

МУЗЫКА

УДК 782

**«Демоническая, экстатическая античность»:
к трактовке мифа в опере Рихарда Штрауса —
Гуго фон Гофмансталя «Электра»***Н. О. Власова*

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6
Государственный институт искусствознания,
Российская Федерация, 125000, Москва, Козицкий пер., 5

Для цитирования: Власова, Наталья. “Демоническая, экстатическая античность”: к трактовке мифа в опере Рихарда Штрауса — Гуго фон Гофмансталя “Электра”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 2 (2022): 228–242.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.201>

Опера «Электра» имеет особое значение для Рихарда Штрауса. Она открывает античную линию в его музыкально-театральном наследии и одновременно является кульминацией экспрессионистских тенденций в творчестве композитора. С нее начинается сотрудничество Штрауса с Г. фон Гофмансталем как либреттистом. Трагедия Гофмансталя фокусирует в себе особенности, типичные для нового понимания античности во второй половине XIX столетия. На первый план выдвигается интерес к архаике, к древним культам и ритуалам, представляющим иррациональные стороны греческой культуры. «Электра» Гофмансталя стала одним из первых литературных произведений, воплощающих новый образ Греции. В ходе работы над ней особую роль сыграл труд о матриархате в доэллинистическую эпоху «Материнское право» (1861) И. Я. Бахофена. Он приобрел неожиданную актуальность на рубеже XIX–XX вв., когда матриархат с тревогой воспринимался как возрождающееся мироустройство, а женщина — как опасное существо, движимое инстинктами. «Электра» Гофмансталя предстает царством матриархата. Концентрация на образе заглавной героини, воплощение на сцене кратко, но ключевого отрезка ее жизни, бушевание мрачных страстей делают «Электру» характерным явлением экспрессионистского театра. В опере Штрауса роль Электры еще разрастается, а монологичность усиливается, что придает целому черты монодрамы. При помощи резких стилистических контрастов в музыкальной характеристике героини Штраус передает диссоциацию ее личности. «Электра» стала для Штрауса кульмина-

цией в выражении экстремальных эмоциональных состояний, которые потребовали привлечения всего арсенала самых смелых — в рамках его стиля — композиционных средств. Далее в творчестве композитора происходит перелом: следующей его оперой станет «Кавалер розы», написанный в совсем другой стилистике. Позднейшие оперы Штрауса на античные сюжеты при всем их различии между собой также очень далеки от иррационалистического и одновременно новаторского пафоса «Электры».

Ключевые слова: Рихард Штраус, Гуго фон Гофмансталь, Иоганн Якоб Бахофен, «Электра», музыкальный театр, новое понимание античности, экспрессионизм, монодрама.

Во всей современной культуре, которая возникла из христианства и рядом с ним, в каждой науке и каждом искусстве живет многое из душевной силы и богатства мысли греков. Наружный облик античности ушел, ее дух непреходящ. <...> Не всегда с равной интенсивностью, не всегда на одном и том же месте пробивается в человеческой жизни источник греческой мысли. Но он никогда не иссякает; он исчезает, чтобы вернуться; он скрывается, чтобы появиться вновь. *Desinunt ista, non pereunt*¹.

Эрвин Роде. «Психе» [1, S. 404]

Опера «Электра» (1906–1908) — ключевое произведение для Рихарда Штрауса сразу в нескольких отношениях.

С одной стороны, «Электра» открыла в творчестве Штрауса античную линию, очень значимую для композитора и продолженную в целом ряде его последующих опер. Он оставался большим поклонником греческой культуры на протяжении всей жизни и в поздние годы даже назвал себя «греческим германцем» [2, S. 154].

С другой стороны, она положила начало сотрудничеству Штрауса с Гуго фон Гофмансталем в качестве либреттиста — сотрудничеству плодотворному и долговременному, продолжавшемуся вплоть до смерти писателя в 1929 г. и вылившемуся в общей сложности в семь партитур: шесть оперных и одну балетную. В совместной работе объединились два художника сопоставимого масштаба. Гофмансталь предлагал Штраусу новые идеи, открывал новые горизонты в творчестве, разрабатывал заинтересовавшие композитора сюжеты, придавая им литературную и драматургическую законченность, — Штраус давал оперную жизнь рафинированным текстам Гофмансталя, облекая их в полнокровную и действенную музыкально-сценическую форму. «Электра» послужила прологом этого перспективного сотрудничества, а для Штрауса — своего рода переходом от сочинения на готовый литературный текст к сочинению на специально написанное либретто. Подобно «Саломее», опера «Электра» основана на самостоятельном литературном произведении, которое Штраус, в данном случае при помощи самого автора пьесы, адаптировал для музыкального театра.

Наконец, «Электра» стала средоточием экспрессионистских тенденций в творчестве композитора. Это был художественно очень яркий и явный отклик на самые актуальные устремления в австро-немецком искусстве, находившиеся только в процессе зарождения и формирования. В этом отношении «Электра» означала

¹ Есть перерыв, гибели нет (*лат.*).

шаг вперед по сравнению с «Саломеей» и вместе с ней на некоторое время обеспечила Штраусу репутацию самого радикального немецкого композитора современности.

Опера Штрауса — Гофмансталья представляет собой многослойный палимпсест. Штраус обратился к трагедии Гофмансталья, которая является свободной интерпретацией одноименной трагедии Софокла, в свою очередь, основанной на мифе, получившем драматическое воплощение и у других античных авторов (Эсхила, Еврипида). То, какие изменения претерпевает древнегреческий первоисточник сначала у австрийского писателя, а потом у немецкого композитора, может многое сказать об искусстве рубежа XIX–XX вв.

Трагедия Гофмансталья фокусирует в себе различные тенденции, типичные для нового понимания античности во второй половине XIX столетия. Главное во всех них — кардинальный пересмотр сложившихся в эпоху Просвещения представлений о древнегреческой цивилизации как мире идеальной красоты, внутренней гармонии и совершенства. Суждение И. И. Винкельмана в его фундаментальном труде «История искусства древности» (1764) о ясности, благородной простоте и спокойном величии классической греческой культуры стало определяющим для нескольких поколений немецких писателей и философов, включая Шиллера, Гёте, Шеллинга, Гегеля.

