

УДК 78.071.1(430)(092):782.041-055.2

DOI 10.34064/khnum2-2908

### 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

## Семантика парних жіночих образів в оперній творчості Р. Вагнера (на прикладі опери «Тангейзер»)

*Дослідження семантики образів в оперному творі дозволяє музиканту-виконавцю повною мірою зрозуміти значення тих чи інших засобів виразності, знайти необхідне емоційне забарвлення звука, досягнути концепцію твору в цілому. Метою нашої роботи є визначення характеру взаємодії двох жіночих образів – Венери та Єлизавети – в опері «Тангейзер» Р. Вагнера. Новизна полягає в тому, що вперше досліджується семантика парних жіночих образів за допомогою компаративного аналізу на рівні музичної мови та на образно-емоційному рівні в контексті загальної драматургії опери. У статті запропоновано класифікацію парних образів на жіночі, чоловічі та мішані (чоловік-жінка). Окремі розділи присвячено усвідомленню явища парності крізь призму дуальності всесвіту, звернення до міфологічного та ономастологічного аспектів. У висновках доведено, що семантику образів Венери та Єлизавети найбільш доцільно розглядати саме в контексті їхньої парності, а не відокремлено. Два жіночих персонажі вибудовуються за принципом взаємодоповнювального контрасту і протягом драматургічного розвитку залишаються двома протилежними «рушійними силами» головної сюжетної лінії, по-різному впливаючи на долю Тангейзера.*

**Ключові слова:** оперна творчість Р. Вагнера, драматургія, контраст, оперне мистецтво, опера «Тангейзер», парні жіночі образи, семантика.

**Постановка проблеми.** Музична семантика безпосередньо пов'язана з феноменом музичного змісту – моделюванням, осмисленням та узагальненням подій музичного твору. Семантичний підхід оснований на вивченні змістовного наповнення елементів музичної мови. Важко переоцінити важливість розуміння музичної семантики музикантом-виконавцем, адже саме це є запорукою успішного, глибоко осмисленого виконання. Автор цієї роботи зосереджується на проблемі семантики *парних образів*, тобто таких, які тісно взаємопов'язані один з одним в оперному творі. Це зумовлює необхідність дослідження їхньої семантики не окремо, а «у зв'язці». Звернення до парних образів втілює новий погляд на класифікацію оперних персонажів, запропоновану автором статті. Відсутність досліджень з цієї проблематики зумовлює наукову новизну та актуальність обраної теми.

Показовою стосовно до явища парних образів є творчість Р. Вагнера. У його оперних творах такі персонажі утворюють свою драматургічну лінію. На рівні їхнього протиставлення відтворюється повнота життя – співіснування піднесеного і низинного, прекрасного і потворного, трагічного і комічного.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед новітніх досліджень, присвячених вивченню світогляду Р. Вагнера та філософії його творчості, стали в нагоді наукові розвідки Л. Гаврильчик (2015) та Б. Котюк (2013), О. Поліщук, В. Варіор (Warrior, 2016). Проблематику, яка безпосередньо пов'язана з оперою «Тангейзер», а саме – міфологічний аспект і темброву семантику, розглянуто в працях О. Рощенко (2007), С. Літті (Litti, 2014), К. Сейґріфік (Seigrified, 2015).

Окремо слід зазначити дослідження з питань семантики як загальнокультурної та, зокрема, музичної категорії – посібник О. Кюль (Kühl, 2008) та статтю Ф. Можяєва (2014).

*Новизна* роботи полягає в тому, що вперше досліджується семантика парних жіночих образів за допомогою ономафологічного й компаративного методів на рівні музичної мови та на образно-емоційно-му рівні в контексті загальної драматургії опери.

**Мета** дослідження полягає у визначенні семантики парних жіночих образів – Венери та Єлизавети – в опері «Тангейзер» Р. Вагнера. Означена мета потребує вирішення таких завдань:

- визначити композиційні закономірності і складові елементи музичної мови, притаманні образам Єлизавети й Венери;
- виявити взаємодоповнювальний контраст на рівні семантики музичної мови двох жіночих персонажів.

