

УДК 78.071.1(430)(092):782.041-055.2

DOI 10.34064/khnum1-6509

Пей Юнтін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 519746607@qq.com

ORCID iD: 0000-0003-0507-5792

Парні жіночі образи в оперному мистецтві: до постановки питання

Парні жіночі образи в оперному мистецтві утворюють свій маленький всесвіт, у якому вони розвиваються та зіставляються. Мета дослідження полягає у визначенні характеру взаємодії двох жіночих образів – Ельзи та Ортруди – в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера. Новизна постановки проблеми полягає в тому, що вперше досліджується взаємозв'язок парних жіночих образів як музикознавча проблема; виокремлюються семантичні елементи музичної мови та драматургічні особливості становлення парних жіночих образів на прикладі опери «Лоенгрін» Р. Вагнера. У статті докладно характеризується інтонаційний та драматургічний розвиток жіночих образів на основі їх парного зіставлення. У висновках підтверджується, що взаємодія між образами Ельзи та Ортруди відтворює вічне протистояння добра і зла. Контрастність героїнь відображається композитором на рівні музичної мови. У процесі композиційного розвитку два жіночих персонажі контрастують та водночас взаємодіють один з одним, а на рівні музичного втілення – представлені як єдина драматургічна лінія.

Ключові слова: творчість Р. Вагнера, драматургічний розвиток, контраст, оперне мистецтво, опера «Лоенгрін», парні жіночі образи.

Постановка проблеми. Музичний образ в опері народжується і конструюється композитором, втілюється у створюваному ним творі в матеріальних формах (пластика, звук, мелодія, слово) і відтворю-

ється у світі глядача, відвідувача виставки, слухача. На відміну від інших образів (віртуально-комп'ютерного, наукового, математичного) музичний має цілісно-духовний зміст, у якому органічно злито інтелектуальне та емоційно-чуттєве ставлення автора до дійсності та самого себе.

Образна мова оперного мистецтва реалізує і передає людям певні ціннісні орієнтири, естетичні ідеї та ідеали, принципи і норми життя, що відбивають прекрасне. Парні жіночі образи в оперному мистецтві утворюють свій маленький всесвіт, в якому вони розвиваються та зіставляються. На рівні їх протиставлення відтворюється повнота життя, що характеризується піднесеним і низинним, прекрасним і потворним, трагічним і комічним. Ступінь повноти відображення життя і привабливість музичних образів залежать від фантазії та майстерності композитора.

Створення яскравих жіночих образів в опері часто-густо базується на зіставленні. Це робиться для того, щоб викликати у слухача насамперед співчуття чи відчуження, співпереживання чи антипатію від споглядання представлених образів. Проблема парних жіночих образів в оперному мистецтві вивчена ще недостатньо, хоча вона заслуговує на увагу як музикознавців, так і виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед сучасних наукових розвідок, присвячених творчій особистості Р. Вагнера, його світогляду та авторському стилю, – праці Б. Котюк (2013), С. Олійник (2018), О. Кобзар (2013), Л. Гаврильчик (2015), О. Шаповал (2019), О. Кобзар (2010), І. Ягодзинської (2012). При цьому велику увагу дослідники приділяють символіці та міфо-поетичним тенденціям в оперній творчості композитора.

Особливий інтерес для нашої теми становлять наукові розробки, присвячені дослідженню опери «Лоенгрін». Зокрема, дослідження музичної драматургії твору міститься у статті О. Роценко (2019).

Важливе значення також мають праці, пов'язані з дослідженням жіночих образів в опері: їхньої художньої специфіки, семантики, драматургічної ролі. Серед них – наукові статті В. Антонюк (2012), Ч. Ван (2012), Ч. Івен (2018).

Отже, актуальність запропонованої теми зумовлена відсутністю досліджень, спеціально присвячених парним жіночим образам в оперному мистецтві.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше: 1) досліджується взаємозв'язок парних жіночих образів як музикознавча проблема; 2) виокремлюються семантичні елементи музичної мови та драматургічні особливості становлення парних жіночих образів на прикладі опери «Лоенгрін» Р. Вагнера.