Во второй половине XIX в. такое воззрение начинает подвергаться сомнению. С. С. Аверинцев дает следующую обобщенную характеристику этого процесса: «Эрозия восходящего к Винкельману представления о классической античной красоте как “идеале” и “природе” из десятилетия в десятилетие совершалась под действием двух сил, составляющих друг другу гротескный контраст, но и способных вступать в сложное взаимодействие. Одна из них — накопление научных фактов, дифференциация научных методов, развитие специализации, стремление охватить всю действительность, какой бы “грубой”, “скучной” или “прозаичной” она ни была, рост требований к исследовательской объективности, перевес индукции над дедукцией и анализа над синтезом, наконец, воздействие естественно-научных представлений о бытии, неизбежно усилившееся во времена Дарвина и Геккеля. Вторая — тяготение философского иррационализма и эстетического декаданса к темным, доклассическим “безднам” архаики, предпочтение хтонической “ночи” олимпийскому “дню”, тенденциозная перестановка акцентов с аполлоновской упорядоченности на тайны дионисийского неистовства (Ницше) или на “материнскую” мистику могильной земли и рождающего лона (линия Бахофена). Классический идеал оказался между Сциллой и Харибдой: с одной стороны ему угрожал рационализм, с другой — неоромантизм» [3, с. 170].

«Электра» Гофмансталья стала одним из первых литературных произведений, воплощающих новый образ доклассической, архаической античности, «орфической изначальной Греции, окутанной маревом страстей» (Г. фон Гофмансталь) (цит. по: [4, с. 299]). Этот новый образ предстает особенно рельефно в сравнении, например, с «Ифигенией в Тавриде» Гёте, основанной на том же мифе об Атридах, с ее благородными героями, чистыми побуждениями, высоким строем мыслей и чувств, гармонией миропорядка, которая гарантируется всезнающими, справедливыми и благоволящими к людям богами.

В «Электре» тот же античный мир явлен совершенно иным. Проводниками в него, как Гофмансталь позже писал в эссе «Греция» (1922), были «великие интеллектуалы последнего столетия, приоткрывшие нам более темную и дикую античность», «несравненные интерпретаторы темной подосновы греческой души» (цит. по: [5, S. 44]). Это, в частности, швейцарский историк, автор знаменитого труда «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860) Якоб Буркхардт, швейцарский исследователь первобытного общества, историк, антрополог, автор работы о матриархате в доэллинистическую эпоху «Материнское право» (1861) Иоганн Якоб Бахофен и немецкий филолог-классик Эрвин Роде, исследователь древнегреческих культов и верований, посвятивший им книгу «Психе» («Psyche», 1894). Помимо них, среди особо значимых для Гофманстала фигур в этом ряду необходимо назвать Фридриха Ницше и, в частности, его этапную работу на пути переосмысления античного наследия «Рождение трагедии из духа музыки» (1872)², а также Германа Бара, австрийского писателя, идеолога литературного объединения «Молодая Вена», куда входил и Гофмансталь, автора эссе «Диалог о трагическом» (1903), в котором идеи Ницше дополняются новейшим для того времени опытом психоанализа.

Весь этот сложный комплекс представлений так или иначе отразился в трагедии Гофманстала. Его тексты всегда вбирают в себя и переплавляют множество импульсов, исходящих от самых разных исторических, научных и художественных источников. «У Гофманстала никогда не поймешь, где он сам, а где чужое», — пронищательно заметил о нем современник, влиятельный берлинский театральный критик Альфред Керр (цит. по: [7, с. 29]). Что касается «Электры», то в данном случае сплетение таких порождающих импульсов приобрело у писателя отчетливый экспрессионистский уклон.

«Электра» Гофманстала — царство матриархата, впервые представшего во всем своем величии в труде Бахофена³. Современники с тревогой уловили в матриархате возрождающееся мироустройство, к которому, казалось, двигалось и их общество, с его смешением полов и нивелированием различий между ними. Женщина как загадочное и смертельно опасное существо, движимое стихийными плотскими инстинктами, возвышается до одной из центральных фигур искусства *Fin de siècle*. Для Гофманстала, как и для многих людей искусства его поколения, Бахофен «становится незаменимым посредником между мифом и модерном» [8, S. 64].

Труды Бахофена при жизни ученого сколько-нибудь заметного резонанса не получили. Однако в начале XX в. его теории привлекли к себе внимание «“эзотерических” кружков немецких интеллектуалов» — приверженцев иррационализма (вокруг поэта С. Георге, археолога А. Шулера, философа Л. Клагеса), так что возник даже «бахофеновский культ» [3, с. 185]. Гофмансталь раньше других стал поклонником этого мыслителя. В 1928 г. он писал о Бахофене цюрихскому издателю Ойгену Ренчу: «Я был еще молодым человеком, когда мне в руки попал масштабный труд о мифе, “Материнское право”. <...> Трудно даже высказать, что значила для

² С. С. Аверинцев называет Ницше «основоположником иррационалистической интерпретации античности во всевропейском, даже всемирном масштабе» [3, с. 183]. В свою очередь, «Электра» Гофманстала, по мнению исследователя древнегреческой тематики в немецкоязычной литературе прошлого столетия Т. А. Шарыпиной, стоит «у истоков воплощения ницшеанской концепции античности в драматургии XX века» [6, с. 116].

³ Бахофен пользовался понятием «гинекократия».

меня эта книга. С той поры я причисляю этого человека к моим учителям и благодетелям» (цит. по: [8, S. 66]).

