

**Цитування:**

Соколова А. В. Майкл Тіппетт: специфіка твору для оркестру та сопрано «Візантія». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 193–199.

Sokolova A. (2024). Michael Tippett: Specification of the Work for Orchestra and Soprano "Byzantia". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 193–199 [in Ukrainian].

**Соколова Алла Вікторівна,**

*доктор мистецтвознавства, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. Н. Нежданової*  
<https://orcid.org/0000-0002-4841-6342>  
*asmoonlux@gmail.com*

**МАЙКЛ ТІППЕТТ:  
СПЕЦИФІКА ТВОРУ ДЛЯ ОРКЕСТРУ ТА СОПРАНО «ВІЗАНТІЯ»**

**Мета дослідження** полягає в виявленні глибинних образно-звукових пластів та рис ірландської бардівської традиції у творчості М. Тіппетта через призму твору для оркестру та сопрано «Візантія». **Методологічна основа** дослідження базується на історично-концептуальному, герменевтичному методі та компаративному аналізі фактологічних даних з опорою на праці Томаса Вайскеля, Девіда Кларка, Едварда Венна, Мейріона Боуена. **Наукова новизна.** Вперше в українському мистецтвознавчому сегменті проаналізовано твір для оркестру та сопрано М. Тіппетта «Візантія» з акцентом на драматургію композиції, елементи циклічності, метафоричність звукових образів, символізм та характерні риси музично-поетичної традиції ірландських бардів. **Висновки.** Біографічні колізії М. Тіппетта вплинули на його творчі устремління і ставлення до навколишнього світу. Естетичні погляди М. Тіппетта – це діалог між романтичними прагненнями та скептичним реалізмом епохи модерн. Музична мова Майкла Тіппетта увібрала в себе як традицію, так і всю палітру накопиченого світового музичного досвіду, а також подвійність смислів, символізм, образність та конфліктність. В роботі проаналізовано композиція для оркестру та сопрано «Візантія» М. Тіппетта, в основі якої лежить мозаїчність образів, логічна послідовність музичних мотивів, і циклічність. Необхідно виділити фрагментарну природу музичних розділів, варіативні мотиви, наявність контрастного матеріалу, символізм магічної, мінливої життєвої сили як світської ефемерності, руйнування музичного тексту за допомогою техніки розширення та фрагментації. Отже, композиція «Візантія» є реінкарнацією ірландського культурного націоналізму в аспекті традиційних форм бардівської поезії. А музична мова М. Тіппетта у творі «Візантія» заснована на формах, викристалізованих творчістю Л. Бетховена та оновлених музичним ландшафтом модерну та постмодерну.

**Ключові слова:** естетика модерну, постмодерн, символізм, образність, музична традиція, музична мова, жанр, артефакт, історія та культура Візантії, інтерпретація.

*Sokolova Alla, Doctor of Art Criticism, at the Theoretical Department and Applied Cultural Studies, Odesa National A. V. Nezhdamova Academy of Music*

**Michael Tippett: Specification of the Work for Orchestra and Soprano "Byzantia"**

**The purpose of the research** is to reveal the deep image-sound layers and features of the Irish bardic tradition in the work of M. Tippett through the prism of the work for orchestra and soprano "Byzantium". **The methodological basis** of the research is historical-conceptual, hermeneutic method and comparative analysis of factual data based on the works of Thomas Weiskel, David Clark, Edward Venn, and Meirion Bowen. **Scientific novelty.** For the first time in the Ukrainian art history segment, M. Tippett's work for orchestra and soprano "Byzantium" was analysed with an emphasis on the dramaturgy of the composition, cyclical elements, metaphorical sound images, symbolism and characteristic features of the musical and poetic tradition of Irish bards. **Conclusions.** Biographical collisions of M. Tippett influenced his creative aspirations and attitude to the surrounding world. M. Tippett's aesthetic views are a dialogue between romantic aspirations and sceptical realism of the modern era. Michael Tippett's musical language absorbed both tradition and the entire palette of accumulated world musical experience, as well as duality of meanings, symbolism, imagery and conflict. The work analyses the composition for orchestra and soprano "Byzantium" by M. Tippet, which is based on the mosaic of images, the logical sequence of musical motifs, and cyclicity. It is necessary to highlight the fragmentary nature of musical sections, variable motifs, the presence of contrasting material, the symbolism of magical, changing life force as secular ephemerality, the destruction of the musical text using the technique of expansion and fragmentation. Thus, the composition "Byzantium" is a reincarnation of Irish cultural nationalism in the aspect of traditional forms of bardic poetry. The musical language of M. Tippett in the work

"Byzantium" is based on the forms crystallised by the work of L. Beethoven and updated by the musical context of modern and postmodern.

