

## Опера Р. Штрауса «Электра» исторический контекст и особенности музыкальной формы

**Игорь Молвинских**, студент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), iimolvinskikh@edu.hse.ru

В статье исследуются и анализируются средства музыкальной выразительности, задействованные Р. Штраусом для передачи в своей опере «Электра» духа новых общественно-культурных воззрений, оформившихся на рубеже XIX-XX веков. Подчеркивается, что в данный период “fin de siècle” многие античные сюжеты из древнегреческой истории подвергались интеллектуальному переосмыслению с точки зрения идей З. Фрейда, Ф. Ницше и И. Бахофена. В работе обращается внимание на то, что пьеса «Электра» Г. фон Гофмансталь противопоставляла гуманности и рациональности канонического текста одноименной античной трагедии Софокла «гегемонию женской фигуры», «дионисийское неистовство», аморальность человеческой природы и торжество ее внутреннего психологизма. Отмечается, что для отражения подобных черт, сообразующихся в пьесе Гофмансталь с интеллектуальными течениями нового времени, Р. Штраус в своей опере обратился к использованию неконвенциональных и провокационных музыкальных приемов. В статье дается подробное описание того, как в тех или иных частях оперного произведения Штраус задействовал диссонансы в оркестровых партиях, сбивчивые ритмические построения, спорадические декламационные вокальные линии. В качестве заключения представлено суждение о том, что несмотря на достаточно неблагоприятное принятие публикой оперы «Электра», с течением времени оно стало восприниматься как образец экспрессионистского, экспериментального оперного произведения и как значимый представитель авангардистского театра Европы начала XX века.

**Ключевые слова:** Рихард Штраус, Гуго фон Гофмансталь, «Электра», fin de siècle, новое понимание античности, экспрессионизм, музыкальное диссонирование

**Для цитирования:** Молвинских И.И. Опера Р. Штрауса «Электра»: исторический контекст и особенности музыкальной формы // Метаморфозис. 2024. Т. 9. № 1. С. 104-119.

**Дата поступления:** 13.04.2024.



Опера Р. Штрауса «Электра»: исторический контекст и особенности музыкальной формы

## Введение. Опера «Электра» как отражение общественно-культурных воззрений рубежа XIX–XX вв.

Первое десятилетие XX в. в творчестве немецкого композитора Рихарда Штрауса обозначилось, по справедливому замечанию Н. Власовой, как «средоточие экспрессионизма» и внутренних психологических порывов автора, пытающегося в «пучине хаоса и вакханалии» создать музыкальное полотно<sup>1</sup>. Опера «Электра», вышедшая в свет в 1909 г., а также опера «Саломея», премьера которой состоялась 4 годами ранее в 1905 г., с течением времени стали обозначать Штрауса как экспериментатора, новатора музыкальной формы и яркого представителя нетрадиционного, «авангардистского» театра в целом и оперного произведения в частности<sup>2</sup>. Однако подобная интерпретация творчества в непосредственный период появления и «Электры», и «Саломеи» существовала со знаком минус, нежели чем плюс, который характерен для современных исследований композиторского таланта Р. Штрауса, поскольку для конца 1900-ых гг. в особенности опера «Электра» была слишком революционной, вызывающей, безумной и оттого нерасполагающей к себе обаяние массового зрителя<sup>3</sup>.

Тем не менее, здесь очень хочется задаться вопросом относительно того, является ли такое «творческое безумство» Штрауса в опере «Электра»

<sup>1</sup> Власова Н.О. Демоническая, экстатическая античность: к трактовке мифа в опере Рихарда Штрауса – Гуго фон Гофманстала «Электра» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12. № 2. С. 229.

<sup>2</sup> Дегтярева Н.И. Идеи и символы времени. Австро-немецкая опера в эпоху модерна // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 152.

<sup>3</sup> Wikshåland S. Elektra's Oceanic Time: Voice and Identity in Richard Strauss. 19th-century Music. 2007. Vol. 31. N. 2. P. 166.

исключительно проявлением видения и фантазий композитора, или же оперное произведение – это еще и рефлексия относительно того времени, в котором жил и творил мастер. Безусловно, чтобы ответить на поставленный вопрос необходимо чуть глубже погрузиться в исторический контекст той эпохи, которая и предопределила качество музыкальной формы и содержания, характерных для произведений Р. Штрауса первого десятилетия XX века.

Ряд искусствоведов обозначают период рубежа XIX–XX вв. на французский манер как “fin de siècle” – конец века. Причем это акцент не столько на простом окончании одного столетия и приходе нового, сколько на смене парадигм общественно-политической жизни и установлении нового культурного понимания относительно тех вещей, которые еще недавно, в течение многих лет считались каноническими и оттого незыблемыми<sup>4</sup>. Если говорить именно про оперу «Электра», то в данном случае и древнегреческие сюжеты становились основополагающими для самых разных культурных изображений в живописи, музыке, архитектуре, литературе, скульптуре в последующие века, но именно с приходом века двадцатого общественность Европы старалась, как отметила также Н. Власова, прийти к «догреческому сознанию», которое вместо строгих и пропорциональных форм предполагало хаотичность, вакханалию и как раз безумие человеческих взаимоотношений<sup>5</sup>.

