

АВТОРСЬКА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАСАД МУЗИЧНОЇ ДРАМИ ВАГНЕРА В ОПЕРІ РІХАРДА ШТРАУСА «ГУНТРАМ»

Творча постать Ріхарда Вагнера є одним з найзагадковіших та найсуперечливіших явищ в історії музичної культури. Вся творчість німецького генія, як і саме його життя, постійно знаходилися і знаходяться в епіцентрі запитань і часто безкомпромисних дискусій. «Титан, що став тираном», «геній, що пішов помилковим шляхом» — які лише порівняння не викликала неординарна і сильна особистість Вагнера. Його вплив на свідомість сучасників і, особливо, на творчих діячів в перші десятиліття по його смерті мав загальноєвропейський резонанс, якого не могли уникнути навіть найзатятіші противники творчого методу великого новатора. Важливим показником художньої цінності творчості Вагнера у сучасному світі є чисельні, часто пов'язані з експериментальними пошуками постановки його опер на найкращих оперних сценах світу, а також діяльність Вагнерівського фестивалю у Байройті (Bayreuther Festspiele), що з 1876 р. (рік створення фестивалю) переривалася лише під час II Світової війни. Про неослабний магнетизм його особистості та інтерес до його музики в наші дні свідчить і активна робота Вагнерівського товариства (Richard-Wagner-Verein), філії якого існують по всьому світу. Не уникнув вагнерівського впливу і ще один німецький оперний геній — Ріхард Штраус. Його перша опера створювалася у період, коли опера класика XIX ст. вже сформувалася практично повністю. Молодий композитор мав можливість широкого вибору свого творчого провідника: Джузеппе Верді, Джакомо Мейєрбер, Жорж Бізе, Джакомо Пуччині і Руджієро Леонкавалло, представники російської оперної школи... Штраус був добре знайомий з багатою оперною спадщиною століття, що минало. Перш за все, величезну роль в його художньому формуванні зіграв батько — різносторонньо обдарований музикант і валторніст-віртуоз, шанований у музичних колах Мюнхена. Саме завдяки ньому юний Ріхард з дитинства осягав вершини твори світових геніїв: «Мій батько зі всією строгістю примушував мене вивчати старих майстрів. Не можна зрозуміти Вагнера та інших сучасних композиторів, не вивчивши заздалегідь основоположників класичної музики» [2, с. 47-48]. Наступним важливим пунктом у музичному становленні Штрауса стала його робота на посаді капельмейстера в придворних театрах Майнінгена, Мюнхена і Ваймара, де він мав можливість знайомитися з шедеврами оперної сцени. І, звичайно, переломним для молодого композитора став 1889 р.: Штраус відвідав Байройт, де у якості асистента брав участь в постановці «Парсифала». Не дивно, що саме з того часу починається особливе захоплення Штрауса творчістю Ріхарда Вагнера.

Ідея створення опери «Гунтрам» прийшла до Ріхарда Штрауса у період його роботи на капельмейстерській посаді в Мюнхенському оперному театрі (1886-1889). З 1889 р. діяльність Штрауса була пов'язана з Ваймаром, де за його участі здійснювалися, серед інших творів, постановки «Лоенгрін», «Тристана та Ізольди», «Тангейзера» і «Нюрнберзьких майстерзінгерів». Важливим також є той факт, що у 1889 р. у Байройті композитор познайомився з Козімою Вагнер. У подальші роки вони вели активне листування, в ході якого Штраус неодноразово радився з Козімою з приводу своєї роботи над постановками опер її покойного чоловіка. У цей же період відбувається і знайомство Штрауса з Олександром Ріттером — талановитим композитором і скрипалем, а також чоловіком однієї з племінниць Ріхарда Вагнера. Саме Ріттер познайомив молодого Штрауса з публіцистичними роботами Вагнера і філософськими працями Шопенгауера. Цілковімовірно, що подібне занурення у «вагнерівське середовище» помітно вплинуло на задум «Гунтрама».

