

Наталия Остроумова

К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИИ ГАМБУРГСКОЙ ОПЕРЫ: «АНТИОХ И СТРАТОНИКА» Х. ГРАУПНЕРА И Б. ФАЙНДА

В первое десятилетие XVIII века Гамбургский оперный театр переживал свой расцвет. В этот период на сцене исполнялись оперы Р. Кайзера, Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя. Одним из самых плодотворных стал 1708 год, в течение которого состоялось сразу шесть премьер, причем автором трех опер стал молодой композитор Христоф Граупнер, за три года до этого прибывший в город. Начав карьеру в качестве клавесиниста оркестра оперного театра, он уже через два года представил на сцене свою первую оперу *«Покинутая Дидона»* [9, 575]. За ней последовали и другие постановки, среди которых *«Болезненная любовь, или Антиох и Стратоника»*, появившаяся в результате сотрудничества композитора с известным в Гамбурге поэтом и либреттистом Бартольдом Файндом (1678–1721). Это сочинение представляет для нас интерес не только своим музыкальным воплощением и рядом композиторских находок, но и поэтической и драматургической составляющими, являясь примером претворения взглядов Б. Файнда на оперную либретлистику.

Достаточно долгое время среди исследователей господствовало мнение о чисто развлекательном характере гамбургских оперных постановок и стремлении их авторов соответствовать не слишком взыскательным вкусам местной публики. Подобная оценка встречалась уже в работах первых немецких историков, начиная с Иоганна Адольфа Шайбе, который обвинял гамбургские оперные представления ни много ни мало в *«сладострастии, разврате и пагубных обычаях»* [10, 11]. Крупнейшие исследователи XIX века, такие как Фридрих Кризандер, Эрнст Отто Линднер, были более сдержаны в своих оценках, но также весьма критически высказывались о поэтических достоинствах гамбургских оперных либретто. Авторитетный немецкий музыковед Герман Кречмар в своем труде, посвященном истории оперы, прямо отмечал, что Гамбургу не везло с либреттистами, и большинство из них были *«много*

хуже самых ничтожных венецианцев». Отсюда следовал неутешительный вывод: «Немцы, дав первоклассных ученых филологов и знатоков древности, в поэзии и в общем развитии хуже всех культурных народов выдержали экзамен Ренессанса» [2, 190]. Особенно уничижительной характеристики удостоивался в данной работе упомянутый Файнд, который, по мнению Кречмара, «нанес вред не только внедрением веселых персонажей, но еще в большей степени аморальным подходом к трактовке античных сказаний. Благодаря Файнду исчезает серьезность драматического действия и гамбургская опера невольно приходит к карикатуре и пародии» [Там же, 191].

Справедливости ради следует отметить, что Гамбургский театр, будучи коммерческим предприятием, действительно вынужден был идти навстречу требованиям зрителей. Нередко даже в серьезных в спектаклях действовали комические персонажи, наследующие традиции немецкого народного театра, с их грубоватыми шутками и простонародным юмором. Кроме того, отчасти под влиянием французской оперы, здесь вошли в моду танцевальные сцены, служившие для развлечения публики и при этом мало связанные с основным действием. Однако все это не исключало появления произведений, отличающихся значительными музыкальными и поэтическими достоинствами.

Впрочем, уже с середины XX века исследователи постепенно пересматривают точку зрения, касающуюся качества гамбургских либретто. Так, Христиан Вольф в своей книге «Барочная опера в Гамбурге» встает на защиту гамбургской оперы, доказывая, что в лучших своих достижениях она достигала своеобразие как в музыкальном, так и в драматургическом планах. Особое место в работе отводится деятельности либреттистов и их значению в развитии оперной драматургии. Так, обращаясь к творчеству Файнда, Вольф называет его выдающейся художественной личностью своего времени [10, 44].

Действительно, в истории Гамбургской оперы рассматриваемого периода Файнд был значительной фигурой. Он пользовался большим авторитетом как либреттист, активно сотрудничая, в частности, с Кайзером, а также высказывал свои взгляды на оперную драматургию в предисловиях к изданиям либретто и даже посвятил этому вопросу раздел своей работы «Немецкая поэзия», включив туда главу под названием «Размышления об опере». Чтобы проникнуть в суть подхода Файнда к созданию оперных текстов, остановимся вкратце на ключевых позициях его теории.

