

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE



Г. А. КУЗНЕЦОВ

Академия хорового искусства им. В. С. Попова

КАКИМ Р. ВАГНЕР ПРЕДСТАВЛЯЛ СВОЕГО ТАНГЕЙЗЕРА



Опера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» – первое произведение, написанное Рихардом Вагнером по возвращении в Германию, в расчёте на театр, где уже состоялись успешные премьеры «Риенци» и «Летучего голландца». Позднее композитор признает: «Этой работой я подписал себе смертный приговор – современное художественное сообщество не оставило мне надежды на помилование» [6, S. 279]. Отныне, вопреки непредвиденным поворотам судьбы, он последовательно продвигался к созданию «синтетического музыкального произведения будущего». В процессе движения формировался образ главного героя, противостоящего «толпе» как незаурядная личность.

Первым в этом ряду был Риенци – «герой в полном смысле слова: вдохновенный мечтатель. Подобно ослепительному лучу света, он вырвался из низко падшей, деградировавшей народной массы и счёл своим предназначением просветить и возвысить её» [8, S. 507]. В письме к первому исполнителю названной партии Йозефу Тихачеку композитор мотивировал её тембровое решение возрастом персонажа и широтой возможностей данного певческого голоса, который отнюдь не ограничен амплуа героя-любовника.

В «бунтарском» «Голландце», как бы бросающая вызов утвердившемуся культу «звёздных» теноров, Вагнер поручил заглавную партию баритону. И лишь в «Тангейзере» окончательно сложился тип «вагнеровского» тенора, который позднее получил название *Heldentenor*. Партию Тангейзера, созданную в расчёте на Тихачека, сам композитор признавал одной из наиболее сложных как с вокальной, так и с актёрской точки зрения [7, S. 181; 12, S. 152; 4, S. 79]. Сложность мотивировалась характером героя, разработанным с небывалой доселе тщательностью.

В последние месяцы пребывания в Париже Вагнер погрузился в изучение немецкой истории. В поисках сюжета для новой оперы он готов был остановиться на фигуре Манфреда, сына императора «Священной Римской империи» Фридриха II (1194 – 1250). Однако в этот момент ему попался сборник немецких народных сказаний, содержащий, среди прочего, легенду о Тангейзере. Образ рыцаря-миннезингера, представленный в первоизданной «наготe», без позднейших литературных наслоений, захватил композитора. Он сразу понял: «Тангейзер неизмеримо более значителен, чем Манфред, ибо это вневременной дух всей немецкой нации, запечатлённый в одном-единственном, точно определённом образе – захватывающем и трогательном. Но это и образ человека вполне современного, нацеленный прямо в сердце художника, истосковавшегося по реальной жизни» [6, S. 272].

Скрупулёзно отбирая, комбинируя и переосмысливая многочисленные поэтические первоисточники, Вагнер объединил двух исторических (и, одновременно, мифологических) персонажей – Тангейзера и Генриха фон Офтердингена, главного героя верхне-средне-немецкой поэмы XIII века «Состязание певцов в Вартбурге» [1, с. 44]. Весьма вероятно, что идея совместить два сюжета возникла во время путешествия из Парижа в Дрезден. Вагнера поразила тогда вид Вартбургского замка и находящейся неподалёку от него горы Хёрзельберг, легенды о которой поначалу не были связаны с Тангейзером. Согласно древним поверьям, в горе обитала богиня юности и весны Хольда, которая заманивала к себе людей. (Кстати, именно про Хольду поёт мальчик-пастух в I действии оперы Вагнера.) Позднее немецкую богиню отождествили с Венерой, которая завлекла Тангейзера в свой грот, когда он направлялся на состязание певцов в Вартбург.

