

Світлана БОРОВИК,

orcid.org/0000-0003-1170-4014

заслужена артистка України, доцент,
завідувач кафедри академічного співу та хорового диригування
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
(Київ, Україна) *svborovik63@gmail.com*

ВИКОНАВСЬКІ ТРУДНОЩІ В ОПЕРНІЙ МУЗИЦІ Р. ВАГНЕРА (НА ПРИКЛАДІ ПАРТІЇ ТАНГОЙЗЕРА З ОДНОЙМЕННОЇ ОПЕРИ)

Вокальна музика Ріхарда Вагнера вкрай складна для виконання. Останнім часом оперна музика Р. Вагнера активно виконується в Україні, а проблематика вітчизняних музикознавчих досліджень «вагнерознавців» торкається різних аспектів його творчості: від оперної драматургії до співацьких виконавських традицій. Оперна драматургія німецького композитора знаходиться у фокусі російських та українських дослідників: Г. Кузнєцова, І. Коженова, М. Черкашина-Губаренко. Однак цілісного та єдиного уявлення про особливості вокальної творчості майстра, виконавські амплуа голосів і досі не склалося.

Метою статті є інтонаційний аналіз вокальної партії Тангойзера з однойменної опери Ріхарда Вагнера й характеристика її виконавських труднощів. Важливим завданням видається систематизація відомостей щодо «сценічного життя» музики Р. Вагнера в Україні в XIX – на початку XXI століття. Також потребують узагальнення емпіричні дані про специфіку роботи вокаліста при виконанні партії Тангойзера та коментування технічних, тембрових і голосових особливостей вокального виконавства, виявлених у процесі аналітичного розбору музичної мови оперної партії.

Досліджено інтонаційні особливості вокальної партії Тангойзера з однойменної опери Ріхарда Вагнера. Систематизовано відомості щодо сценічного життя музики німецького композитора в Україні в XIX – на початку XXI століття. Виконано аналіз сольних фрагментів та ансамблевих сцен за участю головного героя. Виконавські труднощі провідної чоловічої оперної партії зазначено на основі характеристики таких номерів опери: сцени Тангойзера й Венери, гімну Венері «Тобі хвала» (I дія); сцен із Єлизаветою та епізоду змагання співаків (II дія); сцени з Вольфрамом і монологу Тангойзера про паломництво в Рим (III дія). Узагальнено емпіричні та аналітичні дані про специфіку роботи вокаліста при виконанні партії Тангойзера. Надано методичні поради щодо технічних, тембрових і вокальних особливостей виконавства, виявлених у процесі аналітичного розбору оперної партії, і співзвучності їх з особливостями вагнерівського амплуа *Heldentenor*.

Ключові слова: німецька романтична опера, вокальне амплуа, *Heldentenor*, сценічний образ, інтерпретація, вокальне виконання.

Svitlana BOROVYK,

orcid.org/0000-0003-1170-4014

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor,
Head of the Department of Academic Singing and Choral Conducting
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *svborovik63@gmail.com*

PERFORMING OBSTACLES IN WAGNER'S OPERA MUSIC (ON THE EXAMPLE OF THE ROLE OF A TANGOUSER)

Richard Wagner's vocal music is extremely difficult to perform. Recently, R. Wagner's opera music has been actively performed in Ukraine, and the issue of domestic musicological research of "Wagnerologists" studies on various aspects of his work: from opera drama to singing performance traditions. The opera drama of the German composer is in the focus of Russian and Ukrainian researchers: G. Kuznetsov, I. Kozhenova, M. Cherkashina-Gubarenko. However, a holistic and unified idea of the features of the vocal work of the master, the performing roles of the voices still has not developed.

The aim of the article is the intonational analysis of Tangoiser's vocal part from the opera of the same name by Richard Wagner and the description of its performance difficulties. An important task is the systematization of information about the "stage life" of R. Wagner's music in Ukraine in the XIX – early XXI centuries. Also in need of generalization: empirical data on the specifics of the vocalist's performance of Tangoiser and commenting on the technical, timbre and vocal features of vocal performance, identified in the process of analytical analysis of the musical language of the opera.

