Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

Дипломна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «Магістр»
на тему:

Стилістичні особливості втілення жіночих міфологічних образів в операх «Еней і Дідона» Г. Перселла (1689) та «Електра» Р. Штрауса (1908)

Виконавець: студентка 2 курсу
денної форми навчання
профілізації "Хорове диригування"
спеціальності 025 "Музичне мистецтво"
ступеня вищої освіти "Магістр"
Кейван Ганна
Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства
Мазепа Тереса Лешеківна
Рецензент: доктор мистецтвознавства
Сиротинська Наталія Ігорівна

2022

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

РОЗДІЛ 1. Відображення античної міфології в західноєвропейському музичному мистецтві…….

1.1. Ґенеза і розвиток античного світосприйняття……...5

1.2. Відображення античної міфології в європейській музиці……....9

РОЗДІЛ 2. Музично-стилістичні особливості жіночих образів в операх «Еней і Дідона» Г. Перселла та «Електра» Р. Штрауса…….

2.1. Барокова драматургія і музична риторика в опері «Енея і Дідони» Г. Перселла……19

2.2. Особливості гармонічного та лейтмотивного мислення в опері «Електра» Р. Штрауса…….30

ВИСНОВКИ…….37

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ…….38

ВСТУП

На сьогоднішній день античний спадок залишається актуальним і впливовим чинником розвитку культури і музичного мистецтва зокрема. Світоглядна система греків і римлян сформувала засадничі риси європейської цивілізації, визначила основні загальнолюдські цінності та першими звернула увагу на людську особистість з її розумом і почуттями. Все це вплинуло на постійне зацікавлення композиторами міфологічними сюжетами, трактованими залежно від часового зрізу історії та потенціалу митця. В цьому переконуємось на прикладі чисельних програмних творів, що впродовж століть підтримували інтерес до античності і надихали людство на мистецьке прочитання ідеалів минулого. Тож невипадково творчість двох великих композиторів Генрі Перселла та Ріхарда Штрауса також не оминуло захоплення античністю, зокрема відомими жіночими персонажами, втіленими в оперному жанрі. Відмінність у їх трактуванні тісно пов'язана із стилістичними особливостями доби бароко і модерну, що наклало відбиток на знамениті твори обидвох композиторів.

Об'єктом дослідження є стилістичні особливості втілення жіночих міфологічних образів в оперному мистецтві.

Предметом дослідження є опери «Еней і Дідона» Г. Перселла та «Електра» Р. Штрауса.

В даному контексті окреслюється **мета** дослідження, що полягає у виявленні стилістичних особливостей втілення жіночих міфологічних образів в операх «Еней і Дідона» Г. Перселла та «Електра» Р. Штрауса.

Для реалізації поставленої мети слід виконати наступні **завдання**:

- окреслити особливості античного світосприйняття;
- визначити специфіку впливу античної міфології на європейське музичне мистецтво;
- укласти програмний репертуар від 1600 р. до сьогодення, пов'язаний з античними сюжетами;
- проаналізувати музично-стилістичні особливості опер «Еней і Дідона» Г. Перселла та «Електра» Р. Штрауса.

Методи дослідження. В процесі написання роботи були використанні джерелознавчий, історичний та компаративний методи, а також метод аналізу та синтезу.

Матеріал дослідження: опери «Еней і Дідона» Г. Перселла та «Електра» Р. Штрауса.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості розширення знань про античну культуру та особливості міфологічних жіночих персонажів, втілених в оперному жанрі. Результати дослідження можуть бути використані у теоретичній та практичній роботі над репертуаром для вокалістів та музикознавців. Наше дослідження допоможе більш осмислено підійти до виконання творів з позиції усвідомлення різних стилістичних особливостей. Матеріали дослідження можуть використовуватися в курсі предметів історії музики, культурології.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. Відображення античної міфології в західноєвропейському музичному мистецтві.

1.1. Генеза і розвиток античного світосприйняття.

В Європі віддавна людину, не обізнану з античною культурою вважали неосвіченою. Адже саме у світоглядній системі греків і римлян зародилися основні загальнолюдські цінності, а класики античного світу першими звернули увагу на людську особистість з її розумом і почуттями, а також виокремили тему кохання, що стала однією з важливих тем багатьох античних творів. Відстежуючи розвиток європейської культури в подальшому, не було такого періоду, коли б не зверталися до законів античності, не опиралися на них при створенні своїх власних правил, і не вчилися в античних мудреців. Тож актуальність античності впродовж наступних історичних епох не минала, а її авторитет і впливовість відчуваємо і в сьогоденні..

Звертаючтсь до античності мають на увазі Стародавню Грецію і Рим (II тисячоліття до н. к. – кінець V ст. н. е.). Стародавня Греція займала територію південної частини Балканського півострова, всі острови Егейського моря та західне узбережжя Малої Азії. «Особливістю історичного розвитку давньої Греції було її заселення спорідненими племенами, що розмовляли діалектами грецької мови і об’єднувалися спільною еллінською культурою» [13, с. 27]. У час, коли прадавні греки ще не володіли засобами виробництва, вони жили серед жорстокої і страшної природи, яка щоденно загрожувала їхньому існуванню. Раптові повені, блискавки, виверження вулканів, спека, холод, землетруси забирали багато людських життів і викликали сильний страх перед грізними і таємничими силами природи. Також, люди почали спостерігати певні природні зміни, такі як день і ніч, пори року, схід і захід Сонця, а вночі появу небесних світил, також певні появи джерел, рух річок, води котрих плили у невідому далечінь. Мінливість природи з її розквітом на весні та згасанням восени, земля, що постійно давала свої плоди – все це викликало в уяві стародавніх греків

неймовірні враження і творило в уяві образи божеств, вищих сил, надприродної енергії. З'являються не тільки доброзичливі боги, але й демони, що в процесі історичного розвитку обростають таємничим шлейфом обрядів, культових дійств, жертвоприношеннями задля захисту. Одночасно починають і створюватися їхні «біографії», до яких кожне пізніше покоління додає все нові і нові факти. Небо, землю і підземний світ греки сприймали як велику родову общину, в яких боги, як правило, мали схожість з людьми, часом поєднувалися з частинами тіла певних тварин, але залишалися жахливими на вигляд, могутніми і всесильними та мали величезні розміри. «У цьому виявилися космогонічні уявлення греків, що становили першу інтуїтивні спробу людини осягнути походження всього сущого з єдиного цілого» [13, с. 34].

Грецький родовід богів починається з безмежної порожнини – Хаосу, в якому з'являються Гея (Земля) та Ерос (Любов). Це були три начала майбутніх «старших» богів, «що свідчили про бажання стародавніх греків ще тоді філософськи осмислити міфологічні образи, що символізували поняття простору (Хаос), матерії (Гея) та постійного руху (Ерос)» [13, с. 34]. Ці боги породжують Урана (Небо), Селену (Місяць), з надр Землі з'являється Понт (Море). Від Урана і Понта Гея народила велетнів, сторуких гекатонхейрів, кіклопів, титанів. Уран стає правителем Всесвіту, але його скидає з трону і ув'язнює у Тартарі син - титан Крон (Кронос). Кронос зі своєю дружиною Реєю породжують стоглавого Тіфона, пса Кербера, вогнедишну Химеру, Горгону Медузу, Ларнейську гідру, Сфінкса, гарпій. Ці боги наганяли на людей тільки страх, відчуття незахищеності та вразливості, проте з часом ці відчуття змінюються.

Вже після першого поділу праці, коли скотарство почало відділятися від землеробства, а на заміну матріархату приходить патріархат, влада переходить до рук чоловіків. Учені називають цей період епохою героїзму. Греки починають створювати антропоморфних богів, які є дуже схожими на людей за зовнішністю, з їхніми людськими вадами та пристрастями, проте мають атрибутику божеств – безсмертя і неймовірну вроду. Такими богами були олімпійські боги, які жили на найвищій горі Греції – Олімпі (2911 м), де за наказом Зевса бог-ремісник Гефест, збудував розкішний золотий палац, в якому і мешкали боги. Там ніколи

не було снігу чи дощу, вони жили в розкоші і бенкетах, слухаючи чарівні пісні, музичну гру Аполлона на лірі чи кіфарі. «З вершини Олімпу, вони з «олімпійським спокоєм» дивилися на людський мурашник, їх ніби не турбували тривоги і страждання людей… Такими їх малювала, підкреслюючи їхню цілковиту зверхність над людиною, традиційна міфологія, такими їх сприймали греки» [13, с. 36]. Боги вже не були такими страшними, як їхні попередники, вони стали значно ближчими до людей. З ними можна було дружити, кохатися, змагатися, критикувати їхні дії і вчинки. Люди почали звільнятися від гнітючого страху який вселяли в них старі боги. Проте олімпійці не були такими добрими як може здатися, вони жорстоко карали тих, хто насмілювався їх ображати, зокрема, на вічні муки за злочин перед богами були засуджені Тантал і Сізіф.

Надзвичайно поширеним в Греції був культ героїв – напівбогів, засновників міст, відважних полководців. Таких героїв вважали посередниками між богами і людьми, а деякі з них навіть впливали на долю дюдей, захищади і рятували їх від злих сил, зокрема, Тесей, Персей, Геракл, Ясон, Ахілл, Еней, Одіссей, Агамемнон та ін. І хоча процес міфотворчості завершився, легенди і міфи набули своєї остаточної сталої форми, проте деякі зміни все ж продовжили відбуватися, і все завдяки трагічним поетам. Вони, задля втілення своїх творчих задумів, свідомо змінювали окремі епізоди того чи іншого міфу, сміливо використовували певні маловідомі варіанти з різних регіонів Греції. Найвідомішим є «Ілліада» та «Одіссеа» Гомера, та «Теогонія» Гесіода.

Слово «міф» походить від давньогрецького «мютхос». У давніх греків, чи як вони себе називали, еллінів, воно означало: слово, розмова, прислів’я, байка, порада. Тобто, вона мало набагато більше значень аніж у нас сьогодні. Похідним є термін «міфологія» або сукупність міфів чи галузь знання, що вивчає міфи. Якщо розподілити їх усіх за змістом то можна визначити такі різновиди:

1. Пояснювальні, що тлумачать виникнення якогось явища природи чи людського суспільства.

2. Розповідні, в яких викладаються вигадані історії про давнину.

3. Міфи про виникнення світу чи про його створення богами.

4. Міфи, в яких діють герої – напівбоги, прапращури історичних людей»[5, с. 232].

