

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

БОЯР ОЛЕКСІЙ СЕРГІЙОВИЧ

УДК 784.087.036:78.071.1Штраус(430)(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ РІХАРДА ШТРАУСА В КОНТЕКСТІ
НІМЕЦЬКИХ ЖАНРОВИХ ТА ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. С. Бояр

Науковий керівник:

Антонова Олена Григорівна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ — 2026

АНОТАЦІЯ

Бояр О. С. Хорова творчість Ріхарда Штрауса в контексті німецьких жанрових та виконавських традицій. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України, Міністерство культури України. Київ, 2026.

Дисертацію присвячено комплексному музикознавчому дослідженню хорової творчості Ріхарда Штрауса як самостійного художнього феномена та важливої складової німецької музичної культури кінця ХІХ — першої половини ХХ століття. У роботі вперше в українському музикознавстві здійснено цілісне осмислення хорової спадщини композитора з урахуванням історико-культурних, жанрових, стильових, композиційних та виконавських чинників. Актуальність дослідження зумовлена недостатньою розробленістю проблематики хорової творчості Ріхарда Штрауса у світовому та українському музикознавстві. Попри значний обсяг і художню вагу цього пласта спадщини композитора, він тривалий час залишався на периферії наукового інтересу, поступаючись за ступенем висвітленості його оперним і симфонічним творам. Така ситуація видається особливо проблематичною з огляду на те, що саме в хоровій творчості Штрауса концентрується низка ключових процесів, які визначають специфіку його художнього мислення. Тут знаходять відображення особливості його ставлення до німецької літературної традиції, принципи роботи з поетичним текстом, індивідуальне трактування поліфонії, специфіка взаємодії вокального та симфонічного начал, механізми жанрової трансформації та способи переосмислення історичних моделей музичної культури. Без вивчення хорового сегмента спадщини Штрауса неможливо сформувати цілісне уяв-

лення ні про еволюцію його композиторського стилю Штрауса, ні про закономірності розвитку австро-німецької хорової культури кінця XIX — першої половини XX століття.

Об'єкт дослідження — хорова творчість Ріхарда Штрауса як складова німецької музичної культури кінця XIX — першої половини XX століття.

Предмет дослідження — жанрові та виконавські особливості хорової творчості Ріхарда Штрауса.

Метою дослідження є комплексне музикознавче осмислення хорової творчості Ріхарда Штрауса, виявлення її жанрових та виконавських особливостей, визначення принципів переосмислення композитором німецьких хорових традицій та з'ясуванні місця хорової спадщини митця в контексті розвитку німецької музичної культури кінця XIX — першої половини XX століття.

Методологічну основу дослідження становить комплекс взаємопов'язаних загальнонаукових і спеціальних музикознавчих методів, серед яких: історико-культурний, біографічний, жанровий, стильовий, структурно-функціональний, компаративний та виконавсько-інтерпретаційний. Їх поєднання дало змогу розглядати хорові твори Штрауса як багаторівневу художню систему, в якій взаємодіють історична традиція, індивідуальний стиль композитора та специфіка виконавської практики.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у наступному:

Вперше в українському музикознавстві

– здійснено комплексне дослідження хорової творчості Ріхарда Штрауса як цілісного художнього феномена;

– систематизовано хорову спадщину композитора та запропоновано її жанрову класифікацію з урахуванням історико-культурного контексту формування німецьких хорових традицій;

– виявлено особливості трансформації німецьких жанрових моделей у хоровій творчості композитора та механізми їх індивідуального авторського переосмислення;

– здійснено комплексний музикознавчий аналіз найрепрезентативніших хорових творів Ріхарда Штрауса з позицій жанрового, стильового та виконавського підходів;

– визначено характерні риси індивідуального хорового стилю композитора, зокрема особливості його гармонічного мислення, фактурної організації, принципів формотворення та взаємодії музики й поетичного тексту;

– досліджено виконавську специфіку хорових творів Ріхарда Штрауса та окреслено основні принципи їх сучасної інтерпретації.

Удосконалено:

– наукові уявлення про місце хорової творчості Ріхарда Штрауса в системі його творчої спадщини та в історії німецької музичної культури кінця XIX — першої половини XX століття;

– підходи до вивчення взаємодії традиційних і новаторських тенденцій у німецькій хоровій культурі кінця XIX – першої половини XX століття.

Набули подальшого розвитку:

– дослідження проблем жанрової еволюції німецької хорової музики доби пізнього романтизму;

– вивчення композиторської інтерпретації історичних музичних традицій у творчості європейських композиторів кінця XIX — першої половини XX століття.

Дисертація складається з трьох розділів та семи підрозділів. Розділ 1 містить детальний аналіз документальних та наукових джерел, присвячених Ріхарду Штраусу та його творчості (підрозділ 1.1), характеристику німецьких хорових традицій — від середньовічних форм колективного співу до професійної хорової культури кінця XIX століття (підрозділ 1.2), огляд джерельної бази та етапів еволюції хорової творчості Штрауса (підрозділ 1.3). Одним із ключових результатів першого розділу дисертації є виокремлення фундаментальних чинників формування німецької хорової традиції, таких як: взаємодія церковних, професійних та аматорських форм музикування; протестантська

культура з її ставленням до хорového співу як до важливого елементу духовного й суспільного життя; статус поліфонічного мислення як одного з провідних принципів музичної організації; поширення співочих товариств, зокрема розгалуженої системи чоловічих хорových об'єднань, яка згодом стане одним із найважливіших середовищ функціонування хоровой спадщини Штрауса. На основі хронологічного висвітлення здобутків Штрауса у сфері хоровой музики виокремлено чотири етапи еволюції його хорového стилю, впродовж яких відбувалося послідовне розширення жанрового спектра, ускладнення музичної мови та поглиблення взаємодії між традиційними й новаторськими складниками композиторської техніки.

Аналітичний розгляд хоровой спадщини Штрауса здійснюється в роботі з урахуванням двох параметрів виконавського плану: наявності чи відсутності інструментального супроводу та призначення для чоловічих чи мішаних хорів.

У Розділі 2 увагу зосереджено на хорových творах а capella, оскільки саме ця сфера найбільш повно репрезентує особливості індивідуального хорového стилю Штрауса. Доведено, що хорова акапельна музика Штрауса формується на перетині кількох історичних традицій: поліфонічної культури німецького мотету, досвіду романтичного хорového письма, традиції чоловічого хорového руху та водночас практики великої симфонічної форми.

Кількісне переважання чоловічих хорів засвідчує послідовне звернення композитора до цього показового феномена німецької музичної культури XIX століття. Водночас творчість Штрауса не продовжує традицію *Männergesang* у її усталеному вигляді, а демонструє суттєве художнє переосмислення. Встановлено, що чоловічі хори композитора утворюють три взаємопов'язані жанрові групи — твори з нагоди певних подій, обробки народних пісень та оригінальні композиції. Така типологія відображає не лише різні функціональні сфери побутування хоровой музики, але й різні способи взаємодії автора з традицією: якщо у присвятних композиціях хор виступає засобом мистецької комунікації та своєрідного музичного коментаря до конкретної події,

то у фольклорних обробках і самостійних творах він перетворюється на простір активного композиторського експерименту.

Принципово нового художнього рівня індивідуальний хоровий стиль Ріхарда Штрауса досягає у творчості для мішаного хору а cappella. Проведений аналіз засвідчив, що саме ця група композицій стала найповнішим виявом його композиторської естетики, у якій історично сформовані жанрові моделі набувають якісно нового змісту. У творах *Vier Sätze zu einer Messe AV 31*, *Sieben Lieder AV 67*, *Zwei Gesänge op.34*, *Deutsche Motette op. 62* та *An den Baum Daphne AV 137* хор остаточно перестає функціонувати як сукупність окремих голосових партій і постає як цілісний багаторівневий звуковий організм, у якому поліфонічні, гармонічні, темброві та драматургічні процеси інтегруються в єдину композиційну систему. Саме у творах для мішаного хору а cappella найпосплідовніше реалізуються характерні для Штрауса принципи симфонізації хорового письма, безперервності музичного розвитку, індивідуалізації фактури та виняткової деталізації тембрової драматургії, завдяки чому хор набуває функціональної самодостатності й виявляє потенціал, співмірний із можливостями симфонічного оркестру.

Розділ 3 присвячено хоровим творам Ріхарда Штрауса з інструментальним супроводом, у яких процеси жанрової трансформації поєднуються із симфонізацією хорового письма. На матеріалі композицій *Wandrer's Sturmlied op. 14*, *Bardengesang op. 55*, *Taillefer op. 52*, *Die Tageszeiten op. 76*, *Austria op. 78* та *Olympische Hymne AV 119* встановлено, що оркестр у цих творах не обмежується функцією супроводу, а виступає самостійним учасником тематичного й драматургічного розвитку. Його взаємодія з хором визначає характер формотворення, забезпечує безперервність музичного процесу та сприяє індивідуалізації жанрової концепції кожної композиції. Доведено, що Штраус послідовно розширює межі традиційної хорової балади, кантати, гімну та принагідного твору, залучаючи принципи симфонічної поеми, наскрізного тематичного розвитку й тембрової драматургії. У *Wandrer's Sturmlied* формується

рання модель симфонізованої оркестрово-хорової композиції, тоді як у *Taillefer* жанровий синтез охоплює епічне, театральне та симфонічне начала. У циклі *Die Tageszeiten* оркестрові засоби забезпечують цілісність образного й композиційного розвитку, а в *Austria* та *Olympische Hymne* репрезентативна функція поєднується з масштабністю й структурною завершеністю художнього задуму.

У результаті дослідження визначено провідні риси оркестрово-хорового стилю Ріхарда Штрауса: рівноправність вокального та інструментального компонентів, тематичну активність оркестру, симфонічну логіку розвитку, функціональну диференціацію хорових партій, поєднання поліфонічних і гомофонно-гармонічних принципів та залежність композиційної форми від змісту поетичного тексту. Встановлено, що хорова творчість композитора становить самостійну сферу його спадщини, у якій німецькі жанрові й виконавські традиції не відтворюються безпосередньо, а зазнають глибокого індивідуального переосмислення. Окрему увагу приділено виконавській специфіці досліджуваних творів. Їх інтерпретація потребує високого рівня ансамблевої координації, інтонаційної стабільності, поліфонічної диференціації, чіткості дикції, тембрового й динамічного балансу, а також цілісного розуміння драматургічного розвитку композиції.

Зроблено висновок, що хорова спадщина Ріхарда Штрауса становить не периферійний сегмент його творчості, а самостійну сферу художнього мислення, у якій особливо виразно виявляється механізм трансформації німецьких жанрових і виконавських традицій. Її еволюція засвідчує послідовний перехід від засвоєння історично сформованих моделей до створення індивідуальної системи хорового письма, що ґрунтується на синтезі поліфонічного, гармонічного й симфонічного мислення, функціональній диференціації хорової фактури та драматургічно активній взаємодії музики й поетичного тексту. Отримані результати дають підстави переглянути усталене уявлення про хорову

творчість композитора як другорядну щодо його оперної та симфонічної спадщини й визначити її як важливу ланку еволюції німецької хорової культури кінця XIX — першої половини XX століття.

Перспективи подальших студій пов'язані з текстологічним опрацюванням рукописних, неопублікованих і незавершених хорових творів Штрауса, дослідженням авторських редакцій та виконавських версій, а також із компаративним вивченням його хорового письма в контексті творчості інших представників австро-німецької музичної традиції. Окремого наукового осмислення потребують історія реценції цієї спадщини, її місце у сучасному концертному репертуарі та формування української виконавської традиції, що відкриває можливості для подальшої інтеграції хорових творів Штрауса у вітчизняний музикознавчий, освітній і виконавський простір.

Ключові слова: творчість Ріхарда Штрауса, хорова музика, німецька музична культура, модернізм, європейські традиції, жанр, синтез жанрів, стильова еволюція, взаємодія слова і музики, композиційно-драматургічний розвиток, контрапунктичне мислення, виконавське мистецтво, інтерпретація.

ABSTRACT

Boyar O. S. Richard Strauss's Choral Works in the Context of German Genres and Performance Traditions. — Qualifying scientific thesis in manuscript form.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 "Musical Arts" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture. Kyiv, 2026.

This dissertation is devoted to a comprehensive musicological study of Richard Strauss's choral works as an independent artistic phenomenon and an important component of German musical culture from the late 19th to the first half of the 20th century. This work represents the first comprehensive analysis in Ukrainian musicology of the composer's choral legacy, taking into account

historical, cultural, genre, stylistic, compositional, and performance factors. The relevance of this study stems from the insufficient exploration of the subject of Richard Strauss's choral works in both global and Ukrainian musicology. Despite the significant scope and artistic importance of this aspect of the composer's legacy, it has long remained on the periphery of scholarly interest, taking a back seat to his operas and symphonies in terms of the attention it has received. This situation seems particularly problematic given that it is precisely in Strauss's choral works that a number of key processes are concentrated, processes that define the specificity of his artistic thinking. This reflects the distinctive features of his approach to the German literary tradition, his principles for working with poetic texts, his individual interpretation of polyphony, the specific nature of the interplay between vocal and symphonic elements, the mechanisms of genre transformation, and his methods for reinterpreting historical models of musical culture. Without studying the choral segment of Strauss's legacy, it is impossible to form a comprehensive understanding of either the evolution of his compositional style or the patterns of development in Austro-German choral culture from the late 19th century through the first half of the 20th century.

The object of this study is Richard Strauss's choral works as a component of German musical culture from the late 19th century to the first half of the 20th century.

The subject of this study is the genre and performance characteristics of Richard Strauss's choral works.

The aim of the study is a comprehensive musicological analysis of Richard Strauss's choral works, to identify its genre and performance characteristics, to determine the principles by which the composer reinterpreted German choral traditions, and to clarify the place of the artist's choral legacy in the context of the development of German musical culture from the late 19th to the first half of the 20th century.

The methodological foundation of the study consists of a set of interrelated general scientific and specialized musicological methods, including historical-cultural, biographical, genre-based, stylistic, structural-functional, comparative, and performance-interpretive approaches. The combination of these methods made it possible to examine Strauss's choral works as a multilayered artistic system in which historical tradition, the composer's individual style, and the specifics of performance practice interact.

The scientific novelty of the results obtained lies in the following:

For the first time in Ukrainian musicology

- a comprehensive study of Richard Strauss's choral works as a holistic artistic phenomenon has been conducted;
- the composer's choral legacy has been systematized, and a genre classification has been proposed, taking into account the historical and cultural context of the development of German choral traditions;
- the peculiarities of the transformation of German genre models in the composer's choral works and the mechanisms of his individual artistic reinterpretation have been identified;
- a comprehensive musicological analysis of Richard Strauss's most representative choral works has been conducted from the perspectives of genre, style, and performance;
- the characteristic features of the composer's individual choral style were identified, in particular the peculiarities of his harmonic thinking, textural organization, principles of form-building, and the interaction between music and poetic text;
- the performance specifics of Richard Strauss's choral works were investigated, and the main principles of their contemporary interpretation were outlined.

The following have been refined:

- scholarly understanding of the place of Richard Strauss’s choral works within his creative legacy and in the history of German musical culture from the late 19th century to the first half of the 20th century;
- approaches to studying the interplay between traditional and innovative trends in German choral culture from the late 19th century to the first half of the 20th century.

The following areas have been further developed:

- research into the genre evolution of German choral music during the late Romantic period;
- the study of composers’ interpretations of historical musical traditions in the works of European composers from the late 19th century to the first half of the 20th century.

The dissertation consists of three chapters and seven subsections. Chapter 1 contains a detailed analysis of documentary and scholarly sources devoted to Richard Strauss and his work (subsection 1.1), a description of German choral traditions—from medieval forms of collective singing to the professional choral culture of the late 19th century (subsection 1.2), and an overview of the source base and the stages of evolution in Strauss’s choral works (Subsection 1.3). One of the key findings of the first chapter of the dissertation is the identification of fundamental factors in the formation of the German choral tradition, such as: the interaction between church, professional, and amateur forms of music-making; Protestant culture with its view of choral singing as an important element of spiritual and social life; the status of polyphonic thinking as one of the leading principles of musical organization; and the spread of choral societies, particularly the extensive system of men’s choral associations, which would later become one of the most important environments for the preservation of Strauss’s choral legacy. Based on a chronological overview of Strauss’s achievements in the field of choral music, four stages in the evolution of his choral style have been identified, during which there

was a gradual expansion of the genre spectrum, an increasing complexity of musical language, and a deepening of the interplay between traditional and innovative elements of compositional technique.

This study provides an analytical examination of Strauss's choral legacy, taking into account two performance-related parameters: the presence or absence of instrumental accompaniment and whether the works are intended for male or mixed choirs.

Chapter 2 focuses on a cappella choral works, as this genre most fully represents the distinctive features of Strauss's individual choral style. It is demonstrated that Strauss's a cappella choral music is shaped at the intersection of several historical traditions: the polyphonic culture of the German motet, the experience of Romantic choral composition, the tradition of the male choral movement, and, at the same time, the practice of the grand symphonic form.

The quantitative predominance of men's choirs attests to the composer's consistent engagement with this defining phenomenon of nineteenth-century German musical culture. At the same time, Strauss's work does not simply continue the Männergesang tradition in its established form but demonstrates a substantial artistic reinterpretation. It has been established that the composer's male choruses form three interrelated genre groups: works composed for specific occasions, arrangements of folk songs, and original compositions. This typology reflects not only the various functional spheres of choral music but also the composer's different approaches to engaging with tradition: while in commemorative compositions the choir serves as a means of artistic communication and a unique musical commentary on a specific event, in folk arrangements and original works it becomes a space for active compositional experimentation.

Richard Strauss's individual choral style reaches a fundamentally new artistic level in his works for mixed a cappella choir. The analysis conducted has shown that it is precisely this group of compositions that represents the fullest expression of his compositional aesthetics, in which historically established genre models take on a

qualitatively new meaning. In the works **Vier Sätze zu einer Messe** AV 31, **Sieben Lieder** AV 67, **Zwei Gesänge** Op. 34, **Deutsche Motette** Op. 62, and **An den Baum Daphne** AV 137, the choir ceases to function as a collection of separate vocal parts and emerges as a cohesive, multi-layered sonic organism in which polyphonic, harmonic, timbral, and dramaturgical processes are integrated into a single compositional system. It is precisely in his works for mixed a cappella choir that Strauss's characteristic principles—the symphonization of choral writing, the continuity of musical development, the individualization of texture, and the exceptional attention to detail in timbral dramaturgy—are most consistently realized, thanks to which the choir achieves functional self-sufficiency and reveals a potential comparable to that of a symphony orchestra.

Chapter 3 is devoted to Richard Strauss's choral works with instrumental accompaniment, in which processes of genre transformation are combined with the symphonization of choral writing. Based on the compositions **Wandrer's Sturmlied**, Op. 14, **Bardengesang**, Op. 55, **Taillefer**, Op. 52, **Die Tageszeiten**, Op. 76, **Austria**, Op. 78, and **Olympische Hymne**, AV 119, it has been established that the orchestra in these works is not limited to a supporting role but acts as an independent participant in thematic and dramaturgical development. Its interaction with the choir determines the nature of the form, ensures the continuity of the musical process, and contributes to the individualization of the genre concept of each composition. It has been demonstrated that Strauss consistently expands the boundaries of the traditional choral ballad, cantata, hymn, and occasional piece by incorporating the principles of the symphonic poem, through-composed thematic development, and timbral dramaturgy. In **Wandrer's Sturmlied**, an early model of a symphonized orchestral-choral composition takes shape, whereas in **Taillefer**, the genre synthesis encompasses epic, theatrical, and symphonic elements. In the cycle **Die Tageszeiten**, orchestral techniques ensure the integrity of the imagery and compositional development, while in **Austria** and **Olympische Hymne**, the

representative function is combined with the grand scale and structural completeness of the artistic concept.

The study identified the defining characteristics of Richard Strauss's orchestral-choral style: the equal status of vocal and instrumental components, the thematic activity of the orchestra, symphonic logic of development, functional differentiation of choral parts, the combination of polyphonic and homophonic-harmonic principles, and the dependence of compositional form on the content of the poetic text. It has been established that the composer's choral works constitute an independent sphere of his legacy, in which German genre and performance traditions are not directly reproduced but undergo a profound individual reinterpretation. Particular attention is paid to the performance specifics of the works under study. Their interpretation requires a high level of ensemble coordination, intonational stability, polyphonic differentiation, clear diction, timbral and dynamic balance, as well as a holistic understanding of the composition's dramatic development.

It is concluded that Richard Strauss's choral legacy does not constitute a peripheral segment of his creative work, but rather an independent sphere of artistic thought in which the mechanism of transformation of German genre and performance traditions is particularly evident. Its evolution attests to a consistent transition from the assimilation of historically established models to the creation of an individual system of choral composition, based on the synthesis of polyphonic, harmonic, and symphonic thinking, the functional differentiation of choral texture, and the dramaturgically active interaction between music and poetic text. The results obtained provide grounds for revising the established view of the composer's choral works as secondary to his operatic and symphonic legacy, and for identifying them as an important link in the evolution of German choral culture from the late 19th to the first half of the 20th century.

Prospects for further study include the textual analysis of Strauss's manuscript, unpublished, and unfinished choral works; research into the composer's

own revisions and performance versions; as well as a comparative study of his choral writing in the context of the works of other representatives of the Austro-German musical tradition. The history of the reception of this legacy, its place in the contemporary concert repertoire, and the formation of the Ukrainian performance tradition require separate scholarly consideration, opening up opportunities for the further integration of Strauss's choral works into the domestic musicological, educational, and performance spheres.

Keywords: the works of Richard Strauss, choral music, German musical culture, modernism, European traditions, genre, synthesis of genres, stylistic evolution, interaction of text and music, compositional and dramaturgical development, contrapuntal thinking, performing arts, interpretation.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті, в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Бояр О. «Wandrer's Sturmlied» Ріхарда Штрауса як яскраве втілення філософії Й. В. Гете в німецькій хоровій музиці XIX століття // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 86, том 1 / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Дрогобич, 2025. С. 114–121. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-1-152>
2. Бояр О. Іntenції античного світу в хоровій музиці Ріхарда Штрауса (на прикладі міту про Дафну) // Київське музикознавство. Випуск 3 / Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра. Київ, 2025. С. 130–142. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.23>
3. Бояр О. Жанр мотету у хоровій спадщині Ріхарда Штрауса: композиторські новації та художні особливості (на прикладі «Deutsche Motette» op. 62) // Fine Art and Culture Studies . № 3, т. 1 / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2025. С. 17–23. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-3>

Апробація матеріалів дисертації

Головні ідеї і положення роботи були викладені у доповідях на **дванадцяти** всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях:

1. Хорова творчість Ріхарда Штрауса — втілення естетики пізньоромантичних традицій // X Міжнародна науково-практична конференція «World Scientific Knowledge of the Third Millennium» (Женева, Швейцарія, 8–9 серпня 2022 р.);

2. Трагування жанру мотету в хорovій творчості Ріхарда Штрауса // VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2–4 листопада 2023 р.);

3. Вплив традицій Liedertafel на хорovu творчість Ріхарда Штрауса (на прикладі ор. 45 та ор. 42 для чоловічого хору a cappella) // V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 15–16 листопада 2023 р.);

4. Античні інтенції в хорovій творчості Ріхарда Штрауса: «An dem Baum Darfne» ор. 82a для хору a cappella // XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (Київ, 20–21 листопада 2023 р.);

5. «Wandrer's Sturmlied» Ріхарда Штрауса як яскраве втілення філософії Й. В. Гете в музиці // Міжнародна науково-освітня конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Київ, 7 грудня 2023 р.);

6. Вітчизняні музикознавчі інновації у дослідженні хорovої творчості Ріхарда Штрауса: проблеми, методи // Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 26 вересня 2024 р.);

7. Значення та вплив українського музикознавства у дослідженні хорovої творчості Ріхарда Штрауса: проблеми, методи // VIII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 7–9 листопада 2024 р.);

8. Хорова творчість Ріхарда Штрауса в контексті проблеми взаємодії мистецтва та політичних режимів // VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 13–14 листопада 2024 р.);

9. Австро-німецькі хорovі традиції та їх утілення у композиторській практиці Ріхарда Штрауса // Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва», присвячена пам'яті академіка О. С. Тимошенка (Київ — Ніжин, 3–4 грудня 2024 р.);

10. Хорова творчість Ріхарда Штрауса та її вивчення й виконавство в Україні: до проблеми інтеграції у світовий мистецький простір // Всеукраїнський круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (Київ, 19 грудня 2024 р.);

11. Жанрова модель мотету в практиці німецьких композиторів ХХ століття (на прикладі «Deutsche Motette» ор. 62 Ріхарда Штрауса) // Всеукраїнська науково-практична конференція «Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика» (Київ, 6–7 квітня 2025 р.);

12. «Німецький мотет» ор. 62 Ріхарда Штрауса в контексті еволюції жанру: до 130-річчя композиторського задуму // XV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2025 року» (Київ, 20–21 листопада 2025 р.).

З М І С Т

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1 РІХАРД ШТРАУС ТА НІМЕЦЬКА ХОРОВА КУЛЬТУРА	30
1.1. Постать Ріхарда Штрауса крізь призму документальних матеріалів та музикознавчих досліджень	30
1.2. Німецькі хорові традиції: від витоків до початку ХХ століття.....	39
1.3. Хорова спадщина Ріхарда Штрауса: джерельна база та етапи еволюції	62
Висновки до Розділу 1	82
РОЗДІЛ 2 МУЗИКА РІХАРДА ШТРАУСА ДЛЯ ХОРУ А CARPELLA: напрями переосмислення традицій	85
2.1. Чоловічі хори: способи роботи з жанрово-виконавськими моделями.....	85
Самостійні композиції для чоловічого хору	102
2.2. Твори для мішаного хору: жанрові акценти та стилеві зміни.....	119
Висновки до Розділу 2	175
РОЗДІЛ 3 МУЗИКА РІХАРДА ШТРАУСА ДЛЯ ХОРУ ІЗ СУПРОВОДОМ: ФОРМИ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗУ	178
3.1. Чоловічі хори: композиторський текст та виконавські аспекти	178
3.2. Жіночі та мішані хори: жанрово-функціональні вектори	207
Висновки до Розділу 3	255
ВИСНОВКИ.....	258
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ.....	266
ДОДАТКИ	297

Додаток А Каталог творів Ріхарда Штрауса, складений Еріхом Германом Мюллером фон Азовом (<i>Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis</i> , 1959).....	297
Додаток В Hymne auf das Haus Kohorn («Гімн дому Кохорн»). Текст Ріхарда Штрауса — для двох тенорів і двох басів, без опусного номера (AV 113). Автограф перебуває у приватній колекції Генрі фон Кохорна (Гринвіч, штат Коннектикут, США).....	318
Додаток С Оригінальна мелодія з Catholisch Manual (Майнц, 1605)	319
Додаток D Номери з циклу «Сім пісень для вокального квартету або мішаного хору a cappella», о.Ор., (AV 67). Автограф зберігається в Архіві Ріхарда Штрауса (Гарміш).....	320
Додаток E Durch Einsamkeiten («Крізь самотність»). Вірш Антона Вільдганса — для чоловічого хору a cappella, о.Ор., (AV 124). Автограф зберігається у власності Віденського Шубертбунду (Wiener Schubertbund).	321
Додаток F автограф Durch Einsamkeiten («Крізь самотність») Р. Штрауса на вірш Антона Вільдганса (о. Ор., AV 124).....	322
ДОДАТОК G Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження	323

ВСТУП

*«Голос є дзеркалом душі;
у співі прихована істина людини стає чутною»*
— Ріхард Штраус

Актуальність дослідження. Ріхард Штраус належить до кола найвидатніших постатей світової музичної культури, чия творча спадщина визначила один із найважливіших векторів розвитку європейського музичного мистецтва на межі ХІХ–ХХ століть. Його ім'я закономірно стоїть поруч із такими титанами музичної історії, як Людвіг ван Бетховен, Ріхард Вагнер, Йоганнес Брамс та Густав Малер. Композитор став не лише одним із найяскравіших представників пізнього романтизму, але й художником, чия творчість підсумувала багатовіковий розвиток німецької музичної традиції та водночас окреслила нові обрії її подальшої еволюції. Масштаб його мистецької особистості визначається не лише винятковою жанровою універсальністю чи досконалим володінням композиторською технікою, а насамперед здатністю синтезувати в межах індивідуального стилю найважливіші духовні, філософські та художні пошуки своєї доби.

Творчість Ріхарда Штрауса являє собою унікальний художній феномен, у якому з надзвичайною повнотою відобразилися складні процеси взаємодії традиції та новаторства, історичної пам'яті та творчого експерименту, спадкоємності та оновлення музичного мислення. Його спадщина сформувалася в переломний період духовної історії Європи, коли романтична картина світу, що протягом століття визначала художню свідомість, поступово втрачала свою цілісність, а традиційні естетичні орієнтири зазнавали докорінного переосмислення. Саме на межі ХІХ–ХХ століть відбуваються масштабні трансформації музичної мови, жанрової системи, принципів формотворення та художньої комунікації, які визначили подальший розвиток європейської культури. У цьому складному історико-культурному просторі постать Ріхарда Штрауса набуває

особливого значення як одного з останніх великих представників австро-німецького романтизму і водночас одного з найяскравіших творців нової художньої свідомості ХХ століття.

Феномен Штрауса полягає у винятковій здатності поєднувати історичну пам'ять культури з постійним прагненням до художнього оновлення. Його творчість не вкладається в межі однієї стильової парадигми, оскільки являє собою складний процес взаємодії традиції та індивідуального новаторства. Спадкоємець Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Вагнера та Брамса, він водночас створює власну художню систему, у якій історично сформовані жанри та композиційні моделі зазнають глибокої трансформації. Саме тому творчість композитора донині залишається предметом активних музикознавчих дискусій, а питання про його місце між романтизмом і модернізмом, між історизмом та художньою сучасністю продовжують викликати суперечливі оцінки.

Показово, що впродовж більш ніж століття наукове осмислення спадщини Ріхарда Штрауса розвивалося переважно навколо його симфонічної та оперної творчості. Саме симфонічні поеми та музичні драми стали основою формування образу композитора в музикознавчій свідомості. У результаті виникла своєрідна дослідницька асиметрія, коли окремі жанрові сфери творчості митця опинилися в центрі уваги науковців, тоді як інші залишилися на периферії академічного інтересу. Найбільш показовою у цьому відношенні є хорова спадщина композитора.

Попри те, що хорова музика супроводжує Ріхарда Штрауса фактично протягом усього його творчого шляху — від композицій юнацького періоду до пізніх творів останніх десятиліть життя, — вона й досі не стала предметом системного музикознавчого осмислення. Парадоксально, але один із найбільших за обсягом та художньою різноманітністю пластів спадщини композитора продовжує залишатися своєрідною «білою плямою» як у світовому, так і у вітчиз-

зняному штраусознавстві. Навіть у фундаментальних монографіях, присвячених творчості митця, хорові композиції найчастіше розглядаються побіжно, виконуючи роль другорядного ілюстративного матеріалу на тлі значно ширше висвітлених оперних, симфонічних і камерно-вокальних творів.

Така ситуація видається особливо проблематичною з огляду на те, що саме в хоровій творчості Штрауса концентрується низка ключових процесів, які визначають специфіку його художнього мислення. Тут знаходять відображення особливості його ставлення до німецької літературної традиції, принципи роботи з поетичним текстом, індивідуальне трактування поліфонії, специфіка взаємодії вокального та симфонічного начал, механізми жанрової трансформації та способи переосмислення історичних моделей музичної культури. Без вивчення цього пласту спадщини неможливо сформуванати цілісне уявлення ні про еволюцію композиторського стилю Штрауса, ні про закономірності розвитку австро-німецької хорової культури кінця XIX — першої половини XX століття.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення хорової творчості Ріхарда Штрауса як самостійного художнього феномена, що посідає важливе місце в системі його творчої спадщини та водночас репрезентує один із малодосліджених напрямів сучасного музикознавства. Вивчення жанрової системи, стильових особливостей, принципів формотворення, хорової фактури та виконавської специфіки його композицій дозволяє не лише суттєво доповнити уявлення про індивідуальний стиль композитора, але й по-новому осмислити процеси розвитку австро-німецької хорової традиції в добу пізнього романтизму. У цьому контексті хорова спадщина Штрауса постає не периферійною складовою його творчості, а важливим художнім простором, у якому відображені ключові тенденції еволюції європейської музичної культури кінця XIX — першої половини XX століття.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії світової музики Національної музичної ака-

демії України. Її зміст відповідає комплексній темі № 2 Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського (2026–2030 рр.) – «Історія світової музичної культури»). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 27 жовтня 2025 року (протокол № 6, наказ 234-А).

Об’єкт дослідження — хорова творчість Ріхарда Штрауса як складова німецької музичної культури кінця XIX — першої половини XX століття.

Предмет дослідження — жанрові та виконавські особливості хорової творчості Ріхарда Штрауса.

Мета дослідження полягає у комплексному музикознавчому осмисленні хорової творчості Ріхарда Штрауса, виявленні її жанрових та виконавських особливостей, визначенні принципів переосмислення композитором німецьких хорових традицій та з’ясуванні місця хорової спадщини митця в контексті розвитку німецької музичної культури кінця XIX — першої половини XX століття.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання**:

- узагальнити основні музикознавчі позиції щодо розуміння феномену творчості Ріхарда Штрауса та ролі його хорової спадщини у процесах історичного розвитку німецької культури кінця XIX — першої половини XX століття;

- дослідити історичні, культурні та художньо-естетичні передумови формування німецьких хорових жанрових і виконавських традицій;

- здійснити систематизацію хорової спадщини Штрауса та виявити основні напрями її еволюції;

- простежити механізми взаємодії традиційних і новаторських тенденцій у процесі формування індивідуального хорового стилю Ріхарда Штрауса;

- виявити закономірності трансформації німецьких жанрових моделей у хоровій творчості композитора;

– здійснити комплексний музикознавчий аналіз найрепрезентативніших хорових композицій Ріхарда Штрауса з урахуванням особливостей їхньої музичної мови, драматургії, формотворення, гармонічної організації, поліфонічного мислення та фактурних принципів;

– визначити специфіку виконавської інтерпретації хорової музики Ріхарда Штрауса та виявити її зв'язок із німецькими виконавськими традиціями.

Методологічну основу дослідження становить комплекс взаємопов'язаних загальнонаукових і спеціальних музикознавчих методів, застосування яких зумовлене метою та завданнями роботи:

– історико-культурний метод — для вивчення передумов формування німецьких хорових жанрових і виконавських традицій, а також визначення місця хорової творчості Ріхарда Штрауса в історії європейської музичної культури;

– біографічний метод — для дослідження взаємозв'язку між життєвими обставинами, творчою діяльністю композитора та процесами формування його художнього світогляду;

– метод теоретичного узагальнення та систематизації — для опрацювання наукової літератури, уточнення понятійно-категоріального апарату дослідження та класифікації хорової спадщини Ріхарда Штрауса;

– жанровий підхід — для виявлення особливостей функціонування та трансформації німецьких хорових жанрів у творчості композитора;

– стильовий підхід — для визначення характерних рис індивідуального хорового стилю Ріхарда Штрауса та механізмів взаємодії традиційних і новаторських елементів його музичної мови;

– структурно-функціональний метод — для дослідження особливостей формотворення, драматургії та композиційної організації хорових творів;

– компаративний метод — для зіставлення хорових творів Ріхарда Штрауса із зразками німецької хорової традиції та виявлення специфіки авторського переосмислення жанрових моделей;

– виконавсько-інтерпретаційний підхід і теорія музичної інтерпретації В. Москаленка — для дослідження виконавської специфіки хорових творів Ріхарда Штрауса та визначення основних принципів їх сучасного прочитання.

Теоретичну базу дослідження становлять кілька груп джерел, які можна систематизувати відповідно до їхнього змістового спрямування:

– документальні матеріали, що репрезентують творчу спадщину Ріхарда Штрауса та свідчення його сучасників: Р. Штраус [316, 320–322, 325, 326, 330], Г. фон Гофмансталь і Р. Штраус [330], Й. Грегор [131–133], К. Бем [57], К. Краусс [189], Й. фон Раухенбергер-Штраус [265], В. Кельдорфер [163, 164];

– праці, присвячені життю, творчості, світогляду та художньо-естетичним засадам діяльності Ріхарда Штрауса: М. Штайніцер [312–314], Р. Шпехт [307], Е. Краузе [187, 188], В. Шух [292], К. Пфістер [258, 259], О. Ерхардт [105], Г. Марек [218], Ф. Мессмер [224], М. Кеннеді [165–167], Н. Дель Мар [87–90], Б. Гілліам [123], К. Готтман [152, 153], М. Клінке [177], Р. Бейлі [38], Р. Теншерт [338], Ф. Тренер [351–354], Л. Гельмут [4], Л. Неболюбова [19, 238], А. Ставиченко [21], М. Колотиленко [15];

– дослідження австро-німецького музичного романтизму, пізнього романтизму та музичної культури ХІХ — початку ХХ століть: Г. Адлер [31, 32], К. Дальгауз [73–80], Г. Еггебрехт [96–98], К. Фіншер [111, 112], Л. Плантінга [260], П. Гюльке [136], Е. Бюккен [67–69], К. Вьорнер [380], Т. Адорно [33, 34], Е. Ганслік [141, 142], Л. Неболюбова [238], Б. Шалагінов [25, 26], Ф. Іллієс [11];

– праці з проблем музичного стилю та стильових процесів у музичному мистецтві: А. Дробиш [8], І. Котляревський [16], Г. Адлер [31], Т. Адорно [33, 34], Е. Бюккен [67–69], К. Дальгауз [73, 74, 77, 78], Г. Еггебрехт [96–98], М. Гек [121], К. Готтман [152], Е. Курт [198, 199], А. Лоренц [211, 212], Л. Плантінга [260], В. Шух [296], Л. Стайн [311], Р. Теншерт [335, 343], В. Жаркова [10], А. Ставиченко [21].

– наукові розвідки з історії музичних жанрів та жанрової еволюції: Г. Ляйтентрітт [204], М. Ярчик [158], К. Г. Феллерер [107–109], В. Дюрр [92], Б. Петерсен [254–256], Е. Самс і Г. Джонсон [279], П. Янг [382, 383], Е. Вест [369], Ф. Брусняк [66], Є. Ткаченко [24];

– дослідження, у яких творчість Ріхарда Штрауса розглядається в контексті історичної доби, німецької музичної школи та у порівнянні з іншими композиторами: Ч. Юманс [384], Р. Л. Тодд [348], Б. Едельман [95], Т. Зеедорф [300], Г. Блаукопф [55], Л. Неболюбова [238], М. Кеннеді [166], Л. Каверіна [12], А. Ставиченко [21];

– праці, присвячені окремим складовим музичної мови Ріхарда Штрауса — гармонії, поліфонії, оркестровці, формі та драматургії: В. Грун [134], Г. Данузер [81], А. Отт [246–249], К. Готтман [153], В. Ляйтмайр [207], Е. Шмірер [288], Б. Петерсен [255, 256], У. Ліненлюке [208], Н. Дешен [82], Е. Курт [198, 199];

– роботи, безпосередньо присвячені хоровій творчості Ріхарда Штрауса та окремим хоровим композиціям: Б. Айхнер [100], Е. Кроль [193], А. Родеманн [272], Т. Мюнгерсдорф [235], В. Кельдорфер [163, 164], Н. Дель Мар [86], Г. Броше [65], В. Мауке [221, 222], Г. Ляйтентрітт [206], Е. Біненфельд [52], А. Абер [28], В. фон Бартельс [40], Ю. Блецард [56], Г. Нордін [243];

– праці з історії німецької хорової культури, хорового руху та австро-німецьких хорових традицій: К. Апплгейт [36], Ф. Брусняк [66], Г. Енгель [101–103], К. Г. Феллерер [107–109], В. Віора [373], М. Фогель [361], В. Лютер [215], С. Окс [244], П. Міс [225], В. Гаск [155], Р. Барр [39], Д. Джонсон [161], В. Шоу, Дж. Філліпс [301], П. Янг [382, 383], Е. Вест [369], Дж. Спозато [308], Р. М. Кок [184], В. Генкок [140];

– дослідження з теорії композиції, музичної форми, поліфонії, аналізу музичних творів та виконавської інтерпретації: Н. Горюхіна [5], І. Котляревський [16], І. Пясковський [20], М. Тіц [23], Е. Курт [198, 199], К. Дальгауз [73,

76, 78], К. Єппесен [159], П. Гіндеміт [147], К. Томас [346], В. Москаленко [18], В. Сумарокова [22].

Наукова новизна одержаних результатів полягає у наступному:

Вперше в українському музикознавстві:

- здійснено комплексне дослідження хорової творчості Ріхарда Штрауса як цілісного художнього феномена;
- систематизовано хорову спадщину композитора та запропоновано її жанрову класифікацію з урахуванням історико-культурного контексту формування німецьких хорових традицій;
- виявлено особливості трансформації німецьких жанрових моделей у хоровій творчості композитора та механізми їх індивідуального авторського переосмислення;
- здійснено комплексний музикознавчий аналіз найрепрезентативніших хорових творів Ріхарда Штрауса з позицій жанрового, стильового та виконавського підходів;
- визначено характерні риси індивідуального хорового стилю композитора, зокрема особливості його гармонічного мислення, фактурної організації, принципів формотворення та взаємодії музики й поетичного тексту;
- досліджено виконавську специфіку хорових творів Ріхарда Штрауса та окреслено основні принципи їх сучасної інтерпретації.

Удосконалено:

- наукові уявлення про місце хорової творчості Ріхарда Штрауса в системі його творчої спадщини та в історії німецької музичної культури кінця XIX — першої половини XX століття;
- підходи до вивчення взаємодії традиційних і новаторських тенденцій у німецькій хоровій культурі кінця XIX – першої половини XX століття.

Набули подальшого розвитку:

- дослідження проблем жанрової еволюції німецької хорової музики доби пізнього романтизму;

– вивчення композиторської інтерпретації історичних музичних традицій у творчості європейських композиторів кінця ХІХ — першої половини ХХ століття.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів у курсах історії музики, історії хорового мистецтва, аналізу музичних творів, у подальшій науковій розробці проблем хорової музики кінця ХІХ — першої половини ХХ століття, творчості Ріхарда Штрауса, а також у практичній діяльності виконавців.

Апробація роботи. Матеріали роботи обговорено на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України і в доповідях на дев'яти міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях та круглих столах: Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Київ, 26.09.2024; Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», Київ, 07–09.11.2024; Шоста міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Київ, 13–14.11.2024; Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» пам'яті академіка О. С. Тимошенка, Київ–Ніжин, 03–04.12.2024; Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва», Київ, 19.12.2024; Всеукраїнська науково-практична конференція «Виконавське музикознавство: Історія. Теорія. Практика», Київ, 06–07.04.2025; Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» в межах авторського проекту професора Людмили Шумської «Міжнародний культурно-мистецький фестиваль пам'яті народного артиста України, академіка О. С. Тимошенка, Київ–Ніжин, 05–06.11.2025; Всеукраїнська науково-практична конференція «Глобальні виміри музично-виконавського мистецтва: діалог епох. Культур і стилів» (до 95-річчя від дня народження професора М. А. Давидова, Київ, 10–

11.11.2025; П'ятнадцята міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2025 року», Київ, 20–21.11.2025.

Публікації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження відображено у трьох одноосібних наукових публікаціях у фахових виданнях, затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, семи підрозділів, висновків, списку використаних джерел, який налічує 395 позицій, та додатків. Загальний обсяг — 326 сторінок, з них основного тексту — 246 сторінок.

РОЗДІЛ 1

РІХАРД ШТРАУС ТА НІМЕЦЬКА ХОРОВА КУЛЬТУРА

1.1. Постать Ріхарда Штрауса крізь призму документальних матеріалів та музикознавчих досліджень

Наукове осмислення творчої постаті Ріхарда Штрауса сформувалося як багаторівнева система джерел, у якій поєднуються документальні матеріали, мемуаристика, біографічні праці, тематичні каталоги, енциклопедичні статті, монографічні дослідження та спеціальні музикознавчі розвідки. Така багатоскладовість штраусознавчого дискурсу зумовлена не лише масштабом творчої спадщини композитора, а й особливою історичною позицією митця, чия діяльність охопила кілька стильових епох і виявилася пов'язаною з найважливішими процесами європейської музичної культури кінця ХІХ — першої половини ХХ століття.

Першорядне значення для вивчення творчості Ріхарда Штрауса мають *документальні джерела*, насамперед його епістолярна спадщина, автобіографічні свідчення, висловлювання, роздуми та матеріали особистого характеру. До цієї групи належать видання вибраних листів композитора [316], його листування з батьками за 1882–1906 роки [320] та з Г. фон Гофмансталем [330], французька кореспонденція [321], а також збірка теоретичних і публіцистичних висловлювань [324]. Ці джерела дають змогу простежити не лише біографічні обставини створення окремих творів, а й характер композиторського мислення, ставлення митця до літератури, театру, тих чи інших музичних жанрів, виконавських питань, проблем традиції та сучасності.

Особливу цінність мають також матеріали, пов'язані зі спогадами сучасників композитора. До них належать праці та свідчення К. Бема [57], К. Крауса [189], Й. фон Раухенбергер-Штраус [265], Й. Грегора [131–133], В. Шуха

[292]. У цих джерелах Ріхард Штраус постає не лише як автор опер, симфонічних поем чи вокальних творів, а як жива мистецька особистість, включена в реальні процеси музичного життя свого часу. Для дослідження хорової творчості особливе значення мають свідчення В. Кельдорфера, оскільки вони безпосередньо пов'язані з практикою чоловічого хорового виконавства та з осмисленням місця Штрауса у цій традиції [163; 164].

Другу важливу групу становлять *біографічні та історико-музикознавчі праці*, у яких здійснено спробу цілісного представлення життя і творчості композитора. До раннього етапу штраусознавства належать праці М. Штайніцера [312–314], Р. Шпехта [307], Р. К. Мушлера [236], В. Гізі [137], К. Пфістера [258, 259], О. Ерхардта [105], Г. Краліка [186]. Ці дослідження важливі тим, що формувалися у безпосередній часовій близькості до творчої діяльності композитора, а подекуди — ще за його життя. Вони містять цінний фактографічний матеріал, перші оцінки творчої еволюції Штрауса та спроби осмислення його місця в німецькій музичній культурі. Водночас ранні біографічні праці здебільшого тяжіють до описово-хронікального або мемуарно-апологетичного типу викладу, власне музично-аналітичний компонент у них часто залишається обмеженим. Особливо це стосується хорової творчості композитора, яка в ранній штраусознавчій літературі переважно згадується побіжно, без системного розгляду жанрової специфіки, фактури, поліфонічного письма, виконавських проблем і місця в загальній еволюції композиторського стилю.

Подальший розвиток штраусознавства пов'язаний із фундаментальними працями Н. Дель Мара [87–90], М. Кеннеді [165–167], Г. Марека [218], Ф. Мессмера [224], Б. Гілліама [123], Е. Краузе [187, 188]. Саме в цих дослідженнях творчість Штрауса дедалі частіше розглядається не лише як сукупність окремих жанрових сфер, а як складна художня система, пов'язана з історією пізнього романтизму, розвитком німецької музичної драми, оркестрового

мислення та європейської культури рубежу століть. Особливо вагомими є три-томне дослідження Н. Дель Мара та праці М. Кеннеді, у яких поєднано біографічний, історичний і музично-аналітичний підходи.

Важливе значення для систематизації творчої спадщини Ріхарда Штрауса має *тематичний каталог* Е. Мюллера фон Азова [232], а також бібліографічні праці О. Ортнера [245] і Г. Броше [61, 62]. Ці джерела створюють фактологічну основу для вивчення корпусу творів композитора, уточнення хронології, опусної та безопусної спадщини, історії видань, а також рецепції окремих композицій. Для дослідження хорової творчості така база є особливо важливою, оскільки значна частина хорових творів Штрауса існує у складному джерельному статусі: окремі композиції залишалися малодоступними, деякі зберігалися в автографах або були розпорошені між різними виданнями.

Окремий пласт становлять *енциклопедичні та довідкові статті*, які закріпили узагальнені уявлення про творчий доробок композитора. Серед них слід назвати статті Р. Бейлі [38], М. Кеннеді [165], Р. Теншерта [338]. Вони мають важливе значення для фіксації канонічного образу Штрауса у світовому музикознавстві, однак водночас демонструють характерну для більшості довідкових видань ієрархію жанрових пріоритетів: на першому плані перебувають опера, симфонічна поема, камерно-вокальна лірика, тоді як хорова творчість здебільшого залишається на периферії.

Сучасний етап штраусознавства репрезентований працями, у яких творчість композитора осмислюється крізь призму стильової багатовимірності, історизму, жанрової пам'яті та взаємодії традиції з модерними художніми процесами. У цьому контексті особливо важливими є дослідження К. Готтман [152, 153], Б. Едельман [95], Т. Зеєдорф [300], В. Ляйтмайр [207], Е. Шмірер [288], Р. Л. Тодд [348], Ч. Юманс [384]. У зазначених працях Штраус постає не лише як «останній романтик» у традиційному сенсі, а як композитор, чия творчість демонструє складний механізм переосмислення історично сформованих жанрових моделей у нових культурних умовах. Особливе місце серед

сучасних досліджень посідає праця М. Клінке, присвячена найранішим творам Ріхарда Штрауса [177]. Її значення для вивчення хорової спадщини композитора полягає в тому, що ранній період його творчості розглядається не як суто підготовчий або учнівський етап, а як важлива сфера формування майбутніх стильових принципів. Саме в ранніх творах, зокрема у вокально-хорових композиціях, простежуються перші ознаки інтересу Штрауса до поліфонії, роботи з текстом, жанрових моделей німецької традиції та фактурної організації хорового письма.

Важливим напрямом сучасного штраусознавства стали дослідження, присвячені *музичній мові композитора та стильовій приналежності* його творчості. Значний внесок у вивчення тих чи інших аспектів музичної мови Штрауса зробили Г. Данузер [81], В. Грун [134], А. Отт [246–249], В. Ляйтмайр [207], Е. Шмірер [288], У. Ліненлюке [208], Н. Дешен [82]. У центрі уваги цих авторів знаходяться особливості гармонічного мислення Штрауса, принципи мотивного розвитку, специфіка тематичної трансформації, оркестрова фактура, драматургічна організація музичного процесу та індивідуальні особливості композиторського стилю. Зокрема, завдяки цим працям сформувалося розуміння Штрауса як одного з найвизначніших майстрів оркестрового письма в історії європейської музики. Проблема стильової приналежності творчості Штрауса висвітлюється у у працях К. Дальгауза [73–80], Г. Еггебрехта [96–98], К. Фіншера [111, 112], П. Гюльке [136], К. Готтман [152, 153], Р. Л. Тодда [348], Ч. Юманса [384]. Названі дослідники прагнуть розглядати спадщину композитора в контексті складних процесів стильових взаємодій, що відбувалися у музиці рубежу XIX–XX століть. Саме їх розвідки заклали основу для сучасного розуміння Штрауса як митця, який одночасно завершує розвиток німецького романтизму та відкриває нову епоху в музичній історії — епоху модернізму.

Дуже цікавими видаються компаративні дослідження, у яких творчість Штрауса розглядається у взаємозв'язку з іншими видатними представниками

німецької музичної культури. Так, у працях Х. Блаукопфа [55], Р. Л. Годда [348], Ч. Юманса [384] увага приділяється взаєминам Штрауса з Густавом Малером, питанням художнього діалогу між двома композиторами, а також проблемам еволюції німецького симфонізму на межі століть. Такі дослідження дозволяють точніше визначити місце Штрауса в загальному контексті музичної культури доби та виявити специфіку його індивідуального стилю.

Перейдемо тепер до огляду наукових джерел, об'єктом дослідження в яких виступають *окремі жанри* творчого доробку Ріхарда Штрауса. Найрозвиненішими і наймасштабнішими напрямками світового штраусознавства є дослідження оперної та симфонічної творчості композитора. Саме опери та симфонічні поеми Ріхарда Штрауса протягом тривалого часу формували уявлення про нього як про одного з провідних представників німецького музичного мистецтва рубежу XIX–XX століть. Унаслідок цього більшість музикознавчих праць, присвячених композиторові, сфокусована насамперед на проблемах музичної драматургії, оркестрового мислення, гармонічної мови, стильової еволюції та історичного значення його оперної й симфонічної спадщини.

Перші спроби осмислення творчості Штрауса були безпосередньо пов'язані саме із його *симфонічними поемами*, які вже наприкінці XIX століття викликали широкий суспільний і мистецький резонанс. Значний вплив на формування ранньої рецепції творчості композитора справили критичні праці та публіцистичні виступи Е. Гансліка [141, 142], а також дослідження представників німецької музикознавчої школи: Г. Адлера [31, 32], Г. Бюккена [67–69], К. Дальгауза [73–80], Г. Еггебрехта [96–98]. Саме в цих роботах творчість Штрауса починає розглядатися в контексті еволюції німецького симфонізму після Вагнера та Ліста, а його симфонічні поеми постають як важливий етап розвитку програмного оркестрового мислення.

Вагомий внесок у вивчення *оперної творчості* Штрауса здійснили К. Готтман [152, 153], Б. Петерсен [254, 255], В. Ляйтмайр [207], Е. Шмірер

[288]. Їхні праці охоплюють питання драматургії, музичної семантики, символіки, жанрової природи опер та особливостей взаємодії музики з літературними джерелами. Пріоритетну увагу дослідники приділяють операм *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Arabella*, *Capriccio*, які стали важливими віхами розвитку музичного театру ХХ століття. Особливого значення набувають дослідження Катаріни Готтман [152, 153], у яких пізні опери композитора розглядаються крізь призму історичної пам'яті та культурного історизму. Дослідниця переконливо доводить, що оперна творчість пізнього Штрауса є не лише художнім відображенням певної епохи, а й складною формою діалогу з історією європейської культури. Завдяки такому підходу суттєво розширюються можливості інтерпретації творчості композитора, яка постає як багаторівнева система культурних алюзій, жанрових ремінісценцій та історичних асоціацій.

Як центральні сфери художньої діяльності симфонічна та оперна музика Штрауса розглядаються у фундаментальних монографічних дослідженнях Н. Дель Мара [87–90], М. Кеннеді [165–167], Е. Краузе [187, 188], Г. Марека [218], Б. Гілліама [123], Ф. Мессмера [224].

Вказані дослідники простежують еволюцію композиторської мови від ранніх оркестрових творів до пізніх опер, аналізують процеси ускладнення гармонічної системи, розвиток оркестрового письма, специфіку драматургічного мислення та взаємодію музики з літературним першоджерелом. Значний пласт наукової літератури присвячений оперній спадщині композитора.

Зростанню наукового інтересу до вокальної спадщини Ріхарда Штрауса значною мірою сприяла поява повного зібрання його пісень, підготовленого Францем Треннером. Це видання стало важливим етапом у процесі систематизації вокальної творчості композитора та створило підґрунтя для подальших музикознавчих досліджень. У другій половині ХХ століття пісенна творчість Штрауса поступово починає привертати увагу дослідників як самостійний об'

ект наукового вивчення. Серед найважливіших праць цього напрямку слід назвати дисертацію Урсули Ліненлюке [208], присвячену пісням композитора на тексти сучасних йому поетів, а також фундаментальне дослідження Барбари Петерсен [254–256], у якому розглядаються проблеми взаємодії музики і слова у вокальній ліриці Ріхарда Штрауса.

Українське музикознавство сформувало власний, хоча й кількісно обмежений напрям вивчення творчості Ріхарда Штрауса. Першорядне місце тут належить працям Л. Каверіної [12, 13], Л. Неболюбової [19, 238], М. Колотиленка [15], А. Ставиченко [21], Л. Гельмут [4], Л. Гонтової [6] та О. Гужви [7]. Особливо вагомим є внесок Лариси Неболюбової, яка розглядає творчість композитора в контексті проблем пізнього романтизму та симфонічного мислення [238], а також звертається до складної драматургічної природи опери «Саломея» [19]. Дисертація Миколи Колотиленка спрямована на осмислення специфіки взаємодії музики й поетичного тексту в вокальній спадщині Штрауса [15]. Робота Анни Ставиченко, зосереджена на пізніх операх композитора, актуалізує проблематику пізнього стилю та взаємин митця з історико-політичним контекстом ХХ століття [21]. Окремий аспект хорової спадщини Ріхарда Штрауса висвітлено у статті Л. Гонтової [6], присвяченій «Німецькому мотету». Авторка розглядає семантику твору, його образну концепцію та особливості втілення пантеїстичних мотивів у музично-поетичній драматургії. Водночас дослідження має локальний характер і не охоплює ширшого кола жанрових, стильових та виконавських проблем хорової творчості композитора. Усі вказані роботи суттєво збагатили українське штраусознавство та сприяли формуванню наукового інтересу до окремих аспектів його творчої спадщини.

Хорова творчість Ріхарда Штрауса, попри її обсяг, жанрову різноманітність і художню вагу, досі не отримала належного цілісного висвітлення. У більшості фундаментальних праць вона розглядається фрагментарно, побіжно

або в межах загальної характеристики творчого доробку композитора. Така ситуація обумовлена тим, що протягом значної частини ХХ століття Штраус майже не сприймався музикознавцями як хоровий композитор. Подібна ситуація була характерною і для дослідження німецької хорової культури загалом, оскільки хорова музика ХІХ — першої половини ХХ століття перебувала на периферії наукових інтересів порівняно з оперою, симфонією або камерно-вокальними жанрами.

Одними з небагатьох спеціальних досліджень, що заклали підвалини системного вивчення німецької романтичної хорової музики, стали праці З. Кросса [194], С. Попп [262], М. Ярчика [158] та П. Блецард [56]. Цей напрям доповнюють дослідження В. Генкока [140], присвячене хоровій спадщині Й. Брамса, а також праці А. Курцгальс-Ройтер [200] і Дж. С. Спозато [308], у яких розглянуто ораторіальні та хорові жанри у творчості Ф. Мендельсона. Особливе значення має дослідження Зігфріда Кросса, присвячене хоровій творчості Йоганнеса Брамса [194], оскільки саме брамсівська традиція стала одним із найважливіших джерел формування хорового стилю Ріхарда Штрауса. Не менш важливими є праці Сюзанни Попп про хорову музику Роберта Шумана [262] та Міхаеля Ярчика [158], який досліджував жанр хорової балади в музичній культурі ХІХ століття. Праця А. Курцгальс-Ройтер [200] важлива ґрунтовним дослідженням ораторіальної спадщини Ф. Мендельсона, тоді як Дж. С. Спозато [308] розглядає його хорову творчість у ширшому контексті розвитку німецької музичної культури ХІХ століття. Водночас хоровий доробок Ріхарда Штрауса тривалий час залишався фактично поза межами спеціального наукового інтересу. У більшості фундаментальних біографій і монографій, присвячених композитору, хорові твори згадуються лише епізодично. Навіть у працях Р. Шпехта [307], В. Гізі [137], Е. Краузе [187, 188], М. Кеннеді [165–167], Б. Гілліама [123] та Н. Дель Мара [87–90] його хорова спадщина не отримує самостійного концептуального осмислення, а розглядається переважно в контексті загальної характеристики творчого шляху.

Невелику, але важливу групу джерел становлять статті, в якій увага прикута до Ріхарда Штрауса як саме до хорového композитора. До них належать праці Е. Тіло [345], Т. Мюнгерсдорфа [235], Е. Кроля [193] та А. Родеманна [272]. Ці публікації є цінними передусім як свідчення раннього етапу рецепції хорової спадщини композитора. Проте більшість із них має оглядовий характер і не виходить за межі загальних характеристик деяких композицій або творчості Штрауса загалом. Відсутність системного музично-аналітичного підходу не дозволила цим роботам сформувати окремий напрям штраусознавства.

Поряд із оглядовими статтями в музичній періодиці з'являлися й дослідження окремих хорових творів композитора. Серед них слід відзначити наступні праці: В. Центнера, присвячену чоловічому хору AV 83 [387]; Г. Фріса, який аналізував музику до сцен із «Ромео і Джульєтти» AV 86 [117]; Б. Геллермана, присвячену твору *Die Donau* AV 291 [122]; В. Шука, який досліджував пізній незавершений твір *Besinnung* AV 306 [295]; Й. Л. Белли про *Wandrer's Sturmlied* op. 14 [45]; В. Мауке, який розглядав 16-голосні хори op. 34 [222]; А. Смоліана про *Taillefer* op. 52 [304-306]; В. Кельдорфера, присвячену циклу *Die Tageszeiten* op. 76 [163]. Однак, незважаючи на безперечну цінність цих розвідок, в них містяться переважно аналізи окремих творів і не ставиться мета виявити закономірності розвитку хорового стилю композитора в цілому.

Найбільш ґрунтовне висвітлення хорова творчість Штрауса отримала у працях Н. Дель Мара [87-90], який одним із перших запропонував розгорнуті аналітичні характеристики найважливіших хорових опусів композитора. Однак навіть у його фундаментальному тритомному дослідженні основна увага зосереджується на музично-технічних аспектах творів, тоді як питання жанрової еволюції, поетики хорового письма, взаємодії слова і музики, а також місця хорової творчості в системі спадщини композитора залишаються недостатньо розробленими.

Суттєвою проблемою є стан джерельної бази хорової спадщини Ріхарда Штрауса. На відміну від оперної та значної частини симфонічної творчості,

багато хорових композицій досі не мають повного академічного видання. Значна кількість раних творів зберіглася лише в автографах або рукописних копіях, що перебувають у Richard-Strauss-Archiv у Гарміші та приватних колекціях. Частина хорових композицій ніколи не була опублікована або існує лише в малодоступних виданнях. Такий стан джерел значно ускладнює як виконавське освоєння творів, так і їх музикознавче вивчення.

Особливого значення в цьому контексті набуває монографія М. Клінке [160], яка спирається на широке коло автографів, ескізів, рукописних матеріалів та маловідомих джерел. Дослідниця переконливо демонструє, що суттєва частина ранньої творчості композитора, включаючи хорові композиції, досі потребує текстологічного опрацювання та введення до наукового обігу.

Таким чином, сучасний стан дослідження вокально-хорової спадщини Ріхарда Штрауса характеризується нерівномірністю наукової розробки. Якщо пісенна творчість композитора вже сформувала окремий напрям музикознавчих студій, то хорова спадщина залишається одним із найменш досліджених пластів його творчості. Наявні праці мають переважно фрагментарний характер і не утворюють цілісної концепції хорового стилю композитора. Саме ця обставина зумовлює необхідність комплексного дослідження хорової творчості Ріхарда Штрауса як самостійного художнього феномена та важливої складової німецьких жанрових і виконавських традицій.

1.2. Німецькі хорові традиції: від витоків до початку ХХ століття

Німецька хорова культура є одним із визначних феноменів європейського музичного мистецтва, що охоплює широкий спектр традицій — від практики духовних піснеспівів до світського аматорського музикування. Упродовж століть вона не лише відображала художні пріоритети своєї доби, а й формувала специфічні моделі музичного мислення, в яких хор виступає як засіб колективного висловлювання, національної ідентичності та суспільної комунікації. Починаючи з раннього середньовіччя (VI–X ст.) провідну роль у музичному житті та вплив на нього мала католицька церква, що контролювала як

освітній процес, так і художню практику. Центром та головним орієнтиром тогочасної вокально-хорової культури був григоріанський хорал — одноголосний спів молитов і псалмів латиною, що виконувався в унісон чоловічими ансамблями (хорами), переважно монахами.

Особливу роль у формуванні та розвитку хорового співу здійснювали монастирі, в більшості на півдні Німеччини: Райхенау, Санкт-Галлен, Фульда, які стали важливими осередками підготовки співаків. В них було засновано практику нотного письма та записів різних текстів, зокрема саме тут з'явилися ранні зразки невменного нотопису, що поклало початок традиції фіксування сакральних композицій. Монастирські школи виховували співаків за принципами послуху, точності та духовного зосередження.

Із часом виникає потреба у розширенні музичного вираження і до унісонного співу починають додавати прості форми багатоголосся — органум (рух паралельними квартами чи квінтами) або дискант (рух голосів у різних напрямках). Ці вокально-хорові форми зародилися у Франції, проте досить швидко їх почали адаптовувати в німецьких монастирях. Досвід таких ранніх поліфонічних практик дав поштовх подальшому розвитку німецького хорового письма в XIII–XIV ст.

Паралельно з церковною музикою на німецькомовних землях розвивалась світська вокальна поезія, представлена двома напрямками: міннезангом — мистецтвом поетів-лицарів, що формувалося під впливом романських трубадурів і труверів, та майстерзангом — творчістю ремісників, торговців, кравців, пекарів та інших містян (городян), які самостійно оволодівали мистецтвом віршування й співу.

Мінезингери (з нім. *Minnesinger* — той, хто оспівує кохання) — представники німецької куртуазної культури кінця XII — середини XIV століть. Так само як французькі трубадури та трувери, вони оспівували кохання і вважали сенсом свого життя служіння благородній Дамі. Провідними жанрами їхньої творчості були любовні гімни у строфічній формі, які виконувалися під

акомпанемент ліри або гіттерни, та шпрух (Spruch) . Хоча ці пісні не були хоровими в прямому сенсі, їх тексти і мелодії активно поширювались серед народу та згодом адаптувались для багатоголосого виконання. Найвідомішими представниками мінезингерства були Генріх фон Морунген, Вальтер фон дер Фогельвайде та Тангойзер. Їхня творчість стала культурним підґрунтям міської хорової традиції, що почала розвиватись трішки згодом.

Культура майстерзінгерів виникла приблизно у XIV столітті, а розквіту досягла у XV–XVI століттях. Вони розвивали і трансформували традиції мінезингерів у більш суворому, кодифікованому вигляді. У центрі їхньої творчої практики стояв «майстер гезанг» (нім. *Meistergesang*) — строго організований во-кально-поетичний жанр, який виконувався соло, без інструментального супроводу, найчастіше у вигляді монодії. Майстерзінгери об'єднувались в співочі братства/школи (нім. *Gesellschaft* або *Singschulen*), які діяли в багатьох містах, зокрема в Нюрнберзі, Страсбурзі, Франкфурті. Ці школи мали розроблені правила граматики, поетичного письма, збірники мелодичних форм та системи оцінювання виступів. Найвідомішим поетом-майстром став Ганс Сакс (1494–1576) — нюрнберзький швець, який залишив понад 4000 поетичних і вокальних творів.

Майстерзінгери дотримувалися суворих канонів: поетика, рима, ритм, структура строф — все було підпорядковане фіксованим нормам. Співацька практика базувалася на традиційних мелодіях — так званих «тонах» (наприклад, «тон Ісаї», «тон Давида» тощо), до яких підбиралися нові тексти. У рамках змагань (*Sängerwettstreit*) члени братств представляли свої композиції, які оцінювались за дотримання формальних правил, змістову глибину та технічну вправність. Кожен учасник мав певний ранг: учень, шпільман і майстер — звання, яке присвоювалося після виконання власного тексту на одну з канонічних мелодій.

Культура майстерзінгерів була своєрідною формою гуманітарної самоосвіти міщанства. Вона поєднувала релігійні, морально-дидактичні й патріотичні ідеї з доступною формою викладу. На відміну від творчості мінезінгерів більшість творів майстерзінгерів була присвячена біблійним сюжетам, повчанням, темам добродетності. Майстерзінгерство стало основою культурного життя бюргерських міст, сприяло розвитку грамотності, віршування та вокальної техніки серед простого населення. Саме ця традиція — не шляхетна, а демократична — зберегла багато елементів середньовічного музичного мислення в нову добу.

Початок XVI століття позначився масштабною духовною революцією — Реформацією, ініційованою Мартіном Лютером (1483–1546). Релігійні перетворення спричинили не лише трансформацію духовної парадигми, але й сприяли виникненню нового типу музичної культури, зосередженої довкола ідеї громади як активного учасника богослужіння. Центральною художньою формою цього періоду став протестантський хорал — жанр, який згодом визначить характер євангельського хорового стилю впродовж кількох наступних століть.

Починаючи з XVII століття, інтерес до майстерзінгерської культури згасає. Натомість у музичній практиці дедалі більшого поширення набувають нові жанрові форми, зокрема багатоголосий хор, духовна кантата, світський ансамбль. Водночас слід майстерзінгерства залишився в культурі Німеччини — не лише у текстах і піснях, а й у літературній і мистецькій традиції. Попри певну консервативність, майстерзінгери не залишились осторонь змін, започаткованих Реформацією. Багато братств перейшли на протестантську основу, і при збереженні формальних правил та канонів співу їхня тематика все ж більше відповідала лютеранському світогляду. Ганс Сакс, зокрема, активно підтримував ідеї Лютера, переспівував псалми, писав релігійні драми й гімни. Таким чином, відбулося тематичне й ідеологічне зближення між майстерзінгерською та ранньою протестантською хоральною традиціями. Обидві опиралися

на поєднання релігійного змісту та участі освіченої громади. Якщо хорал утвердився як богослужбова форма, то майстерзанг — як форма моралізаторсько-літературного хорового виховання міщан.

Мартін Лютер, поряд із своєю богословською діяльністю, виявляв надзвичайну увагу до музики як до засобу духовного і морального виховання. У своїх трактатах він неодноразово наголошував на винятковій ролі співу в процесі богослужіння, визначаючи музику як «високий дар Божий», що «спроможний пом'якшити серце і зробити його чутливим до Слова» [215, с. 465]. У цьому контексті виникає принципово нове бачення хорового співу: його функція не обмежується професійним виконанням священнослужителями, а передбачає, як зазначалося вище, повноцінну участь громади. Саме ця ідея зумовлює перехід від латинської одноголосної літургії до зрозумілого й доступного багатоголосного співу німецькою мовою.

Протестантський хорал виникає як форма релігійної пісні, призначеної для колективного виконання під час богослужінь. Його основними характеристиками стали: строфічна будова, силабічна організація мелодії, переважне використання німецькомовних текстів, часто переспівів псалмів або гімнографічних текстів, ритмічна простота й доступність інтонаційного матеріалу. Перші зразки хоралів створювалися самим Лютером (наприклад, «Ein feste Burg ist unser Gott»/«Міцна фортеця — наш Бог») і його сподвижниками, серед яких найвідомішим був Йоганн Вальтер (1496–1570). У виданій 1524 року збірці «Geystliche gesangk Buchleyn» («Мала книга духовних пісень») Вальтер уперше пропонує чотириголосні обробки хоралів, що знаменують собою початок професійної хорової поліфонії в межах протестантської традиції. Поширення реформаційних ідей сприяло посиленню уваги до музичної освіти. В усіх євангельських школах спів вводиться як обов'язковий навчальний предмет, а хорал — як основа вокальної підготовки. Саме так формувався новий тип співака — освіченого, музично грамотного, здатного до ансамблевого виконання. Водно-

час у багатьох містах виникають шкільні капели — хори, які виконували функцію музичного супроводу богослужінь та місцевих урочистостей. Ці вокальні колективи стали головними виконавцями більш складних обробок хоралів, мотетів і кантів. Власне саме цей процес призвів до поступової професіоналізації хорового співу, який зберігав при цьому свою педагогічну й суспільно-культурну функцію.

У другій половині XVI століття відбувається розширення функціонального потенціалу хоралу як тематичної основи для багатьох нових жанрів. Композитори використовують хорал у таких формах, як: мотет на німецький духовний текст; фігуративна обробка хоралу (з імітацією, хроматикою, виразною гармонією); хоральна кантата; пасіон. У цьому напрямі особливо важливою є діяльність таких композиторів, як Людвіг Зенфль, Міхаель Преторіус.

Упродовж XVII століття німецька хорова культура зазнала істотних змін під впливом релігійних, соціально-політичних і естетичних трансформацій. Після Реформації та в умовах Тридцятилітньої війни (1618–1648) церковна музика стала важливим інструментом духовної консолідації, зокрема в лютеранському середовищі. Хорове мистецтво цієї доби поєднало елементи поліфонічної традиції пізнього Ренесансу з новітніми бароковими тенденціями, такими як виразна монодія, контрастність фактури, використання basso continuo та концертного стилю. Визначальною фігурою епохи став Гайнріх Шютц (1585–1672) — композитор, який адаптував італійські новації до німецького контексту, створивши зразки глибокої емоційної духовної хорової музики. Його спадщина втілює поступовий перехід від старонімецької поліфонії до виразної барокової експресії, зокрема через жанри псалмів, духовних концертів та мотетів.

Осередками розвитку хорової культури були протестантські школи й капели при дворах, де систематично виконувалися твори для різного складу — від камерних ансамблів до великих вокально-інструментальних колективів. Регіональні традиції, зокрема в Саксонії, Тюрингії та Бранденбурзі, сприяли

збереженню тісного зв'язку між богослужінням і музикою, що забезпечувало спадкоємність хорової практики навіть у періоди суспільних криз. Зрештою, творчість Йоганна Себастьяна Баха (1685–1750) та Георга Фрідріха Генделя (1685–1759) стала вершиною розвитку хорової традиції в австро-німецькому культурному просторі кінця XVII–XVIII століття. Їхні масштабні духовні твори — ораторії, меси, кантати — заклали естетичні та стилістичні орієнтири для хорового мистецтва наступних поколінь, поєднуючи глибоку духовність із високим професіоналізмом композиційної техніки.

Сьогодні німецьку хорову культуру, як і світову загалом, без імені Й. С. Баха уявити просто не можливо. Його творчість стала новим явищем, що визначило подальші шляхи розвитку західноєвропейської музики. Протягом усього життя він був тісно пов'язаний із церковною музикою: служив органістом, композитором, педагогом, а пізніше — кантором і музичним керівником у Ляйпцигу. Хоровий доробок Баха — це глибоко духовна, інтелектуально насичена і технічно довершена музика, яка охоплює численні жанри: кантати, мотети, меси, пасіони, хорали, ораторії. Бах створив близько трьохсот кантат, які писалися здебільшого для конкретних недільних і святкових богослужінь. У цих творах композитор досягає надзвичайної єдності слова і музики. Тексти містять як біблійні цитати, так і поетичні роздуми, іноді з яскраво вираженим індивідуальним або суспільно-моральним забарвленням. Хор у кантатах може виступати в різних функціях — як співучасник, спостерігач, коментатор або алегорична постать.

Найвищим досягненням у галузі хорової драматургії стали «Страсті за Матвієм» і «Страсті за Йоанном», у яких Бах не лише втілює новий тип музичної трагедії на євангельському ґрунті, а й підносить хорову драматургію до рівня великої духовної опери. У цих творах хор відіграє центральну роль — він є голосом натовпу, церкви, сумління, народу. Емоційна напруга, контрастність сцен, надзвичайна гнучкість ритму, колористичність фактури — все це

надає музиці Баха виняткової експресивності. Особливе місце серед найвидатніших зразків світової духовної музики посідає «Меса сі мінор» (BWV 232) — один із найвеличніших шедеврів західноєвропейської вокально-інструментальної музичної культури, що уособлює синтез стилістичних, жанрових і духовних традицій епохи бароко. Створена на основі латинського ординарію католицької меси, ця композиція водночас виходить за межі конфесійної належності, набуваючи універсального гуманістичного змісту. Меса відзначається грандіозною архітектонікою, в якій поліфонічне мистецтво досягає кульмінаційного вияву. Бах залучає тут увесь арсенал виразових засобів: від суворої старонідерландської фуґи до італійського концертного стилю, від гомофонно-гармонічних форм до складної вокально-інструментальної поліфонії. Хорові розділи твору вражають як монументальністю, так і витонченістю, втілюючи піднесену ідею сакральної величі, духовної гармонії й внутрішнього очищення.

Важливою частиною діяльності Й. С. Баха була педагогічна та адміністративна робота в школі Святого Томи в Ляйпцигу, де він не тільки навчав співу, гри на інструментах та композиції, але й виховував молодь в дусі відповідальності, дисципліни та духовності. Й. С. Бах писав і компілював навчальні посібники, організовував репетиції, виступи, керував репертуаром. Його діяльність як громадського діяча й організатора мала глибокий і довготривалий вплив на німецьке хорове середовище наступних епох.