The intonation features of Tangoiser's vocal part from Richard Wagner's opera of the same name are studied. The analysis of solo fragments and ensemble scenes with the participation of the main character is performed. The performance

difficulties of the leading men's opera part are noted on the basis of the characteristics of the following numbers of the opera: the scenes of Tagoiser and Venus, the anthem of Venus "Praise be to You" (Act I); scenes with Elizabeth and the episode of the singers' competition (Act II); scenes with Tungsten and Tagoiser's monologue about the pilgrimage to Rome (Act III). Empirical and analytical data on the specifics of the vocalist's work during the performance of Tagoiser's part are generalized. Methodical advice on technical, timbre and vocal features of performance, revealed in the process of analytical analysis of the opera part, and their consonance with the features of Wagner's role Heldentenor.

Key words: German romantic opera, vocal role, Heldentenor, stage image, interpretation, vocal performance.

Постановка проблеми. Персона Р. Вагнера та його унікальний мистецький світ незмінно приваблюють увагу музикантів різних країн майже два століття. Композиторський стиль видатного німецького романтика, вельми популярний в наш час, має в Україні палких прихильників. У Києві, Харкові вже 25 років поспіль існують «Вагнерівські товариства». Останнім часом оперна музика Р. Вагнера активно виконується в Україні, а проблематика вітчизняних музикознавчих досліджень «вагнерознавців» торкається різних аспектів його творчості: від оперної драматургії – до співацьких виконавських традицій. Однак цілісного та єдиного уявлення про особливості вокальної творчості майстра, виконавські амплуа голосів так і не склалося. Загалом велика значимість, сценічна затребуваність і певна виконавська складність провідних оперних партій зумовили наше звернення до зазначеної проблематики.

Аналіз досліджень. Музика Р. Вагнера знаходиться у фокусі великої когорти дослідників. Українські та російські музикознавці вивчають різні аспекти творчості німецького майстра: це питання його музичного стилю в аспекті романтичного мистецтва загалом; проблеми драматургії у зв'язку з оперною реформою; зазначають світоглядні орієнтири, особливості ідейної та естетичної концепції композитора. У цьому сенсі відзначимо класичні роботи Е. Курта, Б. Левика, Н. Вієру, А. Кенігсберга, М. Друскіна, Е. Мелетинського й інших.

Дослідження М. Р. Черкашиної-Губаренко – одна з найпотужніших гілок сучасної світової «вагнеріани». З другої половини ХХ століття стиль Р. Вагнера привертає увагу науковиці як у контексті романтичної епохи (Черкашина-Губаренко, 1986), так і в річищі принципів його оперної драматургії (Черкашина-Губаренко, 2013). Також у фокусі її досліджень знаходиться й українська «вагнерівська сцена»: в історичному аспекті (Черкашина-Губаренко, 2002a) та в контексті сценічних пошуків режисерів театру Л. Курбаса (Черкашина-Губаренко, 2002b). Безпосередньо опері «Тангойзер» присвячені окремі статті: про стиль цієї опери (Коженова, 1974); стаття щодо авторського погляду Р. Вагнера на сценічний образ і характер головного героя (Кузнецов, 2016); дослі-

дження про вокально-темброві особливості партії «Тангойзер» у контексті амплуа Heldentenor (Кузнецов, 2015). Отже, при значному обсязі робіт, відповідних темі статті, констатуємо відсутність спеціальних досліджень виконавського аналізу провідної партії опери Р. Вагнера «Тангойзер».

Метою статті є інтонаційний аналіз вокальної партії Тангойзера з однойменної опери Ріхарда Вагнера та характеристика її виконавських труднощів. Важливим завданням видається систематизація відомостей щодо «сценічного життя» музики Р. Вагнера в Україні в ХІХ – початку ХХІ століття. Також потребують узагальнення емпіричні дані про специфіку роботи вокаліста при виконанні партії Тангойзера та коментування технічних, тембрових і голосових особливостей вокального виконавства, виявлених у процесі аналітичного розбору музичної мови оперної партії.

Виклад основного матеріалу. Вокальна музика Ріхарда Вагнера вкрай складна для виконання. Її шлях на музичну естраду України пов'язаний із деякими складнощами, серед яких зазначимо такі: дещо скептичне ставлення професійних вокалістів до музики видатного композитора, відсутність остаточно сформованої «вагнерівської школи» співаків у вітчизняних навчальних закладах, дефіцит його музики в репертуарах співаків, в оперних театрах і концертних програмах.