От Тангейзера герой пятой оперы Вагнера унаследовал муки раскаяния, от Офтердингена – дух противоречия, способность противостоять целому миру. Однако композитор существенно дополнил, углубил и усложнил «компиллируемый» образ, вылепив личность нового типа. *Ezo* Тангейзер – натура чрезвычайно деятельная, энергичная, обострённо реагирующая на различные ситуации, а также на их резкие смены. От беспредельного восторга он переходит к безмерному самоуничтожению – стремительно и бесповоротно, без промежуточных ступеней [7, S. 181; 12, S. 152]. В интенсивности переживания высшего блаженства и глубочайшей скорби выявляется «демонизм» персонажа, раскрыть который при жизни Вагнера удалось лишь одному исполнителю – Людвигу Шнорру фон Карольсфельду [7, S. 229–230].

Понятие «демонического» в эстетике немецкого романтизма восходит к Гёте. Он определял «демонизм» как потенциально опасную и мощную силу, которую человек может использовать, но не способен контролировать [2, с. 256–258]. Влиянию этой силы особенно подвержены выдающиеся личности, приближающиеся к пределу человеческих возможностей или человеческого понимания. Таковы заглавные герои «Риенци», «Летучего голландца» и «Тангейзера», которые ценой колоссальных усилий пытаются обуздать неподконтрольные глубины собственной души. Но лишь в последней из трёх указанных опер становится ключевой проблема, актуальная для художественной самоидентификации Вагнера в конце 1830-х – первой половине 1840-х годов.

Композитор неоднократно предостерегал певцов от исполнения роли Тангейзера в духе «так называемых драматических теноровых партий новейшего времени» [12, S. 157]. Герои, подобные Роберту-Дьяволу в одноименной опере Мейербера и даже Максусу в «Вольном стрелке» Вебера, не в силах сделать выбор в критической ситуации, а значит, принципиально противоположны Тангейзеру, обуреваемому жаждой действия. Изобразив Тангейзера слабым, по-мещански благочестивым, но не способным противостоять своим развратным наклонностям, актёр полностью исказит драматическую суть произведения и характер заглавного героя [12, S. 157].

Многогранность личности Тангейзера и интенсивность его эмоциональной жизни находят выражение в богатстве звуковых оттенков: от нежнейшего *pp* до мощнейшего *ff*, при необходимости «прорезающего» плотную звучность ансамбля солистов и оркестра. С этими же особенностями героя связана и чрезвычайно вы-

сокая tessitura партии. За 35 минут «чистого» пения исполнитель 29 раз достигает a^1 и 74 – as^1 (gis^1)¹. При этом верхние ноты нередко берутся скачком, подолгу выдерживаются, а в ряде случаев их предписано исполнять очень тихо.

В музыке «Тангейзера» принято выделять две противостоящие друг другу образные сферы: мир чувственной страсти, где царит языческая богиня Венера, и мир чистой любви, христианского благочестия, связанный с образами пилигримов, миннезингеров и Елизаветы. Для первой сферы характерны колоритная оркестровка, тональная неустойчивость, в частности, новаторское применение уменьшённых септ-аккордов – не как знаков «ужасного», но в качестве символа сладострастной чувственности. Во второй сфере преобладают диатоника и песенное начало (в том числе хоральность). Иногда вторую сферу подразделяют на образы смирения и глубоких страданий, с одной стороны, и образы рыцарского благородства и возвышенной любви – с другой [1, с. 68]. Партия Тангейзера, соприкасаясь со всеми сферами, развивается по собственной эмоциональной логике.

Чтобы убедиться в этом, достаточно проанализировать диалог героя с Венерой в I акте. Драматургическим каркасом сцены сквозного развития являются три куплета хвалебного гимна «Dir töne Lob», каждый из которых звучит на полтона выше предыдущего (Des–D–Es). Несмотря на то, что первый куплет исполняется по просьбе Венеры, музыка никак не связана с её царством. Как подчёркивал Вагнер, миннезингер поёт свой гимн, ощущая необходимость разорвать невыносимо сладостные узы, которые он некогда наложил на себя в порыве безудержного восторга. Вместе с тем, как истинный рыцарь, он сохраняет почтение к богине и прилагает максимум усилий, дабы ни в коей мере не оскорбить её чувства [12, S. 152].

