

БАБІЙ О. П.

## ПРЕМ'ЄРНИЙ ПОКАЗ «ТАНГЕЙЗЕРА» РІХАРДА ВАГНЕРА У ДРЕЗДЕНСЬКІЙ КОРОЛІВСЬКІЙ ОПЕРІ

Тема «Вагнер і музичний театр ХІХ століття» багатогранна і невичерпна. Незважаючи на значну кількість праць, присвячених творчості Р. Вагнера, зокрема опері «Тангейзер», у мистецтвознавстві не досліджено авторських редакцій творів Р. Вагнера, його діалогу з керівництвом театру, виконавцями, публікою, музичними критиками. Фактор діалогічності під час інсценізацій опер незмінно виконував роль каталізатора у процесі самоідентифікації Р. Вагнера та утвердженні його уявлень про мистецтво, які суперечили поширеним поглядам на природу музичного театру. Шлях композитора до успіху інсценізацій його музично-театральних творів був не легким. Зокрема, дрезденська прем'єра опери «Тангейзер» у музичному театрі ХІХ століття мала свої комунікативні координати.

Мета статті – виявити історичні реалії постановки опери «Тангейзер» у Дрездені.

Прем'єра опери відбулася у Дрездені 19 жовтня 1845 р., диригував сам Р. Вагнер. Друга, так звана «паризька» редакція була втілена у столиці Франції 13 березня 1861 р. Загалом опера має дві версії, і це не випадково, оскільки перша редакція не цілком задовольнила автора, що було зумовлено труднощами постановки у Дрездені. У процесі інсценізації неможливо було відкинути традиційні кліше, засвоєні співаками-акторами, як і стереотипи, усталені в оперному жанрі. Готуючи прем'єру «Тангейзера» у Дрездені, композитор усвідомлював необхідність здолати суперечність між ідеальним образом опери у його свідомості та виконавською практикою. Р. Вагнер вважав, що співаки-актори мають осягнути його задум, ознайомившись з авторським текстом, у якому все, здавалося, було прописане. Однак цього не сталося, оскільки Р. Вагнер був новатором, і його творчі наміри не завжди відповідали реаліям музичного театру ХІХ ст.

За спогадами композитора, він покладав великі надії на інсценізацію цього опусу, і їх підтримувала дирекція Дрезденської Королівської Опери. Любов до твору, у який композитор вклав «горіння своєї душі», виявилась і в тому, що він мав намір прикрасити клавіраусцуг опери. Р. Вагнер замовив у Лейпцигу особливі типи готичного шрифту для тексту, що спричинило додаткові витрати. Цей факт другорядний лише на перший погляд, насправді він досить показовий. Так, у будинку-музеї композитора Ванфрід у Байройті зберігається велике зібрання книг у дорогих палітурах. Композитор надавав книгам і нотним виданням естетично привабливого вигляду, сприяючи і дбайливому їх збереженню. Німецький учений Манфред Егер, засновник і тривалий час директор будинку-музею Ванфрід у Байройті, так описує враження відвідувачів вагнерівської бібліотеки: «Відвідувачу спочатку впадають в око ряди красивих книг, тиснених золотом, з характерними малюнками на шкіряних корінцях. Господар дому навіть у фінансово критичні часи не шкодував коштів, щоб переплести усі книги за його точними малюнками у шкіряні палітури у байройтського палітурника Кристіана Зенффта»<sup>1</sup>.

Такої ж уваги композитор надавав зовнішньому плану опери «Тангейзер» у її дрезденській інсценізації, складовими якого були декорації, сценічні костюми і вигляд

<sup>1</sup> Eger M. Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte [Рукопис] / M. Eger. – Архівні матеріали Харківського вагнерівського товариства. – S. 4.