Мета дослідження полягає у визначенні характеру взаємодії двох жіночих образів – Ельзи та Ортруди – в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера. Означена мета потребує вирішення таких завдань:

- виявити відмінні риси у музичній мові двох жіночих персонажів;
- визначити основні драматургічні етапи розвитку парних жіночих образів та характер їх взаємодії.

Відповідно до мети і поставлених завдань використовуються такі *методи дослідження*: системний, структурно-функціональний, порівняльний, метод інтонаційно аналізу.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, жанр опери займає центральне місце у творчості Ріхарда Вагнера. Композитор здійснив оперну реформу. Її головні риси: визначальна роль драми, масштабність композицій, використання наскрізного розвитку та розвиненої системи лейтмотивів, ускладнення музичної мови, порівняно з попередниками (особливо у сфері гармонії), прагнення до синтезу пісенного та речитативного початків у вокальних партіях (звернення до декламаційного типу мелодики). Усі опери Р. Вагнера втілюють монументальні ідеї – композитор черпав їх з міфів і легенд, в яких увиразнилась мудрість багатьох поколінь. Композитору належить дев'ять опер. Вершинами творчості вважаються опери зрілого та пізнього періодів творчості: «Летючий голландець» («*Der fliegende Holländer*», 1843 р.), «Тангейзер» («*Tannhäuser*», 1845 р.), «Лоенгрін» («*Lohengrin*», 1848 р.), «Трістан та Ізольда» («*Tristan und Isolde*», 1859 р.), тетралогія «Перстень Нібелунга» («*Der Ring des Nibelungen*», 1854–1874 pp.), «Парсіфаль» («*Parsifal*», 1882 р.). Прем'єри останніх творів відбулись на сцені театру, побудованого за ініціативою Р. Вагнера, у межах за-

початкованого композитором Байройтського фестивалю. Цей фестиваль продовжує проводитись вже більше двох сторіччя поспіль під керівництвом нащадків композитора.

Першоосновою оперних сюжетів Р. Вагнера, як зазначалось вище, у більшості випадків є міфи та легенди. Композитор завжди ретельно продумував драматургію кожного твору. Показовим є той факт, що він починав писати музику тільки після того, як закінчував роботу над лібрето (Вагнер сам написав лібрето до всіх своїх оперних творів). Детальність вибудовування драматургічної концепції визначається дуже розвиненою системою лейтмотивів, яка віддзеркалює майже кожний поетичний образ – не тільки персонажів, але й предмети, які мають важливе символічне значення, й узагальнені людські почуття.

Сюжет опери «Лоенгрін» спирається на середньовічні легенди про чарівного лицаря Граала і втілює вічну ідею протистояння добра та зла. Добро уособлюють Лоенгрін та Ельза, у той час як зло знаходить своє вираження у постатях Фрідріха та Ортруди. Трагічний фінал опери мовби залишає цей конфлікт відкритим. З одного боку, щастя Ельзи та Лоенгріна зруйноване – лицар вимушений назавжди покинути наречену, яка після цього вмирає від горя. З другого боку – справжнє кохання є вічним, і смерть Ельзи означає лише перехід в інший світ, де немає місця земним стражданням і де душа головної героїні продовжить своє існування разом із коханим.

Отже, в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера представлені два жіночих образи – Ельза й Ортруда. Кожний з них має свою лінію розвитку, але водночас, на рівні драматургічного цілого, вони утворюють певну єдність. Визначаються ці жіночі образи завдяки драматургічній дії, сюжету; характеризуються інтонаційно-мелодичним складом, виразними особливостями ритму, темпу, ладу та гармонії. Композитор розкриває за допомогою парних жіночих образів своє ставлення до поведінки людей у різних обставинах і намагається викликати таке ж саме відчуття у слухача.