Размышляя о природе оперы и ее специфических свойствах, Файнд подчеркивает сознательную нереалистичность данного жанра. По его словам, «опера, *drama per musica* или музыкальное представление являются неестественными вещами и великолепным обманом, в котором поэзия с музыкой как в песенном, так и в игровом плане достигают высочайшего совершенства» [6, 74]. Однако в этом отношении опера родственна любому театральному представлению. Ведь театр всегда условен, и происходящее на сцене не должно восприниматься зрителем буквально.

Тем не менее Файнд убежден, что в музыкальном театре, как и в драматическом, следует воплощать психологически убедительные характеры и си-

туации, опираясь на лучшие традиции европейской драматургии. Файнд, пожалуй, единственный немецкий поэт того времени, который упоминает о воздействии шекспировских драм. С пьесами У. Шекспира немцы смогли познакомиться благодаря деятельности английских комедийных трупп, которые периодически посещали Германию. Первоначально они играли спектакли на английском языке, но с начала XVII века постепенно стали переходить на немецкий [4, 40]. Сочинения Шекспира также присутствовали в их репертуаре как в оригинале, так и в виде обработок. Упоминания об их исполнении относятся уже к концу XVI века [5, 78]. Можно с большой вероятностью предположить, что подобные представления имели место и в Гамбурге.

С влиянием английского драматурга можно связать стремление Файнда к индивидуализации действующих лиц и к представлению на сцене многогранных, нередко противоречивых, личностей. Выступая против однозначного деления персонажей на положительных и отрицательных и связанного с этим поучительного морализаторства, Файнд стремится избегать типизированных характеров. По его словам, персонажи *«великодушные, влюбленные, разочарованные, неистовствующие, страдающие, ревнивые, сомневающиеся должны представляться согласно свойствам их характеров и посредством их собственных речей и отличаться от других своими свойствами: но это требует очень многих усилий и больших способностей, так чтобы имели место не сто, а тысяча различий, соответствующих времени, образу жизни и национальным обычаям»* [6, 86].

Следуя этому правилу, Файнд внимательно подходит к выбору материала. Примечательно, что он рекомендует использовать в операх оригинальные тексты, а не переводы иностранных либретто, при этом подчеркивая, что следует выбирать сюжеты, *«в которых можно представить всевозможные характеры»* [Там же, 85]. По этой причине Файнд выступает против стереотипных оперных сцен, особенно порицая в этом французскую оперу. Одна из ключевых мыслей драматурга состоит в том, что опере, как и драме, следует приводить в движение эмоции зрителей, для чего требуются сильные драматические эпизоды, не исключая даже тех, что содержат насилие, убийства и самоубийства.

Файнд также настаивает, что опера должна основываться на чутком взаимодействии композитора и поэта. *«Разумный человек с легкостью согласится, что в пении речь становится в десять раз выразительнее, чем в декламации и простом разговоре. Поскольку, что есть пение, как не возвышенная речь, где голос обладает большой силой и выразительностью?»* [6, 79]. Он критикует композиторов, которые не уделяют внимания верной передаче содержания текста: *«Это прозвучит нелепо, если не делать никаких различий в выразительности повествования, чтения, вопроса, ответа, как делают дилетанты в музыке их зингшиллер, которые действительно ничего не знают о том, что должна выражать опера в ее истинном понимании. Они лишь угождают искусству виртуозов»* [Там же, 79]. Примечательно, что первостепенную роль в музыкальном представлении Файнд отводит именно поэту: *«Опера основана на музыке, но при этом нуждается в стихах, но не наоборот, поэтому поэт всегда побуждает музыканта к изобретению, а музыкант должен следовать за поэтом»* [Там же, 81]. Применение

различных вокальных номеров (речитативов разных типов, арий, ариозо), по мнению драматурга, также должно строго соответствовать определенным моментам поэтического повествования [Там же, 78].

Данный подход нашел отражение в упомянутой выше опере *«Антиох и Стратоника»*. В основу сюжета произведения лег эпизод, относящийся ко времени правления царя Селевка, представителя династии Селевкидов. Согласно этой истории, Селевк состоял в браке со Стратоникой. Сын Селевка Антиох воспыал любовью к мачехе. Не смея сознаться в своей преступной страсти, он тяжело заболевает и постепенно угасает. Однако врач Антиоха Эрасистрат, сумевший угадать причину его болезни, сообщает о ней Селевку. Желая спасти сына, Селевк отрекается от своей жены и провозглашает брак Антиоха и Стратоники.