Відповідно до мети і поставлених завдань використано такі *методи дослідження*: ономатологічний (для дослідження імен як знакової характеристики образів героїв), семантичний (для виявлення змістовного значення елементів музичної мови), компаративний (для зіставлення двох жіночих образів – Венери та Єлизавети – на образно-емоційному та музично-драматургічному рівнях), жанрово-стильовий (для дослідження жанрових ознак тих чи інших музичних номерів та особливостей музичної мови обраних для аналізу персонажів опери), функціонально-структурний (для визначення функцій засобів музичної виразності і встановлення ієрархії між ними).

**Виклад основного матеріалу.** Етимологія слова «семантика» (від грец. «*semantikos*» – означальний) визначає тісний зв'язок цього поняття з такими категоріями, як «зміст», «значення». На відміну від лінгвістики (вербального тексту), специфіка музичної семантики полягає в тому, що зміст, виражений музичними засобами, має більш складний для інтерпретування характер і допускає можливість різних тлумачень. Жанр опери є особливим синтетичним жанром, у якому поєднуються музика, слово, сценічна дія. Дослідження семантики оперних персонажів передбачає виявлення змістовного значення елементів музичної мови, притаманних тому чи іншому герою, та їхньої ролі у віддзеркаленні образу, стану, драматургічного розвитку. Окремим питанням є дослідження так званих *парних образів*, у яких спостерігається яскравий контраст музичних засобів.

Усвідомлення дуальності всесвіту закарбоване навіть у найдавніших зразках народної творчості, оскільки навколишній світ завжди був побудований за принципом співіснування добра і зла, світла і темряви, життя і смерті, любові і ненависті, чоловічого і жіночого начала тощо. Вже у зразках глибинних культурних пластів – міфах та легендах – це віддзеркалилось у створенні образу героя, якому відповідає інший герой, наділений такими рисами характеру, зовнішності, світогляду, які або контрастують, або, навпаки, доповнюють образ першого персона-

жа. Якщо між героями переважає контрастність, то такі образи можна вважати *образами-антиподами*, а якщо взаємодоповнювальне зіставлення – то *комплементарними образами*. Сюжетні концепції більшої частини художніх творів дають змогу диференціювати вищеописані *парні образи* на *чоловічі, жіночі та мішані* (чоловік–жінка). Останні найчастіше об'єднують двох головних героїв твору.

Як відомо, Ріхард Вагнер черпав сюжети для своїх оперних творів з німецької та ісландської міфології, а також з легенд середньовічної «лицарської» епохи. Отже, стійка опора на парні образи не випадково є важливою складовою драматургії опер композитора. Яскравими прикладами мішаних парних образів є такі пари персонажів: Голландець–Сента, Лоенгрін–Ельза, Тристан–Ізольда, Парсифаль–Кундрі. Усі вони здебільшого є взаємодоповнювальними і складають своєрідний «стрижень» головних драматургічних «любовних» ліній оперних творів. При цьому історії кохання у Р. Вагнера завжди закінчуються трагічною розв'язкою, а саме – смертю одного чи обох героїв.

Парні чоловічі або жіночі персонажі переважно побудовані за принципом контрасту. У ролі показових зразків парних чоловічих персонажів можна навести образи Лоенгріна–Фрідріха, Трістана–Мелота, Голландця–Еріка, у ролі жіночих – Ельзи–Ортруди, Ізольди–Брангени, Венери–Єлизавети. Слід зазначити, що жіночі або чоловічі парні образи нерідко беруть участь у любовних трикутниках. Зокрема, в опері «Тангейзер» наявні два любовних трикутники, «один з яких (Венера–Тангейзер–Єлизавета) – основоположний, другий (Вольфрам–Єлизавета–Тангейзер) – додатковий (супутній)» (Можаєв, 2014: 245). Таким чином, в основоположному трикутнику спостерігається протиставлення Венери та Єлизавети, а в супутньому – Тангейзера та Вольфрама.

Семантика образів Єлизавети і Венери втілює ідею контрастного зіставлення двох світоглядів. На «міфологічному» рівні, який виконує в операх Р. Вагнера функцію фундаменту, першооснови, простежуються зв'язки з аполлонічним та діонісійським початками. Ці естетичні категорії використовуються «для означення двох рівнів культуротворчості – світлого, інтелектуального, раціонального і темного,

пристрасного, екстатично-іраціонального (названі за іменами давньогрецьких богів – Аполлона та Діоніса)» (Поліщук, 2023). На вищому, «релігійному» рівні, образи Венери та Єлизавети відповідають різним формам віросповідання: язичницькій та християнській.