Взагалі поняття художнього образу в музиці є досить складним для визначення. О. Белоенко підкреслює, що «... воно позбавлене предметності, будь-якої наочної конкретності, втілюючи переважно емоційну інформацію та виражаючи естетичні переживання, настрої

і почуття» (2020: 22). Класична концепція опери передбачає розподілення героїв на позитивних та негативних. Зазначимо також, що в опері створення того чи іншого художнього образу завжди підпорядковується загальній сюжетній логіці розгортання твору, загальній драматургії. Таким чином, художній образ оперного персонажу не існує окремо, а постає у постійній взаємодії з образами інших персонажів. Взаємодія декількох основних персонажів утворює певну драматургічну лінію: драматичну, ліричну, комічну або лірико-драматичну, лірико-комічну тощо. Тісний взаємозв'язок простежується між тими персонажами, які мають схожі ролі (наприклад, жінка у стосунках з чоловіком), але при цьому один з персонажів належить до позитивних героїв, а другий – до негативних.

Для умовного об'єднання двох таких персонажів автором роботи запропоновано термін «парні образи». Характерною ознакою є те, що, з одного боку, вони вибудовуються у протиставленні, а з другого – перебувають у тісному взаємозв'язку. Такі образи сприймаються через їхню амбівалентність, контраст і водночас – через взаємодоповнення. У вітчизняній науковій літературі вищезазначений термін запропоновано автором роботи вперше. Контрастність між образами Ельзи та Ортруди є очевидною – вона виявляється у протиставленні душевної чистоти, широти та жорстокості і підступності. Спільним є те, що обидва персонажі через різні жіночі архетипи мовби з різних боків розкривають сутність єдиного багатогранного жіночого начала.

Розглянемо розвиток жіночих образів в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера з метою виявлення відмінних рис у їх музичній мові та визначення характеру їх взаємодії.

Експозиція образу Ельзи вміщена в розгорнуту хорову сцену з яскравим драматургічним розвитком (дія I, сцена друга). Звинувачена підступними опікунами, Фрідріхом та Ортрудою, у вбивстві рідного брата, головна героїня змушена з'явитись на суд перед королем та усім народом. Замість відповіді на запитання короля щодо звинувачення Ельза відчужено розповідає про свої почуття. Початковий спокійний і просвітлений характер її промови віддзеркалюється тональністю *As-dur*, прозорою оркестровою фактурою, неквапливим темпом («*Langsam*» – «повільно»). У виконанні небесного сопранового

тембру звучать кантиленні мелодичні поспівки, побудовані за принципом поступового низхідного руху з вершини джерела і збагачені хроматизмами та форшлагами. Композитор майстерно відтворив найтонші відтінки зміни настрою за допомогою чергування мажорних та мінорних гармонічних барв, відхилень у споріднені тональності. Зокрема, всередині перших двох фраз спостерігаються відхилення у паралельний *f-moll* – таким чином піднесений молитовний стан об'єднується з тугою та скорботою («*Einsam in trüben Tagen hab' ich zu Gott gefleht...*» – «Самотня у похмурі дні, я молилась Богу...»).

Згадка про стогони та ридання, від яких страждала Ельза, відмічена драматизацією музичної тканини: появою *tremolo* в оркестровому супроводі та заглибленням у мінорну сферу (співзвуччя *es-moll, as-moll*), великою кількістю пунктирних ритмоформул. Кульмінаційний епізод підкреслюється значним посиленням динаміки (*crescendo* → *f* → *ff*) та прискоренням руху (*accelerando*), приходом до мелодичних вершин (*ges², as²*) – героїня в цей час пригадує, як її пісня сягала «бурхливих тонів у повітрі» («*gewalt'gem Tönen went in die Lüfte schwoll*»). Подальше згасання почуттів та повернення до початкового стану передано за допомогою *ritardando* та *diminuendo* (див. нот. пр. 1).

Нотний приклад 1. Дія I, сцена друга, тт. 77–80

Після декількох коротких реплік розповідь Ельзи продовжується: вона пригадує про чарівного лицаря, якого побачила уві сні. Музика набуває більш рішучого характеру завдяки висхідним кварто-

вим стрибкам та пунктирному ритму в мелодиці, який доповнюється дрібною пульсацією в оркестровому супроводі, і в цілому за ритмічною організацією наближується до урочистої ходи. У такий спосіб композитор «змальовує» образ сміливого лицаря, який з'явився перед Ельзою у сяйві своєї зброї («*In lichter Waffen Scheine*»).