Між тим іще з 70-х років ХІХ століття (за життя Р. Вагнера), музика композитора з успіхом виконувалася в Києві. В. Власов повідомляє: «У 1874 році під час концертів Київського відділення Імператорського російського музичного товариства Федір Стравінський виконав речитатив і романс Вольфрама «Вечірня зірка» з опери «Тангойзер». У наступні роки київська публіка почула в концертному виконанні фрагменти з «Рієнци», «Летючого голландця», «Тангойзера», «Лоенгіна», «Тристана та Ізольди», «Парсифаля». А першою постановкою вагнерівської опери в Києві став «Тангойзер», прем'єра якого відбулася в 1882 році в антрепризі І. Сетова. Через сім років, у 1889 році, на сцені Київського міського театру (на його місці зараз знаходиться Національна опера України) «Тангойзер» був поставлений знову, на цей раз в антрепризі І. Прянішнікова» (Власов, 2012: 30). Роль антрепренерів у вкорі-

нені вагнерівського оперного репертуару у творчу практику київських театрів важко переоцінити: силами антрепризи І. Сетова в 1890 був поставлений «Лоенгрін», у 1892 році – «Тангойзер» і «Летючий голландець». Із сезону 1908–1909 років після відкриття на початку ХХ століття в Києві нового будинку оперного театру «появу на його афіші «Валькірії» київська преса назвала надзвичайною подією. До Першої світової війни «Тангойзер» і «Лоенгрін» залишалися репертуарними в оперних антрепризах Києва, Харкова, Одеси», зазначає М. Р. Черкашина-Губаренко (Черкашина-Губаренко, 2002a: 103). Визначним фактом є виконання партії Лоенгріна видатним російським тенором Леонідом Собіновим українською мовою. Загалом над україномовними перекладами його опер працювали О. Варрава, Д. Загул, В. Поліщук (журналісти, поети, перекладачі), і це є свідченням початку глибинного опанування вагнерівським вокальним стилем слов'янською виконавською школою. Окрім того, оперна режисура в особі учнів школи Л. Курбаса робила талановиті спроби реалізації театральної естетики Р. Вагнера: «У середині 20-х років в Україні сформувалися умови для рішучого перелому оперної справи. <...> Цілісною, новаторською виставою за задумом повинна була стати «Валькірія» в Харкові, запланована на 1929 рік, однак із невідомих причин вона не була доведена до сценічної реалізації. Режисер школи Леся Курбаса Фауст Лопатинський і художник Олександр Хвостенко запропонували сміливе сценографічне рішення, яке розкривало ідейно філософські колізії опери і створювало мінливий рухливий фон театральної дії, підкреслюючи її багатозначність і напруженість. Для українського оперного театру сама ідея подібної вистави була свідченням опанування вагнерівською естетикою в її театральному вимірі, пов'язаному з ідеєю синтезу мистецтв. У цей час власний синтетичний театр в Україні вже існував. Це був «Березіль» Леся Курбаса» (Черкашина-Губаренко, 2002b: 136). Політичні події 30-х років минулого століття припинили ці експерименти, і шедеври Ріхарда Вагнера зникли з театрального репертуару аж до 1994 року.

Постановки опер видатного німця – українське завдання. Вони спорадично з'являються в театрах України нашого часу, і ці спектаклі є вагомим твердженням успіху вітчизняних вокалістів в інтерпретації вагнерівського репертуару. Відмітимо гастролі в Києві Donbass Opera зі спектаклем «Летючий голландець» 2013 року, також оперу «Лоенгрін» 2019 року в постановці М. Штурма для Львівської національної опери.

Укажемо такі талановиті концертні виконання опери Р. Вагнера: «Тангойзер» (Одеса, 2017, режисерка Оксана Тараненко) та «Лоенгрін» (Одеса, 2019, режисер Павло Кошка).