З ім'ям сучасника та соратника Баха Г. Ф. Генделя пов'язане створення нового типу ораторії, що набула виняткового значення і стала центральним жанром його хорової музики та в подальшому символом британської музичної культури XVIII століття. Жанр монументальної ораторії, класичні риси якої сформувались у творчості Генделя, є яскравим зразком тогочасних новацій, де нівелюється залежність ораторіальних форм від церковного ритуалу та досягається цілісність музичної концепції вокально-інструментальної музичної

драми. Ораторіальна драматургія вільна від сценічної дії, але водночас зберігає чітку драматургічну побудову з аріями, речитативами, ансамблями й хорами. Композитор активно використовує біблійні сюжети (старозавітні та новозавітні), адаптуючи їх до потреб духовної та суспільної аудиторії. Творчість Генделя представлена такими яскравими ораторіями як «Месія», «Самсон», «Юда Маккавей», «Ізраїль в Єгипті», «Саул», «Єпфай», «Феодора».

З ім'ям Генделя також тісно пов'язане таке явище як хоровий фестиваль, розквіт якого збігається з активною композиторською та громадською діяльністю митця. В останні роки життя Генделя і відразу після його смерті, в багатьох містах Англії відбувалися виконання його ораторій, серед яких найважливіші — окрім Лондона — пройшли в Ньюкаслі-апон-Тайн, Солсбері, Бристолі, Баті, Ко-вентрі, Оксфорді та Кембриджі. У рік смерті Генделя (1759) на Фестивалі трьох хорів у Херефорді ораторія «Месія», яка раніше виконувалась лише у світських приміщеннях, вперше була представлена в соборі; з того часу її почали виконувати на цьому фестивалі раз на три роки.

Фестиваль на честь століття від дня народження Генделя, що відбувся у Вестмінстерському абатстві та Пантеоні в 1784 році (на рік раніше ювілею), можна без перебільшення назвати однією із найяскравіших музичних подій XVIII століття та одним із ключових моментів у сприйнятті хорової музики Генделя. Ці грандіозні урочистості, які не мали аналогів навіть у музичному житті Лондона, проводились під патронатом самого короля Георга III та отримали надзвичайно широкий громадський резонанс, ставши подією державного значення. Одним зі способів досягнення цієї пишності стало радикальне розширення виконавського складу, що зумовило подальші тенденції в інтерпретації творів Генделя. Для порівняння: у прижиттєвому виконанні ораторії «Месія», у Притулку для підкинутих дітей (Foundling Hospital), під керуванням самого автора в 1758 році, хор складався з 13 чоловіків і шести хлопчиків, солістами були троє чоловіків і троє жінок, а оркестр — з 33 музикантів. Натомість у виконанні 1784 року у Вестмін-стерському абатстві взяли участь близько 300

співаків хору і 250 інструменталістів оркестру. Успіх цих святкувань продовжений подальшими Генделівськими фестивалями у Вестмінстерському абатстві, кількість учасників яких лише неухильно зростала.

Імпульс, даний творами Генделя хоровому співу у Великій Британії, був частково підхоплений і на континенті. У 1772 році в Гамбурзі Майкл Арн диригував німецькими версіями оди «Бенкет Александра» та ораторії «Месія». Одним із найважливіших стало виконання ораторії «Месія» під керівництвом Йоганна Адама Гіллера у 1786 році в Берлінському соборі, у якому взяли участь 305 виконавців. Примітно, що К. Ф. Цельтер виступив у цьому виконанні як концертмейстер оркестру. У 1788–1790 роках В. А. Моцарт за замовленням префекта Австрійської імператорської придворної бібліотеки Г. Ван Світена зробив переробку чотирьох творів Генделя, розширивши при цьому склад духових інструментів: «Ацис і Галатея», «Месія», «Бенкет Александра» та «Ода до дня св. Цецілії». Ораторію «Месія» в редакції Моцарта виконували впродовж усього XIX і навіть початку XX століття.

Перехід від XVIII до XIX століття став переломним етапом у розвитку хорової культури німецькомовних земель. У цей період завершилася доба Просвітництва з її раціоналістичними ідеалами, а на передній план поступово вийшли нові романтичні тенденції, що вплинули як на тематику, так і на стилістику хорової музики. Хорове мистецтво функціонувало в різних контекстах — церковному, придворному, міщанському, освітньому та концертному — й розвивалося як в Австрії, так і в численних німецьких князівствах. З одного боку, продовжували існувати традиційні церковні хорові капели, зокрема при соборах і монастирях. У Відні в цей час активно працював Йозеф Гайдн (1732–1809), у творчості якого хоровий стиль представлений передусім у великих формах — месах, ораторіях («Створення Світу», «Пори року»). Його спадщина поєднала елементи сакральної поліфонії з драматичною образністю, властивою зрілому класицизму. Водночас паралельно починає активно формуватись

новий тип громадської хорової культури, зорієнтованої на освічене міське середовище. Саме в цю епоху виникають «вільні» співочі академії (Singakademien) та Liedertafel — чоловічі товариства співу, що об'єднували представників середнього класу, інтелігенції та чиновництва. Проте вважаємо необхідним звернути увагу на досить цікавий історичний факт самої причини виникнення та активного розповсюдження явища співочих академій та товариств.

При висвітленні німецької хорової культури другої половини XVIII — першої половини XIX століття нами обрано новий вектор у погляді на її формування, пов'язаний з акцентом на важливому впливі хорової культури Великої Британії, а також взаємодії з нею. Саме Велика Британія була і залишається яскравим носієм хорової традиції найвищого рівня. Побутує такий афоризм, що Англія є «країною хорового співу». І справді, Британія у багатьох аспектах слугувала прикладом для континентальних країн у галузі хорової музики, часто випереджаючи їх на десятиліття. Водночас роль Німеччини в розвитку європейської хорової культури також виявилася значною: саме тут виникло перше хорове товариство, за зразком якого невдовзі почали створюватися хорові організації в усьому світі.

Хорова традиція Великої Британії бере свій початок із церковної музики, що визначила її змістовні та виконавські орієнтири. Важливою особливістю англійської хорової культури стало те, що композиції національних авторів XVI–XVII століть зберігали постійну присутність у літургійній практиці. Уже впродовж XVIII століття в Англії почали виникати спеціалізовані товариства, метою яких було збереження та виконання музичну й літературну діяльність. Значну роль у популяризації старовинної духовної музики й мадригалів. Серед них — Академія старовинної музики (заснована у 1710 році під назвою Академія вокальної музики), Мадригальне товариство (1741), що функціонує й досі, а також Анакреонтичне товариство (1766), яке поєднувало чоловічого ансамблевого співу відіграли кетч- і глі-клуби, зокрема, Noblemen's and Gentlemen's

Catch Club, створений у 1761 році як елітарна організація для представників шляхетних станів, а також Glee Club, заснований у 1787 році. Незважаючи на прагнення відновити жанр catch, саме жанр glee набув особливого поширення в цих товариствах, що відповідало зміненим естетичним запитам епохи.

Всі вищезазначені соціокультурні процеси мали певний резонанс в Німеччині та вплинули на створення найстаршого у світі змішаного хору, що досі існує, — Берлінської співочої академії (Sing-Akademie zu Berlin), заснованої Карлом Фрідріхом Фашем (1736–1800). Композитор і клавесиніст при пруському дворі, К. Ф. Фаш вирішив розучити разом зі своїми приватними учнями власну 16-голосну месу, написану за зразком меси італійського композитора Ораціо Бе-неволі. Днем заснування колективу вважається 24 травня 1791 року, коли були започатковані регулярні репетиції. Вперше в Німеччині з'явився хоровий колектив, у якому чоловіки й жінки співали разом під час виконання церковної музики. На відміну від загальної практики XVIII століття, яка тяжіла до виконання переважно сучасної музики, К. Ф. Фаш поставив собі за мету поєднати в репертуарі старовинну та нову духовну музику. Сам Фаш навчався у Карла Філіпа Емануїла Баха, сина великого майстра, що зумовило тісний зв'язок Академії з бахівською традицією. У 1794 році Фаш провів репетицію мотету Й. С. Баха «Komm, Jesu, komm» (BWV 229), тим самим підготувавши роль Співочої академії у відродженні творів Баха [66, с. 779]. Із 1793 року учасники збирались у будівлі, де також розміщувались академія наук та академія мистецтв; за аналогією з цими установами хорову організацію стали називати Singakademie — Співоча академія [39, с. 586–87].

На момент смерті Фаша в 1800 році колектив уже налічував понад 100 учасників, до 1815 року — понад 200. Берлінська співоча академія проводила лише один-два публічні концерти на рік, квитки при цьому не продавались, а роздавались знайомим самими членами товариства. Таким чином, Singakademie зберігала напівзакритий характер гуртка, «кола однодумців», орієнтованого передусім на виховання й розвиток смаку самих учасників. Під

керівництвом Фаша, а також його наступника Карла Фрідріха Цельтера (1752-1832), Берлінська співоча академія набула відомості завдяки вивченню духовної хорової музики.

За прикладом Берлінської співочої академії в північних і центральних регіонах Німеччини невдовзі почали виникати хорові товариства: у Лейпцигу (1802), Штеттіні (1804), Дрездені (1807), Галле (1814), Бремені (1815) та інших містах [66, с. 786]. Упродовж перших десятиліть ХІХ століття відбулося стрімке поширення хорових товариств за зразком Берлінської співочої академії по всьому світу. В цей час у Англії хорові товариства нового формату були представлені колективами мішаними за складом, що виникали майже у кожному малому чи великому місті [383, с. 778]. Саме такий потужний сплеск світського хорового виконавства був також зумовлений стрімким зростанням нотного друкарства та видавництва: Breitkopf & Härtel у Німеччині та приватного видавництва Альфреда Новелло у Англії.

У надрах Берлінської співочої академії її директор К. Ф. Цельтер заснував чоловічий хор Liedertafel (термін запроваджений самим Цельтером; утворений від німецьких слів Lied — «пісня» та Tafel — «стіл»), який згодом став моделлю для аналогічних хорів по всій Німеччині [369, с. 682–683]. Датою заснування колективу вважається 24 січня 1809 року. За задумом Цельтера, гурток наслідував образ круглого столу короля Артура: кількість обраних не мала перевищувати 25 осіб (24 співаки й керівник). Спочатку члени берлінського Liedertafel збирались раз на місяць (по вівторках — перед місячною повинню або відразу після неї) за дружньою простою вечерею і насолоджувались виконанням німецьких пісень — як власного авторства, так і вже відомих. Сам Цельтер у листі до Й. В. Гете від 24 грудня 1808 року так описує створення Лідертафеля: «На святкування Повернення короля я заснував Liedertafel: товариство з 25 чоловіків, з яких 25-й — обраний керівник («Meister»), збирається один раз на місяць на вечірню трапезу з двох страв і тішиться улюбленими

німецькими піснями. Члени мають бути або поетами, або співаками, або композиторами. Хто склав новий вірш чи пісню, читає або співає її за столом, або доручає виконати її іншим. Якщо пісня отримує схвалення, то по столу пускається кухоль, куди кожен (якщо йому сподобалась пісня) кладе гріш або більше, на власний розсуд. Потім вміст кухля підраховується: якщо там набралось стільки, що можна купити срібну медаль вартістю одного доброго талера, тоді керівник від імені Liedertafel вручає медаль автору-переможцю. Всі присутні п'ють за здоров'я поета або композитора та обговорюють красу його пісні. Якщо хтось із членів здобуває дванадцять срібних медалей, то все товариство в нагороду його пригощає (за правилами лише один раз – О.Б.); йому надягають вінок; він може замовити вино, яке сам захоче пити, і отримує золоту медаль вартістю 25 талерів» [66, с. 780].

Як і Берлінська співоча академія, Liedertafel став зразком для створення аналогічних організацій у північних і центральних регіонах Німеччини: у Франк-фурті-на-Одері (1815), Ляйпцигу (1815), Тюрингії (1818), Магдебурзі (1819), Мюнстері (1822), Гамбурзі (1823), Міндені (1824), Бремені (1827) та Білефельді (1831). У 1819 році, також за підтримки Цельтера, був створений «молодший» Liedertafel у Берліні (Jüngere Berliner Liedertafel), який, на відміну від «старшо-го», передбачав ширше коло учасників. Невдовзі товариства чоловічого хорово-го співу Liedertafel почали виникати по всьому світу, зокрема і в Україні: у 1840-х роках Liedertafel з'являється у маленькому містечку Перемишль.

Водночас паралельно виникла друга гілка чоловічого хорового руху, яка сприяла розвитку чоловічого співочого мистецтва у Швейцарії та південній Німеччині. В надрах Співацького інституту (Singinstitut), заснованого у 1805 році в Цюриху Гансом Георгом Негелі, у 1810 році було створено перше чоловіче співоче товариство Liederkrantz (дослівно — «Пісенний вінок»). Назва мала підкреслити чисельніше й менш ексклюзивне членство товариства порівняно з Liedertafel. При створенні Liederkrantz Г. Г. Негелі переслідував інші

цілі. Якщо для Цельтера головною метою була пропаганда національної пісні й поезії, то Негелі керувався передусім педагогічною ідеєю народної освіти через спів [66, с. 781]. Опора на народну пісню й народну музику стало відмінною рисою співочих товариств Швейцарії.

Приклад заснування товариства *Liederkranz* у Цюриху надихнув Товариство Недільного Вечора (*Sonntag-Abend Gesellschaft*) в Штутгарті, що, своєю чергою, призвело до появи подібних товариств у Ульмі (1825), Мюнхені (1826), Франкфурті-на-Майні (1828) та інших містах. Згодом обидва ці терміни були витіснені позначенням *Männergesangverein* (з нім. «чоловіче співоче об'єднання») з появою товариств з широким колом учасників у таких містах як Відень і Кельн. Завдяки підтримці провідних композиторів епохи, чоловічі співочі об'єднання в Німеччині пройшли шлях від музикування у колі друзів через досвід громадських організацій до народно-патріотичного руху, що охопив широкі верстви населення.

Важливу роль у становленні жанру чоловічого вокального ансамблю наприкінці XVIII століття відіграла творчість австрійського композитора Міхаеля Гайдна (1737–1806). Саме його Г. Негелі вважав засновником жанру чоловічого квартету. Наприкінці 1780-х років М. Гайдн створює тріо та квартети для чоловічих голосів для виконання в колі друзів навколо священника з Арнсдорфа В. Реттенштайнера. У творчості М. Гайдна простежується еволюція від одноголосної пісні з акомпанементом фортепіано через тріо — до квартетної пісні. У передмові до опублікованих у 1795 році чоловічих квартетів «Гімни Богові» («*Hymne an Gott*») М. Гайдн зазначає, що «всі ці пісні слід виконувати тільки чотирма однорідними голосами — або чотирма чоловічими, або чотирма жіночими» [57, с. 797]. Уже згодом подальшого розвитку жанр хорової пісні набув у творчості Ф. Шуберта (1797–1828). Відомо, що Шуберт не лише знав, але й власноруч переписував твори М. Гайдна. Ряд багатоголосних пісень він створив як член «Товариства друзів музики Австрійської держави» (1827).

На відміну від творів Ф. Шуберта, які активно виконувались лише з 1860-х років, вже після смерті композитора (завдячуючи прикладу Й. Хербеката «Віденського чоловічого співочого об'єднання» — Wiener Männergesang-Verein), хори К. М. Вебера та Ф. Мендельсона почали звучати повсюдно з моменту їх публікації. Вебер, будучи членом берлінського Лідертафеля, створив такі цикли: «Бенкет на лицарському турнірі» («Turnierbankett» op. 68, 1812) на текст учасника Лідертафеля В. Борнеманна, «Ліра і меч» (op. 42, 1814) на вірші Теодора Кернера [66, с. 780–781]. Мендельсон написав кілька хорових творів для Лідертафеля, яким керував його вчитель Цельтер [263, с. 146]. Для чоловічого хору було написано чотири збірки світських пісень а capella на тексти Й. Якобі, Й. Айхендорфа, Ю. Мозена, Г. Гайне та Й. Гете (op. 50, 75, 76, 120), «Урочиста пісня художникам» («Festgesang an die Künstler») на вірші Ф. Шиллера, op. 68 (1846), які увійшли до стандартного репертуару німецьких чоловічих співочих об'єднань (Männergesangvereine). У 1838 році були опубліковані пісні Мендельсона для змішаного хору «Im Freien zu singen» («Спів просто неба») op. 41, після чого композитор створив низку інших хорових циклів, об'єднаних образами природи та її поетичним осмисленням: op. 48, 59, 88 і 100.

Помітне місце серед композиторів німецького романтизму займає Роберт Шуман (1810–1856), чия хорова спадщина, хоча й поступалася творам Мендельсона за рівнем поширення, проте стала важливим чинником оновлення жанрово-стильових засад хорового мистецтва в Німеччині. Серед творів Р. Шумана для різних хорових складів є: «Романси та балади» I–IV (op. 67, 75, 145, 146) для змішаного хору; «Романси» op. 69 і 91 для жіночого хору; «Шість пісень для чотириголосного чоловічого ансамблю» (Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang op. 33, 1840) — ймовірно саме вони і призначені для Лейпцизького Лідертафеля під керівництвом Мендельсона [169; с. 152], «Три пісні» (Drei Gesänge op. 62, написані для Дрезденського чоловічого хору — Männerchor), «Ритурнелі в канонічній манері» (Ritornelle in canonischen

Weisen op. 65, написані для Дрезденського Лідертафеля, яким керував сам Шуман), «П'ять пісень з «Мисливського брев'ярію» Х. Лаубе» (Fünf Gesänge aus H. Laubes Jagdbrevier op. 137, з чотирма валторнами *ad libitum*), «Три пісні свободи» (Drei Freiheitsgesänge, 1848). Ф. Ліст, як одна з центральних постатей німецького музичного романтизму, також збагатив композиторську практику XIX століття і у 1841–1842 роках створив «Чотириголосні пісні для чоловічих голосів» (Vierstimmige Männergesänge), які були опубліковані у 1843 році, найімовірніше — для товариства Liederkranz у Франкфурті-на-Майні [290-а; с. 370].

Особливе місце в процесі розвитку німецького хорового мистецтва XIX століття посідає формування фестивальної традиції, яка стала одним із найважливіших інструментів музично-культурної інтеграції та суспільної репрезентації хорового виконавства. Саме фестивальний рух створив умови для реалізації масштабних вокально-інструментальних проєктів, сприяв активізації творчих контактів між музикантами різних регіонів та стимулював діяльність численних співочих товариств. Витоки цього явища значною мірою пов'язані з британською практикою проведення так званих «генделівських» фестивалів, які набули широкого резонансу в музичному житті Європи та стали своєрідним організаційним і художнім орієнтиром для аналогічних ініціатив за межами Великої Британії. Найбільшого розвитку фестивальний рух досяг у Німеччині, Австрії та Сполучених Штатах Америки. У Німеччині становлення традиції великих хорових фестивалів розпочалося на початку XIX століття і згодом перетворилося на важливу складову національного музичного життя. У 1810 році кантор із Тюрингії Георг Фрідріх Бішоф зібрав співаків та інструменталістів із сусідніх міст для виконання «Створення світу» Й. Гайдна та Першої симфонії Л. Бетовена під орудою Луї Шпора в соборі міста Франкенхаузен, тим самим заклавши основу традиції музичних фестивалів у Німеччині. Ця подія стала першим німецьким фестивалем у сучасному розумінні (у подальшому проводився у 1812, 1815 та 1829 роках).

За прикладом Бішофа, Йоханнес Шорнштайн (1789–1853), музичний директор в Ельберфельді, організував аналогічний захід у 1817 році. Так виник Нижньорейнський музичний фестиваль (Niederrheinisches Musikfest), який згодом став одним із найважливіших у Німеччині. Фестиваль по черзі проводився в Дюссельдорфі, Аахені, Вупперталі та Кельні; диригентом фестивалю з 1833 року і аж до своєї смерті в 1847 році був Ф. Мендельсон. Найпопулярнішими ораторіальними творами, що звучали на новостворених по всій Німеччині фестивалях, були ораторії Генделя, Гайдна, а згодом і самого Мендельсона; також виконувалась ораторія «Рай і Пері» Шумана. «Створення світу» Гайдна, за повідомленням «Всезагальної музичної газети» (Allgemeine musikalische Zeitung) за 1816 рік, стало «улюбленим твором німецької нації» [66, с. 736].

Одним із центральних явищ німецької музичної культури XIX століття стала творчість Ріхарда Вагнера (1813–1883) — реформатора музичного театру, теоретика й філософа мистецтва. Його концепція «музичної драми» (Musikdrama) радикально змінила уявлення про оперу як жанр, перетворивши її на універсальну форму художнього синтезу — Gesamtkunstwerk (дослівно з нім. — цілісний твір мистецтва), що об'єднує музику, поезію, драматургію, міф і сценічну дію в єдиному естетичному акті. Звернення до міфологічних і легендарних сюжетів дозволило композиторові порушувати універсальні проблеми людського буття, надаючи музичній драмі філософської глибини та символічної багатозначності. Попри те, що хорові жанри не становлять центральної сфери творчого доробку композитора, хор відіграє важливу роль у його художній системі. Хорові епізоди стають невід'ємною складовою музичної драматургії опер, виконуючи функції узагальненого носія колективної свідомості, історичної пам'яті або суспільної дії. Особливо виразно це простежується в операх «Тангойзер», «Лоенгрін», «Летючий голландець», «Нюрнберзькі мейстерзінгери» та «Парсифаль», де хор бере активну участь у формуванні драматичного конфлікту й створенні масштабних сценічних полотен.

Поряд із оперними сценами за участю хору Вагнер звертався і до самостійних хорових композицій, створених переважно в ранній період творчості. Хоча кількісно вони поступаються його музично-драматичній спадщині, саме ці твори відображають зацікавлення композитора можливостями хорового звучання та засвідчують поступове формування індивідуального стилю, який згодом знайшов своє найповніше втілення в музичних драмах.

У другій половині XIX століття Німеччина переживала глибокі суспільно-політичні, культурні та естетичні трансформації, що не могли не позначитися на сфері хорового мистецтва. Після об'єднання німецьких земель у 1871 році, хорова культура стала важливим інструментом національного самовираження, громадянського виховання та естетичного вдосконалення масової аудиторії. Водночас, на зламі століть, під впливом модерністських тенденцій, відбувалося поступове оновлення художньої мови, жанрового складу й ідеологічного наповнення хорової творчості. Друга половина XIX століття ознаменувалася інтенсивним розвитком професійної хорової композиторської творчості, яка відповідала високим естетичним, етичним і філософським запитам епохи. В межах цієї традиції хорове письмо розглядалося не лише як засіб художнього оформлення поетичного тексту, а як самодостатній носій духовного змісту, національного міфу, інтелектуального символізму.

Центральне місце у цьому процесі належить творчості Йоганнеса Брамса (1833–1897). Його хорові цикли (*Fünf Gesänge*, *Zigeunerlieder*), а також монументальна кантатно-ораторіальна спадщина (*Ein deutsches Requiem*) демонструють поєднання романтичної емоційності, гуманістичної етики та архаїзованих поліфонічних технік. Брамс актуалізує ренесансну та барокову спадщину у хоровому письмі, надаючи особливого значення суворій імітації, хроматизму та фугованій драматургії. Авторству Брамса належить значна кількість хорових композицій саме для однорідного жіночого хору, звучання якого він дуже любив. Це також розкриває ще один цікавий факт з історії хорового

виконавства. 1830-м роком відзначене заснування в Штутгарті першого жіночого хору в Німеччині як окремого колективу. У виступах брало участь від 30 до 60 жінок. До того часу жіночі хори створювались лише епізодично при співочих інститутах (наприклад, у Лейпцигу 1771 року), а також жінками-композиторками чи педагогами музики [66, с. 784–785]. У подальшому вивченні історії жіночих хорів, варто звернути особливу увагу на жіночий хор, заснований Й. Брамсом у 1859 році в Гамбурзі, який композитор очолював до 1862 року.

Австрійський композитор Антон Брукнер (1824–1896) — один із небагатьох композиторів, які пройшли дуже довгий та складний шлях становлення. «Відомий насамперед як композитор-симфоніст, А. Брукнер є автором численних духовних творів. Найбільше визнання здобули його меси, які часто називають «симфоніями для церкви», *Te Deum* та кілька мотетів» [8, с. 8]. Брукнер розвиває традиції католицької церковної музики у дусі постпалістринової поліфонії, водночас інтегруючи до неї гармонічні прийоми романтичного часу. Його духовні твори для хору *a cappella* або з органним чи оркестровим супроводом демонструють схильність до насичених акордових вертикалей, частого використання органних пунктирів, драматичних динамічних контрастів. Сакральний простір у музиці Брукнера набуває архітектурної глибини — у ньому відчувається вплив готичного католицизму, контрапунктичного мислення Баха та медитативної зосередженості.

Певним продовжувачем ідей Брукнера, але у царині протестантської церкви, є Макс Регер (1873–1916) — німецький композитор, який сформував власну концепцію «духовної поліфонії» на основі бахівського контрапункту та пізньоромантичної гармонії. Його хорові твори (*Geistliche Gesänge* op. 110, *Acht geistliche Gesänge* op. 138) вимагають високого рівня професійної підготовки та вирізняються складною фактурою, напруженою гармонічною мовою та глибоким експресивним змістом. Регер фактично відновлює традицію складного *a cappella*-стилю, виводячи її за межі суто літургійної функції.

Хорова творчість Макса Регера значно виходить за межі духовних циклів і охоплює широкий спектр жанрів — від невеликих акапельних композицій до масштабних вокально-симфонічних полотен. Спираючись на теоретичні засади свого вчителя Гуго Рімана, композитор виробив індивідуальну гармонічну систему, у якій органічно поєдналися принципи бахівського поліфонічного мислення та ускладнена пізньоромантична тональність. Важливе місце у його доробку посідають монументальні хорowo-оркестрові твори, серед яких особливо вирізняються кантати *Die Nonnen* («Монахині») op. 112, *Die Weihe der Nacht* («Освячення ночі») op. 119, *Der Einsiedler* («Відлюдник») op. 144a та *Requiem* op. 144b. Поряд із духовною музикою композитор активно звертався до світських хорових жанрів, створивши численні чоловічі хори, хоріві пісні та обробки народних мелодій, зокрема цикли *Acht ausgewählte Volkslieder* op. 76 та *Schlichte Weisen für gemischten Chor* op. 76. Завдяки цьому хор у творчості Регера постає не лише носієм сакрального тексту, а й самостійним засобом художнього осмислення філософських, етичних і суспільних проблем епохи. В його творах поліфонічна майстерність поєднується з винятковою гармонічною насиченістю, що стало одним із найяскравіших виявів пізньоромантичної хорової естетики в німецькій музичній культурі початку ХХ століття.

Хорову симфонію нового типу репрезентує Густав Малер (1860–1911), у творчості якого хор використовується не як коментатор, а як метафізичний персонаж. Зокрема, у Симфонії № 2 («Воскресіння») та Симфонії № 8 (так званій «симфонії тисячі учасників»), хор набуває космогонічної масштабності, функціонуючи як втілення спільного голосу людства перед вічністю. Геніальний австрійський композитор достойно продовжував новації жанру «хорової» симфонії, основоположником якої є Л. ван Бетовен.

На межі ХІХ–ХХ століть хорове письмо в Німеччині відзначається все більшим стилістичним розмаїттям — від наслідування традиційно-романтичним моделям до радикально модерністських пошуків. В творчості композиторів цього часу простежується тяжіння до історичних стилізацій (Хуго Дістлер,

Карл Орф); національної тематики (Ганс Пфіцнер); вокально-інструментального синтезу (Густав Малер, Ріхард Штраус); експериментів із формою, фактурою, гармонічною мовою (Арнольд Шенберг, Антон Веберн, Пауль Гіндеміт). При цьому у всій цій множині тенденцій хорова музика слугує художнім інструментом втілення глибоких екзистенційних, релігійних і національно-культурних смислів.

На останок, слід підкреслити, що в останній чверті XIX століття хорова культура в Німеччині остаточно виходить за межі виключно церковної та аматорської практики й стає важливою складовою державної освітньої політики. Хоровий спів поступово інтегрується до системи загальної освіти як обов'язковий навчальний предмет, що відображало прагнення суспільства до гармонійного поєднання інтелектуального, морального та естетичного виховання особистості. Такий підхід розвивався в руслі німецької бюргерської музичної культури, у межах якої музичне мистецтво розглядалося не лише як форма художньої діяльності, а й як дієвий інструмент формування культурної ідентичності, громадянської свідомості та суспільної відповідальності. Саме тому хорова практика посіла особливе місце в навчально-виховному процесі, ставши одним із найефективніших засобів колективного музичного виховання.

Музично-педагогічна практика була спрямована на формування цілісного комплексу професійно значущих умінь, що охоплювали засвоєння основ музичної грамоти, розвиток слухового мислення, вдосконалення інтонаційної точності та набуття навичок колективної виконавської взаємодії в умовах хорового музикування. У центрі освітньої програми стояв шкільний хор, який виконував твори з таких репертуарних джерел: німецька народна пісня (Liedgut); обробки хоралів лютеранської традиції; адаптовані багатоголосі твори попередніх епох (канти, мотети у простій гармонізації).

Починаючи з 1870-х років у Пруссії хоровий спів набуває статусу обов'язкового елемента шкільної освіти, поступово інтегруючись до навчальних програм початкових, середніх і педагогічних навчальних закладів. Такий

підхід відображав прагнення держави поєднати загальноосвітню підготовку з естетичним вихованням молоді та формуванням її культурної ідентичності. Важливою складовою освітнього процесу було систематичне залучення учнів до музичної практики під час церковних богослужінь, святкових урочистостей, шкільних академій і концертів. Унаслідок цього хорова діяльність виходила за межі навчальної аудиторії, стаючи органічною частиною суспільного та культурного життя. Водночас шкільні хори виконували не лише освітню, а й важливу соціокультурну функцію, сприяючи засвоєнню морально-етичних норм, поширенню національно-культурних цінностей і підготовці майбутніх учасників численних аматорських співочих товариств.

Педагогічні підручники та методичні збірники, серед яких праці Фрідріха Цельтера, Карла Бомгардта та Густава Бруксмюллера, утворили підґрунтя для уніфікації вокального навчання по всій Німецькій імперії. Таким чином, розвиток німецької хорової культури XIX — початку XX століття характеризується не лише винятковим стильовим розмаїттям, а й суттєвим розширенням жанрового спектра. Поряд із традиційними церковними формами — мотетом, месою, хоралом і духовною кантатою — дедалі більшого значення набувають світські жанри, пов'язані з діяльністю співочих товариств, концертною практикою та новими суспільно-культурними запитами епохи. У хоровій творчості цього періоду співіснують і взаємодіють різні жанрові моделі: хорова пісня, балада, кантата, ораторія, вокально-симфонічна поема, сценічні хорові композиції та масштабні вокально-інструментальні полотна.

Водночас жанрові межі поступово втрачають свою усталену визначеність. Хор дедалі частіше виходить за межі суто літургійної або побутової функції, перетворюючись на універсальний засіб художнього висловлювання, здатний втілювати історичні, філософські, релігійні та національно-культурні ідеї. Саме в цей період формуються передумови для появи нових принципів взаємодії слова, музики та драматургії, що визначатимуть подальший розвиток

німецької хорової творчості у ХХ столітті. Таким чином, хорова культура Німеччини постає як складна й багаторівнева художня система, у якій жанрова еволюція нерозривно пов'язана зі змінами естетичних орієнтирів, виконавської практики та суспільних функцій музичного мистецтва.

1.3. Хорова спадщина Ріхарда Штрауса: джерельна база та етапи еволюції

На відміну від багатьох інших композиторів джерельна база творів Ріхарда Штрауса є чітко визначеною. Це також стосується й хорових композицій, адже більшість з них зберіглася у вигляді автографів із зазначенням дати та місця написання. Деталі процесу створення багатьох творів прояснюються завдяки ескізним зошитам і уривкам з листування. Досить легко простежується й рух від моменту виникнення перших музичних ідей та ескізів до друкованого видання та навіть виконання. Процес створення хорових композицій у Штрауса можна простежити за такими групами джерел: ескізи та фрагменти, автографи, друковані видання.

Відомо, що багато своїх музичних задумів Штраус нотував у спеціальних **ескізних зошитах**, які починаючи з 1897 року майже завжди мав із собою. Найчастіше, однак, він записував перші ідеї за письмовим столом і одразу намагався розвинути їх далі. На жаль, багато таких зошитів на сьогодні вважаються втраченими. Франц Треннер, який опублікував «Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv zu Garmisch» («Книга ескізів Ріхарда Штрауса з архіву Ріхарда Штрауса в Гарміші»), надає таку інформацію: «З цих кишенькових ескізів нижче представлено 135, які зберігаються в архіві Ріхарда Штрауса в Гарміші. Композитор, безсумнівно, подарував стільки ж, а то й більше, протягом свого життя. Вони були для нього основою для роботи і, як тільки твір був записаний в партитурі, для нього більше не мали значення. Він був надто творчим музикантом, щоб турбуватися про подальші дослідження [своїх робіт – О.Б]. З іншого боку, він хотів висловити свою вдячність

і, звичайно, порадувати обдарованого, як він сам відчував радість від автографа Моцарта чи Вагнера» [351, с. VI].

Особливо цінними є ці матеріали для дослідження незавершених творів, зокрема *Schlusslied* (без AV-номера), *Die Donau* (AV. 291) і *Besinnung* (AV. 306). Для двох останніх творів збереглися об'ємні нотатки, включно з матеріалами, що знаходяться у приватній власності або в інших публічних бібліотеках. Ці фрагментарні композиції можна відтворити лише на основі згаданих нотаток. Ескізи до інших хорових творів є більш-менш повними. *Deutsche Motette* op. 62 представлено в трьох, а *Bardgesang* op. 55 навіть у чотирьох ескізах. Хоча Штраус не приділяє особливої уваги акуратності під час нотування, його автографи вирізняються каліграфічною чіткістю письма. Він майже не припускався помилок, не залишав плям від чорнил чи неохайних закреслень. Завершальні позначки у рукописах чітко визначають хронологію. Формат завершальної ремарки завжди один і той самий: після вказання місця — точна дата завершення. Як приклад — припис у чоловічому хорі *Durch Einsamkeiten* (о. Op. AV. 124): «*Garmisch, 8. Mai 1938*».

До більшості хорових творів збереглися **автографи**. Втраченими вважаються лише наступні: *Chor aus Elektra* (о. Op. AV. 74), *Festchor* (AV. 169), *Bardengesang* з драми «*Hermannsschlacht*» за Клейстом (AV. 181), *Zwei Gesänge* Op. 34, *Zwei Männerchöre* Op. 42, *Sechs Volksliedbearbeitungen* (о. Op. AV. 101). Автографи *Chor aus Elektra* і *Festchor* були знищені 1943 року під час бомбардування Гімназії Людвіга в Мюнхені. На щастя, *Chor aus Elektra* ще 1902 року було надруковано у вигляді клавірного уривка в шкільному підручнику. *Festchor*, імовірно, втрачено назавжди. *Bardengesang* AV. 181 після прем'єри 1886 року в Майнінгені був забутий; автограф не знайдено, тому сам твір дотепер вважається втраченим. Натомість твори Op. 34, Op. 42 і о. Op. AV. 101 збереглися в друкованих виданнях, тож відсутність автографів не є такою болісною.

Деякі твори були передані у вигляді факсиміле, наприклад: *Utan svafvel och fosfor* (о. Оп. AV. 88) та *Cantate* на слова Гофманстала (о. Оп. AV. 104). Більшість інших автографів зберігаються в архіві Ріхарда Штрауса в Гарміші, зокрема всі юнацькі твори до 1880 року, що ніколи не публікувалися. Автограф *Hymne auf das Haus Kohorn* (о. Оп. AV. 113) перебуває у приватній колекції Henry von Kohorn у США. Ці автографи, ймовірно, слугували основою для перших друкованих видань. Значних розбіжностей та відмінностей між рукописами й друкованими виданнями не виявлено.

Ріхард Штраус активно опікувався **виданням** своїх хорових творів. Його цікавили як точність нотного тексту, так і фінансові умови — ці аспекти завжди відігравали важливу роль у діловій та творчій діяльності композитора. Однак, на превеликий жаль, за життя композитор не ініціював створення повного зібрання своїх хорових творів, в той час як стосовно пісенної творчості такий задум у нього був. Через труднощі з друком у воєнний час реалізувати цей задум вдалося лише у 1964 році — на честь 100-річчя від дня народження композитора, натомість повного зібрання хорових творів не існує й досі. Якщо останні почнуть частіше виконуватись, тоді, можливо, потреба в такому виданні стане нагальною. Наразі дослідники можуть опиратись лише на автографи та окремі друковані видання. Для багатьох хорових творів існує лише одна друкована версія — перший друк.

Цікавим видається зупинитися на відносинах Штрауса із видавцями. Хоча у ділових стосунках композитор наполегливо відстоює свої бажання та інтереси, у більшості випадків йому вдається тривалий час підтримувати добрі, навіть дружні відносини зі своїми видавцями. Про це свідчить його ставлення до видавництва Йозефа Айбл (*Josef Aibl*), яке до 1899 року видало три з семи його опер, а також перші два хорові твори з опусами: *Wanderers Sturmlied* оп. 14 та *Zwei Gesänge für 16-stimmigen gemischten Chor a cappella* оп. 34. Зокрема, для виконання *Wanderers Sturmlied* Оп. 14 Кельнським консерваторсь-

ким хором під орудою Франца Вюльнера (1887) Штраус попросив видавця надати частину хорових та оркестрових партій, і такі партії були вчасно надані. З іншого боку, у відносинах композитора з видавцями траплялися й конфлікти. У тому числі великий конфлікт стався і з тим самим видавництвом *Jos. Aibl*. У листі від 11 листопада 1899 року до Ойгена Шпіцвега (*Eugen Spitzweg*), керівника видавництва *Aibl* і свого друга, Штраус відгукнувся на скаргу Зіґфріда Окса, диригента Берлінського філармонічного хору, який планував виконати *Zwei Gesänge* Op. 34: «Та що ж за чортівня! Невже ти досі не усвідомив, що виконання цього твору хором Окса надзвичайно важливе для нас обох? Що це за неясна бізнес-поведінка — відмовлятися від фіксованих цін? Якби ти знав, скільки нарікань я чую з усіх боків, як ти ускладнюєш доступ до моїх творів директорам концертів і публіці... Ти постійно забуваєш, що разом із правом на видання взяв на себе також обов'язок з розповсюдження» [247, с. 473]. Штраус настільки розлютився через відмову Шпіцвега передати хорові партитури хору Оксу у Берлін, що остаточно розірвав з ним стосунки.

Оскільки після виходу в світ друкованих версій хорові твори Штрауса зазвичай не здобували значного поширення, у багатьох випадках існує лише одне видання — першодрук. Навіть такі перлини хорової музики як *Deutsche Motette* Op. 62, *Zwei Gesänge* Op. 34 чи *Die Tageszeiten* Op. 76 були надруковані лише один раз. Випадки повторного видання хорових творів Штрауса — велика рідкість. За винятком кількох аранжувань (до яких ми ще повернемося пізніше), повторні публікації існують лише для трьох творів. Після першодруку *Wanderers Sturmlied* Op. 14 (1886) у видавництві *Jos. Aibl* з'явилося друге видання у 1902 році: у ньому до німецького тексту було додано підстрочний англійський переклад, але нотна частина не зазнала змін. *Sechs Volksliedbearbeitungen* (о. Op. AV. 101) були вперше опубліковані 1906 року у збірці «*Kaiserliederbuch*» (видавництво *C. F. Peters*, Лейпциг, 1906), а у 1912 році видавництво *F. E. C. Leuckart* випустило друге видання лише трьох обробок народних пісень (*Tummler*, *Hüt du dich!*, *Kuckuck*) у вигляді окремих

хорових композицій під номерами Nr. 165, Nr. 188, Nr. 189, і знов — в обох виданнях гармонізації є ідентичними. До збірки «Kaiserliederbuch» також увійшов авторський хоровий твір Штрауса *Liebe*, op. 42 №1, який раніше, 1899 року, був опублікований у видавництві F. E. C. Leuckart — і тут також жодних змін чи редагувань немає.

Отже, можна констатувати: переважна більшість хорових творів Штрауса збереглися лише в одному офіційному друку, який у більшості випадків є також і авторизованим, і автентичним. Повторні видання трапляються надзвичайно рідко і не містять нових редакцій або доповнень.

У Додатку А подано каталог творів Ріхарда Штрауса, складений Еріхом Германом Мюллером фон Азовом (*Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, 1959), який містить усі його хорові композиції, розміщені у хронологічному порядку, більше того, він включає контрапунктичні вправи, ескізи, чернетки та втрачені твори. Окрім повної назви, у цьому каталозі зазначено також присвяту, склад виконавців, час створення, автограф, перше видання, авторське право, друге видання, клавір, обробки, перше виконання і, за потреби, примітки. Наведені перші видання здебільшого відповідають тим, що й досі є в обігу.

Його використання зумовлене насамперед повнотою охоплення творчої спадщини композитора. На відміну від опусної нумерації, каталог дозволяє врахувати не лише опубліковані твори, а й композиції без опусних номерів, ескізи, незавершені задуми та втрачені твори, забезпечуючи цілісне уявлення про еволюцію творчого доробку Ріхарда Штрауса. Така система каталогізації забезпечує максимально повне відтворення жанрового спектра хорової творчості Ріхарда Штрауса та її історичної еволюції. Відповідно до каталогу Мюллера фон Азова перелічено твори з номерами опусів (Op.), твори без номерів опусів (o.Op., AV), ескізи, чернетки й втрачені твори, а також фрагменти нереалізованих авторських задумів. За можливістю як у переліку творів, так і в подальшому тексті роботи збережено автографічні форми назв творів.

З аналізу хорової спадщини Р. Штрауса можна зробити кілька висновків, які проливають світло на співвідношення між його хоровими творами та загальною творчістю. Вражає той факт, що Штраус, який залишив по собі настільки значну кількість хорових композицій, у свідомості більшості — як публіки, так і виконавців — відомий насамперед як автор симфонічних поем та опер. Натомість камерна музика, а особливо хорові твори, здебільшого залишаються поза увагою.

Відсоткове співвідношення хорової спадщини до загального творчого доробку демонструє наведена нижче таблиця Мюллера фон Азова [232], яка охоплює юнацькі композиції, проте не враховує фрагменти та ескізи:

А. Драматична музика

1. Оперы — 15

2. Інша драматична музика (обробки опер, балети, музика до театральних вистав, музика до кінофільмів) — не вказано точно

В. Вокальна музика

1. Хорові твори а cappella — 14

2. Хорові твори з інструментальним супроводом — 13

3. Пісні для одного голосу з акомпанементом — понад 200

4. Мелодрами — 2

С. Інструментальна музика

1. Симфонії та симфонічні поеми — 12

2. Інша інструментальна музика (увертюри, марші, сюїти та фрагменти зі сценічних творів, твори для особливих нагод, інструментальні концерти й концертні п'єси, музика для струнного оркестру, музика для духових інструментів) — 63

3. Камерна музика — 17

4. Музика для фортепіано (для двох і чотирьох рук) — 33

Отже, 15 операм, 12 симфоніям та симфонічним поемам, а також понад 200 пісням протистоїть 51 хоровий твір. Водночас варто врахувати, що йдеть-

ся про зрілі та великі за формою композиції у випадку з операми, симфоніями та симфонічними поемами, тоді як серед пісень і хорових творів наявна значна кількість невеликих композицій або епізодичних опусів. Така статистика свідчить, що, попри відносно невеликий відсоток хорових творів у загальному доробку Штрауса, їх якісне та жанрове розмаїття заслуговує на особливу увагу. Крім того, помітно, що Штраус звертався до цього жанру не систематично і не побіжно.

Ще один доказ послідовного інтересу композитора до хорової композиції відкривається при розгляді творчих етапів: як у період юності, так і в останні роки життя Штраус створював хорову музику. Аналогічна ситуація має місце і у вокальному доробку композитора. Як зазначає Ф. Треннер, його першим збереженим твором була *Weihnachtslied*, написана у шестирічному віці, до якої текст додала мати, а у 84 роки він написав цикл *Vier letzten Lieder* для голосу та оркестру, яким завершив свій життєвий шлях. «Між цими двома віхами розгортається пісенна спадщина, що налічує понад 200 творів», — пише дослідник [354, с. X].

Із хоровою творчістю ситуація подібна. Свій перший твір — ескіз композиції *Gute Nacht* на слова Емануеля Гайбеля для сопрано, чотириголосого мішаного хору та фортепіано (AV 193) — Штраус створює ще 1871 року, у віці семи років (залишилася незавершеною). Виникнення останнього ж ініційоване зацікавленістю композитора лірикою Германа Гессе, яке активізувалось у повоєнний період (після 1945 року): в 1948–1949 роках він задумує твір для мішаного хору й оркестру *Besinnung* («Відображення») на слова Гессе (AV. 306), проте не завершує його. За ці майже 80 років, від 1871 до 1949-го, з'явилися хорові твори найрізноманітніших типів, що поєднали як традиційні, так і модерні стилістичні засоби. І таке поєднання обумовлено, з одного боку, процесами, що відбувалися у цей проміжок часу в історії європейської музики, з іншого — подіями особистої біографії та мистецької еволюції Штрауса, зок-

рема й властивими йому взаємозв'язками між різними сферами художньої діяльності — сценічною, оркестровою, вокально-хоровою творчістю. Свідченням таких взаємозв'язків є не тільки спільні стилістичні тенденції, прийоми композиторської техніки чи формальні принципи, але й використання однієї й тієї ж самої теми в різножанрових композиціях, як буде показано далі на конкретних прикладах.

Якщо простежити хронологію роботи Штрауса у різних жанрах, включаючи хорові, то можна зробити кілька висновків. По-перше, хорові композиції розподіляються протягом усього життя Штрауса: паралельно з роботою над оркестровими та театральними творами композитор знову й знову знаходить час для створення хорової музики. По-друге, активні періоди у хоровій творчості припадають на 1899, 1905, 1927–1929 та 1934–1935 роки. По-третє, так само, як і в оперній та оркестровій творчості, в хоровій музиці можна простежити певні еволюційні зміни. Ці висновки підводять нас до проблеми періодизації хорової творчості Штрауса.

В музикознавчій літературі загальний доробок Штрауса часто поділяють на два великі етапи: перший охоплює час до 1903 року, коли були створені симфонічні поеми, включно з *Symphonia Domestica* op. 53; другий починається після 1904 року (від опери *Salome*, op. 54), коли композитор переважно зосереджується на оперній творчості. Однак у випадку хорової творчості чинниками поділу могли б виступати деякі зовнішні обставини біографії композитора, зокрема — практична діяльність як хорового диригента. Виникає питання: чи впливала ця діяльність на появу хорових творів?

Ріхард Штраус не був постійним керівником хору чи хорового товариства, на відміну, скажемо, від Йоганнеса Брамса чи його сучасника Макса Регера. Його диригентська робота з хорами є явищем лише поодиноких випадків, що зафіксовано в джерелах. Керівництво хором він бере на себе винятково — і то на дуже короткий термін — у період своєї «учнівської» фази: взимку 1885–1886 років він очолює Майнінгенське хорове товариство (*Meininger*

Gesangverein). Про цю подію він неодноразово згадує у своїх листах, зокрема в листі до матері від 8 жовтня 1885 року: «Фрау фон Бюлов була в захваті від того, як блискуче я проявив себе на першій репетиції хорового товариства серед шістдесяти дам; що ж, не даремно мені вже двадцять один рік! Хор виявився кращим, ніж я очікував — та й обличчя серед них симпатичні» [320, с. 58]. Або, наприклад, у листі до батька від 7 листопада 1885 року він пише: «Requiem (В. А. Моцарта – *О.Б*) уже досить добре звучить у жіночому хорі, а з чоловічим — справжня халепа: хоча вони й музикальні, й добре інтонують, але співають грубо і мають вульгарне звучання голосів. Не знаю, що тут можна встигнути зробити за такий короткий час. До того ж чую, що це віддавна було постійним наріканням і у Бюлова» [320, с. 68].

Програми концертів Штрауса в Майнінгені включали доволі різноманітні твори, серед яких привертають увагу шедеври класиків австро-німецької музики: наприклад, 6 грудня 1885 року було виконано *Schicksalslied* Й. Брамса та *Requiem* В. А. Моцарта, а 18 березня 1886 року — Кантату Й. С. Баха, *Gesang der Parzen* Й. Брамса та *Walpurgisnacht* Ф. Мендельсона. У листі до Ганса фон Бюлова від 13 грудня 1885 року Штраус пише наступне: «Згідно з обіцянкою дозволяю собі повідомити Вам про останні події. Передусім, Вас, мабуть, зацікавить концерт 6 грудня, який пройшов дуже успішно. *Schicksalslied* та *Requiem* прозвучали чудово, і особливо приємно мене здивував мій хор — відмінною точністю вступів і чистотою інтонації» [230, с. 72].

Однак інтенсивна диригентська діяльність Штрауса в Майнінгені не супроводжувалася підвищеною продуктивністю в галузі хорової музики. Єдиним винятком є нині втрачений твір *Bardengesang* на текст із Германської битви Генріха фон Кляйста (AV 181), написаний у січні 1886 року. Виступи Штрауса як хорового диригента на численних музичних фестивалях, у рамках оперних постановок та великих концертів у таких містах, як Берлін, Мюнхен тощо, також майже не позначилися безпосередньо на його хоровій творчості. Цікавим є його короточасне залучення до Байройтського фестивалю, про яке

він повідомляє батькові у листі від 1 липня 1889 року: «Я перебрав на себе керівництво хорами середнього складу, крім того, граю на сцені на фортепіано» [320, с. 107]. Досвід та можливості, отримані в Байройті, справили на нього сильне враження, але не призвели до створення жодного хорового твору. Натомість його опера *Guntram*, оп. 25, зазнала відчутного впливу цієї діяльності. Отже, біографічні обставини, зокрема практична хормейстерська діяльність, не впливають безпосередньо на хорову творчість, не визначають фази її виникнення, проте зберігаються в композиторові як важливий досвід.

Приблизно окреслити етапи хорової творчості Штрауса дає змогу хронологія появи відповідних зразків. Досить чітко піддаються визначенню саме юнацькі твори. Ще під час навчання у гімназії Штраус пише *Vier Satze zu einer Messe* (о. оп. AV 31) та *Sieben Lieder* (о. Оп. AV 67) для мішаного хору а cappella. 1881 роком датуються *Festchor* (AV 169), а також *Chor aus Elektra* (о. оп. AV 74) на оригінальний грецький текст трагедії Софокла. Крім того, з хорових творів цієї доби слід згадати декілька робіт навчального характеру, як-от «Kontrapunktischen Studien» (о. оп. AV 39, о. оп. AV 54, AV 196 та ін.) або *Vierstimmigen Lieder* (о. Оп. AV 25). Усі вказані твори представляють нам Штрауса, який навчається і розвиває себе всупереч обставинам. Після цього настає тривала трирічна пауза, впродовж якої він не створює жодного хорового твору. Цей виразний злам дозволяє чітко відокремити юнацький період від наступних фаз творчості.

Коли Штраусу виповнюється двадцять років (1884), у полі його зору з'являється Ганс фон Бюлов, а разом із ним — і Йоганнес Брамс. Як і слід було очікувати, це відобразиться також у композиторському стилі. У 1884–1886 роках Штраус пише твори, у тому числі й хорові, у яких виразно відчутні впливи Й. Брамса, як він сам згодом зауважить у своїх спогадах. До них належать, зокрема: *Wanderers Sturmlied*, оп. 14, *Burleske* для фортепіано з оркестром (d-moll, о. оп. AV 85), *Schwäbische Erbschaft* (о. оп. AV 83) для чоловічого хору а cappella.

Як відомо, Штраус доволі швидко відходить від впливу Брамса. Симфонічна фантазія соль мажор для великого оркестру *Aus Italien* op. 16 ознаменувала поворот до жанру симфонічної поеми. До 1897 року з'являються деякі з найвпливовіших і найуспішніших його симфонічних творів: *Macbeth* op. 23, *Don Juan* op. 20, *Tod und Verklarung* op. 24, *Till Eulenspiegel* op. 28, *Also sprach Zarathustra* op. 30, *Don Quixote* op. 35. У цьому ж художньому контексті слід розглядати і *Zwei Gesänge* op. 34 для 16-голосого мішаного хору а cappella, у яких відчутно вплив пізньоромантичної оркестрової стилістики. Штраус намагається перенести на хорову техніку ті виражальні можливості та композиційні відкриття, яких він досяг у згаданих симфонічних поемах. Окрім трьох невеликих творів, написаних з нагоди певної події, створених дуже поміркованими засобами (о. op. AV 86, AV 88, AV 91), до 1897 року його єдиним значним хоровим здобутком залишаються саме *Zwei Gesänge* op. 34. Ці хорові мініатюри по праву можна вважати взірцем нової, пізньоромантичної хорової поліфонії.

1899 рік позначився як один із найінтенсивніших періодів у хоровій творчості Штрауса, зокрема — у галузі композицій для чоловічого хору а cappella. Саме тоді композитора було запрошено до складу журі першого співочого фестивалю-змагання в Касселі, організованого з ініціативи кайзера Вільгельма II. Ця подія стала поштовхом до незвично високої продуктивності у створенні хорових композицій для чоловічого складу: вже після конкурсу, під час літнього перебування в Марквартштайні, Штраус пише шість таких творів — op. 42, op. 45 і о. op. AV 93. До вільгельмінської доби належать і «Шість обробок народних пісень» (о. op. AV 101, 1905), написаних для антології під назвою *Kaiserliederbuch* («Кайзерова книга пісень»). У 1903 та 1905 роках Штраус працює над двома монументальними хорово-оркестровими полотнами — *Taillefer* op. 52 та *Bardengesang* op. 55. В обох творах використано величезний пізньоромантичний оркестр, який покликаний музично втілити образи героїчної би-

тви. Цей масштаб оркестрового мислення наближає хоріві композиції до інших великих творів, написаних Штраусом на зламі століть, зокрема: *Feuersnot* op. 50, *Symphonia Domestica* op. 53, *Salome* op. 54.

Після 1905 року Ріхард Штраус майже повністю зосереджується на драматичному жанрі. Саме в цей період, у результаті тривалої та інтенсивної співпраці з Гуго фон Гофмансталем, з'являються деякі з найбільш визнаних і довершених опер композитора — *Elektra* op. 58, *Der Rosenkavalier* op. 59 та інші. Тож не дивує, що з цього творчого союзу постає й поодинокий, але примітний хорівий твір. Йдеться про *Cantate* для чотириголосного чоловічого хору а capella (о. op. AV 104), написану на текст Гофмансталя та присвячену графу фон Зебаху, тодішньому генеральному інтенданту саксонських королівських театрів у Дрездені. Саме він відіграв значну роль в організації успішних прем'єр опер Штрауса і Гофмансталя на дрезденській сцені. Цей випадковий, урочистого характеру твір посідає особливе місце в творчості обох митців — єдиний у хоровому жанрі, що виник у межах їхньої співпраці. Водночас він лишається винятком на тлі домінування сценічної форми у творчості Штрауса того періоду, що лише підкреслює його унікальність у контексті вокально-хорової спадщини композитора.

Після завершення опери *Ariadne auf Naxos* (літо 1912 року) Штраус знову звертається до інших жанрових сфер. Упродовж 1913–1915 років з'являється чотири різнохарактерні твори: *Deutsche Motette* op. 62, *Festliches Praludium* op. 61, *Josephslegende* op. 63 та *Alpensymphonie* op. 64. У той час як *Festliches Praludium* є здебільшого зовнішньо ефектною, святково-помпезною композицією, *Josephslegende* опрацьовує балетний сюжет, а *Alpensymphonie* репрезентує натуралістичну програмну апологію альпійського краєвиду, *Deutsche Motette* властиве повне відчуження від зовнішнього пафосу. Виразова домінанта *Deutsche Motette* визначається такими характеристиками як: зосереджена інтимність, молитовна зібраність і контемплативна нічна лірика, що виводить цей твір далеко за межі функціонального хорового жанру, надаючи

йому статусу художнього синтезу в межах вокальної поліфонії пізнього романтизму. Цей хоровий твір займає абсолютно виняткову позицію в хорovій спадщині композитора: він стоїть осібно, на недосяжній висоті — як за композиційною складністю, так і за естетичним спрямуванням.

Приблизно через п'ятнадцять років після попереднього хорового етапу виокремлюється самостійний тематичний блок творів для чоловічого хору з оркестровим супроводом: *Die Tageszeiten* (op. 76, 1927) і *Austria* (op. 78, 1929). В обох масштабних творах для чоловічого хору важливу роль відіграє нагода їх створення. Обидві композиції були написані на замовлення віденських чоловічих хорovих товариств: перша для *Wiener Schubertbund*, друга для *Wiener Männergesangverein*. Стилістично ці твори істотно відрізняються від попередніх композицій для чоловічого хору — як за художніми інтенціями, так і за характером хорovого викладу, представляючи новий етап у стилістичній еволюції Штрауса в жанрі. *Austria* і *Die Tageszeiten* демонструють значно більший масштаб — як у часовому, так і в оркестровому плані. Для *Die Tageszeiten*, зокрема, композитор використовує повноцінний пізньо-романтичний оркестр, що зумовлює надання твору окремого порядкового номера (op. 76) у каталозі його творів. У цих композиціях спостерігається також змістово-тематичне оновлення: композитор звертається до лірики природи, вечірніх і нічних образів, а також до натуралістичного змалювання пейзажу. Це вказує на зміну художніх акцентів порівняно з його ранньою хорovою творчістю — від камерно-романтичної експресії до масштабнішого світовідчуття, пронизаного символікою.

Після завершення опер *Arabella* op. 79 та *Die schweigsame Frau* op. 80 Ріхард Штраус знову звертається до хорovої композиції, що вказує на відновлення інтересу до жанру, який у його творчості на той час вже не був центральним. 1934–1935 роки позначаються появою п'яти хорovих творів, з-поміж яких особливо вирізняються наступні:

- *Olympischen Hymne* (о. оп. AV 119) — замовлення офіційного характеру, написане з нагоди XI Олімпійських ігор 1936 року, твір урочисто-ритуального спрямування, побудований на піднесеній патетичній риторичі;

- *Die Göttin im Putzzimmer* (о. оп. AV 123) — саркастично-комедійна мініатюра, яка демонструє парадоксальне поєднання буденного тексту з вишуканими хоровими засобами;

- *Drei Männerchöre* (о. оп. AV 120) — літературно вишуканий цикл, що тяжіє до камерної форми і продовжує традицію Männerchor у стилістичному ключі пізнього романтизму.

Ці твори вже належать до пізнього періоду творчості Ріхарда Штрауса, який, за винятком написаного на замовлення *Olympischen Hymne*, засвідчує сублімацію виражальних засобів: «Грайлива легкість, просвітлена відстороненість, спокійне паріння над буденністю — усе те, до чого сивочолий майстер уже давно здобув внутрішню дистанцію, — є ознакою цих витончених пізніх творів» [296, с. 236]. Показовим і водночас симптоматичним є те, що впродовж 1934–1935 років, тобто у віці близько сімдесяти років, Штраус створює переважно вокальні композиції: опери, пісні та хорові твори. Цю зміну творчих акцентів коротко, але дуже точно окреслює Стефан Цвайг: «У моєму житті мені дове-лося зустріти чимало великих митців, але ще ніколи — такого, хто з такою безкомпромісною здатністю зберігає об'єктивність щодо самого себе. Вже при першій нашій зустрічі Штраус відверто зізнався: він добре розуміє, що у віці сімдесяти років композитор уже не володіє тією початковою силою натхнення. Симфонічні твори на кшталт *Till Eulenspiegel* чи *Tod und Verklarung* йому вже, мабуть, не вдалися б, адже саме «<...чиста» музика вимагає найбільшої свіжості творчої енергії. Але — слово, слово надихає його й досі» [394, с. 265].

Завершальні зразки хорової творчості композитора належать до того, що він сам іронічно називав «вправами для зап'ястя» (*Handgelenksübungen*) [293,

с. 57] — тобто до жанру камерних або фрагментарних творів, створених у роздумах, поза великими формами. Серед них – *An den Baum Daphne* (о. ор. AV 137, 1943), а також низка незавершених композицій: *Die Donau* (AV 291, 1941–1949), *Die Arche Noah* (AV 305, 1949), *Besinnung*, (AV 306, 1948–1949). Якщо Й. С. Бах прощається зі світом органним хоралом «Vor deinen Thron tret ich hiermit» («Перед Твоїм престолом я нині стою») (BWV 668), Моцарт — Реквіємом (KV 626), а Брамс — органним хоралом «O Welt, ich muß dich lassen» («О світе, я мушу тебе покинути») (ор. 122 №11), то Штраус наприкінці життя звертається до хорової мініатюри *Besinnung*, створеної на основі вірша Германа Гессе. Цей твір, хоча й залишився незавершеним, вражає не стільки християнською релігійністю, скільки пантеїстичною просвітленістю. В естетичному горизонті цієї композиції відчувається відчужена ясність, лагідна зосередженість, просвітлений погляд за межі земного: «Божественним є і вічним — дух».

У межах даного дослідження розглядаються виключно самотійні хорові твори, тобто такі, що не належать до оперного жанру. Водночас слід зауважити, що загальний творчий доробок Штрауса включає і численні опери, в яких хору відведено як провідні, так і другорядні функції. Проте оперні хори досі не стали предметом окремого цілісного дослідження. Така узагальнювальна праця ще залишається перспективним завданням. Зараз же можна лише позначити окремі акценти, паралелі, особливості та специфіку, що стосуються співвідношення між хоровими творами та загальною творчою системою композитора. Штраус, не враховуючи обробок власних і чужих творів, створив п'ятнадцять опер. Роль хору в кожній з них має індивідуальний характер: у деяких операх хори мають провідне або середнє драматургічне значення, в інших — виконують другорядну функцію, а в окремих випадках композитор взагалі відмовляється від хору. Наведемо таблицю, запропоновану нами, що відображає місце хору в операх Р. Штрауса:

Таблиця 1.1. Роль хору в операх Р. Штрауса

<i>Рік</i>	<i>Опера</i>	<i>Хор</i>
1893	Guntram op. 25	функції другорядного значення функції
1901	Feuersnot op. 50	хори з помірною драматургічною роллю
1905	Salome op. 54	без хору
1908	Elektra op. 58	епізодичні допоміжні функції
1910	Der Rosenkavalier op. 59	епізодичні допоміжні функції
1912	Ariadne auf Naxos (1) op. 60	без хору
1917	Die Frau ohne Schatten op. 65	хори з помірною драматургічною роллю
1923	Intermezzo op. 72	без хору
1927	Die ägyptische Helena op. 75	хори з помірною драматургічною роллю
1932	Arabella op. 79	епізодичні допоміжні функції
1934	Die schweigsame Frau op. 80	хори з помірною драматургічною роллю
1936	Friedenstag op. 81	основні драматургічні функції

Аналіз хронологічного співвідношення між оперною та хоровою творчістю Штрауса свідчить про те, що чимало опер і сцен за участю хору були створені саме в ті періоди, коли композитор не працював над самостійними хоровими композиціями. У вузькому значенні лише чотири опери можуть бути безпосередньо співвіднесені з автономним хоровим письмом Р. Штрауса.

Перша з таких опер – *Die ägyptische Helena* op. 76. У цій опері хору відведено функцію середньої драматургічної ваги, насамперед у сценах за участю ельфів і рабів. Хорові епізоди вирізняються переважно унісонним викладом, що є типовою рисою хорової фактури в операх Штрауса, де домінантну роль у драматургічному процесі відіграє оркестр. Таку ж модель фактурного

мислення можна простежити і в *Die Tageszeiten*, а ще виразніше — у створеному два роки потому чоловічому хоровому творі *Austria* op. 78. Водночас ельфійські хори з *Die ägyptische Helena* відзначаються легкістю, прозорістю й танцювальною рухливістю, тоді як у *Die Tageszeiten* хорове письмо демонструє щільність, вертикальність і романтизовану піднесеність, що є характерними ознаками стилю Штрауса у чоловічому хоровому жанрі. Як текстову основу Гуго фон Гофмансталь запропонував Штраусу власну поетичну версію, придатну для музичного втілення, яку можна розглядати як окрему спробу інтеграції лірико-драматичного тексту в хорову структуру: «Ельфи — це не ті милі, ніжні істоти Мендельсона зі *Sommernachtstraum*. Це злісні створіння, настирливі, як мухи, і зухвалі. Вони активно сприяють тому, щоб увесь цей акт тяжів до комедійного тону. В їхньому сміху або в отому «так-так-так-так-так!» повинно звучати щось диявольське — і водночас кумедне. Тут я покладаюся на вашу творчу інтуїцію, яка, як правило, не підводить ... Я маю чітке відчуття, що в ельфійських хорах не повинно бути жодних чоловічих голосів» [389, с. 499]. Штраус виконав побажання Гофманстала і, відповідно до задуму 1927 року, створив паралельно твори як для чоловічого, так і для жіночого хору. Таким чином, *Die Tageszeiten* op. 76 постають як комплементарне продовження ельфійських хорових сцен в опері *Die ägyptische Helena* op. 75, з якою їх об'єднує спільний поетичний і фактурний задум.

До того самого творчого контексту належать також опера *Die schweigsame Frau* (op. 80) та хоровий твір *Die Göttin im Putzzimmer* (о. op. AV 120). Восьмиголосний хоровий твір а сарпелла вирізняється легкістю, стрімкістю та ефемерністю звучання, що робить його подібним до енергійного та віртуозного фіналу опери. *Die Göttin im Putzzimmer* частково нагадує складні ансамблеві сцени з високою щільністю викладу, характерні для *Die schweigsame Frau*.

Найбільший масштаб хорових сцен спостерігається в опері *Friedenstag* (op. 81, 1936). За композиційною функцією та художнім змістом їй близькі такі

твори як *Olympische Hymne* (о. ор. AV 119) та «Три хори для чоловічого хору» (о. ор. AV 123), написані приблизно в той самий період і позначені спі-льною інтонаційною та ідеологічною парадигмою. Ернст Краузе пише з цього приводу наступне: «Опера *Friedenstag*, подібно до *Fidelio*, завершується своє-рідною сценічною кантатою... Насправді, фінал цієї опери був би неможливим без прикладу оди радості з *Fidelio*; виразно спрощена мелодика цього епізоду також нагадує просту діатоніку *Olympische Hymne* ... Ніколи раніше у своїй оперній творчості композитор не вдавався до настільки масштабного використання виражальних засобів хорового письма. Хори голодного, пригніченого, безнадійного, але водночас обуреного народу; віддалене багатоголосне проголошення вістки про мир, чергування хорових сцен за лаштунками та на сцені; потужне злиття всіх вокальних сил у фіналі — усе це надає новій партитурі не-повторного характеру» [187, с. 345].

У *Friedenstag* зустрічається також багатохоровість, зокрема подвійний хор. До цієї техніки Штраус звертався ще раніше — у свої 16-голосних композиціях: спочатку у 1897 році (ор. 34), а згодом у 1913 році (ор. 62). Відтак у *Friedenstag* композитор уже міг спиратися на набуті раніше композиційні навички в царині поліфонії для великого хору. Йозеф Грегор, лібретист і постійний співрозмовник композитора в цей період, дає у листі до Штрауса від 17 лютого 1936 року наступний опис хорових сцен: «Тієї довершеності, якої Ви досягли у фінальних хорах, можна порівняти лише з найвидатнішими зразками цього жанру. Для порівняння мені спадає на думку лише фінал Дев'ятої симфонії, проте завершення *Friedenstag* є ще простішим, монументальнішим і ціліснішим за своєю архітектонікою. Натомість фінал Дев'ятої, на моє відчуття, зберігає певне внутрішнє напруження завдяки сольному квартету, що поступово завмирає наприкінці твору. У *Friedenstag* все вирішено просто й монументально: це справді чисте, склепінчасто-цілісне C-dur, не затьмарене тональністю H-dur, як у *Also sprach Zarathustra*. Незрівнянне враження справляє злиття хорів, завдяки якому вежа ніби втрачає матеріальність, розчиняється й зникає.

Яке це інше знищення — не те, що його спричиняє порох і вибухи! Я давно мріяв побачити на театральній сцені той ідеальний ефект двох хорів, що сходяться назустріч один одному (як на початку *Matthäus-Passion* Баха), — і Вам вдалося піднести його до рівня справжньої художньої величі» [329, с. 49].

Дев'ятиголосий твір для мішаного хору *An den Baum Daphne* (о. ор. AV 137) безпосередньо пов'язаний з оперою *Daphne* (ор. 82). Первісно опера мала завершуватися хором гімном на честь вічної природи, на славу безсмертного лаврового дерева. Однак у підсумку Штраус обирає інше рішення: фінал завершує оркестрова частина *Daphnes Verwandlung* («Перетворення Дафни»), у якій головна героїня лише епізодично влітає вокалізи. Проте сам задум фінального хору не полишає композитора, і вже 1943 року він створює окремий твір — *An den Baum Daphne (Epilog zu Daphne)*. У цьому випадку особливо виразно простежується взаємопроникнення драматичного театрального мислення і хорової композиції.

Частина оперних хорів не поступається самостійним хором композиціям у плані складності виконання. В цьому аспекті можна простежити виразні паралелі. Особливо складними виявляються партії дитячого хору в опері *Feuersnot*. Сам Штраус з цього приводу зазначав: «*Feuersnot* — на жаль, досить складна річ: вимагає виняткового баритона з вільним і невимушеним верхнім регістром, великого, добре диференційованого ансамблю солістів і містить важкі партії дитячого хору, які завжди були перешкодою для включення твору до репертуару» [319, с.223]. Е. Ганслік навіть постулює створення «музичного товариства захисту дітей» і надзвичайно критично висловлюється щодо *Feuersnot*: «Єдине, що він [Ганслік] визнав гідним захоплення, — це точність у подоланні складних ансамблів. А щодо вивчення дитячого хору, то саме це наштовхнуло його на питання, чи не існує, бува, якогось «музичного товариства захисту дітей» від таких «найскладніших інтонаційних випробувань», які діти, утім, відтворюють з дивовижною впевненістю» [347, с. 158].

Окрім того, ще раз варто наголосити, що оперні хори у Штрауса завжди функціонально вплетені в загальний драматургічний контекст. Вони органічно служать розвитку оперної дії та невіддільні від її внутрішньої структури. Усім оперним хорам бракує самостійності в розумінні окремої, автономної хорової композиції, тож вони не можуть виконуватись поза межами самої опери. Та сумнівна практика, яка іноді трапляється у випадку з операми інших композиторів, коли оперні хори вирізаються з контексту та виконуються окремо, у Штрауса практично непридатна до реалізації. Йдеться насамперед про так звані «відомі» оперні хори, що нерідко виконуються як концертні номери поза межами самої опери, наприклад, хор жерців з *Zauberflöte* В. А. Моцарта, хор мисливців з *Freischütz* К. М. фон Вебера, весільний хор з *Lohengrin* Р. Вагнера, хор в'язнів (*Va, pensiero*) з *Nabucco* Дж. Верді.

Жоден із хорових епізодів з опер Ріхарда Штрауса — ні хор прислуг з *Rosenkavalier*, ні хор ельфів з *Die ägyptische Helena*, ні хор васалів з *Guntram* — не може бути виконаний як самостійний номер у концертній програмі. Оперні хори у Штрауса мають сенс винятково в межах цілісного сценічного дійства й існують лише у зв'язку з ним. Отже, у строгому розумінні вони не є самостійними хоровими композиціями і тому виключаються з подальшого дослідження.

Значення хорової музики у творчості Штрауса слід оцінювати значно вище, ніж це заведено у фаховій літературі. Варто пам'ятати, що сам композитор наділив опусними номерами дев'ять хорових творів: ор. 14, 34, 42, 45, 52, 55, 62, 76 і 78. Загальна кількість опусів у Штрауса сягає 86, тож хорові композиції складають майже десяту частину офіційного каталогу. Цей показник є цілком вагомим, однак не знаходить відповідного відображення у літературі про творчість композитора або в біографічних дослідженнях. Частково це пояснюється тривалістю чи камерністю окремих творів, частково — упередженим уявленням про «другорядність» хорової музики. Іще менше уваги хоровий

доробок Штрауса отримав у звукозаписній індустрії: хорові твори рідко включають до збірок або антологій, хоча вони становлять суттєву й самобутню частину його спадщини. Сам Штраус неодноразово диригував власними хоровими творами, чим підтверджував високу оцінку їх художнього значення. Його постійна й глибока зацікавленість хоровим письмом зумовила появу низки визначних творів, що заслуговують на широку увагу. Якщо включити й ранні учнівські твори, виявиться, що Штраус писав для хору протягом майже восьми десятиліть. Отже, цей жанр не був для нього маргінальним чи випадковим — він посідав постійне й значуще місце в його творчості. Безумовно, хорову музику Штрауса не слід переоцінювати, адже його справжнє значення як композитора, найімовірніше, полягає не в ній. Проте, поряд із образами симфоніста і оперного драматурга, постать новатора та віртуоза в царині хорової музики заслуговує на уважне переосмислення та відновлення інтересу.

Висновки до Розділу 1

Проведене дослідження дало змогу встановити, що хорові твори Ріхарда Штрауса є самостійною та художньо значущою складовою його композиторської спадщини, яка сформувалася на перетині багатоміжових німецьких традицій. Аналіз історіографії засвідчив, що сучасне штраусознавство характеризується значним обсягом наукових праць, присвячених різним аспектам творчості композитора, проте основна увага дослідників зосереджувалася переважно на оперній, симфонічній та камерно-вокальній сферах його діяльності. Унаслідок цього хорова спадщина Штрауса не набула статусу окремого напряму наукового вивчення, а її висвітлення в існуючій літературі здебільшого має фрагментарний характер.

Опрацювання наукових джерел дозволило констатувати, що на сьогодні відсутнє комплексне дослідження, у якому хорова творчість композитора розглядалася б як цілісна художня система зі своєю жанровою структурою, закономірностями стильової еволюції, специфікою хорового письма та власним

колом виконавських проблем. Наявні праці здебільшого зосереджені на окремих композиціях або розглядають хорові твори лише в контексті загальної характеристики творчого шляху митця. Це створює очевидну диспропорцію між реальним значенням хорового доробку Штрауса та рівнем його наукової розробки.

Проведений історико-культурний аналіз засвідчив, що хорову творчість композитора неможливо розглядати поза контекстом розвитку австро-німецької хорової культури. Її формування відбувалося як безперервний процес накопичення художнього досвіду, що охоплює середньовічну церковну традицію, мистецтво мінезингерів і майстерзінгерів, реформаторські ідеї Мартіна Лютера, протестантський хорал, барокову поліфонію та подальший розвиток професійного й аматорського хорового руху. Саме ця історична тяглість забезпечила виникнення особливого типу музичного мислення, у межах якого хор поступово перетворився з типу виконавського складу на важливий носій духовних, культурних і суспільних смислів.

Особливого значення для розвитку німецької хорової традиції набули творчі здобутки Гайнріха Шютца, Йоганна Себастьяна Баха та Георга Фрідріха Генделя. Їхня спадщина сформувала фундаментальні принципи взаємодії слова і музики, поліфонічної організації хорової фактури, драматургічної логіки великих вокально-інструментальних форм та високих стандартів виконавської культури. Ці художні моделі не втратили свого значення в наступні історичні епохи, а продовжили функціонувати як важливі складові німецької музичної свідомості, визначаючи подальші шляхи розвитку хорового мистецтва.

Встановлено, що вирішальним чинником формування хорового середовища ХІХ століття стало виникнення численних співочих академій, чоловічих хорових товариств і фестивального руху. Діяльність Singakademie zu Berlin, Liedertafel, Liederkrantz та інших співочих об'єднань сприяла не лише популяризації хорового виконавства, а й утвердженню нової моделі музичної куль-

тури, в якій професійні та аматорські форми музикування перебували в постійній взаємодії. Саме в цьому середовищі сформувалися жанрові, виконавські та соціокультурні передумови, які визначили подальший розвиток німецької хорової музики другої половини XIX століття.

Аналіз історичного матеріалу дає підстави стверджувати, що хорова творчість Ріхарда Штрауса виникла як закономірне продовження цих процесів. Вона успадкувала ключові ознаки австро-німецької традиції — увагу до поетичного тексту, розвинене поліфонічне мислення, багатство жанрових моделей, високий рівень виконавських вимог та органічний зв'язок із практикою хорового музикування. Водночас на межі XIX–XX століть зазначені традиції вже перебували в стані активного переосмислення, що створило умови для формування індивідуального композиторського бачення хорового жанру.