**Keywords:** aesthetics of modernism, postmodernism, symbolism, imagery, musical tradition, musical language, genre, artifact, history and culture of Byzantium, interpretation.

Актуальність теми дослідження. Один із найвидатніших британських композиторів ХХ століття Майкл Тіппетт протягом усього свого життя прагнув подарувати своїм ближнім радість, надію та вітху через творення власної музики. Він створював дивовижні музичні образи та надавав їм форму. У своїх роботах М. Тіппетт висловлював своє ставлення до навколишнього світу, його твори часто ілюструють трагічні події 20 століття.

Твір М. Тіппетта – «Візантія» для оркестру та сопрано – є найкращою оркестровою композицією композитора з погляду цілісності образів та звукової палітри. Образність твору М. Тіппетта перегукуються з поемою ірландського поета Вільяма Батлера Єйтса «Візантія». Логічна послідовність музичних мотивів, і навіть центральний для естетики М. Тіппетта елемент – циклічність, підкреслює симетрію між словом і музикою. Оркестровий твір «Візантія» М. Тіппетта займає особливу нішу в музичній культурі ХХ століття, що й визначило актуальність цього дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Масштабним і всеосяжним дослідженням творчості М. Тіппетта займалася низка відомих англійських та ірландських учених, чия увага була прикута до жанрової специфіки творів М. Тіппетта, його унікальним ставленням до навколишнього світу, яке було співзвучне традиціям ірландських бардів. До них можна віднести труди Яна Бредлі, Роберта Велша, Томаса Роллстона, Рональда Хаттона, Томаса Вайскеля, Девіда Кларка, Едварда Венна, Мейріона Боуена та інших. Інтерес до творчості М. Тіппетта буквально захлеснув Велику Британію і частково Європу на початку ХХІ століття. Проте в українській науці ця тема не набула широкого розвитку і залишається маловивченою. Найчастіше звернення до творчості М. Тіппетта розкривається в контексті національно-музичного Відродження Англії ХХ століття.

Мета дослідження полягає в виявленні глибинних образно-звукових пластів та рис ірландської бардівської традиції у творчості М. Тіппетта через призму твору для оркестру та сопрано музичного твору «Візантія».

Виклад основного матеріалу. Британський композитор Майкл Тіппетт (1905-1998) прожив насичене життя. Тіппетт пізно почав складати музику, працював повільно, на

відміну іншого, не менш відомого, плідного англійського композитора Б. Бріттена. Бенджамін Бріттен у коментарі, настільки ж проникливому, як і їдкому, одного разу помітив, що «Тіппетт міг би бути настільки ж видатним, якби зайнявся чимось іншим, а не музикою... я іноді дивувався, чому він займався лише музикою». Майкл Тіппетт виріс в ексцентричній англійській родині. Батько Тіппетта був інвестором, інтелектуальним агностиком, втратив стан і ледве не був ув'язнений за шахрайство. Його мати була суфражисткою (учасниця руху за надання жінкам виборчих прав). Якийсь час вона провела у в'язниці Холлоуей, відомій у Сполученому Королівстві як місце для суфражисток.

28 лютого 1913 року газета, яка підтримувала борців за жіночі права, в одному з матеріалів навела слова восьмирічного хлопчика Майкла: «Деякі люди впевнені, що чоловіки розумніші й сильніші за жінок. Але вони не мають рації, тому що жінки, особливо такі як моя мати, перевершують їх інтелектуально» [12, 155].

