

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.01:398.22

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344418

Цитування:

Афоніна О. С. Коди лицарського епосу в музичному мистецтві і балетах «Трістан та Ізольда». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 218–224.

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>
aolena7@gmail.com

Afonina O. (2025). Chivalric Epic Codes in Music and Ballet Interpretations of 'Tristan and Isolde'. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 218–224 [in Ukrainian].

КОДИ ЛИЦАРСЬКОГО ЕПОСУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ І БАЛЕТАХ
«ТРІСТАН ТА ІЗОЛЬДА»

Мета статті полягає у вивченні кодів лицарського епосу в музичному мистецтві і балетів «Трістан та Ізольда» Д. Доусона, А. Пешкової. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні порівняльно-історичного, семіотичного, музикознавчого та культурологічного аналізів, що дає змогу розглянути звернення сучасних композиторів і хореографів до легенди про Трістана та Ізольду як процес трансформації кодів лицарського епосу крізь призму романтичної традиції та новітніх мистецьких практик. **Наукова новизна** роботи полягає в комплексному аналізі інтерпретацій легенди про Трістана та Ізольду в окремих музичних і двох хореографічних творах XX–XXI століть крізь призму кодів лицарського епосу. Вперше розглянуто поєднання романтичної традиції із сучасними музичними технологіями (електроніка, джазові та фольклорні елементи), а також показано, як ці засоби сприяють оновленню символів «любові й смерті» у сучасному мистецькому контексті. **Висновки.** Звернення композиторів і хореографів XX–XXI століть до сюжету про Трістана та Ізольду демонструє універсальність та адаптивність кодів лицарського епосу. У балетах Д. Доусона й А. Пешкової легенда набуває сучасних сценічних форм. Вагнерівські фрагменти (балет А. Пешкової) є символами класико-романтичної традиції, уособлення «вічного кохання і смерті», монументальності, філософської глибини. Електронні звучання, як сучасний музичний пласт, додають твору відчуття експерименту і нової чуттєвості. Балет Д. Доусона «Tristan + Isolde» втілює коди лицарського епосу через сучасну хореографію та нову партитуру Ш. Бжоски, де поєднано ліризм і драматизм із модерними оркестровими засобами. Завдяки цьому легенда про кохання й смерть набуває оновленого звучання, поєднуючи романтичну традицію з естетикою XXI століття. У симфонічному полотні О. Мессіана символіка «любові й смерті» постає як містична ідея, тоді як у творі Г. Генце виявляється критичний діалог із романтизмом. Спільним для цих інтерпретацій є опора на романтичну традицію, переосмислену крізь призму новітніх естетичних практик: оновлення музичного матеріалу за допомогою сучасних технологій, модифікацій оркестровки, ритмічної свободи, а також введення до партитур позакласичних шарів — фольклору, джазу та звукових комплексів побутового походження. Такий підхід не лише розширює художні межі міфу, а й підтверджує його здатність віддзеркалювати культурні й світоглядні пошуки сучасності. О. Мессіан у «Turangalila» інтегрує ритмічні структури, нав'язані індійською музикою (tālas), пташині співи, а також елементи, близькі до джазової експресії (імпровізаційність фортепіанних соло, яскравий «ритмічний драйв» оркестру). Г. Генце інтегрує джазові ритми і фольклорні інтонації в авторський стиль. У «Tristan» присутня ритмічна свобода, джазово-пластична фактура фортепіано та «народний» шар звуків у записаних фрагментах (пташиний спів, голоси), що вводять у партитуру позамузичний «фольклорний пласт». Обидва композитори не цитують джаз чи фольклор буквально, а переосмислюють їх у сучасному академічному контексті як частину розширеного звукового світу.

Ключові слова: коди культури, балет, семіотика музики, інтерпретація, Трістан та Ізольда, музика XX–XXI століть, музичні коди, інтертекстуальність, електронна музика, фольклор, джаз, фортепіано.

Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor of the Department of Musical Arts, National Academy of Culture and Arts Management

Chivalric Epic Codes in Music and Ballet Interpretations of 'Tristan and Isolde'

The purpose of the article is to study the codes of the chivalric epic in musical art and the ballets Tristan and Isolde by David Dawson and A. Pieshkova. **The research methodology** is based on a combination of comparative-historical, semiotic, musicological, and cultural analyses, which allows the consideration of contemporary composers' and choreographers' approaches to the legend of Tristan and Isolde as a process of transforming chivalric epic codes

through the lens of Romantic tradition and contemporary artistic practices. **The scientific novelty** of the work lies in the comprehensive analysis of interpretations of the Tristan and Isolde legend in music and choreography of the 20th–21st centuries through the prism of chivalric epic codes. For the first time, the combination of Romantic tradition with modern musical technologies (electronics, jazz and folk elements) is examined, as well as their role in renewing the symbols of ‘love and death’ in the contemporary artistic context. **Conclusions.** The engagement of 20th–21st century composers and choreographers with the Tristan and Isolde narrative demonstrates the universality and adaptability of chivalric epic codes. In the ballets by Dawson and Pieshkova, the legend acquires contemporary stage forms. Wagnerian fragments (in Pieshkova’s ballet) symbolise the classical-Romantic tradition, embodying ‘eternal love and death’, monumentality, and philosophical depth. Electronic sounds, as a modern musical layer, add a sense of experimentation and heightened emotionality. Dawson’s ballet ‘Tristan + Isolde’ embodies chivalric epic codes through contemporary choreography and a new score by Szymon Brzóska, combining lyricism and drama with modern orchestral techniques. This approach renews the narrative of love and death, connecting Romantic tradition with 21st-century aesthetics. In O. Messiaen’s *Turangalila*, the symbolism of ‘love and death’ is presented as a mystical idea, whereas in H. Henze’s *Tristan* a critical dialogue with Romanticism is revealed. A common feature of these interpretations is their reliance on Romantic tradition, reinterpreted through contemporary artistic practices: updating musical material with modern technologies, modifications in orchestration, rhythmic freedom, and the introduction of extra-musical layers such as folk, jazz, and everyday sound complexes. This approach not only expands the artistic boundaries of the myth but also confirms its capacity to reflect contemporary cultural and philosophical inquiries. Messiaen integrates rhythmic structures inspired by Indian music (*tālas*), birdsong, and jazz-like elements (improvisatory piano solos, dynamic orchestral drive). Henze incorporates jazz rhythms and folk intonations into his style. In *Tristan*, rhythmic freedom, jazz-influenced piano textures, and a ‘folk layer’ of recorded sounds (birdsong, voices) introduce extra-musical elements into the score. Both composers reinterpret, rather than directly quote, jazz or folk elements, integrating them into a contemporary academic musical context as part of an expanded sound world.

Keywords: cultural codes, ballet, music semiotics, interpretation, Tristan and Isolde, 20th–21st century music, musical codes, intertextuality, electronic music, folk, jazz, piano.

Актуальність теми дослідження зумовлена недостатньою увагою в сучасному українському музикознавстві до творчості зарубіжних авторів, зокрема хореографів-постановників, які звертаються до відомих класичних партитур і доповнюють їх музикою сучасних авторів. Балети «Трістан та Ізольда» англійського хореографа Д. Доусона і чеської постановниці і хореографа А. Пешкової є такими зразків з авторською музикою Ш. Бjosки (у Д. Доусона), оригінальним поєднанням фрагментів з оперних увертюр Р. Вагнера та електронних композицій сучасного чеського композитора М. Вейскала (у А. Пешкової). З програмки до балету «Трістан та Ізольда» дізнаємося про А. Пешкову як досвідчену танцівницю, хореографа і режисера. Її творчий доробок охоплює низку повнометражних балетів, поставлених на основі власних лібрето: «Мариша», «Кафе Ауссіг», «Периферія», «Джессі та Морджана», «Криваве весілля», «Густав Клімт».

Балети «Трістан та Ізольда» є сучасними втіленнями кодів лицарського епосу. Автори перенесли відому історію Трістана та Ізольди до нашого часу. На нашу думку, вибір музики до балетів були спробою наблизити сучасників (глядачів / слухачів) до сприйняття відомої легенди. Оскільки музична складова у балетах відіграє ключову роль у розкритті драматургії твору, насичена емоційними контрастами, вважаємо перспективним вивчення кодів лицарського епосу у музичній творчості та балетних виставах. Такий аспект обумовлює наукову новизну і практичну цінність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед завдань, які стосувалися розкриття можливостей поєднання музики Р. Вагнера та електронних композицій М. Вейскала в музичній основі балету «Трістан та Ізольда», виявилось необхідним вивчити роботи з музикознавства, філософії та естетики, присвячені опері Р. Вагнера «Трістан та Ізольда» та музично-драматичним новаціям композитора; застосувати компаративний підхід до творів різних жанрів, в яких використана легенда «Трістан та Ізольда», її мотиви, згадки авторів про цей твір як певну інформацію, або коди лицарського епосу. Щодо визначення кодів культури та їх різновидів, то спираємося як на власні дослідження («Культурний код і “подвійне кодування” в мистецтві», 2018), так і класичні дослідження «кодів культури» (Ч. Пірс, У. Еко, Р. Якобсон, М. Фуко тощо).