Таким чином, хорову спадщину Ріхарда Штрауса слід розглядати не як периферійне відгалуження його творчості, а як важливу складову загальної еволюції німецького хорового мистецтва. Виявлена недостатня наукова розробленість цієї сфери, а також встановлені історичні та культурні передумови її формування засвідчують необхідність подальшого комплексного аналізу жанрової системи, типології хорових творів, особливостей музичної мови та принципів композиторського мислення митця. Саме ці аспекти становлять основу наступного етапу дослідження і відкривають можливість для цілісного осмислення хорової творчості Ріхарда Штрауса в контексті європейської музичної культури кінця XIX — першої половини XX століття.

РОЗДІЛ 2

МУЗИКА РІХАРДА ШТРАУСА ДЛЯ ХОРУ *A CAPPELLA*: НАПРЯМИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ

2.1. Чоловічі хори: способи роботи з жанрово-виконавськими моделями

За кількісними показниками у хоровій спадщині Ріхарда Штрауса переважають твори для чоловічого хору *a cappella* — загалом двадцять одна композиція. Цей показник перевищує сумарну кількість змішаних хорів *a cappella*, творів для жіночого, чоловічого та змішаного хору з оркестровим супроводом. Водночас до цієї групи входить чимало творів, написаних з нагоди певних подій, а також низка дуже коротких композицій. Слід підкреслити, що ці твори суттєво різняться між собою за кількісним складом виконавців, тривалістю звучання, поетичним текстом і, зрештою, художньою цінністю. Сам композитор надав опусні номери лише п'ятьом з них: ор. 42 та ор. 45. Тематика і причини створення також вельми різноманітні — від замовлень, ініційованих кайзером Вільгельмом II, до посвят друзям чи меценатам. Попри розмаїття, у межах цього корпусу можна виокремити три основні групи, кожна з яких має власні художні завдання: твори, написані з нагоди певної події, що мають характер посвяти або створені для конкретного урочистого випадку; обробки народних пісень; оригінальні твори для чоловічого хору.

Твори з нагоди певної події (*Gelegenheitskompositionen*) Штраус писав упродовж усього життя паралельно з роботою над масштабними проектами. Часто це були замовлення: так, гімн *Licht, du ewiglich Eines* (о.Ор., AV 91) було написано для відкриття Мюнхенської художньої виставки 1897 року; *Festmusik* (ор. 84) — до святкування 2600-річчя Японської імперії. Інколи композитор створював невеликі п'єси для подій у близькому колі: *Festmarsch* (о.Ор., AV 87) — до 25-річчя оркестру «Wilde Gungl», яким керував Франц

Штраус; *Hochzeitspräludium* для двох фісгармоній (о.Ор. , AV 108) — на весілля сина Франца з Алісою Граб. Серед чоловічих хорів а *sappella* до таких робіт належать п'ять творів, більшість із яких є дуже короткими за обсягом:

- *Utan svafvel och fosfor* (1889, о.Ор, AV 88);
- Канон *Hans Huber in Vitznau* (1903, о.Ор, AV 95);
- *Scatcanon* ((1903, о.Ор, AV 95A);
- *Cantata* на слова Гуго фон Гофмансталя (1914, о.Ор, AV 104);
- *Hymne auf das Haus Kohorn* (1925, о.Ор, AV 113).

У жартівливій хоровій мініатюрі *Utan svafvel och fosfor* («Без сірки та фосфору») виразно проступає іронічний бік натури Штрауса — його внутрішній Тіль Ойленшпигель. Про веселий привід до написання цього твору свідчить фрагмент із листа композитора до матері від 8 грудня 1889 року: «У суботу, 14-го, у Художньому товаристві, де я часто буваю (щось на кшталт «Аллотрії» з чудовим приміщенням в старій кузні), відкривається імітація Паризької всесвітньої виставки, де я виступатиму в ролі продавця цукерок Гюбіна. Крім того, Лассен, Зоммер, Лінднер і я написали на текст шведських сірників [етикеток від шведських сірників – О. Б.] квартети для чоловічого хору, які виконуватимуть у вар'єте-театрі під час заходу» [320, с.123]. На Паризькій всесвітній виставці 1889 року відбулося відкриття Ейфелевої вежі. Її «імітація» у Ваймарському художньому товаристві мала на меті виключно жартівливу розвагу та безтурботні веселощі. Окрім представників інших мистецьких напрямів, у ній взяли участь і згадані вище музиканти. Текст, покладений на музику, має іронічно-гумористичний характер і описує нібито новий патент шведської сірникової фабрики: *Utan svafvel och fosfor, Jonkopings Tandsticks* — *Без сірки та фосфору, сірники з Йонкопінга!* До цього гасла, яке насправді не має жодного стосунку до продукції «Йонкопінгської сірникової фабрики», з жартівливих міркувань додано ще одне: «*Motto: Es lebe Nessler und die Vierstimmigkeit*» («Хай живе Несслер і чотириголосся»). Таким чином

композитор іронізує над Віктором Несслером (1841–1890), автором надзвичайно популярної в той час опери *Der Trompeter von Säckingen* («Зекінгенський трубач»), що йшла в той час на багатьох театральних сценах Німеччини.

Попри зовнішню невибагливість, *Utan svafvel och fosfor* демонструє характерну для раннього Штрауса здатність до концентрованого музичного висловлювання. Мініатюра ґрунтується на прозорій строфічній організації, лаконічному тематизмі та переважно діатонічній гармонічній мові, що відповідає жартівливому змістові тексту. Водночас композитор уникає механічної повторності, урізноманітнюючи фактуру тонкими варіантними змінами та гнучким голосоведенням. Хорова тканина тяжіє до ансамблевої легкості й природності декламації, завдяки чому твір справляє враження невимушеної музичної імпровізації. Саме в поєднанні простоти засобів із бездоганним відчуттям форми виявляється рання майстерність композитора, який навіть у невеликому жартівливому творі зберігає художню завершеність і стилістичну вишуканість.

Двома іншими справжніми зразками «творів з нагоди» є гумористичні та іронічні канони: *Scatcanon* (о.Ор. AV 95A) та Канон *Hans Huber in Vitznau* (о.Ор., AV 95). Обидві мініатюри були створені у 1903 році. Їхній безпосередньо принагідний характер увиразнюється персоніфікованими посвятами: імена адресатів — Віллі Левіна та Ганса Губера — не лише визначають коло осіб, з якими пов'язане виникнення цих творів, а й органічно інтегруються до тексту відповідних чотиритактових мініатюр, закріплюючи їхню прив'язаність до конкретної події та індивідуального комунікативного контексту. Обидві мініатюри репрезентують своєрідний різновид камерного хорового гумору Штрауса, у якому жартівливий задум поєднується з бездоганним володінням поліфонічною технікою. За виняткової лаконічності висловлювання композитор свідомо обмежує коло виражальних засобів, спираючись на прозору імітаційну фактуру, невеликий діапазон голосів та переважно діатонічну гармонічну мову, позбавлену складних тональних відхилень. Така стриманість засобів

не є ознакою композиційної спрощеності, а, навпаки, підпорядковується завданню створення невимушеного, дотепного й комунікативно безпосереднього висловлювання.

«*Scatcanon*» апелює до захоплення Штрауса грою в скат — карткову забаву, яку він практикував у вільний час. Текст канону побудований як жартівливе звернення до друзів – партнерів по грі, чії імена вплетені безпосередньо в музичну тканину. Присвячений твір, як вже було вказано вище, Віллі Левіну — берлінському поціновувачу мистецтва, у домі якого бували численні діячі культури. Він прагнув допомагати багатьом митцям, іноді й матеріально. Як зазначав один із сучасників: «Він [Левін – *О.Б.*] був одним із перших, хто активно підтримав театральні плани Макса Рейнхардта ще тоді, коли не було певності, чи кошти, зібрані на цю справу, не будуть витрачені марно. Гуго Ледерер створив на його замовлення портретні бюсти Пфіцнера та Штрауса; Гуго фон Гофмансталь і дрезденський інтендант граф Зебах обговорювали з ним і зі Штраусом творчі питання; композитори Макс Шилінгс і Еміль Резнічек, видатні співаки Барбара Кемп, Анна Бар-Мільденбург, Пауль Кніпфер і Юліус Лібен, художник Лессер Урі, скульптор Едвін Шарф, поет Йозеф Рюдерер та літератор Герман Барр були серед постійних гостей його дому...» [27, с. 114]. Ганс Пфіцнер присвятив Левіну оперу *Das Christelflein*, а Штраус — *Elektra*, ор. 58 («*Meinen Freunden Natalie und Willy Levin gewidmet*» — «Присвячено моїм друзям Наталі та Віллі Левіна»). Дружба Штрауса з Левіном зміцнилася завдяки спільному захопленню грою в скат. Оскільки композитор грав не лише «за честь», а й на гроші, жартівливий текст цілком відповідав дійсності: «*Скат ми весело граємо в Віллі Левіна. Ой лишенько, все пропало — більше ніколи не гратиму у Віллі Левіна*». У відомій сцені гри в скат в опері *Intermezzo*, ор. 72, Штраус наділив персонажа «комерційного радника» рисами та суспільним становищем Левіна.

Музичне вирішення цього невеликого твору виявляє низку характерних рис композиторського письма Штрауса. Текст канону має характер дружнього

жарту: він звернений до партнерів по грі, а їхні імена безпосередньо інтегровані до словесно-музичної тканини твору, що надає композиції виразно персоналізованого характеру. Водночас за зовнішньою невимушеністю приховано ретельно продуману конструкцію. Канонічна імітація реалізується в унісоні зі вступом кожного наступного голосу через один такт, завдяки чому формується безперервний поліфонічний процес, заснований на поступовому накопиченні імітаційних проведень. Особливу увагу привертає гармонічний задум мініатюри: в основі кожного такту лежить послідовність D–Es–F–A, яка для настільки лаконічного канону є доволі нестандартним рішенням. Її внутрішня логіка ґрунтується не на функціональній послідовності акордів, а на зіставленні звуковисотних центрів, що утворюють виразний висхідний рух із несподіваним терцієвим стрибком у завершенні. Унаслідок цього навіть елементарний за своїми засобами тематичний матеріал набуває певної гармонічної своєрідності, а жартівливий характер твору поєднується з характерною для Штрауса схильністю до композиційної винахідливості. Персональний вимір мініатюри додатково підкреслює заключний авторський напис — «*Vierstimmiger Scatcannon seinem Freunde Willy Levin / zu Neujahr 1904 Dr. Richard Strauss*», — який не лише фіксує адресата та обставини створення твору, а й засвідчує його належність до кола приватних музичних привітань, де дружня дотепність органічно поєднується з професійною майстерністю.

Ще виразніше зв'язок між принагідною функцією, особистими контактами композитора та канонічною технікою виявляється в мініатюрі *Hans Huber in Vitznau*, адресованій Гансу Губеру (1852–1921) – швейцарському композитору, автору камерно-інструментальних, хорових і симфонічних творів, що активно підтримував творчу діяльність Ріхарда Штрауса у Швейцарії. Так, у 1903 році на сторінках *Baseler Nachrichten* він писав про *Ein Heldenleben*, ор. 40: «Раджу вузьколюбим базельцям цього разу дати відсіч «кузену Цопфу», подолати внутрішню інертність і прагнути довести, що ми — давній культурний край та здатні вшанувати найбільшого нині живого композитора повним,

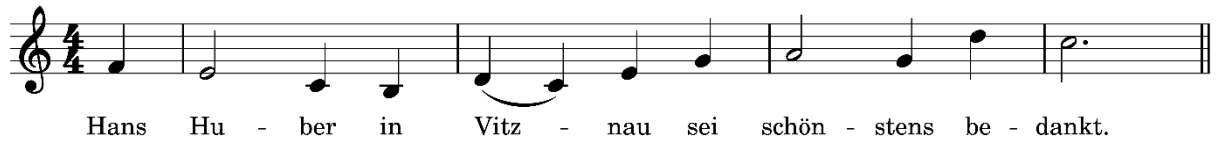
блискучим залом» [267, с. 84]. Свою Третю симфонію (C-dur, *Heroische*), ор. 118 (прем'єра: Базель, 9 лютого 1902, *Allgemeine Musikgesellschaft*, диригент — Ганс Губер) він присвятив Штраусу: «*Richard Strauss in Verehrung*» («Річарду Штраусу з пошаною»). Надсилаючи партитуру, Г. Губер супроводив її шанобливим листом, після чого, ймовірно, розпочалося листування, частиною якого була і поштівка від Штрауса: «*Herrn Hans Huber / Tonsetzer / Vitznau am Vierwaldstättersee / Schweiz*» [267, с.116]. На звороті, під фотографією будинку для відпочинку в Марквардштайні, на власноруч проведених нотних лініях композитор записав чотири такти канону. Поруч він залишив коротку примітку: «*Marquartstein, Oberbayern / 20. August 1903 / Щиро дякую, любий друже, і найкращі вітання від вашого щиро відданого «Gegencanonikus» Dr. Richard Strauss*»¹.

Канон *Hans Huber in Vitznau* виник у контексті дружнього спілкування Штрауса з колом музикантів під час його перебування у Фіцнау. Як і в *Scatcanon*, важливу роль тут відіграє персоніфікований елемент: ім'я адресата не лише згадується в тексті, а й органічно інтегрується до ритміко-інтонаційної структури твору, набуваючи функції своєрідного «музичного підпису». Попри мініатюрний масштаб композиції, її конструкція вирізняється ретельною продуманістю. В основі твору лежить канон у квінту, завдяки якому досягається більша інтонаційна диференціація голосів і виразніше окреслюється поліфонічний рельєф. На відміну від унісонного канону *Scatcanon*, тут інтервальне зміщення сприяє формуванню більш розгорнутого звукового простору, у якому кожна голосова лінія зберігає відносну самостійність, водночас залишаючись частиною цілісної контрапунктичної конструкції. Особливо показовим є те, що за зовнішньою невимушеністю та жартівливим характером твору приховується бездоганне володіння технікою канонічного письма. У цьому сенсі *Hans Huber in Vitznau* постає не лише дотепним музичним експромтом, а й

¹ Картка зберігається в музичному відділі Публічної бібліотеки Університету Базеля, у фонді Ганса Губера (Nachlass Hans Huber), № 22.

своєрідною демонстрацією композиторської майстерності, де ігровий елемент органічно поєднується з високою культурою поліфонічного мислення. Текст канону *Hans Huber in Vitznau* також належить Штраусу:

Приклад 2. 1. Текст канону *Hans Huber in Vitznau*



Питання щодо виконавського складу обох канонів залишається невизначеним. У каталозі творів Штрауса, укладеному Мюллером фон Азовом, о. Оп. AV 95A, перший твір зазначено як *Scatcanon für vier Männerstimmen* («Скатканон для чотирьох чоловічих голосів»). Примітка «Männerstimmen» у рукописі відсутня, проте текст, що стосується гри в скат, натякає на чоловіче виконання¹.

Другий канон, як і перший, записаний у скрипковому ключі (без вісімки внизу, що вказує на виконання октавою нижче). Також поштова листівка до Губера не містить уточнень щодо складу виконавців; у каталозі Мюллера фон Азова він зафіксований просто як твір «для чотирьох голосів». Таким чином, виконавський склад можна вважати вільним. Водночас розгляд цих канонів у контексті присвятних хорів та «творів з нагоди» є цілком природним.

Ще одним зразком такого роду творів є *Hymne auf das Haus Kohorn* (Гімн на честь дому Когорн) із уточнювальною вказівкою «*Text von Richard Strauss für zwei Tenöre und zwei Bässe*» («Текст Ріхарда Штрауса для двох тенорів і двох басів») (о. Оп., AV 113). Цей твір цілком доречно можна назвати

¹ Скат (*Skat*) — карткова гра, що виникла на початку XIX століття в Тюрингії та поступово набула статусу «національної гри» німців. Її класичний формат передбачає участь трьох осіб, де один гравець веде партію проти двох суперників, використовуючи розгалужену систему контрактів, що надає грі інтелектуально-стратегічного характеру. У культурі Німеччини XIX — початку XX століття скат утвердився передусім як форма чоловічого дозвілля, поширена серед чиновництва, професури та офіцерських кіл, і асоціювалася з клубними зустрічами, кав'ярнями, пивними товариствами. Лише впродовж XX століття він поступово втратив суто «чоловічу» ознаку та став частиною родинної та турнірної традиції.

«жартівливим гімном», адже Штраус у тексті композиції іронічно дякує за подаровані йому килими. З Оскаром Когорном та його дружиною Валері (уродженою Вірт, сценічне ім'я — Валі Ворт) композитор познайомився у Хемніці. У цій родині він знайшов не лише палких прихильників карткової гри у скат, але й щире розуміння мистецтва. Син Оскара Когорна пізніше згадував: «Підозрюю, що однією з причин, чому Ріхард Штраус любив зупинятися у нас, були камерні вечери в колі кількох друзів, які незмінно завершувалися сесіями гри у скат, що тривали до ранку». Із мемуарів Валі Ворт відомо, що в домі Когорнів у Хемніці бували багато відомих митців: Вільгельм Кінцль, Оскар Штраус, Еуген д'Альберт, Зігфрід Вагнер, Лео Слезак, Ріхард Таубер, Франц Легар та інші. «Нам завжди було приємно бачити у себе світ мистецтва. Ріхард Штраус і його дружина Пауліна з сином, д-р Франц Штраус, були бажаними гостями. Маестро Ріхард Штраус часто залишався в нас іще на кілька днів довше, якщо диригував у міському театрі. Так, зі Штутгарта 23 листопада 1925 року він надіслав нам «Гімн дому Когорн»...» [183, с. 41].

Цей гімн, обсягом 19 тактів і з авторським темповим позначенням *Freudig, bewegt* («Радісно, рухливо»), побудований переважно на одному провідному мотиві:

Приклад 2. 2. *Hymne auf das Haus Kohorn*



Завдяки гомофонному викладу й гармонічній простоті цей мотив особливо яскраво передає урочисто-похвальний і радісний характер гімну, багаторазово повторюючись упродовж твору. Оригінальний рукопис із підписом і сьогодні зберігається в домі пана Генрі Гагена в Грінвічі (Коннектикут, США)¹.

¹ Див. у додатку В перше публічне факсимільне видання. Фото здійснене за люб'язною згодою родини пана Генрі фон Когорна.

Інтерпретація музики повністю узгоджується з поетичним змістом і наміром тексту. Гімн є щирим знаком подяки щедрому меценатові Оскару Когорну.

Із п'яти «творів з нагоди» для чоловічого хору *a cappella* лише ***Cantate на текст Гуго фон Гофмансталя*** (о. Ор., AV 104) було видано друком; імовірно, саме він єдиний мав серйозні претензії на практичне виконання. Проте інформації щодо його сценічного втілення наразі немає. «Cantate» також має конкретний привід до створення, що випливає з посвяти: «Його світлості графу фон Зеєбаху з нагоди святкування 20-річчя перебування на посаді генерального директора Королівських саксонських придворних театрів із глибокою пошаною присвячує Ріхард Штраус». Вже наступного 1915 року графу фон Зеєбаху буде присвячена й *Alpensinfonie*. Причина такої честі полягає у значній підтримці, яку Зеєбах надавав численним оперним прем'єрам Штрауса у Дрездені. Він традиційно допомагав не лише композиторам, а й поетам та драматургам. У 1914 році йому було вручено «Почесний дар» (*Ehrengabe*): «Цей невеликий збірник, до якого увійшли лише рукописні й досі неопубліковані матеріали, що об'єднує майже всіх драматичних авторів і значну частину сучасних композиторів, чиї твори звучали на сценах Дрезденських придворних театрів. Лише у сфері розмовної драми афіша «ери Зеєбаха» нараховує понад 70 прем'єр ... Серед представників сучасної музичної драми, щоб навести лише один яскравий факт, ім'я найгеніальнішого та загально визнаного драматичного композитора нашого часу нерозривно пов'язане з Дрезденським придворним театром» [99, с. 4].

Окрім Штрауса та Гуго фон Гофмансталя, у створенні цього збірника взяли участь Герман Барр (*Entwurf eines Lustspiels*), Гергарт Гауптман (*Du weißt nicht, was du gewesen bist*), Макс Регер (*Musikalisches Glaubensbekenntnis* — відоме факсиміле з темою В–А–С–Н), Моріс Метерлінк (*Glückwunsch*), Август Стріндберг (*Rosa Mystica*), Стефан Цвайг (*Abendliche Flucht*).

Так само, як і Штраус, Гуго фон Гофмансталь створив текст хорової мініатюри спеціально для цієї події. Із листування між Штраусом і Гофмансталем можна почерпнути певні відомості про роботу над цим невеликим спільним твором. Так, 17 лютого 1917 року Штраус писав до Гофманстала: «Щиро дякую за *Cantate*: вона чудова, і... лише одне питання: чи правильно тут «*Er aber, droben, suchet sich selber, welchem er diene von den Geistern, welchem strengen –?*»¹. Я вже все скомпонував. Для певності — «welchem strengen» правильно? Прошу відповісти мені в Берлін» [330, с. 262]. Відповідь Гофманстала надійшла вже 18 лютого 1914 року: «Мені приємно, що ця імпровізована кантата, написана майже без роздумів, як телеграма, стала для Вас придатною основою для композиції. І справді, як Ви правильно припустили, текст звучить так: «welchem er diene von den Geistern, welchem strengen...» [330, с. 263].

Примітно й навіть дещо дивно, що зі «спільної майстерні» Штрауса та Гофманстала, окрім семи відомих сценічних творів, не вийшло жодної спільної пісні. Єдиним винятком є саме композиція *Cantate* для чоловічого хору а сарреПа, яка становить помітний інтерес. У вірші Гофмансталь оспівує графа фон Зеєбаха, однак без прямої згадки імені, тож текст має універсальний характер, і *Cantate* цілком може виконуватися й нині:

*Спроможних доля швидко підносить
Високо туди, де вони наказують,
Багатьом на користь, багатьом на шкоду,
І багато хто до них горнеться,
Їм заздять численні,
І їх улесливо оточує все, що є нищим.*

¹ З нім. — «А він там, у височині, шукає, якому з духів себе присвятити, якому з тих суворих володарів служити?»

Усі 23 «імпроровізовані» рядки поезії Штраус втілив у завершену музичну композицію. Початки трьох головних розділів мініатюри він доручає виконувати *tutti unison*, а вже за кілька тактів ця одноголосність розгортається у виразну чотириголосну фактуру, що забезпечує чітке розмежування голосових функцій та інтонаційних контурів.

Приклад 2. 3. Cantate для чоловічого хору a capella

I. II. Tenor

Er a - ber, dro - ben such sich sel - ber wel chem er

I. II. Bass

Наприкінці твору, на слові «*Bewährung*» («випробування»), що концентрує одну з провідних смислових ідей поетичного тексту, хорова фактура розширюється до семиголосся. Така зміна викладу має не лише колористичне, а й виразне драматургічне значення, оскільки пов'язана з кульмінаційною зоною композиції. Особливий статус цього поняття підкреслюється також його винятковим музичним трактуванням: на відміну від решти словесного матеріалу, слово «*Bewährung*» отримує розгорнуте чотиритактове мелізматичне опрацювання. Завдяки цьому воно виходить за межі звичайної декламаційної подачі тексту та перетворюється на самостійний об'єкт музичного осмислення. Поєднання семиголосної фактури з протяжним мелізматичним розвитком сприяє максимальній концентрації слухацької уваги на ключовому образі твору, надаючи завершальному розділу характеру художнього узагальнення. У такий спосіб Штраус досягає рідкісної для мініатюрного жанру смислової насиченості, підпорядковуючи всі засоби хорового письма виокремленню центрального поняття, в якому сходяться поетичний зміст і музична драматургія композиції.

Окрему сферу хорової творчості Ріхарда Штрауса становлять **обробки народних пісень**, у яких особливо виразно виявляються принципи взаємодії

між фольклорним першоджерелом і професійним композиторським мисленням, а також специфіка авторського втілення традиційного музичного матеріалу. Чи можна взагалі поєднати Ріхарда Штрауса з народною піснею? Позитивне ставлення Йоганнеса Брамса до народнопісенної традиції добре відоме. На відміну від Брамса, Штраус не здобув широкого визнання як автор обробок народних пісень, значною мірою через те, що в цій сфері свідомо уникав масштабного авторського втручання, надаючи перевагу стриманій гармонізації та збереженню первісного вигляду народної мелодії. Однак він усе ж створив шість обробок народних пісень *Volksliederbuch für Männerchor*, які увійшли до так званої «Імператорської пісенної книги» (*Kaiserliederbuch*), виданої за ініціативи кайзера Вільгельма II. У роки підготовки й друкування «*Kaiserliederbuch*» (1903–1906) Штраус обіймав посаду королівського капелмейстера у Берліні. Для особи на такій посаді участь у співавторстві масштабного збірника пісень, започаткованого найвищим патроном, була цілком природною. Після початкового задуму кайзера Вільгельма II з 1903 року розпочала роботу робоча комісія та дорадча комісія, які мали з великої кількості (приблизно 8000) зібраних пісень відібрати придатні. У підсумку до видання увійшло 610 пісень. Водночас не всі з них мали чотириголосний хоровий виклад; інші вже не відповідали «вимогам часу». Тому було вирішено, що такі пісні «<...слід у новій гармонізації, виконаній рукою досвідченого майстра, підняти з середини на справжню висоту» [209, с. VI]. Згадані дві комісії доручили 40 відомим митцям зламу століть створити чотириголосні гармонізації старовинних мелодій і текстів. Серед них — Макс Брух, Енгельберт Гумпердінк, Макс Кальбек, Гуго Ляйхтентрітт, Евсебіус Мандичевський, А. ван Отегравен, Роберт Радеке, Карл Рейніке, Юліус Рентген, Арнольд Шерінг, Бернгард Шольц, Ріхард Штраус, Людвіг Тюїлле, Філіп Вольфрум. Саме участь такої кількості відомих і висококваліфікованих композиторів забезпечила *Kaiserliederbuch* тривалу популярність і активне використання в репертуарі

чоловічих хорів — подекуди навіть після закінчення Другої світової війни. Окрім шести обробок народних пісень, створених Штраусом, до *Kaiserliederbuch* увійшла також його оригінальна композиція *Liebe* з циклу *Zwei Männerchöre*, op. 42. Було включено не лише справжні народні пісні, але й твори, витримані у народнопісенному стилі. Обидві комісії (до складу яких, між іншим, Штраус не входив) визнали *Liebe* саме таким твором.

Однак насамперед слід розглянути *Sechs Volksliedbearbeitungen für vierstimmigen Männerchor a cappella* (о.Ор., AV 101). Міру особистої участі Штрауса у виборі першоджерел — старовинних текстів і мелодій — можна встановити завдяки його листу до берлінського інтенданта, графа фон Гюльзен-Гезелера, від 24 серпня 1905 року: «Його величності, імператору, можливо, буде цікаво, що я теж беру участь у підготовці видання популярної збірки народних пісень і найближчим часом виконаю кілька гармонізацій старовинних співів, доручених мені комісією» [129, с. 162]. Таким чином, саме комісії ухвалювали принципові рішення щодо розподілу пісень між композиторами, оскільки вони мали повний огляд як усього обсягу матеріалу, що підлягав обробці, так і складу залучених авторів. Штраусу було доручено шість пісень для таких розділів *Kaiserliederbuch*:

- Geistlicher Maien (*Ernstes und Erbauliches* — духовна травнева пісня);
- Misslungene Liebesjagd (*Lieder der Jäger, Schiffer, Bauern, Bergleute etc.* — мисливська тематика);
- Tumbler (*Gesellige Lieder und Trinklieder* — застільна пісня);
- Hut du dich! (*Liebeslieder* — любовна пісня);
- Wächterlied (*Liebeslieder* — любовна пісня);
- Kuckuck (*Scherz- und Spottlieder* — жартівлива/сатирична пісня).

Тексти й мелодії походять із XVI століття. Мелодії в обробках Штрауса зазнали різного ступеня змін — від мінімальних до значних; поетичні тексти були повністю модернізовані. Робота над обробками тривала у 1905–1906 роках паралельно з такими творами як *Bardengesang*, op. 55, опера *Salome*, op. 54

та низкою маршів для оркестру. Тому в ескізному зошиті № 14 поруч із начерками *Salome*, маршів (ор. 57/1 та о. Ор., AV 97–100) наявні також записи, що стосуються обробок народних пісень. Під час поїздки до Лондона 3 листопада 1905 року було створено начерки трьох із шести обробок. Близькість до *Salome* у кількох випадках можна встановити досить чітко.

Автор тексту пісні *Geistlicher Maien* («Духовний травень») невідомий (XV ст.), а народна мелодія зафіксована у 1605 році. На відміну від деяких інших обробок народних пісень, де трапляються гармонічні нерівності та несподівані модуляційні зсуви, *Geistlicher Maien* вирізняється передусім безпосередньою милозвучністю. Лише в окремих епізодах, як-от у словах «*Schimpf und Spott*» («глузування і насмішки») та «...*und sehen den Maien an*» («...і дивимось на травень»), музична інтонація трохи вирізняється із загального фону. В іншому ж досягається така звукова виразність, яку лише можна порівняти з ефектами, що притаманні пісенній ліриці Шумана чи Шуберта. П'ять строф мелодично змінені. Лише в першій строфі використана оригінальна мелодія з *Catholisch Manual* (Майнц, 1605)¹.

В другій пісні циклу, *Mislungene Liebesjag* («Невдала любовна ловитва»), невідомим є як автор тексту (1516), так і музики (1519). Ідентичний поетичний текст був покладений на музику в обробках Людвіга Зенфля і Йоганнеса Брамса (ор. 41/1) для чоловічого хору, але з використанням різних мелодій. Штраус запозичив мелодію з пісенника *Hübsche Lieder* Арнта фон Айха (Кельн, 1519) [35, с. 80]. У первісному джерелі мелодія подана як *cantus firmus* у теноровій партії (в контексті змішаного хору) [35, с. 80] — саме так це було прийнято у старовинній традиції. Штраус же, пристосувавшись до виконавських звичаїв чоловічих хорів XIX століття, розташував мелодію у тенорі I, застосувавши кантусний тип викладу. У трьох строфах твору розгортається тема любовних страждань герцога Ульріха Вюртемберзького, якого традиційно вважають ймовірним автором поетичного тексту. Образ невдалого полювання,

¹ Див. Додаток С.

покладений в основу вірша, набуває алегоричного значення та інтерпретується як художнє відображення особистої драми герцога. У подальшій рецепції цей текст почали пов'язувати з його шлюбом із баварською принцесою Сабіною, укладеним 1511 року всупереч власним почуттям. У такому прочитанні мисливська символіка перетворюється на метафору втраченого кохання та вимушеного підкорення династичним обставинам, надаючи народнопісенному сюжету виразного автобіографічного підтексту.

Чотириголосний склад Штрауса на початку навмисне стилізує «під старовину»: композитор використав фригійський лад, що є одним із рідкісних випадків звернення Штрауса до церковної модальності. Стилізаційний ефект у даному фрагменті досягається завдяки суворому лінійному руху голосів, стриманим інтервальним ходам і фактурі, що нагадує хоральні поліфонічні зразки XVI–XVII століть. Архаїчне звучання з використанням *cantus firmus* надає музиці відчуття строгості й монументальності, свідомо протиставлених сучасним романтичним засобам. Завершується твір чітким тональним центром у C-dur. Вартує уваги епізод, у якому Штраус свідомо дозволяє собі певну композиційну іронію: введені квінтові та октавні паралелізми набувають особливо гротескного звучання, оскільки з'являються раптово, без підготовки у музичному розвитку. Цей момент підкреслює відповідність репутації Штрауса станом на 1905 рік як одного з представників авангардної течії.

Мелодія цієї народної пісні *Tummler* («Водометник») зафіксована близько 1656 року. Цей «трапезний» спів позначений ремаркою *Sehr lebhaft* («дуже жваво»), і часом занадто швидкий темп слугує засобом часткового приховування або пом'якшення деяких гармонічних незлагодженостей, зокрема паралельних терцій, хоча подібні терцієві звучності у старовинній стилістиці трапляються досить часто. Гармонічний зворот $C^{\circ}-E-a$ вирізняється оригінальністю та демонструє відхід від традиційної тональної логіки. Особливо показовим є введення звуку *b*, який є чужорідним елементом у тональності a-moll

і функціонує як гармонічна аномалія. Така інтервенція порушує очікувану діатонічну організацію, створюючи ефект дестабілізації звучання. У контексті застільної пісні це дисонуюче зіставлення набуває виразної семантики — воно моделює стан «розхитаної рівноваги», своєрідної звукової метафори сп'яніння, що постає результатом навмисної деформації гармонічних зв'язків.

Текст і мелодія четвертої пісні циклу *Hüt du dich!* («Стережися!»), зафіксованої у 1542 році, запозичені з видання «*68 deutsche und einige französische Lieder zu mehreren Stimmen*» (Нюрнберг, Йоганн фон Берг і Ульріх Ньюбер, 1550). Мелодія у Штрауса збережена без змін щодо звуковисотної складової. Чотириголосна обробка поєднує епізоди з простим, «зразковим», гармонічним викладом та фрагменти з витонченими модуляційними зворотами. Тут знову трапляються квінтові паралелізми, але вони мають ілюстративний, «звуконаслідувальний» характер: з'являються на словах «*Sie narret dich...*» («Вона тебе обдурює...»).

Джерелом пісні *Wächterlied* (Пісня вартового) послужив стародрук «*Gassenhawerlin und Reutterliedlin für vier Stimmen...*» (Франкфурт-на-Майні, 1535) [209, с. IX]. Оригінальна мажорна мелодія використана у першій, другій та четвертій строфах, а третя строфа, де йдеться про розлуку через смерть, подана в мінорі. Особливістю цього твору є введення двох солістів — тенора та баса, які виконують першу строфу *solo duett*, після чого тихо вступає чотириголосний хор *tutti*. Показово, що на словах «*der Tod, der scheidt uns also harte*» («смерть, що так жорстоко нас розлучає») Штраус звертається до нетипового для стилізованої народнопісенної фактури прийому — паралельного руху цілого ряду септакордів. Виникаюча внаслідок цього гармонічна загостреність порушує звичну діатонічну рівновагу викладу та створює відчуття внутрішнього надломлю. Завдяки такому рішенню композитор виокремлює один із найтрагічніших образів тексту, надаючи слову «смерть» особливої емоційної

ваги. Гармонічний рух тут виконує не стільки конструктивну, скільки семантичну функцію, стаючи засобом музичного втілення ідеї насильницького розриву та неподоланної втрати.

Kuckuck («Зозуля») – народна пісня XVI ст., мелодія якої зафіксована у 1540 році. Попри зовнішню простоту, композиція демонструє тонке відчуття музичного гумору та сценічної образності. Розташування *cantus firmus* у нижньому голосі надає фактурі стійкості та наближає твір до традиції ренесансної народнопісенної поліфонії, тоді як дублювання мелодії в тенорі I забезпечує її чітке слухове сприйняття. Особливу роль відіграє завершальний епізод, побудований на поступовому просторовому й динамічному «віддаленні» вигуку *Kuckuck*. Послідовне скорочення виконавського складу — від повного хору до окремого соліста — створює виразний акустичний ефект згасання звуку вдалині та водночас відтворює характерний для народнопісенної традиції звуконаслідувальний образ зозулі. Раптове повернення повного хорового складу у *ff* завершує композицію яскравим комічним штрихом, підкреслюючи її жартівливий характер і демонструючи майстерне володіння Штраусом засобами хорової драматургії навіть у межах невеликої народнопісенної обробки. Альфред фон Отегравен створив іншу обробку цього твору для «Kaiserliederbuch» — для чотириголосного чоловічого хору та двох солістів. Варто зазначити, що 1915 року «Kaiserliederbuch» вийшов також у редакції для мішаного хору (*Volksliederbuch für gemischten Chor*, Peters). У цьому виданні всі обробки Штрауса, так само як і пісня *Liebe* op. 42/1, були відсутні. Отже, шість обробок народних (op. AV. 101) були задумані виключно для чоловічого хору, що логічно випливає з їхніх словесних текстів. Ці невеличкі за розміром композиції посідають у хоровій спадщині Штрауса особливе місце, демонструючи не стільки прагнення до авторського переосмислення фольклору, скільки здатність композитора виявити художній потенціал народної мелодії засобами вишуканого й стилістично виваженого хорового письма та тяглість до німецьких традицій.

Самостійні композиції для чоловічого хору є найбільш репрезентативною частиною цієї «гілки» хорового доробку Штрауса, адже у яких найповніше виявляються характерні риси його композиторського стилю, принципи роботи з поетичним текстом та специфіка хорового мислення. Більшість творів належить переважно до доби вільгельмівської Німеччини — періоду, особливо сприятливого для розвитку чоловічого хорового руху. Першою повноцінною композицією є *Schwäbische Erbschaft* («Швабська спадщина») на вірші Феодора Льове для чоловічого хору a cappella (о.Ор., AV 83). Ймовірно, твір створено 1884 року, адже востаннє Штраус згадує про нього у 1886 році. Партитура була забута й лише 1950 року заново відкрита, про що докладно пише у своїй статті Вільгельм Центнер: «З архівної спадщини хормейстера Якоба Грубера (1856–1908), уродженця Регенсбурга, завдяки щасливому випадку знову стало відомим оригінальне рукописне джерело чотириголосного чоловічого хору Ріхарда Штрауса *Schwäbische Erbschaft* — твору, про який сам майстер, імовірно, вже й не пам'ятав у пізні роки життя» [387, с. 121]. Я. Грубер протягом багатьох років працював у системі народної освіти Баварії, а після виходу на пенсію керував церковними хорами Herz-Jesu та St. Peter у Мюнхені. Крім того, він був завзятим колекціонером музичних автографів та листувався з багатьма відомими композиторами свого часу. Саме у листуванні із Я. Грубером Штраус згадує свій рукописний зразок чоловічого квартету.

Водночас композитор зазначав, що взагалі не писав творів для такого складу, за винятком одного, який зберігався у хормейстера Франца Йозефа Шміда — знаного диригента та культурного діяча, який у другій половині XIX століття очолював *Liedertafel* у Фрайзингу (1869–1887), виступав як почесний диригент на загальнонімецьких співочих фестивалях у Мюнхені (1874) та Гамбурзі (1882), а також входив до керівних структур Німецького співочого союзу та Баварського співочого об'єднання. Зв'язок між цим твором Штрауса та середовищем фрайзингських співочих товариств виразно окреслює соціокультурний контекст його створення, хоча конкретні обставини та стосунки

композитора з родиною Шмід залишаються предметом припущень. Не виключено, що діяльність Шміда як члена журі конкурсів Німецького співочого союзу та інших композиторських змагань відіграла певну роль у заохоченні Штрауса до участі в них. Те, що *Schwäbische Erbschaft* пов'язана з конкурсом або суддівством, безперечно впливає з формулювання «не була удостоєна премії» у поштовій картці до Грубера [387, с. 123], та й автограф цієї хорової мініатюри свідчить про її подання на розгляд журі: у ньому вказано лише назву твору, але відсутнє ім'я композитора, а також типовий для автографів Штрауса завершальний підпис із місцем та датою завершення роботи. Така анонімність підтверджує конкурсний характер цієї роботи. Питання датування твору не можна вирішити остаточно, адже, окрім згаданого листа до Грубера, інших джерел немає, але не викликає сумніву, що він створений до 11 лютого 1886 року. У листі Штраус згадує слово «*seinerzeit*» («свого часу»), що дає підстави припустити: між написанням і моментом згадки минув щонайменше один-два роки. У Каталозі творів Штрауса, укладеним Мюллером фон Азовом, цей твір датується 1884 роком, що видається цілком обґрунтованим з огляду на лист 1886 року.

За літературною складовою *Schwäbische Erbschaft* належить до жанру жартівливих застільних пісень. Автор вірша — Франц Людвіг Феодор Леве (1816–1890), знаний у XIX столітті театральний актор і поет, ім'я якого нині майже забуте. У чотирьох строфах він оспівує потяг до вина швабського пана фон Цавельштайна. Після докладного змалювання його слабкості до випивки, у фінальній строфі розкривається суть, у чому полягає його «спадщина»:

Коли настав час замислитись про смерть,

Він заповів краю свою спрагу

І відтоді в землі Швабії з'явилося

Так багато панів фон Цавельштайнів.

До цього змісту цілком пасує епіграф, поставлений в партитурі: «*Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst*» («Життя — серйозне, мистецтво — веселе»).

Початковий тематичний матеріал представлений хроматичною лінією, яку в унісон ведуть басы I та II.

Приклад 2. 4. Schwäbische Erbschaft для чоловічого хору

I. II. Bass

Der gnäd' ge Herr von Ze - vel - stein trank gar zu gern...

Цей хроматичний хід проходить крізь усі строфи твору, набуваючи функції своєрідного тематичного рефрену. Хроматика визначає й інший епізод композиції, де інтервальні й гармонічні напруження підсилюють комічно-пародійний ефект музичної тканини. Особливо характерними у *Schwäbische Erbschaft* є півтонові напруження в початкових трьох тактах та їхні розв'язання. За своєю фактурною логікою і ладо-гармонічними зв'язками вони безпосередньо нагадують брамсівську манеру. Водночас типові для пізнішого Штрауса «хроматичні спіралі» та ускладнені гармонічні відхилення у цьому творі ще повністю відсутні. Порівняння авторського автографа з виданням *Leuckart* (Nr. 135) демонструє, що видавець вніс низку уточнень, більшість яких стосується динамічних і артикуляційних особливостей, які стилістично добре узгоджуються з характером твору. Темпове позначення *Munter* – бадьоро, жваво (М.М. $\text{♩} = 126$) належить самому Штраусу (це засвідчує автограф). Саме темп стає важливим чинником формування цілісного художнього образу твору, позначеного рисами жвавості, дотепності та невимушеного колективного музикування.

Особливістю композиції є те, що виразність музичного висловлювання досягається не через масштабність форми чи складність тематичної роботи, а завдяки тонкій взаємодії фактурних і гармонічних засобів. Уже в початкових тактах локальні півтонові напруження набувають функції своєрідних інтонаційних вузлів, навколо яких організовується подальший гармонічний рух. Їхня поява та закономірне розв'язання надають музичній тканині внутрішньої динаміки, не порушуючи при цьому загальної ясності викладу. У цьому творі

Штраус демонструє характерне для раннього періоду прагнення до гармонічної деталізації в межах традиційної тональної системи, коли виразовий ефект виникає не внаслідок радикального оновлення музичної мови, а через вишукану організацію внутрішніх зв'язків між голосами. Саме тому композиція становить інтерес як свідчення формування тих принципів хорового письма, які в подальшому набудуть значно масштабнішого й індивідуалізованого втілення.

Після *Schwäbische Erbschaft* до жанру мініатюр для чоловічого хору а cappella композитор повернувся лише через п'ятнадцять років — у 1899 році, коли впродовж кількох літніх місяців було створено шість композицій: *Soldatenlied* (о. оп. AV 93), *Liebe* (оп. 42/1), *Altdeutsches Schlachtlied* (оп. 42/2), *Schlachtgesang* (оп. 45/1), *Lied der Freundschaft* (оп. 45/2), *Der Brauttanz* (оп. 45/3). Така інтенсивність пояснюється новими обставинами в житті Штрауса — його тісним зв'язком з музичним життям Берліна, особистими контактами з кайзером Вільгельмом II та бажанням відповідати його культурним ініціативам у сфері хорового мистецтва. З вересня 1898 року Штраус обіймав посаду Першого пруського капелмейстера Берлінської придворної опери. Знайомство з кайзером стало підставою для його запрошення до складу журі організованого імператором співочого змагання (*Sängerwettstreit*) в Касселі, яке відбулося 26–28 травня 1899 року. Ця подія надихнула композитора на активне звернення до мініатюр для чоловічого хору. У листі до Ф. Вюльнера від 23 липня 1899 року з Марквартштайна він писав: «До речі, я тут сам написав шість чоловічих хорів...» [266, с. 50]. Цей коментар заслуговує уваги, адже у збірках оп. 42 та оп. 45 об'єднано лише п'ять хорів, що дає підстави припускати: *Soldatenlied* (о. оп. AV 93) спочатку планувалося включити до числа опусних творів. Побічне підтвердження цієї версії містить автограф титульного аркуша до оп. 45, що зберігається у Richard-Strauss-Archiv у Гарміші: *Drei Männerchöre op. 41 von Richard Strauss umfassen drei Kompositionen: «Schlachtgesang» (aus*

Herders «Stimmen der Völker»), «*Lied der Freundschaft*» (*ebenfalls aus Herders «Stimmen der Völker»*) sowie «*Soldatenlied*» (*Text von August Kopisch*)»¹.

Поряд із певними недоглядами — як-от відсутність лапок після назви *Stimmen der Völker* («Голоси народів») або хибне зазначення опусного номера (ор. 41 замість ор. 45) — трапляється ще одна неточність: під композицією «№3» у цьому автографі значиться *Soldatenlied*. Насправді ж на третьому місці стоїть хор *Der Brauttanz*, який і був остаточно включений до ор. 45. Інший автограф, що слугував видавництву А. Fürstner як гравірувальний оригінал і був подарований пані Урсулою Фюрстнер 1975 року Баварській державній бібліотеці в Мюнхені, також містив у початковому варіанті під № 3 назву *Soldatenlied von August Kopisch*. Цей заголовок згодом було закреслено, а на його місце перенесено *Der Brauttanz*. Те, що *Soldatenlied* двічі згадується в автографах ор. 45, свідчить про творчу єдність та цільність шести чоловічих хорів, написаних улітку 1899 року.

До переїзду 1908 року у власну віллу в Гарміші, спроектовану другом композитора, архітектором Емануелем Зайделем, Штраус зазвичай проводив літні місяці у віддалених куточках Верхньої Баварії — зокрема, часто у Фельдафінгу та Марквартштайні. Саме в Марквартштайні він перебував протягом усього липня та серпня 1899 року. Такі «літні усамітнення» Штраус щороку використовував для завершення масштабних і комплексних творів. Показово, що влітку 1899 року поряд із циклом *Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte* ор. 41 («П'ять пісень для голосу з фортепіано») композитор створює виключно чоловічі хори — без жодного оркестрового чи оперного твору. Окрім того, що імпульсом для цього стала вищезгадана участь композитора у складі журі на кассельському співочому змаганні, також не можна виключати впливу й прямого звернення кайзера Вільгельма II до свого першого придворного капельмейстера з пропозицією написати твори для чоловічого хору. На

¹ Автограф твору зберігається у відділі рукописів Баварської державної бібліотеки в Мюнхені (Bayrische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung), шифр: Mus. Mss. 11341.

таку можливість вказує й рання рецензія Карла Кіпке на оп. 42, опублікована наприкінці 1899 року в часописі *Sängerhalle*: «Враження і натхнення, отримані на касельському співочому змаганні, а також пряма пропозиція кайзера Вільгельма — ось, за словами видавця, що спонукало Ріхарда Штрауса до написання згаданих двох хорів» [169, с. 593]. Видавництво Leuckart могло зробити таке твердження, оскільки перебувало в безпосередньому контакті з Ріхардом Штраусом. Справді, два з цих творів надзвичайно органічно вписуються у світогляд та естетику вільгельмінської доби: *Altdeutsches Schlachtlied* (Старонімецька бойова пісня «Вгору, хоробрі солдати»), оп. 42/2 та *Schlachtgesang* (Бойова пісня «Немає благословенної смерті на світі, окрім тієї, що вбита перед ворогом»), оп. 45/1.

В центрі уваги зазначених творів — **батальні сцени** та виразний «солдатський дух», який сам автор іронічно визначив як «неприховане вільгельмінське демонстрування сили» [187, с. 268]. Через специфічний характер і тематику ці композиції навряд чи можна вважати призначеними для широкого сучасного хорового репертуару. Як і всі інші тексти у збірках оп. 42 та оп. 45, обидва твори ґрунтуються на поезіях із шостого тому («Deutsche Lieder») відомої антології Йоганна Готфріда Гердера *Stimmen der Völker* («Голоси народів»). Подібно до *La bataille* («Битва») Клемана Жанекена (близько 1480–1560), *Altdeutsches Schlachtlied* буквально занурює слухача у вир бою. Партитура побудована на імітаційній техніці, де кожна хорова лінія веде самостійну мелодичну розповідь. Початкова рухова енергія втілена у характерному мотиві, який задає динаміку всього епізоду:

Приклад 2. 5. *Altdeutsches Schlachtlied* для чоловічого хору

8

I. II. Bass

Zer - bre - chet Joch und Band...

У другій частині, позначеній як «*Sehr schnell*», музичний розвиток стає ще жвавішим та напруженішим, вибудованим навколо виразного бойового мотиву:

Приклад 2. 6. *Altdeutsches Schlachtlied, II ч.*



Його варіанти та інверсії починаються послідовно з усіх дванадцяти ступенів хроматичної гами (c, cis, d, es, e, f, fis, g, gis, a, b, h), що створює враження хаотичної круговерті бою, водночас демонструючи поліфонічну насиченість, гармонічну багатобарвність і значну технічну складність виконання. Після опису перемоги настає гімнічна кода з подекуди екстремально високими нотами. Так, у фінальних тактах перший тенор на передостанньому звуці (b¹) му- сить виконати тривале — на вісім чвертей — *decrescendo* до *pp*. Наявність та- ких виконавських труднощів спонукала батька композитора, Франца Штрауса, у листі зауважити: «Кілька днів тому отримав я від Сандера з Лейпцига наді- слані тобою... чоловічі хори... Другий чоловічий хор (ор. 42/2) неймовірно складний, перший же (ор. 42/1) — цілком прийнятний» [129, с. 128] Компози- ція *Schlachtgesang* (ор. 45/1) тематично перегукується з *Altdeutsches Schlachtlied*, але побудована переважно на гомофонній фактурі, має значно скромніший діапазон і поступається попередньому твору за масштабом музи- чної концепції.

На межі століть Штраус відомий як композитор крайніх образних конт- растів. Показово, що в ор. 42 він поєднав два кардинально протилежні за ха- рактером хори — воєнізовану *Altdeutsches Schlachtlied* та ліричну *Liebe*. В анто- логії Гердера *Stimmen der Völker* цьому тексту передує епіграф Мартіна Лю- тера: «*Es ist kein lieber Ding auf Erden, als Frauenliebe, wem sie mag werden*»¹.

Серед шести чоловічих хорів *a cappella*, написаних у 1899 році, саме ор. 42/1 (*Liebe*) найбільше наближається за духом до народної пісні або «фоль- клорного» стилю. Не випадково цей хор був включений у «*Kaiserliederbuch*» (1906). Мелодика й гармонія тут максимально спрощені та пісенно-наспівні,

¹ З нім. — «Немає на землі нічого милішого, ніж жіноча любов, якщо вона тобі суди- лась».

що видно вже з перших тактів. Подібно до брамсівського циклу *Volkslied* «In stiller Nacht», початкові акорди (es-b-es-c та as-f) мають м'яке, тепле забарвлення, але другий акорд (his-ais-dis-fis) створює більш екзотичний відтінок. Ці гармонічні барви визначають атмосферу твору й підсилюють його безпосередню щирість. Попри простоту, певна стилістична спорідненість із Брамсом тут відчутна.

У *Lied der Freundschaft* («Пісня дружби») ор. 45/2 на чотири строфи та *Der Brauttanz* («Весільний танець») ор. 45/3 на три строфи композитор використав форми наскрізного розвитку. Перший твір — мелодійний, подекуди інтимний, з темповим позначенням *Andante*. Натомість у *Brauttanz*, відповідно до жанрової природи танцю, основний акцент зроблено на ритмічній складовій: у «sanft bewegt» («м'яко, з рухом») чотири рази чергуються такти 3/8 і 4/8, рясно використані пунктирні ритми, синкопи та характерні «Tra-la-la»-епізоди, що створюють образ жвавого, життєрадісного весільного танку. У листі до батька від 25 лютого 1900 року Штраус писав: «Я написав п'ять пісень на слова Рюккерта, а також три чоловічі хори, які тепер виходять у Фюрстнера: хотів би подарувати тобі до дня народження один із цих двох опусів; ти віддаси перевагу хорам чи пісням?» [320, с. 233]. Франц Штраус, відомий своєю критичною позицією щодо творчості сина і схильністю до класиків, обрав саме хори ор. 45. Ймовірно, його привабили елементи народності та *Liedertafel*-традиції, що особливо помітні у *Brauttanz*.

Окремо стоїть твір *Soldatenlied* («Солдатська пісня») о. Ор. AV 93 на вірші Августа Копіша (1799–1853), завершений 7 липня 1899 року в Марквартштайні. А. Копіш — уродженець Бреслау — здобув популярність завдяки містичним оповіданням та гумористичним, подекуди гротескним віршам, серед яких найвідоміші кельнські *Heinzelmannchen*¹. Він також був автором числен-

¹ *Heinzelmannchen* — маленькі домові духи, щось на кшталт гномів чи ельфів. За легендами, вони вночі непомітно виконували роботу за кельнських ремісників: пекарів, кравців, шевців тощо. Завдяки їм місто ніби жило у достатку й ладі.

них пісень застільної тематики, які активно виконувалися в середовищі німецьких співочих товариств. Його дотепний жвавий стиль виявився досить близьким і Штраусу, тож вибір саме цього тексту був закономірним.

Wenn man beim Wein sitzt, was ist da das Beste?

Anstoßen, austrinken, ist das Allerbeste!

Komm, mein lieber Kamerad, Dein bin ich mit Wort und Tat!

Wer das Glaslein heut' noch hält,

Weiß nicht, ob er morgen fällt; –

Drum – wenn man beim Wein sitzt, ist das Allerbeste:

*Anstoßen, austrinken, ja, das ist das Beste!*¹

Ці рядки надихнули композитора на твір із позначенням *Sehr lebhaft i übermütig* (дуже жваво, енергійно та зухвало). Екстремально швидкий темп, дикційні та артикуляційні складнощі, раптові силаботонічні зміни, гнучкі динамічні відтінки, часті зміни розмірів, хроматика та «рясні» модуляції — усе це стало причиною того, що багато чоловічих хорових колективів боялись та уникали включати *Soldatenlied* до свого репертуару. Чимало виконавських проблем закладено вже в перших п'яти тактах:

¹ Коли за вином ми сідаєм до столу,
Що ж найкраще? — випить все до дна довкола!
Гей, друже любий, поруч будь,
Словом і ділом я твій, не забудь!
Хто сьогодні келих тримає,
Не знає, чи завтра ще світ зустрічає.
Тож, коли за вином ми сидим при честі —
Найсолодше: вдарить і випить усе до решти!

Приклад 2. 7. *Sehr lebhaft i übermütig*

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Tenors (T. 1 and T. 2), and the bottom two are for Basses (I. II. Baß and B. 2). The music is in D major (one sharp) and 2/4 time, with a 3/8 time signature change in the second measure of each staff. The lyrics are: "...wer da spielt den Herrn der Welt, wer nicht lang vor - he-ro fragt und ...". Dynamic markings *sfz* are placed above the first notes of each staff.

Окрім дуже швидкого темпу, неабиякі труднощі становить надзвичайно широкий діапазон та висока теситура: у першого тенора часто трапляються верхні ноти як a^1 або c^2 , а значні ділянки мелодичної лінії проходять вище звуків d^1 чи e^1 , тож голоси практично не мають можливості «відпочити». В автографі від 7 липня 1899 року Штраус робить примітку: «Можливо, залежно від вокальних можливостей виконавчого хору, виконувати на півтону чи тону нижче». Під час друкування (1900) ця вказівка була внесена як виноска. Проте існують серйозні сумніви, чи колись взагалі звучав твір у такому вигляді публічно. Композитор і диригент Ріхард Трунк (1879–1968) стверджував, що оригінальна версія ніколи не виконувалася [233, с. 1228]. Поряд з першодруком у D-dur існує й «офіційно затвержене» полегшене видання, опрацьоване Ріхардом Трунком у C-dur, яке з'явилося 1914 року. Саме за цією редакцією відбулася прем'єра твору — 26 листопада 1910 року в Мюнхенській концертній залі, у виконанні Münchener Bürger-Sänger-Zunft під керівництвом самого Трунка. Як досвідчений хоровий композитор, зокрема в жанрі чоловічого хору *a*

cappella, він у цілому дотримався авторського задуму: обмежився транспозицією на цілий тон вниз, подекуди підняв басові партії на октаву, але принципи голосоведення залишив майже без змін [248, с. 87].

Попри це, навіть «полегшена» версія зазнала критики. Після виконання на Нюрнберзькому хоровому тижні у 1927 році, відгук був досить жорстким: «Ріхард Штраус як композитор чоловічих хорів — окрема тема; його *Soldatenlied* навряд чи матиме широку прихильність. Майже неймовірна зневага до співучості та інтонаційної зручності серйозно заважають поширенню твору. Тим дивовижнішим є рівень виконання ансамблю Schubert-Bund з Ессена під керівництвом штурмфюрера Гельма, якого ми вже мали нагоду відзначати: як ці 28 співаків змогли підготувати *Soldatenlied*, залишається майже загадкою; безсумнівно, це коштувало їм багатьох годин напруженої праці» [276, с. 143]. Таким чином, *Soldatenlied* і надалі залишалося у репертуарі лише хорів з особливо сильним вокальним складом. Водночас гумористично-застільний характер твору, яскрава енергія й дотепний текст забезпечували йому успіх у публіки.

Не тільки *Soldatenlied*, а й інші чоловічі хори Штрауса мало співпадали зі смаками часу та естетичними вподобаннями епохи. Сам композитор не був певен, «чи припадуть його шість чоловічих хорів до вподоби Його Величності» [58, с. 525]. Звичний для тієї епохи стиль *Liedertafel* він свідомо не наслідував. Тому не дивно, що більшість співочих товариств того часу уникала цих творів. До них зверталися лише найбільш амбітні й вокально-технічно досконалі колективи, наприклад, Wiener Schubertbund, якому 8 грудня 1899 року Штраус писав: «Ваше люб'язне телеграмне повідомлення сьогодні ввечері принесло мені найбільшу радість: воно засвідчило «сенсаційний успіх» і водночас гарантувало, що мої обидва хори (ор. 42) у вашому виконанні прозвучали досконало. Прошу прийняти мої найтепліші вітання й щире подяку, а також висловлюю надію, що незабаром матиму нагоду почути їх від вашого колективу знову» [316, с. 121].

Свідоме уникання фортепіанного супроводу у хорових творах відображає композиторську стратегію Штрауса акцентувати увагу на самодостатності й багатстві звучання тембрових відтінків чоловічого хору а cappella. Лише хоровий склад надавав композиторові можливість повноцінно реалізувати характерні для його стилю гармонічні контрасти та неочікувані тональні зміщення. Те, що в клавірному викладі могло б сприйматися як абстрактна гармонічна конструкція, у хоровому звучанні набуває тембрової багатовимірності та виразної колористичної рельєфності. Показовим у цьому відношенні є хор оп. 45 № 2, де в партії тенора II тривало витриманий звук h систематично співвідноситься з акордовими комплексами F-dur, a-moll і d-moll. Подібні гармонічні співвідношення виходили за межі нормативної хорової практики межі XIX–XX століть і засвідчували прагнення композитора до розширення традиційних принципів тональної організації. Водночас такий тип гармонічного мислення суттєво дистанціює твір від естетики Liedertafel, орієнтованої на функціонально прозору гармонію та переважно однорідний звуковий простір. Послідовно уникаючи стилістичних компромісів, Ріхард Штраус інтегрував у хоровий жанр нові принципи гармонічної колористики, істотно збагативши його виражальний потенціал.

Прошло 36 років як після шести обробок народних пісень і декількох творів для особливих нагод Штраус знов звернувся до самостійних чоловічих хорів. Попри суттєву еволюцію композиторського стилю, поезія Фрідріха Рюккерта незмінно залишалася одним із найважливіших літературних орієнтирів Штрауса, супроводжуючи різні етапи його творчого розвитку. Так, у серпні, а потім у жовтні 1935 року з'явилися *Drei Männerchöre nach Gedichten von Friedrich Rückert* (Три чоловічі хори на вірші Фрідріха Рюккерта) о. оп. AV 123: *Vor den Türen* — Andante, G-dur; *Traumlicht* — sehr ruhig, E-dur; *Fröhlich im Maien* — Allegretto, D-dur. Цей цикл присвячений Ойгену Папсту та Кельнському чоловічому співочому товариству, яке й здійснило прем'єру 29 бе-

резня 1936 року в Gürzenichsaal у Кельні під керівництвом О. Папста. Показово, що Ойген Папст, високо оцінюючи композиторський талант Штрауса, пропонував композиторові звернутися до жанру ораторії. Натомість Штраус зосередився на циклі хорових мініатюр — рішенні, не позбавленому певної творчої іронії, адже йдеться про жанри, що перебувають на протилежних полюсах як за масштабами, так і за принципами художнього висловлювання. Враховуючи обставини 1935 року, не можна цілком виключати, що звернення до камерної хорової форми було зумовлене не лише естетичними міркуваннями, а й реакцією на складну культурну та суспільно-політичну ситуацію, в якій опинився композитор під час створення й сценічної долі його опери *Die schweigsame Frau*. Хоча подібне припущення не може бути остаточно доведене на підставі наявних джерел, воно узгоджується із загальною тенденцією пізньої творчості Штрауса, де масштабність художньої концепції дедалі частіше реалізується в жанрах порівняно скромних обсягів. Саме в цьому контексті особливого значення набувають розглянуті хорові мініатюри, у яких концентровано виявляються характерні особливості його пізнього стилю.

Уже перший номер тріади — *Vor den Türen* («Перед дверима») AV 123/1 — виявляє найхарактерніші риси композиторського письма Штрауса, що надалі отримують розвиток і в інших частинах циклу. Після короткого утвердження g-moll упродовж перших двох тактів гармонічний розвиток швидко відходить від принципів функціональної передбачуваності: тональний простір формується через зіставлення акордів B-dur, d-moll у квартсекстовому розташуванні, C#-dur та A-dur, які не утворюють однозначно прочитуваної функціональної послідовності. Унаслідок цього відчуття тонального центру послаблюється, а логіка музичного розвитку переноситься у площину гармонічної колористики та звукової експресії. Фактура твору насичена паралельними квінтами й октавами, а також дисонантними вертикалями, серед яких важливе місце посідають септакордові та нонакордові комплекси. Ці засоби не мають ха-

рактеру локальних колористичних ефектів, а становлять невід’ємний компонент музичної мови твору. Напруження формується тут не стільки внаслідок тематичних контрастів, скільки через постійну мінливість гармонічного середовища та нестійкість звукової вертикалі, що надає музичному висловлюванню внутрішньої динаміки навіть за відсутності масштабного тематичного розвитку.

Не менш показовими є теситурні параметри хору. Партія перших тенорів тривалий час перебуває у верхній частині робочого діапазону, досягаючи a^1 , b^1 та h^1 , тоді як другі басы систематично залучаються до гранично низького регістру. Така регістрова поляризація істотно розширює акустичний обсяг звучання чоловічого хору й водночас висуває підвищені вимоги до інтонаційної стійкості, тембрової збалансованості та ансамблевої злагодженості. Особливого значення набуває сольний епізод другого баса, який не лише індивідуалізує нижній голосовий пласт фактури, а й посилює драматургічну роль глибокого регістру як одного з провідних засобів музичної виразності в межах твору.

Приклад 2. 8. *Vor den Türen*

I. II. Bass

dim.

nie mand weit und breit.

У *Traumlicht* («Світло сновидіння») привертає увагу нетиповий для хорової творчості Штрауса п'ятиголосний склад (Tenor I, Tenor II, Bass I, Bass II, Bass III), застосування якого сприяє тонкій диференціації гармонічної вертикалі та розширює можливості внутрішнього тембрового моделювання звучання. Центральне місце у композиції посідає гомофонно-гармонічний принцип викладу, тоді як поліфонічна активність, характерна для крайніх номерів циклу, тут відступає на другий план. Тематичний розвиток зосереджується навколо єдиного інтонаційного осередку, локалізованого переважно у верхніх голосах, який лише епізодично зазнає ритмічного збільшення. За таких умов

провідним чинником музичного розвитку стає поступова трансформація гармонічного забарвлення та фактурної щільності, а драматургія розгортається як процес безперервного внутрішнього накопичення.

Виконавська складність твору полягає насамперед у необхідності забезпечення стабільності інтонаційного строю в умовах густої гармонічної вертикалі та тривалого утримання окремих звуків, які набувають функції своєрідних гармонічних опор. Водночас гомофонний склад письма вимагає від хору особливої тембрової рівноваженості й динамічної гнучкості, оскільки художній результат визначається не контрастом окремих голосових ліній, а якістю їхнього злиття в єдиний звуковий комплекс. Саме тому виразність мініатюри формується передусім у площині тембру, гармонічної колористики та нюансованої роботи зі звуковою перспективою.

Завершальний хор циклу — *Fröhlich im Maien* («Радісно у травні») — концентрує низку рис, характерних для пізнього хорового стилю Штрауса. Уже в початкових тактах простежується зіставлення тональних площин B-dur і D-dur, яке не набуває характеру традиційної модуляції. Натомість композитор використовує принцип безпосереднього співіснування віддалених гармонічних сфер, пов'язаних терцієвими співвідношеннями. Подібний тип тональної організації є показовим для пізньої творчості Штрауса, де функціональна логіка нерідко поступається місцем колористичному принципу гармонічного мислення. Унаслідок цього тональний центр сприймається не як стабільна опора музичного розвитку, а як змінна величина, що постійно уточнюється в процесі розгортання музичної тканини. Не менш характерним є тематичний бік композиції. Увесь музичний матеріал фактично виводиться з двох вихідних мотивів, які зазнають численних варіантних перетворень, зберігаючи водночас свою інтонаційну впізнаваність. За таких умов головним засобом формотворення стає не контраст тематичних утворень, а безперервний процес мотивного опрацювання. Подібна економія тематичного матеріалу свідчить про прагнення композитора до високого ступеня структурної концентрації, коли

масштабна композиційна цілісність досягається мінімумом інтонаційних засобів.

Для виконавців особливу складність становить необхідність чіткого виявлення мотивних зв'язків між окремими проведеннями та їх варіантами. Виразність твору залежить не стільки від контрастності окремих епізодів, скільки від здатності хору зберігати інтонаційну рельєфність мотивного розвитку в умовах постійної гармонічної мінливості. У цьому відношенні *Fröhlich im Maien* постає характерним зразком пізнього стилю Штрауса, у якому принцип мотивної концентрації поєднується з високим ступенем гармонічної свободи та тональної багатозначності.

Приклад 2. 9. *Fröhlich im Maien*

24
T. *Sehr ruhig*
pp
Ein Licht - - im Traum

Останнім завершеним чоловічим хором а саррелла у творчості Штрауса є *Durch Einsamkeiten* («Крізь самотність») на вірш Антона Вільдганса (о. Оп., AV 124). Датований 8 травня 1938 року автограф¹, присвячений Віденському Шубертбунду з нагоди його 50-річного ювілею, нині зберігається в архіві товариства. Нотний текст залишався практично недоступним для широкого виконавського й наукового обігу впродовж майже шести десятиліть і був вперше надрукований та опублікований видавництвом Schott Musik GmH&Co. KG, Mainz лише у 1996 році.

Звернення Штрауса до поезії А. Вільдганса мало тривалу передісторію. Особисте знайомство композитора з поетом припадає на період їхньої діяльності у провідних музично-театральних інституціях Відня, а перше втілення текстів Вільдганса у творчості Штрауса пов'язане з хором *Austria* (оп. 78).

¹ Див. Додаток F.

Лист від 24 квітня 1931 року засвідчує особливий інтерес композитора до віршів «Akkord» і «Durch Einsamkeiten», які спочатку розглядалися як основа сольного вокального твору для Лотте Леманн. Остаточо ж текст *Durch Einsamkeiten* був покладений в основу ювілейної композиції, створеної на прохання керівника Wiener Schubertbund Віктора Кельдорфера.

У композиційному відношенні твір репрезентує характерні риси пізнього стилю Штрауса. Розвиток музичного матеріалу ґрунтується на обмеженому колі споріднених інтонаційних формул, які не стільки контрастують між собою, скільки безперервно варіюються та трансформуються впродовж усього твору. Такий принцип забезпечує високий ступінь тематичної концентрації, властивий багатьом пізнім хоровим композиціям композитора. Особливого значення набуває завершальний розділ, у якому слово «Frieden» («Мир») розгортається у протяжній мелізматичній побудові, що займає значну частину композиції. У цьому епізоді виразно проявляється характерна для пізнього Штрауса тенденція до підпорядкування формотворчих процесів розвитку окремої ключової інтонації або слова. Водночас протяжність мелодичних ліній, широта дихання фрази та схильність до безперервного вокального розгортання виявляють інтонаційну спорідненість із пізніми оперними партитурами композитора, зокрема *Daphne* (op. 82), де подібний тип мелодики стає одним із визначальних носіїв музичної драматургії. Показово, що за виняткової лаконічності поетичного тексту тривалість твору сягає близько п'яти хвилин, що свідчить про прагнення композитора максимально розкрити семантичний потенціал окремих словесних образів засобами музичного розвитку. Таким чином, у *Durch Einsamkeiten* характерне для пізнього Штрауса тяжіння до інтонаційної концентрації, протяжного мелодичного розгортання та семантичного увиразнення окремих словесних образів поєднується з винятково зосередженим поетичним змістом. Не випадково кульмінаційний розвиток композиції пов'язаний саме зі словом «Frieden», яке набуває значення смислового центру всього твору. У контексті соціокультурних подій Європи 1938 року, подібний

вибір тексту та його музичне трактування видаються особливо показовими, засвідчуючи характерне для пізньої творчості Штрауса прагнення до внутрішньо зосереджених форм художнього висловлювання.

Загалом чоловічі хори а *capella* посідають в творчому доробку Штрауса особливе місце, оскільки саме в цій глибоко вкоріненій у німецькій музичній культурі жанровій сфері з найбільшою повнотою виявився характерний для композитора принцип поєднання історичної традиції та індивідуального стилю. Спираючись на спадщину Männerchor як одного з визначальних феноменів німецького музичного життя XIX століття, Штраус не лише зберіг її життєздатність в умовах нової епохи, а й суттєво розширив її художні межі, перетворивши жанр на повноцінну сферу втілення власного композиторського мислення.

2.2. Твори для мішаного хору: жанрові акценти та стильові зміни

«*Vier Sätze zu einer Messe*» («Чотири фрагменти до меси») (о.Ор., AV 31) для мішаного хору а *capella* має присвяту батьку Штрауса: «Присвячено йомулюбому батькові з нагоди 30-річного ювілею його служби». Єдина відома партитура цього твору, виконана чорнилом, зберігається в збірці *Composita aus der Kindheit* (Архів Ріхарда Штрауса, Гарміш)¹.

Будучи єдиним зверненням Ріхарда Штрауса до жанру духовної хорової музики, цикл *Vier Sätze zu einer Messe für gemischten Chor* посідає особливе місце у його творчому доробку, оскільки фіксує ранній етап становлення композиторського мислення та дає змогу простежити формування тих стильових і композиційних засад, що згодом визначатимуть своєрідність його авторської мови. У середині XIX століття церковна музика в Німеччині переживала помітне піднесення, зумовлене як реформуванням богослужбової практики (зок-

¹ Перше публічне видання було здійснено в 1996 році видавництвом Schott Musik GmH&Co. KG, Mainz.

рема запровадженням «Agenda» Фрідріха Вільгельма III у 1822 році), так і активізацією наукового та виконавського інтересу до поліфонічної спадщини XVI століття. Важливу роль у цьому процесі відіграли публікація Людвігом Шоберлейном антології *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs* («Скарб літургійного хорового та конгрегаційного співу») (1862–1865), а також діяльність бахівських товариств, які сприяли не лише поверненню до історичних пластів духовної музики, але й формуванню нового національного репертуару. Унаслідок цього духовний жанр у другій половині XIX століття постає не як архаїчний релікт минулого, а як важлива складова сучасного музичного життя, пов'язана з пошуками історичної тяглості та національно-культурної самоідентифікації.

Саме в цьому історико-культурному контексті слід розглядати появу *Vier Sätze zu einer Messe für gemischten Chor*. Водночас звернення молодого Штрауса до жанру духовної музики мало й особистісне підґрунтя. Під час літніх поїздок до австрійського містечка Зілліана родина Штраусів регулярно проводила час у гірських місцевостях. За спогадами сестри композитора, юний Ріхард навіть під час відпочинку постійно шукав можливості для занять музикою. Саме це прагнення привело його до знайомства зі священником місцевої церкви, який дозволяв майбутньому композиторові користуватися органом. Знайомство зі священником місцевої церкви, можливість регулярно займатися на органі та сама атмосфера невеликого тирольського містечка, у якому церковна традиція становила природну складову повсякденного життя, навряд чи можуть розглядатися як безпосередня причина появи духовного твору. Водночас ці обставини формують важливий біографічний контекст, що дозволяє краще зрозуміти витоки зацікавлення молодого Штрауса жанрами сакральної музики. Цікаво зауважити, що *Vier Sätze zu einer Messe für gemischten Chor* виникає на перетині двох взаємопов'язаних чинників: загальноєвропейського відродження інтересу до духовної музики та особистого досвіду композитора, пов'язаного з раннім знайомством із церковною музичною традицією. Саме

поєднання цих культурних і біографічних передумов створило підґрунтя для появи єдиного у творчій спадщині Штрауса зразку духовної хорової музики.

Юний композитор обрав досить складний вид меси, а саме Месу Пропрій (*Proprium missae*), частини та тексти якої можуть змінюватися залежно від події приурочення меси¹. Власне, це пояснює назву і відповідно розміри циклу та відповідає задуму композитора. Робота над фрагментами *Kyrie*, *Sanctus* та *Agnus Dei* у рукописі датована та позначена як «Op. 12, Mai 1877»². *Benedictus do Sanctus* було створено приблизно на рік пізніше. У листі до Людвіга Тюїлле від 31 грудня 1877 року Штраус повідомляв: «Нещодавно я написав чотириголосне *Benedictus*, яке позначив як Op. 16. Це *Benedictus* вважаю окремою частиною»[353, с. 2].

Перша частина — *Kyrie eleison* (d-moll) — має композиційну структуру, що ґрунтується на репризному принципі організації форми, реалізованому в межах тричастинної побудови з кодою, де контрастний центральний розділ виконує функцію внутрішньої динамізації музичного процесу, а реприза відновлює його початкову інтонаційно-тематичну основу. Головна тема складається з двох контрастних елементів: строгого висхідного руху, спорідненого з хоральними прототипами, та м'якшого пісенного мотиву. Формальний розвиток відбувається через поліфонічні імітації: тема з'являється у басів, відповідає в

¹ Слово «меса» (лат. missio — «звільняю» — також є спільнокореневим із дієсловом mittere — відпускати, відсилати, тому лексема могла означати «відпуст», а з часом поширилася на все служіння Євхаристії) використовувалось в церковному обиході з IV століття, що означало відпущення гріхів. З кінця VI століття це слово почало використовуватись у якості назви культового ритуалу римської католицької служби. Важливо відрізнити месу як головний культовий ритуал в римській католицькій службі (обідні) від меси — розвинутого музично-літургичного циклу. У відповідності до традиційно-обіходного призначення музична частина меси ділиться на цикли Ординарію та Пропрійю. В залежності від церковного календаря в месі могли опускатись одні частини та вставлялись інші. Цей рухомий, видозмінений розділ музичної частини меси отримав назву Пропрійю (*Proprium* — особлива меса). Інший вид меси — Ординаріум (*Ordinarium* — звичайна) — складається з незмінних шести частин та їх стабільних текстів: *Kyrie* — «Господи помилуй», II. *Gloria* — «Слава», III. *Credo* — «Вірую», IV. *Sanctus* — «Святий», V. *Benedictus* — «Благословенний», VI. *Agnus Dei* — «Агнец Божий». Штраусом випускаються частини *Gloria* і *Credo*, оскільки його твір має присвяту батькові і причина свята носить не релігійний характер.

² Номери опусів 12 та 16 тут стосуються власної авторської нумерації ранніх творів із дитинства та юності, тому їх не слід ототожнювати з пізнішими опусними позначеннями.

