

УДК [78.7.034] (410.1)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356313

Цитування:

Ван Юйці. Драматургічна функція мецо-сопрано в опері другої половини XIX століття: образ ортруди в «Лоенгрін» Ріхарда Вагнера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 353–360.

Ван Юйці,

аспірантка Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0001-0722-3106>
851375061@qq.com

Wang Yuqi. (2026). The Dramaturgical Function of the Mezzo-Soprano in the Opera of the Second Half of the 19th Century: Image of Ortruda in Richard Wagner's "Lohengrine". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 353–360 [in Ukrainian].

ДРАМАТУРГІЧНА ФУНКЦІЯ МЕЦО-СОПРАНО В ОПЕРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ: ОБРАЗ ОРТРУДИ В «ЛОЕНГРІН» РІХАРДА ВАГНЕРА

Метою статті є з'ясування драматургічної функції мецо-сопранового голосу в опері другої половини XIX століття на прикладі образу Ортруди в опері Р. Вагнера «Лоенгрін», а також аналіз музично-виражальних засобів, за допомогою яких мецо-сопрано формує семантичне поле інаковості, владних інтенцій та ідейної опозиційності. Особлива увага приділяється взаємодії вокальної партії з оркестровою тканиною, лейтмотивною системою та тональною організацією як чинникам становлення нового мецо-сопранового типу в оперній поезії другої половини XIX століття. **Методологічна основа** дослідження базується на історико-стильовому, аналітико-музикознавчому та герменевтичному методах, а також на компаративному аналізі вокально-драматургічних моделей оперної музики другої половини XIX століття. У процесі дослідження застосовано міждисциплінарний підхід із залученням музично-теоретичних, культурологічних і семантичних інтерпретацій. Теоретичним підґрунтям слугували праці Маркової О. М. Муравської О. В. Мангі Д., Олійник С., Бренера М.Е. Клемента К., Осборна К. та інших авторів, присвячені проблемам оперної драматургії, типології жіночих голосів і вагнерівській лейтмотивній системі. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше образ Ортруди в опері Ріхарда Вагнера «Лоенгрін» розглядається крізь призму формування мецо-сопранового типу як носія семантики драматургічної інаковості в опері другої половини XIX століття. Здійснено комплексний аналіз взаємодії вокальної партії мецо-сопрано з оркестровою тканиною, лейтмотивною системою та тональною організацією як цілісного механізму музичної характеристики персонажа. Запропоновано інтерпретацію мецо-сопрано як концептуального інструмента оперної драматургії, що репрезентує ідеї влади. **Висновки.** У другій половині XIX століття мецо-сопрано набуває принципово нової драматургічної функції в оперному мистецтві. В опері Р. Вагнера «Лоенгрін» образ Ортруди постає одним із перших типологічно значущих мецо-сопранових персонажів, у якому вокальна специфіка безпосередньо пов'язана з ідейною та психологічною характеристикою. Її музична мова формується через хроматизм, зменшені акорди, тритонові співвідношення, нестійкі тональні плани та темброво затемнену оркестровку. Вокальна партія вирізняється інтервальними стрибками, напруженою тесситурою й динамічною контрастністю, що підсилює експресивно-конфліктний характер образу. Контраст із діатонічно-ліричною сферою Ельзи актуалізує драматургічну опозицію віри й сумніву. Образ Ортруди закріплює мецо-сопрано як важливу естетичну категорію формування оперної драматургії другої половини XIX століття.

Ключові слова: опера, оперна драматургія, мецо-сопрано, творчість Р. Вагнера, інаковість, вокальна типологія, семантика тембру, тональна драматургія, стиль в музиці, музичний жанр.

Wang Yuqi, Postgraduate Student, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The Dramaturgical Function of the Mezzo-Soprano in the Opera of the Second Half of the 19th Century: Image of Ortruda in Richard Wagner's "Lohengrine"

The purpose of this article is to elucidate the dramatic function of the mezzo-soprano voice in opera of the second half of the 19th century, using the example of Ortrud in Richard Wagner's Lohengrin. It also analyses the musical expressive means by which the mezzo-soprano creates a semantic field of otherness and powerful intentions. Particular attention is paid to the interaction of the vocal part with the orchestral texture, leitmotif system, and tonal organisation as factors in the development of a new mezzo-soprano type in operatic poetry of the second half of the