В этом смысле такой подход ставился в оппозицию к сугубо традиционному воззрению на период классической Древней Греции, оформленному, в частности, в трудах немецкого историка И. Винкельмана. Еще в 1764 г. в своей «Истории искусства древности» он писал о «ясности, благородной простоте и спокойном величии классической греческой культуры, которое стало определяющим для нескольких поколений немецких писателей и философов»<sup>6</sup>. В свою очередь, труды Ф. Ницше второй половины XIX в. подразумевали такое заключение, что Винкельман излишне идеализировал Древнюю Грецию, находил в ней только аполлоновскую упорядоченность, в то время как греческая жизнь была сплошным «дионисийским неистовством»<sup>7</sup>.

Безусловно, эпоха “fin de siècle” привнесла обширную популяризацию идей австрийского психоаналитика З. Фрейда о «психологии бессознательного» и психоанализе в целом. Дело в том, что фокус именно с этой парадигмы также повлиял на восприятие древнегреческих произведений в

<sup>4</sup> Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX в. (Троянский цикл мифов): дис. д-ра филол. наук / Шарыпина Т. А. М.: МГУ, 1998. С. 71.

<sup>5</sup> Власова Н.О. Указ. соч. С. 232.

<sup>6</sup> Винкельман И. История искусства древности. М.: Издательство «Алетейя», 2000. С. 371.

<sup>7</sup> Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. 1979. С. 35.

начале XX в., ввиду того, что изначально античный сюжет рассматривался с точки зрения некоторого «торжества истории» и обращал внимание в большей степени на событийный ряд<sup>8</sup>. Метод фрейдизма в этом смысле позволял концентрироваться не на абстрактной упорядоченности, а на внутренних переживаниях, смятениях и потрясениях героев древнегреческих эпосов – во всей хаотичности, спорадичности и, что самое главное, иррациональности их проявления<sup>9</sup>. Здесь же опера «Электра» Р. Штрауса служит отличным примером отражения такого «фрейдистского» психологизма персонажей одноименной трагедии, выраженного как в содержательных конструктах литературного произведения, так и отдельных музыкальных приемах произведения оперного, о чем мы подробнее скажем в следующих частях настоящей работы.

Если говорить про античный сюжет, положенный в основу оперы «Электра», то так или иначе необходимо констатировать, что он обращается к изображению фигуры женщины, и в начале XX в. женское начало в общественно-культурной жизни также подверглось некоторой реактуализации, причем на двух противоположных направлениях. С одной стороны, в период “fin de siècle”, как отмечают некоторые авторы, были очень распространены труды швейцарского историка И. Бахофена<sup>10</sup>. Бахофен в свою очередь рассуждал о таком понятии, как «материнское право», которое подразумевало установление в абсолютном виде норм матриархата в обществе и тем самым закрепление большего почитания и уважения за общественной ролью женщины<sup>11</sup>. Причем здесь же, Бахофен ассоциировал «материнский культ» с «культом Диониса», а «отцовский культ» с «культом Аполлона». С другой же стороны, доминанта женщин дополняется еще тем смыслом, что женская натура по своей природе невероятно эмоциональная, иррациональная, живущая в потоке безграничной ненависти и тем самым рождающая аморальность в чистом виде. Своего рода такой подход тоже обусловлен временем, ведь в начале XX в. были очень актуальны измышления о «мизогинии» (женоненавистничестве), которые получили свое широкое распространения благодаря трудам, например, О. фон Вейнингера, которые преподносили опять же идею о вышеуказанной демонической природе женщины и тем самым произвели грандиозный фурор в 1903 году<sup>12</sup>.

Таким образом, исходя из всех вышеприведенных суждений, можно сделать вывод о том, что на рубеже XIX-XX вв. общественно-политические

<sup>8</sup> Шарыпина Т.А. Указ. соч. С. 245.

<sup>9</sup> Власова Н.О. Указ. соч. С. 234.

<sup>10</sup> Там же. С. 231.

<sup>11</sup> Bachofen J. Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur // Stuttgart: Kraiss & Hoffmann, 1861. S. 132.

<sup>12</sup> Kramer L. Fin-de-siècle fantasies: Elektra, degeneration and sexual science // Cambridge Opera Journal. 1993. Vol. 5. N. 2. P. 141.