Паралелі між оперою «Гунтрам» і творчістю Вагнера виникають вже на рівні сюжету і специфіки лібрето. Пошук сюжету нового для Штрауса жанру — музичної драми — був недовгим: у віденській газеті «Neue Freie Presse» композитор прочитав про орден, заснований в середньовіччі в Австрії. Члени ордену називали себе «Streiter der Liebe» — «воїнами кохання». Середньовічний колорит та ідея духовного братерства захопили молодого композитора, і він вирішив покласти історію про благородних міннезігерів в основу своєї опери. Робота над лібрето почалася у 1887 р. і продовжувалася до 1890 р.. Слідуючи традиціям свого кумира Вагнера, Штраус сам пише лібрето. В ході роботи, знаходячись спочатку в Греції, а потім в Єгипті, він неодноразово писав про свої досягнення друзям і батьку, інколи просячи поради та об'єктивної критики. По цих листах видно, що ще в процесі створення основна ідея твору істотно змінилася. Перетворення, що їх зазнала концепція оперного первістка Штрауса, особливо показові у зв'язку із спадкоємністю з вагнерівською традицією. Перш за все, було змінено завершення «Гунтрама». У первинному варіанті опера закінчувалася відмовою головного героя від своєї коханої заради служіння ордену. В цьому явно відчувався вплив вагнерівських концепцій, зокрема, ідеї жертвності в ім'я високої мети — як в «Лоенгрині», «Тангейзері», «Парсифалі». У новій версії «Гунтрама» герой відрікається і від коханої, і від своїх побратимів по ордену, керуючись лише прагненням жити за своїми внутрішніми законами.

Відмовившись у новій редакції «Гунтрама» від ідеї жертвовності, Штраус, однак, не відійшов від традиції Вагнера. Зв'язок з ним тут виявляється в іншому: у щонайтісніших зв'язках опери з конкретними етико-філософськими вченнями, зокрема з теоріями Шопенгауера, Ніцше та Штірнера. Перш за все, це стосується орієнтації Вагнера на все ту ж роботу Шопенгауера «Світ як воля і уявлення», з якою композитор познайомився в період написання «Тристана та Ізольти». Її основні положення виявилися дуже співзвучними багатьом ідеям не лише «Тристана», але й подальших опер Вагнера. У «Тристані» — це трактування самогубства як єдиного активного заперечення волі до життя, в «Парсифалі» — шопенгауєрівське протиставлення любові-пристрасті (Кундрі) і любові-співчуття (Парсифаль)¹, а в тексті «Персня нібелунга», за словами самого композитора, він несподівано для себе виявив основні положення песимістичної концепції Шопенгауера. Також плідними для Вагнера виявилися вчення Людвіга Фейєрбаха, зокрема, його ідея спокутування коханням. Саме вона пронизує партитуру «Тристана та Ізольти», заперечуючи шопенгауєрівське розуміння кохання як явища негативного.

Проте Штраус прочитав вчення Шопенгауера, втім, як і Ніцше, по-своєму і зробив відповідні *своєму* баченню висновки. Основною для нього виявилася ідея обраності. Звідси — виразний момент автобіографічності в подальшій творчості композитора, а також створення таких сильних і напружених образів, як Саломея та Електра в однойменних операх. Все це, хай ще в досить наївному і не завжди логічному вигляді, було вже у «Гунтрамі».

Взаємодія «Гунтрама» з творчістю Вагнера просліджується також в авторському лібрето опери. У його мові знаходиться безліч алюзій до вагнерівських літературних текстів. В першу чергу це застосування прийому вагнерівської алітерації:

Heiligste Not Священна нужда
In der Besten Herz У найкращому серці
Nenn' ich das Band, Я називаю це вузлом
Das zum Bund uns geeint! Що нас об'єднав

.....
Hohen Gesanges Божественний дар
Göttliche Gabe У твоєму співі
Im heil'gen Gewande Божественне вчення,
Göttlicher Lehre Що веде
Leite zu Gott... До Бога

(Третя дія, третя сцена, монолог Фрідхольда)

Далі слідує введення в текст лібрето маловживаних — найчастіше застарілих — і підкреслено високопарних німецьких слів і мовних зворотів: Frevler (злочинець), Ritzel (чернь); Mein Ziel ist des grossen Herzogs Hof, / Dessens Gunst alle Sdnger preisen wethin! / Meinen Dienst ihm zu weih'n / Zog ich in dies Land, hoffend / Noch heut zu erreichen sein Schloss! (Моя мета — двір великого герцога, чию милість всі співці оспівують всюди! Аби служити йому прибув я в цю країну, сподіваюся ще сьогодні прибути до його замку!) тощо. Це повинно створити середньовічний колорит, проте часто подібні «ін'єкції» призводять до стилістичного розшарування тексту, його неоднородності. Крім того, дуже заплутані та довгі фрази дуже «незручні» для виконання і викликають величезні труднощі для вокалістів. Сам Ріхард Штраус усвідомлював всі недоліки свого лібрето і на схилі віку визначив його як «твір не майстра, а учня». Проте факт написання літературної основи опери самостійно був для нього принциповим — адже це було одним з ключових положень творчої традиції Вагнера.