Этот сюжет пользовался широкой популярностью как у авторов, так и у публики и неоднократно служил основой драматических и музыкальных произведений. Во многом это объясняется тем, что он включал в себя важнейшие мотивы, характерные для барочной, а впоследствии и классицистской драмы. Первый из них — образ великодушного государя, отрекающегося от любимой супруги и семейного счастья и руководствующегося не только отцовской любовью, но также (и это важный момент, отраженный в либретто Файнда) интересами государства. Ведь Антиох был преемником на царство, и в его лице Селевк терял не только сына, но и наследника.

Другим важным мотивом драмы является образ героя, в данном случае Антиоха, не смеющего преступить нормы морали и обрекающего себя тем самым на тяжкие страдания. Представление душевных и телесных мук персонажа являлось распространенным мотивом драмы эпохи барокко. По замечанию Вальтера Беньямина, внимание драматургов того времени направлено *«не столько на деяния героя, сколько на переносимые им страдания, более того, зачастую не столько на душевные терзания, сколько на телесные муки, его преследующие»* [1, 59].

Непосредственным примером для текста Файнда являлась драма *«Странная отцовская любовь или умирающий от любви Антиох и спасенная от смерти Стратоника»* Иоганна Христиана Хальмана (1684). Впрочем, влияние это было весьма опосредованным, так как Файнд самостоятельно подходит к трактовке сюжета. Другим источником могло послужить либретто Николо Минато к опере *«Селевк»* (1666). Как и в версии Минато, у Файнда Антиох и Стратоника, ранее не знакомые, впервые встречаются лишь на свадебном торжестве. Однако, в отличие от сочинения итальянского автора, здесь отсутствует соперница Стратоники, невеста Антиоха (у Минато она выступает под именем Лючинда). Таким образом, исключается мотив соперничества в окружении Антиоха, и все внимание сосредотачивается на его психологических переживаниях.

Впрочем, в предисловии к опере Файнд не упоминает ни Хальмана, ни Минато, зато приводит в качестве примера пьесу Томаса Корнеля (брата известного Пьера Корнеля), при этом подчеркивая самостоятельность своей трактовки. Отмечая, что французский автор ориентировался на галантный парижский те-

атр и на зрителей, почитающих брак как нечто священное, и поэтому представил Селевка не как супруга Стратоники, а просто ее возлюбленного, Файнд заявляет, что он в своей пьесе сохраняет истинную историю, чтобы убедительнее выразить силу отцовской любви Селевка к единственному сыну и принцу [7, VII]. При этом Файнд стремится предотвратить возможные обвинения в «безнравственности» (а надо полагать, эти опасения были небезосновательны, учитывая, что даже спустя два века Кречмар подверг его либретто подобной критике), упоминая, что история знала немало подобных сюжетов, однако это не мешало древним писателям воплощать их в своих произведениях.

Критикуя «галантную куртуазность», стремящуюся по-своему переосмысливать известные сюжеты, чтобы не оскорблять чувств зрителя, Файнд выражает собственное понимание немецкого драматического сочинения, в котором он хочет отражать жизненные ситуации и характеры со всеми их противоречиями. По его мнению, подобная галантная поэзия *«не способна выражать ни единого аффекта кроме тех, что широко распространены в сегодняшней куртуазности с ее довольно средними средствами выражения, к которым она прибегает, исходя из гордой самовлюбленности и грубого высокомерия»* [7, VIII]. Но, по мнению автора, невозможно убедительно воплотить характер, ограничиваясь данными нормами.

Это высказывание перекликается с замечанием другого известного немецкого драматурга, Кристиана Вайзе, который в своих размышлениях о сущности театрального искусства отмечает, что правдивое представление характеров и ситуаций неизбежно преодолевает рамки, устанавливаемые требованиями галантности: *«Смысл всего того, что претерпевают бесчисленные герои, их утраты и поиски проясняются только в том случае, когда раскрываются все тонкости. Я бы даже осмелился сказать: сила возвышенного духа проникает так глубоко, что подчиняет себе галантную курьезность некоторых сочинений, и в них проглядывает свет или даже истинная жизнь в ее человеческих свойствах»* [3, 496].