співаків-акторів. Під час підготовки прем'єрного показу Р. Вагнер звернув увагу на Париж як світовий культурний центр. Він замовив у Парижі декорації для «Тангейзера», які згодом виконав художник Едуард Деплешен, а середньовічні костюми були виготовлені за малюнками живописця Фрідріха Гейне, друга композитора. Однак, на думку директора театру В. А. фон Лютіхау, декорація зали імператора Карла Великого для «Оберона» К. Вебера, нещодавно виготовлена французьким майстром, придатна й для зали змагання співаків, бо цілком відповідала сценографії «Тангейзера». Надалі композиторові вдалося домогтися замовлення нової декорації для сцени змагання співаків, оскільки йшлося не про розкішну королівську залу, а про особливу сценічну картину, виконати яку було неможливо без спеціальних вказівок композитора.

У Парижі в день прем'єрного показу «Тангейзера» затримувалися з доставкою декорації для зали змагання співаків, тому композитор вирішив не переносити першого спектаклю і скористатися запропонованою декорацією королівської зали з «Оберона». Це здивувало публіку.

Новаторство творчості Р. Вагнера виявилось і в його технічному винаході – створити особливий ефект, якому він надавав великого значення. Йдеться про грот Венери, «огорнутий» рожевим туманом. Про цей візуально-чуттєвий образ Р. Вагнер писав не тільки в мемуарах, а й у програмному поясненні до увертюри «Тангейзер»<sup>1</sup>, вважаючи його істотним компонентом цілісного задуму опери. Р. Вагнер був не тільки геніальним композитором, а й драматургом, режисером, постановником, співавтором декорацій і костюмів, винахідником технічних засобів, які спільно з іншими музично-сценічними елементами мали утворювати багатомірний простір його новаторського твору. Водночас опера «Тангейзер» свідчить про формування у свідомості автора ідеї Gesamtkunstwerk і уявлень про мистецтво майбутнього.

Сценічні образи опери «Тангейзер», поставленої в Дрездені, втілювали такі співаки: Йосиф Алоїз Тіхачек (Тангейзер); молода співачка, племінниця композитора Йоганна Вагнер (Єлизавета); Вільгельміна Шредер-Деврієнт (Венера); Антон Міттервурцер (Вольфрам фон Ешенбах). Про цих виконавців композитор неодноразово писав у своїх мемуарах, створивши їх яскраві портрети. Й. А. Тіхачек утілював на сцені Дрезденської Королівської Опери образ римського трибуна Кола ді Рієнці. В. Шредер-Деврієнт була першою й дуже яскравою виконавицею ролі Сенти («Летючий голландець»); вона створила також образ Адріана в опері «Рієнці», у якій їй довелося вкотре звернутися до амплу трагедії, що завжди вдавалося їй. Р. Вагнер порівнював різні грані обдарованості двох співачок, таких несхожих, але дуже дорогих його серцю – молодій виконавиці Йоганни Вагнер, яка справляла приємне враження чистотою юного тембру й чарівною зовнішністю, і вже досвідченої артистки, справжньої примадонни Вільгельміни Шредер-Деврієнт, яка була співачкою-акторкою, музою великого реформатора і видатним інтерпретатором творів німецької співацької традиції. По суті, вона створювала цю традицію спільно з композиторами, оскільки її виконавський стиль, яскравий акторський талант сприяли поступовій ідентифікації німецької національної вокальної школи, альтернативної італійській та французькій. У репертуарі цієї співачки були «Фіделіо» Л. ван Бетховена, «Вільний стрілець» К. М. Вебера, вокальні мініатюри Ф. Шуберта, опери Р. Вагнера. Перед нею схилилися автори згаданих творів, вважаючи її виконання самобутнім, оригінальним, неповторним. В. Шредер-Деврієнт мала яскравий драматичний талант, що було співзвучним ідеалу Р. Вагнера, який мріяв про синтез драматичного та музичного начал у театрі майбутнього.

---

<sup>1</sup> Авторские программные пояснения к оперным увертюрам Вагнера (пер. Т. Г. Ковалёвой) // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цитович. – М. : Музыка, 1974. – С. 56.