У коло спілкування М. Тіппетта входили такі впливові постаті як англійський прозаїк, романіст і есеїст Едвард Морган Форстер, американо-британський поет, представник модернізму в поезії, Томас Стернз Еліот, один із найвидатніших поетів ХХ століття Вістен Г'ю Оден, англійський скульптор-абстракціоніст Барбара Хепурт. М. Тіппетт захоплювався вченням К. Маркса, опинився в центрі руху троцькістського руху в Лондоні, виступав проти Британського союзу фашистів (BUF) Освальда Мослі, схилився перед англійським філософом і «небезпечним мрійником» Робертом Оуеном і поетом Вільямом Блейком.

Аналітична психологія швейцарського психіатра та психолога Карла Густава Юнга стає наріжним каменем у творчості М. Тіппетта. Вплив ідей К. Юнга на композиторську діяльність вперше виявилось в ораторії «Дитя нашого часу» (1939-41) та опері «Весілля в середині літа» (1946-1952). Так чи інакше, юнгіанські теми самопізнання, відродження та примирення протилежностей пронизують буквально всю пізню творчість композитора [7].

Майкл Тіппетт написав п'ять опер, чотири симфонії, камерну музику. Після смерті

композитора його творчість була забута за винятком пацифістської хорової роботи військового часу «Дитя нашого часу» та кількох оркестрових творів, які викликали невідомий інтерес у слухача. Ораторія «Дитя нашого часу» була задумана М. Тіппеттом у скрутний час. Емоційно твір передає гнів, лють, небезпеку, що насувається, і почуття невпевненості. Негативні емоції знаходять вихід у заспокійливих негритянських духовних піснях у жанрі спіричуел. Ораторія «Дитя нашого часу» і сьогодні звучить так само потужно, як це було у 1940-х роках.

Опера «Цар Пріам» (1962) за мотивами епічної поеми «Іліада» Гомера, яку він написав після ознайомлення з працею Люсьєна Гольдмана про Расіна і Паскаля "Le dieu caché", що є квінтесенція оперної творчості композитора. Гольдман-марксист вважав, що трагедія в сучасну епоху неможлива, а щастя неминуче – або в потойбіч, або в ідеальному суспільстві майбутнього. Проте М. Тіппетт свідомо спростував цю гіпотезу. У своїй трагедії Гомер фокусується на військових діях, а в жанрі спіричуел М. Тіппетта війна – лише фон. Композитор концентрується на абсолютній і трагічній самотності головних героїв, які перебувають під пильним оком невидимого, але байдужого Бога. Бог лише споглядає, але не несе відповідальності за своїх дітей. Опера М. Тіппетта – це не переказ трагедії Гомера на сучасний лад, опера зачіпає глибинні пласти людської психології і не втрачає своєї актуальності і зараз [14, 23].

Роботу над іншою оперою «Весілля влітку» М. Тіппетт розпочав у 1940 році, проте вперше вона була виконана у 1955 році. Цей яскравий, оптимістичний твір прославляє Людину, що відроджує забуте почуття єднання суспільства. Через історію закоханих композитор оповідає про примирення духовного та чуттєвого. Інші опери М. Тіппетта – «Криголам», «Сад вузлів» та «Новий рік» були неоднозначними в музично-драматургічному плані та були складними для сценічної постановки.

Творчість англійського композитора Майкла Тіппетта – це діалог між романтичними прагненнями до Ідеалу та Абсолюту та скептичним реалізмом модерну. Такий погляд часом суперечив естетичним поглядам ключових композиторів 20 століття. За словами англійського музикознавця Д. Кларка, «сам модернізм ніколи не був єдиною та послідовною художньою течією, скоріше він відрізнявся фрагментарністю. Фрагментація стає визначальною

характеристикою модернізму» [2]. Композитор прийняв модерністську естетику та модерністський контекст, що виявилось і в його прихильності до великих ідей.