Очевидна спадкоємність з вагнерівськими методами і в підході Штрауса до вступів до всієї опери та її дій, які мають важливе значення для симфонізації «Гунтрама». За аналогією до опер байройтського маестро, він називає їх *Vorspiel'ями*. Такі вступи відрізняються від увертюри практично за всіма параметрами. Про функцію даного виду введення говорить вже сама його назва: «vor» — перед, «Spiel» — гра, тобто «те, що перед грою, дією». Свого часу Вагнер самим цим словом хотів підкреслити не лише місцезрозташування вступу, але і його нерозривний зв'язок з оперою. Це вже не концентрація вузлових моментів фабули всієї опери, як це було в увертюрі. Завдання *Vorspiel'я* кардинально інше, і в різних операх Вагнера воно по-різному інтерпретувалося. Наприклад, в «Лоенгріні» *Vorspiel* повністю підпорядкований створенню образу Граала. Це досягається тим, що тут немає експозиції конфліктуючих сторін, все зосереджено на одному образі. У «Тристані та Ізольті» *Vorspiel* містить в собі ідею приреченості кохання головних героїв, починаючись і закінчуючись темою томління. Тут вперше вступ одразу ж «на одному диханні» переходить в оперну дію. *Vorspiel* до «Парсифало» є вільною композицією, в якій концентруються найбільш піднесені образи опери. Перераховані *Vorspiel'i*, хоча і набувають нових якостей в порівнянні з традиційною увертюрою, все ж іще несуть у собі риси явищ перехідного типу, оскільки є досить закінченими в смисловому плані музичними одиницями.

¹ Цікаво, що в першій редакції «Гунтрама» була сцена із спокусницею, що викликає аналогію з образом Кундрі з «Парсифала». Судячи з листів, проти цієї сцени був батько композитора — непримиренний антивагнеріанець.

Ідея нового трактування оперного вступу повною мірою втілювалася лише в *Vorspiel*'ях до «Персія нібелунга». Саме у «Персії» *Vorspiel* остаточно отримав свою специфічну, відмінну від увертюри подобу і повністю включився в загальну логіку розвитку музичної драми. Вступ перестає бути симфонічним варіантом всієї опери. Він отримує конкретне функціональне завдання: ввести і підготувати *першу сцену*. Тому *Vorspiel*'і в «Персії» у порівнянні з увертюрою і вступами до «Лоенгрину», «Тристану та Ізольди» і «Парсифалю» відрізняються рядом трансформацій і особливостей:

- істотно скорочуються масштаби введення²;
- змінюється підхід до відбору лейтмотивів, які використовуються у вступі.

Вагнер вже не прагне відобразити в оркестровому введенні фабулу всієї опери, йому потрібно підготувати лише *першу сцену*. Тому лейтмотиви, що звучать у *Vorspiel*'ях «Персія», часто пов'язані не з провідними образами опери, а з тим, що відбуватиметься в першій сцені. Проте функції задіяних в *Vorspiel*'ях лейтмотивів не обмежуються лише підготовкою тематичної основи для перших сцен. Якщо прослідкувати їх значення в подальшому процесі розвитку лейтмотивної системи, можна виявити глибшу логіку відбору саме цих, а не інших, тем. Адже у *Vorspiel*'ях кожної з чотирьох драм звучать лейтмотиви, які, вводячи в *першу сцену*, є символічними для всієї тетралогії і, до того ж, зв'язані на відстані сюжетними нитками. Саме таке співвідношення між самими *Vorspiel*'ями, коли кожен з них стає елементом єдиної системи образів-символів тетралогії, дозволило Вагнеру за допомогою симфонічних засобів об'єднати весь оперний задум.

У «Гунтрамі» Штраус застосував одразу три типи *Vorspiel*'ів вагнерівського типу.

