

or initiated «from below». Steering principle is the requirement of self-culture. In the past, all three areas were related to a common value system, but now they are increasingly connected and separated.

Thus, the widespread introduction of information technology has created new opportunities for the development of the state, society and the individual. As the informatization process is the emergence of development of new forms of culture – information. With the development of modern technology and the global information network (Internet) impact on the culture of each person becomes more noticeable. The creation of the Internet has defined a new information culture period associated with cultural globalization.

Information culture identification is presented as a set of specific practices and principles that can supplement foundations of national culture, its ethnic components, combined historical achievements of mankind in general. Information culture are informational activities, which poses a clearly set goal and objectives. Buying with certain characters and symbols defining a certain type of individual behavior, it is «arming» the man certain knowledge that eventually will be reflected in its activities. The integrity of these actions are provided in the search, development and presentation of the information received. In general, they can stimulate the adoption of certain decisions by man.

The result of the concept of «information culture» defines the most important aspect of human life – spiritual personality, preparation of various aspects of the culture of temporary space in the integrity of a common understanding of the defining trends, which is the main criterion of fundamentalist infrastructure filling the multifaceted areas of culture itself.

*Key words:* identity, media, social, installations, culture, media, structures, processes, individuals, groups.

УДК: [782.1: 784.2] : 78.01 (430)

**Можасєв Федір Миколайович**  
старший викладач кафедри сольного співу,  
Харківський національний університет  
мистецтва ім. І.П. Котляревського, здобувач  
кафедри теорії музики Харківського  
національного університету мистецтв  
ім. І.П. Котляревського

### **СЕМАНТИЧНІ ФУНКЦІЇ ВАГНЕРІВСЬКОГО БАРИТОНУ У ВОКАЛЬНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «ТАНГЕЙЗЕР»**

*Семантичні функції образу Вольфрама, тембр якого пов'язаний Вагнером з баритоном – голосом, що не має дублювань у вокальній драматургії опери, проявляються у зв'язку з розвитком драми Тангейзера. Звідси – роль таких семантичних функцій вагнерівського баритона в опері, як впізнання (невпізнання) Тангейзера; введення Героя в дію, приміщення із земним світом, а також функції ремінісцентора, руйнівника сумнівів, наставника, медіатора; функції введення Єлизавети в дію (як діючого імені і дійової особи), функція ономата, рупора ідей і почуттів Єлизавети; функції споглядальника (слухача), заступника.*

*Ключові слова:* вагнерівський баритон, семантична функція, образ-тембр, вокальна драматургія, змагання співаків.

Актуальність теми. Вагнерівська реформа охоплює всі композиційно-структурні та змістовні рівні опери, включаючи виконавську інтерпретацію. Вагнерівському співакові слід враховувати вимоги, які композитор пред'являв до драматичного актора і співака, особливості нового вокального виконавського стилю. Виконання вокальної партії в опері Вагнера вимагає від співака попереднього освоєння вагнерівських положень оперної реформи з метою їх подальшої реалізації в процесі виконавської інтерпретації. Критерії досконалості, пропонувані до вокально-сценічного втілення вагнерівських персонажів, повинні відповідати загальним положенням оперної реформи байройтського генія.

Виконавцю-вокалісту необхідно усвідомлювати, що в оперних партитурах Вагнера кожен образ «прокреслений» в єдності музично-поетичного і режисерсько-сценічного первнів. Для виконання вокальної партії в опері Вагнера потрібен співак інтелектуального типу, здатний органічно відчувати себе в часі-просторі вагнерівської музичної драми як інтонаційно-сценічному виконавському процесі. З феноменом вагнерівський співак пов'язується не тільки система технічних засобів вокального звуковидобування, особливостей музично-поетичної мови, а й відповідність режисерським ремаркам Вагнера, що стосуються сценічної поведінки співака-актора, відтворення психологічного портрета

героя. Зі співаком вагнерівського типу великою мірою пов'язуються тембри сопрано і тенора (вагнерівське сопрано, вагнерівський тенор). Тоді як поняття вагнерівський баритон не отримало достатнього поширення в науковій літературі. Проте властива вагнерівської музичній драмі трактування функцій співака поширюється і на баритональним партії.

Мета дослідження – встановити семантичні функції Вольфрама в опері Р. Вагнера «Тангейзер».