альтів у субдомінантовій площині, а протискладення у басів інтонаційно споріднене з основним мотивом, проте ведеться у зворотному русі. Функцію локальної кульмінації виконує виклад у тріо верхніх голосів, де фанфарний характер інтонацій сприяє максимальній концентрації динамічного й драматургічного напруження перед заключною фазою розвитку. Середній розділ (*Christe eleison*) відзначається акордовим викладом, що виростає з поступового входження голосів у кварто-квінтовому порядку. Цей епізод виконує функцію розробки: він трансформує суворий інтонаційний матеріал першої теми, переводячи його у площину мовно-декламаційної виразності. Реприза поєднує матеріал обох попередніх розділів, надаючи провідного значення другому, молитовно-прохальному елементу теми, тоді як кода (чотири такти) підсумовує увесь номер через повторне звернення «*Kyrie eleison*». У цілому форма наближається до моделі тричастинного хорального мотету з імітаційною експозицією та акордовою розробкою.

Другий номер — *Sanctus* (D-dur) — за формою також організований як тричастинна структура (A–B–A1), де крайні епізоди мають характер урочистого хоралу, а середній — контрастної гімнічної побудови. Початковий розділ «*Sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth*» базується на акордовому чотириголосі з яскраво вираженими рисами французького гавоту (*Adagio*, 4/4), що проявляється у квадратності побудови фраз, тісному мелодичному розташуванні голосів та стриманій ритміці. Середня частина «*Hosanna in excelsis*» (*Allegro maestoso*, 2/4) постає у формі періоду з дворазовим проведенням гімнічної теми, наближеної до танцювальної алеманди. Тут виникає динамічний контраст між басовими репліками на малосекундових ходах і зітхальними фразами верхніх голосів, що надає звучанню драматичної виразності. Реприза («*Pleni sunt coeli*») носить синтезуючий характер, адже автор використав музичний матеріал початкового розділу першого номеру *Kyrie* з його імітаційними прийомами. Завершальна кода повертає початковий хоральний характер, підкреслюючи циклічну єдність через ремінісценцію першого номера.

Benedictus (G-dur) принципово відрізняється за складом та формою. Його виконавською основою є квартет солістів, що зумовлює камерність викладу та інтимність звучання. За структурою цей номер відповідає тричастинній пісенній формі з репризою (A–B–A₁), де крайні епізоди ґрунтуються на пісенному тематизмі з елементами *bel canto*, а середній — туттійно-хорове проведення «*Hosanna in excelsis*» — драматично контрастує з попереднім камерним викладом. У першій секції (тт. 1–20) вокальні партії розгортаються у формі кантиленного дуету тенора й баса з витонченими підголосками жіночих голосів, що стилістично відсилає як до арій *bel canto*, так і до старовинних придворних танців. Середній розділ (*tutti*) виконує функцію кульмінації та вносить елемент гімнічної монументальності. Реприза відновлює квартетний склад, але збагачений попереднім контрастом, що підсилює ефект камерної молитви після масивного *tutti*. Завдяки цьому відокремленість *Benedictus* від *Sanctus* (традиційно об'єднаних) набуває нового принципового значення, адже Штраус надає кожному розділу формальну автономію.

Четвертий, завершальний номер — *Agnus Dei* (F-dur, Andante, 3/4) — організований у формі варіантної тричастинності з кодою. Головна тема, побудована на низхідному тетрахорді, є інверсією строгого елемента з *Kyrie*, що створює наскрізні формальні зв'язки в межах циклу. Перша секція викладена в імітаційній техніці з почерговим вступом голосів, що за стилістикою відсилає до бахівського «*Crucifixus*». Середній епізод «*Miserere nobis*» вирізняється прохальними інтонаціями зітхання на малосекундових ходах, а поступове накладання голосів утворює гострі дисонанси, що наближають фактуру до поліфонії Антоніо Лотті. Реприза повертає головну тему у спрощеному, пісенному вигляді, а заключна кода постає як хоральне дворазове проведення формули «*Dona nobis pacem*». Таким чином, драматургія останнього номера переходить від поліфонічної суворості до просвітленої простоти, завершуючи цикл у дусі умиротворення.

Загалом цикл «*Vier Sätze zu einer Messe für gemischten Chor*» демонструє ранню орієнтацію Штрауса на синтез поліфонічної традиції, танцювальної ритміки й кантиленного мелосу, що впорядковується у форму умовної тричастинності з кодою в кожному номері. Застосування єдиної формальної моделі забезпечує цілісність циклу, а інтонаційні переклички між номерами (*Kyrie* й *Agnus Dei*, «Hosanna» у *Sanctus* та *Benedictus*) створюють наскрізну драматургію. Обрання літургійного тексту як «словесної програми» передбачає подальший розвиток програмності як домінантного принципу композиторського мислення Штрауса. Незважаючи на юний вік автора, цей твір позначає його глибинну здатність інтегрувати історичні жанри у власний стиль, що стане характерною рисою зрілої творчості.

Sieben Lieder (о. Ор., AV 67¹) для мішаного хору або вокального квартету а саррелла, написані Ріхардом Штраусом у період навчання в гімназії, належать до його найважливіших ранніх досвідів у жанрі хорової пісні. Цей цикл демонструє поєднання наївності з дивовижною для шістнадцятирічного композитора усвідомленістю формотворення, чуттям інтонаційної драматургії та прагненням до експериментів у сфері гармонії й поліфонії, тож постає як своєрідна лабораторія, у якій виробляються основи індивідуального стилю Штрауса.

Звернення до жанру пісні зумовлене як традиціями сімейного музикування, так і захопленням сучасною поезією. До циклу увійшли тексти Йозефа фон Айхендорфа, Франца Геншіхена, Роберта Райніка та Адольфа Беттгера. Тематичний спектр охоплює пейзажні замальовки, наївно-жартівливі образи, а також лірику кохання й розставання. Така поетична палітра дала змогу юному Штраусу випробувати різні прийоми композиторської техніки й водночас окреслити індивідуальний почерк.

¹ У тогочасній авторській нумерації він позначений як «Ор. 21».

Цикл цілковито базується на строфічному принципі. У деяких номерах використано просту строфічність із буквальним повторенням, в інших — варіантно-строфічну модель, де зберігається інваріант мелодичної матриці, але до кожної строфи вносяться зміни у гармонічному плані, фактурі чи поліфонічних деталях. Таким чином, Штраус поєднує симетрію й повторність із прагненням до варіативності та індивідуалізації. Це свідчить про раннє усвідомлення ним того, що форма в музиці має не лише рамкову, а й динамічну функцію.

Перші два номери¹, *Pfingsten* («П'ятидесятниця») і *Waldessang* («Лісовий спів»), тяжіють до ясної пісенної кантилени з виразними висхідними інтонаціями, що символізують весняне відродження. У *Pfingsten* основа мелодики — плавний висхідний поступеневий рух з подальшим поверненням до тоніки. Строфічна форма підкреслює циклічність образу, а варіантність у гармонії (субдомінантові відтінки, побічні домінанти) створює відчуття розширення колористики. У *Waldessang* тематичне ядро становить закличний мотив у верхніх голосах, який знаходить імітаційне відлуння у середніх партіях хору. Поліфонічні прийоми тут мають характер мікроімітацій, що формують музичну тканину твору всередині строфи й надають образу відчуття просторової багатоплановості.

Третя пісня циклу *Schneeglöckchen lacht* («Пролісок сміється») належить до виду варіантно-строфічної форми. Метроритмічний малюнок із легким пунктиром на слабких долях створює враження дзвінкого остинато, що відповідає образу весняних дзвоників. Мелодичні лінії в сопрано вирізняються граційними фігураціями, тоді як внутрішні голоси додають колористичні хроматичні доторки. Варіантність реалізується у зміні регістру проведення теми, перестановках голосів і розширеннях кадансових зон. Завдяки цьому музика звучить щоразу по-новому, зберігаючи водночас впізнаваний інтонаційний контур.

¹ Див. додаток D

Spielmannsweise («Наспів мандрівного музики») демонструє цікавість та особливу увагу Штрауса до гармонічних процесів. У межах незмінної мелодичної структури кожної строфи композитор здійснює послідовні модуляційні зсуви: F – C – G – B – f. Такий багатоплощинний гармонічний рух створює ілюзію мандрівки, відбиваючи образ мандрівного музики. Мелодика вирізняється ігровим арпеджійним жестом, що повторюється в різних варіаціях. Поліфонізація фактури здійснюється через канонічні імітації мотиву у внутрішніх голосах, які розгортають тематичний матеріал у ширший простір. Ця пісня показує, що вже у юному віці Штраус мислить гармонією як самостійним формотворчим чинником.

Наступна п'ята пісня, *Winterlied* («Зимова пісня»), має варіантно-строфічну форму, проте відзначається послідовними гармонічними зміщеннями, які виходять за межі простої варіації. Інтонаційну основу четвертої пісні становлять низхідні зітхальні звороти, які, зберігаючи свою структурну тотожність, формують безперервний процес внутрішнього образного розвитку. Кожне наступне проведення постає в новому гармонічному освітленні (D – e – A – h – d – B – as – D), тоді як послідовна зміна тональних центрів перетворюється на самостійний чинник музичного розвитку, забезпечуючи єдність форми за відсутності суттєвих змін тематичного матеріалу. Також вона виконує важливу формотворчу функцію, оскільки кожна нова строфа розкриває інший емоційний аспект незмінного поетичного образу. Внутрішні голоси нерідко залучаються до поліфонічних імітацій, які активізують фактурний розвиток і перешкоджають строфічній статичності. У результаті гармонічна мінливість, поєднана з варіантним оновленням фактури, формує безперервний процес музичного розгортання, що тонко кореспондує з образним світом зимового пейзажу.

Käferlied («Пісня жуків») — являє собою характерний зразок жанрово-образної мініатюри, у якій поетика природи поєднується з тонко розробле-

ними засобами музичної характеристики. Попри строфічну основу, композиція уникає повторної статичності завдяки постійному варіантному переосмисленню остинатного мотиву «*brumm*», що виконує не лише зображальну, а й конструктивну функцію. Передаючись між різними голосами, змінюючи регістрове положення та ритмічний вигляд, цей інтонаційний осередок формує рухливий фактурний простір і забезпечує внутрішню єдність музичного розвитку. Показово, що саме елементарна звуконаслідувальна формула стає головним чинником тематичної організації твору. У цьому виявляється характерна для Штрауса тенденція до концентрації музичної думки, коли «мінімалістичний» інтонаційний матеріал набуває водночас образотворчого, драматургічного та формотворчого значення.

Заключна, сьома, пісня *Trüb blicken nur die Sterne* («Похмуро дивляться лиш зорі») вирізняється найбільшою емоційною глибиною й музичною виразністю. Це повільна, прощальна композиція у характерній строфічній формі, де інваріантна мелодична формула (низхідний тетрахорд із інтонаціями зітхань) щоразу отримує нове гармонічне освітлення. М'які хроматичні проходження, змішання модальних відтінків, плагальні кадансові формули надають музиці враження занурення в меланхолійний стан. Поліфонічні нашарування, особливо в середніх голосах, створюють густу тканину, яка підсилює відчуття внутрішнього напруження. У фіналі виникає розширена кадансова кода, що завершує весь цикл у дусі сумного умиротворення. Тут відчувається прагнення композитора до синтезу поліфонічних засобів і гармонічної виразності, яке стане характерною рисою його подальших хорових творів.

Мелодична організація всього циклу свідчить про раннє прагнення Штрауса до інтонаційної конкретності. У світлих піснях мелодика будується на висхідних мотивах, у повільних — на низхідних зітхальних інтонаціях, у жартівливій — на остинатних звуконаслідувальних формулах. Таким чином, мелодика завжди співвідноситься з образним змістом тексту, що виявляє май-

бутнє уміння Штрауса працювати з інтонаційною символікою. Гармонія у більшості випадків лишається у сфері споріднених тональностей, проте вже помітні сміливі зрушення — використання терцових медіант, м'яких хроматичних відхилень, модуляцій через побічні доміанти. Це формує багат шаровий колорит, що збагачує образну сферу.

Використання поліфонічних прийомів, хоч і локальне, відіграє важливу роль у створенні внутрішньої динаміки. Імітаційні вступи, канонічні підхоплення, підголоскові нашарування надають фактурі рухливості, підсилюють кульмінаційні моменти й готують кадансові завершення. Цей досвід поліфонізації гомофонного середовища стане у зрілого Штрауса основою складних поліфонічних тканин у великих хорових і оркестрово-хорових композиціях.

Таким чином, цикл *Sieben Lieder* є не лише збіркою шкільних хорових мініатюр, а й показовим етапом становлення композиторського стилю Ріхарда Штрауса. У ньому простежуються ті риси, які визначають подальший розвиток митця: інтонаційна конкретність, уміння узгоджувати мелодику з поетичним змістом, схильність до гармонічних експериментів, використання поліфонії для драматургічної динаміки, прагнення до варіантності у межах традиційної форми. Попри юний вік, Штраус у цих творах демонструє здатність створювати цілісний художній образ, наділений внутрішнім розвитком і завершеністю. Саме в цьому проявляється зародження його майбутнього стилю, який поєднає романтичну поетичну традицію з індивідуальною композиторською мовою.

Ріхард Штраус прийшов до створення «*Zwei Gesänge*» ор. 34 у момент, коли його симфонічне мислення, сформоване в поемах для оркестру 1880-х років, шукало нових сфер застосування, а вокально-хорова лірика в творчості композитора потребувала більш монументального вияву. Жанри для хору а са-ppella, до яких композитор фактично не звертався після юнацьких спроб, стали

лабораторією перенесення оркестрових принципів у вокально-хорове середовище, де поліфонія й масивність звучання поєдналися з риторичною силою слова.

Диптих *Zwei Gesänge*, призначений для 16-голосного змішаного хору а саррелла, був створений навесні 1897 року. Його виникнення припадає на один із найважливіших етапів творчої еволюції композитора, позначений роботою над симфонічними поемами *Don Quixote* та *Ein Heldenleben* і продовженням тих пошуків нової звукової організації, які раніше виявилися в *Till Eulenspiegels lustige Streiche* та *Also sprach Zarathustra*. Саме в цей період Штраус уперше звернувся до 16-голосного хорового письма, переносячи в хорову сферу принципи багатоплановості та тембрової диференціації, характерні для його оркестрового мислення. Історія створення циклу достатньо добре задокументована завдяки листуванню композитора з батьками. 18 березня 1897 року Штраус повідомляв: «Учора я завершив шістнадцятиголосний хор, а сьогодні вже розпочав другий (на слова Рюккерта)» [320, с. 204]. Це свідчення дозволяє точно датувати завершення першої композиції *Abend* 17 березня 1897 року та водночас засвідчує, що *Hymne* виникла як безпосереднє продовження того самого творчого задуму. Отже, об'єднання обох композицій в одному опусі було зумовлене не зовнішніми видавничими обставинами, а внутрішньою художньою логікою авторського замислу.

Попри спільність композиційного задуму, обидва хори репрезентують різні поетичні світи. У мініатюрі *Abend* композитор звертається до лірики Фрідріха Шиллера, у якій домінують образи вечірнього спокою, природи та внутрішнього споглядання. Натомість друга мініатюра — *Hymne* — створена на вірші Фрідріха Рюккерта й тяжіє до узагальнено-філософської та піднесеної образності. Саме ця подвійність поетичних джерел — Шиллерівської ліричної медитації та Рюккертівського гімнічного піднесення — значною мірою визначила контрастний характер двох композицій, об'єднаних прагненням створити нову модель хорового звучання. Не менш важливим є й авторське розуміння

художнього завдання циклу. За спогадами Еміля Чирха, Штраус розглядав ор. 34 як експеримент у сфері досягнення засобами людських голосів своєрідної «інструментальної поліфонії» [355, с. 662]. Саме тому 16-голосна фактура в цих творах виконує не декоративну, а конструктивну функцію, відкриваючи нові можливості тембрової, просторової та поліфонічної організації хорового звучання.

Найпоєднованіше зазначені принципи втілюються в першому номері циклу — *Abend* («Вечір») на вірші Фрідріха Шиллера. Твір став першим зверненням Штрауса до шістнадцятиголосного письма й водночас одним із найсміливіших експериментів у сфері хорової композиції кінця XIX століття. Поділ кожної з основних партій SATB на чотири самостійні голоси формує надзвичайно диференційовану фактурну структуру, у якій індивідуалізація окремих ліній поєднується з цілісністю багатопланового звукового простору.

Вже перші такти твору демонструють мислення типового композитора-симфоніста: довготривале утримання g^2 в партіях сопрано та g^1 у тенорів в динаміці *pianissimo* створює просторовий «верхній купол» звукової арки, під яким починають зароджуватись та активізовуватись мотивні порухи середніх голосів. Цей статичний елемент виконує одночасно кілька функцій: цементує тональний центр G-dur, формує акустичний образ вечірнього світла та водночас забезпечує контрастну прозору основу для подальших поліфонічних нашарувань. Саме в такий спосіб композитор вибудував багатоплановий простір, у якому статичне й динамічне взаємодіють у постійній напрузі.

Масштабна п'ятичастинна форма *Abend* заснована на поєднанні варіантної строфічності та наскрізного розвитку. Кожна поетична строфа тексту Шиллера має власне музичне втілення, однак повернення ключових інтонаційних зворотів, переважно у трансформованому вигляді, забезпечує певну єдність та створює ефект безперервності й органічного зростання. Початковий розділ виконує експозиційну функцію: тут закладаються головні інтонаційні

контрасти й формується фактурна багат шаровість. Подальший розвиток зосереджено у другій частині, де домінують імітаційно-поліфонічні прийоми та хвилеподібне розгортання голосових ліній, що забезпечують безперервність тематичного розвитку. Третій розділ містить кульмінацію: кілька інтонаційних елементів зливаються в єдине екстатичне tutti, де функціональна логіка поступається орнаментальному розростанню. Четвертий розділ набуває характеру репризного вирівнювання — відновлюються хоральні акордові вертикалі та статика, яка врівноважує попереднє напруження. Завершальний п'ятий розділ виконує функцію коди, що призводить до згасання в E-dur та стану умиротворення. Отже, експозиційність першого розділу, розробковий характер другого, кульмінаційний вибух у третьому розділі, репризно-хоральна стабілізація у четвертому й підсумкова кода утворюють цілісну драматургічну траєкторію.

Наскрізний принцип формоутворення, близький до симфонічних поем композитора, проявляється у роботі з ключовими інтонаціями, адже тематизм *Abend* не обмежується одним мотивним зерном, а складається з кількох інтонаційних осередків, що розгортаються у складну багаторівневу систему. Кожен із них виконує окрему функцію в драматургії та в поєднанні формує цілісну логіку твору. Одне з головних ядер — статичний звук g^2 в партії сопрано, що діє як гармонічна педаль і акустичний символ «світлового куполу». Його нерухомість створює відчуття піднесеного спокою, своєрідного «світлового горизонту», над яким розгортається вся подальша звукова тканина. Розчинення цього звука у прозорому E-dur у фіналі постає як кульмінація процесу, що символізує перехід від земної стійкості до трансцендентного світла.

Інше тематичне ядро утворює тріольний мотив. Його секундові мерехтіння формують образ хвиль та ігрової стихії, стаючи інтонаційним втіленням стрімкого руху. Саме тріольний мотив забезпечує динамічний розвиток: на його основі вибудовуються секвенції, імітаційні переплетення, кульмінаційні tutti. У найвищих точках дії цей мотив втрачає конкретність і розгортається в

орнаментальну стихію, ускладнюючи фактуру та затьмарюючи гармонічні функції. Відчутний контрапункт до цієї моторності створює низхідний мелодичний хід басів. Його напрям формує «інтонацію занурення», що символізує тілесність та еротизм поетичного змісту. Водночас він виконує структурну функцію — врівноважує тріольний імпульс протилежним вектором руху. Взаємодія цих двох елементів породжує напругу у фактурі й надає тематичному процесові внутрішньої драматичної глибини.

Третє тематичне ядро — хорально-акордові блоки, які виступають уособленням умиротворення. Вони утворюють зони рівноваги всередині композиції, вирізняються великими тривалостями та простотою гармонічних функцій. Ці вертикалі звучать як «острови спокою», де знімається накопичена моторна напруга. Фінал композиції являє собою синтез усіх трьох інтонаційних ядер у трансформованому вигляді. Статичний звук розчиняється у світлому ладотональному звучанні, тріольні мотиви набувають декоративності, низхідний басовий жест перетворюється на плавне ковзання, а хоральні вертикалі кристалізуються у тихій коді. Тематичний процес набуває спрямованості від активної експресії до умиротвореного завершення, від фрагментарних жестів — до цілісної системи. Така драматургія виявляє себе як поступовий рух від напруги до розв'язання, де кожне тематичне ядро проходить етапи виникнення, трансформації та інтеграції у єдиний художній результат.

Поєднання ознак варіантної строфічності та наскрізної симфонічної драматургії, де кожна наступна частина-строфа не тільки відрізняється від попередньої, а й включає її матеріал у зміненому вигляді, наближає *Abend* до розширеного сонатно-симфонічного алегро. У цій архітектоніці інтонаційні формули поетичного тексту набувають ролі тематичних партій, які розгортаються, контрастують і трансформуються за законами симфонічного мислення. Таким чином, *Abend* постає як унікальний приклад поєднання строфічної структури й наскрізної симфонічної драматургії, де хорова тканина функціонує як аналог великої оркестрової форми.

До наведених спостережень варто додати ще кілька щодо ролі окремих складових музичної мови у передачі художньо-поетичного образу. Гармонічна мова *Abend* вирізняється прозорістю й водночас складною внутрішньою організацією, що ґрунтується на зіставленні статичних тональних полів і плавних переходів через терцієву спорідненість. Початковий G-dur стверджується не класичними автентичними формулами, а радше акустичною стабілізацією (тривале утримання g^2 у верхніх голосах), в результаті формується відчуття «світлового поля», де тональність функціонує як акустичний простір, а не як система чітко визначених функцій. У другій частині ця статика поступається місцем появі g-moll, що відкриває зону драматичної експресії. Подальший тональний розвиток розгортається через послідовність Es-dur, B-dur і фінального E-dur. Кожен новий тональний центр постає не як різкий контраст, а як закономірне продовження попереднього завдяки збереженню спільних звуків у структурі суміжних тональностей. Завдяки цьому прийому, тональні зміщення не створюють різких зіткнень, а радше формують плавні колористичні «переливи», що відтворює поетичний образ заходу сонця та поступового переходу від дня до ночі.

Особливого значення набуває система інтервальних співвідношень. Початкова зона заснована на квінті g–d, яка символізує стабільність і формує опорний каркас гармонічного поля. У другій частині активізується секундовий рух у тріольних мотивах, що породжує ефект хвилеподібності та надає музичній тканині рухливості. У кульмінаційних епізодах з'являються низхідні квінти й кварта в басах, які підкреслюють тяжіння вниз і асоціюються з образом занурення. Протилежний пласт утворюють хоральні акордові блоки, у яких провідну роль відіграють терції та сексти, що створюють «теплі» консонанси умиротворення. У фіналі структура вирівнюється за рахунок прозорих октавних подвоєнь, які підкреслюють світлий характер завершення. Таким чином, інтервальна система має не лише конструктивне, а й семантичне значення: квінти уособлюють стабільність, секунди — образ хвиль та гри, кварта

— занурення, терції й сексти — умиротворення, а октави — сяйво трансцендентності.

Визначальну роль у драматургії твору відіграють кадансові стратегії. На відміну від класичної моделі з її чіткими автентичними завершеннями, тут реалізовано принцип пролонгованого кадансового становлення, що розгортається протягом кількох тактів і поступово вгамовує енергію. У першій частині кадансова зона до G-dur формується через плагальне співвідношення IV–I, яке надає звучанню умиротвореного характеру. У другій частині кадансові зупинки відтермінуються: секвенційні побудови з тріольними рухами відкладають момент розв'язання, створюючи ефект безперервності. У кульмінаційній сфері каданси фактично розмиваються: tutti зливається у щільну звукову масу, де функціональні зв'язки затьмарюються орнаментальним розростанням. У заключному розділі повертаються хоральні кадансові формули з протяжними тривалостями, що створюють відчуття стабільності. Фінальне утвердження E-dur позбавлене рис триумфальності й набуває характеру спокійного гармонічного завершення, зосередженого на прозорому тризвучковому звучанні, формуючи семантику нічного умиротворення й трансцендентного піднесення. Узагальнено гармонічний план *Abend* постає як своєрідна подорож: від початкової стабільності G-dur — через драматичне затемнення g-moll і тональні переходи через терцієву спорідненість (Es-dur, B-dur) — до світлого завершення в E-dur. Така траєкторія відображає драматургічну логіку цілого: від функціональної визначеності — до гармонічної безмежності, від орнаментальної стихії кульмінацій — до прозорої ясності фіналу.

Фактурна концепція мініатюри відображає властивий Штраусові принцип багатошарового звукового мислення, трансформований у площину хорового письма. Її основу становить функціональна диференціація голосових пластів: верхній регістр, сформований переважно витриманими високими звуками, набуває ознак статичного сонорного шару, що акумулює світло-просто-

рові характеристики звучання. Середній пласт забезпечує гармонічний розвиток і містить хоральні вертикалі, що врівноважують динамічні процеси. Нижній регістр наповнений моторикою: тут концентруються синкопи та тріольні імпульси, які створюють відчуття безперервного пульсу. Така трирівнева організація утворює об'ємний простір, подібний до оркестрового, де функціонально розмежовані шари співіснують у єдиній звуковій архітектурі.

Незважаючи на надзвичайну густоту фактури, композитор досягає прозорості навіть у кульмінаційних tutti. Замість монолітного звучання постає складна мережа ліній, у якій зберігається індивідуальність кожного голосу. Це «динамічне мереживо» дозволяє простежити внутрішні контрапунктичні зв'язки й створює ілюзію багатоголосого оркестру, перенесеного у сферу хору а саррелла. Особливого значення у фактурній організації другої частини набуває імітаційна поліфонія. Тут відбувається взаємодія двох основних інтонаційних елементів: співучого пісенного мотиву та тріольної моторики. Їхнє переплетіння здійснюється через інверсії, скорочення, розширення й перестановки, що формують розробковий простір із виразною динамікою. Цей процес можна зіставити із симфонічною поемою, де тематичні зародки безперервно модифікуються, створюючи ефект постійного оновлення.

Не менш важливим є принцип контрасту між поліфонічними та гомофонними епізодами. Після тривалих поліфонічних нагнітань несподівано з'являються хоральні блоки, що виконують функцію риторичних зупинок. Вони діють як момент уповільнення та внутрішнього коментаря, де відчуття напруги знімається через статичні акордові вертикалі. Фактура першого номеру *Abend* функціонує не лише як технічний засіб, а й як носій драматургії: вона поєднує поліфонічну динаміку з хоральною статикою, створюючи простір, у якому музична тканина розгортається подібно до оркестрової симфонії, але зберігає унікальну природу хорового звучання.

Виходячи з цих міркувань зауважимо: *Abend* ор. 34 №1 є своєрідною симфонічною поемою для хору, у якій втілено прозору лірику й метафізику

вечірнього спокою, однак його глибинний зміст розкривається повною мірою лише у співвіднесенні з другим номером диптиху — *Hymne* на слова Фрідріха Рюккерта. Ці твори становлять дві протилежні площини одного задуму: *Abend* втілює камерно-симфонічний тип мислення, зосереджений на деталізованій фактурній прозорості та образі гармонії природи, тоді як *Hymne* уособлює монументальність, контрапунктичну щільність і масштабну архітектоніку подвійного хору. Разом вони формують своєрідну діалектику ліричного і грандіозного, інтимного й вселюдського, світла вечірнього спокою і величного гімнічного утвердження. Вже сам факт створення упродовж кількох тижнів двох настільки різних за естетикою творів свідчить про універсалізм Штрауса, його здатність мислити хорову фактуру у термінах як оркестрової прозорості, так і поліфонічної архітектоніки. У цьому сенсі *Hymne* є логічним доповненням і водночас антитезою *Abend*: якщо перший твір спрямований у внутрішній, інтимний світ символів і натяків, то другий звернений назовні, до публічного простору колективної віри у гуманістичні ідеали.

Поетичним джерелом *Hymne* ор. 34 №2 виступає текст Фрідріха Рюккерта з рефреном «O gräme dich nicht!»¹, саме він визначає ритмічну структуру й драматичну організацію твору. Рефрен, який повторюється вісімнадцять разів, виконує роль постійного остинатного осердя, на тлі якого розгортаються строфи. Таким чином, драматургія набуває подвійного характеру: з одного боку, це розгортання поетичних образів у строфах, кожна з яких має свій власний музичний еквівалент; з іншого — ритуальна стабільність рефрену, який періодично закріплює форму, подібно до кадансових вузлів. Цей рефрен, розташований за першим, чотириголосним хором, уособлює стабільність і риторичну впевненість, тоді як другий, розширений до дванадцяти голосів, розгортає складні поліфонічні комбінації. У результаті виникає двопланова драматургія: сталий обрядовий рівень і динамічний сюжетний розвиток.

¹ З нім. «О, не журися!» або трохи урочистіше — «О, не сумуй!» / «Не тужи!».

Форма *Hutne* — строфічна, що набуває симфонічного характеру, де окремі строфи функціонують як взаємопов'язані розділи єдиного драматургічного розвитку. Кожна строфа наділена індивідуалізованою музичною характеристикою, проте всі разом вони формують єдиний процес драматургічного розвитку. Він розгортається від поступового наростання напруження до кульмінації у великій фузі шостої строфи, а після отримує завершення в узагальнювальному кодовому *tutti* фінальної строфи. При цьому рефрен виступає носієм композиційної тотожності, зберігаючи незмінне тематичне ядро в умовах постійного оновлення гармонічного контексту. Така взаємодія стабільності й варіантності формує особливий тип драматургії, у якому циклічна повторюваність поєднується з безперервним процесом внутрішнього розвитку.

Тематизм твору ґрунтується на взаємодії кількох інтонаційних елементів. Провідне значення серед них має вигук «*O gräme dich nicht!*», інтонаційний контур якого базується на широкому висхідному стрибку (квінта або октава) з подальшим поступовим низхідним заповненням інтервального простору. Завдяки поєднанню висхідного імпульсу та спадного руху цей мотив набуває характеру риторичного звернення, зберігаючи впізнаваність інтонаційного профілю за умов гармонічної та фактурної варіантності.

Другим інтонаційним елементом є тема першої строфи, побудована на поступовому секундному русі з нагнітанням: дев'ять послідовних вступів у другому хорі утворюють імітаційне *crescendo*, яке з кожним тактом ущільнює фактуру. Третій інтонаційний комплекс формується на основі канонічної імітації, яка посилює поліфонічний потенціал музичної тканини. Особливо виразно це виявляється у третій строфі, де короткі мотивні побудови почергово проводяться в партіях сопрано, альти й тенора, утворюючи розгалужену мережу імітаційних зв'язків. Четвертим інтонаційним елементом є низхідні секундові поспівки четвертої строфи, які виконують функцію емоційного розрядження після інтенсивного поліфонічного розгортання попередніх епізодів. Нарешті, п'ятий і найважливіший елемент — це тема фуґи у шостій строфі:

вона побудована на низхідному хроматичному русі в діапазоні квати, що створює відчуття неминучості й трагічної серйозності. Саме ця тема стає кульмінаційним вузлом усього твору, адже її проведення крізь усі дванадцять голосів утворює грандіозну контрапунктичну архітектуру. У фіналі всі ці елементи синтезуються: рефрен, інтонаційний матеріал попередніх строф і фугальна тема об'єднуються в підсумковому tutti, що завершує драматургічний розвиток твору та надає йому смислової цілісності.

Гармонічна логіка *Hutne* навмисно стримана й тяжіє до стабільності. Основною тональністю є F-dur, відхилення обмежуються близькими сферами — b-moll, C-dur, d-moll. Це створює відчуття монументальної непорушності, яка відповідає характеру гімнічного тексту. Водночас в умовах цієї обмеженості композитор демонструє надзвичайну винахідливість. Кожне проведення рефрену гармонізується по-новому: то у вигляді тонічної опори, то на домінантовому септакорді з ферматою, то у світлому мажорному комплексі. Таким чином, один і той самий інтонаційний варіант набуває різного емоційного забарвлення залежно від гармонічного контексту. У строфах гармонія слугує підґрунтям для поліфонії: у першій — це поступові хроматичні зсуви, що створюють напругу, у третій — гнучкі відхилення, які підтримують канонічну фактуру, у п'ятій — послідовності домінантових гармоній, що нагнітають драматичність, у шостій — стале тональне тло, яке витримує фугальний розвиток. У фіналі F-dur повертається як остаточний тональний центр, але вже після складної подорожі крізь поліфонічні лабіринти, що надає йому значення кодифікаційного підсумку.

Інтервальні співвідношення у *Hutne* несуть в собі риторичну функцію. Основний рефрен побудований на октавних і квінтових стрибках, що символізують піднесений заклик. У першій строфі домінує секундовий поступовий рух, який у імітаційних нашаруваннях створює відчуття хвильоподібного наростання. У третій строфі канонічні мотиви розгортаються у тісних інтервалах терцій і секунд, що створює щільну поліфонічну тканину. У четвертій

строфі низхідні секунди набувають символіки зітхання. У фузі шостої строфи головним є хроматичний низхідний рух, що відображає ідею неминучості кінця, проголошену текстом. У фіналі з'являються октавні й квінтові подвоєння, які відновлюють риторичну ясність і надають звучанню монументальної величі. Таким чином, інтервальна система прямо пов'язана зі змістом тексту: заклик, хвиля, зітхання, трагізм, підсумкова велич.

Кадансові зони у *Нутне* виконують роль ключових вузлів драматургії. Кожне проведення рефрену супроводжується гармонічною зупинкою і є своєрідною структурною межею. Наприклад, після першого імітаційного нагнітання у F-dur рефрен закріплюється на тоніці, створюючи цим відчуття впевненості. У п'ятій строфі після грандіозного tutti другого хору рефрен звучить на домінантовому септакорді C7 із ферматою та виконує функцію великої цезури й межі між першою та другою половиною твору. У фіналі рефрен уперше звучить у tutti обох хорів, гармонізований у прозорому F-dur, завдяки чому набуває характеру підсумкового висловлювання та надає формі композиційної завершеності. Така кадансова стратегія поєднує ритуальну сталість і драматичну варіантність, створюючи відчуття одночасної циклічності й поступового розвитку.

Фактура *Нутне* базується на антифонному зіставленні двох хорів. Перший, SATB, виконує функцію стабільності: його звучання гомофонне, з довгими витриманими тривалостями, які нагадують звучання духових інструментів в оркестрі. Другий хор, поділений на дванадцять голосів, є носієм поліфонічної дії: у ньому відбуваються імітації, канони, фугальні розробки. У результаті виникає багатоплановість, де один хор утримує стабільність, а інший рухає драматургію. Це створює відчуття діалогу між сталим і динамічним, обрядовим і сюжетним. Поліфонічні комбінації у другому хорі надзвичайно різноманітні: від простих канонічних входів до складної фуги, від секвенцій до щільних tutti. Особливу роль відіграє велика фуга у шостій

строфі, де тема проходить крізь усі голоси, утворюючи грандіозну контрапунктичну архітектуру. У цьому епізоді фактура набуває симфонічної масштабності, а хор стає аналогом оркестру.

Уже первинний розгляд виконавських параметрів твору засвідчує його виняткову складність. Дев'ять послідовних вступів у першій строфі створюють імітаційне нагнітання, яке вимагає ідеальної точності інтонації. Баланс між двома хорами є особливо складним: перший повинен звучати прозоро й відокремлено, але не губитися на тлі поліфонії другого. Дикція стає проблемою через густоту фактури: у щільних імітаційних епізодах текст легко втрачає виразність, і виконавці мають докладати зусиль, щоб артикулювати слова без шкоди для музичної лінії. Динамічна організація твору є одним із найскладніших виконавських аспектів: одночасне накладання різних динамічних планів у хорових партіях формує рельєфну багатошарову звукову перспективу, що потребує виняткової ансамблевої точності.

Розвиток *Нутне* в останніх епізодах (після п'ятої строфи) засвідчує вершину майстерності композитора у поліфонічному мисленні. Центральним вузлом стає велика fuga шостої строфи, яка функціонує не лише як кульмінація, а й як архітектонічний центр усього твору. Тема fugи побудована на низхідному хроматичному русі в діапазоні кварта, що апелює до *passus duriusculus* і символізує трагізм і невідворотність. Саме ця тема проходить через усі дванадцять голосів другого хору, створюючи гігантський контрапунктичний комплекс, який можна порівняти з масштабом оркестрових розробок. Особливої уваги заслуговує різноманітність поліфонічних прийомів, залучених до розвитку тематичного матеріалу. Початкові проведення теми ґрунтуються на імітаціях у квінтовому та октавному співвідношенні між голосами. Надалі поліфонічна тканина ускладнюється завдяки застосуванню збільшення в басовій партії, інверсійних проведеннь в альтях і сопрано та стреттних вступів, за яких тема з'являється в кількох голосах із мінімальним часовим інтервалом. Цей епізод

утворює грандіозну хвилю, яка наростає до апогею, після чого драматургія спрямовується до коди.

Поліфонічні комбінації у *Нутне* демонструють унікальну здатність Штрауса синтезувати традиційні техніки й новаторське мислення. Канонічні проведення у третій строфі нагадують класичні зразки від Палестріни до Баха, проте їхня масштабність і симфонічне трактування фактури є абсолютно модерними. У секвенціях четвертої та п'ятої строфи виявляється здатність композитора будувати великі драматичні хвилі: повторення мотивів на різних ступенях утворює ефект безупинного нагнітання. У великій фузі Штраус демонструє бездоганне володіння бароковими прийомами, але водночас мислить категоріями пізньоромантичної експресії: щільність фактури, хроматичні зіткнення, екстремальні динамічні контрасти виходять далеко за межі традиції. У фіналі поліфонічні комбінації поступово розріджуються: після кульмінації у шостій строфі наступні епізоди відходять від щільних контрапунктів і повертаються до прозоріших фактур, де рефрен набуває риторичної ясності. Таким чином, поліфонічна стратегія *Нутне* має дугоподібний характер: від поступового наростання через кульмінаційну фугу — до розрідження у загальному кодовому tutti.

Гармонічні процеси другої половини твору зберігають стриману логіку, але в них з'являються нові барви. Після трагічного h-moll у середині шостої строфи відбувається несподіваний перехід до D-dur, що освітлює фактуру й створює відчуття прозріння. У сьомій і восьмій строфах гармонія функціонує як тло для відновлення стабільності: домінантові гармонії готують остаточне повернення до F-dur. Фінальне tutti закріплює цей центр у прозорій, майже хоральній формулі: автентична каденція завершує твір впевненим і величним звучанням. Таким чином, гармонічна подорож *Нутне* не передбачає далеких тональних відхилень, але саме стриманість і концентрація на близьких сферах створюють відчуття монументальної єдності.

Виконавські труднощі у *Hymne* перевищують навіть найскладніші завдання *Abend*. Передусім це проблема ансамблевої точності у дев'яти послідовних вступках першої строфи: кожен голос другого хору має «увійти» в чітко визначений момент, інакше імітаційна хвиля втрачає свою динаміку та наелектризованість. У канонічних епізодах третьої строфи найменше темпове відставання руйнує прозорість фактури, а надлишкова експресія може спричинити хаотичність. У фузі шостої строфи складність сягає апогею: необхідно зберегти інтонаційну чистоту хроматичних низхідних ліній у всіх голосах одночасно, синхронізувати стретти й контролювати динаміку, яка поступово наростає до кульмінації. Баланс між двома хорами є ще одним викликом: перший повинен звучати як риторичний стовп, другий — як динамічний простір розвитку. Дикція є серйозною проблемою через густоту поліфонії: у складних імітаційних вузлах текст стає важко розбірливим, і виконавці повинні знайти спосіб зберегти чіткість при максимально щільній фактурі. Нарешті, динамічна палітра — від *ppp* у рефренах до *fff* у кульмінаційних *tutti* — вимагає від хору майже оркестрового контролю, де кожна група виконує власну динамічну лінію. Усе це робить «*Hymne*» справжнім випробуванням навіть для найпрофесійніших колективів.

Рецепція *Hymne* у кінці XIX — на початку XX століття була неоднозначною, але засвідчила визнання його монументальності. Критики підкреслювали грандіозний масштаб подвійного хору й сміливість поліфонічних комбінацій, проте дехто вважав твір надмірно складним для сприйняття. Важливим було те, що Штраус не звертався до сакрального тексту, а обрав вірші Рюккертта, сповнені гуманістичної ідеї втіхи й підтримки. Це надавало твору секулярного характеру, але водночас утримувало його у сфері ритуального піднесення. У XX столітті *Hymne* залишався рідкісним у виконанні через технічні труднощі, проте кожне виконання ставало показовим для історії хорової інтерпретації. У сучасних дослідженнях акцент робиться на подвійній природі

твору: поєднання ритуального рефрену й динамічного поліфонічного розвитку. У цьому вбачають унікальний внесок Штрауса у традицію німецької хорової культури.

Значення *Hymne* виходить далеко за межі одного опусу. У ньому втілено ідею хору як симфонічного інструмента у найширшому сенсі. Подвійний хоровий ансамбль дозволяє реалізувати антифонні зіставлення, поліфонічні нашарування й монументальні tutti, що перетворюють твір на своєрідний хоровий аналог симфонічної поеми. Якщо *Abend* уособлював лірично-метафізичний полюс, то *Hymne* утверджує колективний, публічний і монументальний. Разом вони формують цілісну концепцію: хор може бути як інтимним носієм симфонічної прозорості, так і грандіозним інструментом риторичної величі. У цьому сенсі *Zwei Gesänge* op. 34 є одним із найважливіших досягнень усього хорового доробку Штрауса, що поєднує особисту лірику й суспільний пафос, поліфонічну традицію й новаторське симфонічне мислення.

Звернення Ріхарда Штрауса до жанру мотету на початку ХХ століття постає як одна з найбільш парадоксальних, але закономірних точок його творчої траєкторії. *Deutsche Motette* op. 62 написаний в 1913 році, коли композитор переживав період інтенсивної духовно-естетичної рефлексії після завершення таких монументальних опер як *Elektra* та *Der Rosenkavalier*. Цей перехідний момент між фазою масштабного оперного мислення та камерно-філософського висловлювання зумовив унікальне місце мотету в творчому доробку митця як глибоко індивідуального твору, позбавленого зовнішньої театральності, проте насиченого значним інтелектуальним змістом.

Перший задум композиції виник ще в 1909 році, коли Штраус розпочав роботу в Берліні, уклавши десятирічний контракт і обійнявши посаду керівника та диригента Придворного театру. Саме в цей період він познайомився з Гуго Рюделем — диригентом Берлінського придворного театру, з яким невдовзі встановилися не лише професійні, а й дружні взаємини. Важливим чинником їхнього зближення стала спільна праця над виданням збірки творів для

валторни Франца Штрауса, адже Г. Рюдель, окрім диригентської діяльності, був також висококласним валторністом. Особливого значення для Штрауса мала підтримка Рюделя під час підготовки берлінської прем'єри опери *Der Rosenkavalier*, що відбулася 14 лютого 1911 року. Ця постановка мала виняткове значення як для композитора, так і для лібретиста Гуго фон Гофманстала, оскільки була покликана забезпечити успіх твору серед вимогливої столичної пруської публіки. На знак вдячності та пошани до свого друга Ріхард Штраус, залишаючись вірним власній традиції присвятних творів, створив *Deutsche Motette* op. 62 для 16-голосного хору a cappella та чотирьох солістів на вірші Фрідріха Рюккерта. На титульній сторінці твору зазначено присвяту: «Професору Гуго Рюделю та чудовому хору Придворного театру в Берліні».

Звернення композитора до жанру, що має глибоке історичне коріння в європейській, зокрема німецькій музичній культурі, може на перший погляд видатися певним анахронізмом, особливо в контексті модерністських художньо-естетичних пошуків початку ХХ століття. Проте такий творчий вибір був закономірно зумовлений складним комплексом історичних, культурних і світоглядних чинників доби, які визначали специфіку взаємодії новаторських тенденцій із переосмисленою традицією. Атмосфера останнього передвоєнного літа, яку пізніше Флоріан Іллієс окреслив як «останнє літо перед бурею», сповнена зовнішньої пишності й водночас глибинної тривоги, створювала відчуття неминучої катастрофи. Для митця, який перебував у центрі придворного життя, це ставало стимулом шукати у музиці простір поза історичною суєтою — символічний прихисток від майбутнього хаосу. Водночас ідея мотету як «інтелектуальної форми», призначеної для вузького кола освічених слухачів, надавала жанру потрібного філософського підґрунтя. Показовою в цьому контексті є думка Анни Заярузної: «<...кожен мотет – це світ сам собою – сповнений інтелектуальної витонченості, складних композиційних схем і глибоко закодованого смислу. Але ці світи цілком можуть бути в різних галакти-

ках...>» [10, с. 180]. У цьому поєднанні тривожного передчуття історичних катаклізмів і звернення до архаїзованої концепції мотетної форми *Deutsche Motette* постає не лише як винятковий поліфонічний експеримент, а й як своєрідний художній документ епохи, у якому відбилися глибинні духовні та культурні суперечності початку ХХ століття. На цьому тлі звернення Штрауса до жанру, історично пов'язаного з ідеями впорядкованості, духовної зосередженості та внутрішньої єдності, можна розглядати як спробу протиставити кризовим тенденціям сучасності художню модель гармонійного світоустрою, заснованого на примиренні духовного й матеріального начал та утвердженні універсальних цінностей. У такому контексті *Deutsche Motette* набуває значення своєрідного мистецького маніфесту, в якому засобами хорової поліфонії осмислюється проблема збереження культурної та духовної цілісності людини в переломну історичну добу. Мотет, спираючись на стародавню форму *ars antiqua* й водночас використовуючи композиторські досвіди Г. Шютца, Й. С. Баха, Й. Брамса чи М. Регера, дає змогу реалізувати своє власне глибоке симфонічне мислення у сфері людських голосів. Саме у *Deutsche Motette* op. 62 хор постає не як традиційний ансамбль співаків, а як цілісне *Klangkörper*¹ («звукове тіло»), де кожна лінія, кожна інтонація є рівноцінним складником грандіозної конструкції.

Вибір поезії Рюккерта був закономірним наслідком пошуку Штраусом духовних орієнтирів в умовах кризи європейської культури початку ХХ століття. Текст вірша «*Die Schöpfung ist zur Ruh' gegangen, o wach' in mir!*» («Творіння все спочило, — о, пробудись в мені!») задає ключову концепцію: між ніччю і світлом, між зовнішнім спокоєм і внутрішнім пробудженням, між ти-

¹ У цій роботі термін *Klangkörper* використовується відповідно до усталеної німецької музикознавчої традиції в значенні цілісного звукового організму виконавського складу, насамперед хору або оркестру. Таке розуміння терміна простежується у працях провідних дослідників творчості Ріхарда Штрауса — Віллі Шуха [289-296], Ернста Краузе [187, 188] та Нормана Дель Мара [86-90], де *Klangkörper* позначає не лише сукупність виконавців, а й функціонально організовану темброво-фактурну єдність музичного цілого.

шею й духовним рухом вибудовується траєкторія музичної дії. Структурна організація поетичного тексту ґрунтується на формі **газели** — східної строфи з особливим римуванням, що власне буде важливим у формотворенні мотету. Ернст Краузе про цей твір згодом написав наступне: «Урочистий вечірній гімн з його сповненим віри закликом *«Жах ночі не перемагає внутрішнє світло, о пробудись в мені!»* звучить з великим переконанням, та своєю щирістю завдячує глибині душевних переживань» [188, с. 252].

Форма мотету не розділяється на окремі частини у класичному сенсі, проте вибудовує внутрішню драматургічну арку з експозиційним, кульмінаційним та заключним сегментами. Ця безперервна форма утворена через поступове розгортання інтонаційного ядра, де кожна нова фраза виростає з попередньої. Початкові такти вводять головну інтонацію фрази *«...o wach in mir!»* (*«...о пробудись в мені!»*), яка функціонує як тема-формула і є рефреном. Єлизавета Ткаченко у дисертаційному дослідженні, присвяченому еволюції німецького лютеранського мотету, побіжно звертається до «Deutsche Motette» Р. Штрауса, визначаючи форму твору як одночастинну [23, с. 108]. Проте, на нашу думку, ця наскрізна форма має умовну строфічність, кожна строфа якої обрамлена рефреном, що власне повністю підпорядковується структурі поетичного тексту.

Початковий розділ функціонує як експозиційна зона. Тут встановлюється образ нічного спокою: повільна четвертна пульсація у 4/4, позначка *Ruhig und getragen* («Спокійно й урочисто, зосереджено»), мелодичний плавний рух у середньому регістрі. Гармонічний розвиток уже з перших тактів виявляє характерну для твору тональну нестійкість: після утвердження C-dur несподівано виникає зсув у B-dur, який одразу порушує відчуття функціональної рівноваги та формує своєрідну зону гармонічної невизначеності. Цей прийом визначає подальшу логіку музичного розвитку: гармонічний план не тяжіє до однозначного тонального центру, а перебуває у стані безперервного внутрішнього руху, створюючи враження мінливості та плинності звукового простору.

Саме в цій нестійкій гармонічній сфері вперше з'являється кuartет солістів, викладений у канонічній техніці, що ще більше посилює відчуття процесуальності та поліфонічної рухливості музичної тканини. Їхні входи формують поліфонічний простір, у якому відбувається «розмноження» інтонаційного зерна, що згодом розвинеться у грандіозне фугато. Уже тут закладається головний принцип тематизму: мотивні комплекси не існують у завершеній формі, а постійно варіюються, розростаються і змінюють свій інтонаційний профіль.

Тематизм будується на двох основних інтервальних співвідношеннях: перший — висхідна секста, яка символізує світло, прагнення, пробудження, другий — хроматична секунда, що уособлює темряву, ніч, застиглість. Їхнє протиставлення становить основу інтонаційної драматургії. У вступі ще домінує секста як образ благородного прагнення, але вже згодом хроматичні секунди поступово вносять елемент напруження. Вони з'являються у гармонічних нашаруваннях, утворюючи кластери, і звучать як своєрідні «тіні» на тлі світлих мелодичних зворотів. У кульмінаціях саме секунди переважають, утворюючи щільні поліфонічні вузли, а у фіналі відновлюється пріоритет секстової інтонації, що у світлому C-dur символізує духовне просвітлення. Таким чином, інтервали стають не просто мелодичними елементами, а семантичними знаками, які розгортають музичний сюжет.

У серединній частині формується грандіозне фугато, яке виконує роль розробки. Її тема — протяжна, кантиленна, з інтонацією сексти і подальшими хроматичними нахилами — постає як справжній образ боротьби. Вона піддається безперервним трансформаціям: з'являється в різних тональних площинах, зазнає інверсійних перетворень і розгортається у вигляді окремих мотивних осередків, що вступають у дедалі щільніші імітаційні взаємодії, досягаючи високого ступеня поліфонічної насиченості. Внаслідок цього створюється поліфонічний лабіринт, де кожен голос функціонує і самотійно, і як частина загального руху. Поліфонічна робота сягає такої щільності, що іноді ви-

никає відчуття оркестрового tutti, але здійсненого винятково засобами людських голосів. У кульмінаційних моментах використано принцип поліфонії звукових площин: цілі групи голосів утворюють самостійні звукові пласти, які протиставляються іншим блокам, нагадуючи оркестрові маси. Це створює ефект багатоповерхової звукової архітектури, де контрапункт перетворюється на драматургічний механізм, а не лише на технічний прийом.

Рефрен «...o wach in mir!» пронизує всі розділи твору, але кожного разу трансформується. На початку він звучить як тихе прохання, у середині — як настирливий заклик серед поліфонічної бурі, у кульмінації — як могутній крик, а у фіналі — як спокійна внутрішня молитва. Саме ця здатність інтонації змінювати свій характер, не втрачаючи впізнаваності, формує наскрізну драматургію. Рефрен стає тим інтонаційним стрижнем, що забезпечує цілісність композиції та водночас втілює ідею нескінченного пробудження.

Заключний розділ функціонує як кода і катарсис. Зміна розміру на 6/4 і позначка *langsam* створюють відчуття уповільнення часу. Повертається початковий текстовий інципіт «*Die Schöpfung ist zur Ruh' gegangen...*», але вже у світлій гармонізації, що символізує завершення кола. Фактура стає прозорою: замість поліфонічних нашарувань звучать унісони й гомофонні акорди. Рефрен перетворюється на тихе внутрішнє мовлення. Гармонія остаточно стабілізується в C-dur, яке після тривалих хроматичних «блукань» звучить як просвітлення. Таким чином, форма мотету вибудовується за симфонічною логікою: експозиція — розробка — кода, але кожен розділ набуває власної драматургічної функції, а вся арка втілює шлях від нічного спокою через духовну боротьбу до осяяної тиші.

Формотворчий принцип мотету можна визначити як поєднання строфічності і наскрізності. З одного боку, повтор рефрену задає регулярний цикл, з іншого — розвиток теми і поліфонічна робота формують єдину драматургічну лінію. У результаті виникає подвійна перспектива: зовнішня повторність і внутрішня еволюція. Саме у цьому полягає новаторство Штрауса: він мислить

мотет не як статичний жанр, а як симфонічний процес, де хор функціонує як оркестр, а форма — як драматургічна арка.

Тематизм розгортається у постійному варіюванні. Кожна інтонація, з'явившись у певному контексті, зазнає трансформацій. Це стосується не лише сексти і секунди, але й ритмічних моделей: тріольні фігурації перетворюються на хвилеподібні мелізми, довгі тривалості змінюються дрібними ритмічними малюнками. Така варіативність створює ефект безперервного розвитку, де немає застиглих формул. Саме завдяки цьому музика Штрауса звучить як живий процес, що відповідає символіці тексту: пробудження не може бути одно-разовим, воно є вічним рухом.

Інтонаційна драматургія будується на контрастах. Поряд із секстою і секундою важливу роль відіграють кварта й квінта, які часто з'являються у вигляді педалей або опорних інтервалів. Вони символізують стійкість і створюють основу для розгортання нестійких інтонацій. Наприклад, у кульмінаціях нижні голоси тримають квінтові педалі, на яких розгортаються хроматичні рухи верхніх голосів. Це створює відчуття напруження між стабільністю і рухом, яке є однією з головних ідей твору. У фіналі ж саме квінта стає основою світлого C-dur, що утверджує остаточну гармонію.

У підсумку стає очевидним, що *Deutsche Motette* op. 62 постає як симфонізований мотет, у якому всі рівні музичної організації — форма, тематизм, інтонаційна драматургія — підпорядковані єдиній ідеї внутрішнього пробудження. Поетичний текст Рюккерта задає концептуальні координати, рефрен виконує функцію наскрізного структурного й семантичного осердя, інтервальні моделі набувають символічних значень, а поліфонічне письмо трансформується у масштабний драматургічний процес. У такий спосіб хор набуває функції оркестру людських голосів, а форма всього твору розгортається як філософська арка: від зануреного у нічний спокій початку — через динамічну й напружену боротьбу у центральних епізодах — до світлого фіналу, що символізує досягнення внутрішнього осяяння та гармонії.

Гармонічна мова *Deutsche Motette* опирається на розширену пізньоромантичну тональність, яка втрачає жорсткі рамки функціональної системи й тяжіє до поліцентричності. Замість стабільних опор тут панує постійне коливання між сусідніми або віддаленими тональностями, які пов'язуються переважно медіантовими та терцієвими співвідношеннями. Уже вступ із початковим переходом від C-dur до B-dur демонструє цю особливість: відчуття опори зберігається, але одночасно руйнується традиційна логіка каденційного тяжіння. Подальший гармонічний розвиток ґрунтується на принципі ковзання: послідовні модуляції у сферах Des-dur, H-dur, Es-dur або Fis-dur постають не як функціонально підготовлені, а як своєрідні «площини кольору». Від цього виникає ефект постійного руху, де слухач позбавлений можливості зафіксувати тональний центр, проте отримує відчуття безперервної напруги та очікування. Гармонія втрачає класичну спрямованість до тональної стабілізації та набуває оркестрової природи: акорди розглядаються не як функціональні опори, а як темброво-виразові блоки. Саме тому в партитурі ми бачимо нагромадження акордів з надбудованими терціями, септимами й нонами, іноді квазі-кластерні утворення, які трактуються як звукові маси з експресивним значенням. Ці вертикалі найчастіше супроводжують кульмінаційні входження рефрену «...o wach in mir!», перетворюючи слово на гармонічний символ. Характерним є також використання протяжних органних пунктів у басах, на тлі яких розгортається ефект хроматичного мерехтіння у верхніх голосах. Це поєднання стабільності й хроматичної мінливості творить драматургічний контраст: основа наче зафіксована, але поверх неї постійно «пульсує» новий гармонічний простір.

Важливе місце посідають кадансові зони. Якщо у класичному мотеті вони виконували функцію синтаксичних меж строф, то у Штрауса каденції стають радше моментами дихання в безперервному потоці. У першому розділі каданси часто набувають вигляду «відкритих» розв'язань: домінанта не веде до тоніки, а переходить у медіантові співзвуччя. Така відсутність закінченості

підсилює відчуття очікування й недовомовленості, що відповідає поетичному образу нічного спокою. У середньому розділі, де розгортається фугато, кадансові формули стають більш драматичними: тут з'являються сильні домінантові зони, які, однак, майже ніколи не приводять до стійкої тоніки, а натомість відкривають простір для нових поліфонічних комбінацій. Лише у фіналі з'являється прозора й світла каденція C-dur, яка надає відчуття катарсису та завершення. Таким чином, каданс у *Deutsche Motette* функціонує не як замикання, а як поворотний пункт, який спрямовує слухача далі в драматичному русі.

Поліфонічна організація твору становить його особливу цінність і водночас найвищий виконавський виклик. Центральний, композиційно найрозгорнутіший розділ мотету утворює масштабне хорове фугато, у якому образно-смісловою ідеєю пробудження розкривається через послідовне нарощування імітаційних проведень, ущільнення поліфонічної тканини та спрямований до кульмінації контрапунктичний розвиток. Фугальна тема, протяжна й риторично насичена, вирізняється кантиленною лінією з виразним жестом сексти та хроматичними нахилами, які надають їй відтінку нічної тривожності. Уже в третьому такті теми відчутна характерна для Штрауса система терцієвих тональних зв'язків (Des-dur / B-dur), що стає маркером особливого колориту й одночасно створює ефект відхилення від традиційної тональної логіки. Із вісімнадцяти строф поезії Рюккерта композитор свідомо обирає лише дві, які в межах цього розгорнутого епізоду багаторазово повторюються, поступово перетворюючись на смислове й драматургічне осердя розділу: від зовнішнього опису природи до внутрішнього осягнення сутності пробудження. Поліфонічна робота в цьому розділі вражає розмаїттям: повні проведень теми на I та V щаблях, стрети й ущільнені виклади, інверсії та фрагментація до мотивних ядер, що комбінуються в різних групах голосів. У кульмінаційних вузлах виникають канони в октаву, які створюють ілюзію звукових куполів над багатошаровою

текстурою. Темброво-регістрова архітектоніка посилює драматичну дугу: розвиток піднімається від середнього регістру до крайніх, кульмінації утверджуються басовими педалями внизу, тоді як верхні сопрано формують «світлову» сферу звучання. Солісти з'являються лише епізодично, виконуючи функцію акцентів чи містків між хоровими блоками; їхні вступи, що передують хоровим, підкреслюють перспективу подальшого розгортання.

Однією з найхарактерніших рис центрального розділу є застосування низхідних хроматичних тетраходів, які структурно переграються з середньовічною секвенцією *Dies irae*. Штраус не цитує знамениту формулу буквально, як це робили Берліоз у *Symphonie fantastique* чи Ліст у *Totentanz*, але алюзія легко впізнається: низхідні секунди в альтових і тенорових партіях створюють ефект занурення, асоційований із образом смерті та хаосу. У поєднанні з густою контрапунктичною тканиною цей жест набуває особливої драматичної сили: він функціонує як прихований символ «сну творіння», із якого мусить постати духовне пробудження. Така інтонаційна інтеграція демонструє здатність Штрауса трансформувати культурно-історичні коди, вплітаючи їх у власну драматургію й надаючи композиції багатосарової семантики.

Кульмінаційні хвилі зумовлені не стільки наростанням гучності, скільки контрапунктичною компресією: інтервали вступів скорочуються, гармонія загострюється через хроматичні нашарування, а синтаксис ущільнюється до межі, утворюючи хвилеподібну масу звуку. Саме тут ідея пробудження досягає найвищої інтенсивності, постаючи не лише як поетичний образ, а як метафора художнього творення. Центральний розділ у такій концепції нагадує бахівські зразки, проте відмінність полягає у надзвичайній гармонічній насиченості та хроматичній ускладненості. Тема фуґи, вибудована на стрибку сексти й подальших хроматичних зміщеннях, стає символічною моделлю інтонаційної драматургії: секстовий стрибок уособлює устремління вгору, тоді як хроматика творить напруження та невизначеність. Подальші трансформації

теми охоплюють стрети, інверсії, фрагментації й канонічні проведення у різних інтервалах. Найбільш вражаючим прийомом стає *Engführung* (стретта): тема стискається в часовому просторі, і голоси вступають майже одночасно, утворюючи ефект акустичного вибуху. Таке нагромадження імітацій породжує поліфонічні вузли, що є найвищим ступенем драматичної інтенсивності. Водночас поліфонія у Штрауса виходить далеко за межі класичного контрапункту: вона набуває симфонічних рис, коли цілі групи голосів функціонують як звукові площини. Ці звукові площини утворюють багатовимірні контрасти — не лише тематичні, а й темброво-регістрові: верхній регістр спалахує світлом, середній забезпечує густе звукове середовище, а басы формують опору й глибинну основу. У підсумку поліфонія мислиться як оркестрова фактура для голосів, у якій кожна лінія інтегрується в масштабну драматургію, а хор перетворюється на багатотембровий симфонічний організм.

Загалом, фактурна організація *Deutsche Motette* ґрунтується на постійному чергуванні прозорих і щільних епізодів. У першій частині переважає відносна простота: солісти вступають у канонічних діалогах із хором, який підтримує рівномірну пульсацію. Це створює атмосферу спокою, що відповідає образіві вечірньої тиші. Але вже у середній частині фактура досягає граничної щільності: шістнадцять голосів, а з солістами двадцять, ведуть самостійні лінії, створюючи справжній «звуковий лабіринт». Тут хор перетворюється на «оркестр голосів», де кожна партія функціонує як окремий інструмент. У кульмінаційні моменти фактура ущільнюється до межі: усі голоси одночасно рухаються у незалежних напрямках, утворюючи хмароподібні звукові маси. Водночас у деяких вузлових точках Штраус застосовує унісонні виклади, коли кілька партій співають одну мелодичну лінію. Це створює відчуття раптової концентрації, немов увесь хаос множинності згортається в єдиний голос. Таке чергування багатоголосних і унісонних епізодів формує ритм твору на рівні макроструктури.

Виконавські аспекти *Deutsche Motette* мають виняткове значення, адже твір фактично випробовує межі людського голосу. Діапазон охоплює понад чотири октави: від глибокого B_1 у басах до дзвінкого des^3 у сопрано. Ці регістрові межі не є епізодичними ефектами, а тривають упродовж довгих фраз, що потребує надзвичайної витривалості. Басова група має забезпечувати протяжні низькі ноти протягом кількох тактів, іноді аж до двадцяти, що вимагає досконалого володіння технікою ланцюгового дихання. Партія сопрано передбачає виконання тривалих ліній у високому регістрі на рівні g^2-a^2 у динаміці *pianissimo*, де потрібен абсолютний контроль атаки й підтримки звука. Подібні завдання є безпрецедентними для хорového репертуару і зазвичай асоціюються з сольними партіями оперних співаків.

До технічних викликів додається й надзвичайна складність забезпечення інтонаційної чистоти. Високий ступінь поліфонічної насиченості фактури істотно підвищує вимоги до ансамблевої точності, адже будь-які інтонаційні чи ритмічні неточності безпосередньо позначаються на прозорості поліфонічного викладу та акустичній рівновазі звучання. Дисонанси, хроматичні накладення, паралельні інтервали використовуються Штраусом як виразові засоби, і тому точність їхнього інтонування є ключовою. Виконавці повинні чути не лише свою партію, а й функціонувати в межах цілого ансамблю, де кожен голос — це окремий інструмент у великій симфонічній тканині. Балансування такого колективу вимагає виняткового професіоналізму: надто гучний один голос здатен порушити рівновагу всієї структури. Додаткову складність становить дикція. Текст Рюккерта насичений алітераціями та скупченнями приголосних, які вимагають від співаків максимальної чіткості навіть у швидкому темпі й поліфонічному нашаруванні. Вимова слів «*wach in mir!*» має поєднувати риторичну зосередженість, чіткість дикції та виразну артикуляцію, забезпечуючи їхню смислову рельєфність у щільній поліфонічній фактурі.

Deutsche Motette op. 62 після своєї прем'єри одразу увійшов до кола тих творів, які сприймалися не стільки як концертні номери, скільки як надзвичайні події музичного життя. Уже виконання 2 грудня 1913 року в Берліні під орудою Гуго Рюделя стало предметом жвавих відгуків: критики вказували на небачену складність партитури, яка майже не піддавалася практичному втіленню. Хор Придворної опери, один із найсильніших колективів Німеччини, потребував тривалих репетицій, а результат усе ж видавався слухачам радше демонстрацією людських можливостей, ніж «звичайним» хоровим виконанням. Враження від мотету часто описувалися метафорами архітектури — «звуковий собор», «готична катедра в музиці», «монумент із живих голосів» [213, с.96]. Це порівняння не було випадковим: структура твору справді створювала враження грандіозного, але водночас прозорого храмового простору, в якому хор функціонував як ансамбль органних регістрів.

У міжвоєнний час твір виконувався нечасто. Причина полягала не лише у винятковій технічній складності, але й у тому, що естетика пізнього романтизму втрачала актуальність у контексті нових течій. Проте саме тоді поступово формувалося розуміння мотету як символу перехідної епохи: в ньому поєднувалися спадщина бахівської поліфонії, хроматичний світ Рegerа й модерністські тенденції початку ХХ століття. Диригенти й музикознавці бачили у творі втілення «постсимфонічного» хорового письма, в якому композитор мислив не голосами, а звуковими масами. Це визначення стало характерним для оцінок у 1920–1930-х роки, коли *Deutsche Motette* асоціювалася з пошуками нового хорового інструментарію.

Післявоєнний період ознаменувався поступовим поверненням твору на концертну сцену. Важливим стало виконання у Відні 1952 року під орудою Клеменса Краусса, яке вперше після смерті Штрауса відкрило слухачам красу мотету в новому світлі. Тодішня преса відзначала «рухливу та витончену поліфонію, яка поєднує суворість із мереживною прозорістю», і водночас «майже неможливі завдання для співаків» [211, с. 271]. У цих оцінках звучала

подвійність: з одного боку, захоплення художньою величчю, з іншого — сумнів у доцільності таких вимог до людського голосу. Саме тому мотет залишався твором-винятком, який не входив до регулярного репертуару, а з'являвся лише у вибраних програмах.

У другій половині ХХ століття дослідники дедалі частіше наголошували на філософському вимірі твору. Вважалося, що його зміст не зводиться до хорової техніки чи формальної досконалості: це музика, яка уособлює прагнення до внутрішнього світла, до пробудження духу. У цьому контексті текст Рюккерта тлумачився як медитація, а музика Штрауса — як звукова практика, що веде слухача до катарсичного очищення. Такий підхід виводив *Deutsche Motette* за межі концертного жанру й наділяв його значенням духовної справи, своєрідної «літургії без обряду», де функцію сакрального простору виконує сама звукова тканина.

У сучасному виконавському житті мотет зберігає статус винятковості. Записи Rundfunkchor Berlin, Collegium Vocale Gent, ансамблів з Копенгагена чи Відня показують, що лише колективи найвищого рівня можуть упоратися з його вимогами. Виконання *Deutsche Motette* у ХХІ столітті часто стає центральною подією фестивалів, програмним символом майстерності хору. При цьому інтерпретації різняться: одні диригенти підкреслюють монументальність, акцентуючи увагу на масивності звукових хвиль і густоті хроматики; інші, навпаки, шукають прозорості, намагаючись відкрити у партитурі внутрішню крихкість і мереживну фактуру. Така багатозначність підкреслює потенціал твору як відкритої системи, здатної до нових прочитань.

Варто наголосити, що інтерпретаційна традиція *Deutsche Motette* поєднує два полюси: технічний і духовний. З одного боку, йдеться про випробування фізичних можливостей колективу — розширений діапазон, тривалі фрази, хроматичну щільність, потребу у винятковій точності інтонування. З іншого боку, це музика, яка вимагає від виконавців не лише технічної дисци-

пліни, а й глибокого емоційного та духовного включення. Без цього мотет ризикує перетворитися на холодну демонстрацію складності. Лише поєднання майстерності й внутрішньої концентрації відкриває його справжній сенс. У цьому полягає причина того, що навіть у сучасній практиці він рідко виконується: необхідний не просто хор, а ансамбль, готовий до філософської подорожі, яка триває близько двадцяти хвилин, але вимагає повного духовного зосередження.

У ширшому контексті австро-німецької традиції *Deutsche Motette* займає унікальне місце. Він продовжує лінію від Шютца й Баха до Брамса, Брукнера та Рegera, але водночас виходить за межі історичної моделі. Якщо для Шютца мотет був засобом вираження протестантської духовності, для Баха — синтезом поліфонічної майстерності та богословського змісту, для Брукнера — молитвою у романтичному ключі, а для Рegera — демонстрацією мистецтва контрапункту, то для Штрауса мотет стає симфонічною драмою людських голосів. Тут жанр втрачає сакральні ознаки, проте здобуває метафізичний вимір: це музика, яка ставить питання про сенс духовного пробудження й про межі можливостей мистецтва.

У підсумку *Deutsche Motette* op. 62 можна назвати своєрідним «маніфестом» хорової культури початку ХХ століття. Твір поєднує історичні традиції й модерністські пошуки, технічну грандіозність і філософську глибину, оркестрове мислення й камерну чутливість. Сприйняття цього твору завжди було подвійним — захоплення величчю й сумнів у його доцільності як частини регулярного репертуару. Проте саме ця подвійність робить його унікальним: *Deutsche Motette* існує не як буденна композиція, а як виняток, як вершина, яку можна досягнути лише зрідка. У ній Штраус зумів перетворити хор на універсальний інструмент вираження, здатний втілити як найтонші інтонаційні деталі, так і монументальну архітектуру звуку. Це — твір, який підсумовує попередню історію німецького мотету й водночас відкриває перспективу для нових інтерпретацій, залишаючись актуальним і в наш час.

Восьмигоосна композиція *Die Göttin im Putzzimmer* («Богиня в будуарі»¹) о.Ор., AV 120, створена Ріхардом Штраусом у 1935 році, належить до числа пізніх хорових творів, що вирізняються особливою концентрацією індивідуального стилю композитора. Після грандіозного *Deutsche Motette*, що поставив хор а cappella в умови надскладної, майже симфонічної фактури, Штраус майже на два десятиліття відходить від роботи у жанрах світських хорової музики та повертається до них лише у 1930-і роки. Важливою обставиною є те, що у цей період остаточно сформувався комплекс стильових рис, властивих пізній творчості Штрауса: ускладнення тонально-гармонічної системи, інтенсивна хроматизація гармонічної мови, схильність до політональних нашарувань і водночас особлива ясність музичної думки, пов'язаною з оркестровим типом мислення. Саме у такій ситуації виникає восьмиголосна композиція на вірш Фрідріха Рюккерта, у якій побутова сцена перетворюється на високохудожній зразок хорової лірики. Запис у нотатнику № 89 засвідчує, що твір завершено в Гарміші 6 лютого 1935 року, причому вражає швидкість роботи: 17 січня була дописана увертюра до опери *Die schweigsame Frau*, і вже за кілька тижнів Штраус створює складний хоровий цикл, застосовуючи ті самі прийоми ансамблевої драматургії, які пізніше використав у комічній опері. Це відбиває універсальність його техніки: досвід оперних ансамблів з їх нашаруванням голосів і поліфонічною грою текстів безпосередньо трансформується у хорове письмо а cappella.

Історичний контекст 1930-х років визначає подвійність трендів: із одного боку, європейська музика активно експериментує з новітніми течіями — від атональних практик до дванадцятитоновної серійності, з іншого — композитори старшого покоління культивують «постсимфонічні» моделі, в яких виявляється продовження романтичної традиції. Штраус належав саме до цієї

¹ З огляду на зміст поезії Фрідріха Рюккерта, у якій змальовано простір жіночого вбрання, прикрас і приготування до виходу, а також на небажані побутові конотації буквального відповідника «Богиня у вбиральні» в сучасній українській мові, у дисертації назву *Die Göttin im Putzzimmer* подано в літературно адаптованому перекладі — «Богиня в будуарі».

другої групи: він не прийняв радикальних експериментів А. Шенберга, але увібрав у себе досвід хроматичної насиченості та складної гармонічної логіки. *Die Göttin im Putzzimmer* виявляється надзвичайно показовим твором у цьому сенсі: тут багатоголосий ансамбль постає як цілісно організована система взаємодіючих тембрових і фактурних рівнів, у якому кожна група голосів виконує функцію, подібну до оркестрової секції. Це не просто хорова п'єса — це фактично «мікроопера» без сценічного втілення, у якій розгортається внутрішня драматургія образів.

Поетичний текст Фрідріха Рюккерта походить із циклу «Haus- und Familiengedichte» («Домашні та сімейні вірші»). Він побудований як поетичний каталог предметів і деталей інтер'єру, що створюють враження безкінечної строкатості. Строфи наповнені переліками дрібних побутових речей — скриньки, бантики, каблучки, гудзики, полички, гачки, ниточки. Рюккертівська вербальна техніка створює ефект словесного надміру, хаотичного нашарування образів, які у фіналі підпорядковуються силі «богині» — хранительки домашнього ладу. Тут закладено структуру «хаос — гармонія», яка стане підґрунтям музичної драматургії. Вигук «Welche chaotische Haushälterei! Welches erotische Tausenderlei!» («Яке хаотичне господарювання! Яке еротичне розмаїття!») функціонує як рефрен, що повторюються з майже нав'язливою риторичною силою. Штраус зберігає цю повторюваність, але підносить її на рівень музичного остинато: вона стає конструктивним стрижнем першої частини композиції.

Музичний текст будується як наскрізна форма, але внутрішньо чітко поділена на дві великі частини. Перша (строфи 1–11) відтворює хаотичний опис кімнати і позначена максимальною поліфонічною щільністю. Вісім голосів постійно ведуть незалежний рух, утворюючи відчуття звукового калейдоскопа. Основним джерелом фактурного руху є короткий тріольний мотив із дактилічним ритмом, що з'являється вже на початку і безперервно варіюється.

Його інтервальна структура гнучка: зазвичай це інтервали малої терції, секунди, квартові підголоски. Саме завдяки цій варіативності мотив здатен розгортатися у безкінечні поліфонічні комбінації. У кульмінаційних моментах одночасно звучать до чотирьох різних строф тексту: такий прийом створює ефект акустичного хаосу, що відтворює семантику вірша. Нижні голоси часто тримають остинатну формулу з вигуками «*Welche chaotische Haushälterei!*», тоді як верхні голоси здійснюють розвиток на варіантах основного мотиву. У такий спосіб постає своєрідний ефект шумового фону, що структурує всю першу половину твору.

Гармонічна логіка цього епізоду є надзвичайно рухливою. Замість функціональної послідовності кадансів Штраус активно використовує принцип послідовних тональних зміщень, переважно за терцієвими та секундовими співвідношеннями. Наприклад, у середині першої частини відбувається ланцюг модальних зсувів: *fis-moll* → *D-Dur* → *E-Dur* → *A-Dur* → *F-Dur* → *Des-Dur* → *f-moll*. Це не традиційна модуляція, а серія гармонічних дзеркал, які утворюють колористичну палітру. Інтервальні зв'язки тут важливіші за функціональні: перехід від *fis* до *D* спирається на малу терцію, далі рух від *D* до *E* — на секунду, від *E* до *A* — на чисту кварту. Таким чином, гармонічний простір сприймається як плаваючий, мінливий, позбавлений сталих опор. Кадансові зони також не мають традиційного завершення: замість автентичної каденції виникають плагальні звороти, посилені затриманнями й синкопами, що нагадують «незавершене приземлення». Це ще раз відповідає образу хаосу: музика наче уникає остаточного упорядкування.