Проте, музика Тіппетта сприймалася як протиположна певним напрямкам модерну. Найчастіше вона була фрагментована, що позначалося на формі творів. Як приклад, можна навести ораторію «Дитя нашого часу» (1939-1941), де загальна структура відрізняється дискретністю. Зауважимо, що Д. Кларк розглядає «Цар Пріам» як своєрідний вододіл між модерном та постмодерном (неомодерном) [2]. Тональний світ, фрагментація, текстурна стратифікація та мелодійна диз'юнкція опери перебуває в опозиції до більшості ранніх творів композитора.

Музична мова Майкла Тіппетта – глибоко індивідуальна: з одного боку, він відбиває традицію, з іншого – всю палітру накопиченого світового музичного досвіду. Подвійність, символізм, образність та конфліктність буквально пронизують його творчість. М. Тіппетт – індивідуаліст, його стиль важко віднести до тієї чи іншої школи. Фрагментовано бачення світу (метафізичне, соціальне та амбівалентне) лежить в основі його стилевих переваг [8].

Англійський колорит легко зчитується у ранніх творах композитора. Пізні твори М. Тіппетта витримані в рамках контексту модерну, вбудованого в культурний ландшафт постмодерну. Слід зазначити, що пізні роботи М. Тіппетта представляють складність для виконавців, які є фінансово витратними для сценічної постановки.

Твір М. Тіппетта для сопрано та оркестру «Візантія», за однойменною поемою культового ірландського поета Вільяма Батлера Єйтса, було написано в 1989-1990 році. В. Єйтс духовно був із Ірландією, більшість його поезії є відбитком ірландської культури. В. Єйтс слідував традиції бардів – професійної касті вчених-поетів та музикантів. Поезії Вільяма Єйтса властиві не характерні для епохи модерн складні схеми ритму. Вони відповідають бардському стилю валлійських та ірландських середньовічних поетів. «Ірландські барди виконували низку важливих функцій, зокрема освітню, релігійну та світського примирення, єднання. Барди складали божественні хвалебні панегірики, які правомірно порівнювати з візантійськими» – зауважувала дослідниця А. Соколова [17, 403]. Стиль ірландських бардів далекий від того, щоб бути ідентифікованим як застарілий чи

регресивний, його використання дозволяє по-новому подивитись на сучасний поетичний стиль.

Відмінні риси поезії бардів – формальність, метафоричність і символізм – є одними з найбільш провокаційних аспектів поезії В. Єйтса. Поезія та проза В. Єйтса пронизана ірландськими міфами та легендами. Найвідомішими поемами є «Коли ти старий», «Друге прищезтя», а також знамениті поеми «Плавання у Візантію» (1926) та «Візантія».

Поняття «артефакт» стає базовим для В. Єйтса. У розумінні поета артефакт – це витвір мистецтва, який відокремлений від свого творця. Людські емоції, талант творця зникає у пишноті твору мистецтва. Втіленням такого естетичного апофеозу як за структурою, так і за змістом, є коротка поема В. Єйтса «Візантія», яку він вперше опублікував у 1930 році у збірці «Слова для музики, можливо, і для інших віршів» (Words for Music, Maybe, and Other Poems).

Історія та культура Візантії привертала увагу В. Єйтса протягом усього його життя. Візантія для В. Єйтса стає якоюсь духовною субстанцією, асоціюється в його свідомості з подорожжю, морем і моральною чистотою. «Візантія» — роздум ірландського поета про смерть і безсмертя, фізичний і духовний світ, людство і мистецтво. У цьому складному творі розглядається звивистий, хаотично-емоційний шлях людини, та її несвідоме прагнення духовної досконалості, яке, своєю чергою, привноситься у життя сакральним мистецтвом [1].

У поемі «Візантія» (свого роду продовження поеми «Плавання у Візантію») поет малює стародавнє, містичне місто великої імперії, захоплюється його місячними куполами, золотими птахами на золотих гілках. Читач бачить таємничий світ, у якому мистецтво перевершує життя і смерть, хаос і п'ятому. Твори мистецтва – вічні. Вони прекрасніші, ніж живі люди, і, здається, зневажають своїх творців. Але без смертних

людей вони не змогли б існувати. Мистецтво, як припускає поет, парадоксальне: безсмертні та справжні артефакти були створені смертною людиною, безсмертна краса будується на тлі людського буття. Людське тіло перетворюється на артефакт, і, таким чином, завдяки мистецтву стає безсмертним.