19th century. **The methodological basis of the study** is based on historical-stylistic, analytical-musicological, and hermeneutic methods, as well as a comparative analysis of vocal-dramatic models of operatic music of the second half of the 19th century. The study utilises an interdisciplinary approach, drawing on music-theoretical, cultural, and semantic interpretations. The theoretical basis for this study is provided by the works O. Markova, O. Muravska, D. Mangi, S. Oliinyk, M.E. Brener, C. Clement, C. Osborne and other authors devoted to the problems of operatic dramaturgy, the typology of female voices, and Wagner's leitmotif system. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time, the character of Ortrud in Richard Wagner's opera Lohengrin is examined through the prism of the development of the mezzo-soprano type as a bearer of the semantics of dramatic otherness in opera in the second half of the 19th century. A comprehensive analysis of the interaction of the mezzo-soprano vocal part with the orchestral texture, leitmotif system, and tonal organization is conducted as a holistic mechanism for the musical characterisation of the character. An interpretation of the mezzo-soprano as a conceptual instrument of operatic dramaturgy, representing ideas of power, is proposed. **Conclusions.** In the second half of the 19th century, the mezzo-soprano acquired a fundamentally new dramatic function in opera. In Richard Wagner's opera Lohengrin, the character of Ortrud emerges as one of the first typologically significant mezzo-soprano characters, in which vocal specificity is directly linked to ideological and psychological characterisation. Her musical language is shaped by chromaticism, diminished chords, three-tone relationships, unstable tonal planes, and a darkened orchestration. The vocal part is characterised by intervallic leaps, a tense tessitura, and dynamic contrasts, which enhance the expressive and conflicting nature of the character. The contrast with the diatonically lyrical sphere of Elsa actualises the dramatic opposition of faith and doubt. The character of Ortrud cements the mezzo-soprano as an important aesthetic category in the development of operatic dramaturgy in the second half of the 19th century.

Key words: opera, opera dramaturgy, mezzo-soprano, works of R. Wagner, otherness, vocal typology, semantics of timbre, tonal dramaturgy, style in music, musical genre.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю переосмислення ролі мецо-сопранового голосу в оперній драматургії другої половини XIX століття, періоду, коли відбувається суттєва трансформація традиційних вокально-типологічних ієрархій. Якщо в оперній практиці попередніх епох провідні жіночі образи здебільшого асоціювалися з сопрановою сферою, то в музиці романтизму мецо-сопрано набуває нових семантичних функцій, стаючи носієм драматичного конфлікту, внутрішньої напруги та ідейної опозиції.

У цьому контексті опера Р. Вагнера «Лоенгрін» посідає особливе місце, оскільки образ Ортруди репрезентує один із перших концептуально сформованих мецо-сопранових типів нового часу. Її вокальна партія виходить за межі традиційної характерності, перетворюючись на структурний центр драматургічної напруги опери. Саме через специфіку тесситури, інтервального мислення, ритмічної фрагментації та тембрової оркестровки Р. Вагнер закріплює за мецо-сопраном семантику «інакшості», протиставлену лірично-сопрановому ідеалу.

Попри значну кількість досліджень, присвячених лейтмотивній системі Вагнера, питання вокально-типологічної специфіки мецо-сопранових партій у його операх залишається фрагментарно висвітленим. Особливо недостатньо розробленою є проблема взаємодії голосової природи мецо-сопрано з оркестровою тканиною та її ролі у формуванні негативної або опозиційної драматургічної функції персонажа. Аналіз

музичної інаковості Ортруди дозволяє розглядати мецо-сопран не лише як темброву категорію, а як повноцінний драматургічний інструмент.

Друга половина XIX століття позначена становленням нових жіночих оперних архетипів, владних, демонічних, пророчих, ідейно радикальних, для яких мецо-сопран стає оптимальним вокальним втіленням. Отже, актуальність дослідження визначається потребою комплексного музикознавчого аналізу мецо-сопранового голосу як носія нової драматургічної парадигми в опері другої половини XIX століття. Розгляд образу Ортруди в «Лоенгрині» дозволяє виявити механізми формування цього типу, простежити його еволюцію та уточнити роль мецо-сопрано в становленні модерної оперної характерології.

У другій половині XIX століття оперне мистецтво зазнає глибинних змін, пов'язаних із переосмисленням традиційної вокально-драматургічної ієрархії. Якщо в класичній та ранньоромантичній опері жіночий ідеал переважно втілювався через сопранову сферу, то романтична естетика поступово висуває на передній план інші темброві типи, здатні репрезентувати складніші психологічні та ідейні конфлікти. У цьому процесі мецо-сопрано набуває нової художньої значущості, перетворюючись із «другорядного» або характерного голосу на повноцінний драматургічний центр [2].