Лицарський епос «Трістан та Ізольда», що зародився у VI–VII століттях, пройшов довгий шлях трансформації – від усного кельтського переказу до класичних літературних обробок у добу Середньовіччя. Ця легенда глибоко вкоренилася в європейську культуру, знаходячи відображення не лише в літературі, а й у музиці. Не заглиблюючись у літературні аспекти, розглянемо музичні композиції, що формують балетні та музичні шедеври і представлені у музикознавстві.

Вагому частку досліджень становлять роботи зарубіжних музикознавців і культурологів, які присвячені опері Ріхарда Вагнера «*Tristan und Isolde*» (1865). Приміром, автор монументальної біографії «*The Life of Richard Wagner*» Ернст Нюманн (Ernst

Newman) детально аналізував оперу «Трістан та Ізольда». У працях з аналізу музики німецький музикознавець Альфред Лоренц розглядав оперу Вагнера як вершину музичної драматургії. Як явище культури аналізував оперу Фрідріх Ніцше.

У межах естетики, історії та теорії музики XIX століття про гармонічні новації в музиці, зокрема Р. Вагнера, багато праць Карла Дальхауза («Музичні драми Ріхарда Вагнера», «Естетика Вагнера», «Концепція музичної драми Вагнера»). К. Дальхауз вважав «акорд Трістана» однією з точок зламу гармонічного мислення XIX ст. і трактував його як технічну новацію і символ виходу музики з класичної тональної системи, коли гармонія стає носієм філософського змісту через нескінченне прагнення, нерозв'язний конфлікт. У своїх працях К. Дальхауз («Die Musik des 19. Jahrhunderts», «Wagner's Tristan und Isolde») писав про те, що романтична музика базувалася на постійній потребі відкривати нове, а гармонічні новації у Вагнера були прикладом цього пошуку, коли музика ставала нескінченним процесом, а не завершеною формою.

Знаний вагнерознавець Дітер Борхмайер досліджував драматургію та філософські ідеї «Трістана». На відміну від традиційного героїчного лицарського епосу з битвами та поєдинками, у «Трістані» головна битва – внутрішня. За Д. Борхмайером, вся дія відбувається у просторі любові і смерті, а не у сфері соціально-історичного епосу. Д. Борхмайер підкреслював зв'язок із ідеями А. Шопенгауера: любов як вияв «сліпої волі до життя», а смерть – єдиний вихід. Це означає, що лицарський код трансформується: герой бореться не з ворогом, а з буттям і самим собою. Усі дослідження надають уявлення про музику Вагнера, основні характеристики опери тощо, проте залишаються невивченими загальні питання кодів лицарського епосу в музичній творчості і балеті «Трістан та Ізольда» А. Пешкової з музичною основою увертюри Р. Вагнера та електронної музики М. Вейскала.

Мета статті полягає у вивченні кодів лицарського епосу в музичному мистецтві і балеті «Трістан та Ізольда» А. Пешкової з музичною основою увертюри Р. Вагнера та електронної музики М. Вейскала.

Виклад основного матеріалу. До звернення Р. Вагнера до легенди про Трістана та Ізольду з кельтського фольклору (бретонські оповіді, ірландські мотиви), були відомі з часів Середньовіччя. У одного із перших авторів французької версії легенди Тома, вона мала куртуазний характер (XII ст.) з акцентом на чарівному зіллі та таємній любові. У німецького поета, автора

найвідомішої німецької версії Готфріда Страсбурзького «Tristan» наділений психологічною глибиною образів. Трістан та Ізольда описані у нього як люди, які розриваються між почуттям і обов'язком. У його поемі лицарський епос зливається з філософськими й релігійними мотивами, що фактично є передтечею вагнерівського підходу.