Поема «Візантія» є послідовність образів без дискурсивного сенсу. Сенс створюється самим читачем. Калейдоскопічна послідовність подій – це можливість для вибудовування найбільш немислимих інтерпретацій.

Британський поет, драматург і літературний критик Т. С. Еліот першим спонукав М. Тіппетта прочитати поему В. Єйтса, яка ідеально укладалася в рамки його власних творчих умов. Композитор запозичує термін «артефакт» у В. Єйтса. «Моя композиція, яка розширює досить короткий вірш до повноцінного вокального твору тривалістю близько 27 хвилин, має бути розцінена саме як артефакт», – пише він. Такий підхід підкріплений передмовою, написаною композитором до «Візантії» (1989–90): «Мій погляд повністю збігався з поглядом В. Єйтса щодо артефакту. Мій твір закріплює цінності, які можна протиставити непостійності та складності повсякденного світу» [4, 38].

Текст «Візантії» – діалогічні, пронизані павутинням симетрій, циклічність твору посилює словесну образність В. Єйтса. Образи минулого формують образи майбутнього. Образи сили та спокою протистоять людській жорсткості, а мрії – дикій красі» [9, 104]. Логічна послідовність музичного матеріалу підкреслює плинність образів. Томас Шуттенхельм розглядає цей процес як накопичувальний, він стає основою для створення множинних архетипів, які безпосередньо впливають на драматургію [9]. Поема В. Єйтса починається наступним чотиривіршом [16, 17]:

The unpurged images of day recede;  
The Emperor's drunken soldiery are abed;  
Night resonance recedes, night-walkers' song  
After great cathedral gong;  
A starlit or a moonlit dome disdain  
All that man is,  
All mere complexities,  
Fury and mire of human veins ...

Поблякли фарби строкатого бруду дня;  
По ліжках п'яна заснула солдатня;  
У ніч гомін відступив, нічних перехожих  
Пісня після дзвону церкви стихла також.  
На купол світло місяця і зірок мерехтить  
І всі риси людські, Усі складності прості,  
Болотною тинню лють вени пробирає...

(Переклад автора)

Процес накопичення у композиції Майкла Тіппетта, описаний Шуттенхельмом, є стратегією побудови мозаїки образів. Нічні відгомони і пісні волоцюг, як і каламутні образи дня, відступають перед сакральним дзвоном – вічним християнським чином. Сяючі церковні куполи дивляться зверху на хмільних солдатів, людську метушню, поділяючи людське (низинне та гріховне) і небесне (досконале та безсмертне). Нематеріальне (дзвін, куполи храму, місяць та зірки) протиставляється матеріальному (сплячі п'яні солдати, нічні волоцюги, людські вади). Від рядка до рядка слово та музика стають дедалі складнішими завдяки продукуванню дзеркальних зв'язків у семіотичній системі, введення нових інструментів.

Оркестрова партія та вокальна лінія резонують з текстом: використання гонгу, потім тромбонів, валторн і труби, ліричного барокового звучання скрипок, використання ефекту мерехтіння, що уособлює місячний купол храму, стає мостом між фантазією та емпіричною реальністю. Мотиви розширено, що надає формі статичного розвитку. Дугоподібна траєкторія мелодії «купола» посилює архітектоніку образу [15].

Нічна темрява як протиставлення денному світлу – це один важливий елемент Візантії-поєми та Візантії-музичного твору. Слова «зірковий» та «місячний» уособлюють світло, на відміну від темних казарм із хмільними солдатами. М. Тіппетт майстерно «малює» ніч, собор, купол, зірки та місяць на темному небі. Темрява і світло з'єднуються у звуці та зникають у тиші. Гучні акорди мають тривалість, але не мають тимчасового значення.

Пізніше у вірші з'являється центральний об'єкт, який, здається, капсулює у собі всі образи, це золотий птах.

«І диво, птах чи із золота створіння,  
Швидше чудо-птах, ніж рук творіння,  
Сів у світлі зірок на золоту гілку,  
Горластий, як півні Аїда» [16, 17].