и культурные круги Европы проповедовали иррациональность, а также, как верно указала Н. Власова, «демонизм и экзатичность» в отношении классических античных сюжетов. В этой связи справедливым будет заметить, что похожий по характеру посыл о безумстве в опере «Электра» был вполне закономерным отражением тех настроений и миропониманий, которые исповедовала европейская общественность в эпоху “fin de siècle”. Тем самым, можно допустить, что, интерпретируя оперное произведение, люди обращали внимание не столько на содержание, сколько на неконвенциональную форму Р. Штрауса, которая, безусловно, была достигнута через особенные средства музыкальной выразительности композитора. Для настоящей работы ключевым является выявление сути таких музыкальных приемов для понимания творческого посыла Штрауса, но перед этим мы обратимся к рассмотрению того, как литературное переосмысление классической древнегреческой трагедии стало основой для именно такой формализации оперы «Электра», и как оно стало продуктом своего времени.

### Две «Электры». Гуго фон Гофмансталь и античная трагедия

Говоря об опере Р. Штрауса «Электра», необходимо в первую очередь принимать во внимание то, что музыкальное произведение идейную основу принимает не от самого классического варианта античного сюжета, а от пьесы, переработанной и переосмысленной австрийским драматургом Гуго фон Гофмансталем в начале XX века. Тем не менее, важно сказать несколько слов и о самом каноническом варианте древнегреческой трагедии. Как известно, сам общераспространенный литературный текст был оформлен трагиком Софоклом приблизительно в конце V в. до н.э., то есть опять же в так называемый классический период Древней Греции. Однако стоит отметить, что в трагедии Эсхила «Хоэфоры» подобный сюжет так же имеет свое развитие, а уже после Софокла другой выдающийся древнегреческий трагик Еврипид также написал трагедию с названием «Электра»<sup>13</sup>.

Действие трагедии происходит в микенский период древнегреческой цивилизации. В основу сюжета положена история царя Микен Агамемнона (у которого было 3 детей: Электра, Хрисофемиды и Орест), который был убит своей же женой Клитемнестрой и ее любовником Эгистом. Дочь Агамемнона и Клитемнестры Электра остается жить в Микенах со своей сестрой Хрисофемидой, но всю свою дальнейшую жизнь она посвящает надежде на то, что отмщение ее матери Клитемнестре и Эгисту обязательно произойдет, и вместе с тем она верит и в то, что ее родной брат Орест сможет вернуться из изгнания, куда его отправила Клитемнестра и осуществить такое грандиозное возмездие. В итоге, Орест возвращается, и сам совершает убийство и своей матери, и ее любовника. Таким образом сквозь всю трагедию про-

<sup>13</sup> Puffett D. (ed.). Richard Strauss: Elektra. CUP Archive, 1989. P. 56.

ходит ключевой мотив мести и воздаяния по заслугам тем, кто совершает злодеяния. В этой же связи необходимо обратить внимание на тот факт, что в классическом сюжете больший акцент делался на персонаже Ореста и его действиях, то есть мужское («аполлоническое», апеллируя к терминологии Ф. Ницше) начало выходило в доминанту, в то время как женские персонажи, в том числе и Электра, служили больше как второстепенные, подпитывающие драматический посыл главного героя.

В эпоху “*fin de siècle*”, упоминаемую ранее, общее переосмысление древнегреческих сюжетов коснулось и трагедии Софокла «Электра», и проводником новой интерпретации, с учетом появления иных воззрений в общественно-политической жизни Европы рубежа веков, стал как раз Г. фон Гофмансталь. В первую очередь необходимо подчеркнуть, что сам Гофмансталь был очень талантливым творцом со значительным интеллектуальным багажом и порой даже удивительным чувством течения своего времени. Он был большим поклонником учений Ницше и Фрейда, он сам был сторонником опровержений тезисов Винкельмана. В одном из писем 1928 г. Гофмансталь писал, что в молодости работа Бахофена по материнскому праву произвела на него колоссальное впечатление – даже в 1900 г. он негласно примкнул к «эзотерическим кружкам» немецких интеллектуалов совместно с поэтом С. Георге и философом Л. Клагесом, которые тоже, как признался драматург, исповедовали «бахофеновский» культ<sup>14</sup>.

Именно с этой призмой возведения древнегреческой жизни в «дионисийское неистовство и вакханалию», исследования психологических смятений человеческой природы и переоценкой роли женщин в обществе Г. фон Гофмансталь и начал работать приблизительно в 1901-1902 гг. Если обратиться непосредственно к пьесе Гофмансталя, то в сравнении с Софоклом, может показаться, что действие античной трагедии опять же происходит в совсем древние, как отмечали некоторые исследователи, в «догреческие» времена, где триумф, торжество классики, разумности, рационализма, логичности, упорядоченности смещается в пользу акцента на психологизме, внутренних переживаниях и смятениях только одного героя - и это сама Электра, подверженная хаотичности эмоций, соблазнов и страстей. Важно отметить, в отличие от канонической версии трагедии, где мужское аполлоническое начало в лице Ореста было преобладающим, у Гофмансталя наблюдается безусловная «гегемония женщин» – Электра, обуреваемая экзотическими порывами мести, будто сама и управляет, и в итоге и совершает судьбоносное возмездие, а затем, чувствуя, что ее жизненное задание выполнено, умирает в иступленном и действительно демоническом танце<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Eder A. Chthonischer Ernst und dionysisches Spiel. Hofmannsthals Bachofen-Rezeption als poetische Re-Mythisierung. In Matriarchatsfiktionen: Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20 // Basel: Schwabe Verlag. 2018. S. 71.