У наші часи в Україні оперна музика Р. Вагнера звучить переважно у фрагментах у контексті окремих святкових подій. Наприкінці ХХ століття започатковано серію івентів «Гала-Вагнер», реалізовано виступи з відповідним репертуаром провідних оркестрів під орудою Р. Кофмана, В. Сіренко. До 2013 року до вшанування 200-річного ювілею композитора Національна опера України підготувала програми, що містять яскраві оркестрові епізоди та вокальні сцени театральних шедеврів Р. Вагнера. Згодом оперні театри міста Львів, Одеса, Харків підтримали цю ювілейну традицію. Відмітимо когорту українських співаків, що активно засвоюють і блискуче виконують складний репертуар: це Тарас Штонда, Ігор Євдокименко, Лілія Гревцова, Тетяна Анісімова, Тетяна Ганіна, Ольга Фомічова, Ольга Матушенко, Наталія Ніколаїшин, Тамара Калінкіна, Тетяна Піменова, Ірина Петрова, Тетяна Хараузова, Олександр Шульц, Олексій Верещак, Анжеліна Швачка.

За життя Р. Вагнера оперу було піддано декільком редакціям. Її прем'єра «Тангойзер» відбулася 19 жовтня 1845 року в Королівському саксонському придворному театрі в Дрездені під батугою автора. Склад співаків: Тангойзер – Йозеф Тіхачек, Єлизавета – Йоганна Вагнер (співачка – племінниця композитора), Вольфрам – Антон Міттервурцер, Венера – Вільгельміна Шредер-Девріент, Ландграф – Георг Вільгельм Детмер. У так званій Дрезденській редакції 1847 року композитор змінив фінал. Нова редакція опери була зроблена в 1860–1861 роках для постановки в паризькому театрі Гранд-опера з ініціативи княгині фон Меттерніх. Прем'єра відбулася 16 березня 1861 року французькою мовою, головні партії співали: Тангойзер – Альберт Нейман, Єлизавета – Марі Сасс, Венера – Фортуната Тедескі, Вольфрам – Іоганнес Мореллі. Подальші зміни в опері пов'язані з віденською постановкою опери в 1875 році. Імовірно, строкатість музики через численні редакції опери послугувала імпульсом для створення «Тангойзер» у змішаній редакції вже після смерті Вагнера. Перша така постановка відбулася в рамках Байройтського фестивалю в 1891 році під управлінням Фелікса Моттля.

Отже, опера «Тангойзер» має велике число редакцій і цілком успішне європейське сценічне життя. Від традиційних постановок, що відтворюють середньовічний колорит, вагнерівська

опера поступово наближалася до традиції абсолютно індивідуального, авторського прочитання. Ці принципи закладені ще постановкою Гетца Фрідріха для Байройтського фестивалю 1972 року.

Центральний оперний герой, Тангойзер – типова персона романтичного мистецтва, якому властиві суперечливість, пристрасність, схильність до афектації, романтична незадоволеність: ані в царстві Венери, ані у світі суворого самозречення й релігійної аскези лицар не зміг віднайти себе. Весь сюжетний хід вистави розвивається навколо нього, а точніше, у своєрідній боротьбі за нього.

Тангойзер охарактеризований в ансамблевих сценах і сольних фрагментах. Р. Вагнер трактує ансамблеві сцени як більш драматичні, пов'язані з дією. Наприклад, таким драматизмом вирізняється сцена Тангойзера й Венери в I дії. У ній стривожена сумом Тангойзера Венера, використовує всю силу своєї чарівності, щоби змусити лицаря не згадувати про людей і чари рідної землі, а потім проклинає його в пориві відчаю, тобто веде як любляча жінка, а не як олімпійська богиня. Партія Тангойзера в цій сцені речитативна і являє собою тонку деталізацію емоцій і почуттів героя. Тут виділяється драматургічно важливий сольний фрагмент, пов'язаний із гімном кохання Венери.

У II акті Тангойзер показаний в епізоді з Єлизаветою і в центральній сцені опері – в епізоді змаганні співаків. У сценах із Єлизаветою музичній характеристиці героя властиві шляхетність, спокій, урівноваженість. Його вокальна партія являє собою невеликі фрази речитативного характеру, які передають схвилований стан героя. Інтерваліка їх не пов'язана з широкими стрибками, а мелодика часто насичена романтичними «питальними інтонаціями». Єлизавета є статичним оперним персонажем. Тому в музичному плані ця ансамблева сцена відрізняється від сцени Венери і Тангойзера з I акту – сцени, насиченої емоціями, активної в сценічному щодо.