Фактурна організація створює ефект багатоплановості. У верхньому регістрі сопрано витримують тривалі ноти або короткі мелізматичні фрагменти, середні голоси (альти, тенори) формують рухливу масу з тріолями, а баси вводять синкопи й акценти, які надають усьому ансамблю динамічного імпульсу. Розподіл функцій між голосами нагадує оркестрову стратифікацію:

верхні голоси виконують роль своєрідного звукового ореолу, середні — гармонічного тла, нижні — ритмічної опори. Це забезпечує прозорість навіть у найщільніших tutti: кожна лінія зберігає читабельність, і слухач сприймає загальний хаос як керовану складність.

Поліфонічна техніка першої частини надзвичайно різноманітна. Використовуються імітації, канонічні входи, інверсії мотиву, скорочення і розширення ритмічних формул. Часто короткі мотиви накладаються у різних інтервальних співвідношеннях: наприклад, верхні голоси ведуть тріольний мотив у терцієвому русі, тоді як нижні — у квартовому, утворюючи багат шаровий інтервальний рельєф. Особливо цікаві комбінації виникають у моменти, коли мотив розгортається у паралельних квінтах: це не випадкове голосоведення, а свідомий колористичний прийом, що створює ефект блиску й іронічної пишності. Паралельні квінти тут не мають забороненого характеру, а стають складовою пізньоромантичної звукової палітри.

Перехід до другої частини відбувається на сторінці 29 партитури й позначений зміною темпової вказівки (*Etwas lebhafter* – трішки жвавіше). Тут музика втрачає хаотичну строкатість і набуває гомофонного викладу. Голоси рухаються синхронно, силабічна декламація виходить на перший план. Це відповідає семантиці тексту: з'являється образ господині-богині, яка наводить лад. Гармонія тут прояснюється: замість безперервних модуляцій виникають стійкіші тональні площини, зокрема F-Dur, C-Dur, Des-Dur. Особливо значущим є проведення слова «*Liebe*», яке композитор підкреслює секстовими інтервалами. Секстові співзвуччя створюють ефект теплоти, гармонії, секстової «благозвучності», що контрастує з попереднім хаосом. Інтервал сексти стає символом злагоди, любові й внутрішньої стабільності. У таких місцях музика досягає катарсичного ефекту: хаос перетворюється на космос. Особливого значення в другій частині набувають дикція й декламація. Рюккертівський текст містить слова «*Muse*», «*Schöpferin*», «*Liebe*», «*himmlisch*» («муза», «та що тво-

рять /творчиня», «любов», «небесний»), які композитор виділяє мелізматичними прикрасами й гармонічним обрамленням. Це створює ефект риторичних жестів, коли ключові поняття отримують музичний акцент. У той час як у першій частині переважає шумова поліфонія, у другій головну роль відіграє чітке виголошення слова. Це також відтворює драматургічну опозицію: хаос дрібниць протиставлений гармонії любові.

Фінал твору являє собою послідовність несподіваних акордів: B7, As, C, G, Es. Вони не підпорядковуються функціональній логіці, але створюють колаж, що підсумовує попередній хаос у впорядкованій формі. Така кадансова стратегія характерна для пізнього Штрауса: замість традиційного завершення він пропонує кольорову гру вертикалей, де головне — не функція, а виразність. Кінцеве звучання сприймається як іронічне, але світле примирення: хаос не зникає, але перетворюється на художній порядок.

Виконавські труднощі твору надзвичайні. Восьмиголосна фактура у швидкому темпі потребує абсолютної ритмічної дисципліни. Постійна тріольна пульсація висуває підвищені вимоги до ритмічної злагодженості виконавців, бездоганної координації голосів, синхронності вступів, точності інтонацій, чіткості дикції. Особливо складним є баланс між остинатними формулами нижніх голосів і варіативним мотивом у верхніх: динамічна рівновага тут повинна бути бездоганною. Дикція створює додаткову проблему: скупчення приголосних у тексті «*Welche chaotische Haushälterei! Welches erotische Tausenderlei*» повинні звучати чітко й артикуляційно ясно попри швидкий темп. Виконавці повинні досягати ефекту зрозумілості слова у поліфонічному нашаруванні, інакше зміст й драматургія твору втрачають сенс. У другій частині складність полягає у точності інтонування складних хроматичних послідовностей. Проведення паралельними секстами на слові «*Liebe*» ставить за вимогу ітонаційної стрункості та чистоти, інакше втрачається ефект благо-

звучності. Заключна послідовність акордів потребує тонкого слухового контролю: це не функціонально виправдані гармонії, а колористично насичені співзвуччя, потребують виразного світлого й прозорого звучання.

Дихання є ще однією проблемою. Попри відносно коротку тривалість твору (близько восьми хвилин), безперервний рух не залишає місця для умовного відпочинку. Виконавці мусять застосовувати техніку ланцюгового дихання, щоб забезпечити безперервність звучання. Особливо це стосується остинатних формул у нижніх голосах і мелізматичних пасажів у верхніх.

Ансамблева культура є визначальною умовою виконання. Хор повинен не лише досягати технічної злагодженості, а й інтерпретувати іронічний характер твору. Тут важливо відчуття гумору, легкості, бурлескності, адже без цього музика ризикує перетворитися на «суху» вправу з поліфонії. Саме у поєднанні технічної досконалості й інтерпретаційної легкості досягається ефект, задуманий композитором.

Другу половину *Die Göttin im Putzzimmer* варто розглядати крізь призму гармонічної індивідуальності пізнього Штрауса. Якщо перша частина нагадує фактурний експеримент, де короткий тріольний мотив стає основою нескінченної варіаційної гри, то друга частина тяжіє до риторичного зосередження. Ключова гармонічна стратегія тут пов'язана з використанням інтервалів як семантичних маркерів. Так, слово «Liebe» у кількох проведеннях супроводжується секстовими інтервалами, що виконують функцію стабілізуючого центру. Саме секста, яка в класичній традиції сприймається як консонанс теплий і відкритий, набуває у цьому контексті значення «носія злагоди». Варто підкреслити, що Штраус розгортає цю секстову гармонію не тільки у паралельному русі голосів, але й у вертикальних послідовностях: акордові комплекси будуються так, щоб головний інтервал у середніх голосах утворював саме сексту, надаючи всій фактурі особливого емоційного забарвлення. У протиставленні цьому, у першій частині домінують секунди й терції, що породжують відчуття фрагментарності й непередбачуваності. Таким чином, драматургія

твору будується не лише на формальній дихотомії «поліфонія — гомофонія», але й на інтервальній семантиці: хаос дрібниць отримує звукове втілення у нестійких інтервалах, тоді як гармонія любові асоціюється з інтервалом сексти.

Кадансові зони другої частини заслуговують окремого аналізу. Традиційна кадансова логіка, притаманна ранньому Штраусу, тут відсутня. Замість автентичних кадансів він застосовує послідовності, що завершуються на несподіваних акордах. Наприклад, після кульмінаційного проведення слова *Schöpferin* («творчиня») гармонія прямує в Des-dur, але раптово завершується на субдомінантовій функції, підкріпленій затриманням у сопрано. Така кадансова недомовленість створює відчуття, що гармонія «зависає», не прагнучи до остаточного розв'язання. У фіналі послідовність акордів *B7 — As — C — G — Es* функціонує як своєрідний гармонічний колаж: гармонія працює як кольорова мозаїка, а не як функціональна структура. У результаті каданс набуває метафоричного характеру: це не крапка, а відкрита формула, яка залишає простір для іронічного осмислення.

Фактурна організація другої частини на перший погляд проста: голоси рухаються синхронно, утворюючи гомофонний блок. Однак усередині цієї гомофонії ховаються численні деталі. Наприклад, у слові «*Muse*» верхні голоси отримують мелізматичне обрамлення, яке утворює канонічний вхід на інтервалі секунди. У слові «*himmlisch*» баси утворюють затримку на кварті, тоді як сопрано вже переходить у наступну гармонію: цей ефект створює відчуття «зависання» у просторі. Таким чином, навіть у впорядкованій структурі Штраус не відмовляється від поліфонічних елементів, але інтегрує їх у гомофонну тканину. Це нагадує його оркестрову практику, де навіть у масивних tutti завжди можна знайти внутрішні голосові лінії, що живуть власним життям.

Поліфонічна логіка першої частини заслуговує ще детальнішого розгляду. Варто відзначити використання канонічних технік: у кількох місцях мотив вводиться у верхніх голосах із затримкою в один такт, тоді як нижні

голоси вже проводять інший його варіант. Це створює ефект поліфонічного зміщення, подібного до техніки *stretto*. В окремих епізодах мотив піддається інверсії: замість руху вгору терціями він прямує вниз секундами, що породжує інтервальний контраст. Часто мотив розщеплюється: одна його частина зберігає ритмічну структуру, але змінює інтервали, інша — зберігає інтервали, але варіює ритм. Така комбінаційна гра створює відчуття постійного «кипіння», коли жоден мотив не повторюється дослівно, а кожного разу народжується нова версія. У кульмінаційних зонах, де звучать одночасно кілька строф тексту, поліфонія сягає найвищої щільності: тут можна почути одночасне нашарування канонів, інверсій, остинатних формул. Це своєрідна «поліфонічна fuga без теми», де тема настільки коротка й пластична, що перетворюється на нескінченний матеріал для варіацій.

Виконавський аспект твору необхідно розглядати у порівнянні з іншими хоровими творами Штрауса. Якщо у *Deutsche Motette* op. 62 головною складністю була протяжність і екстремальні теситурні умови, то у *Die Göttin im Putzzimmer* головним викликом стає швидкість темпу та щільність фактури. Поліфонічна тканина у швидкому темпі вимагає від співаків не лише технічної майстерності, але й фізичної витривалості. Тріольний рух безперервно триває десятки тактів, що змушує виконавців застосовувати ланцюгове дихання. Дикція тут відіграє вирішальну роль: у першій частині слова буквально «зливаються» одне з одним, і лише чітка артикуляція може забезпечити розуміння тексту. Відтак хор повинен працювати не лише над музичною точністю, але й над мовною дисципліною. Це рідкісний випадок, коли семантика тексту безпосередньо залежить від артикуляції, і будь-яка нечіткість позбавляє музику драматургічного сенсу.

Баланс подвійного чотириголосного хору становить окрему проблему. У багатьох місцях верхні голоси ведуть основний текст, тоді як функція нижніх — виконувати остинатні формули. Якщо динамічний баланс порушений, остинато може «поглинути» головну лінію або, навпаки, загубитися у масі. Для

виконання необхідно застосовувати принцип динамічної перспективи: остинато має звучати на «другому плані», але досить виразно, щоб створювати акустичне тло. Це вимагає від диригента особливого чуття пропорцій і вміння працювати з акустикою залу. У другій частині балансування стає простішим, але тут виходить на перший план чистота інтонації: гомофонні акорди з хроматичними ходами потребують ідеальної вертикальної злагодженості. Особливо важкі місця — паралельні сексти у слові «*Liebe*»: будь-яке відхилення руйнує ефект благозвучності. Отже, виконавський аспект *Die Göttin im Putzzimmer* можна визначити як поєднання технічної віртуозності, мовної артикуляції й ансамблевої культури.

Історія виконань твору також заслуговує на увагу. За життя композитора твір не тільки не був опублікований, але й навіть не був виконаний. Лише 2 березня 1952 року відбулася прем'єра у Відні: хор Віденської державної опери під керівництвом Клеменса Краусса здійснив перше виконання. Це був символічний жест: твір, написаний у 1935 році, проіснував сімнадцять років без сценічного життя і прозвучав лише після смерті автора. Критика того часу сприйняла твір як «<...дивовижне поєднання побутової іронії та високої майстерності» [185]. У рецензіях наголошувалося на витонченій поліфонії, на складності ансамблю, на тому, що твір «<...звучить як мініатюрна опера без сцени...>» [185]. Особливо підкреслювалася роль Краусса як інтерпретатора: його досвід у виконанні опер Штрауса дозволив перенести оперну драматургію на хорівий ґрунт. У наступні десятиліття твір рідко виконувався, що зумовлено його винятковою складністю. Лише у другій половині ХХ століття він увійшов до репертуару професійних камерних хорів. Сучасні колективи — такі, як RIAS Kammerchor чи Chor des Bayerischen Rundfunks — виконують його як зразок пізнього хорового модерну, підкреслюючи іронічний характер і технічну віртуозність.

Критичне осмислення твору у ХХ–ХХІ століттях акцентує на кількох моментах. По-перше, на унікальності жанрової позиції: це не духовний мотет

і не концертний гімн, а своєрідна побутова мініатюра, піднесена до рівня високої форми. По-друге, на техніці варіаційного розгортання: короткий мотив стає матеріалом для нескінченних трансформацій, що наближає твір до техніки симфонічної поеми. По-третє, на інтертекстуальності: образ «богині» пов'язується з Пауліною, дружиною композитора, що надає твору автобіографічного підтексту. По-четверте, на виконавських труднощах: твір вимагає від хору рівня майстерності, співмірного з віртуозним оркестром. У сучасних дослідженнях наголошується, що *Die Göttin im Putzzimmer* є своєрідною «прихованою перлиною» хорової літератури ХХ століття, яка довгий час залишалася в тіні через свою складність, але сьогодні сприймається як один із найцікавіших експериментів пізнього романтизму.

Підсумовуючи, можна сказати, що *Die Göttin im Putzzimmer* AV 120 посідає унікальне місце в хоровій спадщині Ріхарда Штрауса. Це твір, у якому побутова іронія перетворюється на символічну драму, а короткий мотив стає матеріалом для грандіозної варіаційної гри. Гармонічна мова поєднує традицію з новаторством: тональність зберігається, проте її стійкість послаблюється частими гармонічними відхиленнями, постійними зсувами; інтервали набувають семантичного значення, каданси перетворюються на колажі. Фактура поєднує поліфонічний хаос і гомофонну гармонію, поліфонічні прийоми вбудовуються у структуру як інструменти драматургії. Виконавський аспект перетворює твір на своєрідний «іспит» для хору: поєднання технічної віртуозності, дикційної чіткості, інтонаційної чистоти й ансамблевої культури робить його доступним лише для найкращих колективів. Історія виконань засвідчує його камерний характер і водночас універсальність: від прем'єри у 1952 році до сучасних інтерпретацій він зберігає силу іронічного, але світлого образу. У ширшому контексті австро-німецької традиції твір можна розглядати як пізній етап трансформації хорової культури, де хор мислиться як оркестр, а побутова мініатюра перетворюється на метафору космічного порядку. Таким чином, *Die Göttin im Putzzimmer* постає не лише як витончена побутова замальовка, але й

як згусток пізньоромантичної філософії, де хаос і гармонія зливаються в єдиний художній образ.

Хорова композиція *An den Baum Daphne* («До дерева Дафни», 1943), що в каталозі значиться як о.Ор., AV 137 і в публікаціях часто фігурує під назвою *Epilog zu Daphne*, становить винятковий випадок у пізньому творчому доробку Ріхарда Штрауса. Її витoki слід шукати в музично-драматургічному досвіді Штрауса, тоді як її художнє оформлення відбувалося під безпосереднім впливом принципів його оперної поетики. *Epilog zu Daphne* водночас є прикладом так званих «післятворів», коли автор повертається до раніше відкинутих або нереалізованих ідей, надаючи їм автономного мистецького буття. Історія виникнення цього хорового твору пов'язана з оперою *Daphne*, ор. 82, написаною у 1937 році на лібрето Йозефа Грегора. У первісному задумі лібретиста фінал мав завершуватися масштабним хоровим гімном на честь трансфігурованої героїні, яка зливається з природою у вигляді лаврового дерева. Проте під час роботи над постановкою Штраус категорично відкинув цю концепцію, мотивуючи своє рішення тим, що хор неминуче «розміє» трагічний ефект фінального сольного вокалізу героїні, котрий він задумав як кульмінаційний образ повного злиття з природою. Саме ця відмова засвідчує виняткову вимогливість композитора до драматургічної цілісності: він жертвував навіть ефектним хоровим фіналом заради концентрації на одному єдиному символічному жесті.

Однак сам задум хорового фіналу не був остаточно відкинтий і, можна сказати, продовжував існувати у свідомості Штрауса як «композиторський борг». Повернення до нього стало можливим у 1943 році, коли Віктор Майвальд, керівник концертного об'єднання хору Віденської державної опери, звернувся до композитора з проханням створити твір для цього колективу. Зовнішній імпульс активізував прихований пласт творчої пам'яті, і Штраус звернувся до Грегора з проханням переробити первісний текст, призначений для фіналу *Daphne*, у самостійний хоровий гімн. У листуванні цього періоду простежується активна участь композитора у формуванні поетичного матеріалу:

він наполягав на чіткій драматургічній лінії, що мала поступово підноситися від початкових образів метаморфози до гімнічного завершення. Йдеться не про механічне «дописування» відсутнього фіналу, а про створення нового самостійного твору, який зберігав зв'язок з оперою, але водночас набував автономної драматургії.

У результаті постала дев'ятиголосна композиція для двох змішаних хорів і хлопчачого хору а саррелла. Такий склад не був типовим для хорової практики Штрауса й виглядає як експеримент, що поєднав архаїчну традицію багатохоровості XVII століття із пізньоромантичним мисленням XX століття. Партитура була завершена в листопаді 1943 року у Гарміші й присвячена *Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor* під керівництвом Клеменса Краусса. Через воєнні обставини виконати твір відразу не вдалося, і прем'єра відбулася лише 5 січня 1947 року у Віденському Концертхаусі, в межах святкування двадцятиріччя віденського хорового об'єднання, у співпраці з *Wiener Sängerknaben* під орудою Фелікса Прогаски. Таким чином, твір набув характеру *opus dedicatum* не лише як «епілог» до опери, а й як ювілейний дарунок колективу, що його замовив.

Особливе місце у цьому процесі належить поетичному текстові Грегора. Він відобразив одразу кілька смислових шарів: античний міт з його символікою жертви й безсмертя, пантеїстичний мотив сакрального дерева та власне філософську ідею єднання людини з природою. Поетична форма побудована як послідовність риторичних звернень і апостроф, що створюють структуру гімну. Таке рішення було важливим для музичної реалізації, оскільки давало змогу композиторові розгорнути драматургію від описовості до безпосереднього поклоніння, від конкретної метаморфози до символу універсального злиття з природою. Саме ґрунтуючись на багат шаровій поетиці Грегора, Штраус міг реалізувати свою концепцію «хорової поеми», де слово не лише позначає, а й трансформується у чистий звук, у мовлення природи.

Вже перші такти твору демонструють органічний зв'язок з оперою. Початкова тональність *Fis-dur* безпосередньо продовжує фінал *Daphne*, у якому вокаліз героїні завершує дію. У новому хоровому контексті цей тональний центр набуває значення метафоричного моста між оперою та її «епілогом». Мелодичні формули, що нагадують мотиви невинності Дафни, трансформуються й стають вихідними інтонаційними ядрами композиції. Таким чином, хорова партитура мислиться як «паралельний фінал», який не замінює, а продовжує образний простір опери, розгортаючи його у новій площині.

Драматургічна організація твору надзвичайно чітка. Композиція триває близько дванадцяти хвилин і складається з чотирьох великих розділів, об'єднаних наскрізним розвитком. Перший розділ функціонує як своєрідний пролог. Унісонні проведення двох сопрано створюють образ концентрації на єдиній ідеї, тоді як нижні голоси викладають стійкі тривалі звуки, що символізують коріння дерева. Уже тут з'являється принцип інтонаційної символізації: кожна згадка про дерево супроводжується мелодичним жестом, спрямованим угору, який підкреслює вертикальний сенс образу. Ця риторика стає формотворчим чинником усієї композиції.

У центральній частині твору ключовим моментом є вступ хору хлопчиків, чий світлий тембр уособлює голос Дафни. Його мелодична лінія вирізняється особливою чистотою та прозорістю, створюючи враження трансцендентного звучання природи, що підноситься над людською сферою. Музичний матеріал цього епізоду не спирається на сувору тематичну розробку, а розгортається як варіативна комбінація коротких інтонаційних формул, які нагадують органічні пульсації й символізують процес росту й поступової метаморфози. Завдяки такій організації формується відчуття безперервного перетікання, у якому поетичний образ перетворення набуває безпосереднього музичного втілення.

Третій розділ пов'язаний із кульмінаційною зоною тексту, що описує жертву та служіння Дафни. Тут темп активізується, гармонія тяжіє до *C-dur*,

хоча чіткої тональної опори не формується. Це надає музиці особливої піднесеності, поєднаної з напруженістю, адже постійні гармонічні зсуви підкреслюють незворотність метаморфози. Контрапунктичні побудови накладаються на блокові акордові маси, створюючи відчуття апофеозу. У цьому розділі найяскравіше проявляється оркестрове мислення композитора, що трактує хор як самостійний драматургічний чинник.

Заключний розділ повертає початковий тональний центр, але вже в іншій якості. Хор хлопчиків знову веде основну мелодичну лінію, тоді як дорослі хори підтримують її протяжними вокалізами. Фінал позначений поступовою дематеріалізацією слова: поетичний текст майже зникає, поступаючись чистому співу. Це відповідає ідеї метаморфози: людське мовлення переходить у природне звучання, у «мову дерев». Останні акорди — звернення «*Geliebter Baum!*» («Любе дерево!») — подані у формі блокового tutti, яке символічно замикає драматургічну дугу твору. Завершальна каденція у Fis-dur утворює відчуття примирення й гармонії: людський голос остаточно розчиняється в природі.

Таким чином, *An den Baum Daphne* поєднує у собі кілька вимірів. Він є результатом повернення до відкинутого оперного задуму, водночас функціонує як автономна хорова мініатюра з власною драматургічною логікою. Поетичний текст Грегора і музична інтерпретація Штрауса створюють багаторівневу систему символів: дерево як образ природи, як знак жертви, як метафора безсмертя. Хорове письмо поєднує традицію багатохоровості й пізньоромантичну оркестрову концепцію звуку. У результаті виникає твір, що є не лише «епілогом» до опери *Daphne*, але й справжнім підсумком пізнього стилю Штрауса, в якому голоси утворюють єдине Klangkörper, уособлення природи й метафізичного буття.

Гармонічна мова *An den Baum Daphne* є надзвичайно показовою для пізнього Штрауса. Вона поєднує риси традиційної функціональності з тенденцією до розмивання тональних опор через секундові й тритонові зсуви, а також

через послідовні зміни реєстрів і тембрових планів. Уже вступна побудова в Fis-dur сприймається не як стабільний тональний центр, а як точка відліку для численних коливань між спорідненими й віддаленими сферами. Переміщення гармонії до A-dur чи Ces-dur не порушує відчуття цілісності, оскільки композитор послідовно вибудовує «гармонічні поля», у яких акорди функціонують не стільки за законами класичної тональності, скільки як колористичні блоки. Це особливо відчутно у серединних епізодах, де голоси утворюють вертикалі з численними затриманнями й секундовими накладеннями. Подібний тип гармонії тяжіє до принципів імпресіоністичної палітри, але у Штрауса він завжди має драматургічну функцію — передати образ росту, напруги чи трансформації.

Тональні коливання відіграють важливу семантичну роль. Коливання між F-dur та A-dur у фінальних сторінках сприймаються як звуковий еквівалент процесу метаморфози: ніби музика не може визначитися, до якої сфери тяжіти, й перебуває у стані постійного перетікання. Зрештою стабілізація у Fis-dur символізує остаточне злиття Дафни з природою. Не менш значущими є тритонові відносини: вони виникають у моментах драматичної кульмінації, де сам процес перетворення отримує інтервальний символізм. Для Штрауса тритон стає маркером драматичної межі, зламу, що втілює внутрішній опір метаморфози, а його подолання відповідає примиренню в гармонічній площині.

Поліфонічна організація твору вирізняється складністю й оригінальністю. Два змішані хори й хлопчачий хор утворюють дев'ять незалежних ліній, що постійно переплітаються. На відміну від традиційної подвійної хоровості, де групи протиставляються, тут вони взаємодіють як взаємопроникні масиви. Один хор може вести протяжні вокалізації, тоді як інший розгортає мотивний матеріал у русі, створюючи ефект багат шарової акустичної тканини. Вступ хлопчачого хору стає ключовим моментом, адже його монодична лінія накладається на складну фактуру дорослих голосів, утворюючи багатовимірний

простір. Такий прийом не лише розширює темброву палітру, а й надає поліфонічному письму нової якості: воно мислиться не лише як горизонтальне поєднання мелодій, а як просторове зіткнення звукових пластів.

Фактура у творі надзвичайно різноманітна. Штраус поєднує гомофонні блоки з поліфонічними переплетеннями, створюючи ефект «дихання» форми: від прозорих акордових побудов до максимальної щільності, де кожна партія веде власну мелодичну лінію. Особливе місце належить вокалізаціям: дорослі хори часто співають на відкриті голосні без тексту, тоді як хлопчачий хор вимовляє слова. Такий розподіл функцій надає особливого драматичного ефекту: людське слово поступово втрачає силу, поступаючись чистому звукові, а наприкінці воно зникає зовсім, перетворюючись на спів природи. Це яскраво демонструє здатність композитора інтегрувати семантичний рівень у фактуру, де сама відмова від тексту стає знаком завершеної трансформації.

Виконавські аспекти *An den Baum Daphne* винятково складні. Поєднання двох мішаних хорів із хлопчачим колективом вимагає не лише інтонаційної дисципліни, а й тонкого відчуття тембрового балансу. Найбільші труднощі пов'язані саме з хлопчачим хором, який веде основну мелодію в ключових моментах. Його партія побудована у високому регістрі, де кожне відхилення інтонації відчувається особливо гостро. До того ж дитячий тембр має зберігати чистоту й прозорість навіть на тлі густої гармонічної маси дорослих голосів. Це вимагає від диригента й хормейстера виняткової уваги до акустичного розташування ансамблю: хлопчачий хор повинен бути водночас інтегрованим у загальну тканину і достатньо виразним, щоб донести символічний «голос природи».

Не менш складними є завдання для змішаних хорів. Часті зміни фактури — від протяжних акордових мас до швидких поліфонічних епізодів — потребують високої технічної підготовки. Важливим є контроль дихання у довгих фразах, де композитор вимагає тривалого витримування акордів у *ppp*. Крім того, використання вокалізацій створює додаткову інтерпретаційну проблему:

залежно від того, чи співаються вони з відкритим чи закритим ротом, змінюється загальний тембровий баланс. Саме ця свобода, залишена композитором, вимагає від диригента усвідомленого вибору, що впливатиме на звучання цілого твору.

Дикція й риторичне моделювання тексту Грегора становлять окремий виклик. Поетичний матеріал насичений апострофами¹ й риторичними зверненнями, які необхідно передати з максимальною виразністю. Хори мають чергувати силу абстрагованих вокалізацій із точністю словесної артикуляції, а це потребує виняткової уваги до акцентуації, динаміки та синтаксичного членування. В кульмінаційних епізодах слово стає носієм драматичної сили, і будь-яке розмивання дикції може зруйнувати ефект.

Усе сказане робить твір одним із найскладніших у хоровій спадщині Штрауса. Не випадково він увійшов до репертуару лише найпрофесійніших колективів і виконується здебільшого у фестивальному чи ювілейному контексті. Для сучасних інтерпретаторів *An den Baum Daphne* є не стільки концертним номером, скільки мистецьким викликом, здатним продемонструвати найвищий рівень ансамблевої вокально-хорової культури.

Художнє значення твору полягає у його символічному статусі «епілогу». Це не просто додаток до опери *Daphne*, а окрема хорова поема, що підсумовує пізній стиль Штрауса. Тут поєднується оркестрове мислення, властиве його симфонічним полотнам, із поліфонічною традицією, яка сягає корінням у добу багатохорових експериментів Венеції. Поєднання дитячих і дорослих голосів утворює багатовимірний Klangkörper, що втілює метафору природи як космічного звукового тіла. Гармонічні зсуви, вокалізації, контраст тексту й чистого звуку створюють ефект метаморфози, яка стає ключовим художнім образом. Таким чином, *An den Baum Daphne* (о.Ор., AV 137) — це не лише пізній хоро-

¹ Апострофа (грец. ἀποστροφή — звернення) — риторична фігура, заснована на емоційно піднесеному зверненні до особи, явища природи, предмета чи абстрактного поняття. У поетичному тексті вона слугує засобом драматизації висловлювання та підсилення його експресії.

вий експеримент, а й духовно-філософський маніфест. Він доводить до вершини штраусівське прагнення трактувати хор як оркестр голосів, у якому поєднуються символічні образи, складна поліфонічна техніка й надзвичайні виконавські вимоги. Саме ця унікальна сукупність робить твір кульмінацією його хорової творчості та одним із найбільш концептуально насичених зразків хорової літератури ХХ століття.

Висновки до Розділу 2

Аналіз хорової творчості Ріхарда Штрауса для хору *a cappella* дозволяє розглядати її як окрему й внутрішньо цілісну сферу композиторської спадщини, у якій сформувалися характерні риси його індивідуального хорового стилю. Кількісне переважання чоловічих хорів засвідчує не випадковий інтерес композитора до цього виконавського складу, а його послідовне звернення до одного з провідних феноменів німецької музичної культури другої половини ХІХ століття — чоловічого співочого руху. Водночас творчість Штрауса не продовжує традицію *Männergesang* у її усталеному вигляді, а демонструє її суттєве художнє переосмислення.

Встановлено, що чоловічі хори композитора утворюють три взаємопов'язані жанрові групи — твори з нагоди певних подій, обробки народних пісень та оригінальні композиції. Така типологія відображає не лише різні функціональні сфери побутування хорової музики, але й різні способи взаємодії автора з традицією. Якщо у присвятних і святкових композиціях хор виступає засобом мистецької комунікації та своєрідного музичного коментаря до конкретної події, то у фольклорних обробках і самостійних творах він перетворюється на простір активного композиторського експерименту.

Доведено, що навіть у найменших за масштабом композиціях Штраус послідовно уникає суто прикладного трактування жанру. Жартівливі канони, присвятні хори та невеликі святкові твори демонструють характерне для композитора поєднання професійної поліфонічної техніки, індивідуалізованого

тематизму та тонкої музичної іронії. У цих композиціях уже окреслюються ті риси хорового письма, які згодом набудуть більшого художнього масштабу.

Аналіз народнопісенних обробок засвідчив, що звернення Штрауса до фольклорного матеріалу не пов'язане з романтичною ідеєю збереження народної пісні як історичного документа. На відміну від багатьох композиторів XIX століття, він трактує народну мелодію як основу для індивідуального авторського висловлювання. Використання ладових архаїзмів, поліфонічних прийомів, несподіваних гармонічних зіставлень та сміливих тональних відхилень свідчить про прагнення поєднати історичну стилізацію з модерним музичним мисленням. Унаслідок цього народнопісенна традиція постає не як об'єкт реконструкції, а як матеріал для творчого переосмислення.

Найповніше індивідуальність композитора розкривається в оригінальних чоловічих хорах, де традиційні моделі німецького хорового мистецтва зазнають істотної трансформації. Встановлено, що Штраус свідомо відходить від естетики побутового *Liedertafel*-співу, замінюючи просту куплетну організацію складною драматургією, розширюючи гармонічний словник та істотно підвищуючи виконавські вимоги. Хорова фактура набуває високого ступеня самостійності, а поліфонічне мислення стає одним із провідних чинників музичного розвитку.

Особливого значення набуває прагнення композитора перенести у сферу хорового письма принципи, властиві його симфонічному та музично-драматичному мисленню. Саме тому чоловічі хори Штрауса характеризуються активністю тематичного розвитку, постійною варіантністю музичного матеріалу, підвищеною роллю гармонії у формуванні драматургії та тяжінням до наскрізної форми. У цьому аспекті вони постають своєрідною творчою лабораторією, у якій відпрацьовувалися окремі засоби композиторської техніки, характерні для зрілого стилю митця.

Принципово нового художнього рівня індивідуальний хоровий стиль Ріхарда Штрауса досягає у творчості для мішаного хору *a cappella*. Проведений

аналіз засвідчив, що саме ця група композицій стала найповнішим виявом його композиторської естетики, у якій історично сформовані жанрові моделі набувають якісно нового змісту. У творах, *Vier Sätze zu einer Messe* AV 31, *Sieben Lieder* AV 67, *Zwei Gesänge* op.34 та *Deutsche Motette* op. 62, хор остаточно перестає функціонувати як сукупність окремих голосових партій і постає як цілісний багаторівневий звуковий організм, у якому поліфонічні, гармонічні, темброві та драматургічні процеси інтегруються в єдину композиційну систему. Саме у творах для мішаного хору а cappella найпоєднаніше реалізуються характерні для Штрауса принципи симфонізації хорового письма, безперервності музичного розвитку, індивідуалізації фактури та виняткової деталізації тембрової драматургії, завдяки чому хор набуває функціональної самодостатності й виявляє потенціал, співмірний із можливостями симфонічного оркестру.

Таким чином, творчість Ріхарда Штрауса для хору а cappella репрезентує завершену художню концепцію, у межах якої найповніше розкриваються закономірності його індивідуального стилю. Якщо чоловічі хори відображають процес творчого переосмислення традицій німецького співочого руху та поступову професіоналізацію жанру, то композиції для мішаного хору становлять вершину еволюції композиторського мислення, де досягають органічної єдності поліфонічна майстерність, гармонічне новаторство, симфонічні принципи розвитку та глибоке осмислення поетичного слова. Саме тому хори а cappella слід розглядати не лише як самостійну складову творчої спадщини композитора, а як центральний простір формування його хорової естетики, у якому найбільш повно виявилися новаторські тенденції, що визначили подальший розвиток європейської академічної хорової музики ХХ століття.

РОЗДІЛ 3

МУЗИКА РІХАРДА ШТРАУСА ДЛЯ ХОРУ ІЗ СУПРОВОДОМ: ФОРМИ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗУ

3.1. Чоловічі хори: композиторський текст та виконавські аспекти

Етапи звернення Ріхарда Штрауса до жанрів, призначених для чоловічого хору з оркестром, позначені наступними роками: 1886, 1904, 1905, 1927 та 1929, тобто композитор повертався до такого типу композицій приблизно раз на двадцять років. За винятком втраченого раннього хорového твору та невеликої (лише у 13 тактів) хоровой сцени з музики до драми П. Кальдерона *Der Richter von Zalamea* («Суддя із Саламеї»), усі інші композиції Штраус визнав гідними для надання їм опусного номера та опублікування. Наведемо список цих творів:

- *Bardengesang* («Пісня бардів») з «Германової битви» за Генріхом фон Клейстом для чоловічого хору та оркестру, AV 181 (твір втрачено) (1886);
- *Lied der Chispa* («Пісня Чіспи») для мецо-сопрано, одноголосного чоловічого хору, гітари та двох арф із драми Педро Кальдерона де ла Барки «Суддя із Саламеї», о.Ор., AV 96/2 (1904);
- «Пісня бардів» із «Германової битви» Фрідріха Готліба Клопштока для чоловічого хору з оркестром, ор. 55 (1906);
- *Die Tageszeiten* («Час доби») на вірші Йозефа фон Айхендорфа, для чоловічого хору з оркестром, ор. 76 (1927);
- *Austria* («Австрія»), австрійська пісня на текст Антона Вільдганса для великого оркестру з чоловічим хором, ор. 78 (1929).

Подібно до розглянутих вище творів з хоровой спадщини Штрауса, тематичне коло композицій для чоловічого хору з інструментальним супроводом виявляє надзвичайну різноманітність: звитяжні бойові співи в поемі *Bardengesang*, ліричні настрої в циклі *Die Tageszeiten*, елемент традиції народного міського співу з драми Кальдерона та патріотично-піднесена ода Батьківщині в творі *Austria*. Традиційно зауважимо, що не лише інтерес композитора

до різних поетичних сюжетів визначив появу даних творів, а й конкретні історичні обставини та безпосередні мистецькі приводи.

Групу композицій для чоловічого хору з інструментальним супроводом відкриває *Lied der Chispa* для мецо-сопрано, одноголосного чоловічого хору, гітари та двох арф до драми П. Кальдерона *Der Richter von Zalamea*, без опусу, AV 96/2. Безпосереднім приводом до створення цього невеликого, радше епізодичного в творчості композитора твору стала постановка п'єси Кальдерона в Берлінському Лессінг-театрі 7 вересня 1904 року. У виставі взяли участь провідні діячі тогочасного мистецького життя: Макс Слевогт (оформлення декорацій), Отто Брам (постановка), Рудольф Пресбер (німецька адаптація іспанського оригіналу), Ріхард Штраус (автор трьох музичних номерів), Ельза Шифф (виконавиця «Пісні Чіспи»).

Згідно з повідомленням у «*Vossische Zeitung*»¹ (Берлін, 12 серпня 1904 р.), Штрауса було запрошено написати три пісні до драми *Der Richter von Zalamea*. Із них для нас відомими є лише дві: *Маленька любовна пісня (Liebesliedchen)* для тенора з гітарою та арфою та *Lied der Chispa*. Третій номер, на жаль, відсутній. У нотатнику № 10 після ескізів до «*Es war ein Bruder Liederlich*» (*Lied der Chispa*) містяться рукописи з таким текстом: «*Ich bin aus Zigeunerstamm*» («Я походжу з циганського роду»), записані на трьох нотоносцях. Імовірно, йдеться про задум третьої пісні, яка, однак, вважається втраченою, а її склад виконавців наразі неможливо встановити. Відомо, що *Der Richter von Zalamea* ставили у Лессінг-театрі 1904 року, однак не доведено, чи пісні Штрауса й справді були виконані. Принаймні ім'я композитора відсутнє у театральній афіші. Лише значно пізніше обидві пісні були опубліковані: Віллі Шух видав їх у «*Richard Strauss Jahrbuch*» 1954 року й зауважив: «Те, що обидва твори, які тут уперше публікуються, повністю зникли з поля зору, пояснюється тим, що вони (ймовірно, невдовзі після створення) були вшиті до

¹ *Vossische Zeitung* — одна з найстаріших і найвпливовіших німецьких газет, що виходила в Берліні з 1704 до 1934 роки. Її повна історична назва в XIX–XX ст. — *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*.

збірника оригінальних рукописів пісень, який з руки композитора має напис «Gedruckte Lieder» («Надруковані пісні»)» [289, с. 100].

Літо 1904 року Штраус проводить у баварському Марквартштайні. Основну увагу він тоді приділяє опері *Salome*, оп. 54, але водночас знаходить час написати й дві мініатюри на тексти Кальдерона. Згідно з автографом, обидва номери завершені 16 серпня 1904 року, тобто лише через чотири дні після згаданої нотатки у *Vossische Zeitung*. «*Lied der Chispa*» звучить у другій дії драми. Ремарка у тексті сцени має такий зміст: «*Вулиця перед будинком Креспо. Ніч. Виходять капітан, сержант, Ребольєдо, Чісна та солдати; Ребольєдо і Чісна з гітарами*». Таким чином, пісня виконується Чіспою просто на вулиці вночі; її функція в драматургії — внести плутанину в розвиток подій. За характером цей номер можна віднести до жанру «пісні-завзяття» чи міського вуличного співу *Gassenhauer*¹. Виконавський склад зведений до мінімуму: одноголосний чоловічий хор (солдати), що тричі підхоплює рефрен, попередньо заспіваний Чіспою, на слова: «*Halloh, halloh, mal so, mal so*» («Гей-го, гей-го, то так, то сяк»). На цьому й вичерпується роль хору. Інструментальний супровід також максимально простий: гітара й дві арфи в унісон, і вся фактура побудована на чергуванні басового тону з акордовим супроводом. Мелодичний матеріал у цьому номері цілковито належить вокальним партіям. Тому видається доцільним розглядати пісню з супроводом гітари та двох арф у контексті чоловічих хорів з оркестром, навіть попри те, що тут використано лише невеликий ансамбль із трьох інструментів, а не повний оркестр, як у трьох наступних творах із присвоєними їм опусними номерами.

¹ **Gassenhauer** — термін німецького походження, який виник у міському середовищі XV–XVI століть та позначав «вуличні пісні», що вирізнялися особливою простотою форми й швидким поширенням серед публіки. У музичній практиці раннього Нового часу він вживався для означення популярних танцювальних та пісенних зразків (часто тричастинної будови), зафіксованих у численних друкованих збірках. Надалі цей термін набув ширшого значення й уживався як синонім «шлягеру», тобто масово знаної та легко впізнаваної мелодії.

На початку ХХ століття, коли написана *Bardengesang* («Пісня бардів») із «Германової битви» Фрідріха Готліба Клопштока, Ріхард Штраус вступає в період максимальної творчої концентрації, коли його композиторське мислення набуває рис концептуальної цілісності та програмної визначеності. Після естетичного зламу, спричиненого появою *Salome*, його художня стратегія дедалі виразніше орієнтується на сюжети з історико-міфологічним підґрунтям, у яких національна тематика постає не як декларативний жест, а як складний культурний конструкт, осмислений крізь призму модерної музичної мови. Як доба Грюндера, так і Вільгельмівська епоха з особливою прихильністю зверталися до постаті Армінія¹, ватажка черусків. Його перемога у 9 році н. е. над римськими військами під проводом Варра інтерпретувалася та героїзувалася згідно з офіційною візією історії часів Вільгельма II. У цьому ж ідеологічному ключі було завершено й урочисто відкрито 1875 року у Тевтобурзькому лісі пам'ятник Германну роботи Е. фон Банделя. Цілком зрозуміло, що в такій історико-культурній атмосфері Штраус звернувся до сюжету «Германової битви», літературно опрацьованого як Фрідріхом Готлібом Клопштоком, так і Генріхом фон Клейстом. Обидва джерела були відомі композиторові, проте використані для двох абсолютно різних творів. Тут необхідно усунути поширену в штраусознавстві помилку, ніби існують перша редакція і друга редакція *Bardengesang* Клопштока, покладеного композитором на музику [232, с. 1352]. Насправді Штраус звернувся до цього тексту лише один раз — у 1906 році, створивши хорову поему для чоловічого хору з оркестром, ор. 55. Натомість у композиції 1886 року було використано драму «Германова

¹ Арміній (лат. *Arminius*; бл. 18 р. до н. е. — 21 р. н. е.) — вождь германського племені черусків, який очолив повстання проти Римської імперії та здобув перемогу над трьома римськими легіонами під проводом Публія Квінтілія Варра в битві у Тевтобурзькому лісі 9 р. н. е. (лат. *clades Variana*). Вихований у Римі та обізнаний із римською військовою системою, Арміній зумів використати стратегічні слабкості супротивника. Його перемога зупинила подальшу експансію Риму на схід від Рейну та стала символом германської незалежності. У ХІХ столітті в німецькій історіографії та культурі постать Армінія (ототоженого з «Германом») була міфологізована як уособлення національної єдності та історичної місії німецького народу.

битва» Г. фон Клейста. Оскільки партитура досі не віднайдена і вважається втраченою, неможливо достеменно встановити, які саме вірші з клейстівського твору поклав на музику Штраус. Можна лише припустити, що він міг використати строфи з одного з наступних *Bardengesang*:

I

*Ми людські страждання терпіли
Від того дня, як увійшов чужинець;
Ми не мстили першої наруги,
Що з глумом кинута була на нас згори.
Ми діяли за наукою богів,
Багато років у прощенні жили.
Та зрештою тягар ярма став надто важким,
І його потрібно скинути!*

II

*Ти не здригнешся і не відступиши
Від влади, яку сміливо здобув;
Тебе не охопить та спокуса,
Що зраджує твій вірний народ.
Ти лагідний, о сину богів,
Весна не може бути лагіднішою;
Та нині стань страшним, мов буря грозова,
І нехай блискавиці з твого обличчя сиплються! [176, с.332]*

Імовірно, на цей текст Штраус звернув увагу безпосередньо завдяки своєму тодішньому роботодавцеві — герцогу Георгу II Саксен-Мейнінгенському [292, с. 113]. Принаймні відомо, що Штраус разом зі своїм наставником Гансом фон Бюловим відвідав придворний театр у Мейнінгені, де у січні 1886 року ставилася як драматичний твір «Германова битва» Г. фон Клейста [88, с. 366]. Отже, *Bardengesang* AV 181 можна зарахувати до ряду невеликих театральних музичних композицій Штрауса, написаних епізодично, подібно до творів для гетевської драми *Lila* (без опуса, AV 45), для шекспірівського «Ромео і Джульєтти» (без опуса, AV 86) чи для кальдеронівського *Der Richter von Zalamea* (без опуса, AV 96).

Bardengesang 1886 року згадується також у листуванні композитора з батьками. Так, 12 січня 1886 року він пише матері: «У неділю отримав люб'язного листа від герцога з почесним проханням перекомпонувати *Bardengesang* у «Германовій битві», яка йому не сподобалася. Уже сиджу над цим; якщо нова версія *Bardengesang* припаде герцогу до вподоби — можливо, отримаю орден!» [320, с. 81]. В іншому листі до матері Штраус наводить деякі деталі щодо інструментального складу: «До “Германової битви” немає жодної музики. Лише *Bardengesang* (супровід арф і наприкінці труби, валторни, тромбони). Арфи замінюються на фортепіано й струнні *pizzicato*» [318, с. 330].

Вже через місяць після висловленого прохання герцога *Bardengesang* була завершена, тож 19 лютого 1886 року Штраус міг повідомити батькові: «Сьогодні мій хор бардів було випробувано на сцені, і Його Високості він дуже сподобався» [320, с. 81]. Після постановок у Мейнінгенському театрі цей хор був забутий, тому вочевидь не дійшов до друку й публікації. Натомість суперник Штрауса — Ганс Пфіцнер — у 1906 році видав у Boosey & Hawkes *Bardengesang* з «Германової битви» Г. фон Клейста для чоловічого хору, шести валторн, чотирьох альтів і чотирьох віолончелей (без опуса). Саме до цього періоду належать і штраусівська поема *Bardengesang*, адже у 1905 році він знову звернувся до бардівської поезії, цього разу — до текстів із «Германової битви» Фрідріха Готліба Клопштока (1724–1803). У героїчній poemі Клопштока бардівські піснєпіви не мають характеру маргінальних інтермедій, а становлять жанрово й композиційно домінуючий компонент: «Великий простір у цих творах займають масштабні хори — *Bardengesang*, пройняті гімнічною піднесеністю, які виростають у своєрідні невеликі хоріві кантати в межах драматичної дії» [299, с. 8]. Відомо, що ще Крістоф Віллібальд Глюк покладав на музику пісні й хори з «Германової битви», однак він їх не опублікував.

Час створення *Bardengesang* Штрауса припадає на його діяльність на посаді першого придворного капелмейстера Пруссії в Берліні. У 1905 році кайзер Вільгельм II надав композиторові п'ять вільних літніх місяців зі збереженням повного окладу: «Зміна контракту (6 місяців служби та відпустка з 1 травня до 30 вересня)» [299, с. 8], — як писав Штраус 24 серпня 1905 року берлінському інтенданту графу фон Гюльзен-Гезелеру. У цьому листі композитор висловив бажання віддячити за таку прихильність: «Дозвольте, ваша екселенціє, повідомити, що я розпочав велику композицію для чоловічого хору й оркестру (прекрасний *Bardengesang* із «Германової битви» Клопштока), яка, можливо, була б достойною викликати прихильність Його Величності кайзера. Якби Його Величність дозволив прийняти присвяту цього твору після його завершення, я був би надзвичайно щасливим і зміг би висловити свою вдячність за виявлену милість. Чи не зволили б ваша екселенціє приватно поцікавитися у Його Величності з цього приводу?» [129, с. 161]. Зрештою твір був присвячений «Рішучому поборникові цілей Спілки німецьких композиторів, активному захисникові всіх мистецьких прагнень чоловічих співочих товариств, панові хормейстеру Густаву Вольгемуту», — як це засвідчує автограф партитури. Автограф закінчується приміткою: «Шарлоттенбург, 26 квітня 1906 р.» [129, с. 162].

Злам 1905–1906 років ознаменувався появою опери *Salome* та хорової поеми *Bardengesang*, що перебували у Штрауса в паралельному творчому опрацюванні, фактично формуючи єдиний етап його художніх пошуків. Таким чином, *Salome* op. 54 була завершена 20 червня 1905 року, а *Bardengesang* постала в безпосередній хронологічній близькості. У нотатнику № 8 поряд з ескізами до *Bardengesang* містяться також начерки до *Sinfonia Domestica* op. 53, та кантати *Taillefer* op. 52. Стилiстичні паралелі між цими творами є цілком очевидними. Подібно до *Salome*, у *Bardengesang* значна частина музичної дії передана оркестру, тоді як солісти або хор виконують радше функцію носіїв ідей і драматичного змісту.

Штраусу нерідко закидали, що він занадто підлаштовувався під дух часу, а надто — під музичні смаки своїх сучасників. При створенні багатьох своїх творів композитор намагався враховувати актуальні запити та очікування публіки. Про цю проблему він багато розмірковував, що підтверджує його висловлювання на адресу Гуго фон Гофманстала стосовно *Der Rosenkavalier* op. 59. У 1909 році, тобто за рік до завершення опери, Штраус писав своєму лібретистові: «Ми зробимо це [*Der Rosenkavalier*]. Ми поставимо його, і я знаю напевно, що скажуть. Скажуть, що загальне очікування знову ганебно розвіялося, що це зовсім не та комічна опера, на яку німецький народ десятиліттями чекав із тугою. І з таким коментарем наша опера провалиться» [149, с. 428]. Як відомо, *Der Rosenkavalier* аж ніяк не зазнав провалу. Уже 1906 року Штраус правильно відчував, що тематика бардівства, битви у Тевтобурзькому лісі, воєнного галасу й «етосу Вальгалли» відповідає «загальному очікуванню» його сучасників. Саме тому *Bardengesang* у вільгельмівську добу була сприйнята дуже прихильно. Утім, у довгостроковій перспективі цей твір не зміг утвердитися у репертуарі.

Як з музичного, так і з літературного боку *Bardengesang* належить до проблемних творів у хорovій спадщині Штрауса. Текстова основа зазнала численних критичних зауважень. Особливо безглуздою та штучною видається чотиривіршова строфа, де згадуються двадцять три племені, що боролися проти римлян. Для прикладу наведемо один із таких віршів:

*«Гей, ви, черуски! Ви, хатти! Ви, марси! Ви, семнони!
Ви, урочисті імена бойового співу!
Ви, бруктерери! Ви, варни! Ви, готони! Ви, левобери!
Ви, урочисті імена бойового співу!»*

Ці тексти неодноразово ставали предметом іронічних оцінок: «Табличноподібний перелік ... нагадує радше допит на уроках історії минулих десятиліть, ніж власне поетичний твір» [298, с. 328]; «Але сам текст, ця етно-

графічна карта, ні» [236, с. 432]; «ритмічно зв'язана мова, що перетворюється на репетиційний конспект із Цезаревого *De bello Gallico*¹» [115, с. 7]. Інший критик зазначав: «Я наводжу цей безмежно немюзичний текст, запозичений у Клопштока (*Hermannsschlacht*), лише для того, щоб показати, наскільки іноді Штрауса могло спокушати неможливе, і як він зумів із цього закам'янілого матеріалу, з цього «шкіряного футляра» тексту все ж таки створити справжнього “Штрауса”» [236, с.430].

«*Bardengesang*» цілком слушно було б віднести до напряму натуралізму [59, с. 281]. Текст описує криваву баталію, а музика надзвичайно влучно її «зображує». У цьому творі Штраус постає як оркестровий віртуоз, технік, що вміє демонструвати зовнішні ефекти. Оркестр, подібно до складу в кантаті-баладі *Taillefer* оп. 52, має також надзвичайно розширену інструментовку. Лише група скрипок представлена найменш чисельно, тоді як у складі ударних з'являється навіть тамбурін. Деталізована, надзвичайно диференційована, тобто натуралістична репрезентація баталії підкреслюється розташуванням груп мідних духових за сценою. Роги, труби та тромбони звучать «*позаду сцени*», «*звіддаля*», «*ближче*», «*ще ближче*», «*зовсім близько*», «*напівдалеко*». Безпосередньо перед завершенням твору подається остання ремарка: «*Тепер [оркестр духових – О.Б.] розміщений у залі на подіумі, але на відстані від валторн, труб і тромбонів [основного – О.Б.] оркестру*». Рух і сум'яття битви підкреслюються рухливим мідним «хором» духових, розташованим за сценою, — ефект радше зовнішній, проте відчутний за своєю дією. Музичний матеріал цього спеціально виділеного мідного хору вичерпується постійним повторенням висхідного квартового стрибка.

Фанфарний сигнал, транспонований на різні звуковисотні рівні, звучить протягом усього твору 90 разів. В інструментальному плані особливо впадає у

¹ *De bello Gallico* — лат. «Про галльську війну»; скорочена форма назви твору Гая Юлія Цезаря *Commentarii de Bello Gallico*, у якому подано опис військових кампаній у Галлії 58–50 рр. до н. е. Текст має характер політично вмотивованої військово-історичної оповіді й вирізняється лаконічним, риторично виваженим стилем викладу від третьої особи.

вічі домінування ударних і духових інструментів над струнними у цьому батальному полотні, що, безумовно, слід розуміти як звукову мальовничість. Окрім заключного хорового кадансу в *C-dur*, основна драматургія та відтворення атмосфери битви зосереджені в оркестрі [298, с. 329]. Чоловічий хор натомість обмежується лише поодинокими вигуками: короткими мелодичними формулами, які підсилюють відчуття хаосу та сум'яття бою.

У формотворенні відчутна схильність Штрауса до риторично-куплетної організації, але з принциповою симфонізацією: повтори не є буквальною репризою, вони щоразу набувають іншої ваги завдяки зміні щільності фактури, реєстрового діапазону та інструментальної «підсвітки». Розвиток здійснюється насамперед через вертикаль — наростання гармонічної напруги й тембрового тиску, а не через дрібномотивну роботу. Це властиво композиторові саме в 1900-х роках, коли драматургія часто вибудовується як керований «потік» енергії, що спрямовується до кульмінаційних плато.

Тематизм *Bardengesang* тяжіє до декламаційно-гімнічного типу: мелодика має виразну опору на тонічно-домінантові поля, а її профіль скоріше функціональний, ніж ліричний. Ключова інтонаційна ідея набуває характеру формульного жесту, який може повторюватися, переноситися, згущуватися у вертикалі та дублюватися в різних шарах ансамблю — саме так формується «моноліт» висловлювання. Текстова артикуляція домінує над кантиленністю: музична фраза ніби «промовляє», а не «співає» в лірико-романсовому сенсі.

Гармонічна мова тримається в межах розширеної тональності (у джерелах зазначається *c-moll* як тональний центр), однак Штраус мислить гармонію не як «прикрашання», а як механізм акустичної напруги: часті домінантові накопичення, тривале утримання функціональних опор, напластування акордових пластів створюють ефект немовби «стиснення» простору перед розв'язанням. Хроматика має здебільшого колористичну та драматургічну роль: вона підсилює рух до кульмінаційних вузлів або затемнює гармонічний рельєф у перехідних зонах, не руйнуючи загальної тональної керованості.

Фактура у творі принципово масивна й багат шарова. Три ТТВВ-хори можуть мислитися як три самостійні блоки, що то зливаються в уніфікований «корпус», то взаємодіють антифонно, створюючи масштабну стереофонію. При цьому поліфонічність тут не самоціль: імітаційні або перекличні ходи працюють на просторовий ефект і нарощення енергії, а не на автономний контрапунктичний розвиток. Важливо, що оркестр у цій композиції не просто «підкладає» гармонію, а розбудовує драматургічний каркас: темброві групи то ущільнюють хорову вертикаль, то прорізають її акцентними імпульсами, то «виносять» кульмінацію за межі суто вокального шару.

Особливу роль відіграє сценічно-акустичний фактор. Партитурні рішення передбачають використання духових груп, що знаходяться поза сценою (offstage), і це переводить сприйняття хору з площини «фронтальної» концертності у просторову подію: звук ніби набуває другого плану, який не дублює, а коментує й загострює головний драматургічний рельєф твору.

У метроритміці домінує відчуття урочистого кроку й декламаційної організованості: ритмічний рисунок підпорядковано акцентам тексту та енергії «ораторського» звернення. Кульмінації реалізуються не через прискорення чи дрібну рухливість, а через зростання амплітуди — ширину фрази, масу вертикалі, тембровий тиск і динамічну насиченість. З виконавської точки зору твір потребує не стільки «м'якого» злиття, скільки дисциплінованого балансування трьох хорів у просторі, чіткої дикції та інтонаційної опори в низьких голосах, бо саме басовий фундамент забезпечує стійкість монументальної гармонічної конструкції.

Показовим є й те, що в оркестровці відсутня арфа — інструмент, традиційно пов'язаний із образом барда. Арфа доречна для індивідуального співця (як, наприклад, у симфонічній поемі *Der Barde* op. 64 Яна Сібеліуса), проте не для цілої групи бардів. Гігантський оркестр вимагає відповідно «гіперрозмірного» хору. Уже Клопшток передбачив у творі різні групи хору, і тому Штраус також дотримується цієї основи та ділить чоловічий хор на три окремі групи,

однак 12-голосся фактично не досягається: хори здебільшого вигукують одноголосні або двоголосні бойові репліки. У середині кожної групи панує унісон. Рівень складності композиції можна визначити як «середній». Тут відсутні ті надмірні виконавські труднощі, які зазвичай притаманні Штраусу. Ще до настання кульмінації композитор остаточно утверджує C-dur, який у драматургічному контексті твору набуває значення тональності перемоги та тріумфального завершення битви. Заключний розділ, позначений ремаркою «Schwungvoll» (con brio), підсумовує цей образ енергійним і життєствердним звучанням. Короткі хорові формули поступово перетворюються на мелодії; арки мелодичного розвитку стають дедалі ширшими й масштабнішими. Фінал звучить особливо мелодійно, майже у народнопісенному дусі [115, с. 8]. Принаймні наступні такти певною мірою нагадують початок відомої народної пісні «*Ich hab' mich ergeben*» («Я присвятив себе» / «Я віддав себе»):

Приклад 3. 1. «*Ich hab' mich ergeben*»

The image displays a musical score for three voices, likely a choral setting. It consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The music is marked with a forte dynamic (*ff*). The lyrics are in German and English. The German lyrics are: Die Wolke zieht, im Hai - ne wehts, im The cloud rolls on, the night - winds blow, the. The English lyrics are: The cloud rolls on, the night - winds blow, the. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern of eighth notes, suggesting a 'wind machine' effect.

Штраус, як відомо, часто вдавався до натуралістичних ефектів, стимульованих розвитком програмної музики, наприклад, какофоній, що імітують шумові явища, використання «машини вітру» та «машини грому» (*Alpensymphonie*, *Don Quixote*) або ж зображення звуків отари овець, яку жемуть додому в опері *Daphne* op. 82: вигуки, мекання, тиснява, гавкіт собак тощо. Серед подібних прикладів слід назвати також «бойову» музику в *Ein Heldenleben* op. 40.

Враження від цього твору, його ефектність і помпезність, у формі римованих віршів яскраво описав Віктор Кельдорфер, який 1922 року виконав його у Відні з шубертівським хоровим товариством:

*Невдовзі твір ми мали,
Що тут ніхто іще не знав;
До найсміливіших він належав,
Для першого виконання обраний став.
Твір із студентських ще семестрів,
З подвійним оркестром — на сцені й поза ним,
У реалізмі надмірний, повний сил:
Це був бардів спів — «Bardengesang»!
Такий потужний був потік звучання,
Що затремтіли стіни фундаментальні.
Ще й наступного дня все вібрувало,
Коли сам Штраус цей твір диригував [287, с. 108].*

Фрітц Гізі вважав, що зовнішність у музиці виключає внутрішність і що «встановити інтимне відношення до цієї громоподібної батальної музики» [137, с. 36] навряд чи можливо. Сухуватий текст, оцінка музичної субстанції, надмірно зовнішній ефект, «груба інструментовка» [59, с. 282]— усе це робить *Bardengesang* проблематичним твором. Його ефектність і тематика, ймовірно, вже сьогодні нікого не можуть внутрішньо зачепити.

Абсолютно інший настрій і зовсім інше художнє враження справляє *Die Tageszeiten* («Час доби») Йозефа фон Айхендорфа — вокальний цикл для чоловічого хору з оркестром оп. 76, створений 22 роками пізніше. Оскільки цей твір був «присвячений Віденському “Шубертбунду” та його диригенту Віктору Кельдорферу», саме з Кельдорфера можна довідатися точніше про обставини виникнення та виконання. 7 грудня 1922 року *Bardengesang* прозвучав у Відні у виконанні «Шубертбунду» під орудою Кельдорфера. Через два дні сам Штраус диригував цей твір. Саме так відбулося знайомство композитора з Віденським «Шубертбундом», який невдовзі (1924) надав йому звання почесного члена.

Ще перед 11 червня 1924 року, у травні, «Шубертбунд» з нагоди 60-річчя Штрауса влаштував біля його тодішнього віденського помешкання на Mozartplatz вечірнє серенадне вшанування. Тоді було виконано «Хор жреців» Моцарта та а cappella-хор Штрауса *Geistlicher Maien* (без опуса, AV 101/1). Наведемо спогади про цей день В. Кельдорфера:

«На завершення святкування ювіляр виголосив зі свого балкона величну обітницю вірності «Шубертбунду». Під час затишної зустрічі в родинному колі Маестро, що відбулася після цієї незабутньої урочистості, я [Віктор Кельдорфер], підбадьорений кількома келихами найкращого пфальцького вина, яке його видавець Фіртнер привіз із Берліна як подарунок до дня народження, звернувся до нього з проханням: щоб він написав для мого “Шубертбунду” колись масштабний хоровий твір, створений спеціально для нас. [На що Штраус відповів:] “Отже, це буде примусове ювілейне опус-замовлення? ... Ну, про це, до речі, можна поговорити! Ах, якби я тільки краще володів технікою чоловічого хорового письма... Адже мої хорові партитури завжди звучать не так, як мені хотілося б! ... Ну, побачимо, чи щось мені спаде на думку! Але де ж узяти добрий текст?” У своїй тривозі, щоб Маестро знову не витратив своє високе мистецтво на поезію, органічно йому чужу, як це сталося у випадку з *Bardengesang*, я спрямував його увагу на Айхендорфа. “Добре, дуже добре! — відгукнувся Штраус. — Це справжній романтик у повному сенсі слова, який мені близький. Але ж хіба нещодавно Пфіцнер не «вичерпав» Айхендорфа до перенасичення?” — “Ви, мабуть, маєте на увазі його кантату *Von deutscher Seele*, — заперечив я, — але мені здається, що цим він зробив вдалий вибір!”» [163, с. 129].

Минуло три роки, перш ніж восени 1927 року В. Кельдорфера запросили до Штрауса, де він отримав три частини згодом чотиричастинної хорової композиції (*Der Abend* тоді ще бракувало)¹. Частину *Der Abend* було додано лише навесні 1928 року.

¹ Кельдорфер занотував розмову, яка при цьому відбулася:

Тексти всіх частин Штраус запозичив із *Wanderlieder* Йозефа фон Айхендорфа. Заголовки поезій Й. Айхендорфа стали для композитора водночас і програмними назвами чотирьох частин вокально-хорового циклу: *Der Morgen* («Ранок»); *Mittagsruh* («Полуденний спочинок»); *Der Abend* («Вечір»); *Die Nacht* («Ніч»). Перед чотирма розділами Штраус розмістив вступ а саррелла на слова:

*Коли півень крикне з даху,
Місяць гасить світло-лампу,
А зорі сходять із вартування,
Боже, бережи країну й дім!*

Усі обрані композитором вірші пронизані властивою Й. Айхендорфу атмосферою: відчуттям близької спорідненості з природою, романтичною мрійливістю й прагненням до недосяжного. Перебіг доби нерозривно пов'язаний із природними явищами. Протиставлення й драматична напруга в тексті й музиці вибудовуються через те, що одна пора дня змінює іншу, ніби витісняє або «змагається» з нею.

Штраус: «Шановний професоре, я був чемним і слухняним! Ось, по-дивіться, які твори на тексти Айхендорфа я написав на ваш наказ! ... Якщо ж у вас є якісь особливі побажання щодо композиції, скажіть мені про це відверто!»

Кельдорфер (подолавши певну несміливість): «Ви розпочинаєте твір урочистою, триумфальною ранковою фанфарою оркестру, себто, так би мовити, входите одразу через двері. Чи не вважаєте ви, що було б доцільніше ввести пробудження дня словами чоловічого хору, бажано а саррелла? Наприклад, за допомогою відомого епіграматичного закликуну поета: “Wann der Hahn kräht”, що також міститься серед текстів мандрівних пісень Айхендорфа?»

Штраус: «Але ж цей чотиривірш уже використав Пфіцнер у своїй кантаті».

Кельдорфер: «Саме це могло б, якби я був на місці Штрауса, спонукати мене до власного, відмінного трактування».

Штраус спершу не відреагував на це зауваження і попросив висловити інші критичні думки.

Кельдорфер: «Так, у мене справді є ще одне. Мені здається, що у фінальній частині, саме там, де «Ноктюрн» завершується захопленими словами: «So will ich treu verträumen die Nacht im stillen Wald», ви, можливо, написали трохи забагато нот... Ви вдруге повторюєте ці завершальні слова у фінальному розділі, аби підкреслити поетичний фінал. Це чудова ідея! Проте мені здається, що атмосфері пішло б на користь, якби цей епізод спершу було доручено лише хору а саррелла, а оркестр увійшов би лише у репрізі, що зробило б звучання ще урочистішим. Чи не можна відмовитися від цієї 16-тактової інструментальної партії?»

Штраус: «Ви маєте рацію... Тут оркестр повинен мовчати й вступати лише під час повторення» [163, с. 130].

Власні взаємини з природою Штраус трактував неодноразово і в різних контекстах. У *Alpensymphonie* op. 64 він змалював велич альпійського світу засобами натуралістичної техніки; у *Donau AV 291* — образ ріки; у *Deutsche Motette* op. 62 — небесний простір, ефір; у *Aus Italien* op. 16 — сонячні італійські краєвиди. У *Tageszeiten* op. 76 ключовою є «лісова романтика». Поетично й лірично композитор прославляє ліс і його природу:

*Коли перший промінь ранній
Пролітає крізь туманну долину,
Прокидається, шумить ліс і пагорби;
Хто злетіти може — здіймає крила!*

Такі настрої та романтичні образи надихнули Штрауса на створення опусу, стиль якого наближений до народнопісенного, що ґрунтується частково на зрозумілій і емоційно насиченій мелодиці та гармонії. Значні фрагменти твору не можуть приховати свого «лідертафельного» відтінку. Спрощення фактури та використання елементарних музичних засобів справляють позитивне враження. Із рецензії Г. Ляйхтентріта дізнаємося: «Уже немає тієї надмірності ускладнень, юнацької розбурханості, що так характерна для партитур молодого Ріхарда Штрауса. У “*Tageszeiten*” панує зріла мудрість старості: художні засоби застосовані впевнено, лаконічно, ощадливо. Звуконаслідування, яке зазвичай було головним виражальним засобом у Штрауса, тут органічно підпорядковане симфонічній побудові, а не виступає як додаткова прикраса; поліфонічне переплетіння численних мотивів поступається місцем широким мелодичним аркам. Не потрібно особливо підкреслювати, що барвистість, яскравість, блиск і повнота оркестру Штрауса й тут справляють своє, не раз захоплено відзначене, враження. Чотири частини слід розглядати як симфонічну сюїту, а не як низку хорових пісень з оркестровим супроводом...» [206, с. 380].

Твір був визначений як «вокальна симфонія» або «хорова симфонія». В обох формулюваннях ключовим є поняття «симфонія», яке зазвичай належить

до оркестрових жанрів. Оркестр у *Tageszeiten* відіграє провідну роль і визначає жанрове окреслення. Втілення відображення добового колообігу природи оркестр бере на себе з великою віртуозністю. Кожна з чотирьох частин має відносно розлогі оркестрові вступи, в яких зазвичай уже представлено головний мелодичний і тематичний матеріал. Хор не стільки супроводжується оркестром, скільки підтримується та збагачується ним. Власне спів а *carrella* у творі представлено лише двома короткими епізодами: у вступі першої частини («*Wann der Hahn kräht auf dem Dache...*») та у 16 тактах фіналу четвертої частини *Nacht*, починаючи зі слів «*Schon rührt sich 's in den Bäumen...*» («Вже шелестить у кронах дерев...»). Оркестровий виклад формується у властивій Штраусу манері — з підкресленою тембровою розкішшю, густотою фактури та широким динамічним розмахом. Великі частини композиції формує оркестрова поліфонія, де валторни, гобої, скрипки, віолончелі та інші інструменти ведуть власну, відносно самостійну лінію.

Перша частина циклу *Die Tageszeiten* відкриває драматургічну траєкторію всього твору. Уже перші такти формують характерну для цього розділу атмосферу руху й внутрішньої напруги, що метафорично відображає пробудження природи на початку нового дня. Композиція розпочинається коротким вступом а *carrella*, у якому поліфонічна тканина організована за принципом вільної імітації. Короткі інтонаційні формули переходять від одного голосу до іншого, утворюючи рухливу звукову мережу. Така поліфонічна організація не має суворо канонічного характеру; натомість вона слугує засобом мотивного варіювання, що забезпечує постійний рух музичної тканини.

Особливої уваги заслуговує гармонічна динаміка цього вступу. У межах лише 18 тактів відбувається стрімка послідовність модуляцій, яка проходить через низку тональних центрів: F – C – As – f – A – d – B – Es – G7 – D – A – Des – G. Подібна гармонічна строкатість створює ефект нестійкого тонального поля й формує відчуття внутрішньої енергії музичного руху. Ця модуляційна

активність визначає характер не лише вступу, а й усього розділу *Morgen*. Сучасники композитора неодноразово звертали увагу на цю особливість. Так, рецензент Фердинанд Шербер після прем'єри 1928 року писав: «Увесь *Morgen*, не простий у своїй хоровій поліфонії, дещо обтяжується надміром модуляцій, які дають лише незначні мелодичні зиски» [283, с. 929].

Це зауваження відображає одну з характерних рис музичної мови Штрауса. Дійсно, мелодичний матеріал частини не має розгорнутого тематичного характеру. Його основу становлять дві короткі інтонаційні формули, що виконують роль своєрідних тематичних ядер. Саме вони стають матеріалом для подальшої мотивної роботи. Перша інтонаційна формула має стрімкий, дещо імпульсивний характер. Вона формує початковий енергетичний імпульс частини й задає напрямок подальшого розвитку. За своєю експресивністю цей початок певною мірою нагадує експозиційний жест славнозвісної симфонічної поеми *Don Juan*, де подібна моторика також відіграє роль драматургічного імпульсу. Другий тематичний комплекс, навпаки, має виразно ліричний характер. Його інтонаційна пластика нагадує деякі тематичні звороти, які композитор використовував у другій дії опери *Der Rosenkavalier*, пов'язані з образом Софі. На відміну від першої теми, цей матеріал часто з'являється не лише в оркестровому викладі, а й у хоровій партії, де він піддається невеликим варіаційним змінам.

У будові *Morgen* можна вказати на певні структурні аналогії з сонатною формою. Композиційна організація розділу допускає його інтерпретацію крізь призму принципу сонатності, однак не дає достатніх підстав для однозначного визначення як сонатної форми. У початковій побудові виокремлюються дві контрастні тематичні сфери, подальший розвиток ґрунтується на перетворенні й переосмисленні їхнього матеріалу, а завершальний етап повертає основні тематичні утворення в оновленому співвідношенні. Спираючись на положення М. Тіца про функціональну взаємодію тематизму й композиційної структури,

таку організацію доцільно трактувати як прояв сонатного принципу, заснованого на контрасті, розвитку та повторному співвіднесенні тематичного матеріалу. Отже, йдеться не про нормативну сонатну форму, а про ознаки сонатно-симфонічного мислення в межах хорової композиції.

Фактурна організація розділу вирізняється характерною для Штрауса багат шаровістю. Початковий хоровий виклад поступово доповнюється оркестром, унаслідок чого формується складна темброва структура. Оркестр активно бере участь у тематичному розвитку, нерідко підсилюючи або варіюючи інтонаційні елементи хорових голосів. З виконавського погляду цей розділ ставить перед хором чимало труднощів. Часті гармонічні відхилення та щільна поліфонічна тканина вимагають від співаків високої інтонаційної точності й стабільного ансамблевого слуху. Короткі мотивні фрази потребують чіткої артикуляції, а швидка зміна тональних площин — постійного контролю інтонації. Наприкінці розділу гармонічна нестійкість вступу знаходить своєрідне віддзеркалення в оркестровій післямові. Послідовність акордів знову підкреслює модуляційну рухливість, яка є однією з головних характеристик цієї частини.

Таким чином, перша частина циклу виконує функцію своєрідної експозиції всього твору. Саме тут окреслюються основні принципи подальшого музичного розвитку: активна поліфонічна взаємодія голосів, гармонічна мобільність та багат шарова фактурна організація, які у наступних розділах циклу отримують нові смислові та звукові інтерпретації.

Водночас драматургічна логіка циклу передбачає поступову зміну музичного стану. Після енергійної та гармонічно рухливої картини ранкового пробудження музика переходить до іншого емоційного виміру. Саме тому друга частина — *Mittagsruh* — постає як виразний контраст до попереднього розділу. Якщо у *Morgen* домінує динамічна поліфонічна активність і гармонічна мінливість, то у *Mittagsruh* композитор свідомо спрямовує музичний розвиток у площину внутрішньої рівноваги та споглядального спокою. Образ полуден-

ного відпочинку визначає характер усіх параметрів музичної мови — від фактурної організації до гармонічної стабільності, що надає цьому розділу функції своєрідного центру рівноваги в межах усього циклу.

Частина відкривається спокійним вступом дерев'яних духових і струнних інструментів, позначеним ремаркою повільного й протяжного руху. Уже перші такти формують тематичне зерно, з якого надалі розгортається весь музичний матеріал. На відміну від попереднього розділу, де тематизм базувався на контрасті коротких інтонаційних імпульсів, тут музична думка формується через поступове розгортання співучої мелодичної лінії.

Гармонічна мова *Mittagsruh* також демонструє принципові зміни у порівнянні з першою частиною. Якщо у *Morgen* гармонічний розвиток характеризувався швидкою зміною тональних центрів, то тут переважають більш стабільні діатонічні співвідношення. Тональний простір звужується, а гармонічні переходи стають плавнішими та передбачуванішими. Саме ця гармонічна стриманість створює відчуття спокою та статичності, що відповідає поетичному образу полуденного відпочинку.

Фактурна організація частини підкреслює атмосферу споглядальності. Хорові голоси часто об'єднуються у широкі гармонічні пласти, тоді як оркестр підтримує їх м'якими тембровими фарбами. У такій структурі особливо важливу роль відіграє баланс між вокальною та інструментальною складовою, оскільки надмірна активність будь-якого шару могла б порушити внутрішню рівновагу звучання. Замість активної імітаційної взаємодії голосів, характерної для *Morgen*, тут домінує більш статична фактура з переважанням гомофонних або м'яко поліфонізованих епізодів. При цьому хор і оркестр беруть однакову участь у тематичному розвитку: оркестрові інструменти нерідко підхоплюють або продовжують інтонаційні елементи хорових партій, утворюючи своєрідний діалог між вокальною та інструментальною сферами. Така взаємодія сприяє формуванню особливої тембрової атмосфери, що підкреслює образ спокійної полуденної природи.

З виконавського погляду ця частина не є настільки інтонаційно складною, як *Morgen*, проте вона висуває інші вимоги до хору. Співаків очікує тривалі утримання стабільної інтонації в умовах повільного темпу та протяжних фраз. Такі умови потребують високої культури звуковедення та здатності підтримувати єдність ансамблю у тривалих гармонічних структурах. Оркестровка цього розділу вирізняється особливою м'якістю. Дерев'яні духові та струнні інструменти формують пасторальний тембровий фон, який підсилює відчуття природної гармонії. Оркестр не прагне до драматичного розвитку, а радше створює атмосферу акустичного простору, у якому хор розгортає свою мелодичну лінію.