В трагедии Гофманстала гегемония женщин несомненна. Электра, ее мать Клитемнестра и сестра Хрисофемида — вот три господствующие героини трагедии. В ней элиминировано почти всё, что связано с остальными персонажами. Даже роль главного из них, мстителя Ореста, по сравнению с Софоклом заметно сжата: он ненадолго появляется лишь в самом конце. Зато роль Электры разрастается до беспрецедентных масштабов. Эта фигура у Гофманстала заполняет собой все действие, не исчезая со сцены с момента своего первого появления в начале и до самого конца. Показательно, что в письме Эберхарду фон Боденхаузену от 4 октября 1904 г. Гофмансталь одобрительно отозвался о рецензии на премьеру своей трагедии Максимилиана Хардена, который считал, что «Электра» была бы «лучшей пьесой и более чистым произведением искусства, если бы Орест вообще не появлялся». Писатель добавил, что он сам тоже думал об этом [9, S. 403]. В одном из писем к Штраусу Гофмансталь назвал Ореста «не более чем реквизитом, но необходимым» [9, S. 376]. В ходе обсуждения либретто он предлагал композитору отказаться от второго мужского персонажа оперы — Эгисфа, с чем тот, однако, не согласился (письмо Штрауса к Гофмансталу от 22 декабря 1907 г. [10, S. 32–3]).

Софокл и вслед за ним Гофмансталь повествуют об одних и тех же событиях. При этом возникает впечатление, что у Гофманстала действие разворачивается в более древние времена, в «мрачном догреческом мире, в котором едва ли хотелось узнать Грецию» (цит. по: [5, S. 72]). В сравнении с ним «Электра» Софокла кажется порождением более гуманной и гармоничной эпохи. Слог своей трагедии Гофмансталь охарактеризовал как скорее «ветхозаветный, чем античный» [9, S. 459–60]: зачастую он стилизует в ней книги пророков, «Песнь Песней». Сценическое решение трагедии, как его представлял себе писатель (а он всегда продумывал все детали спектакля, включая режиссуру, декорации, освещение, костюмы), также не рисовало привычную классическую Грецию, но отсылало к древним, варварским временам: «В декорациях полностью отсутствуют те колонны, те широкие лестничные ступени, те подражающие античным формам банальности, которые скорее способны отрезвить, чем убедить. Характер декораций — теснота, неотвратимость (Unentfliehbarkeit), замкнутость» [11, S. 240]. Сценическое решение, по его замыслу, должно вызвать гнетущее ощущение пространства, откуда не вырваться⁴.

У Гофманстала подчеркнуто абсолютное одиночество Электры. Если в трагедии Софокла участвует хор девушек — ее подруг, который поддерживает, утешает, предостерегает героиню, то у Гофманстала он превращается в группу служанок, настроенных по большей части откровенно враждебно⁵. Уже первое восклицание Электры: «Одна!» — исчерпывающе характеризует ее положение. В репликах и в ремарках по-

⁴ Декорации Альфреда Роллера к венской премьере оперы в марте 1909 г. полностью соответствовали представлениям Гофманстала. Вся сцену снизу доверху в них занимали массивные стены, сложенные из огромных, грубо отесанных камней. Визуальный образ этих декораций отсылал к древним Микенам, где и разыгрывались описываемые события. Костюмы (в частности, Клитемнестры) также воплощали подробнейшие сценические ремарки писателя в тексте трагедии. Эскизы декораций и костюмов работы Роллера хранятся в Театральном музее Вены, они воспроизведены в изд.: [12, S. 220–4].

⁵ Лишь одна из них откровенно сочувствует Электре, однако делает это на расстоянии, непосредственно с ней не общаясь.

стоянно звучат сравнения Электры с диким зверем («как зверь», «воет по отцу она», «дико, как злая кошка», «я одна здесь, как будто зверь лесной»⁶ и т. п.). Отдав свою жизнь на службу идее мщения, она полностью изолировалась от всех окружающих. Хрисофемида интересуется ее только как потенциальная сообщница в осуществлении возмездия — все красноречие Электры мгновенно иссякает, когда она понимает, что сестра не поддается на уговоры. Прокляв ее, она теряет к ней всякий интерес. Пьеса Гофмансталя, таким образом, в основе своей монологична, что является одним из фундаментальных признаков экспрессионистской драмы. И даже диалог двух сестер в самом конце драмы, дописанный Гофмансталем для либретто по просьбе Штрауса, не сближает их, а, напротив, лишь подчеркивает их отчуждение, поскольку говорят они каждая о своем, существуя в параллельных мирах.

Другая черта, которая делает «Электру» Гофмансталя характерным явлением современного ему театра, — устранение мотива божественной предопределенности возмездия. У Софокла Орест предстает исполнителем воли Аполлона и его посланцем, восстанавливающим пошатнувшийся миропорядок. У Гофмансталя на первый план выходит безграничная ненависть Электры, а Орест становится лишь орудием этой ненависти. Фактически Орест у Гофмансталя — это продолжение Электры, ее функция. У Софокла приговор выносит Аполлон — у Гофмансталя сама Электра, которая в отчаянии, что в решающий момент не отдала Оресту топор, восклицает: «Богов теперь нет над нами!»

Если обратиться к упомянутому труду Бахофена, поведение Электры можно истолковать не просто как стихийную игру страстей, но как выражение более высокой закономерности. Бахофен интерпретирует миф об Электре исходя из своей теории «материнского права». Электра и ее мать Клитемнестра, по его мнению, олицетворяют разные фазы развития древнегреческого общества. Основываясь на первичном «материнском праве» и повинувшись инстинкту кровной мести, Клитемнестра была просто обязана убить своего мужа Агамемнона, поскольку тот принес в жертву их дочь Ифигению. Электра же, признавая превосходство «отцовского права», связанного уже не с порождающей силой плоти, а с цивилизационными ограничениями, тем самым подспудно обнаруживает приверженность новому мироустройству: «Время женского права — это время кровной мести, кровавого человеческого жертвоприношения; время отцовского права — время суда, наказания, бескровного культа» [13, S. 64]. При этом с «материнским правом» Бахофен связывает культ Диониса, с «отцовским» — культ Аполлона. Таким образом, конфликт между Клитемнестрой и Электрой ученый трактует как столкновение двух общественных формаций. Это нечто гораздо большее, чем личная конфронтация. Возможно, именно поэтому драматургический узел трагедии Гофмансталя составляет противостояние Электры и Клитемнестры и именно этим объясняется тот невероятный, зашкаливающий эмоциональный накал, который отличает сцену их диалога.