З ансамблевих номерів III акту вкажемо на сцену з Вольфрамом, де герой показаний смиреним мандрівником. У мелодиці партії героя відзначимо характерні хроматизовані низхідні інтонації, вузькооб'ємну інтерваліку. Ця сцена передуює Монологу Тангойзера про його паломницьке відвідування Риму. Сольні характеристики персонажа нечисленні. Одним із центральних тут є Гімн Венері. Цей яскравий номер є драматургічно значущим, оскільки саме тут Тангойзер озвучує свої думки про чуттєвий (фізичний) і платонічний різновиди любові, надає свої погляди про цінності й сенс життя, тобто герой декларує свою світоглядну позицію.

*Уперше в інструментальному шарі музичний матеріал гімну з'являється в увертюрі, де він виступає як побічна партія. Гнучка мелодика, насичені гармонії й винахідлива оркестровка покликані зачарувати слухача і створити в його уяві таємничий грот Венери. Уперше у вокальній партії Тангойзера гімн з'являється в I акті в сцені з Венерою. Відзначимо, що тут гімн звучить тричі. Але при повторенні музика послідовно підвищується в теситурному відношенні й проводиться в тональностях *Des dur, D dur, Es dur*, скріплюючи експресивний музичний розвиток сцени. Потім цей матеріал прозвучить у партії Тангойзера в II акті. Центральною тут є сцена змагання мінезингерів, де герой виступає з прославленням земних почуттів і насолод.*

Монолог Тангойзера з III акту являє собою розповідь героя про його паломництво в Рим. Тут композитор обирає строфічну форму, яка містить кілька розділів. У першому домінує концентрований і постійно повторюваний у партії оркестру образ, що передає той стан жагучого каяття, під впливом якого герой відправився з паломниками в Рим; вокальна ж партія із самого початку спирається на декламацію. Наступний розділ, пов'язаний із приходом пілігримів у Рим, відзначений появою жанру хоралу. Третій розділ, який є кульмінаційним, відтворює у вокальній партії мотив прокляття Папи. Заключний розділ монологу пов'язаний з абсолютно новим музичним матеріалом: проклятому герою залишається лише повернутися в царство Венери. Це рішення лицаря підкріплюється в музиці не тільки появою «вакхічних звучань» в оркестрі, а й виникненням у партії героя (уперше в цьому монолозі) аріозної жанрової основи теми, запозиченої з аріозо Венери з I акту.

Важливим моментом у монолозі стало співвідношення вокальної та оркестрової партій; оркестр домінує, він сповнений тематичною насиченістю. Вокальна партія має вільно-декламаційне трактування, й оркестр здійснює, отже, музичне узагальнення.

Оперна реформа Ріхарда Вагнера ініціювала й появу нових типів голосів співаків. Одним із яскравих утілень вагнерівського вокального стилю став феномен «*heldentenor*» («героїчний тенор»). Дослідник Г. Кузнецов визначає це поняття як «потужний і витривалий тенор із блискучим верхнім і насиченим нижнім регістрами для виконання героїчних партій в операх Вагнера (Трістан, Зігмунд, Зігфрід)» (Кузнецов, 2016: 35). Серед відмінних рис *хельдентенора* виділяються такі: особливості діапазону, особливості перехідних звуків,

рухливість голосу та драматичні здібності. Відмічено, що діапазон *heldentenor* коливається від *c-cis* до *a'*. При цьому в окремих випадках зустрічаються партії з більш низькою теситурою, наприклад, партія Зигмунда в опері «Валькірія», складнощі якої вимагають особливої виразності звучання низького регістра вокаліста. По-перше, складність викликають перехідні зони між резонаторами, які в тенорів цих партій розташовуються в діапазоні *c'-f'*. По-друге, потребується чітка артикуляція та рухливість співочого голосу. По-третє, драматичний талант і витривалість.

Тип «вагнерівського» тенора остаточно склався в опері «Тангойзер». Головний герой опери – натура енергійна, він гостро реагує на найрізноманітніші ситуації, а також на їх різкі зміни: від щирого захоплення до нещадного самознищення. В інтенсивності змін емоційних станів виявляється своєрідний «демонізм» героя, який повноцінно розкрити надано далеко не кожному виконавцю.