Найпомітнішими були ранні музичні обробки балад і пісень на основі сюжету (Heinrich Konradin, XVI–XVII ст.), але вони не збереглися повністю. У середньовічній музиці лицарська тема існувала безпосередньо у творчості трубадурів і мінезінгерів, де оспівувалась куртуазна любов, подвиги й служіння дамі. У бароковій опері (XVII–XVIII ст.) теж активно використовувалася лицарська тематика, особливо в операх-серія, операх на основі лицарських романів (Аріосто, Тассо). У XIX ст. лицарська тематика отримала найповніше музичне втілення, оскільки композитори-романтики зверталися до Середньовіччя, тож, виникла «романтична» версія лицарського коду. Музичне мистецтво XX століття принесло своє бачення кодів лицарського епосу і безпосередньо сюжету «Трістан та Ізольда», та ще частіше опосередковано. У симфонії О. Мессіана «Turangalila-Symphonie» [5] згадується тема фатального кохання у містичних гармоніях та складній ритміці, хоча композитор не використав легенду про Трістана: «Симфонія є твором, який композитор назвав своєю «трилогією про Трістана», що разом представляє його відповідь на міф про Трістана та Ізольду, особливо в інтерпретації Ріхарда Вагнера з домінуючими темами кохання та смерті» [1]. ««Турангаліла» являє собою ексцентричну, якщо не сказати шизофренічну, суміш гіперболічних назв та вказівок на виконання, бартоківської хрусткої перкусії, пташиного співу з усіх континентів, індійських та яванських мелодійних патернів, а також безсоромної гармонії та гетерофонії Дебюссі-Равеля, все це поєднано в одну екстравагантну звукову масу» [4]. Таке різноманітне пошуків нового підтверджує думки К. Дальхауза про романтичну музику з потребою розширення горизонтів для відомого матеріалу.

Власне, оркестровий твір «Tristan» (1973) німецького композитора Ганса Вернера Генце, яке було написано в експресіоністичному стилі у шести частинах для фортепіано [2], також збігається з концепцією К. Дальхауза. Але не зовсім відповідає ідеям Д. Борхмайера про те, що дія відбувається тільки у площині любові і смерті, у цьому творі важлива і сфера соціально-історичного епосу.

Твір був написаний для фортепіано, магнітофонної стрічки та повного оркестру. За словами автора, твір є даниною поваги опері Р. Вагнера «Трістан та Ізольда». Фортепіанні партії є прелюдіями до низки різноманітних творів, як живих, так і записаних на плівку, включаючи прямі цитати з Першої симфонії Й. Брамса та «Похоронного маршу» Ф. Шопена. Партитура доповнювалася пташиним співом на плівці із партією Ізольди. Є також середньовічний танець «Lamento di Tristano». У музиці присутнє читання дитиною тексту з «Трістана» Томаса д'Англєтера (2: 38.10.) на фоні запису людського серцебиття з поступовим розчиненням у загальному русі [2]. Плівка має власну систему в партитурі, яка вказує на фактичне звучання за допомогою графічних ліній.

Дослідник творчості композитора зауважує: «творчість надзвичайно різноманітна за стилем, на яку вплинули серіалізм, атональність, італійська музика, арабська музика та джаз, а також традиційні школи німецької композиції. Зокрема, його сценічні твори відображають його послідовне культивування музики для театру протягом усього життя» [6, р. 198].

Можемо простежити спільні та відмінні риси у О. Мессіана «*Turangalila*» та Г. Генце «*Tristan*». Перший з них розгортає ідею кохання у «вагнерівському» дусі (*Tristan und Isolde* як натхнення), але через призму своєї релігійно-космічної естетики, де любов є універсальним і містичним принципом. Г. Генце у «*Tristan*» прямо апелює до Вагнера, включаючи цитати романтиків (Брамс, Шопен), «голосу Ізольди». Такий підхід вважаємо не прямими наслідуванням традицій, а для критичного переосмислення вагнерівської спадщини у модерністському ключі. Хоча при цьому, обидва твори можна вважати рефлексіями над вагнерівською ідеєю «музики кохання», трансформацією її у власний час: О. Мессіан – через екстатичне духовно-містичне бачення, Г. Генце – через постмодерністську деконструкцію і колажність.

Що стосується композиційних прийомів у композиторів. У О. Мессіана поліритмія, «*modes à transpositions limitées*» (визначення композитора спеціальних звукорядів), експерименти з оркестровим колоритом, включення електронного інструмента *ondes Martenot*; у Г. Генце – поєднання живого оркестру, фортепіано та електронної стрічки (магнітофонних ефектів: пташиний спів, серцебиття, голоси), колажність і контрастність фактур, символізують модернізм. Тож, спільним є орієнтація на вагнерівську традицію, але через призму ХХ століття з використання сучасних технік

(електроніка, нова оркестровка, ритмічні інновації) та інтеграцією позакласичних шарів (фольклорних, джазових, побутово-звукових елементів).