Семантичний аналіз тембрової драматургії вокальної партитури є необхідним для того, щоб встановити місце і значення партії баритона в системі тембрів, обраних Вагнером для вокальної специфікації дійових осіб опери «Тангейзер». Виявлення особливостей структурування Вагнером вокальних тембрів, закріплених за діючими особами, має важливе значення для визначення семантичних функцій вагнерівського баритона в «Тангейзері». Опері, багато в чому завдяки розкриттю такої її сюжетної лінії, як «змагання співаків», властива перевага чоловічих тембрів над жіночими: сім чоловічих партій відтіняють три жіночі партії.

Тембровий склад чоловічої септету може бути представлений таким чином: тріо басів, тріо тенорів і баритон. У результаті при обліку якісно-кількісного складу септету стає очевидним, що аж ніяк не Ландграфу, тембр якого дубльований двома виконавцями басових партій з числа лицарів-співаків (Бітерольф і Рейнмар) відведено провідну роль в оформленні тембрової драматургії опери. Вагнер і за Тангейзером закріпив двох тембрових двійників – Вальтера та Гейнріха. Лише Вольфрам в тембровій драматургії опери не має теситурних двійників (теситурного двійника). Це означає, що фон Ешенбаху композитором призначена особлива роль, що виявляється, зокрема, завдяки специфікації сполученого з ним тембру баритона. Вагнер, триразово продублювавши тембри тенора і баса, виділив тембр баритона з септету чоловічих голосів, не надавши йому теситурного дублювання, призначаючи для баритона особливу семантичну програму в опері.

Якщо виходити з того, що критеріями виявлення головного героя з його оточення повинні бути такі чинники, як розвиток його долі на всіх етапах розвитку драми, як перетворення його образу в своєрідний «центр», ступінь причетності до якого обумовлює значимість інших персонажів, як провідне значення його партії в інтонаційно-драматургічному процесі розвитку, то в такому випадку, безперечно, головною дійовою особою опери є Тангейзер. Введення в темброву драматургію опери теситурних двійників головного Героя було необхідним композитору для того, щоб затвердити новаторські принципи його вокальної партії, протиставивши виразні можливості традиційного оперного тенора інтонаційному світу того персонажа, якого іменують вагнерівським тенором.

До інтонаційно-драматургічному «центру» чоловічого септету (тобто, Тангейзеру) наближений Вольфрам – герой, за яким композитор закріпив унікальний в оперному часі-просторі тембр. Доручивши партію Вольфрама баритону, Вагнер стверджує тембровий контраст між партіями головного Героя і протагоніста драми. Співвідношення партій першого тенора (Тангейзера) і баритона засноване на діалогічному принципі. Його значення зростає у процесі розвитку оперного дії, від перших проявів в Фіналі 1 дії до досягнення кульмінації в 3 сцені III дії – Фіналі опери (№ 13). Крім того, із сюжетної точки зору, Вольфрам здатен впливати на долю головного Героя, формуючи розвиток драми відкуплення і спасіння. У процесі розвитку діалогу лицарів-співаків Тангейзера і Вольфрама – тенора і баритона – головний герой починає грати швидше пасивну роль, а його протагоніст – дієво-активну. Розвиток образів-тембрів, що знаходяться між собою в діалогічному співвідношенні, призводить до того, що, як підкреслює О. Г. Рощенко, Тангейзер втрачає пов'язаний з ним спочатку сакральний апелює Співак, передаючи його (в Фіналі III дії) Вольфраму [5, 61].

Наведені фактори значно підвищують роль Вольфрама в секстеті «лицарів і співаків». Вольфрам набуває ролі протагоніста, двійника і alter ego головного Героя, розділяючи з ним функції Лицаря і Співака, закоханого в Єлизавету, учасника змагання «війни співаків», яке перетворилося на боротьбу за душу Грішника.

Функції Вольфрама як двійника, протагоніста і alter ego Тангейзера взаємодіють. Вольфрам постає як учасник драми любові і спокутування, яка розгортається в опері. В оперу введені два любовних трикутника, один з яких (Венера – Тангейзер – Єлизавета) – основоположний, другий (Вольфрам – Єлизавета – Тангейзер) – додатковий (супутній). Контури супутнього любовного трикутника, здавалося б, ледь намічені: володар баритональним партії не сміє відкрити свою любов Єлизаветі, споглядаючи розвиток її почуття, адресований Тангейзеру. У Фіналі обидва любовних трикутника знаходять віртуальний характер: Єлизавета, жертвуючи собою, сходить на небеса в ім'я порятунку Тангейзера. Однак сходження Єлизавети на небеса означає ослаблення відповідної «сторони» любовних трикутників. В ім'я Єлизавети, Вольфрам продовжує на землі боротьбу за душу Грішника, яку відтепер Ангел веде на небі. Любовні трикутники в Фіналі III дії, перетворюючись у віртуальні, набувають особливої сили впливу на хід розвитку драми спокути. Іменем Єлизавети, що

перетворилася з діючої особи в «чинне ім'я» [5, 78], Вольфрам зупиняє Грішника на порозі пекла. У Фіналі III дії опери Вольфрам набуває семантичної функції рупора ідей і почуттів героїні, що перетворилася «в чинне ім'я» (О. Г. Рощенко). При цьому функція Вольфрама як діючої особи не витісняється з сценічного простору: герой, поєднуючи функції діючої особи і рупора ідей і почуттів Єлизавети, набуває подвійної сили.

