри, риси стилістики) : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 24 с.
69. Шевчук Е. Ю. Псалмы в украинском монодическом пении XVII – XVIII ст. // Музыка і Біблія : зб. наук. праць. Вип. 4. Київ, 1999. С. 90-101.
70. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

71. Шип С. Духовная музыка и тождественные жанровые категории (к определению понятий) // Науковий вісник: зб. наук. ст. та есе, присвячений ювілею Н. О. Герасимової-Персидської / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського / упоряд. О. Ю. Шевчук. Київ, 2008. Вип. 78. С. 52–64.
72. Шмеман Александр, протоиерей. Евхаристия. Таинство Царства. М. : Паломник, 2010. 304 с.
73. Шнеерсон Г. М. Английская музыка // Музыкальная энциклопедия. В 6-ти т. М. : Советская энциклопедия. Советская музыка, 1973. Т. 1. С. 147–162.
74. Abdul-Karim Ch. Using and Hearing Greek Byzantine Chant in Contemporary Composition. University of New South Wales, Sydney, Australia. P. 759–777.
75. Eoghain MacRua. Святой Патрик. URL: <http://www.irishwolfhound.ru/SvPatr8.html> (дата звернення: 19.04.2019).
76. Haydon G. John Tavener: Glimpses of Paradise. L. : Indigo, 1998. 306 p.
77. Moody I., Phillips P. John Tavener's Music for the Church // Composer. L., 1987. Summer. P. 11-15.
78. Moody I. Circular Movement: Spiritual Traditions in the Work of John Tavener, 2014. 210p.
79. Sean Martin. Seeking the Hidden Fac, 2001. URL: <http://www.classical.net/music/comp.lst/acc/tavener.php> (дата звернення: 11.11.2019).
80. Tavener J. The music of Silence: A Composer's Testament, 1999. 211 p.
81. The Essential John Tavener / A Guide, URL: <http://www.tavenerguide.com/> (дата звернення: 10.03.2020).

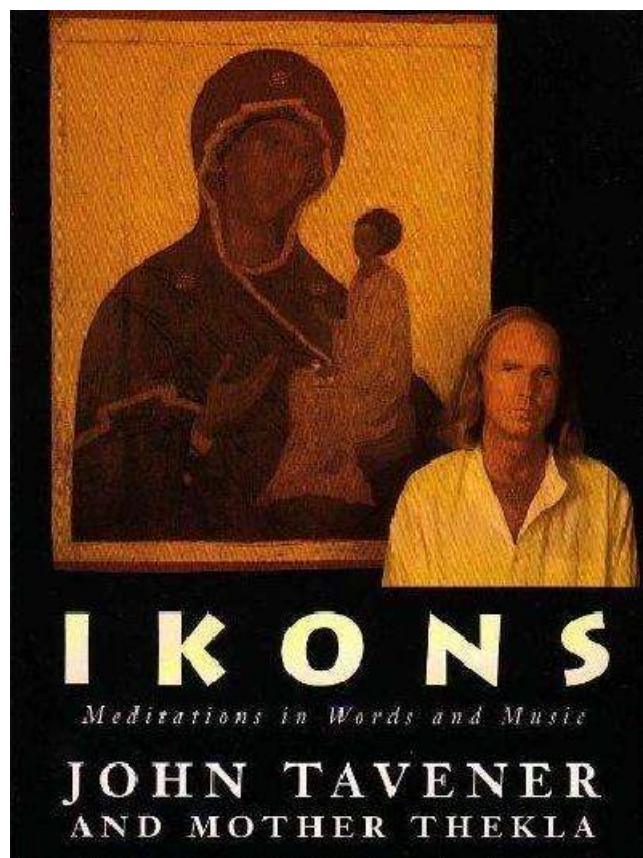
ДОДАТКИ

Додаток А



*«Ми за образом Божим повинні продовжувати
справу Небесного Архітектора»
Джон Тавенер*