Золотий птах – центральна постать, провідник між світами: небесним та земним. Птаха можна розглядати і як артефакт: продукт, створений людськими руками. Слово і звук відображаються в образі золотого птаха. Музика в цьому розділі зачаровує, апелюючи до емоційно-сислової пам'яті. Створений із золота птах входить у той самий ряд, як і сяючий купол, зірки і місяць. Птах може бути безмовним або механічним виробом, що

відтворює штучний пташиний крик. В. Сйтс писав: «Я читав, що в палаці імператора у Візантії було дерево, зроблене із золота та срібла, і штучні птахи співали на ньому» [5, 127].

Цей факт підтверджується й іншим джерелом: «На імператорських прийомах імператор з'являвся на піднесеному троні у золотому залі, побудованому наприкінці VII століття, під мозаїчним зображенням Христа. Гідравліка була використана для створення оглушливих ефектів, чи то музичні інструменти, фонтани чи золоті птахи, що співали. У Святому палаці, будівлі, що розташовувалася в Константинополі поруч із Великим палацом і часто використовувалася як тронний зал, де приймалися іноземні послы, імператор зустрічав гостей, сидячи на величезному троні, виконаному з чистого золота, в оточенні скульптур левів і птахів, а також дерев, прикрашених дорогоцінним камінням. У той час як посол робив прокінез (уклін до землі), трон раптово піднімався до рівня стелі» [3, 204].

Кожен новий розділ запускається за допомогою попереднього. Фрагментарна природа музичних розділів, варіативні мотиви, що повторюються, ілюструють тексти, які здавалися розрізненими. Наявність контрастного матеріалу дозволяє слухачеві відчувати безперервність подачі музики. Образ древнього міста стає символом магічної, мінливої життєвої сили як світської ефемерності. Чудовий хаос звукових образів досягає кульмінації до фінальних рядків:

«Танцюючого мармуру можливість  
Вирвати смислів гірких складність,  
Бачень рій крутиться неземних,  
Що витягти допоможе свіжість новизни.  
Відірвана гонгом і дельфіном,  
У лахміття змучена безодня...». [16, 16].

М. Тіппетт колористично обіграє останній розділ, вводить партії гонгу, перкусії та синтезатора. Вокальна лінія не відрізняється мелодійністю, проте в ній немає і різкості звучання. Вокаліст створює ауру чуттєвої таємниці, яка пронизує партитуру. Кульмінація насичена мікро-посиланнями на мотиви попередніх образів. Музика М. Тіппетта посилює образність вірша В. Сйтса. За словами Мейріона Боуена, «композитор використав різноманітність тематичних ідей ..., що спочатку були представлені у вигляді кількох мотивів. Такий підхід відбивав дуальність поетичної

образності, розмежовував і поєднував музичні компоненти» [6, 439]. Такий підхід асоціюється з мозаїчною секційною побудовою, згаданою Едвардом Венном у його аналізі іншого твору М. Тіппетта «Бачення святого Августина». За словами Венна, кожен образ був пов'язаний з іншим у «нескінченному ланцюжку значень». Едвард Венн назвав ланцюг образів «... послідовністю, що характеризується конкатенацією (склеювання об'єктів лінійної структури, зазвичай рядків)» [13, 281].

З іншого боку М. Тіппетт, здається, свідомо руйнує текст за допомогою техніки розширення та фрагментації музичного матеріалу. За твердженням Олівера Содена, «партія сопрано – акробатична, повітряна. Кожен рядок, кожне слово розбите на складові, які потім розглядається через призму світла» [10, 205]. Сам композитор стверджував: «перевага цього конкретного вірша ..., полягала в його компресії і згущенні, що дозволяло мені, композитору, застосовувати прийоми музичного розширення. Процеси розширення, які я мав на увазі тут, мають на увазі і віртуозність виконання. «Візантія» – артефакт, художній об'єкт, у якому всі емоції художника зникають, і нічого не залишається, окрім відполірованого металу. Можна порівняти мій твір зі скульптурою румунсько-французького художника Константіна Бранкузі, в якій інгредієнти не такі важливі, проте має значення їхнє злиття.