Особенностями авторского замысла объясняются уникальные жанровые и композиционные особенности этого номера. Первый куплет, исполняемый в сопровождении арфы, состоит из двух примерно равных по продолжительности (32 и 35 тактов соответственно), но контрастных по смыслу частей. Начальная часть – прославление любви, возвысившей смертного до уровня богов. Во второй части герой признаёт, что не в силах нести это бремя и потому должен покинуть царство наслаждений. (Заметим, что в увертюре и в сцене состязания певцов звучит только первая часть.)

Двухчастная форма хвалебной песни характеризуется чётко расчленёнными фразами внутри периодических структур повторного строения, широкими мелодическими ходами,

опеваниями тонов разложенных трезвучий и «облигатными» мелизмами. Прочность мажорной основы не колеблют ни редкие хроматизмы, ни появляющиеся в заключительном восьмитакте прерванный оборот (D_7-VI) и уменьшённый септаккорд двойной доминанты, который подчёркивает блеск мелодической кульминации на словах «мне, смертному». Восторженное ges^1 (септима доминантсептаккорда) на миг словно преодолевает земное тяготение, воспаряя над смолкнувшим оркестром, а затем разрешается в тонику через опевание тритона ($ges-e-b-c-des$).

В начале второй части замедляется темп, f сменяется на p , осуществляется сдвиг в минор, звуковой объём мелодической линии сокращается. Разрушение песенной периодичности подчёркнуто иррегулярными аккордами сопровождения, а также продлением верхних, гармонически неустойчивых звуков каждой фразы, выдерживаемых в течение целого такта. Благодаря этому создаётся ощущение «стремительного и бесповоротного» перехода от восторга к самоуничтожению.

Однако в данном случае самоуничтожение для героя – психологический приём, обоснование просьбы, которая будет высказана в конце куплета. Уже со второго восьмитакта возобновляется движение аккордовых фигураций арфы, постепенно ускоряется темп, нарастает динамика. К тому же, после блужданий по тональностям, изложение возвращается к гармонической схеме заключительного раздела гимна, корректируя её в соответствии с текстом.

Перелом происходит на словах «aus Freuden seh'n ich mich nach Schmerzen». Вокальная партия, после долгого (20 тактов) пребывания в границах особенно утомительного для теноров отрезка певческого диапазона (c^1-f^1), вновь прорывается к ges^1 и выдерживает его в течение целого такта, а затем, на втором слоге выделенного таким образом слова *Schmerzen*, устремляется вниз на уменьшённую септиму. При достижении мелодической вершины доминантсептаккорд, в отличие от соответствующего раздела гимна, разрешается не в VI , а в оборванный уменьшённый септаккорд ($DVII_7 \rightarrow [VI]$).

«Слом» кульминации и следующая за ним генеральная пауза готовят логический вывод из ранее прозвучавшего: «Я должен бежать из твоего царства, о, владычица, богиня, отпусти меня!». Драматургический акцент всецело переносится на вокальную партию, «сопровождаемую» четырьмя отрывистыми аккордами. Три последних повторяют кадансовый оборот в конце гимна ($DDVII_7-K_4^6-D_7$), но разделены паузами и подчёркивают опорные точки по-

ступенного подъёма к самому протяжённому ges^1 , которое «разрешится» в тонику опять-таки скачком на тритон, но уже прямым, без опевания. Так подчёркивается непреложная решимость покинуть мир наслаждений.

В последующем ожесточённом споре с Венерой оба раздела куплета при повторениях варьируются, следуя за текстом (гимн – в меньшей степени, вторая часть – более существенно), но «вывод» повторяется точно, лишь мелодическая кульминация каждый раз повышается, пока не достигнет as^1 . А вот завоевание абсолютной вершины партии Тангейзера, a^1 , оттягивается до заключительного раздела сцены, когда богиня заявляет, что мир, покой и спасение (Heil) герой сможет обрести, лишь вернувшись к ней. В этот момент развитие внезапно «освобождается из плена» уменьшённых септаккордов, завершаясь ре-мажорной каденцией, – Тангейзер объявляет своей спасительницей деву Марию.