Акторське обдарування В. Шредер-Деврієнт, її творчий досвід виявилися в тому, що вона відчула специфічні труднощі, неминучі у процесі інсценізації «Тангейзера». Як справжня акторка, вона почала з вивчення поетичного тексту. В один із візитів Р. Вагнера вона стала читати вголос «чудово, глибоко виразно найголовніші сцени останньої дії»<sup>1</sup>, висловлюючи сумніви стосовно того, що така, по-дитячому поверхова людина, як Й. А. Тіхачек, знайде необхідні відтінки для адекватного втілення образу Тангейзера. Про цього співака Р. Вагнер писав у мемуарах так: «Свої переваги він добре знав: знав, що у нього металевий голос, що співає він музикально чисто, з почуттям ритму, що він фразує надзвичайно чітко»<sup>2</sup>. Однак, як стало зрозуміло на прем'єрній виставі опери, цього було замало для втілення такого складного музично-сценічного образу, як Тангейзер. Далі В. Шредер-Деврієнт за клавірауспугом проспівала молитву Єлизавети і, натякаючи на Йоганну Вагнер, запитала, чи здатна її виконати «молода співачка з хорошим, свіжим голосом, але без душі, без гостроти незамінних особистих сердечних переживань»<sup>3</sup>. Сумніви співачки стосувалися не тільки адекватного виконання ролей Тангейзера та Єлизавети, а й своєї ролі – Венери. Саме В. Шредер-Деврієнт допомогла композиторові усвідомити ескізність партії цього стрижневого для опери персонажа, а вже в Парижі, коли митець здійснював другу постановку «Тангейзера», він цілком переробив цю партію, «додавши в неї те, що раніше було втраченим і залишеним без уваги»<sup>4</sup>. Знамениту співачку турбувало й те, що ескізність її партії потребує для успішного її виконання вдатися до відтворення чуттєвих вражень, але, перебуваючи вже у зрілому віці, вона не наважувалася бути настільки сміливою. Маючи гарне почуття гумору, вона жартівливо зверталася до композитора: «Заради бога, що накажете надягти в ролі Венери? Одним поясом не обмежитися. Інакше вийде маскарадна лялька – самі не будете раді!»<sup>5</sup>.

Вивчаючи мемуари Р. Вагнера, можна дійти висновку, що В. Шредер-Деврієнт була для композитора конгеніальним співтворцем, митцем-одномумцем, який допомагав авторові усвідомлювати неминучі труднощі вокально-акторського втілення опери «Тангейзер». Співачка-акторка відчула основні труднощі, зумовлені новаторством творчості композитора, який мріяв про органічне злиття акторського й співацького обдарувань виконавців у музичному театрі майбутнього.

Невтішні передчуття В. Шредер-Деврієнт справдилися. Адже твір Р. Вагнера виявився цілком протилежним звичним канонам оперного виконавства. І співаки, і публіка не були підготовлені до новаторського тлумачення оперної драматургії. Те, що для сучасного виконавця вагнерівських опер є цілком зрозумілим і природним, таким, що базується на певній виконавській традиції, сучасникам композитора було незрозумілим, оскільки вони перебували у полоні традиційного, загальноприйнятого, унормованого в художній практиці. Тому попереду чекала величезна робота з упродовження новаторських установок у художню практику музичного театру ХІХ століття самим автором.

Показовою щодо цього була робота над сценою змагання співаків, яка становила значні труднощі ще під час підготовки декорації. Однак виникли й інші, більш істотні проблеми, пов'язані з її інсценізацією й акторсько-співацьким прочитанням. Виконуючи цю сцену на фортепіано, композитор досягав повного розуміння слухачів, оскільки доносив той ідеальний образ, який народився в його свідомості. Співаки не

---

<sup>1</sup> Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуари : в 2 т. – Т. 1 / Р. Вагнер. – М. : Астрель, 2003. – С. 494.

<sup>2</sup> Там само. – С. 498.