Вищенаведене семантичне значення закладене вже в самих іменах героїнь. У перекладі з латинської «Венера» («*Venus*») означає «любов», «краса». У стародавніх римлян богиня Венера була символом тілесного кохання, краси, жадання і плодючості. Отже, в опері героїня уособлює *язичницьке світосприйняття*, прославлення відчуттів, закладених у людину природою. Кохання Венери втілює прагнення до фізичної насолоди, провокування на розпутне життя й відсутність уваги до внутрішніх, глибинних переживань коханої людини.

Єлизавета є ім'ям єврейського походження і дослівно перекладається як «та, що шанує Бога». В опері образ Єлизавети є втіленням *християнської віри*, непорушного дотримання людиною Божих заповідей, мудрого сприйняття життєвих випробувань, піклування про ближнього. Таким чином, виникає образна асоціація з образом св. Єлизавети, матері Івана Хрестителя (там само). Кохання Єлизавети до Тангейзера є взірцем цнотливості, стриманості, невинності.

О. Рощенко, досліджуючи оперу «Тангейзер», уводить поняття «образ-ім'я». «Реалізуючись у чудові дії, ім'я, що володіє знаковою природою, стає свого роду “обличчям” образу» (2007: 79), через нього проявляється особистість, сутність персонажа. Єлизавету дослідниця пов'язує з діючим ім'ям-дивом, в якому реалізуються загальні функції «Діви, Молебниці, Заступниці» (там само). На відміну від цього, ім'я Венери не має чудодійної сили, «приховані в ньому можливості пов'язані зі спокусою, солодким баченням, в якому сон і дійсність невіддільні одне від одного» (там само).

В опері «Тангейзер» Єлизавета й Венера є учасницями головного любовного трикутника (Тангейзер–Венера–Єлизавета) і по-різному впливають на долю головного героя опери. Якщо Венера постійно спокушує Тангейзера зовнішньою привабливістю, то Єлизавета молиться за спасіння його душі і врятовує коханого чистотою та щирістю своєї молитви, віддаючи за це усі життєві сили (в останній дії опери героїня вмирає після проникливого звернення до Діви Марії,

не побачивши Тангейзера серед пілігримів, які поверталися з Риму). Лицар Тангейзер протягом розгортання дії кидається «між двох вогнів», і лише в кінці опери знаходить заспокоєння у смерті, вмираючи з ім'ям Єлизавети на вустах. Можна припустити, що в опері Р. Вагнер віддзеркалив власні моральні вагання й усвідомлення складності людського вибору.

Музичний портрет Венери представлений на початку акту I. Перша сцена зображає бурхливий вакхічний танець, сповнений шаленого хвилювання (у давньогрецькій міфології Вакх – бог родючості). Головна роль належить оркестру, який доповнюється хоровими репліками мешканців царства Венери – чарівних сирен. Музика в цілому відрізняється стрімким, поривчастим характером, опорою на нестійкі гармонії та закличні звороти в мелодиці (продовження розвитку головної партії увертюри). У заключному епізоді основний швидкий темп поступається місцем більш повільному – музика набуває рис солодкої знемоги.

У наступній сцені (сцена II) замість традиційної «вихідної арії» героїні Вагнер створює сумісну експозицію образів Венери і Тангейзера, спираючись на наскрізну, вільну форму розгорнутого діалогу. Розмова персонажів відбувається у тому ж гроті богині, у якому щойно відбувалась вакханалія. Невеликий оркестровий вступ виконує звукозображальну функцію. Початкова різка репліка у струнних передає раптове пробудження Тангейзера від сну, наступна «заспокійлива» фраза у дерев'яних духових імітує ласкаві дотики Венери, третя репліка (знову у струнних) віддзеркалює стривожений стан обох головних героїв.

Венера хоче дізнатись, що може турбувати її коханця. Вже її початкові запитання «*Sag was kümmert dich?*», «*Wohin verlierst du dich?*» («Скажи, що тебе хвилює?», «Де ти загубив себе?») звучать досить вимогливо – використовується спів *a'cappella* (ніби все замовкає, коли чути владний голос Венери), квартові та квінтові ходи, пунктирний ритм. Утім героїня поки що намагається стримувати спокій – початкові репліки побудовані в межах обмеженого діапазону. Короткі оркестрові репліки, які передують сольним проловам героїні, за допомогою висхідного руху «передбачають» інтонації запитання.