Имя Богородицы выделено при помощи целого комплекса приёмов, в том числе a^1 , которое берётся скачком и выдерживается два полных такта. Репетируя со Шнорром, Вагнер просил его исполнять названное a^1 с максимальной мощностью, почти на пределе певческих возможностей. Только при этом условии слушатель поймёт, что разрушение чар Венериной горы – закономерное следствие выбора, сделанного героем по насущной потребности души [7, S. 181].

В опере есть и другой эпизод, где исполнитель заглавной партии должен петь на пределе возможностей – причём не одну ноту, а целый раздел. Имеется в виду «драматическая катастрофа» в финале II акта, «критически важное», «решающее место всей оперы» [7, S. 183; 11, S. 57]. Заступничество Елизаветы поражает грешного певца: он впервые видит женщину, «жертвующую собой из любви к нему». Рухнув наземь со словами: «Горе! Горе мне, несчастному», Тангейзер на какое-то время остаётся неподвижным. А затем пытается отыскать важнейшие слова, которые надлежит произнести так, словно это последние звуки в жизни, чтобы у слушателей волосы встали дыбом и содрогнулись сердца [11, S. 58].

Поначалу, в дрезденской редакции, реплики Тангейзера звучали на фоне ансамбля и хора. Возможно, отчасти по этой причине Тихачеку не удавалось донести до слушателей всю глубину «истинно трагического отчаяния» [11, S. 57] своего героя. При подготовке парижской премьеры композитора осенила счастливая мысль – оставить певца в течение 20 тактов наедине с оркестром, чтобы позволить ему от-

многократно повторенного тихого d^1 постепенно, с мучительным напряжением подняться к кульминации на словах «*Erbarm' dich mein*». Взятый скачком, на динамическом нюансе *ff*, звук a^1 должен быть не «...”спет”», но выброшен вперёд и ввысь всеми нервами певческого аппарата, как меч, которым Тангейзер намеревается убить себя» [10, S. 377]. На протяжении восьми кульминационных тактов Тангейзер пребывает у верхнего края своего диапазона (a^1 достигается пять раз) и лишь на последнем «*Erbarm' dich mein*» соскальзывает вниз, как бы умоляя о прощении.

Неоднократно подчёркивая решающее значение финала II акта, Вагнер вновь и вновь предостерегал певцов от слишком «материального», по-оперному эффектного исполнения Рассказа Тангейзера (III д.), который традиционно считается кульминационным номером в этой партии. Композитор указывал, что первые слова Рассказа следует произносить «с призрачной беззвучностью», может быть, даже с хрипотцой, очень постепенно переходя к «выражению трогательной кротости» на словах «*Um meines Engel's Tränen zu versüßen*», которые раскрывают движущий мотив паломничества – любовь к Елизавете. И далее обширная гамма противоречивых чувств героя развёртывается в строгом соответствии с поэтическим и музыкальным текстом.

Премьера «Тангейзера», состоявшаяся 19 октября 1845 года под управлением автора в переполненном зале Дрезденской придворной оперы, не оправдала надежд автора. Критики поносили «скучную» и «длинную» «оперу без пения», насыщенную диссонансами, а зрители, хорошо принявшие I и II акты, остались в недоумении от III-го. Причиной тому, по мнению

Вагнера, стали малоубедительная актёрская игра Тихачека и неудачные постановочные решения в III действии. Невзирая на купюры и другие частные усовершенствования, опера не закрепились в репертуаре театра, хотя и выдержала в период с 1845 по 1848 годы 20 представлений.