<sup>3</sup> Там само. – С. 494.

<sup>4</sup> Там само. – С. 495.

<sup>5</sup> Там само.

могли перейнятися задумом митця, зосередитися не тільки на своїй ролі, а й уявити цілісну картину. Це зумовило зокрема й курйозну ситуацію внаслідок неадекватної сценічної поведінки Й. А. Тіхачека, виконавця ролі Тангейзера: «Коли на першій виставі я з жахом почув, як Тангейзер наприкінці змагання співаків замість того, щоб у несамовитому екстазі, забувши про все на світі, вилити свої почуття у хвалебній пісні Венері, ніжно та шанобливо звертається з цією піснею до Єлизавети, я почув те, що незбагненним чином вислизнуло з мого сприйняття на репетиціях, і в цей момент я згадав попередження Шредер-Девріент <...>»<sup>1</sup>.

Композитор відзначав, що навіть виконавець ролі Вольфрама фон Эшенбаха А. Міттервурцер, який умів «своїм співом торкнутися найінтимніших сердечних струн»<sup>2</sup>, дуже напружено сприймав специфіку вагнерівського задуму – речитативно-аріозний спів у сцені змагання співаків. Про А. Міттервурцера Р. Вагнер пише з особливим теплом. Композитор характеризував його як «оригінально замкнену, малотовариську людину»<sup>3</sup>. Цьому вокалістові довелося вперше втілити новаторську манеру співу, характерну для вокального стилю опер Р. Вагнера. Митець назвав цю подію «якорем надії» на те, що в майбутньому стане можливим підготувати співаків до виконання складних задумів, незважаючи на «всю згубність нашого оперного устрою»<sup>4</sup>. Прислухаючись до вказівок композитора, А. Міттервурцер працював над роллю, поступово досягаючи своєрідності манери співу в операх Р. Вагнера, задуману композитором як природна співацька декламація. І все ж співак незмінно переходив на традиційний, речитативно-вокальний стиль. Так, проспівуючи впівголоса свою партію під час репетицій, він лише на генеральній виконав її на повний голос і так чудово, начебто він, за словами композитора, переродився. Це позначилося на зовнішності, манері співу і стало для публіки, вже на прем'єрному спектаклі, першим осмисленням задуму новаторського твору. Усвідомлення цього А. Міттервурцером було важливим, на думку композитора, для порятунку прем'єри опери «Тангейзер» від цілковитого провалу, для художнього зростання самого співака, якого Р. Вагнер сприймав відтоді вже як зрілого митця.

Для «паризької» редакції композитор переробив і сцену змагання співаків, яка під час підготовки дрезденської прем'єри викликала стільки труднощів щодо адекватного втілення авторського задуму. Внесені зміни мали посилити наскрізний драматичний елемент сценічної дії, щоб цю сцену не сприймали як кілька сольних виходів. Однак, як переконає сучасна оперна практика, «дрезденський» варіант сцени не втратив своєї актуальності, він надає можливість розгорнуто показати становлення внутрішніх імпульсів героїв. Найбільш позитивне враження у дрезденській прем'єрі справило на композитора інструментальне виконання твору, здійснюване під його диригуванням.

Для Р. Вагнера були важливими відгуки рецензентів, сповнені розуміння творчості композитора та постановок його опер. Він пише про один із таких доброзичливих відгуків, написаних доктором Германом Франком із Брейславля. У відгуку відбилися глибокі знання, витонченість сприйняття та письменницький талант автора. Так характеризував цього вченого сам Р. Вагнер у своїх мемуарах. Тільки така особистість здатна була зрозуміти задум композитора-ерудита, композитора-філософа. Герман Франк без найменшого впливу автора, що було для Р. Вагнера особливо приємним, опублікував у жовтні чи листопаді (митець не зміг вказати точніше) 1845 р. у додатку до газети «Augsburger. Allgemeine Zeitung» повний звіт про «Тангейзера».