Більш відвертою Венера постає в розгорнутих сольних епізодах. Вже у першому з них значно підіймається рівень емоційної напруженості. У вокальній партії переважають короткі фрази, висхідний рух, акцентуються мелодичні вершини (за допомогою більш довгих тривалостей та фермат). Незважаючи на те, що голос героїні продовжує звучати *a cappella*, важливу роль відіграє оркестр, який заповнює паузи стрімкими, «розлюченими» пасажами. Кульмінаційною точкою є заключна настанова «*Di Liebe fei're da ihr höchster Preis dir ward*» («Прославляй кохання, бо її найвища ціна була твоєю»): слова «*höchster Preis*» («найвища ціна») підкреслюються за допомогою зупинки на «*g*<sup>2</sup>», після чого відбувається ствердний прихід у тоніку («*b*<sup>1</sup>») (див. нот. приклад 1).

Нотний приклад 1.

Акт I, друга сцена, тт. 81–88

— to be thy slave! Of love sing on-ly, for its treas-ures all—  
- her dir gewannt! Die Lie-be fei-re, da ihr höch-ster Preis.

(Tambourer, with sudden resolution, strikes his harp and confronts Venus with ear- and mind.)

— are thine! dir ward!  
Wind weh'le's.

У другому сольному епізоді переважають досить тривалі, розмірені фрази. Однак поступова поява акцентів і підвищення теситури в партії героїні в поєднанні з остинатною пульсацією в оркестрі

створює ефект потроху наростаючої тривоги. «Гнівний» октавний стрибок ( $g^2-g^1$ ) у заключному епізоді на слові «*Geliebter*» («коханий») та наступне «вкрадливе» запитання «*wessen klagest du mich an?*» («в чому ти мене звинувачуєш?»), яке звучить контрастно в умовах різкого зниження теситури й уповільнення руху (фермата всередині фрази), ніби засвідчують, що почуття Венери нестримно вириваються назовні.

Наступний розділ за участю Венери відрізняється більшою динамічністю взаємодії персонажів: якщо до цього сольні висловлювання героїв будувались у вигляді окремих блоків, то тут їхні репліки безпосередньо «втручаються» у думки, щойно висловлені іншим персонажем. Венера вже відверто звинувачує Тангейзера у зраді: найбільш важливі слова в її «несамовитих» вигуках (нюанс *f*) підкреслюються за допомогою зупинок на найвищих нотах. Особливо показовою в цьому відношенні є фраза «*Zum Veberdruss ist dir mein Reiz gedich'n*» («Чи тобі набридла моя поетична чарівність?»). Слово «*Veberdruss*» збігається з  $as^2$ , після чого спостерігається спуск по звуках зм. VII, й акценти на кожній ноті забезпечують характер скандування. Останнє словосполучення «*Reiz gedich'n*» («поетична чарівність») відокремлюється висхідним рухом у вигляді стрибка на септіму. Гранічне загострення напруги між героями відображається заключним «злиттям» вокальних партій на найвищих звуках ( $g^1$  та  $b^2$ ) протягом декількох тактів з текстом, що передає протилежні бажання: «*Du darfst niechtzieh'n Ach*» у Венери («Тобі заборонено втікати, ах!..») й «*For liberty I flieh'n*» («На волю я втікаю»).

Наступний розділ вносить нові барви у змалювання образу Венери. Тут вона хоче відволікти думки Тангейзера від бажання повернутись до праведного життя і привабити його вихваланням тих солодких почуттів, які манять людей у її царство. Композитор обирає для розділу нову мажорну тональність (*Fis-dur*), темп (*Moderato*) та фактуру оркестрового супроводу. Початкове *tremolo* струнних у високому регістрі створює атмосферу романтичної казковості, з наближенням до кульмінації воно змінюється на остинатну акордову пульсацію, яка віддзеркалює тріумфальний стан героїні, її усвідомлення непереможної сили жіночої краси.