Завоевывать публику «Тангейзер» начал в 1850-х, а прочно обосновался на мировых сценах лишь к концу века. Незадолго до смерти композитор назвал эту оперу своим непоплатенным долгом перед обществом [5, S. 1098]. Между тем, с момента дрезденской премьеры и вплоть до венской постановки 1875 года Вагнер не устал вносить изменения в партитуру и уточнять детали сценического решения. Он разъяснял собственный замысел в процессе работы с исполнителями заглавной партии, в многочисленных письмах, а в 1852 году издал на собственные деньги брошюру «Об исполнении Тангейзера: Обращение к дирижёрам и исполнителям этой оперы». Можно лишь сожалеть о том, что все усилия автора, предлагавшего певцам и постановщикам заветный «ключ» к прочтению «Тангейзера», оказались тщетными. К примеру, Лейпцигский театр, напуганный требованиями автора, вообще исключил произведение из репертуарного плана. В 1864 году Вагнер нашёл в подвале Мюнхенской оперы шесть экземпляров брошюры, покрытых многолетним слоем пыли [3, p. 36–37].

Пренебрежение к рекомендациям и предписаниям автора неоднократно становилось причиной существенного искажения характера Тангейзера. Хочется надеяться, что публикуемая статья окажется полезной как для режиссёров-постановщиков, так и для исполнителей заглавной партии вагнеровской оперы.

•—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ Здесь и далее звуки теноровой партии указаны в соответствии с реальным звучанием, а не общепринятой нотной записью.

•—————▶ ЛИТЕРАТУРА ◀—————•

1. Крауклис Г. Рихард Вагнер: Оперы 40-х годов и подготовка оперной реформы // Музыка Австрии и Германии XIX века: в 3 кн. М.: Композитор, 2003. Кн. 3. С. 43–101.
2. Скородум Н. Гёте и Шопенгауэр о природе демонического начала // Мистико-эзотерические движения в теории и практике. История. Психология. Философия: материалы II Международной науч. конф. СПб.: РХГА, 2009. С. 256–266.
3. *Carnegy P. Wagner and the Art of the Theatre*. New Haven: Yale University Press, 2006. 461 p.
4. *Hey J. Richard Wagner als Vortragsmeister*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 250 S.
5. *Wagner C. Die Tagebücher: in 2 Bde*. München: Piper, 1977. Bd. 2. 1315 S.

6. *Wagner R.* Eine Mittheilung an meine Freunde // *Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner.* 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1911. Bd. 4. S. 230–344.
7. *Wagner R.* Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld // *Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner.* 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1911. Bd. 8. S. 177–194.
8. *Wagner R.* *Sämtliche Briefe.* 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 1. 692 S.
9. *Wagner R.* *Sämtliche Briefe.* 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 2. 782 S.
10. *Wagner R.* *Sämtliche Briefe.* 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 4. 550 S.
11. *Wagner R.* *Sämtliche Briefe.* 3. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003. Bd. 13. 718 S.
12. *Wagner R.* Über die Aufführung des «Tannhäuser». Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper // *Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner.* 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1911. Bd. 5. S. 123–160.

REFERENCES

1. *Krauklis G.* Rikhard Vagner: Opery 40-kih godov i podgotovka opernoy reformy [Richard Wagner: Operas in the 1840s and Preparing of the Opera Reform]. *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka* [Music of Austria and Germany in the XIXth Century]: in 3 vol. Moscow: Kompozitor Press, 2003. Vol. 3. P. 43–101.
2. *Skorodum N.* Gyote i Shopengauer o prirode demonicheskogo nachala [Goethe and Schopenhauer about the Nature of Demonic Principles]. *Mistiko-ezotericheskie dvizheniya v teorii i praktike. Istoriya. Psikhologiya. Filosofiya* [Mystic-esoteric Movements in Theory and Practice. History. Psychology. Philosophy]: papers of the IInd International Research Conference. St. Petersburg: Russian Christian Academy of Humanities, 2009. P. 256–266.
3. *Carnegy P.* *Wagner and the Art of the Theatre.* New Haven: Yale University Press, 2006. 461 p.
4. *Hey J.* Richard Wagner als Vortragsmeister. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 250 S.
5. *Wagner C.* Die Tagebücher: in 2 Bde. München: Piper, 1977. Bd. 2. 1315 S.
6. *Wagner R.* Eine Mittheilung an meine Freunde. *Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner.* 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1911. Bd. 4. S. 230–344.
7. *Wagner R.* Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. *Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner.* 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1911. Bd. 8. S. 177–194.
8. *Wagner R.* *Sämtliche Briefe.* 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 1. 692 S.
9. *Wagner R.* *Sämtliche Briefe.* 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 2. 782 S.
10. *Wagner R.* *Sämtliche Briefe.* 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 4. 550 S.
11. *Wagner R.* *Sämtliche Briefe.* 3. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003. Bd. 13. 718 S.
12. *Wagner R.* Über die Aufführung des «Tannhäuser». Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper. *Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner.* 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1911. Bd. 5. S. 123–160.