У «Тангейзері» початок сфери дії героя, за яким закріплений тембр баритона, не збігається з початком опери. Трагування Тангейзера і Вольфрама як двійників отримує своє обґрунтування при зіставленні трьох перших сцен і Фіналу I дії (тобто всього I акта) з Фіналом (№ ) III дії. У Фіналі опери функцію руйнівника пекла у 2 сцені I дії, пов'язану з Тангейзером, виконує Вольфрам («поєдинок» з Венерою в ім'я спасіння заблутого Грішника). Вольфрам постає у функції alter ego Героя, пробуджуючи в ньому те його «Я», що на початку I дії чинило опір Венері як персоніфікації гріха.

У першій половині Фіналу I акта становлення образу Вольфрама зумовлює драматургічні злами у розвитку драми Тангейзера. Таких драматургічних зламів, що відбулися завдяки вторгненню Вольфрама в розвиток фіналу I акта, налічується чотири. Перший – із сценою впізнавання Тангейзера. Другий – із визнанням Героя, що повернувся, другом, а не ворогом. Третій – з проголошенням імені Єлизавети, заради якої Герой приймає рішення залишитися в Вартбурзі; четвертий – з розповіддю Вольфрама про чарівність, чуді, що скоїла пісня Тангейзера, зворушивши серце Діви (Єлизавети). Завдяки вторгненням Вольфрама в розвиток дії здійснюється його посередницька функція. Драматургічні злами трансформують розвиток дії від ситуації нерозуміння (невпізнавання, неприйняття, розбіжності) до єдності учасників дії. Завдяки посередницькій функції Вольфрама Тангейзер в Фіналі I дії дедалі втягується земне життя.

Разом з тим, є й певна загальна семантична функція, сполучена з образом Вольфрама, завдяки якій всі драматургічні злами в Фіналі I акта вибудовуються в єдину систему. Вагнер пов'язує з фон Ешінбахом функцію руйнівника сумнівів в душі Тангейзера. Дана семантична функція Вольфрама втілена в інтонаційно-вербальної логіці оформлення драми. Кожен з драматургічних зламів пов'язаний із виділенням партії баритона з чоловічого септету. Так, початкова фаза в сцені пізнавання Тангейзера пов'язана з реплікою Вольфрама в F-dur («Er ist es!»).

Що стосується другого драматургічного зламу, то і тут Вагнер виділяє партію Вольфрама з квартету тенорів і басів. Лицарям, що сумніваються і волають до Героя («Nahst du als Freund oder Feind?»), відповідає Вольфрам. Тут намічається експозиція ще однієї функції Вольфрама, що розкривається у зв'язку з його участю в долі Тангейзера – заступництво. Те, що Вольфрам відповідає замість Тангейзера, що мовчить, дозволяє припустити, що це – перша в опері сценічна ситуація, що дозволяє розглядати лицарів-співаків як двійників.

Третій драматургічний злам в Фіналі I дії відбувається в кульмінаційній фазі чоловічого септету «Bleib bei uns!». Вагнерівське оформлення драматургічного зламу свідчить про роль Вольфрама. Репліка баритона – «Bleib bei Elisabeth!», яка передвіщає майбутній поворот долі Героя, звучить максимально яскраво, Вагнер змушує робити паузу в цей момент інших учасників септету. У репліці Вольфрама вперше в опері вводиться ім'я Єлизавети. Ономастичний аналіз іменної партитури «Тангейзера» дозволив О. Г. Рощенко зробити висновок про те, що у вигук Вольфрама Вагнер завуальовано втілює ту ідею, в ім'я досягнення якої головний Герой і занурювався в царство Венери, і залишав його. Ця ідея – Любов (вміст вигуку Вольфрама розшифровано як «Bleib bei Liebe!», тобто «залишся в ім'я любові» або «залишся з любов'ю» [5, 72]).