Помимо основного конфликта, связанного со взаимоотношениями Антиоха, Стратоники и Селевка, в опере присутствует другая драматургическая линия. Суть ее такова: Миртения, персидская принцесса, владеющая искусством магии, желая продемонстрировать свои могущественные способности, вызывает дух спящего принца Деметрия и внушает ему любовь. Однако сила волшебства оказывается столь сильной, что Деметрий и после пробуждения испытывает страсть к принцессе, что приводит в отчаяние его жену Эллению. После долгой душевной борьбы, едва не приведшей Деметрия к разрыву с супругой, он наконец делает выбор в пользу Эллени. Таким образом, в опере образуется второй любовный «треугольник», причем обе линии оказываются созвучны друг другу.

Другим важным компонентом оперы становится комическая составляющая, представленная слугой Миртении по имени Негродор. Функция этого персонажа заключается в том, чтобы разряжать напряженность драматического действия, разбавляя его остротами и шутливыми комментариями. Боль-

шинство его арий — бытового танцевального характера — использует ритмику бурре, менуэта, жиги и полонеза. Не обходится здесь и без традиционной сцены с переодеванием. В третьем акте Негродор предстает перед зрителями в образе лекаря-шарлатана и исполняет комическую арию, утверждая, что от любовных страданий не существует никакого лекарства кроме смертельного яда, который он и предлагает на продажу.

Как и большинство сочинений, созданных для Гамбургского театра, эта довольно продолжительная по звучанию трехактная опера включает значительное количество участников. Помимо основных героев здесь присутствуют трое малолетних детей принца Деметрия, Флора, Церера, Бахус, сатиры, жрецы, мавры арлекины, скарамуши, волшебники, духи. Каждый из центральных персонажей имеет по несколько сольных номеров (к примеру, у Стратоники семь арий, у Антиоха — двенадцать) и участвует в ансамблях.

Следуя уже устоявшейся традиции гамбургских постановок, опера содержит ряд разнообразных балетных сцен (выход сатиров и корибантов в первом акте, балет ландышей и балет четырех времен года во втором, танцы шарлатанов, выход жрецов, танцы арлекинов в третьем), сцены с участием хора (колдовство Миртении в начале оперы, свадебные торжества в первом акте, ритуал жертвоприношения в третьем акте), инструментальные пьесы, выполняющие роль своеобразных интермедий в действии.

Подобное представление, отличающееся большой продолжительностью и разнообразием, требовало немалых усилий от композитора. И Граупнер успешно справился с этой задачей. Из характерных черт его стиля следует отметить мелодическое богатство арий, тонкую нюансировку и внимание к деталям текста, свободу владения разнообразными вокальными формами и техникой *basso continuo*, выразительность речитативов и самостоятельность оркестрового сопровождения. В большинстве случаев Граупнер стремится к четкому разделению оркестровых и вокальных тем, хотя в некоторых случаях не исключен «обмен» музыкальным материалом между партиями. В ариях широко используются концертирующие инструменты, как правило основанные на самостоятельном музыкальном материале.

Наиболее показательной в плане воплощения драматургических установок авторов оперы является партия Антиоха, на которой мы остановимся подробнее. Этот персонаж получает объемную характеристику превосходя всех прочих и по количеству вокальных номеров, и по их разнообразию. Интересно, что в отличие от других действующих лиц, Антиох практически не участвует в ансамблях. Таким образом, все внимание авторов сосредотачивается на его индивидуальной трактовке. Драматургическая линия, связанная с последовательным раскрытием образа Антиоха, демонстрирует широкий спектр психологических состояний: растерянность от осознания зародившегося запретного чувства, напряженная душевная борьба, отчаяние и безысходность, доходящие до безумия, сменяющиеся смирением и ожиданием надвигающейся смерти. В партии широко используются арии *da saro*, различные по типу и инструментальному составу.

Завязка основного конфликта происходит уже в первом речитативе Антиоха и Стратоники. Мачеха пытается узнать причину печали пасынка, герой же вынужден скрывать свои чувства. Его сдержанные ответы чередуются с фразами, сказанными «в сторону», раскрывающими истинные побуждения, и образуют ощутимый контраст с репликами Стратоники напряженностью интонаций и отклонениями в минор.