Музичний твір «Візантія» Майкла Тіппетта – дзеркальне відображення поеми Вільяма Єйтса. Майкл Тіппетт використовує різні музично-виразні засоби: політональну гармонію у партії фанфар, ліричну барочну орнаментуку у партії скрипок, шенбергівські новації. Все здається текучим і прихованим, водночас поверховим та фіксованим. Ось чому «Візантія» щоразу сприймається по-іншому та дає невичерпні можливості для інтерпретації.

У «Візантії» домінуючий жіночий початок очевидний не тільки в контексті сопрано, а й у темпоральності (специфічний взаємозв'язок моментів часу та тимчасових характеристик), а також у музичних образах, які існують поза формою і структурою і пов'язані з циклічністю та образною емоційністю композиції [11, 194]. Постмодернізм В. Тіппетта піддав мутації його мислення та музичний стиль. Однак, незважаючи на це, музичний твір «Візантія» – кульмінаційна точка у його творчості, сприятливе нагадування про необхідність протистояти труднощам і дивитися на світ по-новому.

Наукова новизна. Вперше в українському мистецтвознавчому сегменті проаналізовано твір для оркестру та сопрано М. Тіппетта «Візантія» з акцентом на драматургію композиції, елементів циклічності, метафоричність звукових образів, символізму та характерних рис музично-поетичної традиції ірландських бардів.

Висновки. Для Майкла Тіппетта мета мистецтва полягала у тому, щоб «оживити світ фантазії». М. Тіппетт розглядав сучасну людину як відчужену від світу, людину з домінуванням розуму. Композитор намагався заповнити духовний вакуум і шукав форму Божественного, прийнятну для ХХ століття. Ментально Тіппетт був близький до романтичної доби з її прихильністю до Абсолюту та Ідеалу. Однак, народжений в епоху модерну, композитор інтуїтивно усвідомлював небезпеку такої позиції. Глибинна психологія стає основою в його творчих пошуках. М. Тіппетт усвідомлював, що сучасна людина епохи модерну і постмодерну прагнула осмисленого ставлення до мистецтва, як невід'ємної частини людського життя та наукового прогресу.

Поема Вільяма Єйтса «Візантія» реінкарнує ірландський націоналізм через традиційні форми бардівської поезії, де образ і метафора виходить на перший план. Слово Вільяма Єйтса та музика М. Тіппетта – два мистецтва, які дозволили замкнути круговороти сенсу через безглузде, пропонуючи слухачу нескінченність інтерпретацій. Неіснуюча візантійська імперія розглядається обома геніями як артефакт.

Музична мова М. Тіппетта у композиції «Візантія» – своєрідна і заснована на формах, викристалізованих творчістю Л. Бетховена та оновлених музичним ландшафтом модерну та постмодерну. Поняття «образ», «символ» і «метафора» для М. Тіппетта стає основним засобом художньої комунікації з глядачем. «Візантія» М. Тіппетта резонує у просторі як мерехтливий музичний об'єкт, це свято життя – яскраве, бурхливе, затяте, часом абсурдне, в якому непримиренність приймається за силу. Музичний твір «Візантія» М. Тіппетта – це лихоліття далекого минулого, що відображає сьогодення існує в майбутньому. Тому цей твір звучить актуально і сьогодні.

#### *Література*

1. Bradley A. Imagining Ireland in the Poems and Plays of W. B. Yeats: Nation, Class and State. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P.