Найважливішу роль у становленні образу Вольфрама грає його перше аріозо; що готує заключний драматургічний злам в Фіналі I дії. Тут Вольфрам постає у функції ремінісцентора. Аріозо Вольфрама – перше оповідання про передісторію подій. Розповіді подібного роду Вагнер пов'язує з тими персонажами, що грають визначальну роль у розвитку драми.

Фактором, що сприяє виявленню єдиного семантичного ядра аріозо, є наскрізна інтонація, прообраз якої – вигук Вольфрама «Bleib bei Elisabeth!». Ходи d – а свідчать про те, що оповідання Вольфрама пронизане думками про Єлизавету, хоча її ім'я протягом аріозо не озвучується. В аріозо образ Вольфрама набуває семантичної функції Співака зірки. Надалі жодне з сольних висловлювань героя не обходиться без цього символу, що характеризує його ставлення до кохання як ідеалу.

У Фіналі I дії Вольфрам постає і як учасник подій, направляючи і зумовлюючи їх розвиток, як свого роду центр, крізь який проходить оформлення дії, і як герой, який перебуває над драмою, над дією. Мінімізуючи участь героя в 2-ій сцені 2-го акта, де відбувається сценічний розвиток драми Тангейзера і Єлизавети, композитор розкриває глибинні переживання в душі Вольфрама, зумовлюючи участь героя в процесі подальшого розвитку драми.

Вольфрам продовжує направляти розвиток образу Тангейзера у функції посередника,

залишаючись його супутником, наставником, вводячи Героя в драму. Тепер посередницька роль героя розкривається у зв'язку із введенням Тангейзера в світ Єлизавети, яка сумує за ним. Якщо в 1 дії посередницька функція Вольфрама виявлялася відкрито, то тепер його роль посередника повинна залишитися таємницею для Єлизавети. Ось чому тепер голос співака, що виконує партію Вольфрама, повинен звучати приглушено, в порівнянні з міццю імперативного тону в 1 дії. Вольфрам з активного учасника подій перетворюється на споглядача, який спостерігає за розвитком відносин між героями, залишаючись «в глибині сцени» (авторська ремарка), будучи невидимим і нечутним для них. Друга репліка Вольфрама в цій сцені звучить подібно вироку, який співак, позбавлений надії, виносить самому собі. Хоча драма Вольфрама є немов прихованою і затіненою пристрастями Тангейзера, тим не менш, вона є істотним підґрунтям розвитку дії в цілому. Благородство Вольфрама – ідеального героя – відтіняє бунтівливість натури Тангейзера.

Змагання співаків (Фінал 2-го дії, № 8) за жеребом відкриває Вольфрам. Тут виконавець стикається зі складним завданням: його герой повинен розкрити таємницю любові, знаючи про те, що серце Єлизавети належить іншому. 1-а пісня Вольфрама розкриває його функцію лицаря-оборонця любові небесної. Якщо 1-а пісня Вольфрама була фазою експозиції «війни співаків», то друга звучить в кульмінації сцени. Вольфрам прагне приборкати лицарів, обурених «одкровеннями» Тангейзера. У 2-ій пісні – войовничий захисник високої любові – звертає свою пісню-молитву до небес, до зірки. У Фіналі 2-го дії Єлизавета, постаючи як дійова особа, самостійно здійснює функцію посередниці і заступниці, «відбираючи» її у Вольфрама. Індивідуалізація образу Вольфрама обумовлена мірою його участі в драмі спокути Тангейзера і самопожертви Єлизавети.

У III акті опери всі етапи розвитку дії пов'язані з участю Вольфрама: з партією баритона Вагнер пов'язує фінал драми спокути Грішника, вирішений у вигляді змагання співаків перед безоднею пекла. Виявлені раніше семантичні функції образу Вольфрама, що пов'язуються Вагнером з тембром баритона, виступають у взаємодії. Розвиток образу призводить до преображення функції героя: споглядач метаморфізує в активного учасника драми спокути. У 1 сцені (№ 10) III дії представлена семантична функція Вольфрама-споглядача, що була намічена у 2 акті. Речитатив Вольфрама – драма споглядання героя, що розділив з Єлизаветою тривоги очікування Тангейзера. Речитатив Вольфрама, що є молитвою, передує майбутню Молитву Єлизавети (№ 11). Поряд з функцією споглядання, герою, образ якого сполучений із тембром баритона, притаманні функції інтонаційно-жанрового відображення і випередження наступного розвитку дії. Функція Вольфрама-споглядача зберігає своє значення протягом Молитви Єлизавети (№ 11) і німої сцени її сходження на небеса. У 2 Сцені 3 дії (№ 12, Романс) Вольфрам знову постає у функції Співака. Значення Романсу Вольфрама в контексті розвитку драми героя, тембр якого пов'язаний з баритоном, важко переоцінити. Це – єдине соло, виділене композитором як окремий номер не тільки в партії Вольфрама, а й серед усіх чоловічих партій. У Романсі повертається ключовою для сольних висловлювань Вольфрама-співака символ – зірка, затверджується функція Вольфрама – Співака зірки. Наявність ключового смислообразу, що об'єднує сольні висловлювання героя, сприяє наскрізному розвитку функції Вольфрама-співака. У фіналі (№ 13) відбувається трансформація семантичних функцій Вольфрама.