Сюжет «Трістана та Ізольди» продовжує надихати композиторів, хореографів, виконавців різних поколінь до винаходу нових версій історії. Свідченням цього став балет хореографа Д. Доусона [8].

Глибоко занурена в минуле, ми знаходимо витоки найдавнішої західної історії кохання «Трістан та Ізольда». У балеті представлена історія магічного заклинання, справжнього кохання між принцесою Ірландії Ізольди та її залицяльника та ворога Трістана. Взаємний потяг закоханих, які не в змозі чинити опір своїм почуттям. Для Трістана та Ізольди важливо лише одне: їхнє глибоке, вічне, палке кохання. Балет Д. Доусона увічніює безсмертну пару. Польський композитор Шимона Бжоски розкрив стару легенду сучасною музичною мовою з елегантною мовою танцю Д. Доусон [9].

Хореограф вказував, що опера Р. Вагнера «Трістан та Ізольда», дійсно, справжній шедевр, але в опері нерозривно пов'язані вокальні та оркестрові партії. Оскільки оперна партитура не дуже пристосована до балету, за словами хореографа, виникла необхідність «реалізувати інноваційну та свіжу інтерпретацію. Мета – переосмислити міф про Трістана та Ізольду. Ми – інше покоління, зі своїм унікальним поглядом на речі. Балет повинен мати змогу функціонувати на власних умовах» [11].

Хореограф розподілив основний сюжет на чотири па-де-де Трістана та Ізольди, де кожне показувало моменти їхніх стосунків і виражало різні етапи кохання. Першу зустріч, коли Трістан не знає, хто така Ізольда, а вона усвідомлює, що він є вбивцею. Ізольда розривається питаннями подальших стосунків. За словами Д. Доусона, «тіла Трістана та Ізольди стають просто посудинами для емоцій, над якими вони не мають жодного контролю. Тож після недовгих вагань перше па-де-де стає моментом миттєвого душевного зв'язку між ними. Вони віддаються радості та невинності, новому кохання» [11].

У другому дуєті герої усвідомлюють безнадійність свого кохання, вони вирішують померти. Але замість смертельної отрути вони приймають любовну отруту, щоб закохатися глибше. «Для Доусона зілля, яке Брангене передає Ізольді, не є зіллям, як у середньовіччі, а просто наркотиком, який звільнить її гальмування та допоможе їй почуватися розслаблено в товаристві короля Марка. Чи це наркотик, який змусить її повірити в кохання, чи наркотик, який звільнить уже існуюче кохання? Доусона думає, що, говорячи про

Трістана та Ізольту, кохання існує з першої ж миті» [3]. Далі йде ескалація їхніх стосунків, спричинена наркотиками, що допомагає вирішити подальшу долю [11].

Третє па-де-де демонструє їхнє фізичне кохання, і тепер воно більш чуттєве, герої свідомо обрали кохання. У четвертому па-де-де кохання стає божественною, вселенською любов'ю або материнською любов'ю. Трістан відмовляється знову бути зціленим Ізольту, і Ізольту вирішує пройти з ним весь шлях у цьому напрямку. Це кінець Трістана та Ізольту, але також їхній початок та їхня свобода. Ці чотири па-де-де показують чотири стани кохання [11]. Д. Доусон обрав лінійну подачу літературного тексту. Сюжет розгортається «в реальному часі», уникаючи спогадів. Емоційний сюжет відтворений через рух.

Тож, переконуємося, що легенда про Трістана та Ізольту була і, як виявляється, залишається невичерпним джерелом натхнення, постійно трансформуючись у різних музичних жанрах і стилях: від симфонічних поем до балетних вистав з різними музичними експериментами.

Хореограф А. Пешкова у балеті зрозуміло й виразно розповіла середньовічний епос про Трістана та Ізольту, акцентуючи увагу на головних драматичних вузлах історії. У центрі уваги А. Пешкової опинилися п'ять ключових персонажів: основна пара, Марке (правитель Корнуолла, третя небажана вершина любовного трикутника); Брангене (подруга Ізольту); Мелот (друг Трістана). У трактовці балетмейстерки, відданий супутник Трістана – Мелот, представлений з почуттями більш глибокими, ніж просто дружні. Ця інтерпретація більше виправдовує його зраду [7].