Vorspiel до першої дії є оркестровим вступом, що безпосередньо переходить у *першу сцену*. В ньому показані основні лейтмотиви опери, проте поза прямим зв'язком з інтонаційним конфліктом. Такий тип близький *першому Vorspiel*'ю вагнерівського «Парсифалю», де у вільній композиції концентруються найбільш величні образи опери. В ньому також звучать важливі лейтмотиви опери, не вступаючи при цьому в пряму взаємодію і не створюючи опозиційних пар. Це пов'язано з тим, що у вступі сконцентровані найбільш символічні теми, що мають концептуальне значення для всього твору: лейтмотиви кохання, народу, покликання Гунтрама, миру, Гунтрама і пробудження природи. Тобто завдання *Vorspiel*'я — передбачити не конфлікт опери (не випадково тут немає лейтмотивів, пов'язаних з герцогами, а також узагальнених тем смерті і війни), а її головну ідею. Дуже показовим в плані продовження новаторств Вагнера є і завершення *Vorspiel*'я: він безпосередньо переходить в *першу сцену* першої дії. Так було в початкових *Vorspiel*'ях до «Тристану та Ізольди», операх «Персія нібелунга». Завдяки цьому посилюється зв'язок вступу з самою дією опери, підкреслюється його драматургічна значущість.

Необхідно відзначити і суто музичну схожість перших тактів *Vorspiel*'я «Гунтрама» з інтонаційним наповненням вступу до «Лоенгрину»: те ж саме трепетне мерехтіння струнних в початкових тактах, що створює атмосферу чогось неземного, те ж саме примарно-далеке проведення теми на ріано. Цікаво й те, що лейтмотиви, які звучать на початку *Vorspiel*'ів цих опер (лейтмотив кохання в «Гунтрамі» та лейтмотив Граалоу в «Лоенгрині»), мають схожу інтервальну будову: для обох тим характерна початкова висхідна кварта, яка ніби відводить у вищі сфери.

Приклад №1 (*Vorspiel* до «Гунтраму»):

The musical score for the beginning of the Vorspiel to Guntram is in G major, 4/4 time, and marked 'Massing langsam' (massive, very slow) and 'pp' (pianissimo). It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The melody consists of a series of chords and intervals, including a prominent upward quartal motion in the first few measures.

Приклад №2 (*Vorspiel* до «Лоенгрину»):

The musical score for the beginning of the Vorspiel to Lohengrin is in G major, 4/4 time, and marked 'Медленно' (ad libitum) and 'pp' (pianissimo). It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The melody consists of a series of chords and intervals, including a prominent upward quartal motion in the first few measures.

Vorspiel до другої дії демонструє новаторський підхід до трактування вступу, знайдений колись Вагнером: вступ повинен підготувати і ввести в подальшу сцену. У зв'язку з цим істотно скорочується масштаб вступу (в порівнянні з *Vorspiel*'ем до першої дії), змінюється принцип відбору лейтмотивів — тепер вони пов'язані не з про-

² Якщо вступу перехідного типу тривають (зрозуміло, залежно від виконання) від 7 («Лоенгрін») до 13 («Парсифаль»), а увертюри до 14-15 («Тангейзер») хвилини, то для викладу *Vorspiel*'ів в тетралогії достатньо 2-4 хвилини.

відними образами всієї опери і навіть не з героями, які з'являються на сцені після підняття завіси, а із загальною атмосферою, настроєм, властивими сцені, що слідує за вступом. Такий підхід у вагнерівській традиції отримав найповніше втілення в *Vorspiel*'ях тетралогії «Перстень нібелунга». Як і перед багатьма діями тетралогії, *Vorspiel* повинен підготувати настрій, емоційну спрямованість майбутньої сцени. В даному випадку *Vorspiel* створює атмосферу пишного свята в герцогському замку. Як і у Вагнера, масштаб такого типу вступу істотно скорочується і це цілком виправдано. Адже для того, щоб відтворити характер, достатньо представити яскравий матеріал відповідного настрою. Крім того, тут відбувається тематична підготовка першої сцени. Услід за танцювальним лейтмотивом герцогського двору звучить матеріал славлячої пісні міннезінгерів, яка з'явиться на самому початку першої сцени другої дії. Тому *Vorspiel* буквально перетікає в нову сцену.

Третій і останній *Vorspiel* синтезує принципи двох попередніх оркестрових вступів: у коротких розділах, що вільно чергуються, проходять драматургічно важливі лейтмотиви, але зіткнення їх, як і в першому *Vorspiel*'і, не відбувається. Лаконічність даного вступу та його «безшовний» перехід в першу сцену третьої дії, а також все зростаюча напруженість емоційно готують до драматичного розвитку подій в подальшій дії. З одного боку, тут з'являються лейтмотиви миру, пробудження природи, кохання і народу, за якими в ході попередніх сцен закріпилося глибоко символічне значення. Важливу роль зіграють вони і у всій майбутній дії. Проте, як і в початковому *Vorspiel*'і, тут немає інтонаційного зіткнення, лейтмотиви проходять по черзі, ніби відображаючи ключові моменти подальшого розвитку дії, але не передбачаючи його буквально. З іншого боку, похмурий колорит цього *Vorspiel*'я налаштовує на драматичну розв'язку внутрішнього конфлікту головного героя.