Логіка розгортання міфологеми-ідеї опери «*der Sägerkrieg*» спрямовує розвиток Фіналу. Сцена невпізнання / впізнання в фіналі 3 акта є неоднозначною. Спочатку Вольфрам, подібно іншим лицарям-співакам в Фіналі 1 дії, не відразу впізнає в Пілігримі збожеволілого Тангейзера: втративши себе, Герой втрачає ім'я власне [5, 67]. Тут Тангейзер першим впізнає Вольфрама, іронічно величаючи його «*mein guter Säger*», постаючи у функції ремінісcentора. Здавалося б, функції співаків, що змагаються, є дзеркально модифікованими (здійснення операції зміни знаків). Однак наступна ситуація впізнання Вольфрамом Тангейзера, виконана за аналогією з 1 актом, означає повернення Героя в іменну дію опери та збереження за Вольфрамом функції його ономатета. І в цьому випадку впізнання Вольфрамом Тангейзера здійснено в душі драматургічного зламу.

Звертаючись до Генріха, змушуючи повідати про паломництво, Вольфрам утримує його від занурення в пекло: натхненний прикладом Єлизавети, він починає боротьбу за Грішника, що марить «пекельною радістю». На партію Вольфрама немов би падає «тінь» перекручених відчаєм спогадів Тангейзера. Вольфрам зберігає функцію наставника, що визначає рух внутрішньої драми Героя.

З точки зору формування системи репризних арок, важливою є випереджальна Розповідь Тангейзера, що є трансформованою ремінісcentцією з Фіналу 1 дії: тепер Тангейзер запитує у Вольфрама, чи не є той його ворогом. Якщо в Фіналі 1 дії Тангейзер на питання лицарів про місце свого такого тривалого перебування відповідав ухильно, то тепер, довірившись Вольфраму, дає докладну розповідь. У міру того, як Розповідь Тангейзера перетікає в розгорнуту наскрізну сцену (виклик Венери вирішено як драматургічний злам), змінюється функція Вольфрама: із споглядача (слухача) він знову

перетворюється в активного учасника подій, в оборонця, який зупиняє безумця ім'ям Єлизавети у воріт пекла. Прообрази цієї сцени – не тільки перша «битва» лицарів-співаків з Тангейзером, з Фіналу 1 дії, а й сцена заступництва Єлизавети з Фіналу 2 дії.

У сцені поєдинку за душу Грішника взаємодіють раніше представлені почергово семантичні функції Вольфрама – учасника подій, їх вершителя і споглядача. Їх спільне виявлення – свідчення досягнення драмою, керованою Вольфрамом, кульмінаційної фази розвитку. Під виглядом «війни співаків» відбувається бій між пеклом і раєм за душу Грішника. У партію фон Ешінбаха – відповідно до функції заступника – повертаються наказові аскетичні інтонації.

Кульмінаційний драматургічний злам у Фіналі 3-го дії, що співпадає з фазою перетину кульмінації конфлікту і початком спокутної розв'язки, як це було і в двох попередніх актах, пов'язаний із втручанням Єлизавети. Героїня постає у вигляді імені, що діє, уведеного в розв'язку драми Вольфрамом (тобто, за зразком 1 дії). Подібно до того, як це було в 1 дії, ім'я Заступниці акцентовано композитором (ff, уповільненням темпу). Щоб підкреслити вагомість впливу вимовленого Вольфрамом імені Elisabeth на Тангейзера, Вагнер вводить тут «іменну інтонацію» [5, 90] героїні в партії баритона на півтону вище, ніж в 1-ій дії. З цього моменту драму Тангейзера вирішено: Грішник виголосив ім'я Ангела, що очистив його від гріха.