Ще більш рішучим і тріумфуючим за характером є новий сольний епізод, в якому розкривається тверда віра дівчини в те, що чарівний лицар прийде за нею та врятує її життя. Радість і впевненість героїні віддзеркалюється великою кількістю ходів на широкі інтервали в мелодичній лінії й переважанням високої теситури. Слова, в яких Ельза висловлює готовність бути дружиною лицаря («*Gemahl mich heiben geb' ich ihm*»), збігаються з яскравою кульмінацією (прихід до as^2 на f), яка втілює головний смисловий акцент усієї розповіді героїні.

Під новим кутом образ Ельзи розкривається в іншій сцені – у діалозі з Лоенгріном. Музичні промови героїні сповнені ніжною лірикою. Вони підтримуються ледве помітним оркестровим супроводом. Фермати, філірування звуку всередині реплік, злети до мелодичних вершин на p – все це відтворює проникливість і щирість почуттів, чистоту внутрішнього душевного світу Ельзи (див. нот. пр. 2).

Нотний приклад 2. Дія I, сцена третя, тт. 137–140

The image shows a musical score for Act I, Scene 3, measures 137-140. It consists of three staves. The top staff is for the vocal part, with the lyrics: "Art! Mein Schirm! Mein Engell! Mein Er. lö. ser, der fest an meine". The middle staff is for the Clarinet, and the bottom staff is for the Bassoon (labeled "Bass. Hobbl."). The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. The vocal line features a mix of eighth and sixteenth notes, while the piano accompaniment is more rhythmic and harmonic.

За принципом різкого контрасту на початку II дії побудована експозиція образу Ортруди. Для представлення її образу Р. Вагнер обирає драматичні сцени-діалоги, в той час як Ельзі доручались переважно

окремі сольні епізоди, більш розмірені та спокійні. Головні «злі» риси цього парного образу-антиподу проступають вже в оркестровому вступі до першої сцени – діалогу з Фрідріхом. Основні зловісні, похмурі теми проводяться у низькому регістрі в тихій динаміці (*p*, *pp*) і спираються на хроматизми та дисонуючі гармонії. У такий спосіб змальовано жорстокі наміри героїні, які поки що причаїлися в її серці.

Вже перші музичні висловлення Ортруди яскраво віддзеркалюють її підступність. Їм притаманний речитативний характер. Реплікам на *p*, у низькій теситури протиставляються гнівні низхідні октавні стрибки в кінці фраз, а також різкі вигуки всередині музичних побудов – зупинки на акцентованих мелодичних вершинах у гучній динаміці. У такий спосіб композитору вдалось підкреслити найбільш значимі слова: «*Aus diesem Glanz des Festes unserer **Feinde** saugen mich ein furchtbar todlich Gift, das unsre **Schmach*** («З цього пишного свята наших **ворогів** я висмоктую страшну смертельну отруту, нашу **ганьбу**»)). У гармонічному пласті характерною є опора на співзвуччя зм. VII₇, майже постійна тональна нестійкість, відхилення, відсутність яскраво вираженого тонального центру (див. нот. пр. 3).

Нотний приклад 3. Дія II, сцена перша, тт. 72–75

The image shows a musical score for Act II, Scene 1, measures 72-75. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics: "Gift, das uns.re Schmach und ih.re Freu . den en . del". The piano accompaniment is in the same key and time, featuring dynamic markings such as *frem.*, *ff*, *piu p*, and *pp frem.*. The score includes various musical notations like notes, rests, and articulation marks.

На відміну від свого чоловіка, Ортруда не боїться Божої кари за злочиння. В її суперечці з Фрідріхом композитор майстерно відображає кожну зміну інтонації. Зокрема, риторичне запитання «*Gottes Craft?*» («Божий промисел?») відтворюється низхідним рухом, при

цьому відокремлюється кожний склад вербального тексту за допомогою акцентів. Триумфальне «*Ha, ha!*» («Ха, ха!») після короткої паузи супроводжується стрімким висхідним рухом на *f*² у гучній динаміці (*ff*). Тверда вимога коритися її вказівкам – «*Gib hier mir Macht*» («Дай мені силу») – побудована у вигляді скандування: остинатне повторення звуків, акценти, висока теситура. Подальше відверте знуцання, визнання безсилля та слабкості Господа віддзеркалюється тривалим спуском по хроматизмах від *fes*² до *cis*¹ («...*welch'schwacher Gott es ist, der ihn beschützt*» – «...який це слабкий Бог, що його [Лоенгіна] захищає»). Цей епізод яскраво засвідчує, якою владною та жорстокою є героїня (див. нот. пр. 4).