Утім Тангейзер залишається твердим у своїх намірах, через це у заключному розділі, який виконує функцію загальної кульмінації сцени, Венера повертається до попереднього настрою, при цьому її лють і гнів досягають апогею – у вокальній партії панує висока теситура, присутня велика кількість акцентів, «наказне» остинатне повторення звуків і «злісний» низхідний рух по півтонах, що посилюється різкими динамічними контрастами ( $f-p$ ), «несамовитими» пасажами й *tremolo* в оркестрі (*Allegro*). Загальною кульмінацією сцени є фінальний відчайдушний вигук Тангейзера «*Mein Heil ruht in Maria!*» («Мое спасіння в Марії!»), у якому образ св. Марії (слово «*Maria!*») відображається в музиці досягненням мелодичної вершини ( $a^1$ ) й приходом в *D-dur* на *ff*. Одразу після цих слів Венера зникає, таким чином композитор чітко окреслює її нетерпимість до істинного, духовного, божественного начала.

Експозиція образу Єлизавети є аналогічною в тому відношенні, що так само вміщується у діалог з головним персонажем опери – Тангейзером. Але власне розмові двох героїв передує арія Єлизавети, урочисто-піднесена за своїм характером. Її будова спирається на тричастинну форму з ознаками репризності. Арію відкривають захоплені вигуки героїні («*Dich theure Halle, grüss'ich wieder...*» – «Знову вітаю тебе, улюблена зала...»), викликані радісним очікуванням Тангейзера. Вони лунають у високому регістрі й містять висхідні квартові ходи і пунктирний ритм, які надають музиці активності, дієвості (див. нот. приклад 2).

Контрастним є середній розділ. У музиці спостерігається відхилення в паралельний мінор (*e-moll*), ослаблення динаміки ( $p$ , *piu piano*), а також нова фактура оркестрового супроводу: на зміну енергійній остинатній пульсації й стрімким висхідним зворотам приходять «витриманий» акордовий склад викладу. Це відповідає думкам героїні, сповненим у цей час ліричних спогадів про часи самотності, що були як «похмурий сон» («*düst'rem Traun*»).

Проте Єлизавета недовго залишається в пригніченому стані – через декілька хвилин її настрої знову стає життєрадісним. У музиці заключного розділу це відображається поверненням призивних квартових стрибків, основного мажорного ладу, гучної динаміки (*ff*) й почат-

кової фактури оркестрового супроводу, «упевненим» рухом по звуках тонічного тривуку у вокальній партії.

Нотний приклад 2.

Акт II, Вступ та перша сцена, тт. 75–83

Elisabeth.

(Elisabeth enters in joyous emotion.) Oh hail of song -  
Dich, then - re Hal -

I give thee greet - ing! All hail to thee, thou hal - low'd  
- la, grüss' ich wie - der, froh grüss' ich dich, ge - lieb - ter

Strings.

У другій сцені II акту беруть участь Єлизавета, Тангейзер та Вольфрам. Однак функція останнього персонажа в цій сцені є другорядною, центральне місце належить розмові між двома головними героями. Середній розділ сцени – декілька розгорнутих сольних епізодів – розкриває глибину душевного світу Єлизавети. Початкові репліки її розповіді (*Es-dur, Allegretto, 6/8*) є дуже схвильованими, вони будуються в межах невеликого діапазону і перериваються паузами («*Verzeicht, / wenn ich nicht weiß, was ich beginne*» – «Вибачте, якщо я не знаю, з чого почати»). Проте поступово героїня заспокоюється, віддаючись приємним спогадам. Композитор втілює це через новий тип оркестрового супроводу: фігурації у вигляді арпеджіо в розмірі 6/8 викликають асоціації з нижнім вальсом. У новому соль-

ному епізоді, який відмічений модуляцією на шабель вище (*Es-dur* – *fis-moll*), з'являються нотки драматизму. Єлизавета мовби звинувачує Тангейзера в тому, що його так довго не було поряд. У вокальній партії це віддзеркалюється появою акцентів, руху по хроматизмах, пунктирних ритмоформул, а також пошвавленням темпу («... *Schmerz..., bald drang's in mich wie jähe wollt' es mich wie durchleben...*» – «...Біль..., невдовзі він проник в мене раптово...»). Слова, які розкривають тодішній пригнічений стан героїні («*Und als ihr nun von uns gegangen, war Frieden mir and Lust dahin...*» – «Тоді, як ти пішов від нас, не було в мене спокою і радості не було...»), контрастно підкреслюються низхідним тональним зрушенням (*fis-moll* – *e-moll*), уповільненням темпу й мінімізацією оркестрового супроводу. Особливо проникливо звучать докірливі, завмираючі на ферматах зітхання «*Heinrich!*» («Генріх!»).