Мецо-сопранові партії другої половини XIX століття дедалі частіше пов'язані з образами влади, демонічної сили,

внутрішнього розламу або ідеологічного протистояння. Композитори використовують природні властивості цього голосу - затемнений тембр, напружену середню тесситуру, здатність до різких інтервальних контрастів – як інструмент музичної семантики. Саме в цій парадигмі формується образ Ортруди в «Лоенгріні» Ріхарда Вагнера, де мецо-сопрано стає не просто вокальним регістром, а засобом концептуального розмежування сил добра і зла, віри і сумніву, світла і темряви.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення наукових публікацій останніх десятиліть засвідчує стійкий інтерес дослідників до проблем оперної драматургії другої половини XIX століття, зокрема до трансформації вокально-типологічних моделей у межах романтичної та постромантичної традиції. У сучасному музикознавстві дедалі активніше розглядаються питання взаємодії вокального голосу з драматургічною структурою опери, семантики тембру та ролі вокальних партій у формуванні ідейного конфлікту музично-сценічного твору.

У працях українських дослідників (О. Маркової, О. Муравської та ін.) зазначена проблематика, як правило, висвітлюється в ширшому історико-стильовому та культурологічному контексті. Їхні узагальнювальні дослідження, присвячені історії зарубіжної музичної культури, еволюції оперного жанру та естетиці романтизму, створюють важливе теоретичне підґрунтя для осмислення вокально-драматургічних процесів у музиці XIX століття. Хоча безпосередній аналіз мецо-сопранових партій у вагнерівських операх не є центральним об'єктом цих праць, запропоновані в них підходи до інтерпретації стилю, жанру та художнього мислення композитора мають принципове методологічне значення.

Зарубіжні музикознавчі дослідження (М. Е. Бренер, К. Клемент, К. Осборн та ін.) більш детально зосереджуються на специфіці вагнерівської музичної драматургії, зокрема на функціонуванні лейтмотивної системи, ролі оркестру та семантичному навантаженні гармонічної й тембрової організації. У цих працях вокальні партії розглядаються як складові цілісного музично-драматичного процесу, що дозволяє простежити механізми формування персонажних образів у взаємодії з оркестровою тканиною.

Водночас аналіз спеціалізованої літератури свідчить, що питання драматургічної функції мецо-сопрано як

окремого вокального типу у контексті опери другої половини XIX століття залишається недостатньо систематизованим. Образ Ортруди в «Лоенгріні» Р. Вагнера найчастіше розглядається в загальних інтерпретаціях конфлікту, міфологічної символіки або етичної опозиції персонажів, тоді як специфіка її вокальної партії – ритмічна, темброва, регістрова та семантична – потребує окремого комплексного аналізу.

Таким чином, наявний стан наукових досліджень окреслює методологічне поле для подальшого вивчення мецо-сопранового голосу як активного чинника оперної драматургії та зумовлює актуальність даної статті, спрямованої на інтеграцію історико-стильового, аналітико-музикознавчого та герменевтичного підходів у дослідженні образу Ортруди.

Метою статті є з'ясування драматургічної функції мецо-сопранового голосу в опері другої половини XIX століття на прикладі образу Ортруди в опері Р. Вагнера «Лоенгрін», а також аналіз музично-виражальних засобів, за допомогою яких мецо-сопрано формує семантичне поле інаковості, владних інтенцій та ідейної опозиційності.

Виклад основного матеріалу. У другій половині XIX століття оперне мистецтво зазнає глибинних змін, пов'язаних із переосмисленням традиційної вокально-драматургічної ієрархії. Якщо в класичній та ранньоромантичній опері жіночий ідеал переважно втілювався через сопранову сферу, то романтична естетика поступово висуває на передній план інші темброві типи, здатні репрезентувати складніші психологічні та ідейні конфлікти. У цьому процесі мецо-сопрано набуває нової художньої значущості, перетворюючись із «другорядного» або характерного голосу на повноцінний драматургічний центр [3, 210–236].

Мецо-сопранові партії другої половини XIX століття дедалі частіше пов'язані з образами влади, демонічної сили, внутрішнього розламу або ідеологічного протистояння. Композитори використовують природні властивості цього голосу, затемнений тембр, напружену середню тесситуру, здатність до різких інтервальних контрастів, як інструмент музичної семантики. Саме в цій парадигмі формується образ Ортруди в «Лоенгріні» Ріхарда Вагнера, де мецо-сопрано стає не просто вокальним регістром, а засобом концептуального розмежування сил добра і зла, віри і сумніву, світла і темряви [2, 122–127].