Дж. Тавенер з дружиною Маріанною на врученні престижної нагороди

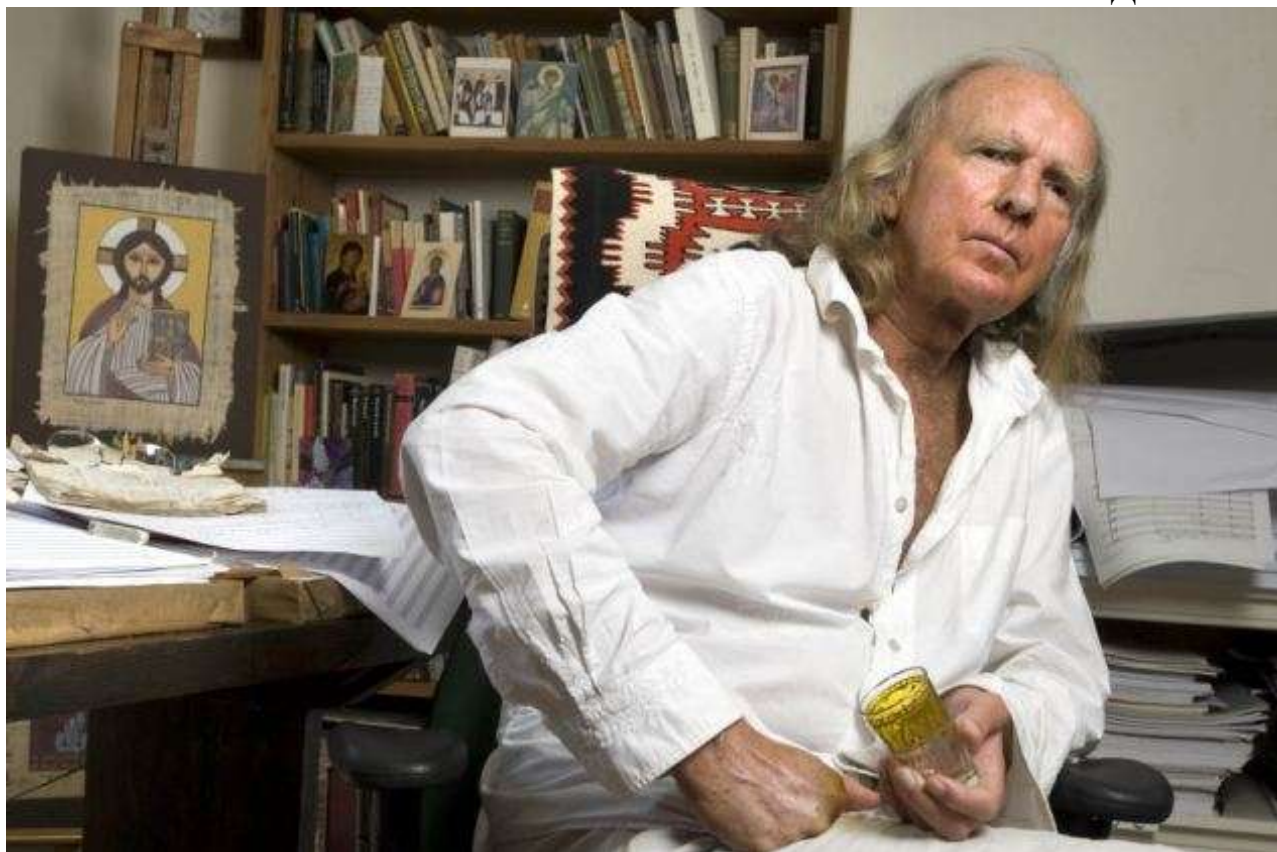




Композитор з монахинєю Феклою (1989 і 2000-і рр..)



«Музика – це вікно в Божественний світ, що є вічним»
Дж. Тавенер



Дж. Тавенер на прем'єрі свого твору «Ахматова: Реквієм» в Росії
(Московська консерваторія)