Утім Тангейзер натхненно зізнається Єлизаветі, що саме заради неї він і повернувся, і в заключному розділі сцени їхні вокальні партії зливаються разом (ідентичний текст, перевага моноритмічного руху) у світлому *As-dur*. Остання фраза – «*Wunder ich nenn 'es mein*» («Дивом я називаю тебе своїм») – повторюється декілька разів. Останнє повторення є кульмінаційною фінальною точкою (прихід до *as<sup>2</sup>* та *as<sup>1</sup>*, фермати, спів *a'cappella*).

Подальший розвиток образу Єлизавети міститься у наступних сценах II акту: третій (діалог з дядьком – ландграфом) та четвертій (турнір лицарських пісень). Кульмінацією образу є молитва Єлизавети з першої сцени III акту. Композитор обирає тричастинну форму, де крайні розділи в цілому відмічені внутрішньо спокійним, просвітленим характером, а середній розділ відрізняється посиленням драматизму. Це віддзеркалюється в темповому плані (*Lento* – *A little more animated* → *Slower* – *Tempo I*). Вокальна партія пройнята численними затриманнями. Початкове звернення Єлизавети «*Allmächt'ge Jungfrau!*» («Всемогутня Діво!») відокремлюється композитором завдяки гучній динаміці (*ff*) – після цього спостерігається швидкий динамічний спад (*diminuendo* → *p*). Основна тональність *Ges-dur* у крайніх розділах багаторазово зіставляється з паралельним *es-moll*, таким чином утворюється мінлива гра світлотіні (міноро-мажорних барв).

Зокрема, у першому розділі декілька разів повторюється вербальний текст «*O! Nimm von dieser Erde mich*» («О! Забери мене з цієї землі»): якщо першого разу Р. Вагнер використовує відхилення в *es-moll*, то другого – спостерігається повернення в основну мажорну тональність (таким чином ніби відтворено відсутність страждань у небесному світі).

Середній розділ, крім більшої рухливості темпу, відрізняється тональною нестійкістю, що зумовлює появу хроматизмів та руху по півтонах у вокальній партії («*Wenn je, in thör'gem Wahn befangen...*» – «Якщо колись спіймана у дурній омані...»). Кульмінаційний вигук «*So rang ich unter tausend Schmerzen...*» («Тож я боролась з тисячею болю...») підкреслюється акцентами, темповим уповільненням, «упертим» висхідним рухом мелодії та подальшим низхідним октавним стрибком (боротьба не привела до щастя).

У заключному розділі Єлизавета повертається у смиренний стан. Вихід за межі тихих нюансів (досягнення *f*) відбувається лише в останньому відвертому проханні: «... *um deiner Gnaden reichster Huld nur an zufleh'n...*» («Просто благаю про найбагатшу щедрість вашої милості...»).

Контраст між парними жіночими образами утворюється завдяки застосуванню різноманітних засобів музичної виразності (див. табл. 1).

**Висновки.** Проведений аналіз дав змогу здійснити узагальнену порівняльну характеристику двох парних персонажів (Венера–Єлизавета) на рівні музичної мови. Образ Венери знаходить своє відображення в музиці бурхливого, експресивного, пристрасного характеру, а в «умовно» спокійних епізодах відтворюється або прихована тривога, або солодка знемога (залежно від сюжетного контексту). Образу Єлизавети притаманна ліричність (більша врівноваженість, стриманість); стрімкі музичні епізоди, які також наявні, відтворюють, як правило, радісний, захоплений стан героїні (а не вакхічне буйство або гнівний, розлючений стан, як це спостерігається у випадку з Венерою).

Семантику образів Венери та Єлизавети найбільш доцільно розглядати саме в контексті їхньої парності, а не відокремлено. Два жі-

ночих персонажі вибудовуються за принципом взаємодоповнювального контрасту і протягом драматургічного розвитку залишаються двома протилежними «рушійними силами» головної сюжетної лінії, по-різному впливаючи на долю Тангейзера.