2. Clarke D. *The Music and Thought of Michael Tippett. Modern Times and Metaphysics.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 4.
3. Ciggaar K. N. *Western Travellers to Constantinople: The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations.* New York: E. J. Brill, 1996. 396 p.
4. Eliot T.S. *The Wasteland. Complete Poems and Plays.* London: Faber and Faber, 1969, P. 38-39.
5. Hill A. A. *Method in Source Study: Yeat's Golden Bird of Byzantium as a Test Case. Texas Studies in Literature and Language, 1975. No.17/2, P. 127.*
6. Meirion B. *Tippett's Byzantium. The Musical Times, 1991. No. 132/1783. P. 438-440.*
7. Murray Schafer R. *Michael Tippett. British Composers in Interview.* London: Faber and Faber, 1963. P. 97.
8. Quispel G. *Time and history in patristic Christianity. Man and Time: Papers from the Eranos Yearbooks.* London: Routledge and Kegan Paul, 1958, P. 85-107.
9. Shuttenhelm Th. *Between image and imagination: Tippett's creativeprocess.* Kenneth Gloag & Nicholas Jones: *The Cambridge Companion to Michael Tippett.* Cambridge University Press, 2013, P. 103-118.
10. Soden O. *Michael Tippett. The Biography.* London: Weidenfeld & Nicolson, 2019. 582 p.
11. Tippett M. *Drum, flute and zither. Moving into Aquarius, 1974. P. 79. P. 194.*
12. Tippett M. *Poets in a barren age. Moving into Aquarius. St. Albans: Paladin Books, 1974. P. 156.*
13. Venn E. *Words and Music. Kenneth Gloag & Nicholas Jones: The Cambridge Companion to Michael Tippett, Cambridge University Press, 2013, P. 281.*
14. Weiskel Th. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976. P. 23-24.
15. Whittall A. *Byzantium: Tippett, Yeats and the limitations of affinity. Music & Letters, No. 74/3, 1993, P. 383-398.*
16. Yeats W. B. *The Byzantium poems. London: The Merrill literary casebook series, 1970. P. 16, P. 17.*
17. Соколова А. В. *Візантійсько-лицарський культурний феномен у релігійних і творчих традиціях Британії-Англії та Росії-України. (Докторська дисертація), м. Київ. 2021. С. 3. Приєднання: <https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/>*

## References

1. Bradley, A. (2011). *Imagining Ireland in the Poems and Plays of W. B. Yeats: Nation, Class and State.* New York [in English].
2. Clarke, D. (2001). *The Music and Thought of Michael Tippett. Modern Times and Metaphysics.* Cambridge [in English].
3. Ciggaar, K. N. (1996). *Western Travellers to Constantinople: The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations.* New York [in English].
4. Eliot, T. S. (1969). *The Wasteland. Complete Poems and Plays.* London, 38-39 [in English].
5. Hill, A. A. (1975). *Method in Source Study: Yeat's Golden Bird of Byzantium as a Test Case. Texas Studies in Literature and Language, 17/2, 127 [in English].*
6. Meirion, B. (1991). *Tippett's Byzantium. The Musical Times, 132/1783, 438-440 [in English].*
7. Murray Schafer R. (1963). *Michael Tippett. British Composers in Interview.* London [in English].
8. Quispel, G. (1958). *Time and History in Patristic Christianity. Man, and Time: Papers from the Eranos Yearbooks.* London, 85-107 [in English].
9. Shuttenhelm, Th. (2013). *Between Image and Imagination: Tippett's Creative Process.* Kenneth Gloag & Nicholas Jones: *The Cambridge Companion to Michael Tippett, 103-118 [in English].*
10. Soden, O. (2019). *Michael Tippett. The Biography.* London [in English].
11. Tippett, M. (1974). *Drum, Flute and Zither. Moving into Aquarius, 79, 194 [in English].*
12. Tippett, M. (1974). *Poets in a Barren Age. Moving into Aquarius. St. Albans [in English].*
13. Venn, E. (2013). *Words and Music. Kenneth Gloag & Nicholas Jones: The Cambridge Companion to Michael Tippett [in English].*
14. Weiskel, Th. (1976). *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence.* Baltimore and London, 23-24 [in English]
15. Whittall A. (1993). *Byzantium: Tippett, Yeats and the limitations of affinity. Music & Letters, No. 74/3, 383-398. [in English]*
16. Yeats, W. B. (1970). *The Byzantium poems. London, 16-17 [in English].*
17. Sokolova, A. V. (2021). *Byzantine-Lycarian Cultural Phenomenon in the Religious and Creative Tradition of Britain and England and Russia-Ukraine. Doctoral Thesis: <https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/> in Ukrainian].*

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2024  
Отримано після доопрацювання 12.08.2024  
Прийнято до друку 20.08.2024*