<sup>1</sup> Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуари : в 2 т. – Т. 1 / Р. Вагнер. – М. : Астрель, 2003. – С. 498.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само.

Композитор писав про цю публікацію так: «<...> Вона й дотепер при всій її розумній помірності є найкращою, найглибшою та найпроникливішою з усього написаного про «Тангейзера»»<sup>1</sup>. Тон висловлювання Р. Вагнера сповнений тепла і вдячності за адекватну оцінку твору. Далі, вже з гіркотою, композитор пише, що надалі, змінивши свої позиції, редакція цієї газети «давала притулок будь-кому, хто хотів посміятися наді мною, над моїми творами»<sup>2</sup>.

Показова також оцінка «Тангейзера» Р. Шуманом. Перше враження від партитури опери викликало у Р. Шумана різко негативне ставлення. У листі до Ф. Мендельсона він писав: «Музика тут ні на йоту не краща, ніж у «Рієнці», скоріше – більш тьмяна та форсована! Але якщо висловиш щось подібне, то можуть сказати: «ах, заздрість», і тому я кажу це тільки Вам, оскільки знаю, що Ви це давно знаєте»<sup>3</sup>. Однак, прослухавши «Тангейзера» у Дрезденській Королівській Опері, Р. Шуман змінив свою думку: «<...> На сцені все має зовсім інший вигляд. Багато що мене захопило цілковито»<sup>4</sup>. Це судження досить показове, воно свідчить про новаторську спрямованість твору, який сучасники сприймали лише за умови адекватної інтерпретації його виконавцями.

Важливою є оцінка виконання «Тангейзера» на німецькій сцені самим Р. Вагнером. У статті «Про акторів і співаків», написаній у період спорудження байройтського театру, він доходить невтішного висновку, що ця опера ще жодного разу не була поставлена, а «виконані лише окремі фрагменти партитури, тоді як значна її частина, драма залишилися осторонь як щось зайве»<sup>5</sup>. Ідеться про прем'єрну постановку «Мейстерзингерів» 21 червня 1868 р. у Мюнхені. Саме тоді митець відчув, що виконавці відповідно сприйняли його задум щодо невимушеності вокально-речитативної декламації, яка була настільки важливою у сцені змагання співаків у «Тангейзері», але якої так і не усвідомили вокалісти. Творчий успіх «Мейстерзингерів» був зумовлений наполегливою роботою композитора з виконавцями. Після генеральної репетиції автора сповнювала радість – співаки подолали традиційні оперні кліше, за що він висловив їм щире вдячність. Та саме «Тангейзер» став для митця докорінним зламом у творчому спілкуванні з виконавцями. Він усвідомив суперечності між своїм розумінням аріозно-речитативної декламації і несприйняттям співаками його прагнень.

Оцінюючи «Тангейзера» у своїй творчій еволюції, Р. Вагнер відзначав поступове посилення внутрішньої дії, порівняно з оперою «Рієнці», у якій переважають традиційні форми висловлювання, «Летючого Голландця» до «Тангейзера», у якому він ще більше звільнився від традиційних кліше. Перше, чим вирізняється, на думку автора, «Тангейзер» – це звернення до позасвідомого, мотивів духовного життя людини, якими зумовлюється розвиток дії. Так, композитор відзначав: «Катастрофа без найменшого натиску впливає тут зі змагання мінезингерів, результат якого залежить не від якоїсь сторонньої сили, а тільки від глибоко прихованого душевного настрою, навіть форма цього результату має суто ліричний характер»<sup>6</sup>. Не випадково Р. Вагнер надавав ключового значення саме цій сцені у становленні внутрішньої дії, вимагаючи від співаків природної декламації замість традиційних норм оперного інтонування. Лібрето композитор

<sup>1</sup> Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. – Т. 1 / Р. Вагнер. – М. : Астрель, 2003. – С. 513.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Письмо Р. Шумана к Ф. Мендельсону от 22 октября 1845 г. // Шуман Р. Письма (1840–1856) : в 2 т. – Т. 1 / Шуман Р. ; пер. с нем. ; [сост., науч. ред., вступ. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского]. – М. : Музыка, 1982. – С. 123.