**Таблиця 1.** Порівняльний аналіз семантичних елементів музичної мови образів Венери і Єлизавети

Венера	Єлизавета
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Використання помірних та більшою мірою швидких темпів (<i>Moderato, Allegro, Allegro molto</i>).</li> <li>– Характерною є опора на нестійкі гармонії.</li> <li>– Динаміка відрізняється контрастністю (<i>fp</i>).</li> <li>– У вокальній партії переважають стрибки (особливо закличні квартові ходи), різкі зіставлення різних регістрів, часто зустрічаються рух по хроматизмах, пунктирний ритм, акценти, іноді досягається характер скандування (акценти на кожній ноті), простежується речитативне начало.</li> <li>– Для експозиційної, опосередкованої характеристики образу Венери композитор відтворює в музиці вакхічний танець (акт I, сцена 1. Царство Венери)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Поряд зі швидкими використовуються помірні і повільні темпи (<i>Allegro, Allegro moderato, Andante, Lento</i>).</li> <li>– Характерними є плагальні звороти в гармонії, переважає мажорний лад.</li> <li>– Динаміка відрізняється поступовим посиленням або зменшенням звучності (застосування рухливих нюансів).</li> <li>– Визначною для вокальної партії є плавність мелодії, теситурна врівноваженість, пісенне начало.</li> <li>– В одному із сольних епізодів Єлизавети в її діалозі з Тангейзером (акт II, сцена 2. Єлизавета, Тангейзер, Вольфрам) присутні риси ніжного вальсу (розмір 6/8, хвилеподібні фігурації восьмими в оркестрі у виконанні арфи)</li> </ul>

Серед перспектив дослідження парних жіночих образів в оперному мистецтві вбачаємо плідним: 1) створення типології образної парності на основі виокремлення жіночої, чоловічої та мішаної парності; 2) надання системної характеристики рівнів їх співвідношення та особливостей драматургічного розвитку.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Гаврильчик, Л. М. (2015). Музичне світосприйняття Ріхарда Вагнера: музика як містика. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*, 18, 277–281.
- Єлисавета (мати Івана Хрестителя), [https://uk.wikipedia.org/wiki/Єлисавета\\_\(мати\\_Івана\\_Хрестителя\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Єлисавета_(мати_Івана_Хрестителя))
- Можасв, Ф. М. (2014). Семантичні функції вагнерівського баритону у вокальній драматургії опери «Тангейзер». *Культурологія. Філологія. Музикознавство*, II (3), 244–250.
- Котюк, Б. (2013). *Ріхард Вагнер. Геній людства*. Львів. Вид-во Львівського Товариства Ріхарда Вагнера «Collegium musicum».
- Поліщук, О. П. Аполлонічне і діонісійське. *Велика українська енциклопедія*, [https://vue.gov.ua/Аполлонічне і діонісійське](https://vue.gov.ua/Аполлонічне_і_діонісійське)
- Рощенко, О. Г. (2007). *Число та ім'я у новій міфології музичного романтизму (нумерологічний та ономотологічний методи аналізу музики)*. Харків: ХНУРЕ.
- Семантика. Словник іншомовних слів, <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl>
- Kühl, O. (2008). *Musical Semantics*. Peter Lang.
- Litti, S. (2014). The Dionysian signs in Richard Wagner's Tannhäuser. *Musicological Annual: scientific journal*. Ljubljana, 50 (2), 231–238. DOI: 10.4312/mz.50.2.231-237
- Seigrified, K. (2015). Myth and Legend in Wagner's Tannhäuser, <https://www.norsemyth.org/2015/02/myth-legend-in-wagners-tannhauser-part.html>
- Warrior, V. M. (2016). *Roman Religion*. Repr. ed. Cambridge: Cambridge University Press.