У завершальному фрагменті опери у хорі пілігримів голос Вольфрама вперше звучить в унісон з лицарями-співаками. Вагнер вперше не виділяє його партію окремим нотним рядком, об'єднуючи її з партією Бітерольфа. Тим самим Вагнер підкреслив, що Вольфрам виконав свою місію, возз'єднавшись із лицарями і пілігримами. Баритон, тембр який колись підкреслював Вагнер, більше не повинен виділятися з масиву чоловічих голосів. Навпаки, він має злитися воєдино із загальною вокальною масою. У заключному чоловічому ансамблі та хорі «Тангейзера» здійснюється возз'єднання всіх тембрів в єдину звукову масу з метою підкреслити єдність віруючих, що стоять перед Божественним обличчям.

Від диференціації образу Вольфрама, ідентифікованого з тембром баритона, виразні можливості якого були представлені настільки різноманітно і охоплюють майже всі етапи розвитку дії війни співаків, Вагнер привів музичну драму до утвердження (соборної) єдності, в тому числі тембрової. Досягненню цієї мети сприяла, зокрема, нівелювання властивої баритону тембрової специфіки в заключному епізоді опери. Уніфікація тембру баритона (як і інших тембрів) свідчить про свого роду нонперсоніфікація образу героя як носія особливої тембрової семантики. Вагнер приходить вокальну партитуру опери до сукупного надтембру як єдності контрастних тембрів, що відповідає ідеалу досягнутого загального Блага в орега as drama. Тут, подібно мистецтвам у музичній драмі, яку передбачив байройтський геній, вокальні тембри повинні «померти», щоб у результаті виникла та однотемброва велич, якою композитор завершує свою другу реформаторську оперу.

Семантичні функції образу Вольфрама, тембр якого пов'язаний Вагнером з баритоном – голосом, що не має дублювань у вокальній драматургії, проявляються виключно у зв'язку з розвитком драми Тангейзера. Звідси – роль таких функцій Вольфрама, як впізнавання (невпізнавання) Тангейзера; введення Тангейзера в дію; примирення Тангейзера із земним світом, повернення Героя Небу; ремінісцентора (сприяє пробудженню спогадів); руйнівника сумнівів; друга, наставника, посередника, медіатора; введення Єлизавети в дію (і як імені, що діє, і як дійової особи); функція ономатета; рупора ідей і почуттів Єлизавети; функція самопожертви в ім'я небесної любові і спасіння; функції споглядача (слухача) і вершителя подій; заступника.

### Література

1. Буряков Д. Рихард Вагнер [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://cl.mmv.ru/composers/Vagner.htm>.
2. Девятова Н. Н. Рихард Вагнер в контексте культурфилософской мысли Германии и России XIX – начала XX в.: автореф. дис. канд. философских наук / Н. Н. Девятова. – Саранск, 2001. – 11 с.
3. Оперная реформа Вагнера как фактор формирования нового исполнительского стиля [Електронний ресурс] / – Режим доступа: <http://www.km.ru/referats/333429-opernaya-reforma-vagnera-kak-faktor-formirovaniya-novogo-ispolnitelskogo-stilya>
4. Попова С. О вагнеровских певцах и дирижерах [Електронний ресурс] / – Режим доступа: [http://cdguide.nm.ru/composers/wagner\\_performers.html](http://cdguide.nm.ru/composers/wagner_performers.html)
5. Рощенко Е.Г. / Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономотологический методы анализа музыки): Монография. – Харьков: ХНУРЕ, 2007. – 128 с.
6. Рубаха Е. А. История голосов [Електронний ресурс] / – Режим доступа: <http://knu.znate.ru/download/docs-537901/537901.doc>.

7. Тимохин В. Из очерков о выдающихся певцах современности. Вагнеровские певцы и дирижеры [Электронный ресурс] / – Режим доступа: <http://heldentenor.narod.ru/timohin.htm>.

8. Тимохин В. Мастера вокального искусства XX века.- Вып.1: очерки о выдающихся певцах современности / В.В. Тимохин . – Москва : Музыка, 1974. – 176 с.

### References

1. Burjakov D. Rihard Vagner [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://cl.mmv.ru/composers/Vagner.htm>.

2. Devjatova N. N. Rihard Vagner v kontekste kul'turfilosofskoj mysli Germanii i Rossii XIX – nachala XX v.: avtoref. dis. kand. filosofskih nauk / N. N. Devjatova. – Saransk, 2001. – 11 s.