У грецьких міфах втілилися нездійсненні мрії людства тих часів: приборкання сил природи (подвиги Геракла та інших героїв), освоєння далеких земель (подорожі аргонавтів та Одіссея), опанування повітряного простору (Дедал та Ікар). «Неможливо переоцінити значення грецької міфології для світової культури. Тож не випадково знайомство з історією грецького народу ми починаємо з вивчення його міфів. Їх можна назвати тим золотим фондом, що його в скарбниці своєї пам'яті повинна мати кожна освічена людина» [2, с. 237].

У Давній Греції (Елладі) – міфи стали основою літератури, скульптури, живопису, театрального мистецтва. Зважаючи, що грецька культура була першоджерелом та зразком для наслідування подальших епох, тематика грецької міфології продовжує своє життя у творчості європейських митців і до сьогодення.

Грецьку цивілізацію сьогодні називають «грецьким дивом», адже саме вона подарувала світу основи сучасного світобачення, інступівала розвиток європейської культури. Надзвичайні досягнення Давньої Греції були обумовлені постійним прагненням до ідеалу, формуванням гармонічного індивідуума.

Головним досягненням для древніх греків була єдність внутрішньої та зовнішньої досконалості. У формуванні гармонійно розвиненої людини, найважливіша роль відводилася музиці, котра займала головну роль у житті та культурі греків. Без неї не обходилися громадські події та святкування.

З музичним мистецтвом нерозривно пов'язана вся грецька література і театр. Ідеальний грек повинен був вміти грати на музичних інструментах, співати та бути імпровізатором. Всьому цьому навчали в межах обов'язкової освітньої програми. Багато атлетичних змагань складалися не із спортивних дисциплін, але й музичної та поетичної майстерності. Високим мистецтвом греки вважали сфери театру, літератури, музики і танцю, та протиставляли їх архітектурі, скульптурі та живопису, які позначалися терміном «техно» та вважалися ремеслом. Саме в Давній Греції з'явилися поняття, які використовуються і сьогодні: це мелодія, гармонія, ритм, хор, оркестр, рапсодія,

симфонія та багато інших. Вже саме слово «музика» має грецьке походження, а покровителем мистецтва вважається бог Аполлон.

Аполлон був наставником дев'яти муз, кожна з яких була втіленням певного жанру або виду мистецтва. Всі музи Аполлона були пов'язані з музикою, та ні одна з них не відповідала лише за неї. Перші чотири музи Каліопа, Ерато, Евтерпія, Полігімнія, представляли різні поетичні сфери, а в Давній Греції поезія була нерозривно пов'язана з музикою. Поетичні твори виконували розспівуючи під музику, виконавці називадтсь аедами або рапсодами. Аедом був і славний Гомер. Найпопулярнішим фракійським поетом того часу був Орфей, який зачаровував своїм співом та грою на лірі не тільки людей і богів а і всю природу.

З часом виникли малі поетичні форми, призначені не для виконання для широкої аудиторії, а для вузького кола вибраних і посвячених. Такі поезії виконували під акомпонемент ліри, тому за ними і закріпилася назва «лірика». Очевидно, що не могла обійтися без музики і Терпсіхора, покровителька танцювального мистецтва. Для ще двох муз Талії і Мельпомени музика також являлася необхідною частиною існування, адже вони були покровительками театральних жанрів – трагедії та комедії. Оскільки театральні п'єси писалися у віршованій формі, вся дія були музичною, а сама антична драма стала в подальшому основою для створення оперного жанру.

1.2. Відображення античної міфології в західноєвропейській музиці

Беззаперечні досягнення античної культури стали зразком для наслідування в подальші епохи, зацікавлення грецькою міфологією знаходило втілення у музичних образах. Зокрема, давньогрецька трагедія стала праобразом для творчості композиторів кінця XVI ст. Трагедія, що була призначена для вшанування античних богів переродилися у новий жанр – оперу. Не дивно, що більшість творів на міфологічний сюжет були написані саме в цьому жанрі. Проаналізувавши творчість композиторів до 1700 року, можна побачити, що для

половини з них джерелом натхнення слугували жіночі міфологічні образи, меншою популярністю користувалися персонажі «в парі», і найменше чоловічі образи. Зокрема, найпопулярнішими жіночими образами для композиторів були: Дафна – юна прекрасна німфа, в яку був закоханий сам бог Аполлон, Евридіка - її вважали чи то німфою-дріадою, чи то богинею природи, проте беззаперечно вродливою та ніжною дівчиною, Персефона (Прозерпіна) - дочка богині Деметри, що була викрадена богом підземного царства Аїдом, Дідона – мудра та вродлива цариця Карфагену, що віддала своє серце Троянському герою Енею, Венера – богиня краси та кохання, Цирцея – дочка бога Геліоса та океаніди, чаклунка, котра полонила серця Одіссея. Спостерігаємо, що жіночі образи були мали певну подібністю: Дідона - Цирцея, Дафна - Персефона, Евридіка - Афродіта, всі ці жінки в грецьких міфах мали свої історії життя, проте єдиною спільною справою для них було – задовільнити бажання чоловіків – чи стати насильно за дружину, чи бути «тимчасовим прихистком», чи тією, яка дає наснагу до життя і надихає на подвиги та героїчні вчинки. Цікавою темою для суспільства, і не тільки XVII ст., завжди є кохання. Деякі міфологічні пари стали настільки культовими, що їхню історію кохання розповідають і по нині, як наприклад про «Орфея та Евридіку». Композитори навмисно вибирали найцікавіші моменти з міфів, бо це робило їхні твори цікавими і вносило певний дух «змагання», кожен бажав знайти сюжет, і бути першим хто звернувся до нього. Також вибір сюжету диктувала тодішня публіка, яка полюбляла ті чи інші історії. В творах на «жіночі» сюжети домінують емоції, почуття, а «чоловічих» показується становлення героя, причини та наслідки певних дій. Яскравим прикладом може слугувати опера «Орфей» 1607 р. написана Клаудіо Монтеверді (Claudio Monteverdi), що вважається однією з найкращих творів на міфологічний сюжет про Орфея. Також згадуються й інші грецькі герої та напівбоги: Тесей, Персей, Еней, Ясон та ін. Не тільки грецька міфологія була джерелом для натхнення митців XVII ст., але й єгипетська, котра була екзотичнішою, менш відомою, проте не менш цікавою. Єдина відома опера того часу це «Ісіда» Жана Батіста Люллі (1677 р. Jean – Baptiste Lully). Звернення Люллі до цього міфу було досить неочікуваним, адже до неї він вже написав п’ять опер на грецькі

міфологічні сюжети, та після неї написав ще п’ять. З цієї опери і почалася цікавість до міфології інших народів, проте саме грецька міфологія домінуватиме в мистецтві включно до XXI ст.

Ми можемо побачити еволюцію міфологічних сюжетів в музичному мистецтві до 1700 року:

1. 1455 р. «Коли Дафна втекла від прекрасного Феба», Якоб ван Ейк (Jacob van Eyck), балет-пісня;
2. 1588 р. «Цар Едіп», Андреа Габріелі (Andrea Gabrieli), опера;
3. 1594 р. «Дафна» Якопо Пері (Jacopo Peri), опера;
4.)1600 р. «Евридіка» Якопо Пері, опера;
5. 1602 р. «Евридіка» Джуліо Каччіні (Giulio Caccini), опера;
6. 1607 р. «Орфей», Клаудіо Монтеверді (Claudio Monteverdi) , опера;
7. 1608 р. «Дафна» Марко да Гальяно (Marco da Galiano), опера; (німфа)
8. 1627 р. «Дафна» Генріх Шютц (Heinrich Schutz) опера;
9. 1630 р. «Викрадена Персефона», Клаудіо Монтеверді, опера;
10. 1638 р. «Орфей і Евридіка», Генріх Шютц, балет;
11. 1639 р. «Весілля Пелея і Фетіди», Франческо Каваллі (Francesco Cavalli), опера;
12. 1639-40 рр. «Повернення Улісса» Клаудіо Монтеверді, опера
13. 1640 р. «Кохання Аполлона і Дафни», Франческо Каваллі, опера;
14. 1641 р. «Покинута Дідона», Франческо Каваллі, опера;
15. 1642 р. «Закоханий Амур», Франческо Каваллі, опера;
16. 1643 р. «Егісф», Франческо Каваллі, опера;
17. 1649 р. «Ясон», Франческо Каваллі, опера;
18. 1650 р. «Улліс на острові Цирцеї», Джузепе Дзампоні (Giuseppe Zamponi), опера;
19. 1650 р. «Паріс і Олена», Генріх Шютц, опера;
20. 1651 р. «Каллісто», Франческо Каваллі, опера;
21. 1654 р. «Пелей і Фетіда», Жан Батіст Люллі (Jean – Baptiste Lully) опера;
22. 1660 р. «Закоханий Геркулес», Франческо Каваллі, опера;
23. 1665 р. «Народження Венери», Жан Батіст Люллі, балет;

24. 1666 р. «Музи», Жан Батіст Люллі, опера;
25. 1671 р. «Геркулес який помирає», Антуан Довернь (Antoine Dauvergne), опера;
26. 1673 р. «Кадм і Герміона», Жан Батіст Люллі, опера;
27. 1675 р. «Цирцея», Марк Антуан Шарпантьє (Marc – Antione Charpentier), музична драма;
28. 1675 р. «Тесей», Жан Батіст Люллі, опера;
29. 1677 р. «Ісіда», Жан Батіст Люллі, опера; (єгипетська міфологія)
30. 1678 р. «Психея», Жан Батіст Люллі, опера;
31. 1680 р. «Прозерпіна», Жан Батіст Люллі, опера;
32. 1682 р. «Персей», Жан Батіст Люллі, опера;
33. 1683 р. «Фаетон», Жан Батіст Люллі, лірична трагедія;
34. 1687 р. «Ахіллес Поліксен», Жан Батіст Люллі, опера;
35. 1689 р. «Дідона і Еней», Генрі Перселл (Henry Purcell), опера;
36. 1694 р. «Цирцея» Анрі Демаре (Henry Desmarest), музична трагедія;
37. 1698 р. «Венера», Андре Кампра (Andre Campra), музичне свято;

Історичний період до 1800 року був надзвичайно плідний у мистецтві, зокрема в музичному? Виділяється орієнтація на античні образи і, знову ж таки, аналізуючи творчу спадщину композиторів 1700 – 1800 років, виявляємо домінування міфологічних жіночих образів. Спостерігаємо звертання до нових міфологічних сюжетів, зокрема. В сюжетних лініях з’являються Антигона, Аріадна, Данаїди. Образи Дідони та Церцеї також зберігали свою популярність. Хітом цього часу стає історія Іфігенії, її перебування в Тавриді та Авліді смакується композиторами як щось надзвичайне, захоплююче. Про неї було написано в цей період приблизно 10 опер. В «парних персонажів» також з’являються нові – Філемон та Бавкида, Алкід (Геракл) та Галатея та ін. Серед чоловічих образів популярним стає до того не знаний Демофонд, Креонт та ін. Вибір міфологічних сюжетів стає доволі різноманітним, композитори намагаючись відобразити політичні ситуації, події, певні висміювання чи захоплення, показуючи героїв та героїнь в періоди воєнних часів, тобто в «троянський» час, таким чином надаючи

міфічному прототипу певного монарха особливої значимості. Жіночі образи також перестають бути тільки «сльозливими», вони набирають сили. Взяти до прикладу ту ж Іфігенію, чи Цирцею. Жінка в оперному жанрі XVIII ст. стає сильнішою, мудрішою та сміливішою. Натомість, чоловічі образи наділяються певними «філософськими» рисами. Також вперше на міфологічний сюжет створюється кантата «Амур і Венера» (1768, Флоріан Леопольд Гассман).