## REFERENCES

- Havrilchuk, L. M. (2015). Richard Wagner's musical worldview: music as mysticism. *Scientific journal of M. P. Drahomanov NPU*, 18, 277–281 [in Ukrainian].
- Elizabeth (mother of John the Baptist), [https://uk.wikipedia.org/wiki/Elizaveta\\_\(mother\\_of\\_Ivan\\_the\\_Baptist\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Elizaveta_(mother_of_Ivan_the_Baptist)) [in Ukrainian].
- Mozaev, F. M. (2014). Semantic functions of the Wagnerian baritone in the vocal dramaturgy of the opera «Tannhäuser». *International Bulletin: Cultural Studies. Philology. Musicology*, II (3), 244–250 [in Ukrainian].
- Kotyuk, B. (2013). *Richard Wagner: The genius of mankind*. Lviv. Publication of the Richard Wagner Lviv Society «Collegium musicum» [in Ukrainian].
- Polishchuk, O. P. Apollonic and Dionysian. *Great Ukrainian encyclopedia*, [https://vue.gov.ua/Apolloniche and Dionysian](https://vue.gov.ua/Apolloniche_and_Dionysian) [in Ukrainian].
- Roschenko, O. G. (2007). *Number and name in the new mythology of musical romanticism (numerological and onomatological methods of music analysis)*. Kharkiv: Khnure [in Ukrainian].
- Semantics. Dictionary of foreign words, <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl> [in Ukrainian].
- Kühl, O. (2008). *Musical Semantics*. Peter Lang [in English].
- Litti, S. (2014). The Dionysian signs in Richard Wagner's Tannhäuser. *Musicological Annual: scientific journal*. Ljubljana, 50 (2), 231–238. DOI: 10.4312/mz.50.2.231-237 [in English].
- Seigrified, K. (2015). Myth and Legend in Wagner's Tannhäuser, <https://www.norsemyth.org/2015/02/myth-legend-in-wagners-tannhauser-part.html> (accessed: 23.08.2023) [in English].
- Warrior, V. M. (2016). *Roman Religion*. Repr. ed. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

**Pei Yong Ting**

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

**Semantics of paired feminine images in the operatic creativity of R. Wagner (on the example of the Tangheiser opera)**

**Statement of the problem.** *Musical semantics is directly related to the phenomenon of musical content – modeling, understanding and generalization of the events of a musical work. The semantic approach is based on the study of the content of the elements of the musical language. Turning to paired images embodies a new perspective on the classification of operatic characters. The lack of research on this issue determines the scientific novelty and relevance of the chosen topic.*

*The work of R. Wagner is indicative of the phenomenon of paired images. In his opera works, such characters form their own dramatic line.*

**Analysis of recent research and publications.** *Among the latest studies devoted to the worldview of R. Wagner and the philosophy of his work, the scientific investigations of L. Havrylchyk (2015) and B. Kotyuk (2013), O. Polishchuk, V. Warrior (2016) proved useful. Issues directly related to the Tannhäuser opera, namely, the mythological aspect and tonal semantics, are considered in the works of O. Roschenko (2007), S. Litti (2014), K. Seigrified (2015).*

*Separately, it should be noted the research on semantics as a general cultural and, in particular, musical category – O. Kühl's manual (2008) and F. Mozhaev's article (2014).*

**Main objective of the study** *is to determine the semantics of paired female images – Venus and Elizabeth – in R. Wagner's opera "Tanghäuser".*

**The scientific novelty.** *The novelty of the research lies in the fact that for the first time the semantics of paired female images is investigated using onomatopoeic and comparative methods at the level of musical language and at the figurative-emotional plan in the context of the general dramaturgy of the opera.*



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

**Results and conclusion.** *The semantics of the images of Elizabeth and Venus embody the idea of a contrasting juxtaposition of two worldviews. At the “mythological” level, which in R. Wagner’s operas serves as the foundation, the first basis, connections with Apollonian and Dionysian principles can be traced. These aesthetic categories are used to denote the two primary forms of cultural creativity – light, intellectual, rational and dark, passionate, ecstatic-irrational. At the highest, “religious” level, the images of Venus and Elizabeth correspond to different forms of religion: pagan and Christian.*

*In the opera “Tannhäuser” Elizabeth and Venus are participants in the main love triangle (Tannhäuser-Venus-Elizabeth) and have different effects on the fate of the protagonist of the opera.*

*The semantics of the images of Venus and Elizabeth are most appropriate to be considered precisely in the context of their pairing, and not separately. Two female characters are built according to the principle of complementary contrast and during the dramatic development remain two opposite “driving forces” of the main storyline.*

**Keywords:** *operatic creativity of R. Wagner, dramaturgy, contrast, operatic art, opera “Tannhäuser”, paired female images, semantics.*

*Стаття надійшла до редакції 15 листопада 2022 року*