<sup>15</sup> Власова Н.О. Указ. соч. С. 235.

Таким образом, через пьесу Гофмансталя также выводится новый (можно даже сказать, авангардистский, образ античной женщины, который так или иначе тоже был подпитан интеллектуальными измышлениями, характерными уже для рубежа веков, о которых мы говорили в первой части настоящей работы.

### Дуэт Г. фон Гофмансталя и Р. Штрауса

Если обращаться непосредственно к фигуре Р. Штрауса, то важно заметить, что к началу XX в. он был уже достаточно известным в Европе композитором с немалым количеством симфонических произведений, у которого уже начинал проявляться свой индивидуальный музыкальный почерк. Однако, по оценке историка творчества Штрауса Гильяма, его раскрытие как экспериментатора над гармонической формой и новатора в области построения мелодических конструктов пришлось именно на первое десятилетие XX века<sup>16</sup>. Уже в опере «Саломея», которая вышла в свет в 1905 г., можно заметить уже характерное для Штрауса явное использование диссонирующих тонов и спорадическую смену динамики как в вокальных, так и в инструментальных партиях. Тем не менее, именно опера «Электра», премьера которой состоялась 4 годами позже, стала самым ярким и отчетливым проявлением всего набора неконвенциональных музыкальных приемов немецкого композитора.

Р. Штраус впервые узнал о пьесе «Электра» Г. фон Гофмансталя в 1903 г. на первом показе данного произведения в постановке М. Райнхардта в Берлине, и тогда же познакомился с самим автором. На немецкого композитора премьерное представление пьесы произвело ошеломляющее впечатление. Как позже признавался сам Штраус, он сразу обратил внимание на «блестяще составленное либретто», однако изначально он не допускал мысли о создании оперного произведения, поскольку в то же время он работал над «Саломеей» и ему казалось, что «Электра» может стать калькой с этой самой оперы<sup>17</sup>. Тем не менее, мотив «Электры» на протяжении многих лет не мог покинуть воображение композитора. Самому Гофмансталю он признавался, что его поражает драматизм главной героини, ее внутренний психологизм, эмоциональные взлеты и падения, а также демонизм ее натуры. Для Штрауса «Электра» Гофмансталя становилась проводником к пониманию того, что древнегреческий мир был далеко не идеальным, строгим и ровным – наоборот, для него были характерны безумство, человеческая жестокость, хладнокровие и экстатичность. В конечном счете, со-

<sup>16</sup> Gilliam B.R. Richard Strauss and his world. Princeton University Press, 1992. Vol. 3. P. 56.

<sup>17</sup> Strauss R. Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern. In Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe // Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 141.

мнения относительно сочинения оперы Штрауса окончательно покинули к 1906 г., когда в одном из писем австрийскому драматургу он написал, что у него появилось невообразимое желание «противопоставить демоническую, экстатическую античность VI в. до н.э. римским копиям Винкельмана и гетевской гуманности»<sup>18</sup>. В этом же году немецкий композитор начинает работу над своим оперным произведением, при этом проводя постоянные консультации и обновления текста пьесы совместно с Г. фон Гофмансталем. Таким образом оформилось между ним и Штраусом, продолжавшемуся вплоть до смерти писателя в 1929 г. и вылившемуся в общей сложности в семь партитур: шесть оперных и одну баллетную<sup>19</sup>.

Безусловно, нужно сказать о том, что новые идеи, ставшие широко популярными в эпоху “fin de siècle”, нашли очень явственное отражение в пьесе «Электра» Гофмансталя, а музыкальное обрамление эти идеи получили уже в одноименной опере Штрауса через обращение композитора к различным приемам гармонического и ритмического построения. В следующей части работы мы обратимся к рассмотрению ключевого вопроса о том, какие именно средства музыкальной выразительности позволили Р. Штраусу передать тот самый дух демонизма и неистовства античной истории, о которых измышляла вся просвещенная Европа рубежа XIX-XX веков.

### Музыкальность оперы «Электра» и ее формально-содержательные особенности

Опера Р. Штрауса «Электра» с музыкальной точки зрения, безусловно, стала одним из образцов авангардистского мелодического произведения, вбирающим в себя огромную палитру достаточно неконвенциональных приемов, гармонических ходов и ритмических построений. Однако несмотря на то, что опера несет в себе определенную музыкально-содержательную новизну, отличающуюся отсутствием абсолютной ровности и пропорций, в отношении структуры самого произведения все выглядит довольно логичным и четким.