3. Opernaja reforma Vagnera kak faktor formirovaniya novogo ispolnitel'skogo stilja [Jelektronnyj resurs] / – Rezhim dostupa: <http://www.km.ru/referats/333429-opernaya-reforma-vagnera-kak-faktor-formirovaniya-novogo-ispolnitel'skogo-stilya>

4. Popova S. O vagnerovskih pevcah i dirizherah [Jelektronnyj resurs] / – Rezhim dostupa: [http://cdguide.nm.ru/composers/wagner\\_performers.html](http://cdguide.nm.ru/composers/wagner_performers.html)

5. Roshhenko E.G. / Chislo i imja v novoj mifologii muzykal'nogo romantizma (numerologicheskij i onomatologicheskij metody analiza muzyki): Monografija. – Har'kov: HNURE, 2007. – 128 s.

6. Rubaha E. A. Istorija golosov [Jelektronnyj resurs] / – Rezhim dostupa: <http://knu.znate.ru/download/docs-537901/537901.doc>.

7. Timohin V. Iz ocherkov o vydajushhihsja pevcah sovremennosti. Vagnerovskie pevcy i dirizheri [Jelektronnyj resurs] / – Rezhim dostupa: <http://heldentenor.narod.ru/timohin.htm>.

8. Timohin V. Mastera vokal'nogo iskusstva XX veka.- Вып.1: ocherki o vydajushhihsja pevcah sovremennosti / V.V. Timohin . – Moskva : Muzyka, 1974. – 176 s.

**Можжев Федор Николаевич**, старший преподаватель кафедры сольного пения, Харьковский национальный университет искусства имени И.П. Котляревского, соискатель кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусства им. И.П. Котляревского

### СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ВАГНЕРОВСКОГО БАРИТОНА В ВОКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ «ТАНГЕЙЗЕР»

Семантические функции образа Тангейзера, тембр которого связан Вагнером с баритоном – голосом, не имеющим дублировок в вокальной драматургии оперы, проявляются в связи с развитием драмы Тангейзера. Отсюда – роль таких семантических функций вагнеровского баритона в опере, как узнавание (неузнавание) Тангейзера, введение Героя в действие, примирение с земным миром, а также функции реминисцентора, разрушителя сомнений, наставника, медиатора, функции введения Елизаветы в действие (як действующего имени и действующего лица), функция ономатета, рупора идей и чувств Елизаветы, функции созерцателя (слушателя), заступника.

*Ключевые слова:* вагнеровский баритон, семантическая функция, образ-тембр, вокальная драматургия, состязание певцов.

**Fedir Mozhaiev**, senior lecturer, postgraduate student, I.Kotliarevskiy National University of Culture

### SEMANTIC FUNCTIONS OF WAGNERIAN BARITONE IN VOCAL DRAMA OF THE OPERA «TANNHAUSER»

The article is devoted to the identification of semantic functions of Wagnerian baritone in the drama of the opera «Tannhäuser». Among the male voices represented in the opera by a trio of bass, the trio of tenors and baritone, only Wolfram has no counterpart on the tessitura. The composer designed a special role for Eschenbach in connection with a specification of the baritone voice. Wagner intended a special semantic program

Ratio between vocals of the first tenor (Tannhäuser) and baritone is based on a dialogic principle. Its value increases as the development of opera action. Wolfram affects the fate of the main characters by forming the development of the drama of redemption and salvation. In the process of developing a dialogue of knights singers Tannhäuser and Wolfram (tenor and baritone), the main hero finds passive role, and its protagonist - effectively-active. The development of image-tones leads to the loss of the sacred Tannhäuser appellative Singer and transfers it to Wolfram. As a protagonist, twin and alter ego of the main hero Wolfram shared with him the function of Knight and Singer. Wolfram is interpreted as a member of the drama of love and redemption. However, the accession of Elizabeth to heaven does not mean weakening the respective «sides» love triangles. In the name of Elizabeth, Wolfram continues on the ground fighting for the soul of a sinner who is the angel in heaven. Love triangles in the Finals III action was particularly strong impact on the development of the drama of redemption. In the Final Actions III Tungsten acquires semantic functions horn ideas heroine and destroyer of hell In the Final Act of the formation of the Wolfram's image determines four dramatic breakup in the development of Tannhäuser 's drama. The first relates to the stage of recognition Tannhäuser. The second – with the recognition of other Hero, but not the enemy. Third – the proclamation of the name of Elizabeth, for which the hero decides to stay in the Wartburg; fourth – with the story of the miracle of Wolfram that made the Tannhäuser's song, touched the heart of the Virgin (Elizabeth). Thanks to the development of Wolfram invasions actions carried out by its intermediary function between the protagonist and the knights. Diagrams of transforming the dramatic development of the action on the situation of misunderstanding (not recognition, rejection, disagreement) to the unity of the action. Wagner connects destroying of doubts in Tannhäuser's soul with fon Eshinbah.