Таким чином, *Mittagsruh* є точкою внутрішнього спокою, що становить важливу драматургічну вісь усього циклу. Водночас така зосереджена рівновага не є остаточною. Логіка природного добового кола, покладена в основу композиції, передбачає подальшу зміну музичного стану. Поступово ця внутрішня стабільність починає трансформуватися, готуючи слухача до нового етапу розвитку. Третя частина циклу — *Der Abend* — позначає момент переходу від спокійної полуденної зосередженості до більш напруженого вечірнього стану. У межах цієї частини композитор створює виразну картину вечірнього руху природи, де спокій попереднього розділу поступово змінюється внутрішнім хвилюванням. Третя частина безпосередньо пов'язана із фіналом: відповідно до авторської ремарки «*attacca Nr. 4 Die Nacht*», вона переходить у четверту частину без паузи, що підкреслює їх драматургічну єдність. Музичний розвиток розпочинається різким акцентом литавр, який формує своєрідний ритмічний сигнал початку чогось нового. Цей удар не є лише вступним жестом: партія литавр проходить через усю частину як характерний структурний елемент, що надає музиці відчуття внутрішньої напруги. Після цього до звучання приєднується хор, і фактура швидко набуває рухливого характеру. Темпова ремарка *Sehr bewegt* визначає загальну моторну природу частини. Музична тканина набуває рис скерцозного руху у розмірі *alla breve*. Саме тут

проявляється особлива пластичність поліфонічної організації: короткі інтонаційні формули, подібно до попередніх розділів циклу, переходять від одного голосу до іншого, проте тепер їхня взаємодія стає значно більш напруженою. Вже у вступному хоровому жесті експонується інтонаційне ядро: характерні квінтові паралелі на словах «*laute*» (*тихо*) створюють виразний звуковий ефект, що одразу привертає увагу слухача. Саме з цього короткого мотиву розгортається подальший матеріал частини: більшість наступних хорових реплік інтонаційно пов'язані з цим початковим жестом. Важливим елементом музичної мови тут стає хроматика. Якщо у *Mittagsruh* гармонічна тканина тяжіла до діатонічної стабільності, то в *Der Abend* композитор активно використовує інтонації малої секунди. Ці хроматичні рухи поступово розширюються, перетворюючись на довші мелодичні пасажі, які визначають як горизонтальний розвиток мелодики, так і гармонічну напруженість звучання. Гармонічна організація розділу демонструє значну насиченість. Часті хроматичні відхилення та використання нетрадиційних гармонічних поєднань створюють відчуття нестійкості. Особливо показовим є використання гармонічних переходів через збільшену приму, що підсилює експресивність звучання. Фактура характеризується значною щільністю. Хорові голоси нерідко переплітаються у складній поліфонічній тканині, тоді як оркестр активно підтримує їхній рух. Оркестрова фактура формується на основі тих самих інтонаційних елементів, що й хоровий матеріал, що створює ефект тісної взаємодії між вокальною та інструментальною сферами. З виконавського погляду ця частина є однією з найбільш вимогливих у циклі. Швидкий темп і хроматична інтонаційна мова потребують від хору високої технічної підготовки. Особливу складність становить точність інтонування у хроматичних послідовностях, а також чіткість ритмічної координації між голосами. Оркестровка цієї частини відзначається особливою динамічною енергією. Інструментальні групи активно підтримують ритмічний імпульс, а ударні інструменти, зокрема литаври, виконують функцію своєрід-

ного структурного маркера. Завдяки цьому оркестр стає повноцінним учасником драматургічного розвитку. Таким чином, *Der Abend* постає як кульмінаційна зона внутрішнього руху циклу. Після спокійної рівноваги *Mittagsruh* музика знову набуває енергійності та драматичної напруги. Саме ця емоційна концентрація створює передумови для переходу до завершального розділу — *Die Nacht*, де музичний розвиток поступово занурюється у стан ліричної зосередженості.

Четверта, фінальна частина циклу (*Die Nacht*) є найдовшою за масштабом і водночас найбільш зосередженою за характером образів. Її початок позначений виразною кантиленою валторн, тембр яких створює особливу атмосферу нічної тиші. Використання цього інструмента має не лише темброве, але й образно-символічне значення. У поезії Йозефа фон Айхендорфа мотив ріжка часто асоціюється з нічною природою, мандрівкою та відчуттям віддаленого простору. Навіть якщо у конкретному тексті цей образ не згадується безпосередньо, композитор інтуїтивно використовує тембр валторн для створення відповідної звукової картини.

Фактурна організація цієї частини істотно відрізняється від попередніх розділів циклу. Тут домінує переважно гомофонний склад, у якому хорові голоси рухаються у спільному гармонічному полі. Великі тривалості — половинні та цілі ноти — формують відчуття спокійного, розміреного музичного часу. Така організація фактури сприяє створенню атмосфери нічної нерухомості та споглядальної тиші. Водночас у середньому розділі з'являються елементи контрапунктичної роботи, що пожвавлюють фактуру. Окремі голоси тимчасово виходять із загальної гармонічної площини, створюючи короткі поліфонічні переплетення. Ці епізоди не порушують загальної статичності музичного розвитку, але надають звучанню внутрішньої пластичності. Гармонічна мова фіналу вирізняється особливою колористичністю. На відміну від напруженої хроматики третьої частини, тут гармонічні переходи мають м'який і плавний характер. Гармонічна тканина часто будується на тривалому звучанні

акордів, що створює відчуття просторової глибини. Подібна гармонічна організація сприяє формуванню особливої акустичної атмосфери, у якій музика ніби розчиняється у нічному просторі.

З виконавського погляду ця частина не містить надмірних технічних труднощів для хору, однак потребує високої культури звуковедення. Вокальні партії здебільшого розгортаються у спокійному регістрі, а діапазонні вимоги залишаються відносно помірними. Виконавські труднощі для хору тут обмежені: бас II лише одного разу досягає C_1 , і то у звуконаслідувальному жесті на слові «*dunkel*» (*темно*); від тенора I вимагається лише зрідка зібрано-стримані звуки b^1 або h^1 в середній динаміці. Основне завдання виконавців полягає у збереженні м'якої тембрової однорідності та інтонаційної стабільності у протяжних гармонічних структурах. Поетичний зміст, ліричні почуття й настрої хор передає через текст Айхендорфа:

*Як добре мріяти тут,
У нічному лісі в тиші,
Коли в темному гіллі
Лунає давня казка.*

Особливою виразності у фіналі набуває оркестровий звукопис. На словах, що змальовують нічну тишу лісу та спів солов'я, оркестр бере на себе функцію образного коментування поетичного тексту. Мелодичні фігури флейт і кларнетів імітують пташиний спів, створюючи своєрідний акустичний пейзаж. Ці оркестрові деталі з'являються на тлі спокійної гармонічної тканини, що підсилює ефект природної атмосфери. У подальшому розвитку звучання поступово згасає. Ритмічні фігури стають дедалі дрібнішими — з'являються тріолі, квінтольні та секстольні пасажі, які надають оркестровій тканині мерехтливого характеру. Врешті музика розчиняється у тихій динаміці *pp*, створюючи відчуття поступового занурення у нічну тишу.

Фінальне оркестрове післяслово завершує цикл особливою гармонічною послідовністю, у якій акорди розгортаються у повільному темпі на тривалих

звучах. Такий спосіб завершення надає фіналу характеру тихого згасання, що природно відповідає образу нічного спокою. Таким чином, *Die Nacht* виконує функцію завершальної ліричної кульмінації циклу. Після енергійного руху ранку, споглядальної рівноваги полудня та драматичного згущення вечора музика приходить до стану тихого нічного спокою. У цій частині композитор поєднує стриману гармонічну мову, прозору фактурну організацію та витончену оркестрову колористику, створюючи завершену звукову картину природного циклу доби.

Прем'єра твору відбулася у виконанні Віденського союзу шубертівських співаків під орудою Віктора Кельдорфера 21 липня 1928 року під час 10-го Німецького співочого фестивалю. 1928 рік був водночас сторіччям смерті Франца Шуберта, на честь якого й було організовано цей співочий захід у Відні. Ліричний характер, відчуття природи й романтична атмосфера *Die Tageszeiten* чудово узгоджувалися з контекстом свята, присвяченого пам'яті пісенника і романтика Шуберта. Святкування було продовжено «другою прем'єрою» — у вигляді обробки для мішаного хору та оркестру, здійсненої 2 березня 1952 року: на урочистому концерті до 25 років Концертного об'єднання хору Віденської державної опери Клеменс Краус із хором та оркестром Віденської опери з великою майстерністю виконав цю редакцію. Саме К. Краус свого часу особисто домігся від Штрауса згоди на створення варіанту для мішаного хору. Автором же обробки був досвідчений і заслужений хормейстер оперного колективу д-р Ріхард Россмайєр. Його професійна практика й ґрунтовні знання зробили його ідеальним кандидатом для цієї роботи. Відповідно до логіки адаптації для мішаного хору, чотири голоси отримали більший інтервальний розподіл, що надало мелодичним лініям виразнішої рельєфності. Завдяки цьому слухачеві полегшується сприйняття й розуміння.

«*Die Tageszeiten*» неодноразово порівнювалися з творами інших композиторів — Ф. Мендельсона та Й. Брамса, а також М. Рegera й А. Брукнера, про що свідчить рецензія Ельзи Біненфельд: «Ця композиція цілковито

вирізняється з-поміж дотеперішніх зразків для чоловічого хору. Майстри великого стилю, які раніше зверталися до жанру чоловічого хору, навіть Рeger і Брукнер, вводили, так би мовити, фольклорний пласт. Штраус же трактує чоловічий хор як повноцінний художній інструмент, застосовує голоси з абсолютною свободою й створює композицію, де поруч і разом із великим оркестром хор несе самостійний тематичний матеріал і водночас постає як особлива, багатобарвна й мерехтлива звукова субстанція» [52].

У багатьох біографіях про композитора у контексті *Die Tageszeiten* згадується також ім'я Г. Пфитцнера. Якщо для Штрауса Ейхендорф мав радше побіжне значення, то для Пфитцнера він був «улюбленим поетом». У своєму ор. 28 Пфитцнер поклав на музику деякі з тих самих віршів, які використав Штраус у *Die Tageszeiten*. Франц Треннер писав із цього приводу: «У сусідстві з кантатою Пфитцнера *Von deutscher Seele* — хоча, безперечно, без її філософської глибини — постає і цикл Штрауса на вірші Айхендорфа...» [323, с. 86]. На відміну від стриманої партитури Пфитцнера, Штраус малює природу сяючими оркестровими барвами. З партитури випромінюється чарівність теплого літнього дня. Подібного розмаху й блиску композитор досяг ще раз — через двадцять років — у пісні на слова Айхендорфа «*Im Abendrot*» із циклу «Чотири останні пісні».

Невдовзі після створення *Tageszeiten* у творчості композитора постає новий твір — «*Austria. Австрійська пісня на тексти Антона Вільдганса для великого оркестру та чоловічого хору*», ор. 78. Він присвячений «Віденському чоловічому співацькому товариству» (Wiener Männergesangverein), яке існувало у Відні поряд із «Шубертбундом». Обидві організації перебували у чесному й взаємно шанобливому суперництві. Сучасники відзначали: «Штраус уже тоді настільки добре зорієнтувався на місцеві віденські традиції, що не вагався віддячити і другому товариству, присвятивши «Віденському товариству чоловічого співу» також власну композицію» [184, с. 295].

Безпосереднім імпульсом написання композиції стало звернення Антона Вільдганса, який 19 лютого 1929 року написав Штраусу: «Надсилаю Вам сьогодні невеликий вірш, у якому, як мені здається, закладено новий, нехай і неофіційний, австрійський народний гімн» [129, с. 324]. Очевидно, Штраус був настільки зворушений і захоплений цим текстом, що вже 9 березня 1929 року завершив у Відні повну партитуру, про що свідчить заключна ремарка в автографі. У самому рукописі ще не згадується назва *Austria*. Навіть перше виконання, яке відбулося 10 січня 1930 року, прозвучало під назвою «Австрійська пісня». Щодо назви композитор повідомляв А. Вільдгансу у листі від 1 жовтня 1930 року: «Я передав Вашу прекрасну “Австрійську пісню” у видавництво *Vote & Bock* у Берліні. Видавець хотів би надати їй, на його думку, більш «дієву» назву *Austria*. Для цього, звісно, потрібна Ваша люб’язна згода. Якщо Ви не заперечуєте, то і я також згоден!» [129, с. 330]. У результаті взаємної згоди остаточною стала назва *Austria*. Текст Вільдганса наскрізь пройнятий любов’ю до Австрії, її землі й народу:

*Австрією зветься цей край!
Його створено благодатною рукою,
Так щедро обдарований,
Що Бог його полюбив.*

Шість чотиривіршових строф, що самі по собі сповнені внутрішньої музики та впродовж розвитку дедалі більше нарощують експресію, слугували Штраусові літературною основою. Сам А. Вільдганс, який був і практикуючим музикантом, мав цілком конкретні уявлення щодо звучання та інструментального складу майбутнього твору. У супровідному листі до «Австрійського вірша» він зазначав: «Дозволю собі — з легко вгадуваним наміром — подати Вам, високошановний маестро, цей текст ще й з однієї особливої причини. Звичай я, коли пишу вірші, маю звичку їх наспівувати, або принаймні чую їх як музику. Ця музика мимоволі переносить мене від думки до думки, від

строфи до строфи. Часто спершу існує лише музика, а слів, які мають її виражати, ще бракує. У даному випадку сталося дивовижне: розквіт останньої строфи («Австрією зветься цей край») постав у моїй уяві у вигляді кульмінаційного мотиву Вашої *Eine Alpensinfonie*. Я чув цю музику як чоловічий хор у супроводі оркестру. Більше додати нічого» [129, с. 324].

Гуго фон Гофмансталь, який кількома місяцями раніше прочитав цей вірш у *Neue Freie Presse*, написав авторові кілька дуже теплих слів, відзначивши, що він не лише «гарний», а й «істинний» поет. «Можливо, — продовжував Вільдганс, — він [вірш – О.Б.] досягне Вас, високоповажний пане докторе, у щасливу й натхненну годину!» [129, с. 324]. Пропозицію Вільдганса — «для чоловічого хору з оркестровим супроводом» — Штраус не прийняв; натомість сам позначив твір як «для великого оркестру з чоловічим хором». Постає питання: яким є співвідношення між хором і оркестром? Якщо вже в *Tageszeiten* оркестр відігравав провідну роль — як у мелодичному, так і в зображально-звуковому аспектах, то в *Austria* ця тенденція ще більше підсилюється. Про це свідчить і сама жанрова вказівка в заголовку: «для великого оркестру з чоловічим хором». У хоровій партії відсутній повноцінний чотириголосий виклад: чоловічий хор ведеться винятково одноголосно. Тенори й басы співають лише в унісон. Щодо складу й співвідношення між оркестром і хором Штраус у своєму автографі залишив примітку: «Чоловічий хор чисельністю близько 100 осіб; ніколи не повинен перебивати оркестр!» Цьому сточленному хору протистоїть типовий для пізнього романтизму масштабний оркестр Штрауса: потрібний склад дерев'яних духових, четверний склад мідних (4 валторни, 4 труби, 3 тромбони та туба), литаври й тарілки, 2 арфи та струнні. Саме оркестрові відведено завдання розгорнути звуковий образ краси австрійського краєвиду.

Картини вірша оркестр передає у живописному, часом й натуралістичному ключі. Вкажемо декілька прикладів:

- «Гірський потік розбивається об скелі» («*Wildbach am Fels zerstaubt*») — у попередньо спокійному оркестровому викладі раптово з'являється швидкий рух: рух тридцять другими тривалостями по звуках гами As-dur'у, подекуди staccato (струнні), глісандо арф, тарілки, що грають паличками (записані як багатотактова трель);
- «Камінь у порох розбивають молоти» («*Hammer Gestein zerstampft*») — короткі удари staccato в восьмих, *forte* (мідні духові, гобої й кларнети);
- «Шипить і випаровується розпечений метал» («*Zischend die Schmelzglut dampft*») — хроматичні гами у тридцять других, при цьому флейта кілька разів імітує характерне «шипіння»;
- «Де рівниною золота срібно тече ріка» («*Wo durch der Ebene Gold / Silberner Strom hinrollt*») — м'яке звучання у E-dur, наскрізні тріольні пасажі; образ золота й срібла виражений у скрипках як сяйво — через крайній регістр і повторюваний блискучий мотив;
- «Що б доля не дарувала, завжди квітне пісня» («*Was auch Geschick beschied, / Immer noch blüht ein Lied.*») — у валторнах, трубах, тромбонах і арфах з'являється стара австрійська гімнічна мелодія Йозефа Гайдна, щоправда, у зміненому вигляді — вона починається повнотактно у тридольному метрі.

Гімнічна тема Гайдна напрочуд органічно влітається в музичний пейзаж Австрії. Штраус вводить її у різних інструментуваннях загалом тричі: у валторни й скрипки (тт. 5–7), у валторн, труб, тромбонів та арф (тт. 99–106), практично у звучанні усього оркестру (тт. 139–141). Очевидно, що ця цитата є смисловим каркасом композиції. Вона з'являється у трьох ключових моментах: на початку, у кульмінаційній середині та в завершальному епізоді — саме там, де текст підкреслює, що в Австрії «завжди розквітає пісня». Формально особливе значення мають такти 99–106, які позначають головну цезуру твору; після них розпочинається заключний гімн Австрії.

Цікаво, що *Austria* може виконуватися і як суто оркестровий твір. На титульній сторінці партитури композитор залишив ремарку: «Увага! Під час виконання без хору (як оркестрового твору) чоловічий хор замінюється трьома валторнами in F та трьома трубами in C (у менших оркестрах — однією валторною і однією трубою). Ці додаткові оркестрові партії видані друком» [284, с. 112]. Проте відомостей про реальні виконання в такій редакції немає.

На тлі розгорнутої й мальовничої оркестрової тканини хоровий пласт виглядає вкрай простим як у фактурному, так і у виконавському аспектах. У творчості Штрауса немає іншого зразка хорової музики з настільки низьким рівнем складності. Одноголосний спів робить твір доступним для швидкого опанування й забезпечує йому виразно популярний характер. Мелодія хору надзвичайно проста й не має витонченої розробки, притаманної «*Tageszeiten*». Ритмічний мотив на слові *ewige* кілька разів повторюється протягом усієї 150-тактової композиції. Тематична робота відсутня: вокальна лінія рівно й спокійно плине вперед, тоді як основний драматургічний розвиток переданий оркестрові, який у певних моментах набуває монументальних потужних симфонічних рис.

Прем'єра твору відбулася 10 січня 1930 року у виконанні «Віденського чоловічого співацького товариства» під орудою самого композитора. Публіка настільки захоплена сприйняла твір, що вимагала його негайного повторення. Втім, сьогодні оцінка цього твору істотно інша. Якщо цикл *Tageszeiten* і нині зберігає концертне життя, то *Austria* майже не виконується. Причина, очевидно, полягає в тому, що за всієї оркестрової блискучості та вишуканої звукової палітри Штраус як композитор-«технік» вклав у твір недостатньо глибинної музичної субстанції.

3.2. Жіночі та мішані хори: жанрово-функціональні вектори

Особливе місце у хоровій спадщині Ріхарда Штрауса належить творам для жіночих і мішаних хорів з інструментальним супроводом, які репрезенту-

ють синтетичний тип мислення композитора, орієнтований на інтеграцію хорового звучання в оркестрову тканину. Ця група не є однорідною ані за жанровими ознаками, ані за функціональним призначенням, що зумовлює необхідність її внутрішньої диференціації. З огляду на жанрові особливості, функціональне призначення та масштаб у межах цієї групи доцільно виокремити три основні підгрупи:

1) сценічна музика, представлена жіночими хорами до трагедії *Romeo und Julia* (Вільям Шекспір «Ромео і Джульєтта»): *Tanzlied zur Moresca* («Танцювальна пісня до морески»), AV 86/1 та *Vor dem Hochzeitsbette* («Перед шлюбним ложем»), AV 86/3;

2) опуси, створені для конкретних урочистих подій (нагодні): *Licht, du ewiglich Eines* («Світло, ти вічно єдине») на текст Фрідріха Шиллера, AV 91 для жіночого хору, духових і великого оркестру та *Olympische Hymne* («Олімпійський гімн») на текст Роберта Любана, AV 119 — для мішаного хору та великого оркестру;

3) великі самостійні композиції, орієнтовані на виконання у концертному просторі: *Wandrer's Sturmlied* («Пісня мандрівника під час бурі») на текст Йоганна Вольфгага фон Гете ор. 14 та *Taillefer* («Тайлефер») на текст Людвіга Уланда ор. 52.

Важливо підкреслити, що твори першої та другої підгруп не мають опусної нумерації, що вказує на їхній функціональний, часто ситуативний характер. Натомість композиції третьої підгрупи, позначені як ор. 14 і ор. 52, характеризуються художньою масштабністю і структурною складністю, що наближає їх до ораторії.

Сценічні хори до *Romeo und Julia*, AV 86/1, 3, попри їхню зовнішню другорядність, постають як принципово важливий етап становлення композиторського методу Штрауса. Саме в них уперше чітко окреслюється тенденція до розгляду хору не як автономного вокального організму, а як складової частини єдиної оркестрово-драматургічної структури. Ця установка визначатиме

подальший розвиток жанру у творчості Штрауса і набуде повноцінної реалізації у великих концертних композиціях.

Виникнення хорів *Tanzlied zur Moresca* («Танцювальна пісня до морески») та *Vor dem Hochzeitsbette* («Перед шлюбним ложем») пов'язане з мюнхенським періодом діяльності композитора та його залученням до театральної практики, що визначило специфіку їх функціональної природи. Водночас саме в межах цієї прикладної ситуації формуються принципи, які згодом набудуть концептуального значення.

У *Tanzlied zur Moresca*¹ формальна організація тяжіє до періодичної структури з чітко окресленими симетричними побудовами, які можуть бути інтерпретовані як послідовність дво- або чотиритактових синтаксичних одиниць, об'єднаних у восьмитактові періоди. У межах початкового розділу спостерігається гармонічна модель, що ґрунтується на чергуванні тонічної та домінантової функцій із мінімальною кількістю відхилень, причому домінантова сфера часто реалізується у вигляді неповних або затриманих каденцій, що створює відчуття відкритості й незавершеності.

Інтервальна організація вокальних партій у цьому номері має стабільний характер: паралельний рух терціями і секстами не лише формує однорідну темброву площину, але й сприяє гармонічній прозорості, оскільки вертикалі виникають як наслідок горизонтального руху. В окремих випадках можна спостерігати короточасні відхилення від паралелізму, пов'язані з гармонічною необхідністю (зокрема при переході до каденційних опор), однак вони не порушують загальної фактурної однорідності. Ритмічна організація підпорядкована принципу регулярної метричної пульсації з акцентуацією сильних долей, що відповідає танцювальній природі номера. Характерною є тенденція до співпадіння метричних і синтаксичних акцентів, унаслідок чого музична

¹ *Moresca* (італ. *moresca*, ісп. *morisca*) — це старовинний музично-танцювальний жанр, який виник у пізньому Середньовіччі та особливо поширився в епоху Відродження. Первісно мореска була театралізованим танцем, пов'язаним із уявленнями європейців про «маврів» (мусульман Північної Африки та Іспанії). Звідси й сама назва — від слова *Moog* («мавр»).

структура набуває чітко окресленої періодичності. Повторюваність ритмічних формул у поєднанні з анафоричною побудовою тексту створює ефект інтонаційної стабільності, що є функціонально доцільним у межах сценічного руху.

Текстова організація *Tanzlied zur Moresca* має виразно строфічний характер, причому кожна нова строфа супроводжується варіантним повторенням музичного матеріалу. Це дозволяє композиторові зберігати структурну єдність, водночас варіюючи гармонічні або динамічні параметри. Таким чином, формується модель варіантної строфічності, яка забезпечує баланс між повторюваністю та розвитком.

У *Vor dem Hochzeitsbette* спостерігається інший тип організації. Формальна структура тяжіє до більш протяжних фраз із менш вираженою симетрією, що зумовлено характером тексту. Гармонічний план ускладнюється: поряд із базовими функціями тоніки й доміанти з'являються субдомінантові відхилення, а також проміжні гармонічні зони, що виконують роль сполучних ланок. У межах окремих фраз можна простежити поступове нарощування гармонічної напруги через послідовність функціонально пов'язаних акордів, що завершуються стабілізацією на тонічній опорі. Голосоведення у цьому номері характеризується більшою незалежністю внутрішніх голосів. Альта партія виконує не лише гармонічну, але й частково мелодичну функцію, забезпечуючи внутрішню динаміку фактури. У ряді випадків спостерігається використання затримань і прохідних звуків, що збагачують гармонічну тканину та пом'якшують каденційні переходи.

Ритмічна організація *Vor dem Hochzeitsbette* демонструє тенденцію до розширення часових масштабів: тривалості збільшуються, метрична пульсація частково розмивається, а фразування підпорядковується логіці тексту. Це зумовлює появу елементів декламаційності, коли музичний ритм слідує за інтонаційною структурою мовлення. Особливо показовим є співвідношення музичної та текстової структур. У ключових семантичних точках тексту композитор застосовує гармонічну стабілізацію або мелодичне розширення, що

підсилює смислову вагу відповідних фрагментів. Таким чином, музика не лише супроводжує текст, але й інтерпретує його, виділяючи внутрішні смислові акценти.

В обох номерах принцип *colla parte* відіграє структуроутворюючу роль. Дублювання вокальних ліній інструментами забезпечує темброву єдність і сприяє формуванню цілісного акустичного простору. Водночас це зумовлює обмеження поліфонічної розробки, оскільки фактура орієнтована на вертикальну узгодженість, а не на горизонтальну автономність голосів. Узагальнюючи, можна констатувати, що в цих композиціях уже сформовано низку принципів, які визначатимуть подальший розвиток симфонічно-хорового письма Штрауса: функціональна інтеграція хору в оркестрову тканину, орієнтація на темброву однорідність, пріоритет гармонічної ясності над поліфонічною складністю, а також тісний зв'язок між музичною та текстовою організацією. Саме ці риси, виявлені в умовах сценічної практики, згодом отримують розгорнуте та концептуально завершене втілення у великих вокально-симфонічних формах.

Принагідні твори Ріхарда Штрауса утворюють окрему групу композицій, пов'язаних із конкретними суспільно-культурними подіями та орієнтованих на публічне виконання. До них належать *Licht, du ewiglich Eines* («Світло, ти вічно єдине») AV 91, та *Olympische Hymne* («Олімпійський гімн») AV 119, які, попри різницю історичних обставин, виявляють спільні принципи хорово-оркестрового мислення.

Гімн *Licht, du ewiglich Eines* AV 91 посідає в цій групі особливе місце, оскільки в ньому надзвичайно виразно виявляється здатність Штрауса до створення репрезентативної композиції, що поєднує функціональну зумовленість конкретною подією з високим ступенем художньої організації. Твір був написаний спеціально для відкриття Мюнхенської художньої виставки «Сецесії» 1897 року. Відповідно до завершального запису в автографі, робота над ним розпочалася 10 травня 1897 року і вже 14 травня була завершена. Прем'єра

відбулася 1 червня 1897 року в Гласпалаці під диригуванням самого композитора за участю жіночого хору та оркестру Мюнхенської придворної опери. Уже сама швидкість створення композиції вказує не на ескізність чи допоміжність задуму, а, навпаки, на виняткову концентрацію композиторського мислення, на здатність в стислі строки написати твір із чітко визначеною архітектонікою, продуманим виконавським складом і тонко диференційованою тембровою драматургією.

Історія написання цього твору є принципово важливою для його інтерпретації, оскільки гімн виникає не в абстрактному концертному просторі, а в безпосередньому зв'язку з художньою подією, що вимагала не лише урочистого музичного оформлення, але й символічно насиченого висловлювання. Саме тому Штраус звертається до тексту, пов'язаного з ідеями світла, кольору, вищої єдності та чуттєвого явлення краси. Однак поетична основа композиції не була використана ним механічно. Текст походить від Фрідріха Шиллера, але композитор не лише не зазначив імені поета в партитурі, чим ускладнив ідентифікацію джерела, а й втрутився у саму словесну тканину. Якщо в зошиті ескізів № 4 заголовок і початок тексту ще відповідають шиллерівському оригіналу — «*Wohne, du ewiglich Eines*» («Перебувай, ти вічно єдине»), — то в остаточній редакції з'являється інший словесний імпульс: «*Licht, du ewiglich Eines, wohne dort bei dem ewiglich Einen, Farbe, du wechselnde, komm freundlich zum Menschen herab*» («Світло, ти вічно єдине, перебувай там, біля вічно єдиного; кольоре, ти мінливий, зійди привітно до людини»). Це означає, що Штраус не просто адаптував текст до нагоди, а здійснив його семантичне переналаштування, перенісши акцент із метафізичної статичності на художньо-образну динаміку світла й кольору. У контексті відкриття виставки «Сецесії» така зміна має концептуальний характер: композитор вводить у текст ті поняття, які є безпосередньо релевантними для живопису, отже, словесний рівень твору від самого початку орієнтований на міжмистецький синтез. Унаслідок цього текст у композиції виконує подвійну функцію. З одного боку, він

зберігає риси гімнічного висловлювання — звернення, піднесену інтонацію, абстрактно-символічний словник, тяжіння до узагальнених образів. З іншого боку, саме через авторську редакцію Штрауса він набуває виразної тематичної конкретизації: опозиція світла і кольору починає сприйматися не лише як філософська, але й як естетична категорія. Це своєю чергою безпосередньо впливає на музичну організацію твору, де принцип тембрового розшарування та просторового зіставлення груп фактично стає акустичним аналогом взаємодії світлових і колористичних планів.

Вибір виконавського складу у цьому творі має не менш суттєве значення, ніж текстова редакція. Штраус звертається до поєднання духового хору¹, великого оркестру та жіночого хору, тобто формує багатокomпонентну виконавську систему, в якій кожна група наділена не лише звуковою, а й образно-семантичною функцією. Саме такий склад дає змогу застосувати принцип багатохоровості, причому не в традиційному поліфонічному сенсі, а як принцип послідовного розгортання та зіставлення тембрових масивів. Згідно з партитурним планом, у тт. 1–15 звучить духовий хор; у тт. 14–26 до процесу підключається великий оркестр; у тт. 27–43 вступають жіночий хор і три арфи; у тт. 43–82 спершу «розливається» у звучанні великий оркестр, до якого поступово приєднується хор духових, що приводить до загального tutti. При цьому в партитурі зафіксовано ремарку «*Chor und Harfen tacent bis Schluß*» («Хор і арфи мовчать до кінця»), яка має принципове значення для драматургічної конструкції твору, оскільки свідчить про чітке обмеження хорового епізоду в загальній формі та про його спеціально сконцентрований драматургічний статус.

¹ Поняття «хор духових інструментів» (*Bläserchor*) у творчості Ріхарда Штрауса не означає окремого вокального колективу, а стосується специфічного типу оркестрової фактури, у якій група духових інструментів функціонує як єдиний тембровий масив хорального типу. Подібна трактовка пов'язана з традиціями пізньоромантичного оркестрового мислення, де мідні та дерев'яні духові інструменти нерідко утворюють монументальний звуковий пласт, близький за характером до хорового звучання.

Саме ця побудова дає підстави розглядати *Licht, du ewiglich Eines* як твір, у якому форма виникає не стільки з тематичного розвитку, скільки з продуманої послідовності тембрових блоків. Інакше кажучи, формотворчим чинником тут стає не мелодико-мотивна трансформація у її класичному розумінні, а темброво-просторове чергування виконавських масивів. Це одна з принципових ознак штраусівського мислення: він трактує оркестр, хор, арфи, духові не як зовнішньо поєднані засоби, а як різні рівні єдиної акустичної архітекtonіки. У цьому сенсі гімн уже виходить за межі чисто нагодної музики і демонструє цілком свідомий композиційний проєкт, у якому репрезентативність поєднується з глибоко організованою звуковою структурою.

Особливої уваги потребує хоровий епізод твору, оскільки саме в ньому концентрується специфіка жіночого звучання в системі цієї композиції. 17-тактовий жіночий хор супроводжується переважно арпеджіо та акордовими опорами трьох арф. Така інструментальна рамка не є випадковою: арфи забезпечують не стільки гармонічне підґрунтя у звичному сенсі, скільки створюють ефект світлової вібрації, мерехтливої резонансності, що безпосередньо корелює зі словесними образами світла й кольору. Початок хору одноголосний; лише в другому рядку дистиха відбувається поступове розщеплення на два сопрано й два альти, внаслідок чого утворюється чотириголосна гомофонна структура. Цей рух від унісонної єдності до гармонічного розгалуження має не лише фактурне, а й семантичне значення: він може бути витлумачений як музичне розгортання образу від первинної неподільності до множинності чуттєвих явищ. Таким чином, сама фактура стає носієм смислу.

Гармонічна організація хорового епізоду заслуговує на окреме спостереження.

Приклад 3. 2. *Licht, du ewiglich Eines*

Sopran I u. II

p

Far - be, du wech-seln-de, komm freund - lich zum Men-schen her-ab!

cresc.

Alt I u. II

cresc.

У наведеному нотному прикладі акордова будова чотириголосної гомофонної фактури виявляє послідовне тяжіння до квартсекстакордових співзвуч, які стають одним із провідних засобів її функціонально-гармонічної організації. Це є принциповою особливістю гармонічного мислення композитора, адже опора на квартсекстакорди формує стан функціональної нестабільності й гармонічної призупиненості, за якого звукова вертикаль утримується в рівновазі без безпосереднього тяжіння до каденційного розв'язання. У поєднанні з прозорою оркестровкою це формує специфічний акустичний стан, у якому гармонія не лише виконує конструктивну функцію, але й набуває колористичного значення. Для Штрауса це особливо показово: навіть у межах короткого нагодного твору він мислить гармонію як засіб образної організації, а не тільки як систему функціональних співвідношень. Водночас гомофонна фактура не означає гармонічної спрощеності. Навпаки, її внутрішня напруга досягається саме за рахунок тонких конфігурацій вертикалі, де кожна позиція акорду впливає на характер загального тембрового світіння.

Тональний план твору вирізняється особливою продуманістю. Уся композиція витримана в *Es-dur*, і вступ жіночого хору також відбувається в цій тональності, однак завершується він напівкадансом у *B-dur*. Уже це локальне зміщення тонального центру має структурне значення: воно не руйнує єдності тонального поля, але вносить елемент незавершеності, відкритості, певного спрямування далі. Перший розділ загалом не виходить за межі тонального простору *Es-dur*, проте в другому розділі з'являється низка несподіваних модуля-

цій у далекі тональності. Такі тональні зсуви не варто розглядати як суто технічний прийом. З огляду на тематичну спрямованість тексту вони цілком можуть бути витлумачені як музичний відповідник мінливості кольору, його здатності до постійного переходу, переливання, варіативності. У цьому сенсі тональний розвиток постає не лише конструктивною, а й семантичною категорією.

Ритмічна організація композиції підпорядкована не стільки маршу чи зовнішній урочистості, скільки плавному розгортанню великих звукових площин. Це принципово відрізняє *Licht, du ewiglich Eines* від пізнішої *Olympische Hymne*, де ритм значною мірою орієнтований на масове сприйняття, формульність і граничну декламаційну чіткість. У гімні 1897 року ритм слугує передусім засобом дихання форми: він підтримує темброве розгортання, не дроблячи його на надмірно дискретні одиниці. Саме тому хоровий епізод сприймається як цілісний акустичний жест, внутрішньо пластичний і позбавлений зайвої зовнішньої акцентуації.

Музична мова хору виявляє також особливий тип співвідношення слова й звуку. Штраус не прагне до деталізованої мадригалізації окремих слів; натомість він створює узагальнений звуковий еквівалент тексту. Зокрема, образ «світла» не ілюструється буквально, а реалізується через темброву прозорість, верхній регістр жіночих голосів, арфовий супровід і гармонічні конфігурації нестійкої рівноваги. Образ «кольору» дістає свій відповідник у модуляційній мобільності та поступовому розширенні звукового спектра. Отже, текстомузичний зв'язок тут здійснюється не на рівні локальних словесних деталей, а на рівні загальної образно-семантичної концепції, що відповідає зрілому типу композиторського мислення. Показовим є також те, що жіночий хор у цьому творі не функціонує як масивний колективний суб'єкт у традиційному гімнічному сенсі. Він постає як особлива темброва зона, включена в ширшу систему багатопарового звучання. Саме тому його поява обмежена одним концентрованим розділом: Штраус не розгортає хорову партію по всій

композиції, а вводить її як кульмінаційно забарвлений колористичний пласт. Така економія засобів свідчить про високу ступінь композиційної дисципліни: композитор не перевантажує форму зайвими повтореннями, а точно локалізує той момент, у якому людський голос має прозвучати як особливий, піднесений носій смислу.

В історико-стильовому ракурсі *Licht, du ewiglich Eines* фіксує надзвичайно важливий етап у розвитку оркестрово-хорового письма Штрауса. Якщо в сценічних хорах до *Romeo und Julia* хоровий компонент був інтегрований у театральну дію й підпорядкований її акустичним умовам, то тут він уже функціонує як елемент репрезентативної концертно-публічної форми, де центральним стає не драматичний рух, а просторово-символічна організація звучання. Водночас композитор ще не переходить до монументального масового хорового стилю; навпаки, у центрі залишається колористична вишуканість, темброве моделювання, акустична пластика. Саме в цьому полягає унікальність твору: він демонструє, як у межах нагодної композиції Штраус досягає високого ступеня внутрішньої художньої організації, поєднуючи урочисту функцію, символічний текст, тонко розроблену темброву драматургію й продуманий тональний план. Отже, *Licht, du ewiglich Eines* слід розглядати не як побічний епізод у хоровій спадщині композитора, а як показовий зразок того типу мислення, у якому хоровий звук, оркестровий колорит і символічно переосмислений поетичний текст утворюють цілісну художню систему. У цьому творі вперше з особливою ясністю виявляється одна з фундаментальних тенденцій штраусівського хорового письма — розуміння хору як носія не лише словесного, але й просторово-тембрового змісту. Саме ця тенденція згодом дістане інші, значно масштабніші форми реалізації, однак у концентрованому вигляді вона вже цілком виразно проступає в гімні 1897 року.

Іншим твором цієї групи, що потребує розгорнутого й принципово деталізованого осмислення, є *Olympische Hymne* («Олімпійський гімн») AV 119 — композиція, у якій нагодний характер замовлення поєднується з масштабним

художнім задумом і чітко окресленою репрезентативною функцією. Якщо в *Licht, du ewiglich Eines* домінує колористично-символічна логіка мислення, то в *Olympische Hymne* на перший план виходять категорії монументальності, інтонаційної узагальненості та просторово-акустичної організації звучання. Саме в цьому творі пізній Штраус демонструє здатність трансформувати індивідуально-стильову мову відповідно до вимог масового публічного простору, не втрачаючи при цьому композиційної цілісності.

Історія створення гімну має не лише фактологічне, але й концептуальне значення. Ініціатива написання твору належала Теодору Левальду — представнику Німеччини в Міжнародному олімпійському комітеті, який ще наприкінці 1932 року звернувся до Штрауса з відповідною пропозицією. Композитор погодився, однак висунув принципову умову — надання поетичного тексту, придатного для музичного втілення. Подальший процес відбору тексту набув складного і багатоетапного характеру: після невдалої спроби залучення Гергарта Гауптмана було організовано конкурс, який у другому турі охопив близько трьох тисяч рукописів. Лише після тривалої селекції, здійсненої Боррісом фон Мюнхгаузенем, чотири тексти було передано композиторові, і саме він, спільно з Левальдом, обрав вірш Роберта Любана — автора, до того часу майже невідомого в літературному середовищі. Така історія формування тексту засвідчує, що майбутній гімн від самого початку мислився як універсальний символічний вислів, покликаний репрезентувати ідею міжнародної спільності, а не лише національний культурний контекст.

Час написання твору окреслюється досить точно: композиція була створена в грудні 1934 року — між завершенням опери *Die schweigsame Frau* op. 80 і подальшою роботою над пов'язаними матеріалами. Лист Штрауса до Стефана Цвайга від 21 грудня 1934 року, а також автограф із датою 22 грудня того ж року засвідчують надзвичайно стислі строки написання, що, однак, не є доказом поверхневості, а навпаки — свідченням високого ступеню сформовано-

сті композиторського мислення в пізній період. Розглядаючи історико-культурний контекст створення *Olympische Hymne*, неможливо оминати складну проблему взаємовідносин Штрауса з політичною владою Німеччини 1930-х років. Участь композитора в офіційних заходах, пов'язаних з Олімпійськими іграми 1936 року, не може бути інтерпретована однозначно як ідеологічна позиція. Навпаки, сукупність біографічних і документальних свідчень дозволяє розглядати Штрауса як митця, чия діяльність у цей період визначалася передусім прагненням зберегти професійний статус, міжнародний авторитет і можливість творчої реалізації в умовах політичного тиску. Показовим у цьому сенсі є епізод, пов'язаний із «справою Цвайга» 1935 року, який засвідчив конфлікт композитора з нацистською культурною політикою. Отже, *Olympische Hymne* доцільно розглядати не як ідеологічний маніфест, а як складний культурний феномен, у якому художній задум взаємодіє з історичними обставинами, не зводячись до них.

Поетичний текст Роберта Любана визначає загальний характер музичного висловлювання. Його структура побудована на принципах гімнічної риторики: звернення до народів, апеляція до ідеї миру, прославлення сили й змагання, повторюваність ключових слів і формул. Особливої ваги набуває слово *Olympia*, яке виконує функцію інтонаційного центру й семантичного ядра. Саме з фонетичної структури цього слова Штраус виводить основний тематичний матеріал, що визначає інтонаційний профіль усього твору. Таким чином, зв'язок між текстом і музикою реалізується не через деталізовану ілюстрацію окремих образів, а через формування узагальненого інтонаційного типу.

Музична організація гімну підпорядкована принципу максимальної акустичної ефективності в умовах великого відкритого простору. Виконавський склад включає надзвичайно розширений оркестр і мішаний хор, доповнений чотирма позасценічними трубами, що створюють ефект просторового розгортання звучання. В авторській примітці композитор прямо вказує на можливість подвоєння або навіть учетверення оркестрових сил залежно від масштабу

простору, що свідчить про усвідомлене мислення музичної форми в категоріях акустичної архітекτονіки.

Фактурна організація хорової партії поєднує унісонний і гомофонний типи викладу. Унісон, що відкриває і завершує твір, виконує функцію інтонаційної концентрації та символічного об'єднання колективного звучання. У середині композиції чотириголосна гомофонія реалізується через специфічну конфігурацію голосів: сопрано і тенор ведуться в унісоні, тоді як альти розщеплюються, формуючи гармонічну вертикаль. Такий прийом дозволяє зберегти інтонаційну ясність і водночас досягти необхідної гармонічної повноти. Гармонічна мова гімну характеризується свідомим обмеженням до діатонічної основи. Проте ця діатоніка не є ознакою спрощення; вона виконує функцію стабілізації інтонаційного поля й забезпечує чіткість сприйняття в умовах великого акустичного простору. Каденційні структури мають чітко окреслений характер, формуючи відчуття завершеності окремих формальних блоків. Водночас гармонія не прагне до колористичної автономії, як у попередніх творах, а підпорядковується загальній архітектонічній ясності.

Ритмічна організація ґрунтується на принципах декламаційної регулярності, що безпосередньо впливають із мовної структури тексту. Відсутність дрібної ритмічної деталізації та переважання широких, чітко окреслених ритмічних формул забезпечують можливість акустично ефективного виконання в умовах масового простору. Ритм тут виконує функцію організації колективного звучання, а не індивідуалізованого музичного розвитку. Принцип *colla parte* реалізується в гімні з максимальною послідовністю: оркестр практично безперервно дублює хорову мелодію, утворюючи єдину звукову масу. У результаті хор і оркестр не вступають у діалогічну взаємодію, а функціонують як цілісний акустичний організм. Це відповідає загальному завданню твору — створити не індивідуалізоване художнє висловлювання, а колективний урочистий акт звучання. Прем'єра гімну відбулася 1 серпня 1936 року на Олімпійському стадіоні в Берліні під диригуванням самого Штрауса. Умови виконання

— величезний простір, масовий хор, розширений оркестр — остаточно визначили характер музичної реалізації. За свідченнями сучасників, гімн справив сильне враження саме завдяки своїй акустичній масштабності й інтонаційній ясності.

У контексті еволюції хорового стилю Штрауса *Olympische Hymne* постає як завершальний етап розвитку репрезентативної оркестрово-хорової композиції. Тут остаточно формується тип мислення, у якому хор виступає носієм колективного звучання, а оркестр — засобом його просторового й акустичного розгортання. Порівняно з *Licht, du ewiglich Eines*, де домінує колористична багат шаровість, у цьому творі переважає тенденція до інтонаційної узагальненості та структурної ясності. Саме в цій зміні — від тембрової диференціації до акустичної монументалізації — виявляється одна з ключових ліній еволюції оркестрово-хорового мислення Ріхарда Штрауса. Отже, *Olympische Hymne* AV 119 слід розглядати як кульмінаційний зразок нагодної хорово-оркестрової композиції у творчості композитора, у якому поєднуються історична конкретика, функціональна доцільність і високий рівень художньої організації.

Перейдемо тепер до розгляду **великих самостійних композицій для хору та оркестру**, орієнтованих на виконання у концертному просторі. Перший з них — хорова поема *Wandrer's Sturmlied* («Пісня мандрівника під час бурі») ор. 14 — посідає у творчості Ріхарда Штрауса особливе місце, оскільки саме в цій композиції вперше з надзвичайною виразністю проявляються основні риси його майбутнього симфонічного стилю. Твір постає не лише як ранній досвід роботи у сфері хорово-оркестрової музики, а як масштабний художній експеримент, у межах якого молодий композитор намагається синтезувати традиції німецької хорової культури, симфонічної поеми та гетівської філософської поетики. Уже сам вибір тексту Йоганна Вольфганга фон Гете свідчить про надзвичайно високий рівень естетичних амбіцій автора. Для 21-річного Штрауса звернення до поезії періоду *Sturm und Drang* означало не лише

зацікавлення літературним джерелом, а й прагнення долучитися до великої німецької духовної традиції, у якій постать Гете трактувалася як символ творчої свободи, внутрішнього становлення та духовної сили митця.

До створення «*Wandrerers Sturmlied*» композитор уже мав певний досвід роботи у сфері хорової музики, однак майже всі ці композиції належали до юнацького періоду. Після 1881 року Штраус фактично припиняє звернення до хорового жанру, повернувшись до нього лише у 1884 році. Саме тоді виникає *Wandrerers Sturmlied* — перший твір, який композитор визнає достатньо значним для опусної нумерації та публікації. Цей факт сам по собі є надзвичайно показовим: молодий автор уже усвідомлював композицію як принципово важливий етап власного творчого становлення. Безпосередній імпульс до створення поеми був пов'язаний із потужним впливом Йоганнеса Брамса. Сам Штраус пізніше згадував: «Результатами мого тодішнього захоплення Брамсом (під навіювальним впливом Бюлова) стали *Wandrerers Sturmlied* і *Burleske...*» [292, с. 84]. Особливо сильне враження на нього справили брамсівські хорово-оркестрові композиції — *Schicksalslied* («Пісня долі»), *Gesang der Parzen* («Пісня парок») та *Nänie* («Ненія»). Саме знайомство з цими творами сформувало для молодого композитора уявлення про можливість поєднання хорового монументалізму із симфонічною драматургією. У листі до Франца Вюльнера від 21 червня 1885 року Штраус прямо зазначав: «Як бачите, я останнім часом, під враженням від величних хорових творів Брамса, працював над хоровим твором...» [266, с. 6].

Однак попри очевидний вплив Брамса, *Wandrerers Sturmlied* не можна розглядати як просте наслідування. Уже в цьому творі проявляється прагнення Штрауса до принципово іншого типу музичного мислення — більш драматичного, процесуального й оркестрово насиченого. Надзвичайно важливим є й саме поетичне джерело композиції. Вірш Гете належить до періоду *Sturm und Drang* — часу формування естетики емоційного максималізму, культу генія та духовної свободи. У «Поезії та правді» Гете згадував, що поема виникла під

впливом переживань після розриву з Фрідеріке Бріон, а образ мандрівника був безпосередньо пов'язаний із відчуттям внутрішньої самотності та духовного пошуку [127, с. 317]. Проте у самому тексті домінує не мотив каяття, а ідея духовного піднесення людини, здатної протистояти стихії завдяки внутрішній силі генія:

«Кого ти не залишаєш, генію,
того ні дощ, ні буря
не злякають у серці...»

(Йоганн Вольфганг фон Гете, *Wandrer's Sturmlied*)

Саме ця опозиція — між хаотичною стихією та духовним утвердженням особистості — стає головною драматургічною віссю твору. Для молодого Штрауса ця поема мала не лише літературне, але й глибоко особистісне значення. У період створення *Wandrer's Sturmlied* композитор сам переживав складний процес внутрішнього становлення. Його художня свідомість формувалася між двома полюсами: консервативною естетикою батька Франца Штрауса та дедалі сильнішим тяжінням до новонімецької школи, до вагнерівської драматургії й симфонічного монументалізму. Саме тому гетівський образ людини, яка проходить крізь бурю заради духовного утвердження, набував для композитора майже автобіографічного змісту. У цьому сенсі *Wandrer's Sturmlied* можна трактувати як своєрідну музичну драму формування творчого ego самого Штрауса.

Досить показовою є й реакція Франца Штрауса на творчі пошуки сина. У листуванні він застерігав молодого композитора від надмірної складності письма, наголошуючи: «Мелодія — життєво важливий елемент музики» [320, с. 12]. Проте саме у *Wandrer's Sturmlied* Штраус свідомо відходить від класичної ясності фактури та мелодичної простоти. Композиція характеризується надзвичайною поліфонічною густотою, складними ритмічними структурами, масивною оркестровою тканиною та постійним інтонаційним розвитком. Уже тут формується той тип симфонічного мислення, який згодом стане визначальним для його симфонічних поем.

Особливого значення набуває і проблема датування твору. Незважаючи на те, що автограф має дату «22 травня 1884, Мюнхен», епістолярні матеріали свідчать про продовження роботи над композицією. Зокрема, у листі до Франца Вюльнера від 21 червня 1885 року Ріхард Штраус, згадуючи кельнську прем'єру Симфонії ор. 12, фактично засвідчує, що на той час *Wandrer's Sturmlied* ще перебував у процесі остаточного завершення [266, с. 136]. Ця обставина є надзвичайно важливою, оскільки саме 1885 рік став для Штрауса переломним у процесі переходу від раннього академічного стилю до зрілого симфонічного мислення. Твір був присвячений Францу Вюльнеру — «Herrn Dr. Franz Wüllner in Verehrung und Dankbarkeit» («Панові доктору Францу Вюльнеру — з пошаною та вдячністю»). Саме Вюльнер зі своїм кельнським хором підготував прем'єру композиції, якою диригував сам автор. У зв'язку з цим постать Вюльнера посідає центральне місце в історії виконання *Wandrer's Sturmlied*. Його підтримка мала для молодого композитора не лише практичне, але й символічне значення, оскільки означала визнання з боку одного з найавторитетніших німецьких диригентів того часу.

У контексті німецької музичної традиції *Wandrer's Sturmlied* демонструє надзвичайно складну систему стильових взаємодій. З одного боку, очевидним є вплив брамсівської хорово-оркестрової монументальності. З іншого — уже відчутна потужна вагнерівська тенденція до наскрізного драматичного розвитку та інтонаційної трансформації. Водночас у фактурній організації композиції та поліфонічному мисленні молодого композитора простежується глибинний зв'язок із традиціями німецького мотету, бахівського контрапункту та протестантської хорової культури загалом. Саме тому *Wandrer's Sturmlied* слід розглядати не просто як ранній опус, а як принципово важливий рубіж у становленні естетики Штрауса.

Поема для хору й оркестру постає у творчості композитора як перший масштабний прояв його прагнення синтезувати хорове та симфонічне начала в єдиному драматургічному просторі. Уже тут хор перестає бути автономним

вокальним організмом і починає функціонувати як складова великого симфонічного процесу. Саме тому Ромен Роллан характеризував твір фактично як симфонічну поему з участю хору [274, с. 216]. Подібне визначення виявляється надзвичайно точним, адже у *Wandrer's Sturmlied* уперше формується те, що пізніше стане основою зрілого стилю Штрауса: мислення величезними симфонічними арками, драматургія безперервного становлення, поліфонізація фактури та трактування оркестру як головного носія психологічного розвитку.

Композиторський задум поеми формується на перетині кількох принципово важливих ідей. Передусім це ідея симфонізації хорового жанру. Уже у *Wandrer's Sturmlied* Штраус фактично руйнує традиційне уявлення про хор як про носія переважно текстового начала. Хор тут не просто декламує поетичний текст — він стає частиною симфонічного процесу, одним із шарів масштабної оркестрової драматургії. Саме тому композитор мислить хорову тканину не вокально-кантабільно, а оркестрово. Сучасники слушно відзначали, що Штраус трактує голоси як інструменти. У цьому рішенні вже чітко проступає майбутній автор *Don Juan, Also sprach Zarathustra* та *Eine Alpensinfonie*. Хорове мислення Штрауса від самого початку формується як різновид симфонічного мислення. Саме тому у творі майже відсутня традиційна кантатно-ораторіальна замкнутість епізодів. Композитор натомість вибудовує безперервний потік музичного розвитку, де інтонаційні комплекси перебувають у стані постійної трансформації.

Другим ключовим елементом задуму стає концепція «природної стихії» як музичної категорії. Штрауса цікавить не ілюстративне відтворення бурі, а створення психологічного відчуття стихійності. Саме тому оркестровий вступ поеми не є звуконаслідуванням у прямому сенсі. Композитор реалізує тут значно складніше завдання — музичне моделювання стану внутрішнього напруження. Штраус намагається «не викликати відчуття аудіальної важкості», а створити органічний зв'язок між природною стихією та духовним станом героя [1, с. 119]. У цьому аспекті відчутний вплив не лише Брамса, але

й Ріхарда Вагнера та Ференца Ліста. Від Вагнера Штраус успадковує ідею наскрізного драматичного розвитку та тяжіння до гігантської оркестрової маси, від Ліста — принцип тематичної трансформації як основи драматургії. Однак у *Wandrer's Sturmlied* ці впливи ще не мають остаточно сформованого індивідуального вигляду, вони перебувають у процесі синтезу, що й робить твір надзвичайно цінним для розуміння еволюції композиторського стилю Штрауса.

Особливо важливою стає роль античного мислення у концепції твору. Гетева поезія насичена образами Аполлона, Піфона, муз, грацій — тобто всією символікою античного героїчного світу. Для Штрауса цей пласт був надзвичайно близьким ще з юнацьких років. Композитор захоплювався античною літературою, читав Гомера, Софокла, Евріпіда, Вергілія. Саме тому античний пафос гетівського тексту він сприймає не як декоративний елемент, а як модель героїчного світовідчуття. Звідси походить і монументальність загальної концепції твору. Штраус фактично створює хорову симфонічну драму, де боротьба людини зі стихією набуває космічного масштабу. У цьому сенсі поема вже виходить далеко за межі традиційної романтичної хорової композиції. Тут формується тип музичного мислення, який можна визначити як «оркестрово-драматичний універсалізм» — прагнення охопити всі рівні художнього простору єдиним симфонічним процесом. Саме тому *Wandrer's Sturmlied* слід розглядати як один із перших великих проявів індивідуального творчого *credo* Штрауса. У цій композиції народжується його особливий тип драматургії — драматургії безперервного становлення, де музична форма розгортається не через механічне зіставлення епізодів, а через органічний процес інтонаційної еволюції.

Структура *Wandrer's Sturmlied* демонструє принципово новий для молодого Штрауса тип музичного мислення, у якому хор перестає бути самостійною жанровою категорією, а перетворюється на елемент грандіозного симфонічного організму. Саме тому аналіз композиції не може обмежуватися

лише традиційними категоріями вокально-хорової музики. У цьому творі композитор фактично мислить категоріями симфонічної поеми, де слово, оркестр і хор об'єднуються в єдиному драматургічному процесі безперервного становлення. Музична тканина не вибудовується за принципом завершених замкнених тем, а формується через постійне варіювання коротких інтонаційних імпульсів, ритмічних формул та гармонічних тяжінь, які поступово трансформуються у великі драматичні хвилі. Тобто музична драматургія Штрауса розвивається як процес органічного проростання інтонаційного матеріалу, де кожен наступний етап є внутрішнім наслідком попереднього.

Особливо важливим стає оркестровий вступ твору, який виконує не стільки експозиційну, скільки психологічну функцію. Оркестр одразу формує стан тривожної нестабільності, стихійного руху, що перебуває у постійному внутрішньому напруженні. Гармонічна мова вступу демонструє характерне для раннього Штрауса тяжіння до пізньоромантичної хроматизації. Композитор активно використовує нестійкі гармонічні комплекси, послідовності із терцієвими співвідношеннями тональностей, що згодом стане однією з ключових ознак його стилю. Важливо, що гармонія у творі не виконує суто конструктивної функції; вона стає безпосереднім носієм психологічного процесу. Постійні тональні зміщення, відхилення, гармонічна «плинність» створюють ефект внутрішньої духовної дестабілізації героя, який перебуває у стані екзистенційного пошуку.

Не менш показовою є роль оркестрового тембру. Уже у *Wandrer's Sturmlied* Штраус демонструє феноменальне відчуття оркестрового колориту, яке пізніше стане визначальною рисою його симфонічних поем та опер. Оркестр не акомпанує хору в традиційному сенсі, а формує окремий драматургічний вимір твору. Часто саме оркестр виявляється носієм прихованого психологічного підтексту, тоді як хор артикулює зовнішній рівень поетичного

слова. Такий принцип подвійної драматургії — вербальної та оркестрово-психологічної — стане у майбутньому одним із фундаментів штраусівського музичного театру.

Особливої уваги заслуговує трактування хорової фактури. Шестиголосний склад хору дозволяє композиторові досягати виняткової тембрової диференціації. При цьому Штраус майже уникає суто акордової вертикалі. Хорова тканина перебуває у стані постійної внутрішньої поліфонізації: голоси ніби розшаровуються, вступають у взаємодію через імітації, переклички, нашарування мелодичних ліній. Вплив поліфонічного стилю Баха та пізнього Брамса тут є беззаперечним, однак Штраус трактує поліфонію вже не як конструктивну техніку, а як спосіб створення психологічно насиченого звукового простору. Саме тому поліфонічні епізоди у творі сприймаються не як академічна стилізація, а як живий процес драматичного розгортання музичної матерії.

Надзвичайно показовою є також взаємодія слова і музики. Штраус уникає прямолінійної ілюстративності, характерної для значної частини романтичної програмної музики. Поетичний текст Гете стає для нього не об'єктом зовнішнього «озвучення», а внутрішнім джерелом драматургічної енергії. Саме тому музика часто розвивається незалежно від синтаксичної структури вірша. Композитор навмисне руйнує регулярність фразування, розширює музичні побудови, деформує метричну стабільність заради передачі психологічної динаміки тексту. У результаті виникає враження безперервного потоку свідомості, у якому поетичне слово та музичний процес утворюють нерозривну художню цілісність.

У цьому контексті особливо важливою стає проблема музичної форми твору. «*Wandrer's Sturmlied*» надзвичайно складно співвіднести з будь-якою традиційною жанрово-структурною моделлю. Композиція не підпорядковується ані принципам класичної кантати, ані логіці ораторіального циклу, ані схемі романтичної хорової поеми у її усталеному розумінні. Навпаки, Штраус свідомо тяжіє до відкритої форми, де драматургічний розвиток визначається

не архітектонічною симетрією, а психологічною логікою внутрішнього процесу. Саме тому музичний час у творі сприймається як безперервний потік становлення, у якому кожний новий епізод виникає не через контрастне зіставлення, а через поступову трансформацію попереднього матеріалу.

Така драматургія багато в чому передбачає принципи майбутніх симфонічних поем Штрауса. Уже тут композитор мислить категоріями великих хвиль розвитку, де кульмінації не ізольовані одна від одної, а формують єдину лінію наростання напруги. При цьому надзвичайно важливо, що кульмінаційність у *Wandrer's Sturmlied* має не лише динамічний або фактурний характер. Насамперед вона є психологічною. Композитор поступово ущільнює гармонічний простір, посилює поліфонічну активність голосів, насичує оркестрову тканину тембровими контрастами, внаслідок чого виникає відчуття колосального внутрішнього тиску. Саме через це кульмінації твору сприймаються як моменти граничного духовного напруження, у яких герой ніби долає складні життєві та духовні випробування.

Одним із найхарактерніших елементів музичної драматургії стає принцип стихійного руху. Стан внутрішньої моторної нестабільності передається через ритмічну організацію твору: Штраус постійно змінює метричні акценти, використовує синкоповані структури, поліметричні нашарування, нерегулярне фразування. Усе це створює ефект неконтрольованої природної енергії. Буря у творі перестає бути лише поетичним образом; вона перетворюється на універсальний принцип музичного розвитку. Сам музичний процес стає аналогом стихії — нестабільної, непередбачуваної, внутрішньо вибухової.

Водночас надзвичайно показовим є те, що в кульмінаційних зонах композитор не прагне до остаточного драматичного «розв'язання». На відміну від багатьох романтичних композицій XIX століття, де кульмінація завершується утвердженням героїчного начала, у *Wandrer's Sturmlied* зберігається відчуття внутрішньої незавершеності. Ця риса надзвичайно важлива для розуміння раннього Штрауса. Герой Гете у трактуванні композитора не досягає остаточної

гармонії, його духовний шлях залишається відкритим процесом. Саме тому фінал твору не сприймається як традиційний апофеоз. Навпаки, у ньому зберігається складне поєднання просвітлення і внутрішньої тривоги. Подібна психологічна багатозначність стане однією з визначальних ознак пізнішої штраусівської естетики.

Особливого значення набуває й проблема хорової декламації. Штраус надзвичайно уважно працює з фонетичною природою німецького тексту. Його вокальна лінія постійно реагує на ритміку мови, на інтонаційну виразність окремих слів, на зміну емоційних станів поетичного висловлювання. Водночас композитор уникає побутової мовної інтонаційності. Декламація у *Wandrer's Sturmlied* набуває майже симфонічного масштабу. Слово ніби розчиняється у загальному потоці музичної енергії, перетворюючись на елемент великої оркестрово-хорової звукової архітектури.

Тут особливо виразно проявляється одна з головних композиторських новацій Штрауса — оркестрове трактування хору. Композитор мислить хорову масу не як єдиний моноліт, а як складну темброву систему, здатну до безмежної внутрішньої диференціації. Окремі групи голосів функціонують подібно до оркестрових тембрів: вони вступають у діалог, нашаровуються, формують просторові ефекти, створюють багатопланову акустичну перспективу. Саме тому хор у творі набуває виняткової тембрової пластичності. У багатьох епізодах композитор досягає майже інструментального типу звучання, що було надзвичайно новаторським для німецької хорової музики другої половини XIX століття.

Не менш радикальною для свого часу виявляється й вокальна природа хорових партій. Штраус фактично руйнує усталене уявлення про «зручне» хорове письмо, яке домінувало у значній частині німецької академічної традиції XIX століття. Уже у *Wandrer's Sturmlied* хор перестає бути лише носієм гармонічної повноти або колективної декламації тексту. Композитор вимагає від виконавців майже симфонічного типу мислення, де кожен голос стає активним

елементом драматургічного процесу. Партитура насичена складними інтонаційними переходами, широкими стрибками, тривалими зонами теситурного напруження, густою хроматизацією та надзвичайно рухливою ритмікою.

Особливо складними постають епізоди, у яких хор взаємодіє з максимально ущільненим оркестровим звучанням. Тут виникає проблема акустичного балансу, яка згодом стане однією з показових рис усієї хорової творчості Штрауса. Композитор мислить хор як частину гігантського симфонічного механізму, однак саме це створює колосальні виконавські труднощі. Для досягнення необхідної звукової рельєфності виконавці повинні поєднувати потужність звучання з винятковою інтонаційною точністю та текстовою виразністю. Насамперед це стосується поліфонічних розділів, де навіть незначна ритмічна або інтонаційна нестабільність може зруйнувати складну багат шарову фактуру твору.

Важливо й те, що Штраус практично не залишає виконавцям «зон відпочинку». Драматургія композиції побудована таким чином, що напруга постійно акумулюється, переходячи з одного рівня на інший. Навіть у відносно прозорих епізодах зберігається прихований внутрішній рух. Саме тому виконання *Wandrer's Sturmlied* потребує не лише високого професійного рівня, а й колосальної психологічної витривалості хорового колективу. Хор повинен існувати всередині безперервного процесу емоційного становлення, підтримуючи драматичну цілісність композиції від початку до завершення.

Надзвичайно складною є і проблема ансамблевої організації твору. Через постійні темпові зміни, складну метроритмічну структуру та багаторівневу поліфонію диригент у *Wandrer's Sturmlied* фактично виконує функцію архітектора масштабного симфонічного простору. Його завдання полягає не лише у координації хору й оркестру, а передусім у формуванні єдиної драматургічної лінії розвитку. Саме тому цей твір потребує диригента із симфонічним типом мислення. Простого «хорового» підходу тут недостатньо, оскільки композиція існує за законами великої оркестрової драматургії.

У цьому сенсі показовим є сам історичний контекст створення поеми. «*Wandrer's Sturmlied*» виникає у період, коли Штраус лише наближається до своїх майбутніх симфонічних відкриттів, однак уже тут проявляються риси його зрілого стилю. Більше того, саме хорова сфера стає для композитора своєрідною лабораторією симфонічного мислення. Через роботу з великими вокально-оркестровими формами він поступово виробляє ті принципи драматургії, оркестровки та тематичного розвитку, які пізніше досягнуть апогею у «Дон-Жуані», «Так казав Заратустра», «Житті героя» та інших симфонічних поемах. Тож *Wandrer's Sturmlied* слід трактувати не як периферійний епізод раннього періоду творчості, а як одну із ключових віх становлення композиторської естетики Штрауса.

Водночас значення композиції виходить далеко за межі індивідуального стилю композитора. Твір займає особливе місце у розвитку німецької хорової музики другої половини XIX століття. Штраус фактично здійснює спробу синтезувати кілька потужних традицій: бахівську поліфонічність, бетховенський симфонізм, вагнерівську концепцію безперервного музичного розвитку, брамсівську інтелектуалізацію хорової фактури та лістівську програмність. Однак у *Wandrer's Sturmlied* цей синтез уже набуває виразно індивідуального характеру. Композитор не просто продовжує традицію німецької романтичної хорової музики, а трансформує сам принцип хорового мислення, наближаючи його до масштабів симфонічної філософської драми. Відповідно, твір можна розглядати як один із ранніх проявів того типу художньої свідомості, який визначить музичну культуру *fin de siècle*¹. У *Wandrer's Sturmlied* уже відчувається криза класичної гармонійної цілісності, тяжіння до психологічної багатозначності, культ внутрішнього переживання та прагнення до універсального синтетичного мистецтва. Через це композиція виявляється не лише вершиною

¹Fin de siècle — це французький вислів, який буквально означає «кінець століття». У музикознавстві, культурології та історії мистецтва ним позначають атмосферу європейської культури кінця XIX — початку XX століття, приблизно 1880–1914 років.

раннього періоду творчості Штрауса, але й своєрідним передчуттям нової естетичної епохи, у якій романтична картина світу поступово трансформується у складний, внутрішньо суперечливий духовний простір музичного модернізму.

Показово, що саме звернення до поезії Йоганна Вольфганга Гете стало для молодого Ріхарда Штрауса своєрідним каталізатором цього художнього прориву. У творчій свідомості композитора гетівський текст функціонує не лише як літературне першоджерело, а як масштабна філософська модель взаємодії людини і світу. Саме тому у *Wandrer's Sturmlied* настільки виразно відчувається прагнення Штрауса до універсалізації художнього образу. Конкретна ситуація мандрівника, що долає бурю, поступово переростає у символ духовного становлення особистості, яка проходить крізь хаос, страх і внутрішній розпад до усвідомлення власної сили. У цьому сенсі твір набуває майже метафізичного виміру.

Надзвичайно важливим є й те, що Штраус уникає прямолінійної героїзації образу. На відміну від багатьох романтичних композицій XIX століття, де герой постає носієм монументальної волі та моральної непохитності, у *Wandrer's Sturmlied* людська особистість показана у стані граничної внутрішньої вразливості. Саме через це драматургія твору набуває настільки психологізованого характеру. Героїчне у Штрауса народжується не як зовнішній пафос, а як результат складної внутрішньої боротьби. Буря стає відображенням духовного конфлікту, а музичний розвиток — процесом постійного подолання внутрішньої нестабільності.

У цьому аспекті надзвичайно показовою є роль хроматизму у гармонічній системі твору. Хроматичні структури у Штрауса не лише розширюють тональний простір, але й стають знаком психологічної невизначеності. Гармонія постійно ніби уникає остаточної стабілізації, тяжіє до нових тональних площин, провокує відчуття внутрішнього руху без завершення. Саме через це музична тканина композиції набуває особливої емоційної плинності. Подібний

тип гармонічного мислення вже безпосередньо передбачає подальшу еволюцію пізньоромантичної музичної мови кінця XIX — початку XX століття.

Водночас надзвичайно характерним для Штрауса є поєднання цієї гармонічної нестабільності з чітко організованим драматургічним мисленням. Незважаючи на масштабність і складність партитури, композиція не розпадається на окремі епізоди. Навпаки, весь музичний процес підпорядкований єдиній лінії внутрішнього становлення. Саме тут особливо виразно проявляється штраусівське відчуття великої форми. Композитор мислить твір як єдиний живий організм, у якому навіть найдрібніші інтонаційні деталі взаємопов'язані між собою та підпорядковані глобальній драматургічній ідеї.

Не менш важливим є і символічний вимір композиції. Гетівські образи — бурі, вітру, гірського простору, античних божеств — у трактуванні Штрауса поступово втрачають суто описовий характер і перетворюються на архетипні категорії. Природа у творі постає як величезна космічна сила, з якою людина вступає у складний духовний діалог. Саме тому оркестрова стихія у композиції часто сприймається як самостійний персонаж драматургії. Вона не супроводжує героя, а протистоїть йому, випробовує його, формує простір його внутрішнього перетворення. Це особливо відчутно у кульмінаційних епізодах, де хор і оркестр утворюють грандіозні звукові масиви. Однак навіть у моментах максимальної динамічної потужності Штраус уникає грубої монументальності. Його звучання завжди залишається внутрішньо диференційованим. У середині величезних фактурних пластів постійно відбувається складний поліфонічний рух, завдяки чому музична тканина зберігає виняткову пластичність. Саме ця здатність поєднувати колосальний масштаб із тонкою деталізацією стане однією з головних ознак зрілого стилю композитора.

У результаті *Wandrer's Sturmlied* постає не лише як ранній шедевр хорово-оркестрової музики, але і як своєрідний художній маніфест молодого Штрауса. У цьому творі вже закладені майже всі ключові елементи його май-

бутньої естетики: симфонізація музичного мислення, психологізація драматургії, оркестрова природа хорової фактури, тяжіння до масштабних філософських концепцій, культ тембрової виразності та прагнення до безперервного інтонаційного розвитку. Більш того, композиція займає особливе місце не лише у хоровій спадщині композитора, але й у загальному процесі еволюції німецького музичного романтизму кінця XIX століття.

Кантата-балада Taillefer («Тайлефер») оп. 52 займає у хоровій спадщині Ріхарда Штрауса абсолютно особливе місце, оскільки саме в цьому творі з максимальною виразністю проявляється прагнення композитора до синтезу симфонічної поеми, історичної балади та монументального хорово-оркестрового полотна. Якщо ранній *Wandrer's Sturmlied* оп. 14 ще значною мірою перебував під впливом брамсівської традиції, то *Taillefer* репрезентує вже зрілий стиль Штрауса початку XX століття — стиль, сформований після створення *Don Juan, Also sprach Zarathustra, Ein Heldenleben* та *Feuersnot*. У цей період композитор мислить категоріями грандіозного оркестрового театру, де хор, солісти й оркестр перестають бути автономними елементами форми та утворюють єдиний драматургічний організм.

Історія виникнення твору безпосередньо пов'язана з одним із найбільш інтенсивних періодів творчої діяльності Штрауса. Вперше композитор згадує про роботу над *Taillefer* у листі до батьків від 20 квітня 1902 року: «Вже потроху працюю над баладою для солістів і оркестру («Тайлефер» Уланда)» [320, с. 257]. Уже ця рання згадка має принципове значення, оскільки свідчить: первісно композиція не задумувалася як масштабний хоровий твір. Навпаки, Штраус спочатку мислив її у площині великої вокально-симфонічної сцени. Однак у процесі роботи задум починає стрімко розширюватися. Влітку 1902 року в Марквартштайні композитор завершує основні ескізи, а вже у вересні повідомляє про початок роботи над партитурою хорової балади на «<...40-ря-

дковому паризькому нотному папері» [320, с. 260]. Цей факт надзвичайно симптоматичний: Штраус від самого початку мислить твір як колосальну звукову архітектуру.

Показово, що *Taillefer* створювався майже одночасно із *Sinfonia domestica* оп. 53. Така хронологічна близькість відображає спільність їхнього художнього задуму й належність до одного етапу творчої еволюції композитора. Обидва твори засвідчують характерне для зрілого Ріхарда Штрауса прагнення до масштабного симфонічного мислення, монументалізації оркестрового звучання, безперервності музичного розвитку та виняткової деталізації тембрової організації. У *Taillefer* ці принципи вперше набувають повноцінного втілення у хорово-оркестровому жанрі: композитор органічно поєднує засади симфонічної поеми з хоровою драматургією, істотно розширюючи жанрові межі традиційної балади. Саме тому цей твір доцільно розглядати не лише як баладу для хору й оркестру, а як масштабну симфонічно-хорову композицію, у якій визначальну роль відіграють принципи симфонічного розвитку.

Попри стійку традицію пов'язувати *Taillefer* із присудженням Штраусу звання *doctor honoris causa* Гайдельберзького університету, твір не був написаний спеціально з цієї нагоди. Лише в процесі роботи композиція починає асоціюватися з Гайдельбергом і діяльністю Філіпа Вольфрума — диригента, музикознавця та університетського музичного директора. Саме Вольфрум став одним із головних ініціаторів присудження Штраусу почесного докторського звання та організатором прем'єри твору у новозбудованому *Stadthalle*. У листі до батьків від 22 червня 1903 року композитор із помітним захопленням писав: «на початку серпня я стану почесним доктором Гайдельберзького університету» [320, с. 274]. Пізніше Штраус присвятив *Taillefer* філософському факультету університету, а сам твір почав сприйматися як своєрідний символ його академічного визнання.

Літературною основою композиції стала балада Людвіга Уланда — одного з найхарактерніших представників німецького романтизму. Звернення

Штрауса до Уланда було закономірним, оскільки саме в цей період композитор систематично працює з його текстами. Особливу привабливість *Taillefer* для Штрауса становила сама музична природа сюжету. У центрі поеми — образ співака Тайлефера, який силою власного мистецтва надихає військо Вільгельма Завойовника під час битви при Гастінгсі 1066 року. Таким чином, музика стає рушійною силою історії. Для Штрауса ця ідея була принципово важливою: у багатьох його творах мистецтво постає як форма духовної енергії, здатної трансформувати реальність.

Композитор докорінно переосмислює поетичну структуру балади Людвіга Уланда, свідомо вилучаючи значну частину традиційних оповідних формул на кшталт «*Der Herzog sprach*» або «*Da sprach der Taillefer*». Унаслідок цього словесний текст перестає виконувати функцію послідовного викладу подій і підпорядковується логіці музичного розвитку, стаючи одним із засобів формування цілісної драматургії твору. Такий підхід забезпечує безперервність музичного процесу й усуває епізодичність, притаманну літературному першоджерелу. Партія хору концентрує епічний план оповіді та виконує функцію узагальненого коментаря до подій, тоді як сольні голоси репрезентують окремі драматургічні лінії: Вільгельма — високий бас, Тайлефера — героїчний тенор, сестри герцога — сопрано. Завдяки такому функціональному розмежуванню виконавських сил формується багаторівнева драматургічна модель, у якій індивідуальні характеристики персонажів послідовно підпорядковуються історико-епічному масштабу художньої концепції.