М. Эникс в своей статье «Reassessment of Elektra by Strauss» обращает внимание на то, что саму оперу «Электра» по музыкальному исполнению можно разделить на восемь отдельных частей со своими тональностями, которые категориально распределяются следующим образом:

- 1) Вступление – часть 1 (ре-минор)
- 2) Завязка – часть 2 (от си-бемоль мажора к ми-мажору), часть 3 (ми-бемоль мажор), часть 4 (си-минор)
- 3) Развитие – часть 5 (ми-бемоль мажор, переходящий в соль-мажор)

<sup>18</sup> Strauss R. Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern. In Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe // Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 141.

<sup>19</sup> Власова Н.О. Указ. соч. С. 229.

4) Кульминация – часть 6 (ре-минор), часть 7 (до-мажор)

5) Кода – часть 8 (ми-мажор)<sup>20</sup>.

Здесь можно заметить некоторую перекрестную симметрию тональностей. Например, сама опера и, соответственно, секция 1 начинаются с отрывистого аккорда ре-минор. Тематически первая часть делает экспозицию к основному сюжету о гибели царя Агамемнона от рук его жены Клитемнестры и ее любовника Эгиста, причем этот нарратив очень экспрессивно оформлен через достаточно «демоническое» и зловещее исполнение женского хора в самом начале. Затем, гармонические переходы, обрамленные тональностью ре-минор и зафиксированные в части 1, начинают почти так же проявляться в части 6, которая ознаменовывается возвращением брата Электры Ореста и его желанием совершить расплату за содеянное над его отцом зверство. Тем самым сюжет об Агамемноне, заявленный в первой части оперы, актуализируется вновь в шестой части уже через центральный мотив отмщения<sup>21</sup>.

Другой пример – это перекрестная симметрия тональности ми-мажор в части 2 (завязка) и части 8 (кода). Повторяемость в данном случае обуславливается тем, что центральной фигурой именно в этих частях оперы становится сама Электра, и чтобы особенно ярко передать психологизм героя, ее внутреннее смятение и экспрессию Штраус применяет специальный лейтаккорд Электры, который в нижней позиции содержит как раз ми-мажорное трезвучие. Поэтому во второй части, где Электра в невероятно сильном эмоциональном порыве обращается к мыслимому убиенному Агамемнону и заклинает себя на месть, а также в коде, где Электра уже торжествует оттого, что отмщение свершилось, мы слышим примерно одинаковый гармонический ряд<sup>22</sup>.

Таким образом, можно сказать, что сама композиция оперы имеет очень логичный, законченный и структурный вид, что в принципе роднит ее с вагнеровским построением оперного произведения, поскольку, как заметила Н. Власова, «Электра» по структуре представляет собой еще более законченную версию «Лоэнгрина» Вагнера<sup>23</sup>.

Одной из характерных черт, присущих опере «Электра», является значительное присутствие уменьшенных трезвучий, которые с разной динамикой и ритмом создают практически непрекращающееся ощущение диссонанса и смятения в музыке. Преобладающими в данном случае трезвучиями с пониженными ступенями стали следующие структуры:

1) Уменьшенное трезвучие фа;

<sup>20</sup> Enix M. A Reassessment of “Elektra” by Strauss. Indiana Theory Review. 1979. Vol. 2. N. 3. P. 33.

<sup>21</sup> Strauss R. Elektra. Op. 58 // Musikpartitur. 1909.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Власова Н.О. Указ. соч. С. 236.

- 2) Уменьшенное трезвучие ми-бемоль;
- 3) Уменьшенное трезвучие соль-бемоль;
- 4) Уменьшенное трезвучие си-бемоль;
- 5) Уменьшенное трезвучие до.

Причем, интересно подметить, что в каждой из отдельных частей оперы, имеется свое характерное уменьшенное трезвучие, которое является преобладающим по ходу исполнения. Например, очень четко слышен уменьшенное трезвучие до в моменте, когда Клитемнестра видит сон, обильный образами крови, и здесь же ритмичные удары стакатто струнных и духовых инструментов очень явно подчеркивают особый накал, напряжение и потрясение, вызываемых такой сценой<sup>24</sup>.

Помимо этого, опере «Электра» Штраус для передачи опять же некоторого чувства тревожности, взволнованности и преимущественно диссонанса в музыке обращается к гармоническому приему, который он также использовал во многих других своих произведениях. Речь идет о понижении третьей ступени в мажорном трезвучии, в связи с чем аккорд с одной и той же тоникой переходит из мажора в минор. Как известно, знаменитая симфоническая поэма Штрауса «Так говорил Заратустра» 1896 г. открывается именно таким переходом из аккорда до-мажор в аккорд до-минор<sup>25</sup>. В опере «Электра» такое явление присутствует также в значительном количестве, где среди прочего, например, можно отметить момент, когда происходит диалог между Электрой и ее матерью Клитемнестрой и здесь слышен довольно явно переход от аккорда соль-мажор в аккорд соль-минор (нота си понижается на полтона до си-бемоль). Причем для передачи большей тревожности и чувства нагнетания струнные инструменты задействуют прием глиссандо с ноты си малой октавы до ноты соль также малой октавы<sup>26</sup>.