Погибший от руки матери отец заполняет собой всю жизнь Электры, становится абсолютным законом ее существования. У Гофмансталя она обращается к Агамемнону, как если бы он был жив, ведет с ним воображаемый диалог. Он постоянно присутствует в ее сознании. «Электра не знает настоящего... — пишет немецкий

⁶ Перевод М. Кузмина.

исследователь Вальтер Йенс, — всё, что происходит, отсылает к свершившемуся деянию; всё, что случается, предвещает будущую месть» [14, S. 57]. Ситуация Электры в трактовке Гофмансталя вызывает в памяти Гамлета (об этом поразившем его сходстве говорил и сам писатель), и это еще одна интертекстуальная нить, возникающая в его трагедии.

Смерть Электры предстает у Гофмансталя ее закономерным концом. После того как была достигнута цель, вокруг которой строилась вся ее жизнь, дальнейшее существование для нее просто невозможно. Она не может не умереть — иначе она перестала бы быть самой собой. Такой драматургический ход, равно как и ее безмолвный триумфальный танец в конце, был привнесен в античный миф Гофмансталем.

В связи с этим нововведением уместно вспомнить упоминавшуюся книгу «Психе» Эрвина Роде. В ней ученый, в частности, подробно описывает состояние безумия, одержимости, в которое ввергали себя участники древнегреческих ритуалов во славу Диониса, об их неистовых, иступленных танцах вплоть до невменяемости. Измененное состояние сознания, которого они таким образом достигали, согласно их верованиям, открывало путь к единению с почитаемым божеством [1, S. 1–37]. Вакхический танец Электры у Гофмансталя, хотя и не имеет религиозно-культового характера, сродни описанному у Роде.

Премьера трагедии Гофмансталя в постановке Макса Райнхардта состоялась в Берлине 30 октября 1903 г. и произвела фурор. В заглавной роли выступила Гертруд Айзольт (Eysolt), прославленная женщина-вамп немецкой сцены, для кого эта роль и была написана⁷. Ее Электру Герман Бар впоследствии причислил к «сильнейшему в современном драматическом искусстве»: «Не какое-то существо, которое ненавидит, а сама ненависть»⁸.

Штраус вспоминал, что, посмотрев спектакль Райнхардта, он сразу увидел в пьесе «блестящее оперное либретто» [16, S. 142]. Однако его смутило сходство с «Саломеей»: «Поначалу меня испугала мысль, что оба сюжета по своему психическому содержанию во многом схожи, так что я сомневался, найду ли во второй раз силу, чтобы исчерпывающе представить и этот сюжет. Но все же желание противопоставить демоническую, экстатическую античность VI века [до н. э.] римским копиям Винкельмана и гётевской гуманности возобладало над сомнениями» [16, S. 142]. Гофмансталь со своей стороны не жалел сил, чтобы преодолеть колебания Штрауса. В письме от 27 апреля 1906 г. он подробно изложил различия между тем и другим материалом [10, S. 19], а при личной встрече в Вене в начале мая ему удалось окончательно убедить композитора. Летом 1906 г. Штраус принимается за сочинение.

Используя свой предшествующий опыт с «Саломеей» Оскара Уайльда, Штраус сам составил либретто на основе драмы Гофмансталя, время от времени консультируясь с писателем. Предпринятые изменения были направлены прежде всего на сокращение, а также на упрощение («линеаризацию») характеров, но в трех местах

⁷ Ранее Айзольт с триумфом исполнила роль Саломеи в райнхардтовской постановке одноименной драмы Оскара Уайльда.

⁸ Neues Wiener Tagblatt. 15.05.1905. Цит. по: [15, S. 72].

Гофмансталь по просьбе композитора дописал текст, и во всех трех случаях был расширен текст Электры. Таким образом, в опере роль заглавной героини еще более разрастается, а монологичность сочинения усиливается, что позволяет назвать «Электру» «латентной монодрамой» [17, S. 53].

Такая концентрация на главном образе приближает оперную «Электру» к характерной для экспрессионистского театра «я-драме», представляющей собой «проекцию сознания и подсознания» героя [18, с. 685]. Главным фактором, который все-таки не позволяет отнести «Электру» Штрауса — Гофмансталь к такому типу драматургии, остается ее первоисточник — трагедия Софокла с ее классической коллизией, основывающейся на столкновении разных персонажей драмы, а не на внутреннем конфликте одного из них. Электра без колебаний стремится к осуществлению задуманного. И в данном случае не изощренная амбивалентность героини, а именно ее не знающая колебаний одержимость становится индикатором измененного состояния ее сознания и составляет экспрессионистский слой этой музыкальной драмы.

Единство времени, места и действия, которое «Электра» Штрауса — Гофмансталь унаследовала от древнегреческого первоисточника, также интерпретируется в экспрессионистском ключе и служит «укрупнению» образа заглавной героини. Краткий, но ключевой по значению отрезок ее жизни рассматривается словно под увеличительным стеклом, во всех нюансах, с психоаналитической пристрастностью. При этом в основе своей образ заглавной героини, как и других героев оперы, остается статичным. В отличие от «Саломеи», не психологические подтексты и трансформации, но столкновения полностью сформировавшихся характеров определяют драматургию этой оперы и воссоздают дух суровой, «доцивилизационной» архаики.

В письме к Штраусу от 2 декабря 1923 г. Гофмансталь назвал «Электру» «туго натянутой цепью из суровых, мощных железных колец» [10, S. 507]. Звеньями этой цепи являются сменяющие одна другую отдельные сцены, объединенные присутствием заглавной героини. Именно она образует стержень всего действия, именно ее взаимодействие с остальными персонажами, которые между собой не контактируют, определяет все происходящее.