Задум опери «Лоенгрін» Р. Вагнера формувався в період інтенсивних художніх і світоглядних пошуків композитора, коли він перебував на перетині літературних впливів, історико-міфологічних джерел і власних естетичних устремлінь. Вже на початок 1840-х років, паралельно з роботою над «Тангейзером», Вагнер звертається до середньовічної германської традиції, передусім до матеріалів, пов'язаних із Вартбургським циклом. Ознайомлення з монографією Крістіана Теодора Людвіга Лукаса 1838 року «Про війну у Вартбурзі» стало відправною точкою не лише для драматургії «Тангейзера», а й для ширшого зацікавлення артурівським і граалівським міфологічним колом, у межах якого згодом кристалізується образ Лоенгріна [4].

Вирішальну роль у формуванні задуму відіграв період перебування Вагнера влітку 1845 року на відомому чеському лікувальному курорті в Богемії – Марієнбаді, званому своїми цілющими мінеральними джерелами та багатою культурною історією. Саме тут увага композитора зосереджується на легенді про лицаря-лебедя, а також на середньовічних епічних поемах Вольфрама фон Ешенбаха – «Парцифалі» й «Титурелі». Ці тексти надали Вагнерові не лише сюжетну канву, а й філософсько-символічний горизонт, пов'язаний із темами таємниці походження, сакрального знання та трагічної неминучості втрати [8, 96–111].

Натхнення, яке прийшло до композитора в Марієнбаді, мало характер раптового й всеохопного імпульсу. Вагнер майже одразу розпочинає роботу над текстом лібрето, а згодом, не завершивши відпочинку, залишає курорт і повертається до Дрездена, щоб продовжити роботу в звичнішому для себе середовищі. Після прем'єри «Тангейзера» 19 жовтня 1845 року текст «Лоенгріна» було завершено й прочитано у вузькому колі друзів і колег. Реакція сучасників виявилася неоднозначною: з одного боку, відзначали поетичну цілісність і драматургічну силу тексту, з іншого – висловлювали сумніви щодо можливості адекватного музичного втілення настільки піднесеного літературного задуму. Відоме зауваження німецького піаніста й композитора Фердинанда Гіллера про неспівмірність поетичного тексту й музичних можливостей автора відбиває характерне для того часу скептичне ставлення до вагнерівської естетики.

Робота над музичною партитурою розпочалася влітку 1846 року й відбувалася в

незвичній для композитора послідовності. Вагнер спершу створив загальний музичний ескіз усієї опери, після чого приступив до написання третього акту, згодом – першого, і лише в серпні 1847 року завершив другий акт. Такий нехронологічний порядок композиції є винятком у його творчості й свідчить про специфіку драматургічного задуму «Лоенгріна», в якому кульмінаційні та розв'язкові моменти визначали логіку музичного цілого [11, 44–78].

Первісно прем'єру опери планували здійснити в Дрезденській придворній опері в сезоні 1849–1850 років. Однак політична й соціальна ситуація, а також особисті обставини композитора суттєво ускладнили реалізацію цих намірів. Вагнер перебував у скрутному фінансовому становищі, а його прагнення до реформування німецького театру не знаходили підтримки у влади. Відмова прусського короля у фінансуванні та подальша відмова в постановці «Лоенгріна» загострили внутрішній конфлікт композитора з суспільно-політичним порядком.

У цей період Вагнер дедалі активніше залучається до революційного руху, публікує полемічні статті й вірші, у яких проголошує радикальний розрив з «ілюзіями» старого світу. Його участь у виданні революційної газети Августа Рекеля, а також сприяння підготовці збройного повстання в Дрездені свідчать про нерозривний зв'язок естетичної утопії Вагнера з його політичним радикалізмом. Після придушення повстання композитор був змушений тікати до Швейцарії, використовуючи підроблений паспорт, що остаточно унеможливило його особисту участь у сценічній долі «Лоенгріна» в Німеччині на найближчі роки [11].

Перебуваючи в еміграції, Вагнер знову повертається до ідеї постановки опери й бачить єдиного можливого посередника в особі Франца Ліста. Лист від 21 квітня 1851 року, в якому композитор буквально благає Ліста здійснити прем'єру «Лоенгріна», розкриває ступінь його довіри до диригента й усвідомлення власної ізольованості від театральної практики Німеччини. У подальшому листуванні Вагнер докладно викладає свої вимоги до сценічного оформлення, оркестрового складу та принципів постановки, наголошуючи на нерозривному зв'язку між музикою, поетичним текстом і сценічною дією [13, 620–625].