Еволюцію міфологічних образів до 1800 року можна побачити в показаному списку нижче. Це не повний список творів цього періоду, а тільки деякі, котрі можуть увиразнити вищесказане:

1. 1700 «Дафна», Алессандро Скарлатті (Alessandro Scarlatti), опера;
2. 1704 «Іфігенія в Тавриді», Андре Кампра, музична драма;
3. 1708 «Дафна», Георг Фрідріх Гендель (George Frideric Handel) , опера;
4. 1714 «Еней і Дідона», Андре Кампра, музичне свято;
5. 1718 «Ацис і Галатея» Г.Ф. Гендель;
6. 1725 «Покинута Дідона» Ніколо Порпора (Nicola Porpora), опера;
7. 1726 «Покинута Дідона», Леонардо Вінчі (Leonardo Vinci), опера;
8. 1730 «Партенопа» Г.Ф. Гендель, опера;
9. 1734 «Аріадна на Криті», Г.Ф. Гендель, опера;
10. 1734 «Цирцея», Райнхард Кайзер (Reinhard Keiser), опера;
11. 1735 «Іфігенія в Авліді», Ніколо Порпора, опера;
12. 1739 «Весілля Геракла і Геби», Ніколо Порпора, опера;
13. 1742 «Демофонт» К.В. Глюк (Christoph Willibald von Gluck), опера;
14. 1744 «Геркулес» Г.Ф. Гендель, опера;
15. 1746 «Сцилла і Главк», Жан-Марі Леклер (Jean – Marie Leclair), опера;
16. 1749 «Весілля Геракла і Геби», К.В. Глюк, опера;
17. 1754 «Антигона», Бальдассаре Галуппі (Baldassarre Galuppi), опера;
18. 1756 «Антигона», К.В. Глюк, опера;
19. 1758 «Еней і Лавінія», Антуан Довернь (Antoine Dauvergne), опера;
20. 1762 «Орфей і Евридіка» Крістоф Віллібальд Глюк, опера;
21. 1762 «Алкід і Галатея», Йозеф Гайдн (Joseph Haydn), опера;
22. 1763 «Іфігенія в Тавриді», Томмазо Траетта (Tommaso Traetta), опера;

23.1764 «Покинута Дідона», Томмазо Траетта, опера;

24.1765 «Телемах, або острів Цирцеї» Крістоф Віллібальд Глюк, опера;

25.1767 «Амур і Психея», Ф. Л. Гассман (Florian Leopold Gassmann), кантата;

26.1768 «Іфігенія в Тавріді», Бальдассаре Галлупі, опера;

27.1768 «Амур і Венера», Флоріан Леопольд Гассман, кантата;

28.1768 «Іфігенія» Максим Березовський, опера;

29.1769 «Амур і Психея», Вісенте-Мартин-і-Солер (Vicente Martin y Soler), опера;

30.1770 – «Паріс і Єлена» К.В. Глюк, опера;

31.1770 «Демофонт», Йоганн Баптист Ванхаль (Johann Baptist Vanhal), опера;

32.1772 «Антигона», Томмазо Траетта, опера;

33.1773 «Філемон та Бавкида», Йозеф Гайдн, опера;

34.1773 «Демофонт» Максим Березовський, опера;

35.1774 «Іфігенія в Авліді» К.В. Глюк, опера;

36.1776 «Креонт», Д. Бортнянський, опера;

37.1778 «Алкід» Д. Бортнянський, опера;

38.1779 «Цирцея», Йозеф Мислівечек (Josef Myslivеček), опера;

39.1779 «Іфігенія в Тавриді» К.В. Глюк, опера;

40.1779 «Іфігенія в Авліді» Вісенте-Мартин-і-Солер, опера;

41.1781 «Іфігенія в Тавриді» Ніколло Паччінні (Niccolo Piccinni), опера;

42.1782 «Цирцея», Доменіко Чімарозо (Domenico Cimarosa), опера;

43.1783 «Дідона», Нікколо Паччінні, опера;

44.1784 «Орфей і Евридіка», Ян Давид Голанд (Johann David Hollan), балет;

45.1785 «Едіп у Колоні», Андре Гретрі (Andre Gretry), опера;

46.1785-90 «Смерть Орфея», Антуан Довернь, опера;

47.1788 «Іфігенія в Авліді», Луїджі Керубіні (Luigi Cherubini), опера;

48.1788 «Демофонт», Луїджі Керубіні, опера;

49.1792 «Покинута Дідона», Вісента-Мартин-і-Солер, опера;

50.1795 «Геракл і Демокрід», Антоніо Сальєрі (Antonio Salieri), опера.

Радикальні зміни у світогляді європейського суспільства пов'язуються з XIX ст. Ключовою датою стає 1789 рік – Велика Французька Революція. Це період великих економічних труднощів, адже наполеонівські війни виснажили економічні ресурси. На зміну системі, що панувала в класичний період приходить інша світоглядна система романтизму. Романтизм найбільш виразно відобразився в музичному мистецтві, що відкрито отримало здатність «відчувати», «переживати». В цей період герої музичних творів стають дещо ідеалізовані, в першу чергу композиторів цікавить їх внутрішній світ. Окрім грецької міфології стає популярним звертатися до міфології інших народів, наприклад швейцарської (1875 р., «Клятва в Рютли» Фелікса Дрезеке), кельтської (1833 р., «Мелюзіна» К. Крайцера), чеської(1881 р., «Рюбецаль» Густава Малера) та ін. З міфологічних грецьких образів стають популярними Прометей, Пігмаліон, Едіп та ін. Серед жіночих образів Артеміда, Електра, Медея. Зберігає свою популярність Орфей, проте це вже не закоханий, замріяний юнак, а загублена особистість, котра уособлює в мистецтві власну трагедію. Також, не можливо не зауважити великий спад в написанні творів на міфологічні сюжети. Композитори починають втілювати в своїх творах реальних чи майже реальних історичних персонажів (1819 р., «Впізнана Семіраміда», Джакомо Маєрбера), також героїв середньовічного епосу (1848 р., «Лоенгрін» Р. Вагнера). Динаміку міфологічних образів ми можемо побачити в запропонованому списку періоду 1800 – 1900 рр.:

1. 1801 «Творіння Прометея», Людвіг ван Бетховен (Ludwig van Beethoven), балет;
2. 1809 «Пігмаліон», Луїджі Керубіні, опера;
3. 1827 – «Смерть Орфея», Гектор Берліоз (Hector Berlioz), кантата;
4. 1836 «Едіп у Колонносі», Ансельм Гюттенбреннер (Anselm Huttenbrenner), опера;
5. 1837 «Міф про Прометея», Йозеф Ланнер (Joseph Lanner), вальс;
6. 1845 – «Едіп», Фелікс Мендельсон (Felix Mendelssohn), муз. трагедія;
7. 1846 «Гіппермнестра», Теодор Куллак (Theodor Kullak), опера;
8. 1847 «Прекрасна Амазонка», Теодор Куллак, рондо і полонез;

9. 1850 «Прометей», Ф. Ліст (Ferenc Liszt), для оркестру;
10. 1854 «Медея», Ф. Лахнер;
11. 1854 – «Орфей», Ференц Ліст, для оркестру;
12. 1858 «Троянці», Гектор Беріоз, дилогія;
13. 1858 «Орфей у пеклі», Жак Оффенбах (Jacques Offenbach), опера;
14. 1865 «Прекрасна Галатея», Франц фон Зуппе (Franz von Suppe), опера;
15. 1867 «Весілля Прометея», Жорж Бізе (George Bizet), кантата;
16. 1868 «Танталові страждання», Ф. фон Зуппе, увертюра;
17. 1873 «Фаетон», К. Сен-Санс (Camille Saint – Saens), опера;
18. 1875 «Юність Геракла» Каміль Сен-Санс, опера;
19. 1880 «Аргонавти», Густав Малер (Gustav Mahler), опера;
20. 1887 «Прозерпіна», К. Сен-Санс, опера;
21. 1887 «Психея», Сезар Франк (Cesar Franck), симфонічна поема з хором;
22. 1888 «Золоте руно», Калікса Лаввале (Calixa Lavallee), увертюра;
23. 1888 «Пентесілея», Умберто Джордано (Umberto Giordano), увертюра;
24. 1894 «Електра», Альберто Непомусено (Alberto Nepomuceno), опера;
25. 1898 «Артеміда», А. Непомусено, опера;
26. 1899 «Помста Амура» О. Танєєв, опера;

В XX ст. композитори почали знову активно звертатися до міфології. Найпопулярнішим образом стають добре вже знані Прометей, Едіп, Оддісей, не втрачає своєї популярності протягом трьохсот років Орфей. З жіночих образів Цирцея, Дафна, Медея, Електра. Вперше звертаються до образів Деметри, Сирени, Гермеса. Також продовжуються пошуки нових цікавих сюжетів в міфологіях інших народів, наприклад Евальд Аав, опера «Вікінги» 1928 року, Леонард Бернстайн, балет «Діббук» 1974 року. Творів на грецькі міфологічні сюжети в цей період стає надзвичайно багато. Герої трактуються по-новому, набагато сучасніше. Композитори більше не слідують певним законам і рамкам, вони на власний розсуд трактують оригінальні міфи, змінюючи сюжет, добавляючи нові деталі. Грецькі герої мають більше смислове навантаження, ніж в попередніх століттях. Майже зовсім зникають «парні» сюжети, які були популярними ще до 1800 року. Жінка трактується як самостійна, незалежна

персона, що в деякій мірі може бути сильнішою за будь-якого чоловіка, натомість чоловіків показують більш чуттєвими, приземленішими.