Нотний приклад 4. Дія II, сцена перша, тт. 234–243

Ortrud

Kraft! Got. tes Kraft? Ha, ha! - Gib hier mir Macht. - und sicher zeig' ich dirwelch'schwacher Gott es ist. der ihn beschützt.

Перше безпосереднє зіставлення образів двох жіночих персонажів відбувається у наступній сцені – діалозі між Ортрудою та Ельзою. Якщо втілення музичних промов Ельзи принципово не змінюється – її початкове аріозо пройняте кантиленними мелодіями, сповненими щасливого очікування, то партія Ортруди значно відрізняється від її попередньої музичної характеристики. Композитор так само наділяє її пісенним мелодизмом з відтінком награного смутку – Ортруда хоче переконати Ельзу, скористатись довірливістю дівчини і саме тому «підлаштовується» під її музичну мову. Паузи між її словами ніби передають гіркі зітхання, що доповнюються щемливими затриманнями («*“Unglücklich Weib” – Wohl hast du Recht, so mich zu nenpen*» – ««Нещасна жінка» – ви праві, називаючи мене так») (див. нот. пр. 5).

Нотний приклад 5. Дія II, сцена друга, тт. 73–76



Справжнє обличчя Ортруди відкривається знову, коли вона на деякий час залишається на самоті і звертається до язичницьких богів. Одразу змінюється фактура оркестрового супроводу – змішані почуття триумфу та сум’яття відображаються пожвавленням руху (тріолі, *tremolo*), посилюється роль ударних та мідних духових. На цьому тлі чутно зловісні страшні заклики Ортруди – «*Wodan!*» («Вотан!»), «*Freia!*» («Фрейя!»), які лунають у високому регістрі на *ff*.

З поверненням Ельзи Ортруда знову продовжує в удавано-смиреному тоні, через наполегливі повтори мелодичних зворотів, переконувати дівчину у своїй відданості, що їй вдається. Свідченням цього є заключний сольний епізод Ельзи, який спирається на кантиленні мелодії, мажорні співзвуччя і втілює щире довіру до Ортруди («*Laß mich dich lehren, wie süß die Wonne reinster treu*» – «Дозволь мені навчити тебе, наскільки солодким є найчистіше блаженство») (див. нот. пр. 6).

Нотний приклад 6. Дія II, сцена друга, тт. 349–354

Якщо під час першого зіставлення двох жіночих образів конфлікт між ними мав прихований характер, то в наступному зіткненні персо-

нажив, сцені біля собору, протиріччя загострюються. Ортруда позбувається хибної смиренності, сподіваючись зганьбити Ельзу перед народом, що зібрався біля собору: в її партії панують рішучі висхідні інтонації, ходи на широкі інтервали. Яскравим прикладом є наполегливі вимоги: «*Kannst du ihn nennen ... ob sein Geschlecht, sein Adel wohl bewahrt?*» («Чи можеш ти назвати його ім'я ... чи добре зберігся його рід, його дворянство?»). Кожна інтонація запитання підкреслюється рухом вгору, всередині фраз присутні різкі октавні стрибки. Відповіді здивованої, приголомшеної Ельзи також відрізняються більшою схвильованістю та енергійністю порівняно з попередніми сольними епізодами. Характерним є пунктирний ритм, висхідні квартові ходи, акценти, виклад тематизму у вигляді коротких реплік, які розмежовуються паузами («*Lästerin!*», «*Ruchlose Frau!*» – «Богохульниця!», «Негідна жінка!»). Таким чином, образ Ельзи набуває тут нових вольових рис, готовності захищати своє кохання. Разом з цим відчувається також сум'яття, яке поступово оволодіває головною героїнею (див. нот. пр. 7).