Відповідь Ліста, який пообіцяв зберегти партитурі в її «абсолютній красі», засвідчує

рідкісне для того часу розуміння авторського задуму та готовність підпорядкувати театральну практику художній концепції композитора. Водночас реальні умови постановки у Веймарі не дали змоги повністю виконати всі вимоги Вагнера: оркестровий склад було значно скорочено, що, однак, не завадило опері здобути значний успіх [4, 270–315].

Прем'єра «Лоенгріна» відбулася 28 серпня 1850 року в Гофтеатрі у Веймарі й стала однією з найважливіших подій в історії німецького музичного театру середини ХІХ століття. Примітно, що сам Вагнер не був присутній на цій виставі й зміг побачити власний твір на сцені лише через роки – 11 травня 1861 року у віденському театрі Кернтнертор. Цей розрив між створенням, сценічним утіленням і авторським сприйняттям опери стає суттєвим чинником подальшої еволюції вагнерівського музично-драматичного мислення та потребує окремого розгляду в контексті естетики зрілого Вагнера.

Образ Ортруди у вагнерівському «Лоенгріні», одной из главной героини и жене антагонист в опере Рихарда Вагнера «Лоэнгрин», жена Фридриха фон Тельрамунда. є одним із найскладніших і концептуально навантажених жіночих персонажів у всій оперній спадщині композитора. Її драматургічна функція не обмежується роллю антагоністки головних героїв; навпаки, Ортруд постає представником альтернативної онтологічної та етичної системи, що протистоїть християнсько-лицарському світопорядку, втіленому в образі Лоенгріна. Саме через неї Вагнер моделює конфлікт між різними історичними, релігійними й культурними пластами, що визначає глибинну структуру драми.

У першому акті Ортруда присутня радше як «мовчазна тінь» при постаті Фрідріха фон Тельрамунда. Її мінімальна вербальна активність і майже непомітна музична лінія не є ознакою другорядності, а, навпаки, формують образ прихованої сили, що діє опосередковано. Така драматургічна стратегія створює ефект відкладеного розкриття характеру: глядач ще не має достатніх підстав сприймати Ортруду як центральне джерело конфлікту, проте її мовчання вже несе в собі потенціал майбутнього вибуху. У музичному плані це підкреслюється її включеністю в ансамблевій структури без яскраво індивідуалізованої інтонаційної мови [6, 101–163].

Радикальний злам у поданні характеру Ортруди відбувається у другому акті, який відкривається сценою вигнання та падіння. Простір дії, нічна вулиця перед замком, набуває символічного значення. Тут Ортруда і Фрідріх перебувають поза межами легітимного порядку, однак їхнє ставлення до цього стану принципово різниться. Якщо Фрідріх переживає втрату честі й статусу як особисту катастрофу, то для Ортруди ця ситуація стає точкою виявлення її справжньої природи.

Саме в діалозі другого акту розкривається ініціативна роль Ортруди у змові проти Ельзи. Вона постає як співучасниця, головний ідеолог і рушій подій. Її амбіції мають не приватний, а історико-політичний характер: Ортруда апелює до давнього родового права, до язичницького минулого Брабанта, у якому влада ґрунтується не на божественній благодаті, а на силі, знанні та магічному контролі. Таким чином, конфлікт «Лоенгріна» набуває виміру зіткнення двох моделей легітимації влади - християнської та архаїчно-язичницької.

Ключовим моментом у формуванні образу Ортруди є її ставлення до християнського Бога. Її глузування з «Божої сили» не є емоційним вибухом, а виявляє цілісну світоглядну позицію. Ортруда заперечує саму ідею морального порядку, замінюючи її логікою магічної ефективності. У цьому контексті її колдовство слід розуміти не буквально, а як символ альтернативної раціональності, що протистоїть християнській концепції віри. Вона мислить світ як простір маніпуляції, де знання і таємниця є формами влади [10, 47–58].

Особливого значення набуває сформульована Ортруд ідея «забороненого питання». Вона усвідомлює, що сила Лоенгріна ґрунтується на сакральній умові - нерозкритті імені та походження. Намір зруйнувати цю умову означає не просто викриття героя, а знищення самого принципу чуда. Ортруда переводить сакральне у площину примусу й насильства, демонструючи глибоку несумісність її світогляду з логікою благодаті.