Еволюція міфологічних образів в період з 1900 – 2000 років:

1. 1900 «Прометей», Габріель Форе (Gabriel Faure), опера;
2. 1904 «Прекрасна Єлена», К. Сен-Санс, опера;
3. 1908 «Медуза», Л. Ружицький (Ludomir Rozycki), опера;
4. 1909 «Електра», Р. Штраус (Richard Strauss), опера;
5. 1910 «Дельфійські танцівниці», К. Дебюссі (Claude Debussy), прелюдія;
6. 1912 «Післяполудневий відпочинок Фавна», К. Дебюссі, балет;
7. 1913 «Еней на мандрівці», Я.Й. Лопатинський;
8. 1915 «Острів Сирен», К. Шимановський (Karol Szymanowski), поема;
9. 1917 «Деметра», К. Шимановський, кантата;
10. 1922 «Іфігенія в Тавриді», К. Стеценко, опера;
11. 1927 «Антигона», Артюр Оннегер (Arthur Honegger), опера;
12. 1931 «Едіп», Джордже Енеску (George Enescu), опера;
13. 1937 «Едіп-цар», І. Стравінський, опера-ораторія;
14. 1938 «Дафна» Р. Штраус, опера;
15. 1947 «Орфей», І. Стравінський, балет;
16. 1949 «Антигона», К. Орф (Carl Orff), опера;
17. 1951 «Тріумф Афродіти», К. Орф, кантата;
18. 1957 «Агамемнон», Гевергел Брайн (Havergal Brian), опера;
19. 1959 «Цар Едіп», Карл Орф, опера;
20. 1959 «Улліс», Луїджі Даллапіккола (Luigi Dallapiccola), опера;
21. 1963 «Цирцея», Алан Хованесс (Alan Hovhanness), балет, згодом симфонія;
22. 1965 «Прикутий Прометей», Лазар Ніколов, опера;
23. 1968 «Прометей», Карл Орф, опера;
24. 1984 «Гермес», Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino), для флейти;
25. 1985 «Прометей-Распутін» Є. Станкович, балет;
26. 1992 «Медея», П. Дюсапен (Pascal Dusapin), опера;
27. 1993 «Спів Орфея» В. Балей (Virko Baley), опера;

28.1996 «Орестея» О. Козаренко, мелодрама для інстр. ансамблю і читця.

Варто відзначити, що міф про Медею лежить в основі понад п'ятдесяти опер та музичних постановок. В європейській культурі цю історію згадують щоразу як загострюються дискусіїї докола прав жінок та їх становища в суспільстві. Сюжети переосмислюються композиторами та подаються по-новому, часто вже не маючи нічого спільного з оригінальним сюжетом міфу, проте зберігають основну його ідею. Також міфологічні образи можна побачити не тільки в мистецтві, а і в психології, наприклад запропонований Карлом Юнгом термін «комплекс Електри», чи «Едіпів комплекс» Фройда.

Еволюція міфологічних образів в період з 2000 – 2022 рр.:

1. 2001 «Нічна Одісе», О. Мануляк, інстр. твір для флейти, віолончелі і фортепіано;
2. 2002 «Оріон», Кайя Сааріаго (Kaija Saariaho), для оркестру;
3. 2004 «Венера у хутрі» Б. Фроляк, для скрипки і фортепіано;
4. 2004 «Оргія», І. Небесний, музика до драми Л. Українки;
5. 2005 «Роздуми про Нарциса» Маттіас Пінчер (Matthias Pintscher), для віолончелі з оркестром;
6. 2006 «Осіріс» М. Пінчер, для оркестру;
7. 2012 «Діонісій», або «Dionysyan misteries», Б.М. Котюк, для інстр. ансамблю, флейти Пана та органу;
8. 2015 «Нова Евридіка за Рільке» С. Шарінно, для S з оркестром;
9. 2015 «Іфігенія в Тавриді», О. Ретинський, опера;
10. 2015 «Пантесілея», П. Дюсапен, опера.

Виявлений обширний перелік творів на міфологічні сюжети переконує у великій популярності античної спадщини. Відтак пропонуємо ознайомитися з двома операми: «Еней і Дідона» Г. Перселла (1689) та «Електра» Р. Штрауса (1908) з позиції аналізу стилістичних особливостей та методів розкриття жіночих образів.

РОЗДІЛ 2. Музично-стилістичні особливості жіночих образів в операх «Еней і Дідона» Г. Перселла та «Електра» Р. Штрауса.

2.1. Барокова драматургія і музична риторика «Енея і Дідони» Г. Перселла.

Генрі Перселлл (1659-1695) – один з найвидатніших композиторів класиків національної англійської композиторської школи, його роль в еволюції національного музичного театру є визначною – він заклав основи англійської опери. «Дідона і Еней» є унікальною оперою, адже протягом двох наступних століть англійським композиторам не вдалося створити твір такої ж майстерності, і твір Перселла був так званим класичним зразком у всіх відношеннях. Виразова сила музики, проникливість драматургії дозволили цій опері зберегти і утвердити значення свого жанру в історії культури Англії.

Як прийнято вважати, Перселлл написав свою «Дідону і Енея» в 1689 році. Замовила йому цю оперу приватна особа, і музика була призначена для аматорського спектаклю в лондонській школі-пансіоні для дівчат. Таке замовлення давало композитору свободу вибору. Перселлл створив оригінальний твір, аналогії котрому не було в Англії того часу, не було і пізніше, коли Гендель утвердив захоплення італійським типом спектаклю. В опері Перселлла драматургія пов’язана з національними театральними традиціями, а композиційні особливості і музичний стиль говорять про органічність перетворення рис італійської опери на англійській основі.

«Дідона і Еней» писалася в тандемі з учителем танців, власником пансіону Джошуа Прістом, котрий вже створював постановки танцювальних епізодів для «Короля Артура», «Королеви фей» для професійної сцени.

Лібретистом у створенні опери був вибраний Наум Тейт – поет і драматург, котрий вже набув популярності в той час завдяки своїм обробкам Шекспіра. Сюжет «Дідони» був взятий Тейтом з епічної поеми Вергілія «Енеїда». В

єлизаветську епоху цей сюжет був добре відомим в Англії. Тейт, десять років перед цим, вже працював над образами Дідони, Белінди та Енея в п'єсі «Брут Альбійський» і саме вони стали прототипами основних героїв опери. В сюжет «Дідони» лібретист також приніс мотиви, котрі були притаманні національній театральній традиції. Наприклад сцени за участі потойбічної сили, або сцена в порту з хоровою піснею маторсів. В результаті, лібретто опери поєдувало в собі риси театру епохи Реставрації, ліричної трагедії, побутової комедії і англійської маски.

Раннє видання «Дідони і Енея» датується 1841 роком, під керівництвом Джорджа Макферрена – композитора, професора Кембріджського університету. Копія лібретто, що була знайдена пізінше, показувала що велика частина музики є утраченою. Серед сучасних сценічних версій опери Г. Перселла найбільш поширеною є редакція англійського композитора Б. Бріттена.

У Львівському залі органної та камерної музки 8 та 10 грудня 1995 року хор і оркестр Вищого музичного інституту імені Лисенка «Perpetuum Mobile» (муз. керівник та диригент – Георгій Павлій) виконали оперу. Серед солістів були Джордж Ньютон Фітцджеральд у ролі Енея (Велика Британія), а також Василь Сліпак, котрий виконав одразу три арії: Відьмака (контратенор), Духа Меркурія (баритон) і Юнги (тенор). Це було перше концертне виконання мовою оригіналу в Україні». Також існує лібрето в українському перекладі Олени О'Лір.

«Дідона і Еней» - опера на три дії (4 картини)

Дійові особи: Дідона – цариця Карфагену, Еней – троянський герой, Белінда – сестра Дідони, Служниця, Чаклунка, 2 відьми, Матроси

Опера починається короткою увертюрою, написаною в тональності c-moll. Форма увертюри – складна двочастинна. Перша частина написана в періодичній формі, складається з 3х періодів по 4 тт, темп Lento. Друга частина – контрасна, містить репризу, темп Allegro moderato. Побудована на секвенціях, котрі так притаманні епосі бароко. Саме друга часина створює образ бурхливого моря, моря котре звело коханих Енея і Дідону разом, а потім і розлучило.

І Дія. Картина І побудована таким чином, що 1 частина (спів Белінди, пісня Дідони і хору) представляє розвиток особистої драми Дідони, 2 частина

протиставляється першій – хор, котрий віщує весілля та об'єднання двох великих володарів, прославляє Купідона, поява Енея котрий закоханий в Дідону. Побудована 1 картина за принципом – від печалі до заспокоєння, що показано в тональному прогресі від до – мінору до До-мажору.

Починається з короткого заспіву Белінди «Shake the cloud from off your brow», в тональності c-moll, котра заспокоює прекрасну Дідону словами про те, що доля їй дала славу, трон, владу, і що цариця народжена для щастя, та має прогнати хмари сумнівів і печалі, котрі туманять її голову. Спів Белінди підхоплює хор, котрий наче підтверджує її слова, та має створити заспокійливий ефект на Дідону.

Проте, Дідона не слухає слів сестри, та в свої пісні говорить про страхом і погані передчуття. Пісня Дідони побудована на синкопованій мелодії, з частим співом на склад «Ah». Ця пісня є жалобою. Переважання синкопованого ритму у вокальній партії Дідони, низхідні ходи та повторювання ходу на ввідних тонах тональності в оркестрі створюють атмосферу жалю та безповоротності майбутньої трагедії. Белінда знову заспокоює сестру словами, їй вторить хор, котрий своєю гомофонно-гармонічною фактурою утверджує слова Белінди.

При згадці про Енея та їхнього майбутнього весілля цариця наче оживає. Це проявляється в її арії «Whence could so much virtue spring?». Сум Дідони наче розвіюється, вона віртуозно розспівує про мужність, красномовність Енея. В її мелодії з'являються досить віртуозні пасажі, при згадці що в крові Енея тече кров богині і царя, та стрибки на далекі інтервали і хроматизми при згадці про важкі випробування котрі впали на долю троянця.