Нотний приклад 7. Дія II, сцена четверта, тт. 300–306

3. *Lästerin! Ruchlose Frau! Hör, ob ich Antwort mir ge.*

Str. 4-uu

У фіналі II дії розвиток конфлікту досягається за рахунок включення нових дійових осіб: Лоенгріна, Фрідріха, короля та всього народу, який також висловлює своє ставлення до того, що відбувається. Ортруда відступає з появою Лоенгріна, Фрідріх вимушений покинути натовп за наказом короля. Втім перемога добра є тимчасовою. У душі Ельзи вже «посіяні» сумніви, у заключний ансамбль з хором вторгаються теми зла.

Розвиток образу Ельзи продовжується у III дії. Дует з Лоенгріном розпочинається у світлому, радісному настрої. Основна тема є показовим взірцем любовної лірики. Вона звучить у мажорі і спирається на широкі секстові ходи. Особлива проникливість створюється завдяки мелодичному звороту V–IV♯–IV♮–III («*Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbrennen...*» – «Я відчуваю, як моє серце так солодко спалахує поряд з тобою») (див. нот. пр. 8).

Нотний приклад 8. Дія III, сцена друга, тт. 27–30

3. *p* Se - lig - keit! — Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbren - nen,
 - торг любови! Чуд - ным огнем пы - ла - ет сердце неж - но.

pp

Проте Ельзу охоплюють сумніви, її сольні епізоди звучать все більш напружено. Тривога, що посилюється, підкреслюється появою тем злих сил в оркестрі. Коли Ельза вже не може боротися із собою, вона задає Лоенгріну те саме фатальне питання, яке обіцяла ніколи не задавати. В її останньому аріозо проступають інтонаційні звороти, пов'язані з образом Ортруди, – незграбні, нестійкі, використовується рух по звуках зм. VII₇. Отже, протягом сцени відбувається драматургічний розвиток – від цілковитої узгодженості до гострої суперечки між героями. Відповідно, образ Ельзи також проходить певну трансформацію – від смиренності, довіри та відчуття безмежного щастя до підозри у зраді, обмані.

Висновки. Отже, взаємодія між образами Ельзи й Ортруди відтворює вічне протистояння добра і зла. В образі Ельзи втілюється чистота і непорочність, у той час як образ Ортруди є уособленням підступності, лицемірства, сліпого прагнення влади. Контрастність

героїнь відображається композитором на рівні музичної мови. Ельзі в цілому притаманні кантиленні мелодії, розмірені темпи, теситурна та динамічна врівноваженість, перевага мажорного ладу, тобто пануючою є просвітлена лірика. Ортруді, навпаки, відповідають мелодії речитативного характеру, насичені драматизмом, з гострими акцентами, широкими стрибками, теситурними та динамічними контрастами, опорою на нестійкі гармонії (найчастіше, зм. VII₇). Цікаво, що протягом драматургічного розвитку ці дві сфери проникають одна в одну. Так, партія Ортруді набуває пісенності, коли вона прагне увійти до Ельзи в довіру (дуєт з II дії). В останньому сольному епізоді, де Ельзою оволодіває божевільне бажання отримати відповідь будь-якою ціною, в її партії з'являються незграбні інтонаційні звороти, характерні для образу Ортруді. Таким чином, у процесі композиційного розвитку два жіночих персонажі контрастують та, одночасно з тим, взаємодіють один з одним, а на рівні музичного втілення – представлені як єдина драматургічна лінія.

Серед **перспектив дослідження** парних жіночих образів в оперному мистецтві представляється плідним створення системної характеристики рівнів їх співвідношення, особливостей контрасту між ними; а також дослідження спільних персонажів у різних операх; виокремлення семантичних особливостей ліричних, драматичних, трагічних та комічних жіночих образів.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонюк, В. Г. (2012). Етнокультурний зріз драматургії жіночих образів опери Миколи Лисенка Тарас Бульба за однойменною повістю Миколи Гоголя. *Українське музикознавство*, 38, 40–53.
- Белоенко, О. (2020). Музично-образна драматургія твору як наукова категорія. *Час мистецької освіти*, 20–24.
- Ван, Ч. (2012). Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 34, 383–392.
- Гаврильчик, Л. М. (2015). Музичне світосприйняття Ріхарда Вагнера: музика як містика. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*, 18, 277–281.