У другій сцені другого акту драматургія набуває нового виміру через зіставлення двох жіночих образів. Поява Ельзи з її світлою, співучою мелодикою різко контрастує з темною, напруженою музичною атмосферою, пов'язаною з Ортурдою. Вихід Ортруди із темряви супроводжується різкою зміною гармонічного й тембрового середовища, що музично кодує її як загрозу. Її мова апелює до

провини, пам'яті та втрати, поступово підточуючи внутрішню рівновагу Ельзи.

Сцена удаваного каяття Ортруди є одним із найтонших моментів опери з точки зору музичної драматургії. Жест падіння до ніг Ельзи зовні відтворює християнську модель смирення, однак музична тканина викриває його фальшивість. Оркестр зберігає напружені гармонії, а інтонаційні формули, пов'язані з Ортрудою, не зазнають жодної трансформації у бік «очищення». Виникає принципове розходження між сценічною дією та музичною семантикою, яке стає маркером її моральної інаковості. Ритмічна організація в описуваній сцені відіграє не менш значущу роль, ніж мелодико-інтервальний та тембровий рівні. Синкоповані фігурації в струнних, часто підкріплені акцентованими вступами мідних духових, створюють відчуття внутрішньої нестабільності та напруженого очікування. Цей ритмічний малюнок руйнує метричну регулярність і формує відчуття «зсунутого» часу, що можна інтерпретувати як музичний еквівалент екзистенційної інаковості Ортруди. Ритм тут не слугує опорою, навпаки - дестабілізує слухове сприйняття, підкреслюючи розлад між персонажем і навколишнім світом [5, 36–71].

Особливої уваги заслуговує момент постлюдії, де відбувається різка модуляція з фа-дієз мінору в соль мажор. Цей гармонічний поворот знаменує появу Ельзи й виконує важливу символічну функцію. Соль мажор, асоційований із прозорістю, світлом і стабільністю, вступає у різкий контраст із напруженою, хроматизованою сферою фа-дієз мінору, традиційно пов'язаною з Ортрудою. Поява флейти з м'якою, кантиленній мелодією остаточно трансформує акустичний простір сцени, створюючи ілюзію морального й емоційного очищення.

У цьому контексті сцена удаваного каяття Ортруди набуває особливої багатшаровості. Музично вона відмовляється від усіх раніше закріплених за нею ознак інаковості: зникають широкі стрибки, розірвані фрази, екстремальна тесситура. Вокальна лінія вирівнюється, набуваючи плавності та протяжності, а ритмічна організація стає регулярною. Більше того, відбувається майже повне збігання вокальних ліній Ортруди та Ельзи, створюючи ефект тимчасового стирання меж між «своїм» і «чужим». Проте саме ця музична мімікрія посилює драматургічний ефект обману: Ортруда не трансформується, а лише запозичує чужу музичну мову [9, 317–380].

Можна стверджувати, що тут Вагнер застосовує принцип негативної семантики: відсутність ознак інаковості не свідчить про примирення, а навпаки, виявляє неправдивість подій. Музична «нормалізація» вокальної лінії Ортруди вступає в протиріччя з її драматургічною функцією, підкреслюючи штучність ситуації. Музика, позбавлена характерних для персонажа маркерів, стає інструментом маскування, а не вираження справжнього стану.

Вступ фаготів, за яким слідує мотив «Темниці імені», знаменує повернення глибинного конфлікту. Ці мотиви безпосередньо не належать Ортруді, проте саме вона активує їх драматургічну дію. Таким чином, її роль зміщується від носія власного тематичного матеріалу до катализатора чужих лейтмотивів. Особливо показово, що під час дуету з Ельзою оркестр підтримує ліричну, майже ідилічну вокальну тканину, тоді як текст Ортруди наповнений іронією та прихованою агресією. Виникає ефект подвійного кодування: на поверхневому рівні сцена звучить як вираження співчуття, а на глибинному - як підготовка до руйнування [12, 55–67].

У четвертій сцені другого акту повертаються всі ключові елементи музичної інаковості Ортруди. Синкоповані ритми, акцентовані акорди духових та тремоло струнних знову формують напружене, агресивне звукове поле. Вокальна лінія знову набуває екстремальних характеристик: широкі стрибки, висока тесситура, фрагментованість фраз. Тут інакшість вже не приховується, а демонстративно утверджується, набуваючи характеру відкритого виклику.