<sup>4</sup> Письмо Р. Шумана к Ф. Мендельсону от 12 ноября 1845 г. // Там само. – С. 126.

<sup>5</sup> Вагнер Р. Об актёрах и певцах // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – М. : Искусство, 1978. – С. 619.

<sup>6</sup> Там само. – С. 525.

написав так, щоб публіка постійно стежила за розвитком драматичної дії, а співаки-актори незмінно перебували в образі. Музика цього твору надає сенсу авторському задуму, одухотворяючи слово, оскільки вербальний текст не мав, на думку митця, самостійного значення. Загалом, художні засоби спрямовані тут на розкриття внутрішньої дії. Аналізуючи своє художнє зростання, Р. Вагнер доходить висновку, що в «Летючому Голландці» у тексті його лібрето є численні «повторення фраз і слів, які пристосовані до оперної мелодії», щоб надати «можливість розтягти мелодію до потрібного обсягу»<sup>1</sup>. У «Тангейзері» він «не пішов на жодні поступки банальним вимогам оперного лібрето»<sup>2</sup>. Далі композитор порівнює лібрето «Тангейзера» і «Трістана та Ізольди»: «Від “Тангейзера” до “Трістана” я здійснив великий крок уперед, суттєво більший, ніж свого часу від моєї першої концепції – тобто такої концепції, якої дотримується сучасна опера, – до “Тангейзера”»<sup>3</sup>. У «Трістані» Р. Вагнер зосередився на розкритті внутрішньої дії, це виявилось в лібрето, яке мало сприяти відображенню внутрішніх інтенцій, душевних порухів героїв твору. У цій музичній драмі музика відтворює процеси, не підвладні вербалізації, надає сенсу дії засобами музичної символіки (лейтмотиви), а також плинного становлення музичної думки, яка стає еквівалентом позасвідомого, інтуїтивного та еротичного. Те значення, якого Р. Вагнер надавав лібрето, сприймається як проекція співтворчості Х. В. Глюка та Р. Кальцабіджі вже на новому історичному етапі. Х. В. Глюк спрямований на досягнення природності, простоти і правди в оперному жанрі, який уявляв як музичну драму. У байройтського генія музика набуває більшого значення – вона є мовою звуків, на зразок риторичних фігур Й. С. Баха. Так, М. Егер, дослідивши фактичні матеріали, пов'язані з особистістю Р. Вагнера, виявляє паралель між лейтмотивами байройтського генія та риторичними фігурами лейпцизького кантора, звертаючись до художньої свідомості Р. Вагнера: «І вже сам Вагнер побачив у фугових мотивах [Й. С. Баха – О. Б.] щось, споріднене його власним лейтмотивам: своєрідне “мовлення звуками”»<sup>4</sup>. Водночас, музика в операх Р. Вагнера є справжньою стихією позасвідомого, не підвладного логіці. Композитор досяг синтезу раціонального та інтуїтивного в мистецтві, якому підпорядковані всі елементи оперного задуму, що вимагало від нього як лібретиста своїх музично-сценічних опусів нових підходів до створення словесного тексту.

Хоча, на думку Р. Вагнера, «Тангейзер» ще не став зразком, який би допоміг співакам адекватно сприймати його оперні опуси, він став важливим кроком на шляху до співацько-акторського синтезу в музичному театрі майбутнього. Усі вказівки щодо правильного виконання композитор дав у таких творах, як «Нюрнберзькі мейстерзингери», «Трістан та Ізольда», тетралогія «Перстень нібелунга». Однак, як переконують мемуари і музично-естетичні праці Р. Вагнера, труднощі інсценізації «Тангейзера» у Дрездені (а далі і в Парижі) стали потужним каталізатором у процесі долання невідповідностей між ідеальним образом твору, який склався у свідомості автора, і його втіленням виконавцями.