Особливу роль відіграє у зазначеному творі хорова фактура. На відміну від *Wandrer's Sturmlied*, де Штраус активно використовував складну поліфонічну тканину, у *Taillefer* він свідомо тяжіє до унісонних і гомофонних структур. Подібне рішення має глибоке драматургічне обґрунтування. Хор тут мислиться не як поліфонічний організм, а як монументальна історична маса — колективний голос епохи. Саме тому композитор концентрує основну факту-

рну складність у сфері оркестру. Подібний принцип створює виразний контраст між відносною «простотою» хорової тканини та колосальною насиченістю оркестрового простору.

Оркестр у *Taillefer* фактично перебирає на себе функцію головного носія драматургічного розвитку. Саме в цьому творі з особливою повнотою виявляється характерний для Ріхарда Штрауса тип симфонічного мислення, у якому хор інтегрується в масштабну організовану оркестрову тканину як рівноправний елемент єдиної драматургічної концепції. Показовим є й безпрецедентний для хорової творчості композитора виконавський склад, що передбачає суттєве розширення груп дерев'яних і мідних духових інструментів, масштабне використання ударних та великого струнного складу. Така оркестрова концепція істотно розширює темброво-колеристичний потенціал твору, наближаючи його до монументального типу симфонічно-хорового полотна [193, с.327]. Оркестр тут функціонує як самостійний драматургічний простір, який формує психологічну й історичну перспективу композиції.

У цьому сенсі *Taillefer* безпосередньо продовжує традицію програмного симфонізму, започатковану Гектором Берліозом і Ференцом Лістом та розвинену в естетичній системі Ріхарда Вагнера. Саме в цьому художньому контексті формувався творчий метод Ріхарда Штрауса, який, спираючись на естетичні засади новонімецької школи, суттєво розширив виражальні можливості програмного симфонізму й музичного театру, виробивши власну модель музичного мислення [74, с. 243]. Однак у *Taillefer* цей симфонічний принцип переноситься у сферу великої хорової композиції. Саме тому твір виходить далеко за межі традиційної романтичної хорової балади. Хор, солісти й оркестр утворюють тут єдиний симфонічний механізм, у якому всі елементи підпорядковані безперервному драматургічному розвитку.

Особливо показовою є знаменита батальна сцена твору — грандіозний оркестровий епізод, який займає центральне місце у драматургії композиції.

Тут Штраус демонструє виняткове вміння поєднувати симфонічну логіку розвитку з програмною звуковою образністю. Оркестрова тканина насичується різкими ритмічними імпульсами, масивними мідними tutti, ударними акцентами та стрімкими тематичними зіткненнями. Водночас композитор уникає хаотичної звукової стихії. Попри колосальну щільність фактури, музичний процес залишається внутрішньо контрольованим і драматургічно цілісним. Батальна сцена не перетворюється на суто натуралістичний опис битви, а набуває характеру великої симфонічної кульмінації.

Критики неодноразово звертали увагу на зв'язок оркестрового мислення *Taillefer* із «Життям героя». Подібність проявляється насамперед у трактуванні оркестрової маси як багаторівневого звукового простору, де кожна темброва група виконує окрему драматургічну функцію [306, с. 352]. Особливо важливу роль відіграють мідні духові інструменти. Їхня функція не обмежується створенням зовнішнього героїчного пафосу. Вони формують образ історичної стихії, сили колективного руху, військової енергії. У поєднанні з ударними інструментами мідні духові створюють ефект майже апокаліптичної масштабності. Водночас надзвичайно показово, що навіть у найбільш насичених оркестрових епізодах Штраус зберігає феноменальне відчуття тембрового балансу. Хор практично ніколи не губиться всередині оркестрової тканини. Це особливо вражає з огляду на безпрецедентний масштаб виконавського апарату. Саме тут проявляється одна з найхарактерніших рис композиторського мислення Штрауса — його виняткове чуття оркестрової акустики. Оркестр у *Taillefer* не «перекриває» вокальну сферу, а створює навколо неї грандіозний акустичний простір.

Надзвичайно важливою є й проблема тематичного розвитку твору. На відміну від класичної романтичної балади, де музична драматургія часто будується на зіставленні окремих завершених епізодів, у *Taillefer* Штраус мислить великими симфонічними хвилями. Тематичний матеріал перебуває у стані постійної трансформації. Особливо показовою є «Пісня про Роланда»

Тайлефера — центральний інтонаційний символ композиції. Композитор до-ручає її не солісту-тенору, а оркестру, завдяки чому мелодія набуває майже архетипного характеру. Вона постійно виникає всередині оркестрової тка-нини, прориваючись крізь хаос битви як символ духовної сили мистецтва.

У гармонічній сфері *Taillefer* репрезентує зрілий пізньоромантичний стиль Штрауса. Тут уже практично відсутня брамсівська стриманість ранніх творів композитора. Гармонічна мова насичена хроматичними структурами, терцієвими співвідношеннями тональностей, масштабними модуляційними процесами та складними функціональними зміщеннями. Особливо характер-ним є постійне прагнення до гармонічної динамізації. Тональний центр ніколи остаточно не руйнується, однак постійно перебуває у стані внутрішнього руху. У цьому аспекті Штраус безпосередньо продовжує вагнерівську традицію без-перервного гармонічного розвитку, однак надає їй власної симфонічної масш-табності.

Поліфонічне мислення у *Taillefer* має іншу природу, ніж у *Wandrer's Sturmlied* або пізнішому «Німецькому мотеті» ор. 62. Тут поліфонія не є голо-вним структурним принципом. Навпаки, композитор свідомо тяжіє до великих гомофонно-оркестрових масивів. Однак усередині оркестрової тканини пос-тійно виникають складні контрапунктичні процеси: тематичні нашарування, приховані імітації, багатопланові темброві взаємодії. Вони надають фактурі твору надзвичайної рухливості та внутрішньої диференційованості. Поліфонія у *Taillefer* існує не як окрема техніка, а як внутрішній принцип симфонічного розвитку.

У виконавському аспекті *Taillefer* належить до найскладніших хорово-оркестрових композицій у всій творчості Штрауса. Насамперед це стосується координації грандіозного виконавського апарату. Диригент у цьому творі фа-ктично виконує функцію архітектора колосальної звукової конструкції. Особ-ливі труднощі пов'язані з тембровим балансом, ритмічною організацією бата-льних сцен та підтриманням драматургічної цілісності композиції. Для хору

складність полягає не стільки у поліфонічній незалежності голосів, скільки у необхідності зберігати монументальність і чіткість звучання всередині надзвичайно насиченого оркестрового простору. Тож виконання *Taillefer* вимагає виключно високого рівня ансамблевої дисципліни й симфонічного типу диригентського мислення.

Особливого значення у *Taillefer* набуває проблема жанру. Композитор визначає твір як «Ballade für Chor, Soli und Orchester» («балада для хору, солістів і оркестру»), однак уже сама масштабність композиції фактично руйнує межі традиційного жанрового визначення. У творі поєднуються ознаки історичної балади, симфонічної поеми, кантати та музичної драми. *Taillefer* слід розглядати як один із найбільш характерних прикладів пізньоромантичного жанрового синтезу, у якому різні типи музичного мислення об'єднуються в єдиному драматургічному просторі.

Подібна тенденція була надзвичайно характерною для естетики *fin de siècle*, коли композитори дедалі частіше прагнули подолати усталені жанрові межі. Однак у Ріхарда Штрауса цей процес набуває особливої масштабності. У *Taillefer* хор уже не функціонує як традиційний носій тексту або колективної емоції. Він стає частиною грандіозної симфонічної драматургії. Композиція тяжіє не до кантатної замкненості, а до принципу безперервного симфонічного становлення. Усі структурні елементи твору — оркестрові епізоди, сольні сцени, хорові масиви — підпорядковуються єдиному процесу драматичного розгортання.

У цьому сенсі надзвичайно важливою є роль так званого «фестивального стилю», про який сам Штраус писав Філіпу Вольфруму: «твір створюється у найграндіознішому фестивальному стилі» [316, с. 97]. Поняття *Musikfeststil* у німецькій музичній культурі кінця XIX — початку XX століття було пов'язане з традицією масштабних урочистих хорово-оркестрових композицій, призначених для великих музичних фестивалів. Однак Штраус радикально переосми-

слює саму природу цього жанру. Якщо для більшості композиторів фестивального стилю означав передусім зовнішню урочистість і монументальність, то у *Taillifer* монументалізм стає елементом внутрішньої драматургії. Гігантський виконавський апарат використовується не заради акустичного ефекту, а для створення грандіозного історико-психологічного простору.

Показовою є драматургічна функція образу Тайлефера. У баладі Людвіга Уланда герой є не лише співаком або воїном; він виступає символом сили мистецтва, здатного впливати на історичну реальність. Для Штрауса цей аспект був принципово важливим. Композитор створює образ митця, який власним співом мобілізує колективну енергію війська. У цьому сенсі Тайлефер стає своєрідним *alter ego* самого художника, отже, центральна тема композиції — «Пісня про Роланда» — набуває майже символічного значення: вона функціонує не просто як тематичний елемент, а як музичний знак духовної сили мистецтва.

У цьому аспекті *Taillifer* демонструє глибокий зв'язок із вагнерівською концепцією *Gesamtkunstwerk* — «синтетичного твору мистецтва». Подібно до Ріхарда Вагнера, Штраус прагне до максимальної інтеграції всіх елементів художньої форми. Оркестр, хор, слово, драматургія та тембр функціонують як складові єдиного музичного процесу. Водночас між двома композиторами існує й принципова відмінність: якщо Вагнер орієнтувався насамперед на музичний театр, то Штраус у *Taillifer* мислить категоріями симфонічної драматургії. Саме оркестровий розвиток визначає тут логіку музичного часу.

Не менш важливим є й зв'язок композиції з традицією Ференца Ліста та його програмного симфонізму. Як і Ліст, Штраус прагне до створення великої одночастинної форми, де тематичний матеріал постійно трансформується відповідно до розвитку сюжету. Однак у *Taillifer* ця техніка набуває значно більшої оркестрової складності. Композитор використовує не лише тематичні трансформації, а й постійне темброве переосмислення матеріалу. Завдяки цьому

музична тканина композиції перебуває у стані безперервного внутрішнього руху.

Водночас у творі відчувається і вплив Йоганнеса Брамса, насамперед у сфері хорової монументальності та епічного мислення. Однак якщо у Брамса хор зазвичай зберігає автономну структурну роль, то у Штрауса він дедалі більше симфонізується. У цьому сенсі *Taillefer* можна розглядати як один із вирішальних етапів еволюції хорового симфонізму в німецькій музиці початку ХХ століття.

Надзвичайно важливо й те, що у *Taillefer* остаточно формується специфічний тип штраусівської оркестрової драматургії. Композитор мислить оркестр не як акомпанемент або тло, а як самостійний психологічний простір. Особливо це відчутно у батальних сценах, де оркестр фактично перетворюється на головного «оповідача» драматичного процесу. У цих епізодах Штраус досягає виняткової звукової пластичності: величезні оркестрові масиви поєднуються з надзвичайною деталізацією внутрішньої фактури. Фактично, *Taillefer* слід розглядати як один із ключових творів у процесі формування зрілого стилю Штрауса, який, з одного боку, концентрує фундаментальні риси його мистецтва, а з іншого — продовжує лінію європейської хорово-оркестрової музики загалом, демонструючи остаточної інтеграцію хорового звучання у сферу великої симфонічної драматургії.

Показовим є й те, що у *Taillefer* Штраус фактично відмовляється від традиційної кантатної логіки побудови форми. Композиція не розгортається як послідовність окремих завершених номерів або епізодів. Навпаки, музичний розвиток набуває характеру безперервного процесу становлення. Подібний принцип безпосередньо пов'язує твір із естетикою симфонічної поеми та вагнерівською концепцією «безперервної мелодії». Однак Штраус не копіює вагнерівську модель. Його драматургія значно більш симфонічна за своєю приро-

дою: вона ґрунтується не лише на лейтмотивному розвитку, але й на масштабних оркестрових хвилях, на постійній трансформації тематичного матеріалу та на складній тембровій архітектоніці.

Темброва драматургія є однією з найважливіших особливостей композиції. У *Taillefer* оркестровий колорит набуває не декоративної, а структурної функції. Зміна тембрових поєднань безпосередньо впливає на драматичний розвиток твору. Особливо характерною є взаємодія між мідними духовими, ударними та струнною групою: мідні духові інструменти формують сферу героїчного та історичного начала; ударні — простір воєнної стихії; струнні ж часто виконують функцію внутрішнього психологічного коментаря. Саме через це оркестрова тканина композиції сприймається не як акустична маса, а як складний багатоплановий організм.

Надзвичайно важливою є й роль тематичної трансформації. Центральні інтонаційні комплекси *Taillefer* не залишаються статичними; вони постійно змінюють власний драматургічний зміст залежно від контексту. Особливо це стосується «Пісні про Роланда», яка проходить крізь усю композицію. У різних епізодах вона набуває героїчного, епічного, трагічного або навіть майже містичного характеру. Саме ця здатність до безперервної трансформації пов'язує Штрауса з традицією Ференца Ліста, однак у *Taillefer* тематична трансформація поєднується з набагато складнішою оркестровою драматургією.

У гармонічній сфері твір демонструє надзвичайно високий рівень хроматичної насиченості. Гармонічна мова *Taillefer* уже майже повністю виходить за межі класичної функціональної стабільності. Штраус активно використовує терцієві співвідношення тональностей, віддалені гармонічні зіставлення, масштабні модуляційні процеси та хроматичні гармонічні комплекси. При цьому гармонія у творі виконує не лише конструктивну функцію; вона стає носієм психологічного розвитку. Саме через гармонічні зміщення композитор формує відчуття постійного внутрішнього руху, історичної нестабільності та драматичної напруги.

У цьому сенсі показовими є кульмінаційні епізоди композиції. Штраус будує їх не за принципом одномоментного динамічного вибуху, а як результат тривалого симфонічного наростання. У процесі розвитку поступово ущільнюється фактура, активізуються поліфонічні взаємодії всередині оркестрової тканини, посилюється ритмічна енергія, розширюється тембровий спектр. Внаслідок цього кульмінації у *Tailliefer* справляють враження не зовнішньої ефектності, а грандіозного історичного руху. Подібний тип драматургічного мислення стане визначальних для зрілого стилю Штрауса.

Попри колосальну оркестрову масштабність композитор не втрачає контролю над структурною логікою твору. У цьому сенсі *Tailliefer* демонструє дивовижний баланс між стихійною енергією та конструктивною організованістю. Ця риса відрізняє Штрауса від багатьох пізньоромантичних композиторів, у яких оркестровий монументалізм нерідко призводив до драматургічної перевантаженості. У *Tailliefer* навіть найбільш гігантські звукові масиви залишаються внутрішньо структурованими.

Особливу роль у творі відіграє також проблема історичної символіки. Битва при Гастінгсі у трактуванні Штрауса перестає бути лише конкретною історичною подією. Вона набуває значення універсального образу зіткнення історичних сил, боротьби культури та варварства, мистецтва й війни, а сам Тайлефер у композиції постає не тільки середньовічним співаком, а символом митця як духовного провідника. У цьому сенсі твір набуває майже метафоричного характеру. Музика в ньому функціонує як сила, здатна формувати історичну свідомість.

Усе це дозволяє розглядати *Tailliefer* як один із найбільш показових зразків пізньоромантичного хорового симфонізму початку ХХ століття. У творі Штраус синтезує традиції Ріхарда Вагнера, Ференца Ліста, Йоганнеса Брамса та новонімецької школи, однак демонструє при цьому абсолютно індивідуальне музичне мислення. Саме тому композиція займає виняткове місце не

лише у творчості самого Штрауса, але й у загальному процесі еволюції європейської хорово-оркестрової музики ХХ століття.

Незавершений твір Ріхарда Штрауса *Besinnung* («Роздуми») належить до останнього, підсумкового періоду творчості композитора і постає одним із найзагадковіших феноменів у всій його хоровій спадщині. Уже сам факт звернення Штрауса до цього задуму в останні роки життя має принципове значення, оскільки твір виникає у час глибокої внутрішньої переоцінки, коли композитор дедалі більше відходить від зовнішньої театральності та грандіозного оркестрового блиску, характерного для зрілого періоду, і звертається до концентрованого, філософськи насиченого музичного висловлювання. У цьому сенсі *Besinnung* слід розглядати не як випадковий незавершений фрагмент, а як закономірний підсумок багаторічної еволюції штраусівського стилю, у якому синтезуються його поліфонічні пошуки, оркестрово-симфонічне мислення, інтерес до духовно-філософської проблематики та особливий тип пізньої музичної медитативності.

Історія створення твору безпосередньо пов'язана зі зверненням композитора до поезії Германа Гессе. Цей вибір був далеко не випадковим. Поезія Гессе в останній період творчості Штрауса набуває для нього особливого значення, оскільки виявляється надзвичайно співзвучною його власному світовідчуттю. У текстах Гессе поєднуються мотиви самоспоглядання, духовної втоми, внутрішньої кризи, провини та пошуку очищення. При цьому йдеться не про традиційну релігійну духовність, а радше про феномен «внутрішньої релігії», де людина проходить складний шлях сумнівів і втрат заради наближення до внутрішньої гармонії. Саме ця екзистенційна проблематика виявилася близькою пізньому Штраусу, який після катастрофічних подій Другої світової війни дедалі більше звертався до тем пам'яті, прощання, духовного підсумку та внутрішнього примирення.

У цьому контексті *Besinnung* постає як своєрідна музична рефлексія над «останніми питаннями» людського буття. Важливо, що композитор працює не

з одним окремим поетичним образом, а з цілим комплексом ідей, які формують єдиний смисловий простір. Текст у творі не виконує ілюстративної функції, він стає імпульсом для внутрішнього музичного розвитку, каталізатором драматургічного процесу. Таке розуміння взаємозв'язку вербального й музичного начал було наскрізним для творчості Штрауса й дістало афористичне вираження в опері *Capriccio*: «Звук і слово — брат і сестра». Ця ідея особливо важлива саме для *Besinnung*, де музика і поезія перебувають у стані глибокої взаємодії, а слово поступово ніби розчиняється у безперервному потоці музичного мислення.

Первісний задум твору був пов'язаний із жанром оркестрової пісні для сопрано. Подібний тип мислення цілком відповідав пізній вокально-оркестровій лінії Штрауса, кульмінацією якої стали *Vier letzte Lieder*. Проте вже на ранньому етапі роботи композитор починає поступово зміщувати центр ваги від сольного висловлювання до хорової фактури. Така трансформація має глибоко символічний характер. Якщо сольний голос уособлював індивідуальний досвід, то хор у *Besinnung* стає носієм універсального, надособистісного виміру. Таким чином, у творі відбувається перехід від індивідуального монологу до поліфонічної моделі художнього мислення, де істина формується через взаємодію багатьох голосів.

Особливу роль у сучасному осмисленні *Besinnung* відіграє реконструкція Томаса Хеннігана, яка відкрила можливість розглядати твір як цілісний художній феномен. Принципово важливо, що реконструктор не прагнув створити «нового Штрауса», а намагався максимально точно продовжити внутрішню логіку композиторського мислення. Як впливає з інтерв'ю Т. Хеннігана, робота над твором передбачала багаторічне вивчення автографів, переписування ескізів, створення клавірної редакції та лише після цього — поступовий перехід до оркестровки. У цьому сенсі реконструкція постає не як довільне «дописування», а як форма аналітичного продовження авторської логіки.

Саме автограф у *Besinnung* набуває виняткового значення, оскільки він фіксує не лише результат, але й сам процес народження музичної думки — сумніви, варіанти, пошуки, незавершені лінії. Ця процесуальність стає ключем до розуміння твору. Незавершеність композиції тут уже не сприймається як дефект або ознака творчої невизначеності. Навпаки, вона постає як органічна властивість самого художнього задуму, що тяжіє до відкритої форми й принципової незавершуваності висловлювання. У цьому сенсі *Besinnung* надзвичайно близький до естетики пізнього європейського модерну, де художній твір дедалі частіше мислиться не як завершена конструкція, а як процес внутрішнього становлення.

Музична драматургія *Besinnung* не підпорядковується традиційним схемам. Формоутворення тут має виразно процесуальний характер: музичний розвиток відбувається через поступове згущення фактури, поліфонізацію голосів і гармонічне ускладнення. Центральним структурним вузлом композиції стає fuga, однак її функція тут принципово відрізняється від традиційного барокового розуміння жанру. У Штрауса fuga перестає бути лише демонстрацією контрапунктичної майстерності; вона стає формою внутрішнього духовного руху. Тема fuga поступово проходить через голоси, набуваючи дедалі більшої психологічної напруги й структурної ваги. Саме в цьому проявляється глибинний зв'язок Штрауса з традицією Йоганна Себастьяна Баха, однак ця традиція вже переосмислюється через досвід пізнього романтизму.

Поліфонічне мислення у *Besinnung* нерозривно пов'язане з фактурною організацією. Хор і оркестр утворюють єдиний багатошаровий простір, у якому окремі голоси зберігають автономність, але водночас підпорядковуються загальному драматургічному процесу. Оркестр не супроводжує хор у традиційному розумінні, а активно включається в поліфонічний розвиток, створюючи додаткові контрапунктичні лінії та темброві пласти. Подібний принцип мислення безпосередньо продовжує традиції пізніх хорових компо-

зицій Штрауса — насамперед *Deutsche Motette* op. 62, де композитор уже створив тип симфонізованої хорової фактури, що орієнтується не на класичне вокальне письмо, а на оркестрове мислення.

Гармонічна мова *Besinnung* характеризується надзвичайною хроматичною насиченістю та функціональною нестабільністю. Проте ця нестабільність не руйнує тональний центр остаточно; навпаки, вона постійно динамізує його. Особливу роль відіграють характерні для пізнього Штрауса зв'язки через терцієву спорідненість. Гармонічний рух часто здійснюється через плавні тональні зсуви, які створюють ефект розширеного гармонічного простору. У цьому аспекті композитор продовжує традиції німецьких симфоністів XIX століття, однак доводить принцип хроматизованого мислення до граничної концентрації.

Особливо показовою є гармонізація теми фуги. На відміну від барокової моделі, де тема часто існує у відносно прозорому гармонічному просторі, у Штрауса вона одразу занурена в насичене пізньоромантичне гармонічне середовище. Саме тому поліфонія і гармонія у *Besinnung* функціонують як єдиний процес. Дисонанси не потребують негайного розв'язання, а стають органічною частиною звукового мислення. Подібний тип гармонічної свободи вже безпосередньо передбачає естетику музики XX століття.

З виконавського погляду *Besinnung* належить до найбільш складних хорових композицій у всій творчості Штрауса. Хор повинен функціонувати в умовах надзвичайно густої хроматизованої фактури, зберігаючи при цьому інтонаційну точність, поліфонічну незалежність голосів і ансамблеву єдність. Особливо складними є фугальні епізоди, де кожна партія набуває майже інструментальної автономії. У цьому сенсі Штраус продовжує власну концепцію «хорової віртуозності», яка остаточно сформувалася ще у *Deutsche Motette*. Композитор фактично переніс принцип віртуозності зі сфери інструментального виконавства у сферу хорової музики.

Besinnung постає не просто як останній хорівий задум Штрауса, а як підсумковий прояв його художньої естетики. У цьому творі концентруються майже всі ключові ознаки його пізнього стилю: поліфонічна насиченість, симфонізація хорового мислення, гранична хроматизація гармонії, філософська заглибленість та особливий тип відкритої драматургії. Навіть у незавершеному вигляді *Besinnung* займає виняткове місце не лише у хорівій спадщині композитора, але й у загальному процесі еволюції європейської музики першої половини ХХ століття.

Особливого значення у *Besinnung* набуває проблема пізнього стилю Штрауса як окремого художнього феномена. На відміну від багатьох композиторів романтичної доби, чия пізня творчість демонструє або радикальний розрив із попередньою естетикою, або навпаки — консервацію вже сформованих принципів, пізній Штраус постає у стані складного внутрішнього переосмислення власного стилю. У цьому сенсі *Besinnung* є надзвичайно показовим твором, оскільки композитор, зберігаючи фундаментальні риси свого музичного мислення, одночасно піддає їх глибокій трансформації. Передусім це стосується самої природи драматургії. Якщо у симфонічних поемах драматургічний процес вибудовується через потужний зовнішній рух, зіткнення образних сфер і масштабні кульмінаційні хвилі, то в *Besinnung* він майже повністю переноситься у внутрішній психологічний простір. Зовнішня подієвість тут фактично зникає. Увесь розвиток набуває характеру медитативного самозаглиблення, де головним стає не конфлікт у традиційному романтичному розумінні, а процес внутрішнього духовного переживання. Інакше сприймається музичний час: він ніби уповільнюється, втрачає лінійну спрямованість і перетворюється на простір тривалого внутрішнього осмислення.

У цьому аспекті *Besinnung* виявляє глибоку спорідненість із пізніми творами Густава Малера, насамперед із заключними сторінками *Das Lied von der Erde* та незавершеної Десятої симфонії. Подібно до Малера, Штраус у пізній творчості дедалі більше тяжіє до музики стану, до філософської медитації, де

кульмінація втрачає характер героїчного апофеозу й набуває ознак внутрішнього просвітлення або болісного самоспоглядання. Водночас між цими композиторами існує й принципова різниця. Якщо у Малера навіть найінтимніші епізоди зберігають трагічний надлом і відчуття екзистенційної катастрофи, то пізній Штраус прагне до особливого типу духовної рівноваги, хоча ця рівновага й ніколи не досягає остаточної стабільності.

Надзвичайно важливою у *Besinnung* стає категорія пам'яті. У пізнього Штрауса музичне мислення дедалі більше набуває ретроспективного характеру. Композитор ніби озирається на всю попередню європейську музичну традицію, вступаючи з нею у складний внутрішній діалог. У *Besinnung* можна відчутти відлуння бахівської поліфонії, вагнерівської безперервності музичного розвитку, брамсівської інтелектуалізованої фактури та навіть певних рис строгого стилю. Однак усі ці елементи вже не існують як прямі стилістичні алюзії. Вони ніби розчиняються у пізньому штраусівському мисленні, перетворюючись на елементи єдиного художнього простору пам'яті.

Окремо слід підкреслити роль поліфонії в творі. Якщо в ранніх і зрілих опусах Штрауса поліфонічні епізоди часто виконували функцію драматичного загострення або оркестрової активізації фактури, то у *Besinnung* поліфонія набуває майже метафізичного значення. Голоси не лише взаємодіють між собою — вони формують складну модель співіснування різних духовних площин. Саме тому fuga у творі сприймається не як конструктивний центр композиції, а як символічний образ нескінченного внутрішнього руху. Тема проходить через голоси, постійно трансформується, однак не досягає остаточного завершення. У цьому можна вбачати своєрідний музичний еквівалент людського існування — процесу, який не має остаточної точки розв'язання.

Не менш важливим є й оркестровий вимір композиції. Навіть у реконструйованому вигляді *Besinnung* демонструє феноменальне відчуття тембрової драматургії. Проте на відміну від блискучої оркестрової театральності «Са-

ломеї» чи «Електри», оркестровка тут набуває максимальної внутрішньої зосередженості. Тембр перестає бути засобом зовнішнього ефекту й стає носієм психологічного підтексту. Оркестр функціонує як простір внутрішніх станів, прихованих емоційних рухів, невисловлених смислів. Тому навіть найбільш насичені епізоди *Besinnung* не справляють враження оркестрової демонстративності; навпаки, у них постійно зберігається особлива стриманість і внутрішня концентрація.

Показовою є еволюція ставлення Штрауса до хорового жанру. Якщо у ранніх творах, передусім у *Wandrer's Sturmlied*, композитор прагне до монументального симфонізованого хорового полотна, де хор стає частиною грандіозної звукової стихії, то у пізній творчості хор дедалі більше перетворюється на носія внутрішньої духовної рефлексії. Саме цю лінію можна простежити від *Deutsche Motette* через *Die Tageszeiten* до *Besinnung*. У результаті останній хоровий задум Штрауса постає своєрідним підсумком усієї еволюції його хорового мислення — від романтичної монументальності до гранично концентрованої поліфонічно-філософської медитації.

Водночас надзвичайно важливо, що навіть у цьому пізньому творі композитор не втрачає характерного для себе симфонічного масштабу мислення. Попри медитативний характер музики, *Besinnung* не є камерним або мінімалістичним висловлюванням. Навпаки, внутрішня концентрація матеріалу створює відчуття колосальної духовної напруги. Саме тому твір сприймається як своєрідна підсумкова духовна симфонія Штрауса, у якій хор, оркестр і поліфонічний розвиток об'єднуються в єдиному філософському просторі.

Узагальнюючи, слід констатувати, що *Besinnung* займає абсолютно особливе місце у творчій спадщині Ріхарда Штрауса, оскільки в цьому творі з надзвичайною концентрацією виявляються майже всі ключові ознаки його пізнього стилю. Незавершеність композиції при цьому не може трактуватися як ознака художньої невизначеності або творчої кризи. Навпаки, саме

відкритість форми виявляється принципово важливою естетичною категорією твору, що відображає зміну самого типу музичного мислення у ХХ столітті. Якщо ранній і середній періоди творчості Штрауса були пов'язані з грандіозною симфонічною драматургією, масштабною оркестровою театральністю та зовнішньою експресивністю, то у *Besinnung* композитор приходиться до максимально внутрішньо зосередженого типу висловлювання, у якому головним стає не зовнішній конфлікт, а процес духовного самоспоглядання.

Тож останній хоровий задум Штрауса слід розглядати не просто як пізній опус композитора, а як своєрідний художній testamentum (з лат. «заповіт»), у якому музика перетворюється на форму філософської рефлексії. Тут остаточно кристалізується той тип хорового мислення, до якого композитор ішов протягом усього життя: від ранньої симфонізації хору у *Wandrer's Sturmlied*, через монументальні поліфонічні експерименти *Deutsche Motette* та медитативну лірику *Die Tageszeiten*, до гранично концентрованого поліфонічно-симфонічного простору *Besinnung*. Саме тут хор остаточно перестає бути лише носієм слова чи колективної емоції та перетворюється на універсальний інструмент філософського висловлювання.

В своєму останньому творі Штраус фактично синтезує кілька століть німецької музичної традиції. У поліфонічному мисленні відчувається глибинний зв'язок із традицією Й.С. Баха; у драматургії безперервного розвитку — спадкоємність із Р. Вагнером; у гармонічній мові та симфонізації фактури — продовження лінії Ф. Ліста та Й. Брамса; у психологічній концентрації та медитативності — паралелі з пізнім Г. Малером. Водночас *Besinnung* не є еkleктичним поєднанням стилів. Усі ці традиції проходять через глибоко індивідуальне переосмислення й утворюють цілісний художній світ пізнього Штрауса.

Твір має виняткове значення не лише для розуміння останнього етапу творчості композитора, але й для осмислення загальних процесів еволюції європейської музики першої половини ХХ століття. У *Besinnung* надзвичайно

виразно відчувається межовий характер епохи: тут ще зберігається пізньоромантична масштабність мислення, однак уже формується новий тип музичної свідомості, орієнтований на внутрішню процесуальність, відкритість форми та психологічну багатозначність. Через це твір можна розглядати як одну з найбільш концентрованих моделей переходу від романтичної картини світу до складного духовного простору музичного модерну.

Водночас надзвичайно важливими залишаються й окремі мікроструктурні особливості партитури, що дозволяють ще глибше зрозуміти логіку композиторського мислення. Уже на рівні тематичної організації помітною є характерна для пізнього Штрауса тенденція до інтонаційної концентрації. Тематичний матеріал *Besinnung* не вибудовується за принципом контрастних завершених тем, навпаки, майже весь музичний розвиток виростає з невеликих інтонаційних ядер, які поступово трансформуються у процесі поліфонічного розгортання. У цьому аспекті показовими є ідеї Ернста Курта щодо «енергетичної природи» музичного розвитку, відповідно до яких музична форма постає як безперервний процес інтонаційного руху [198, с. 387]. Особливого значення набувають секундові та хроматичні інтонаційні структури, що пронизують фактуру композиції. Вони створюють ефект постійної внутрішньої нестабільності та психологічної напруги. При цьому хроматизм у *Besinnung* не функціонує як декоративне ускладнення гармонії, він є безпосереднім носієм драматургічного процесу. Гармонічний рух часто здійснюється через плавні півтонові зміщення, що створюють ефект внутрішнього «ковзання» тонального центру. Саме завдяки цьому виникає характерне для пізнього Штрауса відчуття музичного простору без остаточної стабілізації.

Не менш показовою є роль оркестрового контрапункту. В окремих епізодах оркестр не дублює хорову фактуру, а формує самостійний поліфонічний рівень драматургії. Особливо це стосується внутрішніх голосів оркестрової тканини, де часто виникають приховані інтонаційні зв'язки з темою фуги. Подібна техніка створює ефект багат шарової драматургії, у якій музичний зміст

формується одночасно на кількох рівнях. Це зближує *Besinnung* із найбільш складними поліфонічними концепціями пізнього романтизму.

Надзвичайно важливим є й принцип тембрової динаміки. Штраус мислить тембр не статично, а процесуально: зміна тембрових комбінацій у творі виконує функцію внутрішнього драматургічного розвитку. Особливо показовими є моменти поступового ущільнення фактури, коли окремі голосові й оркестрові лінії нашаровуються одна на одну, створюючи ефект акустичного розширення простору. Подібна техніка вже безпосередньо передбачає окремі принципи сонористичного мислення ХХ століття. У фугальних розділах твору особливо виразною стає специфіка штраусівського голосоведення. Композитор постійно уникає «нейтрального» поліфонічного письма: кожна лінія зберігає власну інтонаційну індивідуальність і водночас підпорядковується загальному симфонічному процесу. Саме тому поліфонія у *Besinnung* ніколи не сприймається як академічний контрапунктичний прийом, вона функціонує як форма живого музичного мислення, де взаємодія голосів створює складний багатовимірний психологічний простір.

Таким чином, навіть на рівні мікроструктурного аналізу *Besinnung* виявляє виняткову цілісність і глибину композиторського задуму. У цьому творі Штраус досягає надзвичайного ступеня синтезу поліфонії, гармонії, оркестрової драматургії та філософського змісту, створюючи одну з найбільш концентрованих і складних моделей пізньоромантичного хорового мислення.

Висновки до Розділу 3

Дослідження хорових творів Ріхарда Штрауса із супроводом — оркестровим чи камерно-інструментальним — дозволило встановити, що саме ця сфера його творчості стала найбільш повним виявом взаємодії хорового та симфонічного мислення композитора. На відміну від хорів *a cappella*, де провідну роль відіграє специфіка вокально-хорової фактури, у творах із супроводом визначальним чинником формотворення стає органічне поєднання хорового начала з розвиненою оркестровою драматургією.

Встановлено, що композитор звертається до широкого кола жанрових моделей — від театральної сцени й хорової поеми до вокально-симфонічного циклу, кантатно-ораторіальних та урочисто-гімнічних композицій. Водночас жанрова різноманітність не руйнує цілісності творчого методу Штрауса, оскільки в усіх творах простежуються спільні принципи музичного мислення: симфонізація хорової тканини, провідна роль оркестру у драматургічному розвитку, тематична варіантність та підвищена увага до тембрової організації музичного простору.

Доведено, що інструментальний супровід у хорових композиціях Штрауса не виконує функції акомпанементу в традиційному розумінні. Оркестр постає рівноправним учасником художнього процесу, який формує образну сферу твору, визначає логіку музичного розвитку та значною мірою перебирає на себе функції тематичного й драматургічного розгортання. Унаслідок цього хор та оркестр утворюють єдину вокально-симфонічну систему, в якій кожен компонент зберігає власну художню самостійність.

Аналіз музичної мови творів засвідчив послідовне прагнення композитора до індивідуалізації традиційних жанрових моделей. Спираючись на австро-німецьку хорову традицію, Штраус відмовляється від нормативних форм її відтворення та підпорядковує історично успадковані жанри принципам власного стилю. Це виявляється у свободі формотворення, активному використанні поліфонічних прийомів, складній гармонічній організації, розвиненій оркестровій колористиці та симфонічному характері музичної драматургії.

Особливого значення набуває взаємодія літературного тексту й музики. Незалежно від тематичної спрямованості твору — історико-героїчної, лірико-філософської, релігійної чи урочисто-патріотичної — композитор прагне не до ілюстративного відтворення поетичного змісту, а до створення його узагальненого музичного еквівалента. Саме тому хорова творчість Штрауса з інструментальним супроводом характеризується високим рівнем художнього узагальнення та тяжінням до симфонічного типу мислення.

Таким чином, хорові твори Ріхарда Штрауса з оркестровим та камерно-інструментальним супроводом становлять самостійну й художньо цілісну частину його творчої спадщини. У них найповніше реалізувалися характерні ознаки його індивідуального стилю — симфонічність мислення, темброва багатобарвність, драматургічна масштабність та здатність до творчого переосмилення австро-німецької хорової традиції. Саме в цій сфері особливо переконливо виявляється процес трансформації хорового жанру від традиційної співочої практики до рівня складного вокально-симфонічного мистецтва першої половини ХХ століття.

ВИСНОВКИ

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило вперше комплексно осмислити хорову музику Ріхарда Штрауса як самостійний, внутрішньо цілісний сегмент його творчої спадщини та як закономірний етап загального процесу еволюції німецької музичної культури кінця XIX — першої половини XX століття. Попри усталену в музикознавстві традицію розглядати хоровий доробок митця переважно як периферійне явище щодо оперної та симфонічної творчості, саме у хоровій сфері з найбільшою послідовністю реалізувалися фундаментальні принципи його композиторського мислення. Саме тут історично сформовані жанрові моделі зазнають найглибшого творчого переосмислення, поліфонічне мислення набуває значення універсального конструктивного чинника, симфонічні закономірності поширюються на сферу хорового письма, а взаємодія поетичного слова й музики формує новий тип художньої драматургії.

Комплексне опрацювання архівних матеріалів, авторського листування, тематичних каталогів, автографів, прижиттєвої критики та сучасної музикознавчої літератури дозволило суттєво переглянути усталене уявлення про місце хорової творчості Р. Штрауса в системі його композиторської спадщини. З'ясовано, що цей пласт спадщини, попри його значний художній масштаб, тривалий час був представлений лише локальними науковими розвідками та залишався поза цілісним науковим осмисленням.

Дослідження історико-культурних передумов формування хорового стилю Ріхарда Штрауса дало змогу встановити, що його художнє мислення сформувалося на перетині кількох фундаментальних традицій австро-німецької музичної культури — протестантського хоралу, поліфонічного мистецтва бароко, романтичної академічної школи, фестивального руху XIX століття та практики *Männergesang*. Водночас принциповою особливістю творчого методу композитора стало те, що жодна з цих традицій не функціонує у нього як

об'єкт реконструкції чи стилізації. Історична пам'ять набуває характеру активного конструктивного чинника, який визначає логіку індивідуального художнього переосмислення. Саме тому спадкоємність у хоровій творчості Штрауса постає не як збереження усталених жанрових норм, а як безперервний процес їх трансформації відповідно до естетики композитора.

У науковій практиці хорова музика зазвичай класифікується за кількома взаємопов'язаними параметрами: виконавським складом, наявністю або відсутністю інструментального супроводу, функціональною спрямованістю творів (концертні, сценічні, принагідні тощо). Такий принцип покладено в основу розгляду хорової спадщини Ріхарда Штрауса, жанровий склад якої формувався під впливом історичних традицій німецької хорової культури та індивідуальної еволюції композиторського мислення. Система традиційних жанрів у Ріхарда Штрауса представлена як творами з безпосереднім авторським жанровим визначенням, так і композиціями, жанрова належність яких розкривається через структуру, функцію та характер зв'язку з історично сформованими моделями німецької хорової культури.

До першої групи належать мотет *Deutsche Motette* op. 62, балада *Taillefer* op. 52, кантата *Die Tageszeiten* op. 76, духовний цикл *Vier Sätze zu einer Messe* AV 31, що спирається на жанрово-текстову модель меси, а також цикл обробок народних пісень *Sechs Volksliedbearbeitungen für vierstimmigen Männerchor a cappella* AV 101. У другій групі гімнічна традиція репрезентована творами *Austria* op. 78 та *Olympische Hymne* AV 119, тоді як жанрово-виконавська модель *Liedertafel* найпослідовніше виявляється у чоловічих хорових циклах *Zwei Männerchöre* op. 42, *Drei Männerchöre* op. 45 і *Drei Männerchöre* AV 123. Окремий напрям становить тип романтичної хорової поеми, сформований у *Wandrer's Sturmlied* op. 14 через перенесення принципів наскрізного тематичного розвитку, симфонічного формотворення та оркестрової драматургії у сферу хорової композиції.

Важливо наголосити, що внутрішню єдність жанрової системи хорової творчості Р. Штрауса визначає не сукупність окремих жанрових різновидів, а єдиний принцип художнього мислення, відповідно до якого кожна історично сформована модель стає відкритою структурою, здатною до індивідуального переосмислення. Саме тому мотет, хорова балада, Liedertafel, кантата, урочистий гімнічний хор, вокально-симфонічна композиція чи обробка народної пісні функціонують у творчості композитора не як нормативні жанрові форми, а як різні способи реалізації єдиної авторської концепції. Унаслідок цього традиційна система жанрових меж поступається художньо мобільній організації, у якій визначальними чинниками стають драматургічна функція, композиційна логіка та специфіка музичного розвитку. Відповідно кожна жанрово-виконавська сфера хорової спадщини Штрауса виявляє власну внутрішню диференціацію. Так, чоловічі хори а cappella утворюють три основні групи — принагідні твори, обробки народних пісень та оригінальні композиції, — що відображають різні функції хорового музикування й різні способи авторської взаємодії з традицією. Аналогічно твори для мішаного хору а cappella охоплюють духовні композиції, хорову лірику, а також одиничні зразки суттєво переосмислених традиційних жанрів мотету та оперного епілогу. Така класифікація ґрунтується не лише на виконавському складі чи авторському жанровому позначенні, а й на функціональному призначенні, типі драматургії, принципах формотворення та характері взаємодії слова, хору й інструментального компонента, тому найбільш адекватно відтворює реальну структуру хорової спадщини композитора.

Наскрізними векторами формування жанрової системи хорової музики Р. Штрауса є, по-перше, тенденція до укрупнення масштабів хорових композицій та симфонізації форми і, по-друге, синтезування ознак різних жанрів в межах одного твору. Ці два вектори визначають напрямок еволюції всередині кожної сфери хорової творчості композитора — акапельної та оркестрово-хорової, а також взаємодіють між собою, посилюючи один одного.

Тенденція до розширення хорової форми помітна вже у *Zwei Gesänge* op. 34 для багатоголосного мішаного хору а cappella (1897). У першій частині (*Der Abend*) пейзажно-медитативна лірика поєднується з безперервністю музичного розвитку, тембровою диференціацією голосових груп і послідовним оновленням фактури. У другій частині (*Hymne*) гімнічна піднесеність переосмислюється засобами розширеної гармонічної мови, поліфонізації хорового письма та цілеспрямованого руху до кульмінації. Обидва твори засвідчують перенесення принципів симфонічного й оркестрового мислення у сферу акапельного звучання, завдяки чому хорова композиція набуває монументальності, внутрішньої динаміки та логіки безперервного становлення.

Раннім прикладом переосмислення німецької чоловічої хорової традиції та тенденції до синтезу жанрів стали цикли *Zwei Männerchöre* op. 42 та *Drei Männerchöre* op. 45 (1899). Зберігаючи визначальні ознаки *Liedertafel* — чоловічий виконавський склад, пісенну основу, комунікативну спрямованість і зв'язок із практикою співочих товариств, — Штраус істотно змінює художню природу цієї жанрової моделі. Куплетність і переважання гомофонно-гармонічного викладу поєднуються тут із диференціацією фактурних функцій, ускладненням гармонічної мови, розширенням композиційної будови та підвищенням виконавських вимог. Як наслідок, чоловіча хорова пісня виходить за межі побутово-товариського музикування й набуває статусу самодостатньої концертної композиції.

Найповніше принципи монументалізації форми та жанрового синтезування у сфері хору а cappella втілено в *Deutsche Motette* op. 62 (1913), де історична мотетна модель взаємодіє із симфонічним типом розвитку та деталізованим поліфонічним письмом. Зберігаючи характерні ознаки мотету — пріоритет слова, імітаційність, контрапунктичні нашарування, духовно-філософську спрямованість, — композитор істотно розширює його композиційні межі. Наскрізність розвитку, система тематичних перетворень, гармонічна мобіль-

ність, функціональна диференціація голосових груп і спрямованість поліфонічного процесу до генеральних кульмінацій забезпечують творові цілісність симфонічного рівня. Тому *Deutsche Motette* доцільно розглядати не як ретроспективну стилізацію історичного жанру, а як послідовну його трансформацію, у якій жанрова пам'ять стає підґрунтям нового типу музичного розвитку.

Ще наочніше зазначені тенденції проступають у хорових творах із супроводом. У *Wandrer's Sturmlied* op. 14, що відкриває у творчості Штрауса новий напрям розвитку оркестрово-хорової композиції, ознаки філософського гімну та кантати взаємодіють із принципами програмної симфонічної поеми — наскрізною драматургією, безперервним тематичним перетворенням, оркестровою конкретизацією поетичних образів і підпорядкуванням форми послідовному розгортанню художньої ідеї. Авторське визначення «балада» у *Taillefer* op. 52, що фіксує епічне походження твору, його сюжетність і розповідний тип розгортання, не вичерпує реальної жанрової природи композиції. Ознаки хорової балади синтезуються тут з рисами кантати, симфонічної поеми та музичної драми: епічна оповідь переходить у безпосередню сценічну дію, хорові масові епізоди чергуються із сольними характеристиками, а оркестр забезпечує тематичну єдність і наскрізність розвитку. У *Bardengesang* op. 55 баладно-епічна оповідність і строфічно-рефренна організація поєднуються з безперервністю симфонічного розвитку; у *Die Tageszeiten* op. 76 кантатна циклічність взаємодіє з пейзажно-ліричною програмністю та симфонічною логікою об'єднання частин; в *Austria* op. 78 і *Olympische Hymne* AV 119 гімнічна репрезентативність доповнюється масштабним оркестровим розвитком, завдяки якому урочисте колективне висловлювання набуває внутрішньої драматургічної спрямованості.

У масштабних оркестрово-хорових композиціях Штраус послідовно долає традиційне співвідношення між хором та оркестром. Обидва виконавські компоненти функціонують як рівноправні учасники єдиного драматургічного

процесу. Оркестр формує самостійні тематичні лінії, визначає темброву й просторову перспективу, забезпечує переходи між образними станами та нерідко концентрує основний імпульс розвитку. Функції хору також постійно змінюються: він виступає колективним оповідачем, безпосереднім учасником подій, носієм філософського узагальнення або репрезентантом суспільно значущої ідеї. Така функціональна рухливість зумовлює індивідуалізацію форми й унеможлиблює однозначне віднесення багатьох творів до однієї усталеної жанрової моделі.

Трансформації, що відбувалися в хорovому письмі Ріхарда Штрауса, значною мірою були зумовлені послідовним ускладненням структурно-композиційних, гармонічних і фактурних принципів його композиторського мислення. Упродовж майже шести десятиліть хорova творчість композитора розгортається як безперервний процес художнього саморозвитку, у якому кожний наступний твір не заперечує попередній досвід, а інтегрує його на новому рівні композиційної організації. Саме тому ранні духовні композиції, чоловічі хори, масштабні твори а cappella, вокально-симфонічні полотна та пізні композиції утворюють взаємопов'язані ланки єдиної художньої еволюції, внутрішню логіку якої визначають безперервне розширення виражальних можливостей хорovого письма, поглиблення поліфонічного мислення та постійне переосмислення жанрової традиції. Стисло узагальнимо стильові особливості хорovого письма Штрауса.

Фундаментальною категорією індивідуального стилю Ріхарда Штрауса є поліфонія. На відміну від традиційного розуміння поліфонії як сукупності окремих композиційних прийомів, у хорovій творчості композитора вона функціонує як універсальний принцип організації музичного часу. Канонічні структури, імітаційні процеси, стреттні побудови, інверсійні трансформації тематичного матеріалу та різноманітні форми контрапунктичної взаємодії інтегруються в єдиний драматургічний процес, забезпечуючи внутрішню цілісність музичного розвитку. Саме поліфонічне мислення формує архітектоніку

композицій, визначає логіку тематичних перетворень і стає одним із головних чинників симфонізації хорового письма.

Не менш важливим компонентом авторської стилістики постає гармонічна мова, яка у творчості Ріхарда Штрауса виходить далеко за межі функціональної тональної організації. Композитор формує власну модель розширеної тональної системи, у якій визначальну роль відіграють лінійна логіка голосоведення, терцієва спорідненість тональних центрів, інтенсивна хроматизація та постійна варіативність гармонічних структур. Унаслідок цього гармонія перестає бути лише вертикальною основою музичної тканини й перетворюється на активний драматургічний механізм, що забезпечує безперервність художнього розвитку, цілісність композиційної форми та внутрішню динаміку музичного процесу.

Особливого значення у процесі формування індивідуального стилю композитора набуває принцип симфонічності. Симфонізм визначає фундаментальні закономірності організації хорових композицій Ріхарда Штрауса, незалежно від жанру та виконавського складу. Саме цим пояснюються масштабність композиційного розвитку, наскрізний характер драматургії, безперервне тематичне перетворення, функціональна диференціація фактурних пластів навіть у творах а cappella. Хор перестає виконувати переважно вокальну функцію й постає як універсальний темброво-поліфонічний Klangkörper («звукове тіло»), здатне реалізувати найскладніші композиційні концепції симфонічного типу.

Отже, результати проведеного дослідження дають підстави розглядати хорову творчість Ріхарда Штрауса як самостійну художню систему, у межах якої повною мірою виявилися закономірності еволюції його композиторського мислення. Саме у хоровій сфері історична пам'ять перетворюється на механізм творчого оновлення, жанрова традиція — на відкриту художню модель, поліфонія — на універсальний принцип організації музичного процесу, а симфонічне мислення — на визначальний чинник формування нової концепції ака-

демічного хорового мистецтва. У цьому полягає індивідуальний внесок Річарда Штрауса в історію європейської музики та його фундаментальна роль у завершенні багатоголової еволюції німецької хорової традиції та відкритті нових перспектив її подальшого розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Бояр О. С. «Wandrer's Sturmlied» Ріхарда Штрауса як яскраве втілення філософії Й. В. Гете в німецькій хоровій музиці XIX століття // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2025. Вип. 86, т. 1. С. 114–121.
2. Бояр О. С. Іntenції античного світу у хоровій музиці Ріхарда Штрауса (на прикладі міту про Дафну) // Київське музикознавство: зб. наук. статей / Київ. муніц. акад. музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2025. Вип. 3. С. 130–141.
3. Бояр О. С. Жанр мотету у хоровій спадщині Ріхарда Штрауса: композиторські новації та художні особливості (на прикладі «Deutsche Motette» op. 62) // Fine Art and Culture Studies / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк ; Одеса : Гельветика, 2025. Vol. 3, no. 1. С. 46–54.
4. Гельмут Л. Композитор як герой і антихрист. До питання про мистецьку особистість і світогляд Ріхарда Штрауса // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Т. ССXLVII : Праці музикознавчої комісії. Львів, 2004. С. 113–120.
5. Горюхіна Н. О. Еволюція періоду. Київ : Музична Україна, 1975. 95 с.
6. Гонтова Л. В., Шаль В. В. Пантеїстичні мотиви у «Німецькому мотеті» Ріхарда Штрауса // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2024. № 39, кн. 2. С. 331–342.
7. Гужва О. П. Ріхард Штраус на шляху до синтезу мистецтв // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2007. № 3. С. 63–69.
8. Дробиш А. А. Сильові риси духовної музики Антона Брукнера : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 202 с.
9. Гете Й. В. Поезія і правда / упоряд., вступ. ст., перекл., приміт. та покажч. імен Б. М. Гавришкова. Київ : Мистецтво, 1982. 312 с.

10. Жаркова В. Б. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
11. Іллієс Ф. 1913. Літо століття / пер. з нім. Т. Таранухи. Київ : Лабораторія, 2026. 296 с.
12. Каверіна Л. К. Бетховен. Вагнер. Штраус. Деякі аспекти творчості. Київ : Музика, 1995. 139 с.
13. Каверіна Л. К. Опера «Саломея» Ріхарда Штрауса: до проблеми особистості та характеру // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Київ, 2013. С. 55–78.
14. Ковалів Ю. І. Шпрух // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ : Академія, 2007. Т. 2 : М–Я. С. 590.
15. Колотиленко М. Е. Пісенна творчість Ріхарда Штрауса: художній контекст, специфіка перетворення традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 198 с.
16. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Київ : Музична Україна, 1983. 160 с.
17. Мізін К. І. Історія німецької літератури: від початків до сьогодення (коротко і з практичною частиною) : навчальний посібник для студентів-германістів. Вінниця : Нова книга, 2006. 336 с.
18. Москаленко В. Г. Формула художнього цілого як механізм музичної інтерпретації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 95. С. 19–25.
19. Неболюбова Л. С. «Саломея» Ріхарда Штрауса: на перепуттях парадокса // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2015. № 1 (26). С. 34–48.

20. Пясковський І. Б. Поліфонія : навчальний посібник. Київ : ДМЦНЗ-КиМУ, 2003. 242 с.
21. Ставиченко А. В. Последние оперы Рихарда Штрауса (к проблеме типологии поздних этапов в искусстве) : ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 198 с.
22. Сумарокова В. Г. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 3. С. 117–126.
23. Тиц М. Д. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 260 с.
24. Ткаченко Є. С. Німецький лютеранський мотет ХІХ – першої половини ХХ ст. в еволюції жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 252 с.
25. Шалагінов Б. Б. Класики і романтики: Штудії з історії німецької літератури ХVІІІ–ХІХ століть. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 440 с.
26. Шалагінов Б. Б. Шлях Гете: життя, філософія, творчість. Харків : Ранок, 2003. 288 с.
27. Abendroth W. Hans Pfitzner. München : Langen-Müller, 1935. 312 s.
28. Aber A. Richard Strauss: «Die Tageszeiten». Uraufführung in Dresden // Leipziger Neueste Nachrichten. 1928. 21/10.
29. Abert H. Die Lehre vom Lied. Halle : Max Niemeyer Verlag, 1923. 284 s.
30. Abert H. Mozart. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1919. 512 s.
31. Adler G. Der Stil in der Musik. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1929. 436 s.

32. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Tutzing : Hans Schneider, 1961. 682 s.
33. Adorno T. W. Form in der neuen Musik // Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. Bd. 16. P. 607–627.
34. Adorno T. W. Richard Strauss // Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. Bd. 16. P. 565–606.
35. Aich A. von. Das Liederbuch des Arnt von Aich. Kassel : Bärenreiter, 1930. 198 s.
36. Applegate C. The building of community through choral singing // Nineteenth-Century Choral Music / ed. by D. M. Di Grazia. New York ; London : Routledge, 2013. P. 3–20.
37. Apel W. Die Notation der polyphonen Musik. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1935. 276 s.
38. Baily R. Richard Strauss (work-list, bibliography) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 1980. Vol. 18. P. 234–239.
39. Barr R. A. Fasch Carl [Karl] Friedrich Christian // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London : Macmillan, 2001. Vol. 8. P. 586–587.
40. Bartels W. von. Olympiahymne von Richard Strauss // Zeitschrift für Musik. 1936. S. 1100–1101.
41. Baser F. Wolfrum Ausgewählte // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 14. Kassel ; Basel ; Paris ; London ; New York : Bärenreiter, 1968. S. 827–828.
42. Bautz J. Geschichte des deutschen Männergesanges. Frankfurt am Main, 1890. 354 s.
43. Bekker P. Gustav Mahler. München : R. Piper & Co., 1921. 410 s.
44. Bekker P. Neue Musik. Berlin : Schuster & Loeffler, 1919. 268 s.

45. Bella J. L. Wanderers Sturmlied // Zagiba F. Johann L. Bella und das Wiener Musikleben. Wien : Verlag des Notringes der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, 1955. S. 39–42.
46. Berger A. Richard Strauss als geistige Macht. Garmisch-Partenkirchen : Richard-Strauss-Verlag, 1964. 240 s.
47. Berlioz H. Instrumentationslehre / ergänzt von Richard Strauss. Leipzig : C. F. Peters, 1955. 412 s.
48. Bessler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin : Akademie-Verlag, 1959. 328 s.
49. Bessler H. Die Musik des Mittelalters. Leipzig : Akademische Verlagsgesellschaft, 1930. 370 s.
50. Bessler H. Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam : Athenaion, 1931. 402 s.
51. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Hörens // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 1931. S. 35–52.
52. Bienenfeld E. «Die Tageszeiten» von Richard Strauss // Neues Wiener Journal. Wien, 1928. 22 Juli.
53. Bierbaum O. J. Ludwig Uhland à la Richard Strauss // Allgemeine Zeitung. München, 1903. № 321.
54. Bistron J. Richard-Strauss-Premiere beim Wiener Männergesangverein. Erstaufführung der neuen österreichischen Bundeshymne // Neues Wiener Journal. 1930. 11 Jan. S. 7.
55. Blaukopf H. Gustav Mahler und Richard Strauss // Österreichische Musikzeitschrift. 1960. Jg. 15. S. 401–410.
56. Blezzard J. Richard Strauss A Cappella // Tempo. New Series. No. 176. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. P. 21–28.
57. Böhm K. Begegnung mit Richard Strauss. Wien ; München : Doblinger, 1964. 196 s.

58. Böttcher G. Zur Wiedererweckung des a-cappella-Stils // Deutsche Sängerbundeszeitung. 1927.
59. Brandes F. Bardengesang von Richard Strauss // Signale für die musikalische Welt. 1906/1907.
60. Brandl W. Richard Strauss. Leben und Werk. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1949. 356 s.
61. Brosche G. Beiträge zur Richard-Strauss-Bibliographie 1882–1964 // Festschrift Hans Schneider. München : Vogel, 1981. S. 15–34.
62. Brosche G. Richard-Strauss-Bibliographie. Teil 2: 1944–1964. Wien : Brüder Hollinek, 1973. 228 s.
63. Brosche G. Kommentar zu: Joseph Haydn – Gott! Erhalte Franz den Kaiser und Streichquartett op. 76 Nr. 3. Graz : Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1982.
64. Brosche G. Studien zur Spätphase von Richard Strauss // Richard Strauss Blätter. Wien, 1982. S. 45–62.
65. Brosche G. Zur Entstehung von «Die Tageszeiten» // Österreichische Musikzeitschrift. 1978. Jg. 33. S. 561–568.
66. Brusniak F. Chor und Chormusik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearb. Ausg. Sachteil. Bd. 2. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1995. S. 766–823.
67. Bücken E. Die romantische Musik. Potsdam : Athenaion, 1927. 318 s.
68. Bücken E. Geist und Form im musikalischen Kunstwerk. Potsdam : Athenaion, 1932. 420 s.
69. Bücken E. Richard Strauss und die deutsche Romantik // Zeitschrift für Musik. 1934. S. 321–330.
70. Burgartz A. Der Motivkranz der Straussischen «Daphne» // Die Musik, 1939. Jg. 31. H. 7. S. 451–454.
71. Cardus N. Richard Strauss // Sechs deutsche Romantiker. München : Langen-Müller, 1961. S. 255–298.

72. Crass E., Petzold R. Richard Strauss. Sein Leben in Bildern. Leipzig : Verlag Enzyklopädie, 1960.
73. Dahlhaus C. Analyse und Werturteil. Mainz : Schott, 1970. 210 s.
74. Dahlhaus C. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980. 382 s.
75. Dahlhaus C. Foundations of Music History / trans. J. B. Robinson. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. 182 p.
76. Dahlhaus C. Grundlagen der Musikgeschichte. Köln : Hans Gerig, 1977. 240 s.
77. Dahlhaus C. Musikalischer Realismus. München : Piper, 1982. 296 s.
78. Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel : Bärenreiter, 1968. 340 s.
79. Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Gattung? // Neue Zeitschrift für Musik. 1974. Jg. 135, H. 10. S. 620–625.
80. Dahlhaus C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade. Erste Folge. Bern ; München : Francke, 1973. S. 840–895.
81. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze // Die Musikforschung. Kassel ; Basel : Bärenreiter-Verlag, 1977. S. 425–452.
82. Dechaine N. A Singer's Approach to the Orchestrated Piano Lieder of Richard Strauss : A Dissertation Submitted in Partial Satisfaction of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. University of California. Ann Arbor : UMI Research Press, 2007. 82 p.
83. Decsey E. Richard Strauss als Liedkomponist // Neue Freie Presse. Wien, 1929.
84. Decsey E. Sonderkonzert des Wiener Schubertbundes. Uraufführung der «Tageszeiten» von Richard Strauss // Neues Wiener Tagblatt. Wien. 22 Juli 1928.

85. Dehmel R. Erlösungen. Eine Seelenwandlung in Gedichten und Sprüchen. Stuttgart : G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, 1891. 318 s.
86. Del Mar N. Der Vokalzyklus «Die Tageszeiten» von Richard Strauss // Lied und Chor. Deutsche Sängerbundeszeitung. 1982. Jg. 25. Juni. S. 128.
87. Del Mar N. Richard Strauss. Vol. 1. London : Barrie & Rockliff, 1962. 310 p.
88. Del Mar N. Richard Strauss. Vol. 2. London : Barrie & Rockliff, 1969. 414 p.
89. Del Mar N. Richard Strauss. Vol. 3. London : Barrie & Jenkins, 1972. 498 .
90. Del Mar N. Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works. Vol. 1–3. London : Barrie & Jenkins, 1978-1986.
91. Deppisch W. Richard Strauss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1968. 156 s.
92. Dürr W. Das deutsche Sololied. Kassel : Bärenreiter, 1984. 352 s.
93. Eckardt A. Männerchor: Organisation und Chorliteratur nach 1945 : Dissertation. Mainz : B. Schott's Söhne, 1977. 287 s.
94. Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe. Berlin : Aufbau-Verlag, 1955. 779 s.
95. Edelmann B. Strauss und Wagner // Richard Strauss : Handbuch / hrsg. von W. Werbeck. Stuttgart : Metzler ; Kassel : Bärenreiter, 2014. S. 66–83.
96. Eggebrecht H. H. Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München : Piper, 1991. 943 s.
97. Eggebrecht H. H. Studien zur musikalischen Terminologie. München : Wilhelm Fink Verlag, 1975. 238 s.
98. Eggebrecht H. H. Zur Theorie der musikalischen Analyse. München : Piper, 1972. 184 s.
99. Ehrengabe dramatischer Dichter und Komponisten Sr. Exzellenz, dem Grafen Nikolaus von Seebach zum zwanzigjährigen Intendanten-Jubiläum. Leipzig : Wolff, 1914. 248 s.

100. Eichner B. *The Choral Works of Richard Strauss // Choral Music in the Twentieth Century* / ed. by N. A. Harper-Scott, J. P. E. Harper-Scott. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. P. 83–96.
101. Engel H. Chor und Gesellschaft im 19. Jahrhundert // *Die Musikforschung*. 1954. Bd. 7. S. 101–115.
102. Engel H. Das Chorwesen in soziologischer Sicht // *Zeitschrift für Musik*. 1952. Jg. 113, H. 8. S. 433–439.
103. Engel H., Wiora W. Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund // Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962 / hrsg. von G. Reichert, M. Just. Kassel ; Basel ; Paris ; London ; New York : Bärenreiter, 1963. S. 3–23.
104. Engel J. J. Über die musikalische Malerei // *Schriften*. Bd. 4. Berlin, 1801–1806; Frankfurt am Main : Athenäum, 1971. S. 297–342.
105. Erhardt O. Richard Strauss. Leben – Wirken – Schaffen. Olten ; Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1953. 198 s.
106. Faucher A. M. *La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression?* Paris : L'Harmattan, 2010. 313 p.
107. Fellerer K. G. Das deutsche Chorlied im 19. Jahrhundert // *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade. Erste Folge*. Bern ; München : Francke, 1973. S. 785–812.
108. Fellerer K. G. *Geschichte der Kirchenmusik*. Kassel : Bärenreiter, 1949. 620 s.
109. Fellerer K. G. *Geschichte des deutschen Liedes*. München : C. H. Beck, 1961. 436 s.
110. Fey H. Werden Frauenchöre zu wenig beachtet? // *Deutsche Sängerbundeszeitung*. 1954. Jg. 43, Nr. 9. S. 197.
111. Finscher L. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber : Laaber-Verlag, 1992. 627 s.

112. Finscher L. Musik als historische Erfahrung. Aufsätze zur Musikgeschichte. Wiesbaden : Franz Steiner Verlag, 1974. 312 s.
113. Fischer D. Zur Aufführungspraxis bei Strauss // Österreichische Musikzeitschrift. 1970. Jg. 25. S. 345–352.
114. Fischer-Dieskau D. Das deutsche Lied. Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1970. 672 s.
115. Flügel E. Der Bardengesang von Richard Strauss, op. 55 // Sängerkhalle. 1908. Jg. 48, Nr. 2. S. 7–8.
116. Friedlaender M. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert: Quellen und Studien. Bd. 1–2. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1970. 812 s.
117. Friess H. Eine Bühnenmusik zu Shakespeares «Romeo und Julia» // Richard Strauss Jahrbuch 1959/60 / hrsg. von W. Schuh. Bonn : Boosey & Hawkes, 1960. S. 51–54.
118. Furtwängler W. Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918–1954. Wiesbaden : F. A. Brockhaus, 1954. 412 s.
119. Fux J. J. Gradus ad Parnassum. Wien : Johann Peter van Ghelen, 1725. 282 s.
120. Geck M. Richard Wagner. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1982. 190 s.
121. Geck M. Zur Ästhetik der Spätromantik // Die Musikforschung. 1980. Bd. 33. S. 289–305.
122. Gellermann B. Richard Strauss – Die Donau – AV 291 // Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt. 1981. Jg. 90. S. 113–128.
123. Gilliam B. Richard Strauss and His World. Princeton ; New Jersey : Princeton University Press, 1992. 429 p.
124. Goethe J. W. Briefe. Bd. 7. Weimar : Hermann Böhlaus Nachfolger, 1891. 548 s.
125. Goethe J. W. Briefe. Bd. 8. Weimar : Hermann Böhlaus Nachfolger, 1890. 532 s.
126. Goethe J. W. Gedichte. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1960. 486 s.

127. Goethe J. W. Werke. Bd. 28 : Dichtung und Wahrheit. Dritter Teil. Weimar : Hermann Böhlaus Nachfolger, 1890. 478 s.
128. Grasberger F. Die Hymnen Österreichs. Tutzing : Hans Schneider, 1968. 184 s.
129. Grasberger F. (Hrsg.). Richard Strauss. Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen. Tutzing : Hans Schneider, 1967. 555 s.
130. Grasberger F., Hadamowsky F. Richard-Strauss-Ausstellung zum 100. Geburtstag. Wien : Österreichische Nationalbibliothek, 1964. 96 s.
131. Gregor J. Der Daphne-Hymnus. Zur Entstehungsgeschichte zweier Werke von Richard Strauss // Konzertblatt der Gesellschaft der Musikfreunde. 1947/1948. Jg. 2, H. 11. S. 3–7.
132. Gregor J. Mein Freund Richard Strauss // Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft. Mitteilungen. Berlin ; Wien, 1956. Nr. 10. S. 9–17.
133. Gregor J. Richard Strauss. Der Meister der Oper. München : Piper, 1939. 312 s.
134. Gruhn W. Die Instrumentation in den Orchesterwerken von Richard Strauss. Mainz, 1968. 124 s.
135. Gudewill K., Noack F. Chorkomposition von 1800 bis zur Gegenwart // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel ; Basel : Bärenreiter, 1952. Bd. 2. S. 1385–1401.
136. Gülke P. Musik und Geschichte. Kassel : Bärenreiter, 1989. 286 s.
137. Gysi F. Richard Strauss. Potsdam : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1934. 164 s.
138. Halm A. Die Symphonie Anton Bruckners. München : Georg Müller, 1923. 248 s.
139. Halm A. Von zwei Kulturen der Musik. München : Georg Müller, 1913. 286 s.
140. Hancock V. Johannes Brahms // Nineteenth-Century Choral Music / ed. By D. M. Di Grazia. New York ; London : Routledge, 2013. P. 189–201.

141. Hanslick E. «Wanderers Sturmlied» von Richard Strauss. «Der 150. Psalm» von A. Bruckner // Fünf Jahre Musik (Kritiken). Berlin : Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1896. S. 202–205.
142. Hanslick E. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. 224 s.
143. Hasse K. Max Reger. Leipzig : F. W. Siegel's Musikalienhandlung, 1921. 184 s.
144. Heine H. Buch der Lieder. Hamburg : Hoffmann und Campe, 1827. 282 s.
145. Henze H. W. Über musikalische Dramaturgie. Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1964. 214 s.
146. Hesse H. Gedichte. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1977. 640 s.
147. Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Mainz : B. Schott's Söhne, 1937. 294 s.
148. Hoffmann E. T. A. Alte und neue Kirchenmusik. Leipzig : Kunz, 1814. 96 s.
149. Hofmannsthal H. von. Der Rosenkavalier. Zum Geleit // Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa. Bd. 4. Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1966. S. 426–430.
150. Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke. Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1979. 10 Bd.
151. Holtzhauer H., Dudda J. Arbeiterbewegung und Klassik. Ausstellung im Goethe- und Schiller-Archiv der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar 1964–1966. Berlin : Aufbau-Verlag, 1964. 375 s.
152. Hottmann K. Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Tutzing : Hans Schneider Verlag, 2005. 670 s.

153. Hottmann K. Richard Strauss: Kulturgeschichte und Opernverständnis // Richard Strauss : Handbuch / hrsg. von W. Werbeck. Stuttgart : Metzler ; Kassel : Bärenreiter, 2014. S. 96–111.
154. Hübner K. Musik als Ausdrucksform // Archiv für Musikwissenschaft. 1965. Bd. 22. S. 55–70.
155. Husk W. H. Cecilian festivals // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London : Macmillan, 2001. Vol. 5. S. 332–333.
156. Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft. Mitteilungen / hrsg. von Kopsch, Langner, Dostal, Brosche. Berlin ; Wien, 1952–1969.
157. Jäger H.-W. Kopisch, August // Neue Deutsche Biographie. Berlin : Duncker & Humblot, 1980. Bd. 12. S. 564–566.
158. Jarczyk M. Die Chorballade im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Form, Entstehung und Verbreitung : Dissertation. München ; Salzburg : Katzbichler, 1978. 312 s.
159. Jeppesen K. Kontrapunkt. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1931. 298 s.
160. Johnson D. Glee // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London : Macmillan, 2001. Vol. 9. S. 942.
161. Jost P. Lied // Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Ausg. Sachteil. Bd. 5. Kassel ; Stuttgart : Bärenreiter ; Metzler, 1996. S. 1259–1328.
162. Kalbeck M. Johannes Brahms. Bd. 1–4. Berlin : Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1904–1914.
163. Keldorfer V. «Die Tageszeiten» von Richard Strauss // Österreichische Musikzeitschrift. 1952. Jg. 7, Nr. 4. S. 129–132.
164. Keldorfer V. Richard Strauss und sein Verhältnis zum Männerchor. Nach eigenen Erlebnissen eines Chordirigenten // Österreichische Sängerverzeitung. 1956. Jg. 5, Nr. 3/4. S. 1–4.
165. Kennedy M. Richard Strauss // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 1980. Vol. 18. P. 218–234.

166. Kennedy M. Richard Strauss. Oxford : Oxford University Press, 1999. 384 p.
167. Kennedy M. Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. London : J. M. Dent, 1999. 468 p.
168. Kerman J. Musicology. London : Fontana Press, 1985. 242 p.
169. Kerr A. Godwi: Ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin : Verlag von Georg Bondi, 1898. 136 s.
170. Kipke C. Besprechung: Strauss, Richard. Op. 42, 1 u. 2, «Liebe» und «Altdeutsches Schlachtlid» // Die Sangerhalle. 1899. Jg. 39, Nr. 50. S. 593–594.
171. Kipper R. Richard Strauss. Rezension op. 14 // Kölnische Volkszeitung. 1887. 10 März.
172. Kipper R. Richard Strauss. Rezension op. 34, Nr. 2 // Kölnische Volkszeitung. 1899. 12 März.
173. Klatte W. Zur Geschichte der Programm-Musik // Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Berlin : Marquard, 1905. Bd. 7. 96 s.
174. Klauwell O. Geschichte der Programmmusik. Wiesbaden : Sandig, 1968. 328 s.
175. Klefisch J. Richard Strauss // 100 Jahre Deutscher Männergesang. Köln : DuMont-Schauberg, 1942. S. 214–226.
176. Kleist H. von. Die Hermannsschlacht // Werke und Briefe. Bd. 2 : Dramen 1808–1811 / hrsg. von S. Streller. Berlin ; Weimar : Aufbau-Verlag, 1978. S. 332–392.
177. Klinke M. Die frühesten Werke von Richard Strauss (TrV 1–105): Philologische, werkanalytische und kontextuelle Untersuchungen. Berlin : Frank & Timme GmbH, 2023. 536 s.
178. Klopstock F. G. Oden. Leipzig : Weygandsche Buchhandlung, 1771. 284 s.
179. Kluge V. Die Olympischen Spiele von 1896–1976. Berlin : Sportverlag, 1977. 542 s.

180. Köhler K. Ein vergessenes Quartett von Richard Strauss // Neue Musik-Zeitung. 1926. Jg. 47, H. 24. S. 523–525.
181. Köhler S. «Glück auf zum Veralteten, Modernen, Rokokohaften!» Richard Strauss und Cosima Wagner als Bearbeiter von Goethes Singspiel «Lila» // Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1982. München : Bruckmann, 1982. S. 100–112.
182. Köhler S. Richard Strauss in Marquartstein // Festschrift «Partnerschaft St. Andrä–Marquartstein». Marquartstein : Breit, 1979. S. 85–102.
183. Kohorn zu Kornegg V. von. Erinnerungen. White Sulphur Springs, 1961. 214 s.
184. Kok R.-M. Robert Schumann // Nineteenth-Century Choral Music / ed. by D. M. Di Grazia. New York ; London : Routledge, 2013. P. 150–168.
185. Kralik H. Jubiläumskonzert des Staatsopernchores // Die Presse. Wien. 4 März 1952.
186. Kralik H. Richard Strauss. Weltbürger der Musik. Wien ; München ; Basel : Wollzeilen Verlag, 1963. 312 s.
187. Krause E. Richard Strauss. Der letzte Romantiker. München : Heyne, 1979. 512 s.
188. Krause E. Richard Strauss. Gestalt und Werk. Leipzig : VEB Breitkopf & Härtel, 1989. 538 s.
189. Krauss C. Über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss // Schweizerische Musikzeitung. 1957. Jg. 97, Nr. 2. S. 45–51.
190. Kravitt E. Franz [Knauth], Robert [Electronic resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <https://aroundlife.cn/grove/Entries/S10164.htm> (дата звернення: 30.05.2026).
191. Kravitt E. The Lied: Mirror of Late Romanticism. New Haven ; London : Yale University Press, 1996. 336 p.
192. Kretschmar H. Führer durch den Konzertsaal. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1919. 612 s.

193. Kroll E. Richard Strauss als Chorkomponist // Deutsche Sängerbundeszeitung. 1939. Jg. 31. P. 327.
194. Kross S. Die Chorwerke von Johannes Brahms : Dissertation. Berlin-Halensee ; Wunsiedel/Oberfranken : Hesse, 1963. 286 p.
195. Krüger K.-J. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Versuch einer Deutung des künstlerischen Weges Hugo von Hofmannsthals : Dissertation. Berlin : Junker und Dünnhaupt, 1935. 214 p.
196. Kühn O. Der neueste Fall Strauss. Ein Beitrag zur musikalischen Kritik // Neue Musik-Zeitung. 1907. Jg. 28, Nr. 12. S. 260.
197. Kühn O. Nachklänge an Heidelberg // Neue Musik-Zeitung. 1905. Jg. 25, Nr. 3. S. 62–63.
198. Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bern : Drechsel, 1917. 518 s.
199. Kurth E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan. Berlin : Max Hesse, 1923. 548 s.
200. Kurzhals-Reuter A. Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung : Dissertation. Tutzing : Hans Schneider, 1978. 412 s.
201. Kusche L. Heimliche Aufforderung zu Richard Strauss. München : Süddeutscher Verlag, 1959. 248 s.
202. Kusche L. Richard Strauss im Kulturkarussell der Zeit 1864–1964. München : Süddeutscher Verlag, 1964. 312 s.
203. Langner G. Richard Strauss und seine Zeit. Wien, 1965. 248 s.
204. Leichtentritt H. Geschichte der Motette. Hildesheim ; Wiesbaden : Georg Olms Verlag, 1967. 284 s.
205. Leichtentritt H. Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1928. 312 s.
206. Leichtentritt H. Richard Strauss: Die Tageszeiten, op. 76 // Die Musik. 1930/1931. Jg. 23, Nr. 5. S. 379–380.