Одним з важливих ритмічних прийомів у бароковій музиці, який створює цікавий ефект для слухача є геміоли. Такий прийом є основою для дуету Белінди з однією з служниць «Fire no danger to ensue» (C-dur) і для хору котрий славить бога Купідона, та сповіщає про появу Енея.

Коли з'являється Еней, тональний фон та веселий настрій котрий домінував до цього змінюється (тональність e-moll). Змінюється фактура хору, з гомофонно-гармонічної на поліфонічну, де кожна партія новим вступом теми наголошує на особистій трагедії героїв. Проте Белінда – котра по своєму задумі

є безпосередньо чистим і позитивним героєм, своїм фанфарним закликом віщує «кохання переможний час» і наче примушує хор повірити їй, та оспівати велике кохання Енея і Дідони котре благословенне богами.

1 картина закінчується тріумфальним танцем – чаконою.

2-га картина контрастує у відношення до 1 картини, починається вступом (f-moll), який своїм драматизмом вводить нас у зовсім інший світ – світ містичний та прихований від людського ока, світ чаклунства та зла.

Чаклунка, що є очільницею цього світу, не може прийняти той факт щастя Дідони та замислює розлучити коханих. Мелодія Чаклунки побудована на низхідній лінії із висхідними стрибками-закликами до своїх сестер-відьом. Цю драматичну лінію підтримує хор, котрий в цій картині вже не виступає як реальні люди, жителі Карфагену, а як потойбічні сили, духи лісу котрі є свідками темного замислу Чаклунки. Фактура гомофонно-гармонічна, тональність B-dur. Вибір мажорної тональності не є випадковим. Духи, сили в уособленні хору славлять зло, це є їхня звеличальна пісня темним силам, вони не відчувають провини, чи докорів сумління як звичайні люди, вони щиро радіють і тішаться що «зло є їхнім головним умінням». Чаклунка ж наділена людськими рисами, їй притаманні всі людські почуття, і домінує над ними гнів. Так як основним ворогом для неї є Дідона, котра була жінкою красивою, розумною і наділеною владою – то одним з важливих почуттів котрі переважають у цій містичній картині є заздрість. Яскравими персонами цієї картини є дві відми, поплічниці Чаклунки, котрі всіляко сприяють здійсненню її підступного задуму. Їхні пісні побудовані на імітаціній поліфонії, одна відьма вторить іншій, що створює ефект двоголового змія. Ці персонажі не є самостійними героями, а позиціонуються як один. Вони наче антиподи світлій Белінді.

Чаклунка продовжує свою пісню, котра вже змінює свій характер. Подібно до Дідони, що змінювалася при згадці про Енея, так само Чаклунка радіє, впевнившись у своїй перемозі. Це підтримується перехожом в тональність F-dur, і хором, що співає «Ho ho ho». Цікавим для слухача буде використання Перселлом використання прийому Echo спочатку в оркестрі, а потім в закулісному хорі. Це створює ще більший драматизм, адже тепер не залишається

сумнівів у здійсненні підступного задуму. Закінчується друга картина танцем Фурій. Він теж вторить хору, підтримує це містичне дійство за допомогою закулісного оркестру.

Отже, проаналізувавши I Дію можна зробити висновок що картина 1-ша і картина 2-га є антиподами одна одній, Белінда – Відьмі, Дідона – Чаклунці, Хор карфагенців – хор духів, чакон – танець Фурій. Залишається питання : яке місце у всьому цьому займає Еней?

II Дія

Вона починається Рітурнелем в тональності d-moll. Форма проста двочастинна. Створює настрій буденності придворного життя.

3-тя Картина.

Події відбуваються у гаю, куди приходять Еней, Дідона, Белінда, царський почет. Белінда починає свою пісню «Thanks to these lonesome vales» (Allegretto також в тональності d-moll, яку одразу підхоплює хор. Спів Белінди варіюється, набуває певного фактурного розвитку, так само і хор, що спочатку має гомофонно-гармонічну фактуру, а потім поліфонічну. Цей спів має пейзажний характер, мирне споглядання природи і захоплення її красою.

Зміна характеру відбувається в аріозо Дідони (Andante con moto, non troppo lento). Переживаючи внутрішній конфлікт з собою, в звичайній красі, якою так захоплюється Белінда, Дідона бачить для себе приховані змісти. Так вона розповідає про міф Артеміди та юного мисливця Актеона. Актеон - мисливець, котрий був вихованцем самого Хірона, забрів у долину в якій побачив оголену Артеміду що купалася з німфами. Богиня, розгнівана таким зухвальством мисливця, перетворила його на оленя, котрого роздерли власні собаки. Цією розповіддю, Дідона нагадує собі і Енею, про те, яка страшна кара чекатиме на людей, котрі насмілилися розгнівати Богів.

Еней, побачивши звіра, котрий приліг відпочити, заспокоює Дідону, вважаючи це певним знаком Богів. Проте, музика в оркестрі модулює в тональність D-dur, набуває віртуозних пасажів, та вводить нас в новий драматизм ситуації.

Для мистецтва епохи Відродження та бароко є притаманний емблематизм. Композитори, доступними їм засобами, створювали емблеми стараждання, плачу, ненависті, радості та ін. Це робилося для того, щоб уважний слухач зміг розшифрувати їхній задум і це справляло певний ефект. Перселл в цій сцені використовує певні музичні риторичні фігури, такі як exlamatio, tirata, suspiratio, interrogation. Ці спеціальні музичні символи-фігури виражають у звуках певні поняття, ідеї, наприклад сцена грози і грому – це hypotyposis.

Музична мова Белінди, котра закликає всіх сховатися від грози, пронизана suspiratio, interrogation та прикрашена мелізмами, хор вторить їй та підсилює драматичний ефект. Раптова зміна тональності (a-moll) говорить нам про появу чогось нового, незнаного до цього моменту – Духа. Дух закликає Троянця покинути Дідону і Карфаген, і йти на землі, котрі йому провіщені Зевсом.

З цього моменту починається монолог-жалоба Енея з декламаційним характером на межі з речитативом і аріозо. Герой з розбитим серцем, скаржиться на свою долю і не знає як сказати про це Дідоні. Він справді щиро її кохає, та воля Богів сильніша за його власну.

З'являються Чаклунка та Відьми, котрі радіють тому, що змогли обдурити Енея, їх тріо жваве, радісне, фактура змінна – гомофонно-гармонічна та поліфонічна (d-moll). Хор, який слідує за ними (D-dur) немов підсумовує всі події II дії та утверджує нерадісну ситуацію. Завершується II дія швидким танцем (d-moll)

Як вже відзначалося, композитор наділив головних героїв антиподами, так і в цій дії, він співставляє героїв, і це ми можемо побачити в тональному співвідношенні. Белінда, хор, Дідона (d-moll/ D-dur) , Чаклунка, Відьми, хор (d-moll/ D-dur), Дух, котрий з'явився (a-moll) та Еней, який продовжив своє головне в цілій опері аріозо, не був удостоєний власної тональності, а залишився в чужій (a-moll), таким чином, композитор вкотре наголошує, що Еней являється чужинцем, він не знаходиться в єдності ані серед людей, ані серед містичних персонажів.

III Дія

Складається з 2-х контрасних картин. Драматичний розвиток від веселощів до скорботи. Це видно перш за все у тональному співвідношенні від B-dur до g-moll.

4 Картина

Починається прелюдією в тональності B-dur. Матроси корабля, на якому має відпливаит Еней святкують і веселяться. Безтурботно починає свою матроську пісню Шкіпер, закликає попрощатися з дівчатами, його підтримує хор. Матроський жанр пісень в музичному мистецтві є досить відомим. Такі пісні називаються «шанті» в нас час. Зважаючи на певні характеристики цього номеру в опері (синкопований ритм) ми можемо зробити висновок що ця пісня належить до різновиду матроських пісень, а саме до capstan shanties, які були популярними за часів вітрильного судноплавства, та допомагали морякам синхронізувати темп спільної роботи. Цей спів переходить в Танець матросів. З натовпу з'являються Чаклунка і Відьми, що співають своє переможне тріо «See, the flags streamers curling… ho ho ho!». Ця сцена наповнена радощами, тріумфом та диким сміхом. Хор, що підтримує відьом є досить віртуозним щодо мелодичної лінії кожної з партій. Ця картина закінчується танцем матросів і відьом. Перселл один з перших хто використав в цій опері, зокрема саме в цій частині національні англійські мотиви - ритми і мелодії, що нагадують англійські народні пісні та танці. Ліричністю, мелодійністю і любов'ю до народної музики Перселл ніби передбачає романтизм, що запанує на європейській сцені через два століття.

2-га частина контрасна, вона слугує одночасно і кульмінацією опери і її розв'язкою. Починається вона співом Дідони в g-moll де цариця вирішує померти, якщо Еней її залишить. Побудована на basso ostiunato. В оркестрі звучать хроматичні ходи, не пов'язані з мелодичною лінією героїні. Мелодія не несе більше англійського колориту і є цілком індивідуальним твором композитора. Дует Дідони і Енея вкотре показує несамостійність героя як в тональному плані, так і в мелодичній лінії. Як тільки він бачить гнів Дідони, яка не вірить його «сльозам» і явно починає вести їхній дует. Він повністю наслідує її партію ходами по головних ступенях акордів, таким чином сворюючи

розгорнуті акордові послідовності, як тільки Дідона змінює свою мелодичну лінію на широкі пасажі, Еней починає наслідувати її. Еней згоден не підкоритися волі Богів, і залишитися з Дідоною, проте горда Цариця не хоче приймати назад Троянця. Хор виступає знову в ролі царського почету, і відіграє в цій сцені роль задану античними трагедіями. Останній номер, який є найпопулярнішим в цілій опері – передсмертна арія з речитативом Дідони «Thy hand, Bilinda», «When I am laid» є настільки яскравою за драматизмом, що її можна вважати центральним номером опери. Оскільки арія є ця передсмертною, вона пронизана цілою низкою різних переходів і переправ до Підземного царства, яке ми можемо бачити і в інших міфах. У цій сцені Перселл втілив дуже цікаву річ: хід - підйом вокальної партії по горизонталі, та спуск оркестрової партії по вертикалі. Як ми знаємо за Вергілієм, Дідона зробила жертовник для Аполлона і вбила себе на ньому, таким чином приносячи себе в жертву богам. Хоча в опері про це не йде, але це розуміється само собою. Історія Дідони і Енея в Англії того часу була популярною і добре знаною, тому композитор, розробивши таку концепцію мелодичного руху мав на увазі Catabasis та Anabasis. Catabasis – це «сходження» в пекло, а Anabasis це «підняття». Таким чином Перселл надає Дідоні зовсім іншу характеристику, аніж звичайній жінці, сильній і красивій.