Усі три *Vorspiel*'і «Гунтрама», при невеликих відмінностях своїх функцій, характеризуються однією важливою для всієї драматургії якістю: всі вони безпосередньо включені в дію. Завдяки цьому досягається надзвичайна цілісність і динамічність розвитку всієї опери.

Драматургічній цілісності служить і *лейтмотивна система*, майстерно застосована в «Гунтрамі». Лейтмотиви, що звучать в опері, можна умовно розділити на три групи:

- лейтмотиви, що характеризують конкретні образи;
- лейтмотиви, пов'язані з окремими рисами того або іншого героя;
- лейтмотиви, що втілюють абстрактні поняття.

До першої групи належать лейтмотиви Гунтрама, Фрайхільди і народу. До другої — лейтмотиви поклонання Гунтрама, страждання Фрайхільди, свободи Фрайхільди, повевірянь народу, герцогського двору. Третя група об'єднує лейтмотиви кохання, миру, війни і смерті. Останню групу в свою чергу можна розділити на дві підгрупи: узагальнені лейтмотиви, що доповнюють сферу персонажів (кохання, миру) і лейтмотиви, ворожі героям (війни, смерті). Лейтмотиви обох підгруп є надособистісними, проте дистанціювання їх від людських образів проходить по різних векторах.

Окрім провідних тем, в опері також присутній ряд локальних лейтмотивів, що звучать лише в рамках однієї сцени, але мають для неї принципове значення. Такими є, наприклад, лейтмотиви щастя Фрайхільди, влади герцога, тривоги. Поява локальних тем зазвичай свідчить про нову якість того чи іншого персонажа (нестримна радість і любовний захват Фрайхільди, втілені в лейтмотиві її щастя в третій сцені другої дії; душевна жорсткість старого герцога, що з'явилася в ньому після вбивства герцога Роберта і що характеризується в другій сцені другої дії лейтмотивом влади герцога). В деяких випадках локальний лейтмотив поклонників створити атмосферу всієї сцени, як це відбувається з лейтмотивом тривоги в другій сцені другої дії.

Багато лейтмотивів змінюють своє звучання залежно від контексту і навіть можуть заміщати одне одного, причому, що надзвичайно важливо, це стосується лейтмотивів, що належать до різних груп. Найвиразніше такі перетворення прослідковуються на прикладі лейтмотиву кохання і тем-характеристик Гунтрама. Це далеко не випадково, адже саме ці темоутворення є принципово важливими для становлення і розгортання концепції опери.

Робота з лейтмотивами відображає симфонічність мислення Ріхарда Штрауса — причому, симфонічність вагнерівського кшталту. Саме на цій основі розробляється концепція всього твору, з'ясується його ідея. І якщо в плані вибудовування вокальних партій в «Гунтрамі» ще багато в чому відчувається недолік досвіду у композитора, послідовність і майже театральна логіка симфонічного розвитку практично повністю це компенсують. У цьому, безумовно, позначився симфонічний досвід Штрауса, що створив до своєї першої опери такі яскраві оркестрові полотна, як «З Італії», «Дон Жуан», «Смерть і прояснення», «Макбет». Природно, оперний твір передбачає глибинну синтетичність оркестрової і вокальної партій, проте талановите втілення хоч би однієї з основних складових стало безцінним досвідом для подальшої оперної творчості композитора.

Вплив на молодого Штрауса вагнерівського середовища виявився навіть в *інтонаційному строї* «Гунтрама». У опері можна знайти чимало прикладів чітких (хоча, вочевидь, не навмисних) алюзій на вагнерівські інтонації. Наприклад, в пісні Гунтрама з першої сцени другої дії («Ich schaue ein glanzvoll prunkendes Fest») і в невеликому вступі до неї мовні інтонації поєднуються з аріозністю, колишній зхвилювано-напружений тонус стає основою для типу вислову, місцями близького «тристанівській» ліриці (це виявляється, перш за все, у великій кількості висхідних ходів з «млосними» півтонами).