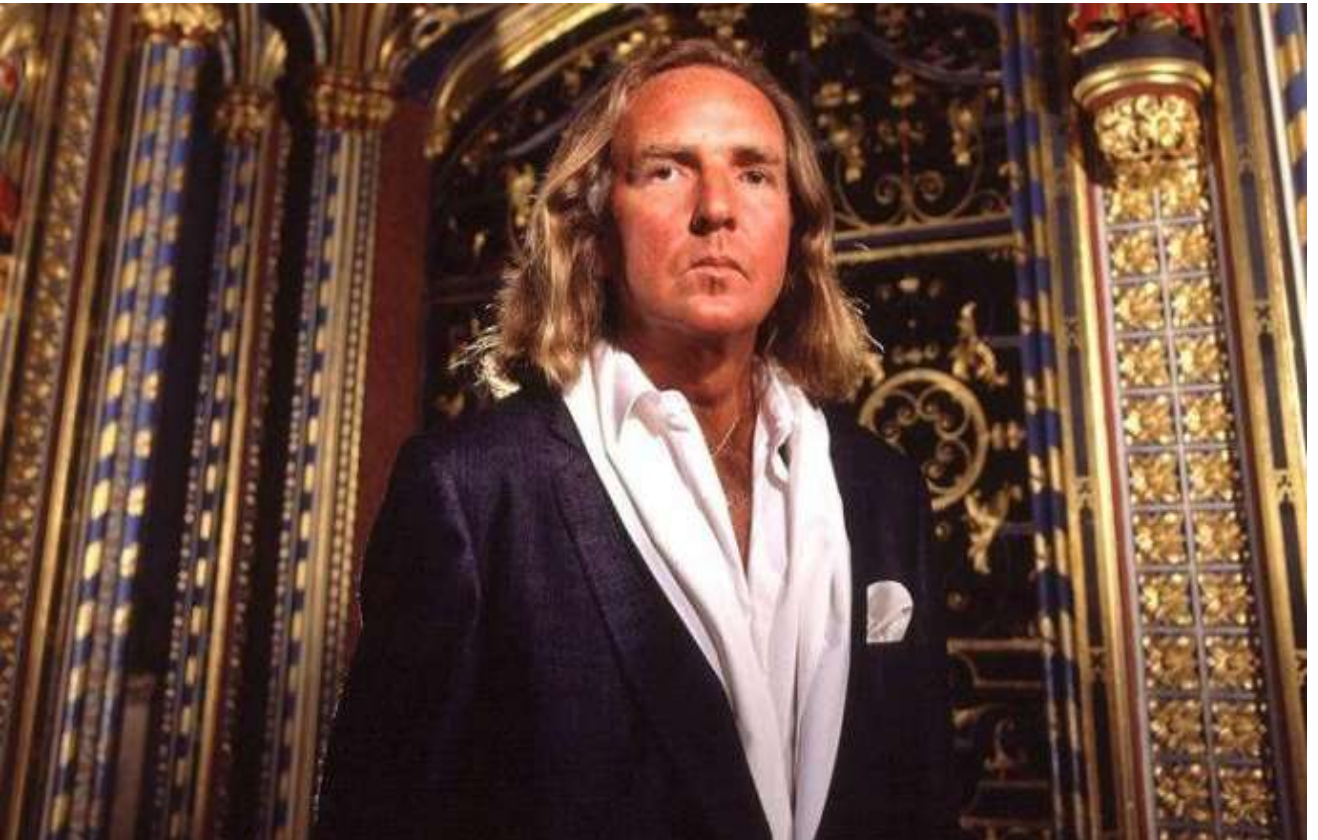


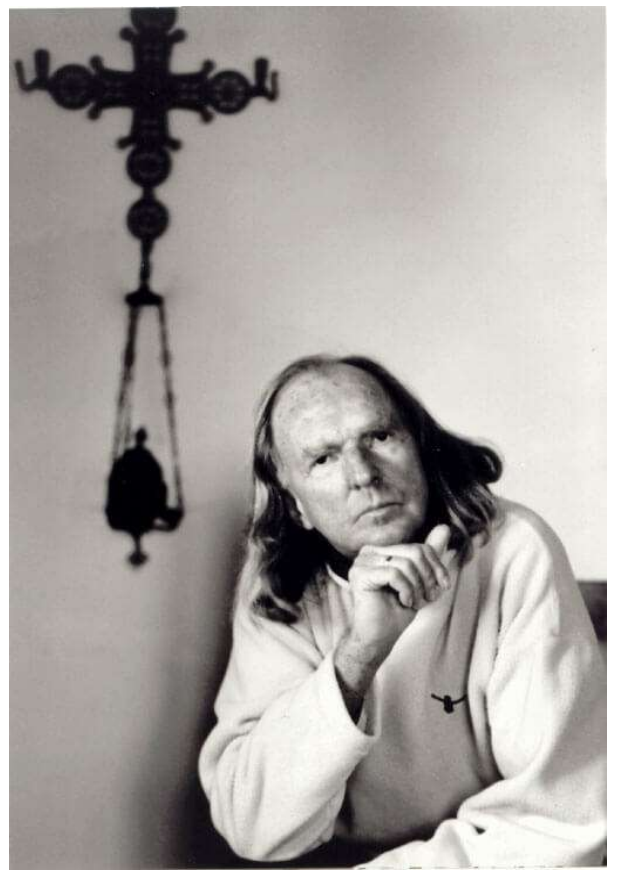
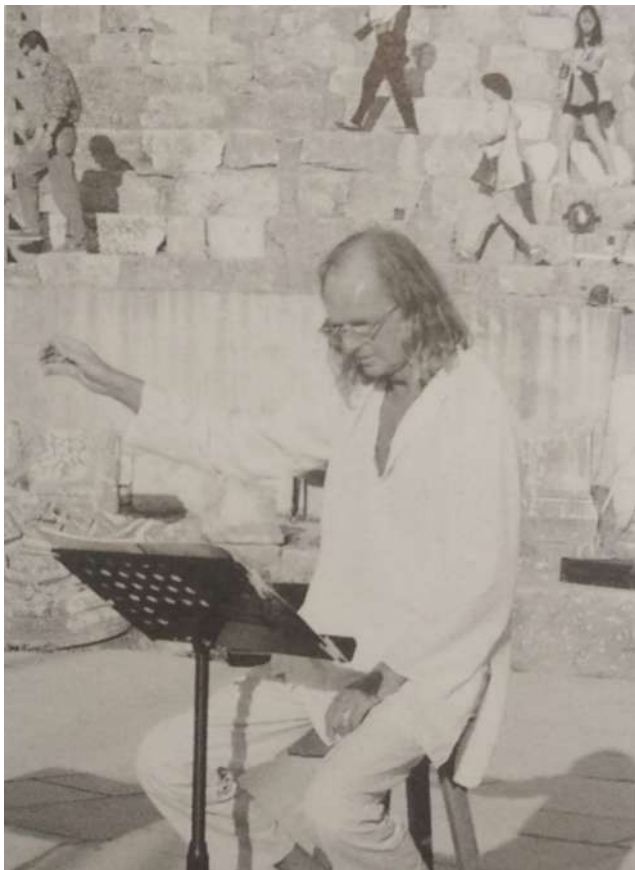
Дж. Тавенер з принцом Чарльзом Уельським





Сер Пол Маккартні та сер Джон Тавенер





Додаток Б

Схема



Додаток В

Нотні приклади

Нотний приклад 1

CHOIR I
 Sopranos: *p* In You, *mf* O Wo-man full of Grace, the an - ge-lic choirs, and the hu - man
 Altos: *p* In You, *mf* O Wo-man full of Grace, the an - ge-lic choirs, and the hu - man
 Tenors: *p* In You, *mf* O Wo-man full of Grace, the an - ge-lic choirs, and the hu - man
 Basses: *p* In You, *mf* O Wo-man full of Grace, the an - ge-lic choirs, and the hu - man
With awesome majesty and splendour ($\text{♩} = \text{c.40}$)
CHOIR II
 Sopranos: *p* In You, *mf* O Wo - man full of Grace, the an - ge-lic choirs, and
 Altos: *p* In You, *mf* O Wo - man full of Grace, the an - ge-lic choirs, and
 Tenors: *p* In You, *mf* O Wo - man full of Grace, the an - ge-lic choirs, and