Опера «Электра» в музыкальной среде стала известной еще тем, что в ней Штраус вывел специальный аккорд, который смог бы охарактеризовать мотивы главной героини Электры. Этот аккорд и так получил свое название в честь Электры и с гармонической точки зрения он представляет собой битональное объединение двух мажорных трезвучий – это ми-мажор и до-диез мажор. В сингулярном исполнении данная структура также имеет диссонирующий эффект и в этой связи очень явно аккорд «Электра» звучит в моменте начального монолога главной героини (гармония здесь подчеркивает экстатические порывы ненависти, гнева и демонического потрясения), а также еще более четко в финальной части оперы, где Электра торжествует над свершившимся убийством Клитемнестры<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Strauss R. Electra.

<sup>25</sup> Strauss R. Also sprach Zarathustra! Op. 30 // Musikpartitur. 1896.

<sup>26</sup> Strauss R. Electra.

<sup>27</sup> Enix M. Op. cit. P. 36.

Тем не менее, несмотря на существенную степень диссонансов в опере «Электра», огромное количество модуляций, переходов из мажора в минор, очень неравномерное, сбивчивое и оттого тревожное звучание на протяжении всего произведения, в композиции все же присутствуют моменты более традиционного мелодического построения. В моменты исполнения сцены встречи Электры и Ореста слушателю может показаться очень лиричное и гармонически красивое звучание оркестра, которое даже выбивается из диссонирующей преобладающей канвы. Вероятно, Штраус в этом моменте хотел придать демоническому и экстатическому духу оперы некоторую человечность, насыщение не только страшными порывами мести, но и светлыми, благодушными чувствами. Музыкально это оформлено таким образом, что мы слышим гармонические переливы вокруг аккордов ля-бемоль мажор и си-бемоль минор, отчего ощущение некоторого спокойствия, рефлексии и временной безмятежности подчеркивается достаточно ясно<sup>28</sup>.



Ария Электры  
(видеофрагмент доступен [по ссылке](#))

Диссонансные мотивы, демонические и зловещие порывы, насыщающие оперу «Электра» практически от начала и до конца, обрамляются и передаются не только исполнением оркестра, музыкальных инструментов, но и обильным насыщением непосредственно вокальных партий. В первую очередь необходимо заметить, что в опере присутствует преимущественно женский вокал и исполняется он на очень высоких позициях. Наиболее высокие ноты находятся в диапазоне от соль до си-бемоль первой октавы, однако в партиях Электры и Хризотемиды есть скачки до самой высокой ноты в опере – до второй октавы<sup>29</sup>. Более того, исполнение на высоких октавах является очень неравномерным, волнообразным и даже асимметричным,

<sup>28</sup> Strauss R. Electra.

<sup>29</sup> Kelly S.M. The tension between past and present in the chorus of "Electra": Sophocles and Strauss. University of Notre Dame, 2016. P. 83

поскольку, например, Электра может исполнять свою партию в достаточно низкой тесситуре (даже в малой октаве), а затем сделать сбивчивые спорадические устремления до высокого регистра (в пределах до второй октавы как раз)<sup>30</sup>. В связи с этим при прослушивании оперы может создаваться ощущение не гармонически ровного и благозвучного пения, а, скорее, очень хаотической декламации, причем с достаточно большой степенью вибрато в голосе, отчего ощущение взволнованности и тревоги становится еще более явным<sup>31</sup>. Помимо этого, наравне с исполнением оркестра вокал также подчеркивает диссонирующее звучание. В моменте, когда Электра запугивает Клитемнестру о ее скорой смерти, наблюдаются в партии первой скачки до ноты соль первой октавы, которые сразу же заканчиваются попеременным понижением либо до ноты до первой октавы, либо до ноты до-диез первой октавы, либо до ноты си малой октавы, а заканчивается это все продолжительными вокальными стаккато в ноте си первой октавы<sup>32</sup>.



Ария Хризотемиды  
(видеофрагмент доступен [по ссылке](#))

Еще одной чертой в вокальном исполнении оперы является то, что дуэтные партии персонажей зачастую становятся асинхронизированными, отчего формируется полизвучность и оттого достаточно тяжелое восприятие такой подачи в принципе. Наиболее четко это выражено в финальном диалоге Электры и Хризотемиды после убийства Клитемнестры, что некоторым образом подчеркивает то, что персонажи находятся на разных измерениях друг от друга, и их мотивы, жизненные пути после свершения акта отмщения, которое бесконечно подпитывало демонизм Электры, уже не могут быть переплетены<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Kelly S.M. Op. cit. P. 91

<sup>31</sup> Strauss R. Electra.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.