Арія Дідони також пронизана музично-риторичними прийомами, такими як exlamatio, saltus duriusculus, passus duriusculus, suspiratio, circulatio. Як можемо відзначити, саме ця фінальна арія була найбільш «зашифрована» композитором. Мелодична лінія арії є вражаюче ліричною та простою. В ній відсутня орнаментальність, складні ритмічні фігури, проте ця простота та «світло», яке залишається опісля – не можуть не зачаровувати. Беззаперечно, Перселлл був мелодистом, який відчутно вплинув на подальший розвиток оперного жанру.

Не дивно, що саме смерть Дідони є центральним номером опери, адже перші книжкові ілюстрації «Енеїди» датовані 4-5 ст. н. е. містять зображення Цариці. Не тільки композитори, а й європейські художники цікавилися «самогубством Дідони», наприклад Рубенс, Тьєполо, та ін.

Натомість Еней в опері Перселла є не таким, як змальовував його Вергілій в поемі «Енеїда». В опері Еней постає Троянцем, який спочатку підкоряється волі

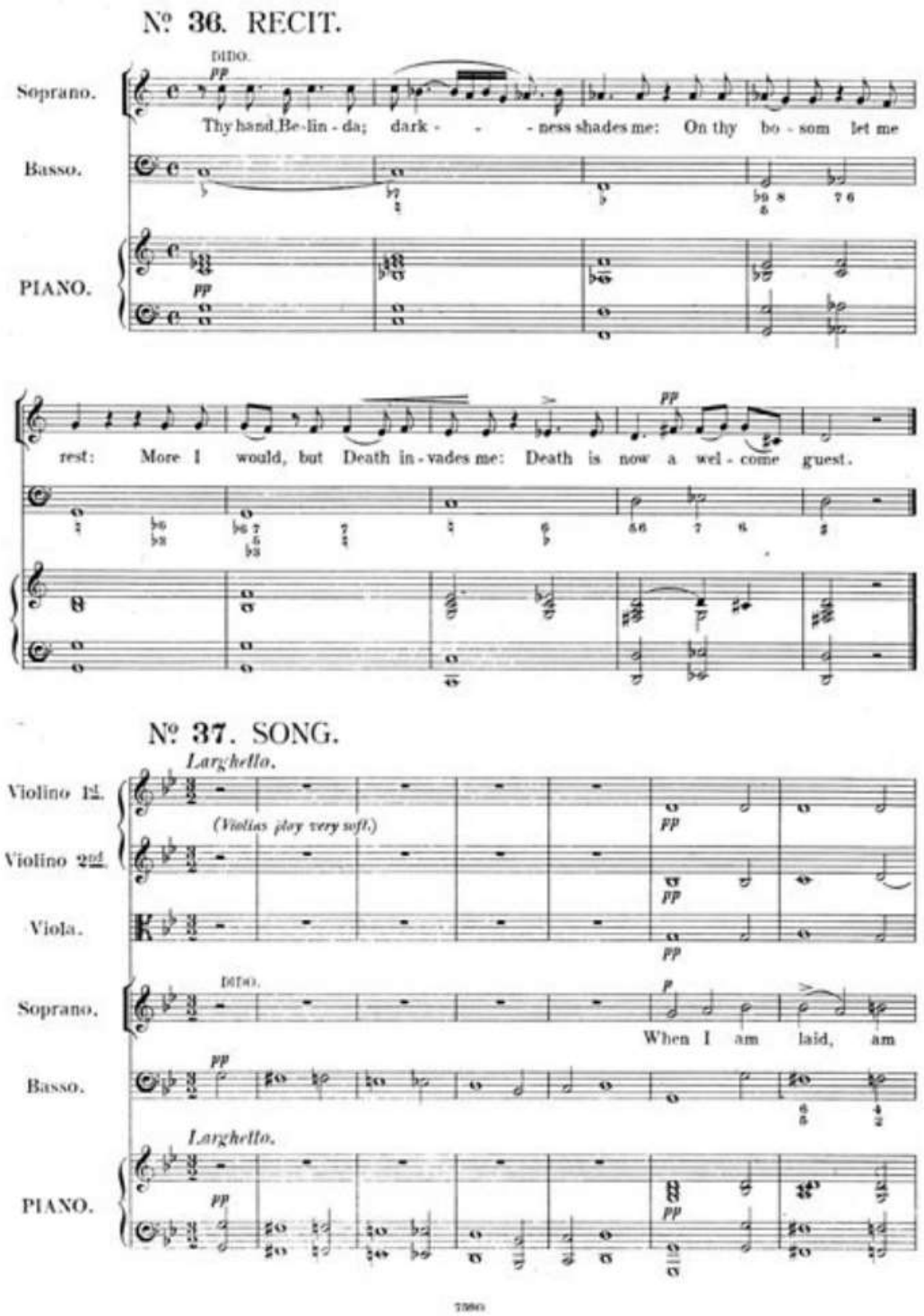
Богів, а потім під впливом Дідони змінює свою думку. Наум Тейт, розробляючи характеристику цього героя, спеціально показує його з такої сторони, адже за Вергілієм, герой не змінював свого рішення, і хоча на душі йому було важко, він холодно відштовхнув Дідону і покинув її. Висвітливши Енея в такому світлі – він показує несамостійність героя, його нестабільність, що не притаманно справжньому Троянцеві, античному героєві. Перселл так само не надає героєві особливої характеристики, ні в тональному плані, ні в мелодичному, ні в гармонічному Головним персонажем мала залишатися Дідона, та її особиста трагедія.

Переживши втрату, Дідона була змушена покинути свій рідний дім та відправитися на пошуки нового. Заснувала цариця Карфаген також не просто, а великим розумом, поділивши шкуру бика на багато смужок. Таким чином охопивши велику територію. Як відзначав Вергілій, вона була не тільки вродлива, а мудра та справедлива. Живучи в Карфагені, згідно Вергілію, вона відмовляля всім чоловікам, котрі хотіли взяти її заміж, та серце її розтануло під поглядом Троянця. Якщо аналізувати Дідоду як жінку, то беззаперчно вона не вміла вибирати чоловіків. Вона була Дочкою царя, котрий дозволив їй вийти заміж по коханню, проте її підступний брат Пігмаліон, захотів заволодіти всіма багатствами Сіхея (чоловіка Дідони) та вбив його. Дідона довго несла траур за чоловіком, допоки не закохалася в Енея. Також на прощання з Троянцем вона попросила хоча б завагітніти від нього, щоб їй було заради чого жити. З цього всього, можна припустити, що Цариця була досить інфантильною жінкою. Перебуваючи під покровом батька, вона не сепарувалася від нього, як це повинно відбуватися у дітей, їй було комфортно жити в таких умовах, коли не потрібно приймати важливих рішень, а тільки слідувати наказам. Після смерті чоловіка, Дідона впадає в траур, вона відкидає можливість бути з чоловіком взагалі, проте підсвідомо шукає його. Їй нестерпно бути на самоті, вона не є щаслива сама по собі, вона грає роль, яку вона для себе обрала. Коли з’являється Еней, саме Белінда наштовхує Дідону на думки про можливе кохання, таким чином Дідона, підпадає під вплив. Вона повністю забуває себе як особистість, та розчиняється в коханому, і не дивиться на справжні факти. Еней не пропонував їй вийти заміж,

не обіцяв залишитися в Карфагені, натомість одразу повідомив що «шлях його лежить до Італії», бо так йому було віщовано. Невміння Дідони бути наодинці з своїми власними думками та пошук вирішення особистих проблем, проявляється і в тому, що Дідона готова просто завагітніти від Енея, не дивлячись на всі плітки та неможливість героїв бути разом в майбутньому. Імпульсивне рішення, яке вона прийняла в кінці цілком підтверджу думку про те, що вона не була психологічно стабільна, що її вчинок інфантильний, певна маніпуляція для того, щоб змусити героя страждати, викликати почуття провини. Це підтверджується і тим, що вона прокляла його та закликала Богів помститися йому.

Проте, самогубство через кохання, не розглядалося з такого боку ні в Давній Греції, ні в Англії 16 ст. Психологію почали вивчати значно пізніше, а такі вчинки сприймали як певний подвиг нп знак відчного кохання і відданості.

В даній ситуації оперного сюжету, Дідона та Еней стали жертвами гри Богів, що закінчилася трагедією. Можливо розуміючи це, Перселл в своїй опері вирізнив Дідону як героїню, яка обрала смерть, а не приниження. В цьому полягає переосмислення античного сюжету і впливовість цього твору в подальшому.



Генрі Персел «Дідона і Еней»

2.2. Особливості гармонічного та лейтмотивного мислення опери «Електра» Р. Штрауса

Роль Ріхарда Штрауса (1864-1949) в еволюції німецької музики була визначною, а його музична мова набула якості, що передувала мелодиці Арнольда Шенберга та Альбана Берга. Композитор також слідував законам вагнерівської музичної драми, розвивав принципи програмного симфонізму Г. Берліоза і Ф. Ліста. Одним з джерелом натхнення були літературні твори Ф.Нітше, О. Вайлда, Й. В. Гете та ін. Формування індивідуального стилю композитора відбувалося під впливом німецького музичного романтизму Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Р. Вагнера та Й. Брамса.

Опери Штрауса були найбільш популярними та виконуваними творами в XX ст. Заплутаність сюжетної лінії, віртуозна оркестрова партія – все це притягувало слухачів. Він проявив себе як в жанрі оперної трагедії, так і в комічній опері («Кавалер троянди»), клмпозитор зумів дало поєднувати в своїх операх драматизм та іронію, лірику та комічність.

Опера «Електра» - один з найскладніших за музичною мовою творів Штрауса. Вона є другою з двох модерністських його опер (перша «Саломея»), що характеризується атональними лейтмотивами та какофонічними групами. Прийоми, які композитор використав в «Електрі» були в основному поділені на традиціоналістські та модерністські. Композитор вважав, що його «Електра» є більш досконалою і стилістично цілісніщою в порівнянні з «Саломеєю». Ця опера – трагедія в дусі експресіонізму. В ній відсутні вокальні ансамблі, сольні номери, хори, увертюра, використання інструментальної поліфонії, натомість у вокальному плані переважає декламація, оркестру відведена головна роль, порушується тонально-гармонічна система. Драматургія опери підпорядкована законам музичного театру та симфонічної поеми. Вперше після Вагнера, Штраус використовує інструменти бас-трубу та вагнерівську тубу. «Електра» є однією з найбільш виконуваних опер, заснованих на класичній грецькій міфології тривалістю в 100 хвилин.