207. Leitmeir C. T. Orchesterlieder // Richard Strauss : Handbuch / hrsg. von W. Werbeck. Stuttgart : Metzler ; Kassel : Bärenreiter, 2014. S. 348–361.
208. Lienenlücke U. Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik : Dissertation. Regensburg : Bosse Verlag, 1976. 286 s.
209. Lilienroon R., Freiherr von. Zur Einführung // Volksliederbuch für Männerchor / hrsg. auf Veranlassung Seiner Majestät des Deutschen Kaisers Wilhelm II. Bd. 1–2. Leipzig : C. F. Peters, 1907. S. V–XII.
210. Lissa Z. Ästhetik der Musik. Berlin : Henschelverlag, 1965. 356 s.
211. Lorenz A. Das musikalische Kunstwerk. Berlin : Max Hesse Verlag, 1930. 318 s.
212. Lorenz A. Die Geheimnisse der musikalischen Form bei Richard Wagner. Berlin : Max Hesse Verlag, 1924. 402 s.
213. Lotado S. Richard Strauss: Motette und Moderne. Berlin : Musikverlag, 2012. 214 s.
214. Luther M. Tischreden // D. Martin Luthers Werke : Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Weimar : Böhlau, 1915. Bd. 4. 738 s.
215. Luther W. Der deutsche Männerchor im 19. Jahrhundert. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1931. 268 p.
216. Mann W. Richard Strauss. A Critical Study of the Operas. London : Cassell, 1964. 312 p.
217. Mann W. Richard Strauss. Das Opernwerk. München : C. H. Beck, 1967. 428 s.
218. Marek G. R. Richard Strauss: The Life of a Non-Hero. New York : Simon and Schuster, 1967. 404 s.
219. Marx J. Anton Wildgans und die Musik // Betrachtungen eines romantischen Realisten. Wien : Gerlach & Wiedling, 1947. S. 480–487.
220. Marx J. Richard-Strauss-Festkonzert des Staatsopernchors // Betrachtungen eines romantischen Realisten. Wien : Gerlach & Wiedling, 1947. S. 32–34.

221. Mauke W. Richard Strauss, Wanderers Sturmlied (op. 14) // Der Musikführer. Stuttgart : Schmitt, 1896. Nr. 67. S. 5–25.
222. Mauke W. Richard Strauss. Zwei Gesänge für 16stimmigen gemischten Chor a cappella, Op. 34, I u. II. Berlin ; Leipzig : Hermann Seemann Nachfolger, 1904. (Musikführer Nr. 188). 24 s.
223. Mendelssohn Bartholdy F. Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann / hrsg. von C. Klingemann. Essen : Bärenreiter, 1909. 398 s.
224. Messmer F. Richard Strauss. Biographie eines Klangzauberers. Zürich : Verlag M & T ; Mainz : Schott, 1994. 523 s.
225. Mies P. Formen des Männergesangs // Deutsche Sängerbundeszeitung. 1951. Jg. 40. Nr. 3. S. 41–42; Nr. 4. S. 57–58; Nr. 5. S. 73–74.
226. Mies P. Über die Tonmalerei // Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 1912. Bd. 7. S. 397–450.
227. Miller F. So kämpfte und siegte die Jugend der Welt. XI. Olympiade Berlin 1936. München : Knorr & Hirth, 1937. 384 s.
228. Millington B. Richard Wagner [Electronic resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <https://aroundlife.cn/grove/Entries/S29769.htm> (дата звернення: 30.05.2026).
229. Moser H. J. Geschichte der deutschen Musik. Bd. 2. Berlin : Akademie-Verlag, 1953. 614 s.
230. Mühlfeld C. Die Herzogliche Hofkapelle in Meiningen (= Neue Beiträge zur Geschichte deutschen Altertums, 23. Lieferung). Meiningen : Kommissionsverlag Brückner & Renner, Herzogliche Hofbuchhandlung, 1910. 156 s.
231. Müller-Blattau J. Musikalische Formen // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel ; Basel : Bärenreiter, 1955. Bd. 4. S. 543–556.
232. Müller von Asow E. H. Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis. Bd. 1: Op. 1–59 ; Bd. 2: Op. 60–86 ; Bd. 3: Werke ohne Opuszahlen. Wien ; Wiesbaden : Doblinger, 1959–1974. 3 Bd.

233. Müller von Asow E. H. Zu Richard Strauss' unveröffentlichtem Opus 81 // Wiener Figaro. Mitteilungsblatt der Mozartgemeinde Wien. 1960. Jg. 28, H. 2. S. 235–236.
234. Münchhausen B. Freiherr von. Das Weihelied der Elften Olympiade. Leipzig : Privatdruck, 1935. 32 s.
235. Müngersdorf T. Richard Strauss als Vokal-Komponist // Die Stimme. 1924. Jg. 18, Nr. 6. S. 25–126.
236. Muschler R. C. Richard Strauss. Hildesheim : Borgmeyer, 1924. 463 s.
237. Nadel S. Der Naturalismus in der Musik. Zu einer musikalischen Typologie // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1929–1930. Jg. 12. S. 46–365.
238. Nebolubova L. The Problem of Late Romanticism and the Symphonic Creations of Richard Strauss and Gustav Mahler. Kyiv, 2001. 80 p.
239. Neitzel O. Richard Strauss. Rezension op. 14 // Kölner Zeitung. 1887. 13 März. Zweites Blatt.
240. Neunzig H. A. Brahms. Der Komponist des deutschen Bürgertums. Eine Biographie. Wien ; München : Amalthea, 1976. 512 s.
241. Nice D. Richard Strauss. London ; New York ; Sydney : Collier Books, 1993. 130 p.
242. Noack F., Gudewill K. Chorkomposition von 1800 bis zur Gegenwart // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel ; Basel : Bärenreiter, 1952. Bd. 2. S. 1385–1401.
243. Nordin H. Zwei Gesänge. Für sechzehnstimmigen gemischten Chor a capella // Allgemeine Musikzeitung. 1902. Jg. 29, Nr. 49. S. 827–828.
244. Ochs S. Der deutsche Gesangverein. Bd. 4. Berlin-Schöneberg : Hesse, 1928. 486 s.
245. Ortner O. Richard-Strauss-Bibliographie. Teil 1: 1882–1944 / hrsg. von F. Grasberger. Wien : Prachner, 1964. 312 s.

246. Ott A. Richard Strauss und Jean Louis Nicodé im Briefwechsel // Quellenstudien zur Musik. Zum 70. Geburtstag von W. Schmieder. Frankfurt am Main : Peters, 1972. S. 137–147.
247. Ott A. Richard Strauss und sein Verlegerfreund Eugen Spitzweg // Musik und Verlag. Kassel ; Basel ; London ; New York : Bärenreiter, 1968. S. 466–475.
248. Ott A. Richard Strauss. Leben und Werk. München : Ricke, 1964. 248 s.
249. Ott A. «Wir beide wollen springen». Ein Meisterlied aus der Zeit des Jugendstils, gedichtet von Otto Julius Bierbaum, komponiert von Richard Strauss, illustriert von Julius Diez. Tutzing : Hans Schneider, 1968. 96 s.
250. Paetow W. Berliner Brief // Neue Zeitschrift für Musik. 1913. Jg. 80, Nr. 50. S. 695–698.
251. Palm H. Kopisch, August // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 16. Leipzig : Duncker & Humblot, 1882. S. 694–697.
252. Panofsky W. Richard Strauss. Partitur eines Lebens. München : Piper, 1965. 384 s.
253. Parsons J. (ed.). The Cambridge Companion to the Lied. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 404 p.
254. Petersen B. A Lifetime of Lied Composition // German Lieder in the Nineteenth Century / ed. by R. Hallmark. 2nd ed. New York : Routledge, 2010. P. 332–362.
255. Petersen B. Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss. Wien : Ludwig Verlag, 1986. 271 s.
256. Petersen B. A. Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss : Dissertation. Ann Arbor : UMI Research Press, 1980. 298 p.
257. Petzold R. Richard Strauss. Leipzig : Edition Peters, 1974. 224 s.
258. Pfister K. Richard Strauss. Wien : Berglandverlag, 1949. 167 s.
259. Pfister K. Richard Strauss. Weg – Gestalt – Denkmal. Wien ; Gauting : Berglandverlag, 1949. 248 s.

260. Plantinga L. Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. New York : W. W. Norton, 1984. 523 p.

261. Pohl H. Das Heidelberger Musikfest // Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. 1903. Jg. 5, Nr. 3. Leipzig : Breitkopf & Härtel. S. 114–115.

262. Popp S. Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen : Dissertation. Bonn : Druck der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, 1971. 284 s.

263. Prieberg F. K. Musik im NS-Staat. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1982. 784 s.

264. Pritchett J. Richard Strauss: Melodramas [Electronic resource]. URL: <http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/strauss.html> (дата звернення: 30.05.2026).

265. Rauchenberger-Strauss J. von. Jugenderinnerungen // Richard Strauss Jahrbuch 1959/60 / hrsg. von W. Schuh. Bonn : Boosey & Hawkes, 1960. S. 7–30.

266. Richard Strauss und Franz Wüllner im Briefwechsel / hrsg. von D. Kamper. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Bd. 51. Köln : Volk Verlag, 1963. 151 S.

267. Refardt E. Hans Huber. Leben und Werk eines Schweizer Musikers. Zürich : Atlantis Verlag, 1944. 312 s.

268. Richard Strauss-Jahrbuch 2016 / herausgegeben von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft in Wien. Wien : Hollitzer Verlag, 2017. 185 s.

269. Richard Strauss-Jahrbuch 2017 / herausgegeben von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Wien : Hollitzer Verlag, 2018. 189 s.

270. Richard Strauss-Jahrbuch 2018 / herausgegeben von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft ; Redaktion: O. Panagl, M. Werley. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. 194 s.

271. Richard Strauss-Jahrbuch 2019. Band I. Strauss on the Record: Karajan and the Legacy of Sound Materiality / herausgegeben von der Internationalen

Richard Strauss-Gesellschaft ; Redaktion: O. Panagl, M. Werley. Wien : Hollitzer Verlag, 2022. 174 s.

272. Rodemann A. Zum Tode des Komponisten. Das Chorwerk von Richard Strauss // Der Chor. Zeitschrift für das gesamte Chorwesen. 1949. Jg. 1, H. 6. S. 82–84.

273. Rolland R. Musiciens d'aujourd'hui. Paris : Hachette, 1908. 315 p.

274. Rolland R. Richard Strauss // Meister der Musik. Bd. 2. Olten : Walter-Verlag, 1951. S. 215–248.

275. Rösing H. Fast wie ein Unwetter. Zur Rezeption von Pastoral- und Alpensinfonie-Gewitter // Festschrift Walter Wiora zum 70. Geburtstag / hrsg. von Ch.-H. Mahling. Tutzing : Hans Schneider, 1979. S. 65–89.

276. Rutz H. Hans Pfitzner. Musik zwischen den Zeiten. Wien : Humboldt Verlag, 1949. 284 s.

277. Rutz H. Hans Pfitzner // Deutsche Musiker (Reihe: Berühmte Persönlichkeiten). Konstanz : Jan Thorbecke Verlag, 1950. 96 s.

278. Sachs C. Geschichte der deutschen Musik. Berlin : Günther Neske, 1907. 486 s.

279. Sams E., Johnson G. The Romantic Lied // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 14. London : Macmillan, 2001. P. 662–681.

280. Schade G. Der deutsche Männergesang. Cassel : Freyschmidt, 1903. 152 s.

281. Schäfer T. Jean Louis Nicodé. Berlin : Harmonie Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, 1907. 40 s.

282. Schäfer T. «Taillefer» in Heidelberg // Neue Musik-Zeitung. 1905. Jg. 25, Nr. 3. P. 60–62.

283. Scherber F. Richard Strauss: «Die Tageszeiten» (Uraufführung im Wiener Sängerbundfest) // Signale für die musikalische Welt. 1928. Jg. 86, Nr. 31. S. 929–930.

284. Scherber F. Richard Strauss: «Österreichisches Lied» // Signale für die musikalische Welt. 1930. Jg. 88, Nr. 5. S. 111–112.
285. Schering A. Über den Begriff des Monumentalen in der Musik. Zur Wiederkehr des 250. Geburtstages von Händel und Bach // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Leipzig : Peters, 1935. Jg. 41. S. 9–24.
286. Schmid M.-D. (ed.). The Richard Strauss Companion. Westport ; Connecticut ; London : Praeger Publishers, 2003. 726 p.
287. Schmiedt R. Viktor Keldorfer // Deutsche Sängerbundeszeitung. 1927. Jg. 19, Nr. 15. S. 231.
288. Schmierer E. Klavierlieder // Richard Strauss : Handbuch / hrsg. von W. Werbeck. Stuttgart : Metzler ; Kassel : Bärenreiter, 2014. P. 326–347.
289. Schuh W. Anmerkung zu den Liedern aus Calderons «Richter von Zalamea» // Richard Strauss Jahrbuch 1954 / hrsg. von W. Schuh. Bonn : Boosey & Hawkes, 1953. S. 100.
290. Schuh W. «Die Göttin im Putzzimmer». Richard-Strauss-Uraufführung in Wien // Schweizerische Musikzeitung. 1952. Jg. 92. S. 228–229.
291. Schuh W. Richard Strauss in der Schweiz // Du. Zürich. 1951. Märzheft. S. 51–52, 71–72.
292. Schuh W. Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Zürich; Freiburg im Breisgau : Atlantis Verlag, 1976. 648 p.
293. Schuh W. Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh. Zürich ; Freiburg im Breisgau : Atlantis, 1969. 198 s.
294. Schuh W. Straussiana aus vier Jahrzehnten. Tutzing : Hans Schneider, 1981. 199 s.
295. Schuh W. Unvollendete Spätwerke von Richard Strauss // Schweizerische Musikzeitung. 1950. Jg. 90. S. 392–402.
296. Schuh W. Zum Melodie- und Harmoniestil des Richard Strauss'schen Spätwerkes // Schweizerische Musikzeitung. 1949. Jg. 89, Nr. 6. S. 236–243.

297. Schumann K. Das kleine Richard Strauss-Buch. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1981. 156 p.
298. Schumann O. Richard Strauss // Meyers Konzertführer. Chormusik. Leipzig : Bibliographisches Institut, 1938. S. 323–331.
299. Schwanbeck G. Die dramatische Chorkantate der Romantik in Deutschland : Diss. Düsseldorf : Dissertations-Verlag G. H. Nolte, 1938. 224 s.
300. Seedorf T. Strauss und Mozart // Richard Strauss : Handbuch / hrsg. von W. Werbeck. Stuttgart : Metzler ; Kassel : Bärenreiter, 2014. P. 84–95.
301. Shaw W., Phillips J. C. Three Choirs Festival // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London : Macmillan, 2001. Vol. 25. P. 431–433.
302. Sietz R. Buths, Julius E. M. // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Supplementband. Kassel ; Basel ; Tours ; London : Bärenreiter, 1973. S. 1217.
303. Sietz R. Nicodé, Jean Louis // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 9. Kassel ; Basel ; London ; New York : Bärenreiter, 1961. S. 1446–1450.
304. Smolian A. Kurze Einführung in «Taillefer» // Festschrift der Schweizerischen Musikzeitung und Sängerblatt zum Eidgenössischen Sängerfest 1905 in Zürich. Zürich : Gebrüder Hug, 1905. S. 22–25.
305. Smolian A. Richard Strauss. «Taillefer». Ballade von Ludwig Uhland für Chor, Soli und Orchester. Op. 52. Leipzig : Hermann Seemann Nachfolger, 1903. 32 s.
306. Smolian A. «Taillefer». Ballade von Ludwig Uhland. Für Chor, Soli und Orchester komponiert von Richard Strauss. Op. 52 // Neue Musikalische Presse. 1903. Jg. 12, Nr. 20. S. 350–354.
307. Specht R. Richard Strauss und sein Werk. Bd. 1–2. Leipzig ; Zürich : Tal & Co., 1921. 2 Bd.
308. Sposato J. S. Felix Mendelssohn Bartholdy // Nineteenth-Century Choral Music / ed. by D. M. Di Grazia. New York ; London : Routledge, 2013. P. 121–146.

309. Stege F. Berliner Musik. I. Musik zur Olympiade // Zeitschrift für Musik. 1936. Jg. 103, H. 9. S. 1111–1114.
310. Stein F. Chorwesen und Volksmusik im neuen Deutschland // Bücherei der Reichsmusikkammer. Bd. 1. Berlin, 1934. S. 288–290.
311. Stein L. (ed.). Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1975. 561 p.
312. Steinitzer M. Richard Strauss. Biographie. Stuttgart ; Berlin : Deutsche Verlags-Anstalt, 1927. 487 s.
313. Steinitzer M. Richard Strauss. Biographie. Berlin : Schuster & Loeffler, 1911. 248 s.
314. Steinitzer M. Richard Strauss in seiner Zeit. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1914. 64 s.
315. Steinitzer M. Richard Strauss. Biographie. Stuttgart ; Berlin : Deutsche Verlags-Anstalt, 1927. 487 s.
316. Strauss R. Ausgewählte Briefe / hrsg. von R. Görner. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 1999. 126 p.
317. Strauss R. Aus dem Jenseits des Künstlers. Betrachtungen und Mitteilungen über den künstlerischen Schaffenszustand // Hausegger F. von. Gedanken eines Schauenden. München : Bruckmann, 1903. S. 363–424.
318. Strauss R. Autographen in München und Wien. Verzeichnis / hrsg. Von G. Brosche, K. Dachs. Tutzing : Hans Schneider, 1979. XV, 387 s. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 3).
319. Strauss R. Betrachtungen und Erinnerungen / hrsg. von W. Schuh. 3. Aufl. Zürich : Atlantis, 1981. 232 s.
320. Strauss R. Briefe an die Eltern 1882–1906 / hrsg. von W. Schuh. Zürich ; Freiburg im Breisgau : Atlantis Verlag, 1954. 416 s.
321. Strauss R. Correspondance Française / hrsg. von G. Samazeuilh. Paris : Albin Michel, 1951. 284 p.

322. Strauss R. Deutsche Motette, op. 62 : Partitur. München : Adolph Fürstner, 1914. 62 s.
323. Strauss R. Dokumente seines Lebens und Schaffens / zusammengestellt von F. Trenner. München : Beck, 1954. 319 s.
324. Strauss R. Dokumente, Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hrsg. von E. Krause. Leipzig : Reclam, 1980. 672 s.
325. Strauss R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig : Dr. Max Hesses Verlag, 1911. 312 s.
326. Strauss R. Reflections and Considerations / transl. by L. J. Lawrence. London : Boosey & Hawkes, 1949. 232 s.
327. Strauss R. Richard Strauss über das Lied // Österreichische Musikzeitschrift. 1961. Jg. 16, H. 5. S. 220.
328. Strauss R. Über mein Schaffen // Österreichische Musikzeitschrift. 1964. Jg. 19, H. 5/6. S. 221–223.
329. Strauss R., Gregor J. Richard Strauss und Joseph Gregor. Briefwechsel 1934–1949 / im Auftrag der Wiener Philharmoniker hrsg. von R. Tenschert. Salzburg : Otto Müller, 1955. 324 S., 8 Taf.
330. Strauss R., Hofmannsthal H. von. Briefwechsel. Zürich : Atlantis Verlag, 1952. 694 p.
331. Strauss R., Zweig S. A Confidential Matter: The Letters of Richard Strauss and Stefan Zweig, 1931–1935 / translated from the German by M. Knight ; foreword by E. E. Lowinsky. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1977. 162 p.
332. Strecke G. Neuere deutsche a-cappella-Werke großen Stils // Melos. 1920. Jg. 1. S. 297–300.
333. Struckenschmidt H. H. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Zürich : Atlantis Verlag, 1957. 586 p.
334. Szmolyan W. Richard Strauss und die Wiener Philharmoniker // Österreichische Musikzeitschrift. 1964. Jg. 19. P. 529–535.

335. Tenschert R. Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss. Ein Beitrag zur neueren Harmonik // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1925. Jg. 8. S. 161–182.
336. Tenschert R. Dreimal sieben Variationen über das Thema Richard Strauss. 2. Aufl. Wien : Frick, 1945. 284 S.
337. Tenschert R. «Göttlich ist und ewig der Geist». Zum 5. Todestag von Richard Strauss // Wiener Kurier. 1954. 4 Sept. S. 3.
338. Tenschert R. Richard Strauss // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel : Bärenreiter, 1963. Bd. 11. P. 1730–1758.
339. Tenschert R. Richard Strauss und die Salzburger Festspiele // Richard Strauss Jahrbuch 1954 / hrsg. von W. Schuh. Bonn : Boosey & Hawkes, 1953. S. 150–171.
340. Tenschert R. Richard Strauss und Wien. Eine Wahlverwandtschaft. Wien : Hollinek, 1949. 174 s.
341. Tenschert R. Richard-Strauss-Uraufführungen // Schweizerische Musikzeitung. 1947. Jg. 87, Nr. 2. S. 71.
342. Tenschert R. Richard-Strauss-Uraufführung // Zeitschrift für Musik. 1952. Jg. 113, H. 4. S. 248.
343. Tenschert R. Versuch einer Typologie der Richard Strauss'schen Melodik // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1934. Jg. 16. S. 274–293.
344. Thiele F. Richard Strauss. München : Bruckmann, 1939. 256 s.
345. Thilo E. Richard Strauss als Chorkomponist // Die Musik. 1913/14. Jg. 13, Nr. 17. S. 304–311
346. Thomas K. Lehrbuch der Chorleitung. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1959. 428 p.
347. Thomas W. Richard Strauss und seine Zeitgenossen. München ; Wien : Langen-Müller, 1964. 391 s.
348. Todd R. L. Strauss before Liszt and Wagner: Some Observations // Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work / ed. by B. Gilliam. Durham ; London : Duke University Press, 1992. P. 91–104.

349. Tovey D. F. *Essays in Musical Analysis*. Vol. 1–6. London : Oxford University Press, 1935–1939. 6 vols.
350. Treitschke R. *Richard Strauss und die Nationalsozialisten*. München : Piper, 1985. 318 s.
351. Trenner F. *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch*. Tutzing : Hans Schneider, 1977. 350 s.
352. Trenner F. *Richard Strauss. Werkverzeichnis*. Wien ; München : Döblinger, 1985. 634 s.
353. Trenner F. *Richard Strauss – Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel*. Tutzing : Hans Schneider, 1980. 243 s.
354. Trenner F. Vorwort // Strauss R. *Lieder. Gesamtausgabe* / hrsg. Von F. Trenner. Bd. 1. London : Boosey & Hawkes, 1964. S. VII–XIV.
355. Tschirch E. *Mit Richard Strauss auf Reisen* // *Die Musik*. 1924. Jg. 16, H. 9. S. 657–665.
356. Ulrich H. *Richard Strauss. Eine Einführung in Leben und Werk*. Leipzig : Reclam, 1977. 184 p.
357. Unverricht H. *Die Erstausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*. Kassel ; Basel ; London ; New York : Bärenreiter, 1960. 148 s.
358. Unverricht H. *Hörbare Vorbilder in der Instrumentalmusik bis 1750. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Programmmusik* : Diss. Berlin, 1953. Ca. 220 s.
359. Valentin E. *Handbuch der Chormusik*. Bd. 1. Regensburg : Bosse, 1953. 476 s.
360. Viehoff H. *Goethes Gedichte erläutert und auf ihre Veranlassungen, Quellen und Vorbilder zurückgeführt, nebst Variantensammlung und Nachlese*. Teil 1. Düsseldorf ; Utrecht : Bötticher, 1846. 512 s.
361. Vogel M. *Männerchor und Nation im 19. Jahrhundert*. Berlin : Akademie-Verlag, 1968. 296 s.
362. Wagner R. *Oper und Drama*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1914. 412 s.

363. Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 1–16. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1911. 16 Bd.
364. Walter B. Gustav Mahler. Wien : Reichner Verlag, 1936. 328 s.
365. Walter R. Art. «Stimmton». In Riemann Musiklexikon, Sachteil, hrsg. von W. Gurlitt. (B. Schott's Söhne) Mainz :, 1967. S. 907–908.
366. Weber M. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. München : Drei Masken Verlag, 1921. 182 s.
367. Weinert M. Wohlgemuth, Georg // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 14. Kassel ; Basel ; Paris ; London ; New York : Bärenreiter, 1968. S. 766–767.
368. Werbeck W. (Hrsg.). Richard Strauss : Handbuch. Stuttgart : J. B. Metzler ; Kassel : Bärenreiter, 2014. 583 s.
369. West E. Liedertafel // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London : Macmillan, 2001. Vol. 14. P. 682–683.
370. Westrup J. A. Brahms Chamber Music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 1980.
371. Williamson J. Reger (Johann Baptist Joseph) Max(imilian) [Electronic resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <https://aroundlife.cn/grove/Entries/S23064.htm> (дата звернення: 30.05.2026).
372. Winterhager W. Zur Struktur des Operndialogs. Komparative Analysen des musikdramatischen Werks von Richard Strauss. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1984. 54 s.
373. Wiora W. Die Ausbreitung des deutschen Chorliedes über die Grenzen des deutschen Sprachgebietes // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1957. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1958. S. 74–92.
374. Wiora W. Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft. 1965. Jg. 10. Leipzig : Peters. S. 7–30.

375. Wiora W. Zwischen absoluter und Programmmusik // Historische und systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze / hrsg. von H. Kühn, C.-H. Mahling. Tutzing : Hans Schneider, 1972. S. 313–322.
376. Wirth H. Art. Bühnenmusik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 2. Kassel ; Basel : Bärenreiter, 1952. S. 431–447.
377. Wirth H. Symphonische Dichtung // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 12. Kassel ; Basel ; London ; New York : Bärenreiter, 1965. S. 1906–1918.
378. Wolff C. Musikbrief aus Köln // Musikalisches Wochenblatt. 1887. Bd. 18. Leipzig : Fritzsche, S. 330.
379. Wolff C. Richard Strauss. Rezension zu op. 34 Nr. 2 // Kölner Tageblatt. 1899. 10 März. Abendausgabe.
380. Wörner K. H. Die Musik in der Geistesgeschichte. Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1970. 468 s.
381. Youens S. Retracing Rückert: Poetic Texts in German Lieder. New Haven; London : Yale University Press, 2001. 348 s.
382. Young P. M. Festival. § 3. Choral festivals in England, Germany and Austria, c1650–c1900. 4. Commemorative festivals, 1750–1900 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London : Macmillan, 2001. Vol. 8. P. 735.
383. Young P. M., Smith J. G. Chorus (i) [Choir]. The Baroque. From the mid-18th century to the later 19th // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London : Macmillan, 2001. Vol. 5. P. 773–783.
384. Youmans C. Mahler and Strauss: In Dialogue. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2016. 278 p.
385. Zagiba F. Johann L. Bella (1843–1936) und das Wiener Musikleben. Wien : Verlag des Notringes der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, 1955. 84 p.

386. Zechlin R. Studien zur musikalischen Analyse. Berlin : Henschelverlag, 1965. 248 s.
387. Zentner W. Ein neuentdeckter Männerchor von Richard Strauss // Der Chor. Zeitschrift für das gesamte Chorwesen. 1950. Jg. 2. H. 8/9. S. 121–123.
388. Zentner W. «Schwäbische Erbschaft». Ein neuentdeckter Männerchor von Richard Strauss // Deutsche Sängerbundeszeitung. 1950. Jg. 39. Nr. 9. S. 147.
389. Ziegler H. Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Zürich : Atlantis Verlag, 1954. 286 s.
390. Zilcher H. Richard Strauss und Würzburg // Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst. 1954. Bd. 6. S. 258–266.
391. Zuckerkandl V. Sound and Symbol. Music and the External World. Princeton : Princeton University Press, 1956. 312 p.
392. Zurlinden H. Erinnerungen (an Richard Strauss, Carl Spitteler, Albert Schweitzer, Max Huber, Cuno Amiet, Arthur Honegger). St. Gallen : Tschudy, 1962. S. 10–40.
393. Zweig S. Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Frankfurt am Main : Fischer, 1981. 249 s.
394. Zweig S. Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main : Fischer, 1980. 471 s.
395. Zychowicz J. The Lieder of Mahler and Richard Strauss // The Cambridge Companion to the Lied / ed. by J. Parsons. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 245–272.

ДОДАТКИ

Додаток А

Каталог творів Ріхарда Штрауса, складений Еріхом Германом Мюллером фон Азовом (*Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, 1959*)

1871 AV. 193, GUTE NACHT. Gedicht von Emanuel Geibel für Sopran, vierstimmigen gemischten Chor und Klavier.

- Entwurf: 1871 in München.
- Autograph: Skizze aus dem Konvolut «Kinder Manuscripte Richard Strauss»; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.

1873 AV. 196, CHORALSÄTZE aus den «Vorstudien zu Harmonielehre und Kontrapunkt». Übungen zur Satzlehre.

- Bearbeitete Chormelodien, zum größten Teil ohne Textunterlegung:
 1. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend
 2. Dir, dir, Jehova, will ich singen
 3. Valet will ich dir geben
 4. Was Gott tut, das ist wohlgetan
 5. «Wachet auf», ruft uns die Stimme
 6. Nun laßt uns Gott dem Herren Dank sagen.
- Entwurf: 1873—1876 in München.
- Autograph: Skizzen aus dem Konvolut «Kinder Manuscripte Richard Strauss»; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.

1875 o. Op. AV. 24, VIERSTIMMIGER CHORALSATZ (B-Dur)

- Komposition: Vermutlich 1875 in München.
- Autograph: Bleistiftskizze im Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.

1876 o. Op. AV. 25 ZWEI LIEDER. Gedichte von Joseph Freiherr von Eichendorff für vierstimmigen gemischten Chor a cappella.

1. Morgengesang (Im Osten geht die Sonne auf)
2. Frühlingsnacht (Über'm Garten durch die Lüfte).

- Komposition: 21. Februar 1876 in München (1) und 23. Februar 1876 in München (2).
- Autograph: Reinschrift mit Tinte im Konvolut «Compositionen aus der Kindheit»; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.

1876 o. Op. AV. 28/1, GNOMENCHOR aus den «VIER SZENEN ZU EINEM SINGSPIEL» für Singstimme und Klavier.

- Komposition: 23. Februar 1876.
- Autograph: Partitur mit Bleistiftschrift; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.

1877 o. Op. AV. 31, VIER SÄTZE ZU EINER MESSE für gemischten Chor a cappella.

1. Kyrie
2. Sanctus
3. Benedictus
4. Agnus Dei.

- «Seinem lieben Papa zum 30jährigen Dienstjubiläum gewidmet».
- Komposition: Kyrie, Sanctus, Agnus Dei im Mai 1877 in München;
- Benedictus im Dezember 1877 in München.
- Autograph: Niederschrift mit Tinte im Konvolut «Compositionen aus der Kindheit»; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.

1877 o. Op. AV. 39, CHORALBEARBEITUNGEN aus den KONTRAPUNKTISCHEN STUDIEN I: Imitatorische Übungen und Kanons. Bearbeitete Choralmelodien:

1. Jesus, meine Zuversicht
2. Wer nur den lieben Gott läßt walten
3. Valet will ich dir geben
4. Ein feste Burg ist unser Gott
5. Dir, dir, Jehova, will ich singen.

- Entstehung: Vermutlich 1877—1878 in München.

- Autograph: Niederschrift mit Tinte in einem querformatigen Notenheft, gebunden in braunen Karton; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.

1878 o. Op. AV. 45, AUF AUS DER RUH aus dem Singspiel «LILA» von Johann Wolfgang von Goethe für Solotenor, gemischten Chor und Orchester.

- Komposition: Januar 1878 in München.
- Besetzung des Orchesters: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in C, 2 Fagotte, Hörner in C, 2 Trompeten in C, Pauken, Streicher.
- Autograph: Niederschrift mit Bleistift; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.

1878 o. Op. AV. 54/9, VIERSTIMMIGE VOCALFUGE «DER HERR IST KÖNIG» aus den KONTRAPUNKTISCHEN STUDIEN II (Neun Fugen).

- Komposition: 1878—Sommer 1879 in München.
- Autograph: Niederschrift mit Tinte in einem querformatigen Notenheft, Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.

1880 o. Op. AV. 67, SIEBEN VIERSTIMMIGE LIEDER für Gesangsquartett oder gemischten Chor a cappella.

1. Winterlied (Eichendorff)
 2. Spielmannsweise (Gensichen)
 3. Pfingsten (Böttger)
 4. Käferlied (Reinick)
 5. Waldessang (Böttger)
 6. Schneeglöcklein (Böttger)
 7. Trüb blinken nur die Sterne (Böttger).
- «Seinem lieben Papa gewidmet».
 - Komposition: Nach Angaben im Autograph
 1. «13. März 1880»
 2. «Anfang April 1880»
 3. «Anfang April 1880»
 4. «22. April 1880»

5. «27. April 1880»

6. «3. Mai 1880»

7. «Ende Mai 1880»; sämtliche in München.

- Autograph: Niederschrift mit Tinte; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.

1881 o. Op. AV. 74, CHOR AUS ELEKTRA nach der Tragödie des Sophokles für Männerstimmen und Orchester.

- Besetzung: Chor: Tenor und Baß unisono;
- Orchester: 2 Klarinetten, Hörner, Trompeten, Pauken und Streicher.
- Komposition: Vermutlich Sommer 1881 in München.
- Autograph: Partitur 1943 durch einen Bombenangriff verbrannt; bis dahin aufbewahrt in der Bibliothek des Ludwigsgymnasiums München.
- Erstdruck: Klavierauszug mit Hinweisen für die instrumentale Besetzung abgedruckt in: Hilfsbuch für den Unterricht im Gesänge auf höheren Schulen, bearbeitet von Dr. Karl Schmidt
- Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902, S. 168—170.
- Copyright: 1902 by Richard Strauss.
- UA: Vermutlich 1881 bei einer Schulfeier im Ludwigsgymnasium München. Wiederaufführung: 8. Juni 1964 anlässlich des Richard Strauss-Festjahres München 1964 im Ludwigsgymnasium München mit dem Chor und Orchester der Schule in der Einstudierung von Hans Busch und Fritz Mühlhölzl.
- Anmerkung: Dieser Chor hat nichts zu tun mit der gleichnamigen Oper «Elektra» op. 58.

1881 AV. 169. FESTCHOR mit Klavierbegleitung.

- Komposition: Vermutlich 1881 in München.
- Autograph: Partitur 1943 durch einen Bombenangriff verbrannt; bis dahin aufbewahrt in der Bibliothek des Ludwigsgymnasiums München.
- UA: Vermutlich 1881 bei einer Schulfeier im Ludwigsgymnasium München.

1884 op. 14, WANDERERS STURMLIED (Johann Wolfgang von Goethe) für sechsstimmigen Chor und großes Orchester.

- «Herrn Dr. Franz Wüllner in Verehrung und Dankbarkeit gewidmet».
- Besetzung: Chor: Sopran I und II, Alt, Tenor, Baß I und II;
- Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streicher.
- Komposition: Vollendet am 22. Mai 1884 in München.
- Autograph: 1. Deutsche Staatsbibliothek, Berlin-Ost: Partitur
2. British Library London, Department of Manuscripts: Partitur und Klavierauszug. (Die Autographe der Partituren unterscheiden sich nicht voneinander. Der Klavierauszug stammt auch von Strauss, nicht von Otto Singer.).
- Erstdruck: Joseph Aibl, München Juli 1886.
- Copyright: 1902 by Jos. Aibl Verlag/München.
- Zweitdruck (mit englischem Text): (Joseph Aibl) München 1902.
- Klavierauszug: (Joseph Aibl) München 1986
- Klavierauszug 4hdg. (von Richard Strauss): (Joseph Aibl) München 1902.
- Bearbeitung: Für fünfstimmigen Männerchor (2 Tenöre, 2 erste Bässe u. 1 zweiter Baß), bearbeitet von A. v. Othegraven, (Joseph Aibl) Wien. Leipzig 1911.
- UA: 8. März 1887 Köln Gürzenich, Städtisches Orchester und Städtischer Chor unter Richard Strauss.

1884 o. Op. AV. 83, SCHWÄBISCHE ERBSCHAFT. Gedicht von Feodor

- Löwe für Männerchor a cappella.
- Komposition: Vermutlich 1884 in München.
- Autograph: Saubere Niederschrift mit Tinte; im Besitz des Musikverlags F. E. C. Leuckart, München.

- Erstdruck: Chorpartitur als Chorblatt Nr. 135 bei F. E. C. Leuckart, München 1950.
- Copyright: 1950 by F. E. C. Leuckart, München.
- UA: 7. Oktober 1950 in Mönchen-Gladbach durch den Männergesangverein «Liedertafel 1863 e. V. Velbert» anlässlich der Chorwoche des Deutschen Sängerbundes.

1886 AV. 181, BARDENGE SANG aus der «HERMANNSSCHLACHT» von Heinrich von Kleist für Männerchor und Orchester.

- Komposition: Januar 1886 in Meiningen.
- Autograph: Verschollen.
- UA: Februar 1886 im Hoftheater Meiningen unter Richard Strauss.

1887 o. Op. AV. 86/1 und 3, TANZLIED ZUR MORESCA und VOR DEM HOCHZEITSBETTE aus der BÜHNENMUSIK ZU «ROMEO UND JULIA» von William Shakespeare für Singstimmen und Orchester.

- Besetzung des Orchester: 1. Tanzlied zur Moresca: 2 Flöten, 2 Klarinetten in A, Fagott, Harfe, Streicher ohne Kontrabaß
2. Vor dem Hochzeitsbette: Oboe, 2 Klarinetten in A, 2 Fagotte, Triangel.
- Komposition: Mitte 1887 in München.
- Autograph: Niederschrift der Partitur mit Tinte; Archiv der Bayerischen Staatsoper München (Bibliotheksnummer 1120).
- Erstdruck: Vollständiger Abdruck der Partitur in: Richard-Strauss-Jahrbuch II, 1959/1960, hrsg. von Willi Schuh, (Boosey & Hawkes) Bonn 1960, S. 42-50.
- UA: 23. 10. 1887 im Münchener Nationaltheater, Regie: Jozsa Savits.

1889 o. Op. AV. 88, UTAN SVAFVEL OCH FOSFOR. Schwedischer Zündholzschachtel-Text für vier Männerstimmen.

- Komposition: 7. Dezember 1889 in Weimar.

- Autograph: Verschollen. Lithographie der Originalhandschrift von der Hof-Steindruckerei August Karrer, Weimar 1889; ein Exemplar ist in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München vorhanden.
- Erstdruck: (Faksimileabdruck in) Neue Musik-Zeitung, Jg. 47, Heft 24, Regensburg 1925/1926, S. 524-525.
- UA: 14. Dezember 1889 im Künstlerverein Weimar.

1897 op. 34, ZWEI GESÄNGE für 16stimmigen gemischten Chor a cappella.

1. Der Abend (Friedrich von Schiller)

2. Hymne (Friedrich Rückert).

- Widmungen: 1. «Meinem Freunde Julius Buths gewidmet»
2. «Meinem Freunde Philipp Wolfrum gewidmet».
- Komposition: 1. 16. März 1897 in München
2. 18. März — 7. Mai 1897 in München.
- Autograph: Verschollen. Es sind nur Skizzen zur «Hymne» vorhanden; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.
- Erstdruck: Joseph Aibl, München 1897.
- Copyright: 1897 by Jos. Aibl Verlag/München.
- UA: 1. 2. 5. 1898, Konservatoriumschor unter Franz Wüllner, Köln 9. 3. 1899, Konservatoriumschor unter Franz Wüllner, Köln.

1897 o. Op. AV. 91, HYMNE «LICHT, DU EWIGLICH EINES» (Friedrich von Schiller) für Bläserchor, großes Orchester und Frauenchor zur Eröffnung

- Besetzung: Bläserchor: 3 Trompeten in B, 3 Trompeten in Es, 3 Posaunen, Baßtuben, 3 Pauken;
- Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 4 Hörner in Es, 2 Trompeten in Es, 3 Posaunen, Tuba, 2 Pauken, 3 Harfen in doppelter Besetzung, Streicher;
- Frauenchor: Soprane und Altstimmen (vierstimmig).
- Komposition: 14. Mai 1897 in München.

- Autograph: Niederschrift der Partitur mit Tinte in der Städtischen Musikbibliothek München (nur als Photokopie).
- Bearbeitung (von Max Högg): Für Militärmusik, ungedruckt; Richard-Strauss-Archiv/ Garmisch.
- UA: 1. Juni 1897 anlässlich der Eröffnung der Kunstausstellung der «Sezession» im Münchener Glaspalast mit dem Frauenchor und dem Orchester der Münchener Hofoper unter der Leitung von Richard Strauss.

1899 o. Op. AV. 93, SOLDATENLIED. Gedicht von August Kopisch für Männerchor a cappella.

- Komposition: 7. Juli 1899 in Marquartstein.
- Autograph: Niederschrift mit Tinte; Städtische Musikbibliothek München.
- Erstdruck: (Otto Bauer) München 1900.
- Copyright: 1900 by Otto Bauer/München.
- Bearbeitung (von Richard Trunk): Autorisierte erleichterte Ausgabe, (Otto Bauer) München 1914.
- UA: 26. November 1910 in München, Münchener Bürger-Sänger-Zunft unter Richard Trunk (nur die erleichterte Fassung).
- Anmerkung: Eine Aufführung der Originalfassung hat laut Richard Trunk nie stattgefunden (s. u. S. 330).

1899 op. 42, ZWEI MÄNNERCHÖRE.

1. Liebe (aus Herders «Stimmen der Völker»)
2. Altdeutsches Schlachtlied (aus Sittewalds Geschichten in Herders «Stimmen der Völker»).

- Komposition: Sommer 1899 in Marquartstein.
- Autograph: Verschollen.
- Erstdruck: (F. E. C. Leuckart) Leipzig 1899.
- Copyright: 1899 by F. E. C. Leuckart/Leipzig.

- Zweitdruck: In «Volksliederbuch für Männerchor», hrsg. auf Veranlassung Seiner Majestät des Deutschen Kaisers Wilhelm II. (von einer Arbeitskommission unter dem Vorsitz von Rochus Freiherr von Liliencron), (C. F. Peters) Leipzig 1906.
- UA: 8. Dezember 1899, Wiener Schubertbund unter Adolf Kirchl.

1899 45, DREI MÄNNERCHÖRE.

1. Schlachtgesang (die letzte Strophe aus einem Schlachtlied bei Morhof-von der deutschen Poeterei: Herders «Stimmen der Völker»)
 2. Lied der Freundschaft (Simon Dach, aus Herders «Stimmen der Völker»)
 3. Der Brauttanz (Simon Dach, aus Herders «Stimmen der Völker»).
«Meinem lieben Vater gewidmet».
- Komposition: 14., 16., 21. Juli 1899 in Marquartstein.
 - Autograph: 1. Richard-Strauss-Archiv/Garmisch
2. Bayerische Staatsbibliothek/Handschriftenabteilung, Signatur: Mus. mss. 11341. (Es besteht kein Unterschied zwischen den der beiden Autographe.).
 - Erstdruck: (Adolph Fürstner) Berlin 1900.
 - Copyright: 1900 by Adolph Fürstner/Berlin. AV. 231, DER SONNEN-AUFGANG. Plan zu einer Symphonischen Dichtung.
 - Entwurf: 3. Juli 1900 mit Musikskizze begonnen.
 - Anmerkung: Belege sind: 1. Brief von R. Strauss an den Vater vom 28. 1. 1900
 - Notiz im Schreibkalender von Strauss vom 3. 7. 1900
 - eventuell auch schon eine frühere Briefstelle in einem Brief an Christian Morgenstern vom 12. 6. 1895.

1902 Aus op. 45/2 «Lied der Freundschaft».

- «Für die Festblätter vom VI. Deutschen Sängerbundesfeste gewidmet von-Richard Strauss».

- Komposition: 26. April 1902 in Berlin/Charlottenburg.
- Autograph: Verschollen.
- Erstdruck: Festblätter zum 6. deutschen Sängerbundesfest in Graz 1902, 4. Heft 1. Juni 1902, S. 110.
- Anmerkung: Die 9taktige Komposition stimmt in den ersten 3 Takten mit op. 45/2 überein und weicht in den folgenden 6 Takten von ihm ab.

1903 op. 52 TAILLEFER. Ballade von Ludwig Uhland für Chor, Soli und Orchester

- «Der philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg»
- Besetzung: Soli: Sopran (Des Herzogs Schwester), Tenor (Taillefer), Bariton (Normannenherzog Wilhelm);
- Chor: Sopran I und II, Alt I und II, Tenor I und II, Baß I und II; Orchester: 2 kleine Flöten, 4 große Flöten, 4 Oboen, 2 engl. Horn, 2 Klarinetten in D, 2 Klarinetten in B, 2 Klarinetten in A, Baßklarinette, 4 Fagotte, Kontrafagott, 8 Hörner, 6 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Baßtuben, 4 Pauken, 2 kleine Militärtrommeln, 2 große Rührtrommeln, große Trommel, Triangel, Becken, Glockenspiel, 24 Violinen I, 24 Violinen II, 16 Bratschen, 14 Violoncelli, 12 Kontrabässe.
- Komposition: Partitur begonnen am 3. September 1902, vollendet am 2 Mai 1903 in Berlin-Charlottenburg.
- Autograph: Skizzenblätter; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.
- Erstdruck: (Adolph Fürstner) Berlin 1903.
- Copyright: 1903 Adolph Fürstner/Berlin.
- Klavierauszug (von Otto Singer): (Adolph Fürstner) Berlin 1903.
- UA: 26. Oktober 1903 in Heidelberg, Musikfest zur Einweihung der neuen Stadthalle unter Richard Strauss, Solisten: Emma Rückbeil-Hiller (Sopran), Emil Pinks (Tenor) und Rudolf von Milde (Bariton).

1903 o. Op. AV. 95, KANON «HANS HUBER IN VITZNAU» (C-Dur) zu vier Stimmen.

- Widmung: An Hans Huber.
- Komposition: 20. August 1903 in Marquartstein.
- Autograph: Handschriftenabteilung der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel, Nachlaß Hans Huber, Nr. 22
- Erstdruck: (Faksimiledruck in) Edgar Refardt, 'Hans Huber. Leben und Werk eines Schweizer Musikers, (Atlantis-Verlag) Zürich 1944, S. 61.

1903 Op. AV. 95 SCATCANON für vier Männerstimmen «Seinem Freunde Willy Levin».

- Komposition. Zum Neujahr 1904.
- Autograph: Niederschrift mit Tinte; Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, Photokopie im Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.
- 1904 o. Op. AV. 96/2, LIED DER CHISPA für Mezzosopran und einstimmigen Männerchor mit Gitarre und zwei Harfen — aus ZWEI LIEDER AUS «DER RICHTER VON ZALAMEA» von Pedro Calderon de la Barca. Komposition: 16. August 1904 in Marquartstein.
- Autograph: Niederschrift mit Tinte; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch. Erstdruck: In Richard Strauss-Jahrbuch 1954, (Boosey & Hawkes) Bonn 1953, S. 97-99.
- UA: Vermutlich 7. September 1904 in Berlin, Lessingtheater, Inszenierung: Otto Brahm.

1906 o. Op. AV. 101, SECHS VOLKSLIEDBEARBEITUNGEN für vierstimmigen Männerchor a cappella.

1. Geistlicher Maien
2. Mißlungene Liebesjagd
3. Tumbler
4. Hüt du dich!
5. Wächterlied

6. Kuckuck.

- Komposition: 1905—1906.
- Autograph: Verschollen.
- Erstdruck: In «Volksliederbuch für Männerchor», hrsg. auf Veranlassung Seiner Majestät des Deutschen Kaisers Wilhelm II. (von einer Arbeitskommission unter dem Vorsitz von Rochus Freiherr von Liliencron), (C. F. Peters) Leipzig 1906.
- Copyright: 1912, Copyright renewal 1940 by C. F. Peters.
- Zweitdrucke: Tumbler, Hüt du dich!, Kuckuck, als Leuckart-Chorblätter (Nr. 165, Nr. 188, Nr. 189), (F. E. C. Leuckart) München. Leipzig 1912.
- Aufführung: Nach vielen nicht mehr nachweisbaren Aufführungen einzelner Chorlieder Gesamtauführung aus Anlaß des Richard-Strauss-Festjahres München 1964 durch den Münchener Kammerchor unter der Leitung von Franz Arnold im Saal des Münchener Stadtmuseums, am 23. Juni 1964 in München.
- 1906 op. 55, BARDENGESANG aus der «HERMANNSSCHLACHT» von Klopstock für Männerchor und Orchester.
- «Dem tatkräftig für die Ziele der Genossenschaft deutscher Tonsetzer wirkenden Vorkämpfer aller künstlerischen Bestrebungen der Männergesangsvereine Herrn Chormeister Gustav Wohlgemuth zugeeignet». Besetzung: Chor: 3 Männerchöre vierstimmig;
- Orchester: 2 kleine Flöten, 4 große Flöten, 4 Oboen, 2 engl. Horn, 2 Klarinetten in D, 2 Klarinetten in B, 2 Klarinetten in A, Baßklarinette, 4 Fagotte, Kontrafagott, 8 Hörner, 6 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Baßtuben, 4 Pauken, 2 kleine Militärtrommeln, 2 große Rührtrommeln, große Trommel, Triangel, Becken, Tamburin, Glockenspiel, 16 Violinen II, 16 Bratschen, 14 Violoncelli, 12 Kontrabässe.
- Komposition: Partitur am 26. April 1906 in Charlottenbur, volle ,
- Autograph: Partitur im Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.

- Erstdruck: (Adolph Fürstner) Berlin 1906.
- Copyright: 1906 by Adolph Fürstner/Berlin.
- Klavierauszug (von Otto Singer): (Adolph Fürstner) Berlin 1906 UA: 6 Februar 1907 durch den Dresdner Lehrgesangverein im großen Gewerbehauseaal unter Friedrich Brandes mit der Gewerbehausekapell verstärkt durch Mitglieder der Kapelle des Königl. Sächsischen 2. Grenadier- Regiments Nr. 101, Dresden.

1909 o. Op. AV. 103, FEIERLICHER EINZUG DER RITTER DES JOHANNITER-ORDENS für Blechbläser und Pauken.

- «Seiner königlichen Hoheit dem Prinzen Eitel Friedrich von Preussen, Herrenmeister des Johanniter-Ordens der Balley-Brandenburg ehrfurchtswoll gewidmet».
- Besetzung: Originalbesetzung: 12 Trompeten in Es, 3 Solotrompeten in Es, 4 Hörner in Es, 4 Posaunen, 2 Baßtuben, Pauken.
- Bearbeitung: Für großes Orchester mit Orgel und einstimmigen Chor ad libitum von Theodor Rehbaum.
- Komposition: Mitte des Jahres 1909, vermutlich in Berlin.
- Autograph: Niederschrift des Originals mit Tinte; Richard-Strauss-Archiv/Garmisch; Partitur der Bearbeitung: Verschollen.
- Erstdruck: Partitur der Originalausgabe bei Schlesinger'sche Buch- & Musikhandlung, Berlin/Wien 1909; Bearbeitung für großes Orchester (mit Orgel und einstimmigem Chor ad libitum): Schlesinger sehe Buch- & Musikhandlung, Berlin/Wien 1909.
- Copyright: 1909 by Schlesinger'sche Buch- & Musikhandlung (Rob. Lienu) Berlin.

1913 op. 62, DEUTSCHE MOTETTE nach Worten von Friedrich Rückert für 4 Solostimmen und 16stimmigen gemischten Chor a cappella.

- «Professor Hugo Rüdell und dem ausgezeichneten Hoftheatersingchor in Berlin gewidmet».
- Besetzung: Soli: Sopran, Alt, Tenor, Baß;
- Chor: Sopran I-IV, Alt I-IV, Tenor I-IV, Baß I-IV.
- Komposition: Beendet am 22. Juni 1913 in Garmisch.
- Autograph: Partitur in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.
- Erstdruck: (Adolph Fürstner) Berlin 1913.
- Copyright: 1913 by Adolph Fürstner/Pans. Berlin.
- UA: 2 Dezember 1913 durch den Hoftheatersingchor (Dotnchor) unter Hugo Rüdell in der Philharmonie Berlin.
- 1914 o. Op. AV. 104, CANTATE nach Worten von Hugo von Hofmannsthal für vierstimmigen Männerchor a cappella.
- «Seiner Exzellenz dem Grafen von Seebach anlässlich der Feier seines 20jährigen Jubiläums als Generaldirektor der königl. sächs. Hofbühnen verehrungsvollst zugeeignet».
- Komposition: 22. Februar 1914 in Berlin.
- Autograph: Verschollen. Faksimiledruck in: Ehrengabe Dramatischer Dichter und Komponisten Sr. Exzellenz dem Grafen Nikolaus von Seebach zum 20jährigen Intendanten-Jubiläum, (Kurt Wolff Verlag) Leipzig 1914, zwischen den Seiten 160 u. 161.
- Erstdruck: Abgedruckt in: Karl-Joachim Krüger, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, Versuch einer Deutung des künstlerischen Weges Hugo von Hofmannsthals, mit einem Anhang: Erstmalige Veröffentlichung der bisher ungedruckten einzigen Vertonung eines Hofmannsthalschen Gedichtes durch Richard Strauss, (Junker und Dünnhaupt) Berlin 1935.
- Copyright: 1935 by Richard Strauss.

1925 o. Op. AV. 113, HYMNE AUF DAS HAUS KOHORN. Text von Richard Strauss — für zwei Tenöre und zwei Bässe.

- Widmung: An Oscar Kohorn.
- Komposition: 23. November 1925 in Stuttgart.
- Autograph: Privatbesitz von Henry Von Kohorn (Greenwich/Connecticut-USA).

1927 op. 76, DIE TAGESZEITEN von Joseph von Eichendorff. Ein Liederzyklus für Männerchor und Orchester.

1. Der Morgen

2. Mittagsruh

3. Der Abend

4. Die Nacht.

- «Dem Wiener Schubertbund und seinem Dirigenten Viktor Keldorfer zugeeignet».
- Besetzung: Männerchor: Tenor I und II, Baß I und II;
 - Orchester: 2 große Flöten, kleine Flöte, 2 Oboen, engl. Horn, 3 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, kleine Trommel, Harfe, Orgel (oder Harmonium), Streicher.
- Komposition: Beendet am 19. Dezember 1927 in Wien.
- Autograph: Richard-Strauss-Archiv/Garmisch: «Die Nacht» und «Mittagsruh». - Nachlaß Viktor Keldorfer, Wien: Widmungsabschrift der a-cappella-Einleitung. - Wiener Schubertbund: Widmungsabschrift der a-cappella-Einleitung.
- Erstdruck: (F. E. C. Leuckart) Leipzig 1928.
- Copyright: 1928 by F. E. C. Leuckart/Leipzig.
- Klavierauszug (von Otto Singer): (F. E. C. Leuckart) Leipzig 1929.
- Bearbeitung (von Richard Roßmayer): Für gemischten Chor, (F. E. C. Leuckart) Leipzig 1952.
- Bearbeitung (von Curt Beilschmidt): Für Salonorchester, (F. E. C. Leuckart) Leipzig 1932.

- UA: 21. Juli 1928 durch den Wiener Schubertbund und das Wiener Symphonieorchester unter Viktor Keldorfer beim 10. Deutschen Sängerbundfest im großen Saale des Konzerthauses Wien.

1929 op. 78, AUSTRIA. Österreichisches Lied von Anton Wildgans für großes

- Orchester mit Männerchor.
- «Dem Wiener Männergesangverein gewidmet».
- Besetzung: Männerchor: Tenor und Baß unisono;
- Orchester: 3 große Flöten, 2 Oboen, engl. Horn, 2 Klarinetten in B, Baßklarinette in B, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner in F, 4, Trompeten in C, 3 Posaunen, Tuba, 2 Harfen, Pauken, Becken, Streicher.
- Komposition: 9. März 1929 in Wien.
- Autograph: Vollständige Niederschrift der Partitur mit Tinte, Archiv des Wiener Männergesangvereins; Particell im Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.
- Erstdruck: (Bote & Bock) Berlin 1930.
- Copyright: 1930 by Ed. Bote & Bock Berlin.
- Klavierauszug (von Otto Singer): (Bote & Bock) Berlin 1930.
- Bearbeitung (von Leopold Weninger): Für Salonorchester, (Bote & Bock) Berlin 1931.
- Bearbeitung (von Leopold Weninger): Für großes Orchester, (Bote & Bock) Berlin 1931.
- UA: 10. Januar 1930 durch den Wiener Männergesangverein unter Richard Strauss, Wien.

1934 o. Op. AV. 119, OLYMPISCHE HYMNE. Text von Robert Lubahn -für gemischten Chor und großes Orchester.

- Besetzung des Orchesters: Piccoloflöte, 2 Flöten, 2 Oboen, engl. Horn, Klarinette in C, 2 Klarinetten in A, Baßklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott,

2 Hörner in F, 2 Hörner in D, 3 Trompeten in C, 3 Trompeten in D, 6 Posaunen, 2 Baßtuben, Pauken, große Trommel und Becken, Streicher. — 4 Trompeten in D außerhalb, hinter der Szene (vier Trompeten möglichst vierfach, das übrige Orchester je nach der Stärke des Chores und Maßgabe des Raumes zu verdoppeln oder zu vervierfachen).

- Komposition: 22. Dezember 1934 in Garmisch.
- Autograph: Niederschrift der Partitur und des Klavierparticells mit Tinte im Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.
- Erstdruck: Originalausgabe für gemischten Chor und großes Orchester D-Dur, (Adolph Fürstner) Berlin 1936.
- Copyright: 1936 by Richard Strauss/Adolph Fürstner Berlin.
- Klavierauszug: (Adolph Fürstner) Berlin 1936.
- Bearbeitung (von H. Schmidt): Für große Mihtärmusik, (Adolph Fürstner) Berlin 1936.
- Bearbeitung (von H. Schmidt): Für Blechmusik C-Dur, (Adolph Fürstner) Berlin 1936.
- Bearbeitung: Für Männerchor C-Dur (Bearbeitung und Klavierauszug von Richard Strauss), (Adolph Fürstner) Berlin 1936.
- Bearbeitung: Für eine Singstimme und Klavier, (Adolph Fürstner) Berlin 1936.
- UA: 1. August 1936 im Olympia-Stadion, Berlin, während der Eröffnungsfeier der XI. Olympischen Spiele; Massenchor unter Richard Strauss.

1935 o. Op. AV. 120, DIE GÖTTIN IM PUTZZIMMER. Gedicht von Friedrich Rückert — für achtstimmigen gemischten Chor a cappella.

- Komposition: 6. Februar 1935 in Garmisch.
- Autograph: 2 Niederschriften der Partitur mit Tinte im Richard-Strauss-Archiv/ Garmisch.
- Erstdruck: (Boosey & Hawkes) London 1958.

- Copyright: 1958 by Hawkes & Son/London.
- UA: 2. März 1952 in Wien mit dem Chor der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Clemens Krauss.

1935 o. Op. AV. 123, DREI MÄNNERCHÖRE nach Gedichten von Frierich Rückert.

1. Vor den Türen
2. Traumlicht
3. Fröhlich im Maien.

- «Eugen Papst und dem Kölner Männergesangverein gewidmet».
- Komposition: 1935 in Garmisch: 1. am 12. August, 2. am 27. August, 3. am 8 Oktober.
- Autograph: Niederschrift der Partitur mit Tinte im Richard-Strauss- Archiv/ Garmisch.
- Erstdruck: (F. E. C. Leuckart) München. Leipzig 1958
- Copyright: 1958 by Boosey & Co./London.
- UA: 29 März 1936 (Palmsonntag) im Gürzenichsaal in Köln mit dem Kölner Männergesangverein unter der Leitung von Eugen Papst.

1938 o. Op. AV. 124, DURCH EINSAMKEITEN. Gedicht von Anton Vengans - für Männerchor a cappella.

- «Dem Wiener Schubertbund zum 50jährigen Jubiläum gewidmet seinem Ehrenmitgliede Dr. Richard Strauss. Garmisch im Mai 1938»
- Komposition: 8. Mai 1938 in Garmisch.
- Autograph: Niederschriften der Partitur mit Tinte, Wiener Schubertbund und Richard-Strauss-Archiv/Garmisch.
- Bearbeitung (von Viktor Keldorfer): Für Männerchor mit Orgelbegleitung ungedruckt (Manuskript: Wiener Schubertbund).
- UA: 1. April 1939 in Wien mit dem Wiener Schubertbund unter der Leitung von Otto Nurrer.

1938 Wurde bisher im Asow-Werkverzeichnis nicht berücksichtigt; daher liegt noch keine Nr. vor: SCHLUSSLIED. Gedicht von Friedrich Rückert — für achtstimmigen gemischten Chor a cappella. Fragment.

- Entwurf: 1938.
- Autograph: Skizzen im Skizzenbuch Nr. 102, Richard-Strauss-Archiv/ Garmisch.

1938 Wurde bisher im Asow-Werkverzeichnis nicht berücksichtigt; daher liegt noch keine Nr. vor: HISTORIE (HÄNDEL) oder NATUR (HAYDN). Oratorium von Joseph Gregor. Unausgeführter Plan.

- Planung: August 1938.
- Anmerkung: vgl. die Briefe
 - Joseph Gregor an Richard Strauss vom 4. 8. 1938
 - Joseph Gregor an Richard Strauss vom 15. 8. 1938
 - Richard Strauss an Joseph Gregor vom 17. 8. 1938.

1941 AV. 291, DIE DONAU. Symphonische Dichtung für großes Orchester, Chor und Orgel. Fragment.

- Widmung: An die Wiener Philharmoniker. Entwurf: 1941—1949. Autograph:
 1. Skizzenbuch Nr. 119 (1940—1941): 22 Blätter
 2. Skizzenbuch Nr. 128 (1941): 24 Blätter
 3. Skizzenbuch Nr. 130 (1942?): 24 Blätter, sämtliche Skizzenbücher im Richard-Strauss-Archiv/Garmisch
 4. Particellskizze, 4 Seiten, Richard-Strauss-Archiv/Garmisch
 5. Particellskizze, einseitig beschriebenes Widmungsblatt, Städtische Musikbibliothek München
 6. Particellskizze, Robert Owen Lehman Foundation, New York
 7. Skizzenbuch (1942?), Dr. Ernst Roth, London
 8. Skizzenblatt (1942?), Richard-Strauss-Archiv/Garmisch

9. Particellskizzen auf zweiseitig beschriebenem Skizzenblatt, Professor Dr. Roland Tenschert, Wien
10. Particellskizzen auf zweiseitig beschriebenem Skizzenblatt, Archiv der Wiener Philharmoniker
11. Particellskizzen, 2 S. Querfolio, mit der Überschrift «Thalenge und Stromschnellen/Wald», Bayerische Staatsbibliothek München
12. Particellskizzen, 1 S. Querfolio, Bayerische Staatsbibliothek München
13. Particellskizzen, 2 S. Querfolio, mit der Überschrift von fremder Hand «MS. autographe de Richard Strauss. don de Ekitai Ahn. 18. IV. 44», Bayerische Staatsbibliothek München.

- Bearbeitung: «Die Donau». Fragment einer symphonischen Dichtung nach Particell instrumentiert von Rolf Wilhelm, Fotokopie des Originals: Bayerische Staatsbibliothek München/Handschriftenabteilung, Signatur: Mus. Mss. 1333.

1943 o. Op. AV. 137, AN DEN BAUM DAPHNE. Epilog zu Daphne. Text von Joseph Gregor — für neunstimmigen gemischten Chor a cappella. «Dem Wiener Staatsopernchor gewidmet».

- Besetzung des Chores: Einstimmiger Knabenchor, 2 Chöre (mit je einem Sopran, Alt, Tenor, Baß).
- Komposition: Beendet am 13. November 1943 in Garmisch.
- Autograph: Niederschrift der Partitur mit Tinte im Richard-Strauss-Archiv/ Garmisch.
- Erstdruck: (Boosey & Hawkes) London 1958.
- Copyright: 1958 by Hawkes & Son/London.
- UA: 5. Januar 1947 in Wien aus Anlaß des Festkonzertes zum zwanzigjährigen Bestehen der Konzertvereinigung «Wiener Staatsopernchor im Gro-

ßen Konzerthausaal» mit der Konzertvereinigung «Wiener Staatsopernchor» und dem Knabenchor der Wiener Kantorei unter der Leitung von Felix Prohaska.

1949 AV. 305, DIE ARCHE NOAH. Entwurf zu einem «Oratorium» oder zu einem «sinfonischen Gedicht ohne Worte» oder zu einer «naiven sinfonischen Dichtung» oder zu einer «kleinen Satire» von Clemens Krauss. Unausgeführter Plan.

- Planung: 2. Mai 1949.
- Anmerkung: vgl. den Brief von Clemens Krauss an Richard Strauss vom 2 Mai 1949 aus London.
- 1949 AV. 306, BESINNUNG «GÖTTLICH IST UND EWIG DER GEIST».
- Gedicht von Hermann Hesse - für gemischten Chor und Orchester. Fragment.
- Entwurf: 1948—1949.

Додаток В

Нумне auf das Haus Kohorn («Гімн дому Кохорн»). Текст Ріхарда Штрауса — для двох тенорів і двох басів, без опусного номера (AV 113). Автограф перебуває у приватній колекції Генрі фон Кохорна (Грінвіч, штат Коннектикут, США).

Kochornum.

v. Richard Strauss

Freudig bewegt.

I. Tenor
II. Bass
I. Bass
II. Bass

Hamburg, 25. November 1925.

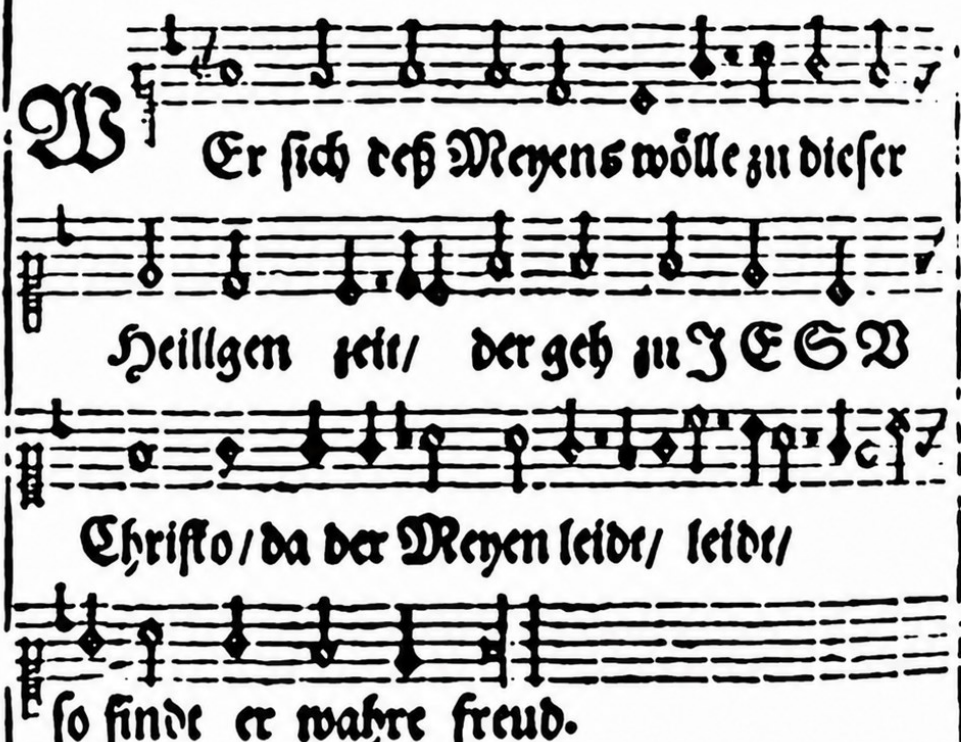
A 113. I.
H. H.

Додаток С

Оригінальна мелодія з Catholisch Manual (Майнц, 1605)

VI.

Der Christliche Meyen. Alle.



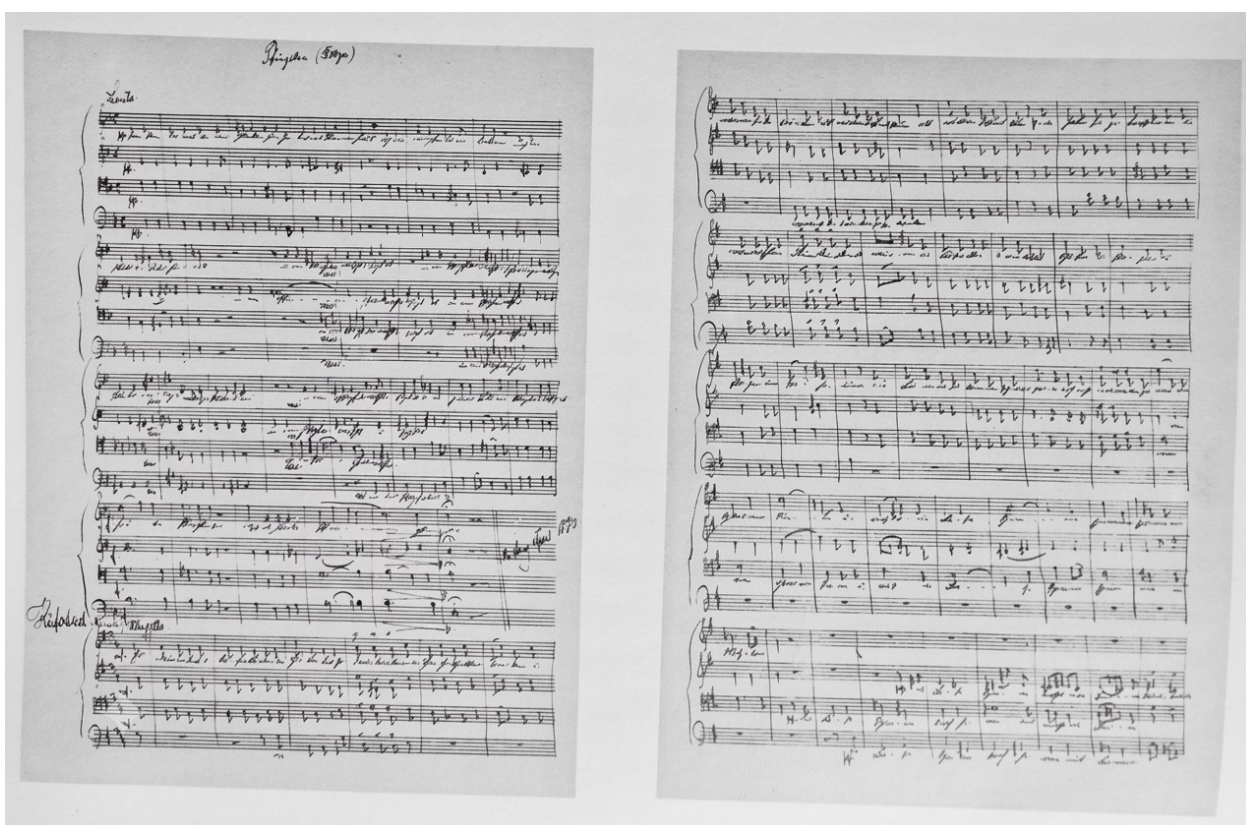
Er sich des Meyens wolle zu dieser
 Heiligen zeit/ der geh zu I E S U
 Christo/ da der Meyen leide/ leide/
 so finde er wahre freud.

Den Meyen den ich meine/ das ist der liebe
 G D E E / er hat umb vnser willen / gelitten
 schimpff

Додаток D

Номери з циклу «Сім пісень для вокального квартету або мішаного хору а саррелла», о.Ор., (AV 67). Автограф зберігається в Архіві Ріхарда Штрауса (Гарміш)

- a) *Pfingsten* («П'ятидесятниця»)
- b) *Käferlied* («Пісня жуків»)
- c) *Waldessang* («Спів лісу»)



Додаток Е

Durch Einsamkeiten («Крізь самотність»). Вірш Антона Вільдганса — для чоловічого хору а саррела, о.Ор., (AV 124). Автограф зберігається у власності Віденського Шубертбунду (Wiener Schubertbund).

Durch Einsamkeiten (Anton Wildgans) Richard Strauss.

Manuscript. Alle Rechte vorbehalten.

Додаток F

автограф *Durch Einsamkeiten* («Крізь самотність») Р. Штрауса
на вірш Антона Вільдганса (о. Op., AV 124)

The image shows a handwritten musical score for the song "Durch Einsamkeiten" by Richard Strauss. The score is written in ink on a single page and consists of seven staves. The first six staves are for the vocal line, and the seventh staff is for the piano accompaniment. The lyrics are written in German and are: "Ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb." The music is in a simple, lyrical style, with a clear melody and accompaniment. The handwriting is clear and legible.

Eines der letzten Skizzenblätter: „Besinnung“
nach Hermann Hesse (1949)

ДОДАТОК G

Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження

Статті, в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Бояр О. «Wandrer's Sturmlied» Ріхарда Штрауса як яскраве втілення філософії Й. В. Гете в німецькій хоровій музиці XIX століття // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 86, том 1 / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Дрогобич, 2025. С. 114–121. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-1-15>
2. Бояр О. Іntenції античного світу в хоровій музиці Ріхарда Штрауса (на прикладі міту про Дафну) // Київське музикознавство. Випуск 3 / Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра. Київ, 2025. С. 130–142. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.23>
3. Бояр О. Жанр мотету у хоровій спадщині Ріхарда Штрауса: композиторські новації та художні особливості (на прикладі «Deutsche Motette» op. 62) // Fine Art and Culture Studies . № 3, т. 1 / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2025. С. 17–23. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-3>

Апробація матеріалів дисертації

Головні ідеї і положення роботи були викладені у доповідях на **дванадцяти** всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях:

1. Хорова творчість Ріхарда Штрауса — втілення естетики пізньоромантичних традицій // X Міжнародна науково-практична конференція «World Scientific Knowledge of the Third Millennium» (Женева, Швейцарія, 8–9 серпня 2022 р.);
2. Тракткування жанру мотету в хоровій творчості Ріхарда Штрауса // VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2–4 листопада 2023 р.);
3. Вплив традицій Liedertafel на хорову творчість Ріхарда Штрауса (на прикладі op. 45 та op. 42 для чоловічого хору a cappella) // V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 15–16 листопада 2023 р.);

4. Античні інтенції в хоровій творчості Ріхарда Штрауса: «An dem Baum Darfne» op. 82a для хору a cappella // XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (Київ, 20–21 листопада 2023 р.);

5. «Wandrer's Sturmlied» Ріхарда Штрауса як яскраве втілення філософії Й. В. Гете в музиці // Міжнародна науково-освітня конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Київ, 7 грудня 2023 р.);

6. Вітчизняні музикознавчі інновації у дослідженні хорової творчості Ріхарда Штрауса: проблеми, методи // Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 26 вересня 2024 р.);

7. Значення та вплив українського музикознавства у дослідженні хорової творчості Ріхарда Штрауса: проблеми, методи // VIII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 7–9 листопада 2024 р.);

8. Хорова творчість Ріхарда Штрауса в контексті проблеми взаємодії мистецтва та політичних режимів // VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 13–14 листопада 2024 р.);

9. Австро-німецькі хорові традиції та їх утілення у композиторській практиці Ріхарда Штрауса // Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва», присвячена пам'яті академіка О. С. Тимошенка (Київ — Ніжин, 3–4 грудня 2024 р.);

10. Хорова творчість Ріхарда Штрауса та її вивчення й виконавство в Україні: до проблеми інтеграції у світовий мистецький простір // Всеукраїнський круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (Київ, 19 грудня 2024 р.);

11. Жанрова модель мотету в практиці німецьких композиторів XX століття (на прикладі «Deutsche Motette» op. 62 Ріхарда Штрауса) // Всеукраїнська науково-практична конференція «Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика» (Київ, 6–7 квітня 2025 р.);

12. «Німецький мотет» op. 62 Ріхарда Штрауса в контексті еволюції жанру: до 130-річчя композиторського задуму // XV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2025 року» (Київ, 20–21 листопада 2025 р.).