Дуэт Электры и Хризотемиды  
(видеофрагмент доступен [по ссылке](#))

Кульминационной частью оперы «Электра» можно считать иступленный танец главной героини в конце произведения. Важно отметить то, что в самой пьесе Г. фон Гофмансталя мотив танца отсутствует полностью, однако для передачи максимального порыва человеческой жестокости, потрясения, мести и триумфа гнева Штраус решил придать этому неистовые и дионисийские по характеру телодвижения Электры вместе с размашистым и очень сбивчивым музыкальным исполнением оркестром. После танца героиня умирает, так как ее жизненное предназначение, заключавшееся в отмщении, свершилось, и тем самым агония героини происходит при звучных «ударах» аккорда до-мажор, а сама опера заканчивается отрывистым, опять же стаккатным переходом от ноты до в ноту си<sup>34</sup>.

### Заключение. Опера «Электра» как часть творчества Р. Штрауса

Опера «Электра» во всей своей музыкальной многогранности и изысканности, о которой мы говорили в предыдущей части, была представлена на суд публике 25 января 1909 г. – ее премьера состоялась в Королевском театре Дрездена «Земпера Опера». Как и в случае с «Саломеей», зрители достаточно неблагоприятно оценили экспериментаторский запал немецкого композитора и указали, что музыкальное произведение является слишком вычурным, неблагозвучным, психологически напряженным, тяжелым для восприятия, а также неискренним. По этому поводу после премьеры высказался британский критик Э. Ньюман, который написал в своей рецензии, что «Штраус симулировал чувства, вместо того чтобы сосредоточить подлинные эмоции»<sup>35</sup>. Однако в течение уже первого десятилетия после выхода оперы в свет начали появляться критические разборы (в частности,

<sup>34</sup> Strauss R. Electra.

<sup>35</sup> Wikshåland S. Op. cit. P. 170.

статья Д. Мэйсона от 1916 г.), в которых музыкальный инструментарий, использованный Штраусом в «Электре», высоко оценивался с точки зрения своего новаторства и нетрадиционности<sup>36</sup>.

Для самого немецкого композитора сочинительство своего оперного произведения выдалось чрезмерно трудным именно с психологической точки зрения – по замечанию Н. Власовой, он будто сам прожил все эмоции и потрясения главной героини, чем обрек себя на невозможность в дальнейшем продолжать музыкально оформлять такие тяжелые чувства. И, действительно, его следующая опера «Кавалер роз», которая также была написана на основе либретто Г. фон Гофманшталя, уже обозначила отход от экспериментальности и возвращения к традиционным мелодическим построениям, в духе произведений Р. Вагнера<sup>37</sup>.

Опера Р. Штрауса «Электра» вобрала в себя огромное количество нетрадиционных музыкальных приемов, которые в дальнейшем стали ключевой характеристикой авангардистского экспрессионистского театра начала XX века. Преобладающее звучание диссонансов, постоянное присутствие уменьшенных трезвучий, спорадические переходы из мажорных аккордов в минорные с одной и той же тоникой, сбивчивые и волнообразные вокальные партии – все эти средства художественной выразительности были применены композитором для создания атмосферы абсолютного демонизма, зла, мести, ненависти, гнева и хаоса, которые охватывают весь сюжет борьбы Электры с Клитемнестрой за честь своего отца.

На сегодняшний день опера Штрауса до сих пор имеет постановки в ведущих театрах мира (США, Италия, Австрия, Дания и Россия), однако количество таких представлений имеет тенденцию к сокращению. Это связано с тем, что техническое исполнение вокальных партий, которые, как мы говорили, являются очень высокими и сбивчивыми, сейчас требуют особого мастерства. Более того, С. Келли в своей работе выразила мысль о том, что люди и в текущее время не всегда готовы к такой неблагозвучной и вызывающей музыкальной подаче, которая имеется в опере «Электра», в связи с чем ее постановка и сейчас довольно удивительное и интригующее событие<sup>38</sup>.

## Литература

Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. 1979. С. 5–40.

Власова Н.О. Демоническая, экстатическая античность: к трактовке мифа в опере Рихарда Штрауса – Гуго фон Гофманшталя «Электра» // Вест-

<sup>36</sup> Mason D.G. A Study of Strauss // The Musical Quarterly. 1916. Vol. 2. N. 2. P. 181.

<sup>37</sup> Власова Н.О. Указ. соч. С. 241.

<sup>38</sup> Kelly S.M. Op. cit. P. 101.

ник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12. № 2. С. 228–242.

Винкельман И. История искусства древности. М.: Издательство «Алетейя», 2000.

Дегтярева Н.И. Идеи и символы времени. Австро-немецкая опера в эпоху модерна // Музыкальная академия. 2009. №. 3. С. 150–156.

Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX в. (Троянский цикл мифов): дис. д-ра филол. наук. М.: МГУ, 1998.