Партія Тангойзера писалася в розрахунку на вокальні дані та акторський хист співака Й. Тіхачека (1807–1886). До слова, у Вагнера склалася власна унікальна школа тенорів: послідовників традицій німецького *belcanto*, у яку входили, окрім уже згаданого Йозефа Тіхачека, Людвіг Шнорр фон Карольсфельд та Альберт Німан. Саме драматичне (акторське) втілення партії є своєрідним «ключем» до її розуміння. В есе «Про виконання «Тангойзера» Р. Вагнер рекомендував знайомитися з оперою як із драматичною п'єсою, прагнучи проникнути вглиб літературного тексту.

Тангойзер в опері показаний як пристрасна й сильна персона. За роллю він перебуває в різних площинах: одна – світ чуттєвої пристрасті, що характеризується тональної нестійкістю та барвистою оркестровкою; друга – світ чистої любові, пов'язаний із діатонікою та пісенністю, хоральністю. Музична характеристика Тангойзера розгортається за власною емоційною логікою побудови. Багатогранність його особистості виражається в багатстві звукових відтінків: від ніжного *pp* до найпотужнішого *ff*, яке при необхідності має мовби «прорізати» могутню милозвучність ансамблю солістів і щільну оркестрову фактуру. Із цими ж особливостями пов'язана й надзвичайно висока теситура партії. За 35 хвилин «чистого» співу виконавець 29 разів сягає звуку *a'* та 74 рази – *as'* (*gis'*). При цьому вони нерідко беруться стрибком, довго витримуються, а в низці епізодів звучать на піанісимо. Тому ці аспекти є суттєвими вокальними труднощами партії опери «Тангойзер».

Один із найбільш «проблемних» у технічному освоєнні моментів партії Тангойзера пов'язаний із тим, що вокалісту доводиться співати на межі своїх фізичних можливостей. У фіналі II акту, щоби посилити трагічну кульмінацію опери, виконавець головної партії протягом 20 тактів наодинці з оркестром переходить «<...> від багаторазово повтореного тихого *d'*, поступово, з болісним напруженням, доходить до кульмінації на словах «*Erbarm dich mein*» (Кузнецов, 2016: 65). При цьому звук *a'*, узятий стрибком на *ff*, повинен бути мовби викинутий уперед і вгору. Отже, протягом восьми кульмінаційних тактів голос виконавця перебуває у верхнього краю свого діапазону (*a'* звучить п'ять разів) і лише на останньому «*Erbarm 'dich mein*» ковзає вниз, мовби благаючи про прощення.

Вокальна складність в освоєнні цього фрагмента партії пов'язана з точною артикуляцією в позначеному темпі й ритмі. Як правило, це й викликає найбільші проблеми в силу швидкого темпу та примхливого ритмічного малюнка. Додаткову складність створює інтонування німецького тексту з його фонетичною й артикуляційною специфікою. На першому етапі роботи над роллю можна поради промовляти поетичний текст у потрібному ритмі й темпі, але без вокального інтонування. Потім, додавши вокал, можна робити невеликі змістові цезури для концентрації на точності передачі авторського тексту й не занадто захоплюватися емоційним станом, яке провокує неточності ритмічного малюнка.

Інший досить незручний у вокальному відношенні епізод «*Aus Freuden sehn 'ich mich nach Schmerzen*» у гімні Венері з I акту опери. Тут вокальна партія Тангойзера після 20-тактового виснажливого для тенорів відрізка співочого діапазону *c'-f'* знову проривається до *ges'* і витримує його протягом цілого такту, а потім «спускається» з низхідним стрибком на зменшену септиму. Увага до чистоти інтонації є в цьому номері важливою методичною рекомендацією, оскільки вокальна партія включає велику кількість стрибків, хроматичних ходів. Ще один важливий аспект, пов'язаний із виконанням у цьому місці опери, – особливості фразування. Так, наприклад, якщо в партії представлені дві невеликі вокальні фрази, розділені незначною паузою, то багатьох виконавців це провокує на невиправдану дискретність. При співі цих двох фраз цезура, звісно, буде виконана, але співаку потрібно мислити не двома малими фразами, а однією великою фразою для досягнення безперервного звучання.

Ще однією важливою проблемою в технічному засвоєнні головної партії опери «Тангойзер» є проблема тембру, що включає не стільки природний

складник, а вокальну культуру. Як методичні рекомендації для більш глибокого занурення в образ свого персонажа, правильного підбору засобів музичної виразності й технічних прийомів необхідно ознайомитися і проаналізувати наявну мемуарну літературу, яка висвітлює це питання.