Отже, між теоретичними положеннями Р. Вагнера щодо мистецтва майбутнього і практикою сценічного втілення його творів як реформатора музичного театру ХІХ століття були суттєві розбіжності. Перспектива дослідження полягає у подальшому вивченні спадщини німецького композитора в цілісності його композиторської, редакторської та виконавської творчості, діалогу автора та сучасників-інтерпретаторів, які втілюють його опери.

<sup>1</sup> Вагнер Р. Музика будущего // Там само. – С. 527.

<sup>2</sup> Там само. – С. 538.

<sup>3</sup> Там само. – С. 535.

<sup>4</sup> Eger M. Der Bach-Enthusiast Richard Wagner / M. Eger. – Sonderdruck aus den Festspielnachrichten des “Nordbayerischen Kurier” Heft “Parsifal”, 1981. – S. 11.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авторские программные пояснения к оперным увертюрам Вагнера (пер. Т. Г. Ковалёвой) // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цитович. – М. : Музыка, 1974. – С. 55–62.
2. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. – Т. 1 / Р. Вагнер. – М. : Астрель, 2003. – 560 с. – (Мемуары).
3. Вагнер Р. Музыка будущего // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – М. : Искусство, 1978. – С. 494–539.
4. Вагнер Р. Об актёрах и певцах // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – М. : Искусство, 1978. – С. 567–624.
5. Письмо Р. Шумана к Ф. Мендельсону от 22 октября 1845 г. // Шуман Р. Письма (1840–1856) : в 2 т. – Т. 1 / Шуман Р; пер. с нем. ; [сост., науч. ред., вступ. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского]. – М. : Музыка, 1982. – С. 122–123.
6. Письмо Р. Шумана к Ф. Мендельсону от 12 ноября 1845 г. // Шуман Р. Письма (1840 – 1856) : в 2 т. – Т. 1 / Шуман Р; пер. с нем. ; [сост., науч. ред., вступ. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского]. – М. : Музыка, 1982. – С. 125–126.
7. Eger M. Der Bach-Enthusiast Richard Wagner / M. Eger. – Sonderdruck aus den Festspielnachrichten des “Nordbayerischen Kurier” Heft “Parsifal”, 1981. – 13 s.
8. Eger M. Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte [Рукопись] / M. Eger. – Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества.

**Бабій О. П. Прем’єрний показ «Тангейзера» Ріхарда Вагнера у Дрезденській королівській опері.** Розглянуто розбіжності між авторським задумом опери «Тангейзер» та реаліями музичного театру ХІХ століття, які стали початковим моментом у роботі композитора зі співаками-актерами над створенням виконавського зразка природної декламації у музичних драмах Р. Вагнера.

**Ключові слова:** оперна редакція, музичний театр ХІХ століття, внутрішня дія, сцена змагання співаків, виконавський еталон.

**Бабий О. П. Премьерный показ «Тангейзера» Рихарда Вагнера в Дрезденской королевской опере.** Рассмотрено расхождение между авторским замыслом оперы «Тангейзер» и реалиями музыкального театра ХІХ столетия, что послужило исходной точкой в работе автора с певцами-актерами над созданием исполнительского эталона естественной декламации в музыкальных драмах Р. Вагнера.

**Ключевые слова:** оперная редакция, музыкальный театр ХІХ столетия, внутреннее действие, сцена состязания певцов, исполнительский эталон.

**Babiy O. P. Premiere of Richard Wagner’s opera “Tannhauser” in Dresden Royal Theatre.** The divergences between author's concept of the opera “Tannhauser” and the realities of musical theater in the 19 century are examined in this article. They were the starting point for the work of the author with singer-actors to create a natural declamation performance standard in Wagner’s musical dramas.

**Key words:** opera edition, musical theater in the 19 century, the internal action, stage of singers’ competition, performance standard.