## References

Averincev S.S. *Obraz antichnosti v zapadnoevropejskoj kul'ture XX veka. Nekotorye zamechanija* [The image of antiquity in twentieth-century Western European culture. Some remarks], in *Novoe v sovremennoj klassicheskoj filologii* [The New in Modern Classical Philology]. 1979. P. 5-40. (In Russian).

Bachofen J. *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Kraiss & Hoffmann, 1861 (in German).

Degtjareva N.I. *Idei i simvol'y vremeni. Austro-nemeckaja opera v jepohu moderna* [Ideas and Symbols of Time. Austro-German opera in the epoch of Art Nouveau]. *Muzykal'naja akademija*. 2009. N. 3. P. 150–156 (in Russian).

Eder A. *Chthonischer Ernst und dionysisches Spiel. Hofmannsthals Bachofen-Rezeption als poetische Re-Mythisierung. In Matriarchatsfiktionen: Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20.* Basel: Schwabe Verlag. 2018. S. 63–86 (in German).

Enix M. A Reassessment of “Elektra” by Strauss. *Indiana Theory Review*. 1979. Vol. 2. N. 3. P. 31–38.

Gilliam B.R. *Richard Strauss and his world*. Princeton: Princeton University Press, 1992. Vol. 3.

Kelly S.M. *The tension between past and present in the chorus of “Electra”: Sophocles and Strauss*. University of Notre Dame, 2016.

Kramer L. Fin-de-siècle fantasies: Elektra, degeneration and sexual science. *Cambridge Opera Journal*. 1993. Vol. 5. N. 2. P. 141–165.

Mason D.G. A Study of Strauss. *The Musical Quarterly*. 1916. Vol. 2. N. 2. P. 171–190.

Puffett D. (ed.). *Richard Strauss: Elektra*. CUP Archive, 1989.

Sharypina T.A. *Vosprijatie antichnosti v literaturnom soznanii Germanii HH v. (Trojanskij cikl mifov): dis. d-ra filol. nauk* [The perception of antiquity in the literary consciousness of twentieth-century Germany (The Trojan Cycle of Myths): Dissertation of Dr. Phil.]. Moscow: MGU Publ., 1998 (in Russian).

Strauss R. *Also sprach Zarathustra! Op.30*. Musikpartitur. 1896.

Strauss R. *Electra. Op. 58*. Musikpartitur. 1909.

Strauss R. *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern*. In *Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 135–153 (in German).

Vinkel'man I. *Istorija iskusstva drevnost* [History of ancient Arts] Moscow: Izdatel'stvo "Aletejja" Publ., 2000 (in Russian).

Vlasova N.O. Demonicheskaja, jekstatičeskaja antichnost': k traktovke mifa v opere Riharda Shtrausa – Gugo fon Gofmanstalja "Elektra" [Demonic, ecstatic antiquity: Toward an interpretation of myth in Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal's opera Elektra]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 2022. Vol. 12. N. 2. P. 228–242 (in Russian).

Wikshåland S. Elektra's Oceanic Time: Voice and Identity in Richard Strauss. *19th-century Music*. 2007. Vol. 31. N. 2. P. 164–174.

## R. Strauss's Opera "Elektra"

### Historical Context and Peculiarities of Musical Form

**Igor Molvinskikh**, student, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow), iimolvinskikh@edu.hse.ru

The article studies and analyzes the means of musical expression used by R. Strauss to convey in his opera "Elektra" the spirit of new socio-cultural views formed at the turn of the XIX-XX centuries. Strauss to convey in his opera "Elektra" the spirit of new social and cultural views, which were formed at the turn of XIX-XX centuries. It is emphasized that in this period of the "fin de siècle" many antique plots from ancient Greek history were subjected to intellectual reinterpretation in terms of the ideas of Z. Freud, F. Nietzsche and I. Bakhofen. The paper draws attention to the fact that the play "Elektra" by G. von Hofmannsthal contrasted the humanity and rationality of the canonical text of Sophocles' ancient tragedy of the same name with the "hegemony of the female figure", "Dionysian frenzy", the immorality of human nature and the triumph of its inner psychology. It is noted that in order to reflect such features, which in Hoffmannsthal's play are in line with the intellectual currents of the new time, R. Strauss turned to the use of unconventional and provocative musical techniques in his opera. The article provides a detailed description of how, in certain parts of the opera, Strauss utilized dissonances in orchestral parts, confused rhythmic structures, and sporadic declamatory vocal lines. As a conclusion, a judgment is presented that despite the rather unfavorable acceptance of the Elektra opera by the public, over time it came to be perceived as an example of expressionist, experimental opera and as a significant representative of avant-garde theater in Europe in the early twentieth century.

**Keywords:** Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Elektra, fin de siècle, new understanding of antiquity, expressionism, musical dissonance

**For citation:** Molvinskikh I.I. (2024) R. Strauss's Opera "Elektra": Historical Context and Peculiarities of Musical Form // *Metamorphosis*. Vol. 9. N. 1. P. 104-119.

**Date of receipt:** 13.04.2024.