Дія балету розпочинається зі сцени на узбережжі Ірландії. На вмираючого Трістана накочуються хвилі. На його руці є браслет Морольда, нареченого Ізольту, якого Трістан убив у двобої. Ізольту прибуває зі своїми супутницями до поховального бюро, оплакуючи загиблого нареченого. Але її увагу привертає Трістан. Подруги відходять, залишаючи її саму перед важким вибором: помститися вбивці чи врятувати його. Боротьба між ненавистю та співчуттям триває, але зрештою милосердя перемагає. За допомогою своєї вірної подруги Брангене Ізольту доглядає за Трістаном. Він одужує, і між ними зароджується дружба. Після цього Трістан повертається до Корнуоллу. Музичне оформлення поєднує вагнерівські фрагменти з електронними звучаннями. Оригінальний синтез традиції й сучасності працює на драматургію балетних образів. Музика Вагнера у цій дії сприяє розкриттю образу

Ізольту, її філософського сприйняття ситуації. Електронні звучання навпаки передають емоційне навантаження героїв, атмосферу сюрреалістичності.

Дія вистави продовжується в Офісі Марка в Корнуоллі. Король Марк із радістю вітає Трістана з поверненням, називаючи його героєм. Це викликає заздрість та тривогу його радників, які побоюються, що Марк може зробити Трістана своїм наступником. Щоб зміцнити свою владу, вони наполягають, що королю необхідно якнайшвидше одружитися й народити спадкоємця. Марк вагається, адже не знає гідної нареченої. Та одного разу, гортаючи світський журнал, він бачить там чарівну красуню. Це Ізольту. Ніхто не впізнає її, окрім Трістана. Він розуміє, що це є шансом віддячити Ізольту за її доброту та зміцнити мир між двома королівствами. Пропозиція здається вдалою всім, і Трістан вирушає до Ірландії просити руки Ізольту для Марка.

У музичному оформленні відчуваємо яскравий контраст, що базується на суперечанні традиції та модерності. Це відчуття посилює позачасовість легенди, виходить за межі конкретної епохи, ніби вписується в реальність внаслідок звучання відомого музичного матеріалу і переривання його електронним невідомим.

Далі дія відбувається у віллі батьків Ізольту в Ірландії. Король з дружиною приймають Трістана з посланням миру. Вони не вірять у щирість пропозиції, але погоджуються. Пропозиція дає їм змогу мати власного шпигуна при дворі Марка. Коли Ізольту бачить Трістана, вона не одразу впізнає його. Дізнавшись, ким він є і з якою місією прийшов, її серце стискається від гніву та болю. Але вона погоджується з волею батька, розраховуючи на два флакони: один із отрутою для Трістана, інший – із любовним зіллям для себе, щоб зробити майбутній союз із Марком більш стерпним. Тут музичний сплав стає ще більш контрастним. Дуже складно сприймати переривання музики Вагнера електронними звучаннями, але досягається мета постановниці щодо реалізації ідеї.

Дії на кораблі супроводжуються зіставленням музики Вагнера та електроніки, що допомагає зрозуміти намагання і прагнення Трістана зробити Ізольту королевою, його нерозуміння її ненависті. Абсолютно сучасний весільний банкетний зал у Корнуоллі, святкування союзу Марка та Ізольту супроводжується експериментальними звучаннями М. Вейскала.

Зіткнувшись із новим лібрето, ми розуміємо, чому музичне оформлення балету досить складне, інколи виявляється не надто органічним. Симфонічні масиви Вагнера зі

своєю густою, багат шаровою фактурою вступають у дисонанс із мінімалістичними, майже випадковими вставками М. Вейскало. Особливо у першій половині балету зміни між різними музичними підходами видаються різкими та недостатньо плавними. Надмірне використання звукового ефекту океанського прибою радше відволікає, ніж посилює атмосферу.

Не завжди вдається наповнити монументальні музичні площини Р. Вагнера відповідним танцювальним змістом: масштабність та експресія його композицій місцями не знаходять паралелі у сценічній дії. Іноді музика затуляє хореографа до надмірних афектів, що виливається у перебільшені жести й гіпертрофовану міміку. У певних сценах більш стримана хореографія, інтимніші рухи та деталізована пластика могли б краще передати емоційний стан героїв, ніж екзалтована виразність [10].

Музичний мікс у постановці ніби віддзеркалює її стилістичну та часову розкутість, що балансує між XIII століттям і сучасністю. Середньовічна легенда вплітається в сьогодення: Марке дізнається про Ізольду з журналу, батьки Ізольди живуть у сучасній квартирі.