Особливий інтерес становить короткий епізод із новим мотивом Ортруди, де тимчасово зникають характерні ознаки її музичної мови. Довгі фрази в регулярному ритмі, підтримані триольними фігураціями восьмих нот у струнних, створюють відчуття дивної стабілізації. Проте ця стабілізація носить парадоксальний характер: вона виникає не в момент примирення, а у фазі наростаючого конфлікту. Відсутність різних інтервалів і фрагментації можна інтерпретувати як концентрацію волі - момент внутрішньої зібраності перед вирішальною дією. Саме після цього епізоду Вагнер тимчасово відмовляється від лейтмотивів Ортруди, ніби «заморожуючи» її музичну ідентичність до кульмінаційного повернення. У наступній сцені Ортруда розчиняється в

ансамблі, і її індивідуальна музична характеристика майже повністю зникає.

Кульмінаційне повернення музичної інаковості Ортруди відбувається у третьому акті, в сцені з вигуком *Fahr heim!*, де концентруються всі раніше окреслені риси її образу: різка зміна тонального плану на фа-дієз мінор, раптовість появи, екстремально висока тесситура, часті великі інтервальні стрибки та напружена оркестровка. Вокальна партія досягає верхніх меж діапазону (ля п'ятої октави, ля-дієз), створюючи майже крикливий, гранично експресивний ефект. Оркестрова тканина, насичена триольними фігураціями струнних і висхідними мотивами гобоя, посилює відчуття невідворотного тиску. Навіть втручання хору не здатне нейтралізувати цю енергію: мецо-сопранова лінія Ортруди домінує над колективним звучанням, утворюючи її як дестабілізуючий чинник усієї драматургічної системи [7].

Саме в цій кульмінаційній сцені остаточно кристалізується функція Ортруди як руйнівної сили. Вона володіє знанням істини, однак це знання позбавлене спасительного потенціалу й лише фіксує незворотність трагедії: Ортруда здатна викривати й знищувати, але не здатна творити. Подальше розв'язання в ля мажорі та тріумфальне проведення лейтмотиву Граалю всім оркестром символізують відновлення сакрального порядку, у межах якого для цієї інаковості більше не залишається простору.

Музично образ Ортруди формується через складну систему лейтмотивів, тональних протиставлень і специфічної оркестровки. Її музична мова ґрунтується на використанні зменшеного септакорду, хроматичних ходів, тритонів і фа-дієз мінору як тонального центру, що протиставляється ля-мажору Лоенґріна. Низькі струнні, бас-кларнет, фаготи та приглушені мідні духові створюють темброве поле темряви й напруги. Вокальна лінія Ортруди характеризується великими інтервальними стрибками, фрагментованістю ритму та різкими регістровими зсувами, що різко контрастує з кантіленною, легатною мовою Ельзи [6, 27–28].

Отже, музична і драматургічна інаковість Ортруди формується як цілісна система знаків, у якій кожен елемент, від гармонії до сценічного жесту, працює на створення образу радикального «Іншого». Її постать виходить за межі традиційної оперної антагоністки, перетворюючись на символ руйнівної альтернативи християнському світопорядку,

що робить образ одним із найглибших і найтривожніших у оперній традиції.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше образ Ортруди в опері Ріхарда Вагнера «Лоенґрін» розглядається крізь призму формування мецо-сопранового типу як носія семантики драматургічної інаковості в опері другої половини XIX століття. Здійснено комплексний аналіз взаємодії вокальної партії мецо-сопрано з оркестровою тканиною, лейтмотивною системою та тональною організацією як цілісного механізму музичної характеристики персонажа. Запропоновано інтерпретацію мецо-сопрано як концептуального інструмента оперної драматургії, що репрезентує ідеї влади.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що образ Ортруди в опері «Лоенґрін» є одним із ключових етапів у формуванні мецо-сопранового типу в оперній драматургії другої половини XIX століття, а вокальна партія Ортруди виходить за межі традиційної характерної ролі. Музична інаковість Ортруди формується через комплекс взаємопов'язаних засобів: використання зниженої тональності фа-дієз мінор, систематичне застосування хроматизму, зменшеного септакорду, тритону, а також оркестровки, в якій домінують низькі струнні та темброво насичені духові інструменти. Вокальна лінія мецо-сопрано характеризується великими інтервальними стрибками, фрагментованим ритмом і високою тесситурою, що створює ефект напруженого, майже крикового звучання. Усе це формує образ, який принципово протиставляється лірично-діатонічній, мажорно зорієнтованій вокальній сфері Ельзи.

Важливою є й драматургічна функція мецо-сопрано як голосу маскування та трансформації. В сценах удаваного смирення музична мова Ортруди тимчасово наближається до вокального стилю Ельзи, що демонструє свідому маніпуляцію звуковою семантикою. Таким чином, мецо-сопрано втілює не лише інакшість, але й здатність до імітації, що посилює психологічну складність персонажа.