 Basses: *p* In You, *mf* O Wo - man full of Grace, the an - ge-lic choirs, and

Нотний приклад 2

pp poco
 O sanc - ti - fied Tem - ple, *pp* mys - ti - cal Pa - ra - dise, and *pp*
pp poco
 O sanc - ti - fied Tem - ple, *pp* mys - ti - cal Pa - ra - dise, and *pp*
pp poco
 O sanc - ti - fied Tem - ple, *pp* mys - ti - cal Pa - ra - dise, and *pp*
pp poco
 O sanc - ti - fied Tem - ple, *pp* mys - ti - cal Pa - ra - dise, and *pp*
pp poco
 O sanc - ti - fied Tem - ple, *pp* mys - ti - cal Pa - ra -
pp poco
 O sanc - ti - fied Tem - ple, *pp* mys - ti - cal Pa - ra -
pp poco
 O sanc - ti - fied Tem - ple, *pp* mys - ti - cal Pa - ra -
pp poco
 O sanc - ti - fied Tem - ple, *pp* mys - ti - cal Pa - ra -

Нотный приклад 3

Solemn, quiet and tender, with a broad, flowing line

Sopranos
Altos
Tenors
Basses
Piano

O ye a-pos - - - - - tles, as - sem - bled here from the
Ah
Ah
Ah

*Breathe when necessary, but not simultaneously.