Приклад №3:



В цілому, узагальнюючи, можна стверджувати, що створюючи свою першу оперу, Ріхард Штраус намітив для себе головний творчий орієнтир: концепція вагнерівського типу. У «Гунтрамі» були втілені основні принципові моменти подібної драми. Це:

- самостійне написання лібрето;
- міфологічна основа сюжетної фабули;
- зв'язок оперної концепції з конкретними філософськими теоріями (Штірнера, Шопенгауера і Ніцше);
- постановка в опері проблеми, що має акцентовано етичний підтекст (зіткнення кохання і обов'язку, обов'язку земного і найвищого поклонання);
- надання персонажам функцій образів-символів (Гунтрам, Фрідхольд, в певні моменти дії — Фрайхільда);
- застосування розгорнутої системи лейтмотивів;
- особлива драматургічна роль Vorspiel'ів.

Не дивлячись на деякі невдачі у втіленні конфлікту і недостатню яскравість вокальних партій, безперечним є новаторський підхід Ріхарда Штрауса до оперної концепції у цілому. Адже в «Гунтрамі» — своїй першій опері — композитор зробив спробу показати соціальний конфлікт, розкрити тему станової нерівності. У цьому полягає його оригінальний підхід до драми міфологічного типу, пов'язаної з вагнерівською традицією. Адже у Вагнера, що спирається на міфологічний сюжет, конфлікт лежить в площинах, безпосередньо не пов'язаних з проблематикою реальної соціальної напруги. Можливо, бажання Штрауса торкнутися подібної теми було обумовлене часом, в який він сформувався як особистість і як музикант. Адже передчуття ХХ ст. з його суспільними катаклізмами визначало світовідчуття багатьох художників, що творили в кінці століття ХІХ. Крім того, Штраус, який в період написання «Гунтрама» працював капельмейстером в декількох оперних театрах, був добре знайомий з оперною спадщиною класиків і досвідом своїх сучасників, серед яких були такі майстри створення гостро драматичних колізій, як Джакомо Пуччині і Руджієро Леонкавалло. Оскільки в німецькій опері до того моменту яскравих зразків соціальних драм не було, в Штрауса могла виникнути ідея об'єднати більш типову для німецької оперної традиції міфологічність першооснови з досягненнями інших національних шкіл, пов'язаних, серед іншого, із зображенням теми протистояння у суспільстві. І хоча розвиток соціальної лінії в «Гунтрамі» видає недосвідченість автора опери, все ж спроба створити оперну концепцію, що не має безпосередніх зразків у попередників, має величезне значення як для подальшої оперної творчості самого композитора, так і для оновлення типізованої жанрової палітри німецької музики в цілому.

1. Каверіна Л. Бетховен. Вагнер. Р. Штраус. Деякі аспекти творчості. — К., 1995.
2. Краузе Э. Ріхард Штраус — М., 1961.
3. Неболюбова Л. С. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков. — К., 1990.
4. Brachmann, Joachim. Richard Strauss und seine erste Oper «Guntram». — Hamburg, 1990.
5. Deppisch, Walter. Richard Strauss. — Hamburg, 1968.
6. Erhardt, Otto. Richard Strauss — Leben, Wirken, Schaffen. — Freiburg, 1953.
7. Strauss, Richard. Ausgewählte Briefe. — Leipzig, 1999.
8. Youmans, Charles Dowell. Richard Strauss's Guntram and the dismantling of Wagnerian musical metaphysics. — Department of Music in the Graduate Scholl of Duke University, 1996.

Анотація. Стаття посвячена аналізу естетических, стилистических і композиционных параллелей между первой оперой Рихарда Штрауса «Гунтрам» і феноменом музыкальной драмы Рихарда Вагнера.

Ключевые слова: Рихард Штраус, опера, «Гунтрам», Рихард Вагнер, музыкальная драма, преемственность традиций.

Анотація. Стаття присвячена аналізу естетичних і композиційних паралелей між першою оперою Ріхарда Штрауса «Гунтрам» та феноменом музичної драми Ріхарда Вагнера.

Ключові слова: Ріхард Штраус, опера, «Гунтрам», Ріхард Вагнер, музична драма, тяглість традицій.

Summary. The article «The author's transformation of principles of Wagner's music drama in Richard Strauss's opera «Guntram»» by A. Stavychenko is devoted to the analysis of aesthetic, stylistic and composition parallels between the first opera of Richard Strauss «Guntram» and phenomenon of the Wagner music drama.

Keywords: Richard Strauss, opera, «Guntram», Richard Wagner, music drama, continuity of traditions.