Висновки. Ріхард Вагнер став творцем особливого вокального стилю. Він ставив собі за мету виявити кращі якості у світовій традиції опери й утілював досягнення попередніх поколінь у власній моделі національної німецької опери, що вилилося в створення синтетичної традиції опери «Gesamtkunstwerk» – унікальному синтезі слова, музики і жести. Це й означило новаторство в трактуванні тенорових партій у його операх.

Отже, на підставі аналізу технічних особливостей головної партії опери «Тангойзер» можна зробити висновок, що виконавські труднощі, які виникають у співака при виконанні музики Ріхарда Вагнера, обумовлені експресією та глибиною її емоційного наповнення. У цьому випадку від співака потрібні не просто високий рівень технічної вокальної підготовки, а також адекватне й правильне відчуття стилю, особлива гнучкість у донесенні змісту вербального слова. Унікальний і багатий виразними можливостями союз поетичної й музичної мов, який виявляє себе в музичних творах Вагнера, є дуже цікавим матеріалом для роботи та зростання виконавця в художньо-образному відношенні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Власов В. Вагнер в Києве. *Київське Вагнерівське товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених НАН України*. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2021. С. 29–35.
2. Коженова И. Черты стиля оперы Вагнера «Тангейзер». *Рихард Вагнер. Статьи и материалы*. Москва : Музыка, 1974. С. 174–196.
3. Кузнецов Г. Каким Р. Вагнер представлял своего Тангейзера. *Проблемы музыкальной науки*. 2016. № 1. С. 31–36.
4. Кузнецов Г. От Риенци до Зигфрида: Вагнер в поисках идеального Heldentenor. *Обсерватория культуры : журнал-обозрение*. 2015. № 1. С. 69–76.
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер і український театр 20-х років. *Музика і театр на перехресті епох*. Суми : Наука, 2002. Том I. С. 102–106.
6. Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер, Лесь Курбас і театр майбутнього. *Музика і театр на перехресті епох*. Суми : Наука, 2002. Том I. С. 136–139.
7. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования). Киев : Музична Україна, 1986. 182 с.
8. Черкашина-Губаренко М.Р. Оперный театр у мінливому часопросторі : монографія. Київ : Акта, 2013. 468 с.

REFERENCES

1. Vlasov V. (2012). Wagner in Kiev. [Wagner in Kiev]. *Kyiv Wagner Society: 25 years under the hospitable roof of the Kyiv House of Scientists of the National Academy of Sciences of Ukraine*. Nizhyn: Vydavets' PP Lysenko M. M., pp. 29–35 [in Russian].
2. Kozhenova I. (1974). Cherty stilya opery Vagnera «Tangeyzer». [Features of the style of Wagner's opera «Tannhäuser»]. *Richard Wagner. Articles and materials*. Moscow: Muzyka, pp. 174–196 [in Russian].
3. Kuznetsov G. (2016). Kakim R. Vagner predstavlyal svoeyego Tangeyzera. [How R. Wagner represented his Tannhäuser]. *Problems of Musical Science*, Iss. 1, pp. 31–36 [in Russian].
4. Kuznetsov G. (2015). Ot Riyentsi do Zigfrida: Vagner v poiskakh ideal'nogo Heldentenor. [From Rienzi to Siegfried: Wagner in search of the perfect Heldentenor.] *Observatory of culture: journal-review*, Iss.1, pp. 69–76 [in Russian].
5. Cherkashyna-Hubarenko M. R. (2002). Rikhard Vahner i ukrayins'kyu teatr 20-kh rokiv. [Richard Wagner and the Ukrainian theater of the 1920-s.] *Music and theater at the crossroads*. Vol. I. Sumy: Nauka, pp. 102–106 [In Ukrainian].
6. Cherkashyna-Hubarenko M. R. (2002). Rikhard Vahner, Les' Kurbas i teatr maybutn'oho. [Richard Wagner, Les Kurbas and the theater of the future]. *Music and theater at the crossroads*. Vol. I. Sumy: Nauka, pp. 136–139 [In Ukrainian].
7. Cherkashina M. R. (1986). *Historical opera of the Romantic era (experience of research)*. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 182 p. [in Russian].
8. Cherkashyna-Hubarenko M. R. (2013). *Opera house in changing time-space: monograph*. Kyiv: Akta, 468 p. [In Ukrainian].