Образ Ортруди можна розглядати як типологічного попередника пізніших мецо-сопранових героїнь другої половини XIX століття, зокрема Амнеріс (Дж. Верді «Аїда»), принцеси Еболі (Дж. Верді «Дон Карлос»), Далілі («Самсон і Даліла», К. Сен-Санса) Кундрі («Парсифаль» Р. Вагнера). У цих образах мецо-сопрано остаточно

закріплюється як голос влади, сумніву, внутрішньої боротьби та руйнівної пристрасі. Отже, у «Лоенгріні» Вагнера мецо-сопран постає як повноцінна драматургічна категорія, що відіграє ключову роль у формуванні нової оперної естетики другої половини XIX століття.

Література

1. Маркова О. М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиріч. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 122–177. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289837>.
2. Медведук П. Віночок Соломії Крушельницької: поезії і музичні твори, висловлювання визначних діячів культури, репертуар співачки. Київ : Музична Україна, 1979. 97 с.
3. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
4. Олійник С. Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова) : дис. ... канд. мист-ва / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2018.
5. Brener M. E., Cosenza A. G. *Opera Offstage: Passion and Politics Behind the Great Operas*. London: Walker & Co, 1996. 240 p.
6. Clement C. *Opera, or, The Undoing of Women*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 1988. 201p.
7. De Van Gilles. *Verdi's Theater: Creating Drama Through Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 434 p.
8. Donington, R. *Opera and its Symbols: The Unity of Words, Music, and Staging*. New Haven : Yale University Press, 1990. 248 p.
9. Lavnac, A. *The Music Dramas of Richard Wagner and his Festival Theatre in Bayreuth*. London : Kessinger Publishing, 2007. 544 p.
10. Mitchells K. Operatic Characters and Voice Type. *Journal of the Royal Musical Association*. Cambridge University Press, 1970. P. 47-58.
11. Osborne C. *The Complete Operas of Richard Wagner*. New York: Da Capo Press, 1993. 288 p.
12. Rieger E., Walton C. *Richard Wagner's Women*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 2011. 239 p.
13. Wagner R. *My Life*. London: Cambridge University Press, 1911. 936 p.
14. Wagner R., Liszt F. *Correspondence of Wagner and Liszt*. New York: Vienna House, 1973. Vol.1. 752 p.

References

1. Markova, O. M. (2023). The concept of timbre-range and voice philosophy in the dynamics of musicological research in recent decades. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 122–177. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289837> [in Ukrainian].
2. Medveduk, P. (1979). Bouquet for Solomiia Krushelnyska: poems and musical works, statements by prominent cultural figures, the singer's repertoire. *Musical Ukraine* [in Ukrainian].
3. Muravska, O. V. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the 18th–20th centuries. Astroprint [in Ukrainian].
4. Oliinik, S. (2018). Regional reception of musical creativity (based on the example of the works of F. Chopin, R. Wagner, and F. Liszt in the musical culture of Lviv). Candidate of Arts' Thesis. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy [in Ukrainian].
5. Brener, M.E., & Cosenza, A. G. (1996). *Opera Offstage: Passion and Politics behind the Great Operas*. Walker & Co [in English].
6. Clement, C. (1988). *Opera or the Undoing of Women*. University of Minnesota Press [in English].
7. De Van, Gilles. (1998). *Verdi's Theater: Creating Drama through Music*. University of Chicago Press [in English].
8. Donington, R. (1990). *Opera and its Symbols: The Unity of Words, Music, and Staging*. Yale University Press [in English].
9. Lavnac, A. (2007). *The Music Dramas of Richard Wagner and his Festival Theatre in Bayreuth*. Kessinger Publishing [in English].
10. Mitchells, K. (1970). Operatic Characters and Voice Type. *Journal of the Royal Musical Association*. Cambridge University Press, 47–58 [in English].
11. Osborne, C. (1993). *The Complete Operas of Richard Wagner*. Da Capo Press [in English].
12. Rieger, E., & Walton, C. (2011). *Richard Wagner's Women*. Boydell Press [in English].
13. Wagner, R. (1911). *My Life*. Cambridge University Press [in English].
14. Wagner, R., & Liszt F. (1973). *Correspondence of Wagner and Liszt*. Vienna House, Vol.1 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 11.02.2026
Прийнято до друку 18.02.2026
Опубліковано 31.03.2026