Музичний романтизм Р. Вагнера резонує з візуальною атмосферою постановки. У сценографії передається романтично-зубчастий, часто затемнений простір, що складається зі скель, печери та великого каменю, бетонного блоку. Цей монументальний сценічний макет постійно контрастує з мистецькими референсами на сучасність, включаючи частково повсякденні костюми артистів. Різноманітність музичного матеріалу знаходить відображення і в хореографії, яка поєднує елементи класичного балету з рухами сучасної клубної сцени. У певних сценах хореографія А. Пешкової виразно змальовує активність персонажів. Наприклад, свита радників Марка вирізняється пластичною підступністю. Водночас головний акцент постановки зосереджується навколо дуету основної пари. Їхня акторська і хореографічна виразність у дуетах переконлива.

У музичному оформленні основне емоційне навантаження у музиці Вагнера. Вона передає глибину і масштабність драми. Безкінечні мелодії Вагнера посилюють трагедію. Водночас, фрагменти оригінальної музики Міхала Вейскало часом вступають у конфлікт із цілісністю музичної лінії. Мінімалістичні рішення сучасного композитора не завжди гармонійно вписуються у потужну симфонічну текстуру Р. Вагнера. Деякі музичні переходи здаються різкими, а використання звукових ефектів,

зокрема океанського прибою, радше розпорошує увагу, ніж підсилює атмосферу [7].

Незважаючи на ці суперечності, постановка ефектно розкриває емоційні трансформації персонажів. Через гру, а не лише через танець, режисерка поступово заглиблює глядачів до складних стосунків: від глибокої вірності Брангене до Ізольди – до внутрішнього конфлікту Мелота, який еволюціонує від стриманості до неконтрольованих ревнощів. Трістан демонструє образ героя, розірваного між пристрастю та приреченістю, Мелот переконливо передає поступову втрату раціональності у вихорі кохання. Усі ці драматичні й емоційні напруження посилюються через музику, яка, попри певну стилістичну розрізненість, залишається головним рушієм емоційної виразності постановки.

В балеті вона звучить у сценах кохання. Безперервний музичний потік у Вагнера не дуже зручний для балетної дії. На нашу думку, для посилення драматургії та передачі більш виразної пластичної форми, до вистави була введена електронна музика М. Вейскало. Її звучання допомогло розширити звуковий простір балету, додавши контраст і підкресливши сучасне осмислення вагнерівської музики в хореографічному контексті. Така інтеграція класичної та електронної музики дозволила зберегти емоційну глибину оригіналу, водночас адаптуючи його до вимог балетного мистецтва. Цей балет викликає суперечливі враження головним чином через стилістичну нестабільність музики і контрастну надмірність.

Висновки. Звернення композиторів і хореографів XX–XXI століть до сюжету про Трістана та Ізольду демонструє універсальність та адаптивність кодів лицарського епосу. У балетах Д. Доусона й А. Пешкової легенда набуває сучасних сценічних форм. Вагнерівські фрагменти (балет А. Пешкової) є символами класико-романтичної традиції, уособлення «вічного кохання і смерті», монументальності, філософської глибини. Електронні звучання, як сучасний музичний пласт, додають твору відчуття експерименту і нової чуттєвості. Балет Д. Доусона «Tristan + Isolde» втілює коди лицарського епосу через сучасну хореографію та нову партитуру ІІІ. Бжоски, де поєднано ліризм і драматизм із модерними оркестровими засобами. Завдяки цьому легенда про кохання й смерть набуває оновленого звучання, поєднуючи романтичну традицію з естетикою XXI століття.

У симфонічному полотні О. Мессіана символіка «любові й смерті» постає як містична ідея, тоді як у творі Г. В. Генце виявляється критичний діалог із романтизмом. Спільним для цих інтерпретацій є опора на романтичну традицію, переосмислену крізь призму новітніх естетичних практик: оновлення музичного матеріалу за допомогою сучасних технологій, модифікацій оркестровки, ритмічної свободи, а також уведення до партитур позакласичних шарів – фольклору, джазу та звукових комплексів побутового походження. Такий підхід не лише розширює художні межі міфу, а й підтверджує його здатність віддзеркалювати культурні й світоглядні пошуки сучасності. О. Мессіан у «Turangalîla» інтегрує ритмічні структури, нав'язані індійською музикою (tālas), пташині співи, а також елементи, близькі до джазової експресії (імпровізаційність фортепіанних соло, яскравий «ритмічний драйв» оркестру). Г. Генце інтегрує джазові ритми і фольклорні інтонації в авторський стиль. У «Tristan» присутня ритмічна свобода, джазово-пластична фактура фортепіано та «народний» шар звуків у записаних фрагментах (пташиний спів, голоси), що вводять у партитуру позамузичний «фольклорний пласт». Обидва композитори не цитують джаз чи фольклор буквально, а переосмислюють їх у сучасному академічному контексті як частину розширеного звукового світу.