В опере поступательная восходящая динамика трагедии предстает по сравнению с пьесой еще более концентрированно и рельефно. Штраус в своем искусстве сделал то, чего не мог сделать Гофмансталь, который о заключительном танце Электры лишь *сказал*. «Молчи и танцуй!» — говорит Электра сестре. Штраус этот танец, кульминацию драмы, где слово замолкает, будучи не в силах выразить триумф героини, *сочинил*. То обстоятельство, что тема финального танца формируется на протяжении всей оперы, придает ему итоговый характер, а всей драме — еще большую целеустремленность. Принцип нарастания к концу наблюдается и в отдельных сценах оперы (например, в начальном монологе Электры, в сцене Электры с Клитемнестрой). Таким образом, они отражают в меньших масштабах рельеф целого.

Сам композитор, очевидно, понимал свою оперу как двухчастную: после сцены с Клитемнестрой, которой он придавал особое значение, он начинает в партитуре новую нумерацию (цифры 1а, 2а и т. д.). В таком случае партитуру можно интерпретировать как две восходящие волны: одна достигает вершины в сцене Элек-

тры и Клитемнестры, вторая, превосходящая и таким образом поглощающая первую, — в заключительном триумфальном танце.

Наряду с драматургическим *crescendo*, в партитуре Штрауса отчетливо выражен еще один структурный принцип, унаследованный от пьесы Гофмансталя, — концентрический. Центром оперы становится обширная сцена-поединок Электры и Клитемнестры, окруженная двумя диалогами Электры и Хрисофемиды. Следующий пояс обрамления образуют развернутые сцены главной героини, в начале — сольная, во второй половине оперы — сопровождаемая появлением Ореста. Открывают и завершают оперу многолюдные картины с участием служанок, а в финале также других обитателей дворца, которые приветствуют Ореста (см. схему). По-видимому, подразумевая эту стройную архитектонику и неукоснительное восхождение к финалу, Штраус охарактеризовал «Электру» как «новую ступень в том, что касается законченности строения, силы нарастания, скажу даже — она соотносится с «Саломеей» как более совершенный, стилистически единый «Лоэнгрин» с гениальным первенцем «Тангейзером» [16, S. 142].

Сцена служанок (начало — 32)	Монолог Электры (35–62)	Сцена Электры и Хрисофемиды (64–127)	Сцена Электры и Клитемнестры (132–260)	Сцена Электры и Хрисофемиды (1а–109а)	Сцена Электры и Ореста (110а–181а)	Убийство Клитемнестры, убиство Эгисфа (187а–218а)	Финальная сцена (219а — до конца)
Первая служанка: “Wo bleibt Elektra?”	Электра: “Allein!”	Хрисофемиды: “Elektra!”	Клитемнестра: “Was willst du?”	Хрисофемиды: “Orest ist tot!”	Электра: “Nun denn, allein!”		Хрисофемиды: “Elektra, Schwester!”

Опера «Электра». Общее строение

Музыкальный процесс основывается на немногочисленных лейтмотивах, которые по плотности присутствия и интенсивности преобразований позволяют сравнить «Электру» с произведением абсолютной музыки. Среди них особое место занимает тема Агамемнона, который становится у Гофмансталя и Штрауса полноправным героем трагедии, пусть и отсутствующим на сцене. В опере этот смысловой аспект усилен. Основанный на минорном квартсекстаккорде мотив-клич Агамемнона скандируется в оркестровом *tutti* в первых тактах партитуры, он же доминирует в ее заключении. Среди бесчисленных его проведений отметим одно — в момент убийства Клитемнестры, происходящего за сценой, на возглас Электры: «Ударь еще!» (ц. 192а). Минорный квартсекстаккорд на этих словах в ее вокальной партии, в характерном ритме (два коротких звука — один длинный) может восприниматься как знак незримого, но слышимого торжества Агамемнона.

Электра в опере получает слово не сразу. Ее краткое безмолвное появление в самом начале лишь дает повод служанкам обсуждать ее на протяжении всей первой сцены. Как подлинная протагонистка оперы она впервые предстает в монологе, который следует сразу после ухода служанок. Этот монолог словно *in nuce* содер-

жит в себе всё дальнейшее развитие драмы: написав его, Штраус, по сути, написал конспект целой оперы. Электра вспоминает и еще раз заново переживает в нем страшные события, связанные со смертью отца, и мечтает о грядущей мести. Это «видение мести» перекидывает арку от начального монолога к финалу, где она осуществится в реальности.

В монологе Электры собран основной тематизм оперы, и уже здесь начинает кристаллизоваться тема заключительного танца (т. 9–14 после ц. 45)⁹. На протяжении всей партитуры она постепенно оформляется, утверждается, чтобы во всем великолепии прозвучать в финальной сцене. Музыкальное развитие уже само по себе не дает усомниться в исходе трагедии: всё оно направлено к кровавому триумфу Электры в самом конце.

Выдающаяся особенность монолога Электры, которая задает тон всей опере, состоит в чрезвычайной неровности ее гармонического стиля: сложные, многоставные диссонирующие аккорды соседствуют в нем с чистыми трезвучиями, моноструктурные аккордовые ряды — с традиционными кадансами. Перепады здесь очень велики. Поражает, например, появление трезвучия *c-moll* (ц. 44) после продолжительного раздела, основанного исключительно на целотоновом созвучии со структурой 2.4.2 (в полутонах при самом тесном расположении начиная с т. 2 до ц. 41). Другой пример такого рода — хроматический аккордовый ряд, построенный на лейтаккорде Электры (начиная с т. 3 после ц. 48) и разрешающийся в чистое трезвучие *G-dur* (ц. 51).