Вперше опера була виконана в 1909 році в Дрездені. Відомостей про те, що опера виконувалася в Україні, нажаль, немає, проте є історичний факт, що вказує на виконання ролі Електри та Саломеї українською оперною співачкою Соломією Крушельницькою ймовірно в 1909 році в «Ла Скала». У Львівському музеї Крушельницької зберігається фото співачки в образі Електри, успіх опери в той час був надзвичайно великий. «Цій події також передувала поява в тому ж році Соломії в образі Саломеї. Успіх був настільки великий, що італійський скульптор Едуардо Фарнезі з тієї нагоди викував медалі із зображенням профілю Крушельницької у ролі Саломеї. На звороті медалі написано «на згадку», тобто на згадку про тріумф» [25, с. 1]. Ця бронзова медаль також міститься у львівському музеї. Також на офіційному сайті Львівської національної опери міститься інтерв'ю з диригентом оперного театру Мироном Юсиповичем, котрий в 2020 році, розповідаючи про свої творчі плани, говорить що мріє поставити «Електру» Ріхарда Штрауса на сцені театру.

«Електра» Op. 58 – Одноактна опера Р. Штрауса на німецькомовне лібрето Хуґо фон Гофмансталя, котру Гофмансталь адаптував зі своєї драми «Електра» в 1903 році. Ця опера була першою з багатьох спільних робіт митців. Опера була присвячена друзям Штрауса – Наталі та Віллі Левінам. Хоча опера заснована на давньогрецькій міфології та одноіменній трагедії Софокла, вона є модерністською та експресіоністською за стилем. Адаптація Гофмансталя і Штрауса цієї історії повністю сконцентрована на головній героїні - Електрі, вони всесторонньо розвивають її персонаж: характер, емоційну сферу та психологічний портрет, зокрема за допомогою діалогів та зустрічей з іншими персонажами опери. Порядок цих діалогів є в точній послідовності як у трагедії Софокла. Різноманітні деталі давньогрецького міфу були зведені Гофмансталем до мінімуму, і слугували своєрідним підґрунтям для розробки персонажу Електри та її одержимості. Також, деякі деталі історії були повністю виключені з сюжету опери, як наприклад давня історія про жертву Іфігенії, дочки Агамемнона та Клітемнестри, що й слугувало мотивом для майбутнього вбивства Агамемнона. Такі зміни в сюжеті тільки підсилили увагу до Електри та її жаги до помсти. В результаті чого ми отримали надзвичайно сучасний

експресіоністський переказ давньогрецького міфу. Порівнюючи «Електру» з трагедією Софокла, виявляємо, що опера представляє собою грубий і жорстокий твір, а окремі науковці навіть виявляють натяки на інцест.

Дійові особи опери: Електра; Хрісофеміда – її сестра; Орест – її брат; Клітемнестра – їх мати, цариця Мікен; Еґісто – коханець матері; П'ять служниць, слуги Ореста, свита Цариці.

Історія відносить нас до класичних грецьких трагедій та обертається навколо того, що можна розглядати як найнеблагополучніша сім'я у всій літературі. Перед початком подій, що зображуються в опері, Агамемнон приніс в жертву богині Артеміді власну дочку Іфігенію, після чого пішов воювати в Трою. Доля Іфігенії засмучує її мати Клітемнестру, яка зустрічається з іншим чоловіком, поки Агамемнон на війні. Коли цар нарешті повертається, вона вбиває його сокирою. Це вбивство не приймає їхня інша дочка Електра, яка присягається помститися матері за смерть батька. Це важке завдання лягає на плечі давно втраченого брата Ореста, який повертається додому, і знаходить збожеволілу Електру та вбиває Клітемнестру з Еґістом. Відтак ця трагічна історія всієї сім'ї давала композиторам різноманітні варіанти для втілення сюжету. Зокрема, К. Глюк написав декілька опер про Іфігенію, Гевергел Брайн оперу «Агамемнон», Олександр Козаренко мелодраму «Орестея» для інструментального ансамблю та читця, Луїджі Керубіні присвятив історії Клітемнестри однойменну кантату, а Ріхард Штраус зосередився на помсті за смерть царя.

Опера складається з 28 номерів. В мелодичній мові згідно до напруженого сюжету широко використовуються дисонанси, хроматизми та стрімка зміна тональностей. Таким чином Р. Штраус втілює найбільші досягнення модернізму, від якого в подальшому відступає. Широке застосування політональності та біфункційності найкраще виявляємо на прикладі «акорду Електри» - це добре відомий дисонанс з опери, а гармонічний паралелізм – відомий метод у модернізмі. Щоб розкрити напружений емоційний рівень опери, Штраус використовує величезний оркестр близько 110 музикантів – один з найбільших в оперному жанрі. Додатково до масивної оркестрової сили та складу співаків,

наприкінці опери коротко використовуються «Stimmen hinter der Scene» (голоси за сценою).

Персонажі в опері характеризуються в музиці через лейтмотиви чи акорди, включно з «акордом Електри», двома акордами E-dur і Cis-dur, накладеними один на одного, що в кінцевому результаті представляють собою – ундецимакорд.

Клітемнестра характеризується послідовним звучанням з шести нот, найчастіше представлених як пара двох мінорних акордів, розділених на тризвуки, як правило, на B і F, але не одночасно.

Лейтмотив Агамемнона – арпеджіо d-moll акорду в другому оберненні (секстакорд).

В «Електрі» сопрано несе важливе смислове навантаження. Штраус часто відзначав, що надає перевагу написанню для жіночих голосів. Це очевидно, бо в опері чоловічі партії є набагато незначніші, слугують виключно як доповнення для сопрано.

В опері «Електра» виявляємо фундаментальні розходження в тому, як персонаж Хрісофеміди, сестри Електри, описує Штраус і лібретист Гюго фон Гоманшталь. Текст лібрето об’єднує сестер, підкреслює їхню схожість як дочок однієї матері - Клітемнестри, а музика через зміни в стилі, мелодичному розвитку та гармонії показує нам сестер діаметрально, у протилежності по відношенню до сімейної трагедії. Досліджуючи відмінності між музикою та текстом лібрето в «Електрі», дослідники стверджують що оркестровий запис в опері відзначено свого роду «перспективізом», де мелодії та супроводжуючі їх гармонії діють як прояви голосу Електри, дисбалансу сили між Електрою та Хрізофемідою по відношенню до драми. Це не є маренням, безумством, а буквальним зображенням лейтмотивного письма Штрауса – в «Електрі» оркестр належить Електрі.

Неймовірний влив «Електри» Штрауса на музику XX ст, можна описати словами І. Стравінського: «Після «Парсіфаля» існують тільки дві опери - це «Електра» і «Пелеас» ». Думка Стравінського не була одинокою, відомі критики

такі як Карл Дальхаус і Теодор Адорно, які не були прихильниками творчості Штрауса – виділяють «Електру» в своїх працях. Якщо перший присвячує їй три сторінки своєї роботи в історії музики XIX ст., то останній описує діалог між Електрою і Клітемнестрою як вершину музичного письма Штрауса. Не тільки музика Штрауса є захоплююча, а й спільна робота композитора з лібретистом Гофмансталем. Сюжет опери, в основному, відповідає оригінальній трагедеї Софокла, проте лібрето опери, безумовно, є більш сучасним і « темний» стиль Гофмансталя робить багато, щоб наповнити персонажів драматичними і психологічними нюансами. Частина екстримальної реакції на першу прем'єру «Електри» (її засуджували в Дрездені, але схвалювали в Лондоні) – є результатом пера Гофмансталя. Зокрема, звертається увага на роль жінки в суспільстві, на причини агресії, на адекватність реакції людини на проблему смерті в сім'ї.

Розвиток персонажів – як музичний так і літературний – являється особливою перевагою «Електри». Як приклад можна навести музичне переосмислення характеру Клітемнестри, яка постає в опері як егоїстична, кровожерлива, замучена безсонням жінка, чий моральний і фізичний занепад чітко передається в музиці. Характеристика молодшої сестри Електри – Хрізофеміди не менш захоплива, хоча її роль у творі не таке значиме.

Детальний розгляд музики, котра супроводжує взаємозв'язки сестер є дещо складним та базується на основі проведення різних мотивів. На початку сцени, наприклад, відраза до обличчя Хрізофеміди супроводжується т. зв. «мотивом ненависті», коротка тема якого вже була представлена на початку опери, коли Електра ігнорувала насмішки служниць. Дует Електри і Хрізофеміди неочікувано переривається появою лейтмотиву Клітемнестри. В певному сенсі лейтмотиви викликають «асоціації», що увиразнюють психологізм сюжету. Окремий лейтмотив, супроводжує Клітемнестру, яка з'являється на сцені, потоком з шістнадцятих нот з наступним повторенням мажорного тризвуку – це варіант скорочення двох ключових мотивів Електри: «ненависті» та «тріумфу». В певній мірі характеристика Клітемнестри, в прямому сенсі походить від музичної мови Електри. Мотив, котрий побудований на музичному матеріалі, в