Література

1. Geoffrey Wieting. A Turangalîla-symphonie to Cherish. 2024. URL: https://www.classical-scene.com/2024/04/13/turangalila-cherish/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 05.08.2025).
2. Henze: Tristan. Preludes for piano, tape and orchestra. 2014. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bgjm9H5u0Q0&list=RDdbgm9H5u0Q0&start_radio=1 (дата звернення: 05.08.2025).
3. Ilona Landgraf. I fight for quality. That's why many people call me difficult. 2015. URL: https://ilona-landgraf.com/2015/07/i-fight-for-quality-thats-why-many-people-call-me-difficult/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 05.08.2025).
4. Mark DeVoto. Like Ravel in a Bordello on Drugs. 2020. URL: <https://www.classical-scene.com/2020/03/22/turangalila-bso/> (дата звернення: 05.08.2025).
5. Olivier Messiaen – Turangalîla-Symphonie. 1948/1990. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oEghV-AJ230> (дата звернення: 05.08.2025).
6. Rickards, Guy (1995). Hindemith, Hartmann and Henze. Phaidon Press. 239 p.
7. Roman Vašek. Tristan a Isolda – Nejednotnost stylu, jednotící vášně. 15.04.2022. URL: [https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/tristan-a-](https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/tristan-a-isolda-nejednotnost-stylu-jednotici-vasen)

isolda-nejednotnost-stylu-jednotici-vasen (дата звернення: 05.08.2025).

8. Tristan + Isolde. Semperoper Ballett. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wtTJ36dwDZI> (дата звернення: 05.08.2025).

9. Tristan + Isolde – Final Duet. Semperoper Ballett. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5PMdwwqEKis> (дата звернення: 05.08.2025).

10. Tristan a Isolda / taneční drama / trailer. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wd5vrD1Ub4s> (дата звернення: 05.08.2025).

11. Valeska Stern (2015). David Dawson discusses TRISTAN + ISOLDE. Published in Glanz & Klang, Magazin der Sächsischen Staatskapelle Dresden. URL: <https://www.daviddawson.com/articles/david-dawson-discusses-tristan-isolde/> (дата звернення: 05.08.2025).

References

1. Geoffrey Wieting (2024). A Turangalîla-symphonie to Cherish. Retrieved from: https://www.classical-scene.com/2024/04/13/turangalila-cherish/?utm_source=chatgpt.com [in English].
2. Henze: Tristan (2014). Preludes for piano, tape and orchestra. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=bgjm9H5u0Q0&list=RDdbgm9H5u0Q0&start_radio=1 [in English].
3. Ilona Landgraf (2015). I fight for quality. That's why many people call me difficult. Retrieved from: https://ilona-landgraf.com/2015/07/i-fight-for-quality-thats-why-many-people-call-me-difficult/?utm_source=chatgpt.com [in English].
4. Mark DeVoto (2020). Like Ravel in a Bordello on Drugs. Retrieved from: <https://www.classical-scene.com/2020/03/22/turangalila-bso/> [in English].
5. Olivier Messiaen – Turangalîla-Symphonie (1948/1990). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=oEghV-AJ230> [in English].
6. Rickards, G. (1995). Hindemith, Hartmann and Henze. Phaidon Press [in English].
7. Roman Vašek (15. 4. 2022). Tristan a Isolda – Nejednotnost stylu, jednotící vášně. Retrieved from: <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/tristan-a-isolda-nejednotnost-stylu-jednotici-vasen> [in Czech].
8. Tristan + Isolde. (n.d.). Semperoper Ballett. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=wtTJ36dwDZI> [in English].
9. Tristan + Isolde – Final Duet. (n.d.). Semperoper Ballett. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=5PMdwwqEKis> [in English].
10. Tristan a Isolda: taneční drama. (n.d.). Trailer. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=wd5vrD1Ub4s> [in Czech].
11. Valeska Stern (2015). David Dawson discusses TRISTAN + ISOLDE. In Glanz & Klang, Magazin der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Retrieved from: <https://www.daviddawson.com/articles/david-dawson-discusses-tristan-isolde/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 09.09.2025
Прийнято до друку 16.09.2025
Опубліковано 30.09.2025