Столь же стилистически контрастен и тематизм, основанный на такой гармонии. Лейтмотив (лейтаккорд) Электры, с которого начинается монолог (т. 3 до ц. 35), представляет передний край музыкального языка своего времени с его стремлением к усложнению аккордики и унификации разных измерений музыкального пространства. Это пятизвучный аккорд $e - h - des^{\flat} - f^{\flat} - as^{\flat}$, равноправно существующий в двух видах, вертикальном и горизонтальном: на развертывании звуков этого аккорда основан *мелодический* лейтмотив Электры. Аккорд Электры можно трактовать как малый мажорный нонаккорд с пониженной септимой, обладающий свойствами полиаккорда, который допускает разные толкования. С одной стороны, он содержит два мажорных трезвучия на расстоянии малой терции (*E-dur* и *Des-dur*), объединенные одним общим тоном¹⁰. С другой — верхний «этаж» этого полиаккорда, образующий малый мажорный секундаккорд, является относительно автономной структурой и во многих случаях эмансипируется. Достаточно сказать, что мелодический лейтмотив Электры строится именно на обыгрывании этого субаккорда. Кроме того, он проводится и отдельно — например, в виде аккордовых рядов (см. вторую сцену Электры с Хрисофемидой начиная с т. 5 после ц. 99a).

На другом полюсе находятся лейтмотивы Агамемнона, постоянно присутствующие в монологе, как постоянно присутствует убитый отец в сознании Электры. Оба они — и упоминавшийся мотив-клич, который служит каркасом всего моно-

⁹ Возможно, композитор оттолкнулся от видения вождя триумфального танца, которое выражено в словах Электры в начале трагедии Гофмансталя: «И мы, / кровь твоя: твой сын, Орест, и твои дочери, / втроем мы это совершим. / Пурпурные сени мы поставим / и в кровавом мраке, при померкнувшем солнце / запляшем вокруг могилы, спляшем втроем» (пер. М. Кузмина).

¹⁰ Мы трактуем звуки и аккорды по их абсолютной высоте, а не по написанию.

лога¹¹, и мотив мести, состоящий в скандировании одного-единственного звука с переносом его на октаву (т. 3 после ц. 42), массивны и лапидарны. В них есть первозданность и мощь, напоминающая глыбы микенских руин. Это словно воплощенные первичные элементы музыки. Итак, в сравнении с «Саломеей» внутренние противопоставления в «Электре» обостряются, контрасты усиливаются: простое становится элементарным, сложное усложняется еще больше.

Контрасты такого рода для музыки начала XX века были нехарактерны. Так, Арнольд Шёнберг, который напряженно искал в то же самое время новые возможности музыкального выражения и постоянно размышлял над ними, не допускал соседства «старых», «простых» аккордов с новыми, многозвучными. Он считал, что первым в таком контексте не будет хватать «перспективы и глубины»: «Вероятно, эти несколько пустые созвучия не могут стоять рядом с наполненными, пышными, тогда как исключительное использование одних или других гарантирует единство и тем самым надлежащее воздействие» [19, S. 505].

То, что делает Штраус, никак не соответствует сформулированному у Шёнберга принципу чистого стиля, однако как нельзя лучше отвечает потребностям оперы, которая, по наблюдению К. Дальхауса, «переносит при необходимости китч; пуризм для нее непереносим» [20, с. 207]. Едва ли можно лучше музыкально охарактеризовать крайне неуравновешенную, находящуюся на грани психического срыва героиню, чем это сделал Штраус. Наряду с амбивалентным лейтмотивом, распадающимся на отдельные элементы, стилистические крайности ее монолога становятся наглядным воплощением диссоциации ее личности: сделал себя орудием мщенья, она перестала принадлежать себе, утратила собственную идентичность.

Итак, бушевание неистовых страстей в «Электре» отливается в стройную композицию, объединенную последовательным тематическим развитием и обладающую чертами зеркальной симметрии. Перефразируя Бахофена, можно утверждать, что и в самой музыкальной форме «дионисийское» начало подчиняется «аполлоническому». Это прием, к которому впоследствии прибегнул Альбан Берг в «Воццеке», положив в основу своей партитуры строгие инструментальные формы. Менее известный, но более ранний пример подобного образа действий — III часть («Литания») из Второго струнного квартета Шёнберга, о строении которой — вариациях — автор высказался весьма красноречиво: «Я боялся, что из-за огромного накала драматических эмоций в стихотворении могу перейти границы дозволенного в камерной музыке. Я надеялся, что... серьезная разработка [материала] удержит меня от излишнего драматизма» [21, с. 454].

Штраус «границы дозволенного» не переходит. Тем не менее партитура «Электры» стала для него кульминацией в выражении экстремальных эмоциональных состояний, которые потребовали привлечения всего арсенала самых смелых — в рамках штраусовского стиля — композиционных средств. Как он впоследствии вспоминал о «Саломее» и «Электре», «обе оперы в моем творчестве стоят особня-

¹¹ Четырехкратные зывания к Агамемнону, основанные на его лейтмотиве, становятся рефреном монолога. Это нововведение Штрауса: у Гофманстала имя убитого царя не упоминается вплоть до сцены встречи Электры с Орестом.

ком: я дошел в них до крайних пределов гармонии, психической полифонии (сон Клитемнестры) и возможностей восприятия нынешнего слуха» [16, S. 142–143].

Для Штрауса «Электра» явилась сочинением не только единственным в своем роде, но и переломным. Ее можно сравнить с монодрамой «Ожидание» Шёнберга, созданной годом позже «Электры», в 1909-м, — общепризнанной квинтэссенцией музыкального экспрессионизма. Для обоих композиторов эти сочинения обозначили некий личный предел. Для обоих дальнейшее движение в том же направлении оказалось невозможным, хотя Шёнберг действовал гораздо радикальнее и последовательнее Штрауса. Как Штраус после «Электры», так и Шёнберг после «Ожидания» обратились к другому типу музыкального спектакля. Особенно рельефно произошедший перелом демонстрирует творчество Штрауса: следующей его оперой стал элегантный, пленительный «Кавалер розы». Карл Дальхаус констатировал между двумя этими партитурами композитора «непреодолимую пропасть», обозначившую «расщепление модерна... на Новую музыку и классицизм» [22, S. 282]. Дальнейшие оперы Штрауса на античные сюжеты, в которых он отчасти возвращается к винкельмановско-гётевскому идеалу: «Ариадна на Наксосе», «Елена Египетская», «Дафна», «Любовь Данаи», — при всем их различии между собой очень далеки от варварски-архаизирующего, иррационалистического и вместе с тем новаторского пафоса «Электры».