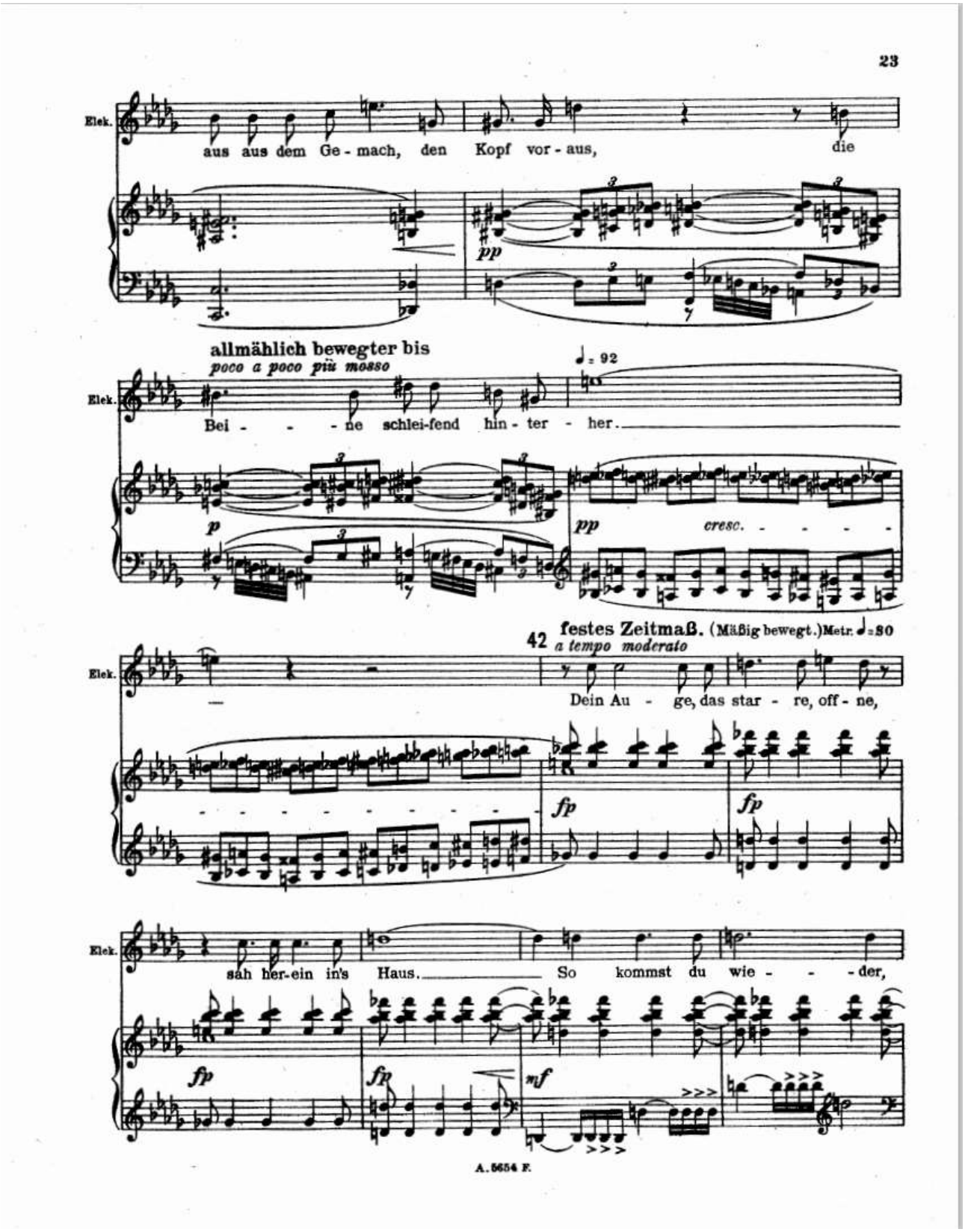
першу чергу пов'язаний з самою Електрою, не як об'єктивне зображення матері, а те, як вона виглядає з точки зору сприйняття Електри.

Подібність в оркестровці і мелодичних структурах між мотивом «першої появи Клітемнестри на сцені» і мотивом Клітемнестри в дуеті сестер показує їхнє спільне походження від музичної мови Електри. Так Штраус пропонує нам не об'єктивне зображення Клітемнестри, але сприйняття її Електрою, в подальшому спроектованою на свою сестру.

Важливо, що персонажі опери найвиразніше проявляються через оркестр. Мовчання «оркестру Хрізофеміди» охарактеризовує її підпорядкованість: сама ж Електра, як і лейтмотиви Клітемнестри виступають в якості нападників, котрі зображають дівчину безпорадною і німою. В подальшому сестри перестають контрастувати і постають двійниками одна одної в подальшому розвитку опери. При цьому музика зберігає відмінності зображення персонажів. Якщо c-moll є ключем згадки Агамемнона в розгорнутому монолозі Електри, і C-dur тональність є ключовою у баченні тріумфу як реальності, то тема Хрізофеміди з'являється в далекій тональності Es-dur. Якщо «Електра» справді, як вважають деякі дослідники, за структурою схожа на вокально-симфонічну поему, то Хрізофеміда виступає в ній як тема B, що протиставляється темі A Електри.

Окрім того, глибока зміна в музичній ідіомі, спровокована появою теми Хрізофеміди, що пізніше приводить до відчуття відчуження між персонажами. Дель Мар, зауважив, «що мотив Хрізофеміди навдивовижу звичайний, традиційний, в порівнянні з іншими, і зауважив, що для нього це «слабке місце в партитурі». Він також відмічає, що традиційно романтичний, ліричний плач Хрізофеміди різко контрастує зі спазматичною агресією Електри. Більше ніж де-небудь в партитурі, традиційне написання музичної мови Хрізофеміди підриває двозначність тексту Гофмансталя»[22, с. 15]. Також варто відмітити, як вважає один з дослідників, а саме Деррік Пуффер, що Штраус вніс значні зміни у літературний текст Хрізофеміди, що значно відрізнялося від оригінального лібрето Гофмансталя. Враховуючи силу інструментальної музики, яка формує сприйняття опери, музична інтерпретація Штрауса перемагає Гофмансталя. Тим

не менше, детальна увага до нюансів тексту – і як вони відображені в музичному задумі Штрауса – можуть запропонувати яскраві можливості для постановки опери.



Ріхард Штраус «Еелектра»

ВИСНОВОК

Античність безперечно є наріжним каменем західноєвропейської культури і це проявилося в чисельній програмній композиторській творчості, зосередженій довкола висвітлення міфологічних образів та подій. Митці різних епох однаково зацікавлено зверталися до тисячолітніх античних сюжетів, що містили цілий зріз емоцій для створення завжди актуального твору. Це залежало також від періоду і задуму композитора. Тож невипадково саме Еллада надихнула італійських митців відродити античну драму наприкінці XVI століття і як наслідок європейську культуру було збагачено оперним жанром. Цей потенціал яскраво проявився у творчості англійського композитора Генрі Перселла та німецького композитора Ріхарда Штрауса. Так опера, а разом із нею античний спадок впевнено утверджувалися в різних країнах Європи. Це виразно представлено також у чисельних списках першого розділу нашого дослідження. Показово, що від 1600 року до сьогодення зацікавлення міфологією не зникає, а лише демонструє різний підхід до розкриття міфологічних персонажів.

Розглянуті у нашому дослідженні опери «Еней і Дідона» Г. Перселла та «Електра» Р. Штрауса демонструють різне прочитання програмних образів. Обидва композитори зосереджують увагу на жіночих персонажах, проте завдяки особливстям барокової у першому випадку і модерної стилістик, по-різному розставляють як драматургічні акценти, так і засоби музичного вираження. Г. Перселл увиразнює драматичні лінії стосунків персонажів, підкріплює їх тональними співставленнями, а також музично-риторичними фігурами. Це надає вокальним партіям емоційної виразності і водночас вишуканої галантності,

притаманної бароко. Натомість опера Р. Штрауса апелює до концентрованого драматизму і максимального зосередження на передчутті смертельної розв'язки. В цьому особлива роль відводиться орестровій партії, що загострює конфлікт Електри, Хрізофеміди, а також їх матері Клітемнестри. Мотив помсти залишається центральним і максимально підсилюється переплетінням лейтмотивів у вокальних та оркестрових партіях. Обидва твори є свідченням глибинного потенціалу античних сюжетів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баттиста А.Л. О семье // Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения : быт, нравы, идеалы. М., 1996.
2. Брюле П. Повседневная жизнь греческих женщин в классическую эпоху / пер. с франц. Т.А. Левиной. М. 2005.
3. Гейзінга Й. Homo ludens. Київ: Основи, 1994.
4. Гинзбург К. Образ шабаша ведьм и его истоки // Одиссей. Человек в истории. М., 1990.
5. Гловацька К. Міфи Давньої Греції– Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, - 240с. – (Бібліотека світової літератури для дітей у 100 томах «Світовид». Серія перша. Давня література). К.: Веселка, 1991.
6. Джагер Е.М. та Янг А.М. Антологія феміністичної філософії. Пер. з англ. Єгідіе Б. К.: Основи, 2006.
7. Еко У. Історія європейської цивілізації. Греція. Харків: Фоліо, 2016.
8. Йоас Г. Культурні цінності Європи. Пер. з нім. К.: Дух і Літера, 2014.
9. Ливанова Т. Н., «История западноевропейской музыки до 1789 года (XVII век)», учебник в 2-х тт. Т. 1. М., 1983.
10. Лихт Г. Сексуальная жизнь в древней Греции / пер. с англ. В. В. Федорина. М., 1995.
11. Луценко О.А. Філософія та культура статі: ґендерний аналіз: Монографія. – Суми: ФОП Цьома С.П., 2019.

12. Макаренко Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. К.: Факт, 2001.
13. Пащенко В.І., Пащенко Н.І. Антична література, видання друге, стереотипне. Київ: «Либідь», 2004.
14. Рябчун І., Харалампіду Р. Нариси з грецької музики. Издательський дом Дмитрия Бураго, 2017.
15. Саккетти Л. История музыки. М., Торговый дом «Абрис», 2020.
16. Чечель Н. Повертаючи стиль. К.: Парапан, 2004.
17. Шевченко А. Музыка Эллады. Издательський дом Дмитрия Бураго, 2015.
18. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: «Астролябія», 2018.
19. David G. Molina, Sisterly Conflict: Music and text in Richard Strauss' Elektra, Universidade de Chicago, 2020.
20. Henry Purcell Dido and Aeneas. London, 1889.
21. Margery Enix A Reassessment of «Elektra» by Strauss, Department of Music Theory, Jacob School of Music, Indian University, 2017.
22. Norma Del Mar Richard Strauss: A Critical Commentary of his Life and Works: Volume One. Ithaca: Cornell University Press, 1692.
23. Richard Strauss Electra. Berlin, W. Adolf Furstner, 1908.
24. Schulenberg D. «Music of the Baroque». — New York: Oxford UP, 2001.
25. Марічка Крижанівська «У Львові показали раритети Соломіії Крушельницької. Zahid.net, 2019.; https://zaxid.net/u_lvovi_pokazali_rariteti_solomiyi_krushelnitskoyi_n1490677
26. Музичний словник Грова. Архівовано 14 червня 2008 у Wayback Machine.
27. Peter Lutz , opera – inside, the online opera guide on Elektra by Richard Stauss, 2022; https://opera-inside.com/elektra-by-richard-strauss-the-opera-guide-and-synopsis/
28. The Classical Music book. DK 2018.

29. Tim Ashley Elektra complex, Classical music: Richard Strauss/features, 2003; https://www.theguardian.com/music/2003/mar/21/classicalmusicandopera.artsfeatures