КАКИМ Р. ВАГНЕР ПРЕДСТАВЛЯЛ
СВОЕГО ТАНГЕЙЗЕРА

Образ Тангейзера из одноимённой оперы Р. Вагнера обстоятельно рассматривается автором статьи в контексте формирования концепции «синтетического произведения искусства». Героя такого произведения сегодня принято называть «вагнеровским» или «героическим тенором». При всем многообразии индивидуальных композиторских решений, отличительной чертой подобных партий является противостояние «толпе», над которой герой возвышается как незаурядная личность. Вагнер разрабатывал характер Тангейзера с небывалой тщательностью, скрупулёзно отбирая, комбинируя и

переосмысливая поэтические первоисточники. В его понимании Тангейзер – натура чрезвычайно деятельная, энергичная, обострённо реагирующая на ситуации и резкие их смены. Отсюда проистекает особая вокальная и актёрская сложность этой партии, её принципиальное отличие от драматических теноровых партий в операх Дж. Мейербера и других композиторов – современников Вагнера. Эмоциональная логика развития данного образа и способы её музыкального воплощения прослеживаются в статье на материале двух важнейших номеров из партии Тангейзера: гимна Венере (I действие)

и концептуально связанного с ним финала II действия. Теоретический и исполнительский анализ, осуществляемый исследователем, дополняется комментариями и рекомендациями самого композитора, который на протяжении многих лет безуспешно пытался снабдить ис-

полнителей указанной партии и постановщиков оперы заветным «ключом» к прочтению «Тангейзера».

Ключевые слова: Р. Вагнер, «Тангейзер», оперный театр, «синтетическое произведение искусства», героический тенор, певец-актёр.

HOW R. WAGNER IMAGINED HIS TANNHAUSER

The role of Tannhäuser from the opera of the same name is thoroughly considered by the author of the article in context of the «total work of art» forming conception. Today a hero of such work is usually called as «Wagnerian» or «Heroic tenor». For all the diversity of unique composer's interpretations, the distinct feature of all Wagnerian «Heroic tenor» roles is opposition to some «crowd»; the hero towers above this one as outstanding personality. Wagner had elaborated the character of Tannhäuser with unprecedented thoroughness, carefully selecting, combining and rethinking poetic sources. In his conception, Tannhäuser is an extremely active, vigorous character, keenly reacting to the situations and their abrupt changes. Hence it springs the exceptional vocal and dramatic difficulties of the role, as well as its fundamental distinction from

the dramatic tenor roles in the operas by G. Meyerbeer and other composers that were Wagner's contemporaries. Emotional logic of the character's development and the ways of its musical realization are traced in the article on the material of two most important episodes from the role of Tannhäuser, such as: the «Hymn to Venus» (the 1st act) and the Finale of the 2nd act (this episodes are conceptually associated with each other). Musicological and performing analysis proceeding by the researcher is supplemented with commentaries and recommendations by the composer, who for a period of many years had been making without success to supply singers and stage directors with the hidden «key» to the perusal of his opera.

Key words: R. Wagner, «Tannhäuser», opera theatre, «total work of art», heroic tenor, singer-actor.

Кузнецов Григорий Андреевич
аспирант кафедры истории и теории музыки
Академия хорового искусства им. В. С. Попова
Россия, 125565, Москва
e-mail: smithboy@yandex.ru

Kuznetsov Grigoriy A.
postgraduate student at the Department of Music History and Theory
V. Popov Academy of Choral Art
Russia, 125565, Moscow
e-mail: smithboy@yandex.ru