Литература

1. Rohde, Erwin. *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. 2 Bde. 2. Aufl. Freiburg i. B.; Leipzig u. a.: Verlag von J. C. B. Mohr, 1898, Bd. 2.
2. Strauss, Richard. "Letzte Aufzeichnung." In *Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hrsg. von Ernst Krause, 154. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980.
3. Аверинцев, Сергей. "Образ античности в западноевропейской культуре XX в." В изд. Аверинцев, Сергей. *Образ античности*, 165–201. СПб.: Азбука-классика, 2004. (Academia.)
4. Ле Ридер, Жак. *Венский модерн и кризис идентичности*. Пер. Татьяна Баскакова. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, Изд. дом «Галина скрипсит», 2009. (Австрийская библиотека.)
5. Frick, Werner. *"Die mythische Methode": Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998. (Hermaea. Neue Folge, 86.)
6. Шарыпина, Татьяна. "Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века: Троянский цикл мифов". Дис. д-ра филол. наук, Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 1998.
7. Архипов, Юрий. "Предисловие". В изд. Гофмансталь, Гуго, фон. *Избранное*. Пер., сост. и предисл. Юрий Архипов, ред. и коммент. Элла Венгерова, 6–43. М.: Искусство, 1995.
8. Eder, Antonia. "Chthonischer Ernst und dionysisches Spiel. Hofmannsthals Bachofen-Rezeption als poetische Re-Mythisierung". In *Matriarchatsfiktionen: Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Ulrich Boss, Yahya Elsaygh, Florian Heiniger, 63–86. Basel: Schwabe Verlag, 2018. (Schwabe interdisziplinär, 11.)
9. Hofmannsthal, Hugo, von. *Dramen 5: Alkestis, Elektra*, hrsg. von Klaus Bohnenkamp und Mathias Mayer. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1997. (Hugo von Hofmannsthal, Kritische Ausgabe sämtlicher Werke, VII.)
10. Schuh, Willi, Hrsg. *Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*. 5. Aufl. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1978.
11. Hofmannsthal, Hugo, von. "Szenische Vorschriften zu 'Elektra'". In Hofmannsthal, Hugo von. *Dramen 2: 1892–1905*, hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch, 240–2. Frankfurt a. M.: S. Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. (Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, 2.)

12. Mühlegger-Henhapel, Christiane, und Alexandra Steiner-Strauss, Hrsg. *“Worte klingen, Töne sprechen”*. Richard Strauss und die Oper: Symposium anlässlich der Richard Strauss-Ausstellung im Theatermuseum Wien, 22.–23. Jänner 2015. Wien: Holzhausen Verlag, 2015.
13. Bachofen, Johann Jakob. *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Kraus & Hoffmann, 1861.
14. Jens, Walter. *Hofmannsthal und die Griechen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1955.
15. Messmer, Franzpeter, Hrsg. *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag, 1989. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, 11.)
16. Strauss, Richard. “Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern”. In *Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hrsg. von Ernst Krause, 135–53. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980.
17. Mauser, Siegfried. “Vom Musikdrama zum Konversationsstück: Das Musiktheater von Richard Strauss”. In *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser, 47–64. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. (Handbuch der musikalischen Gattungen, 14.)
18. Мацевич, Альфред. “Я-драма”. В изд. *Энциклопедический словарь экспрессионизма*, гл. ред. Павел Топер, 684–5. М.: ИМЛИ РАН, 2008.
19. Schönberg, Arnold. *Harmonielehre*. 3. Aufl. Wien: Universal Edition, 1922.
20. Дальхаус, Карл. “Опера и Новая музыка. Попытка очертить проблему”. В изд. Дальхаус, Карл. *Избранные труды по истории и теории музыки*, сост., пер., послесл., коммент. Степан Наумович, научн. ред. Марина Раку, 204–14. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. (Зарубежное музыковедение. Избранное.)
21. Шёнберг, Арнольд. “Заметки о четырех струнных квартетах”. Пер. Наталья Власова. В изд. Шёнберг, Арнольд. *Стиль и мысль: статьи и материалы*, сост., пер., коммент., вступит. ст. Наталья Власова и Ольга Лосева, 443–76. М.: Композитор, 2006.
22. Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1980. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6.)

Статья поступила в редакцию 6 сентября 2021 г.;
рекомендована к печати 24 февраля 2022 г.

Контактная информация:

Власова Наталья Олеговна — д-р искусствоведения, вед. науч. сотр.; natagraphia@mail.ru

“Demonic, Ecstatic Antiquity”: On the Interpretation of Myth in the Opera “Elektra” by Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal

N. O. Vlasova

Moscow Conservatory,
13/6, Bolshaya Nikitskaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation
State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky per., Moscow, 125000, Russian Federation

For citation: Vlasova, Natalia. “Demonic, Ecstatic Antiquity”: On the Interpretation of Myth in the Opera ‘Elektra’ by Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 2 (2022): 228–242. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.201> (In Russian)