- Івен, Ч. (2018). Трагедійні передумови музичної семантики жіночих образів в оперній творчості Дж. Верді. *Музичне мистецтво і культура*, 2 (27), 85–95.
- Кобзар, О. І. (2013). *Міфопоетичний дискурс творчості Ріхарда Вагнера*. <https://api.core.ac.uk/oai/oai:dspace.puet.edu.ua:123456789/1444>
- Котюк, Б. (2013). *Ріхард Вагнер. Геній людства*. Львів. Вид-во Львівського Товариства Ріхарда Вагнера «Collegium musicum».
- Олійник, С. В. (2018). Творчість Ріхарда Вагнера у працях польських і львівських музикознавців кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1 (38), 73–85.
- Рощенко, О. Г. (2019). Символіка Монсальвату і Валгалли у музичній драматургії оперного міфу Р. Вагнера «Лоенгрін». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 166–171.
- Шаповал, О. (2019). Теорія комунікації у просторі філософії та наукової думки як детермінанта аналізу творчого процесу Р. Вагнера. *Аспекти історичного музикознавства*, 52, 72–86.
- Ягодзинська, І. О. (2012). *Музичне та вербальне у процесі смислового становлення художнього тексту (Р. Вагнер – Т. Манн – Б. Бріммен)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Нац. музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Duault, C. (2017). Lohengrin, metaphor of the artist, <https://www.opera-online.com/en/articles/lohengrin-metaphor-of-the-artist>
- Fisher, B. D. (2017). *Wagner's Lohengrin Opera Study Guide and Libretto*. Boca Raton, Florida: Opera Classics Library.
- Tanner, M. (2010). *The Faber Pocket Guide to Wagner*. London: Faber & Faber Ltd.

REFERENCES

- Antonyuk, V. G. (2012). Ethnocultural section of the dramaturgy of woman's characters in Mykola Lysenko's opera Taras Bulba based on Mykola Gogol's novel of the same name. *Ukrainian musicology*, (38), 40–53 [in Ukrainian].
- Beloyenko, O (2020). Musical-figurative dramaturgy of the work as a scientific category. *Time of Art Education*, 20–24 [in Ukrainian].
- Wan, C. (2012). Artistic specificity of woman's images of opera verism in vocal performance. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, (34), 383–392 [in Ukrainian].

- Havrilchuk, L. M. (2015). Richard Wagner's musical worldview: music as mysticism. *Scientific journal of M. P. Drahomanov NPU*, 18, 277–281 [in Ukrainian].
- Iven, C. (2018). Tragic prerequisites of the musical semantics of female images in the opera work of J. Verdi. *Musical art and culture*, 2(27), 85–95 [in Ukrainian].
- Kobzar, O. I. (2013). *Mythopoetic discourse of Richard Wagner's work*. <https://api.core.ac.uk/oai/oai:dspace.puet.edu.ua:123456789/1444> [in Ukrainian].
- Kotyuk, B. (2013). *Richard Wagner. The genius of mankind*. Lviv. Publication of the Richard Wagner Lviv Society «Collegium musicum» [in Ukrainian].
- Oliynyk, S. V. (2018). The work of Richard Wagner in the works of Polish and Lviv musicologists of the late 19th and early 20th centuries. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 1 (38), 73–85 [in Ukrainian].
- Roschenko, O. G. (2019). The symbolism of Monsalvat and Valhalla in the musical dramaturgy of R. Wagner's opera myth «Lohengrin». *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 3, 166–171 [in Ukrainian].
- Shapoval, O. (2019). The theory of communication in the space of philosophy and scientific thought as a determinant of the analysis of R. Wagner's creative process. *Aspects of historical musicology*, 52, 72–86 [in Ukrainian].
- Yagodzinska, I. O. (2012). Musical and verbal in the process of semantic formation of an artistic text (R. Wagner – T. Mann – B. Britten). (Author's thesis. ... candidate of art history). *National Music Academy named after A. V. Nezhdanova*. Odesa [in Ukrainian].
- Duault, C. (2017). Lohengrin, metaphor of the artist, <https://www.opera-online.com/en/articles/lohengrin-metaphor-of-the-artist> [in English].
- Fisher, B. D. (2017). *Wagner's Lohengrin Opera Study Guide and Libretto*. Boca Raton, Florida: Opera Classics Library [in English].
- Tanner, M. (2010). *The Faber Pocket Guide to Wagner*. London: Faber & Faber Ltd [in English].