In the first aria – the prehistory of events – Wolfram appears in the functions of reminiscence and Star Singer. In the Final of the 1 action Wolfram appears as a participant of the events, predetermining their development as a hub through which passes clearance activities, and as a hero who dwells on the drama. In the second scene of Act 2 Wagner passes beholder function to Wolfram. Nobility Wolfram – ideal hero – sets off rebellious Tannhäuser's nature. In the Final of 2 act individualization image of Wolfram and associated tone caused by the measure of its participation in the drama of Tannhäuser's redemption. In Act III of the opera all the stages of the drama of Sinner redemption associated with Wolfram. Previously identified by the semantic functions of the Wolfram's image act in cooperation. Wolfram contemplative function retains its value over Prayers Elizabeth (№ 11) and the silent scenes of her ascension to heaven. Later contemplative metamorphosed into an active participant in the drama of redemption. Hero whose image is associated with the baritone timbre inherent function tonally-genre reflection and lead the future development of the action. Number 12 Romance – solo single, dedicated by the composer as an individual issue, not only in the Wolfram's part, but also among men's parts. Romance claims function of Wolfram – Singer Star. In the final (№ 13), there is a transformation of the semantic functions of Wolfram. Deployment logic of operatic myths ideas «der Sägerkrieg» directs the development of the Final W action. Tungsten retains mentor functions for defining inner drama of Hero. Wolfram of the beholder (the listener) again becomes a participant in the event, in the patron, stopping Madman named Elizabeth at the gates of hell. Under the guise of «war Singers» is a battle between heaven and hell for the soul of the sinner. In the Eschenbach's parts returns imperative ascetic tone. In the final opera chorus, Wolfram's part is not selected for the first time a separate musical line (combined with the party Biterolf): Tungsten fulfilled his mission in the drama of salvation of the sinner. Therefore, baritone voice should merge with the total mass of the vocals. Voices reunion in a single audio stream favors the expression of the unity of believers before God. Leveling baritone timbre specificity is contributing to the tonal unity. Unification of baritone voice suggests a kind of Wolfram's non-personification as the bearer special timbre semantics. The cumulative excess of timbre as the unity of contrasting voices expresses the idea of the common good. Here, like the arts in the musical drama of Wagner, vocal timbres must «die» to create that overtimbre greatness, which completes the opera composer.

*Keywords:* Wagnerian baritone, semantic function, image, voice, vocal drama, competition singers.

УДК: 785.11

**Ракочі Вадим Олександрович**  
викладач, Київський інститут музики  
імені Р. М. Глієра, пошукач кафедри  
української музики та музичної  
фольклористики, Національна музична  
академія України ім. П.І. Чайковського

### **ВНУТРІШНЄ ОРКЕСТРОВЕ СОЛО В УКРАЇНСЬКІЙ СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ**

*У статті розглянуто особливості розвитку симфонічного мистецтва ХІХ століття в Україні. Головний акцент в аналізі оркестрування зроблено на внутрішньому оркестровому соло. Такий характер дослідження продемонстрував парадокси розвитку симфонічної музики в Україні, довів пан-європейський характер соло в оркестрі, посилив сумніви щодо часу створення Симфонії невідомого автора ХІХ століття.*

*Ключеві слова:* оркестр, оркестрування, внутрішнє оркестрове соло, українська симфонічна музика.

В останній третині ХІХ століття в європейській музиці розпочинається справжнє піднесення так званих «молодих шкіл», і пан-європейський процес охоплює терени України. Особливістю національної культури є прадавня увагу митців майже виключно до вокальних жанрів, й напрочуд малий інтерес до оркестрової музики.

Проте об'єктивний дослідник ні на мить не повинен забувати, що українська музична культура через низку обставин мала цілком інший від західноєвропейської музики вектор спрямування й культурне підґрунтя. «Технічне» співставлення було б некоректним і таким, що ігнорує факт кількох десятирічного становлення оркестрової культури в Західній Європі в порівнянні із молодим українським мистецтвом, затиснутого лещатами-обіймами держави-сусіда.

Малий інтерес до симфонічних жанрів у ХVІІІ- ХІХ століттях як специфічну рису мистецтва в нашій країні відмічають М. Грінченко [7, 36], М.Гордійчук [4, 6; 5, 122], А.Калениченко і А.Терещенко [8, 191], Л. Кияновська [9]. М. Грінченко пише, що «в той час, коли хор можна було