The opera “Elektra” is of particular significance for Richard Strauss. It opens an ancient line in his musical and theatrical legacy and is at the same time the culmination of expressionist tendencies in his work. It also marks the start of Strauss’s collaboration with H. von Hofmannsthal as librettist. The tragedy of Hofmannsthal focuses on trends typical of the new understanding of antiquity in the second half of the 19th century. An interest in the archaic, in ancient cults and rituals representing the irrational aspects of Greek culture, is brought to the forefront. Hofmannsthal’s “Elektra” was one of the first literary works to embody the new

image of Greece. In the course of work on the opera, a particular role played the treatise on matriarchy in the pre-Hellenistic era “Das Mutterrecht” (1861) by J. J. Bachofen. It acquired unexpected relevance at the turn of the 19th and 20th centuries when matriarchy was anxiously perceived as a resurgent world order. Hofmannsthal’s “Elektra” appears as the realm of matriarchy. The concentration on the image of the title character, the embodiment on the stage of a short but key segment of her life, the raging of dark passions make Elektra a characteristic phenomenon of expressionist theatre. In Strauss’s opera the role of Elektra is further expanded. With the help of sharp stylistic contrasts in the musical characterization of the heroine, Strauss conveys the dissociation of her personality, her loss of identity. For Strauss, “Elektra” was the culmination of extreme emotional states that demanded the use of the most daring, within his style, compositional means. “Elektra” marks a turning point in the composer’s work. His next opera is “Der Rosenkavalier”, written in an entirely different style. Strauss’s subsequent operas on ancient themes are also very far from the irrationalist and innovative pathos of “Elektra”.

Keywords: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Johann Jakob Bachofen, “Elektra”, musical theatre, new conception of Greek antiquity, expressionism, monodrama.

References

1. Rohde, Erwin. *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. 2 Bde. 2. Aufl. Freiburg i. B.; Leipzig u. a.: Verlag von J. C. B. Mohr, 1898, Bd. 2.
2. Strauss, Richard. “Letzte Aufzeichnung”. In *Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hrsg. von Ernst Krause, 154. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980.
3. Averintsev, Sergei. “The Image of Classical Antiquity in the West European Culture of the 20th Century”. In Averintsev, Sergei. *Obraz antichnosti*, 165–201. St Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2004. (Academia). (In Russian)
4. Le Rider, Jacques. *Viennese Modernity and Crises of Identity*. Rus. ed. Transl. by Tat’iana Baskakova. St Petersburg: Izd-vo im. N.I. Novikova Publ., Izd. dom “Galina skripsit” Publ., 2009. (Avstriiskaia biblioteka.) (In Russian)
5. Frick, Werner. “Die mythische Methode”: *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998. (Hermaea. Neue Folge, 86.)
6. Sharypina, Tat’iana. “The Perception of Classical Antiquity in the Literary Consciousness of Germany in the 20th Century. The Trojan Cycle”. D.Sc. in Philology diss., Nizhegorodskii gosudarstvennyi universitet im. N.I. Lobachevskogo Publ., 1998. (In Russian)
7. Arkhipov, Iurii. “Preface”. In Hofmannsthal, Hugo, von. *Izbrannoe*, comp. and preface by Iurii Arkhipov, ed. and comment. by Ella Vengerova, 6–43. Moscow: Iskustvo Publ., 1995. (In Russian)
8. Eder, Antonia. “Chthonischer Ernst und dionysisches Spiel. Hofmannsthals Bachofen-Rezeption als poetische Re-Mythisierung”. In *Matriarchatsfiktionen: Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Ulrich Boss, Yahya Elsayge, Florian Heiniger, 63–86. Basel: Schwabe Verlag, 2018. (Schwabe interdisziplinär, 11.)
9. Hofmannsthal, Hugo, von. *Dramen 5: Alkestis, Elektra*, hrsg. von Klaus Bohnenkamp und Mathias Mayer. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1997. (Hugo von Hofmannsthal, Kritische Ausgabe sämtlicher Werke, VII.)
10. Schuh, Willi, Hrsg. *Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*. 5. Aufl. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1978.
11. Hofmannsthal, Hugo, von. “Szenische Vorschriften zu ‘Elektra’”. In Hofmannsthal, Hugo von. *Dramen 2: 1892–1905*, hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch, 240–2. Frankfurt a. M.: S. Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. (Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, 2.)
12. Mühlegger-Henhapel, Christiane, und Alexandra Steiner-Strauss, Hrsg. “Worte klingen, Töne sprechen”. *Richard Strauss und die Oper: Symposium anlässlich der Richard Strauss-Ausstellung im Theatermuseum Wien, 22.–23. Jänner 2015*. Wien: Holzhausen Verlag, 2015.
13. Bachofen, Johann Jakob. *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Kraus & Hoffmann, 1861.
14. Jens, Walter. *Hofmannsthal und die Griechen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1955.

15. Messmer, Franzpeter, Hrsg. *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag, 1989. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, 11.)
16. Strauss, Richard. "Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern". In *Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hrsg. von Ernst Krause, 135–53. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980.
17. Mauser, Siegfried. "Vom Musikdrama zum Konversationsstück: Das Musiktheater von Richard Strauss". In *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser, 47–64. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. (Handbuch der musikalischen Gattungen, 14.)
18. Matsevich, Al'fred. "I-drama". In *Entsiklopedicheskii slovar' ekspressionizma*, chief ed. Pavel Toper, 684–5. Moscow: IMLI RAN Publ., 2008. (In Russian)
19. Schönberg, Arnold. *Harmonielehre*. 3. Auflage. Wien: Universal Edition, 1922.
20. Dahlhaus, Carl. "Opera and the New Music. An Attempt to Outline the Problem". Rus. ed. In Dahlhaus, Carl. *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki*, comp., transl., afterword and comment. by Stepan Naumovich, science ed. Marina Raku, 204–14. St Petersburg: Izd-vo im. N. I. Novikova Publ., 2019. (In Russian)
21. Schönberg, Arnold. "Notes to the Four String Quartets". Rus. ed. Transl. by Natal'ia Vlasova. In Schönberg, Arnold. *Stil' i mysl': stat'i i materialy*, comp., transl., comment., foreword by Natal'ia Vlasova and Ol'ga Loseva, 443–76. Moscow: Kompozitor Publ., 2006. (In Russian)
22. Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1980. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6.)

Received: September 6, 2021

Accepted: February 24, 2022

Author's information:

Natalia O. Vlasova — Dr. Habil., Leading Researcher; natagraphia@mail.ru