Pei Yong Ting

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
graduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 519746607@qq.com
ORCID iD: 0000-0003-0507-5792

Paired female images in the art of opera: before posing the question

Statement of the problem. *Paired female images in opera form their own little universe in which they develop and compare. The problem of paired female images in opera art has not yet been sufficiently studied, although it deserves the attention of both musicologists and performers. The relevance of the proposed topic is due to the lack of research specifically devoted to paired female images in opera. It is proposed to consider the female images in the opera «Lohengrin» by R. Wagner in order to identify distinctive features in their musical language and determine the nature of their interaction.*

Analysis of recent research and publications. *Among the modern scientific investigations devoted to the creative personality of R. Wagner are the works of B. Kotyuk (2013, S. Oliynyk (2018, O. Kobzar (2013, L. Gavrylchuk (2015, O. Shapoval (2019, O. Kobzar (2010, I. Yagodzynska (2012. Researchers pay attention to symbolism and mytho-poetic tendencies in the composer's opera work.*

Of special interest for our topic are scientific developments devoted to the study of the opera «Lohengrin». In particular, the study of the musical dramaturgy of the work is contained in the article by O. Roschenko (2019.

The study of female images in opera is presented in scientific articles by V. Antoniuk (2012, C. Wang (2012, C. Iven (2018.

Main objective of the study. *The purpose of the study is to determine the nature of the interaction of two female characters – Elsa and Ortrude – in the opera «Lohengrin» by R. Wagner.*

The scientific novelty. *The novelty of the research lies in the fact that for the first time: 1 the relationship of paired female images is investigated as a musicological problem; 2 the semantic elements of the musical language and*

dramaturgical features of the formation of paired female images are singled out using the example of the opera «Lohengrin» by R. Wagner.

Methodology. *The following research methods are used: systemic, structural-functional, comparative, intonation analysis method.*

Results. *R. Wagner's opera «Lohengrin» features two female characters – Elsa and Ortrud. Each of them has its own line of development, but at the same time, at the level of the dramatic whole, they form a certain unity. These female images are defined thanks to the dramatic action, the plot; are characterized by intonation-melodic composition, expressive features of rhythm, tempo, mode and harmony. With the help of paired female images, the composer reveals his attitude to the behaviour of people in different circumstances and tries to evoke the same feeling in the listener.*

For the conditional association of two such characters, the author of the work proposed the term «paired images». A characteristic feature is that, on the one hand, they are built in opposition, and on the other hand, they are closely interconnected. These images are perceived through their ambivalence, contrast and, at the same time, through complementarity. The contrast between the images of Elsa and Ortrud is obvious – it is manifested in the contrast of mental purity, sincerity and cruelty and treachery. The common thing is that both characters, through different female archetypes, reveal the essence of a single multifaceted female nature from different angles.

Conclusions. *The contrast of the heroines is reflected by the composer at the level of musical language. Elsa, in general, is characterized by cantilena melodies, measured tempos, tessitura and dynamic balance, the predominance of the major scale, i.e. enlightened lyrics prevail. Ortrud, on the contrary, is characterized by melodies of a recitative nature, full of drama, with sharp accents, wide jumps, tessitura and dynamic contrasts, relying on unstable harmonies. During the dramaturgical development, these two spheres penetrate into each other. Thus, in the process of compositional development, two female characters contrast and, at the same time, interact with each other; and at the level of musical embodiment, they are presented as a single dramatic line.*

Keywords: *R. Wagner's creativity, dramaturgical development, contrast, opera art, Lohengrin opera, paired female images.*

Стаття надійшла до редакції 26 жовтня 2022 року