T.
B.

ends of the earth, bu - ry my bo - dy in Geth-se - - - - - ma -
(Ah)

Нотный приклад 4

8

S.
A.
B.

O ye a-pos - - - - - tles, as - sem - bled here
O ye a-pos - - - - - tles, as - sem - bled here
O ye a-pos - - - - - tles, as - sem - bled here

Нотный приклад 5

S.
A.
T.
B.

O ye a-pos - - - - - tles, as - sem - bled here
O ye a-pos - - - - - tles, as - sem - bled here
O ye a-pos - - - - - tles, as - sem - bled here
O ye a-pos - - - - - tles, as - sem - bled here

Нотний приклад 6

Solemn, still and radiant
♩ = c.60 John Tavener (1995)

Solo Cello
niente con espress. sempre pp pp pp

Bass 1

Bass 2
div. pp sonore
Oh...

Vlc.
pp con molto rubato mp rit.

B.1

B.2
(Oh.)

Нотний приклад 7

B A tempo

Vlc.
con molto espress. e rubato sempre

Poco più
tender, radiant

T.
Свя - - - тый Кръп - - - кій,
Svyá - - - tuięe kručar - - - keęe,

B.1
Свя - - - тый Кръп - - - кій,
Svyá - - - tuięe kručar - - - keęe,

B.2
(Oh.)

C A tempo

Strong, pleading
poco f
sonore

S. Свя - - - тый Без - смерт - - - ный, по - ми - - -
Svyā - - - tuiye byez - smygart - - - niye, ro - tye

A. Свя - - - тый Без - смерт - - - ный, по - ми - - -
Svyā - - - tuiye byez - smygart - - - niye, ro - tye

T.1 Свя - - - тый Без - смерт - - - ный, по - ми - - -
Svyā - - - tuiye byez - smygart - - - niye, ro - tye

T.2 Oh.

B.1 Свя - - - тый Без - смерт - - - ный, по - ми - - -
Svyā - - - tuiye byez - smygart - - - niye, ro - tye

B.2 Oh.

Vlc.

S. луй насъ. насъ.
loye nas.

A. луй насъ. насъ.
loye nas.

T.1 луй насъ. насъ.
loye nas.

T.2 (Oh.)

B.1 луй насъ. насъ.
loye nas.

B.2 (Oh.)

8 **F** Strong, but pleading and tender

Vlc. *poco f dolce*

S.1 *mf*
Ah.

S.2 *mf*
Ah.

A.1 *mf*
Ah.

A.2 *sopra poco f*
Свя - - - - тый Без - смерт - ный, по - ми
Svyá - - - - tujee bygaz - smygart - nujee, po - mée

A.3 *sopra poco f*
Свя - - - - тый Без - смерт - ный, по - ми
Svyá - - - - tujee bygaz - smygart - nujee, po - mée

T.1 *mf*
Ah.

T.2 *sopra poco f*
Свя - - - - тый Без - смерт - ный, по - ми
Svyá - - - - tujee bygaz - smygart - nujee, po - mée

T.3 *mf*
Ah.

B.1 *sopra poco f*
Свя - - - - тый Без - смерт - ный, по - ми
Svyá - - - - tujee bygaz - smygart - nujee, po - mée

B.2 *sonore ma non f*
Ah.

B.3 *sonore ma non f*
Ah.

B.4 *sonore ma non f*
Ah.

14 **K** still serene

Vlc. *pp*

S. *pp*
Свя - - - тый.
Svya - - - tuiye.

A. *pp*
Свя - - - тый.
Svya - - - tuiye.

T. *pp*
Свя - - - тый.
Svya - - - tuiye.

B. ¹/₂ *pp*
Свя - - - тый.
Svya - - - tuiye.

B. ³/₄ *pp*
Свя - - - тый.
Svya - - - tuiye.

Vlc. *pp*

S. *pp*
Свя - - - тый.
Svya - - - tuiye.

A. *pp*
Свя - - - тый.
Svya - - - tuiye.

T. *pp*
Свя - - - тый.
Svya - - - tuiye.

B. ¹/₂ *pp*
Свя - - - тый.
Svya - - - tuiye.

B. ³/₄ *pp*
Свя - - - тый.
Svya - - - tuiye.

N'aldretts
6th June 1945