Состояние главного героя находит отражение в последующей арии d-moll «В тихом море любви я распустил свой парус», в которой переживания юноши связываются с образом зыбкой морской стихии. В данном случае картина движения волн, создаваемая оркестровым сопровождением в триольном ритме, становится средством передачи сомнений Антиоха и его внутреннего волнения. Вокальная партия, декламационная по своему характеру, чутко отражает нюансы текста. Мелодия основана на многократно повторяющемся мотиве со скачком на септиму и «хромающей» фигуре в пунктирном ритме на слове «любовный». Герой словно содрогается при произнесении запретного слова, отгоняет навязчивую мысль, но вновь и вновь возвращается к ней (пример 1).

Пример 1. Первый акт. Ария Антиоха
«В тихом море любви я распустил свой парус»

Piano adagio.

Antiochus.

(In ei - ner stil - len Lie - bes=

Другой пример звуковой изобразительности представлен в арии «Моя душа блуждает в любовном лабиринте» (Es-dur). Ее оркестровое сопровождение, построенное на переключках коротких мотивов с подчеркнутой неравномерностью ритмического движения и периодически возникающими акцентами на слабых долях, создает ощущение суеты. Вокальная партия, напротив, отличается мелодической широтой и выразительностью интонаций. Уже в первой фразе слово «Irrt» (блуждает) подчеркнуто отклонением в As-dur. Нагнетанию экспрессии способствует мелодическое развертывание с мотивным и ритмическим варьированием отдельных фраз (пример 2).

Пример 2. Первый акт. Ария Антиоха
«Моя душа блуждает в любовном лабиринте»

Mein Ge - mü - the Irrt im Lie - bes - La - by -

rinth, mein Ge - mü - the Irrt im

Одним из признаков индивидуальной трактовки партии Антиоха становится использование в ряде его номеров концертирующей виолетты¹, либо виолы да браччо. Эти инструменты подчеркивают страстное звучание арий

героя, являясь частью его характеристики. Примером служит ария Es-dur «Тяжело больной дух», представляющая собой образец концертной арии с девизом². В качестве сопровождения здесь выступают солирующая виола, ансамбль струнных пиццикато, три флейты и basso continuo. Интересно, что в первой фразе вокальной партии обнаруживается сходство с началом рассмотренной ранее арии «Моя душа блуждает в любовном лабиринте»: совпадение тональности, аналогичное отклонение в As-dur в первых тактах. Для выражения основного аффекта (герой готов скорее умереть, нежели открыть свою страсть) используется тип героической арии: фанфарные обороты в сопровождении и в партии солиста, широкие ходы в мелодии, яркие каденции. При этом композитор намеренно избегает обычных для такого типа арий длительных распевов у вокалиста, делая изложение предельно ясным. Эту функцию выполняет солирующая виола, чья партия получает яркую виртуозную трактовку.

Помимо арий важным элементом характеристики Антиоха становятся монологи в стиле речитативов *assomagnato*. Уже в предисловии к опере Файнд указывал, что в этом сочинении он намеревается продемонстрировать нечто совершенно новое, дополнив художественное слово сценическим действием, введя форму монологов, в которых актер мог вызывать различные душевные движения у зрителей. В данных номерах в полной мере воплощается идея Файнда о взаимодействии поэта и композитора, поскольку последний с помощью музыкальных аффектов подчеркивает выразительность текста и тем самым усиливает воздействие художественного слова на зрителей.

Наиболее показательным примером такого монолога становится сцена безумия Антиоха во втором акте, которая является трагической кульминацией оперы. Отличаясь огромным масштабом, она построена на последовательном нарастании чувств героя: от внутренней борьбы к отчаянию, доходящему до помутнения рассудка.

Сцена открывается арией A-dur «Обманчивая надежда, ты лишь лицемерие», в которой композитор с глубокой психологической убедительностью изображает душевные колебания и растерянность героя.

Первый короткий мотив («обманчивая надежда»), начинающийся со слабой доли такта, прерывается интонацией вздоха, после чего повторяется тоном выше, уже в миноре. Дальнейшее мелодическое развертывание характеризуется ритмической нерегулярностью, остановками на слабых долях. Острота звучания подчеркивается тональной неустойчивостью, хроматическими ходами в мелодии. Герой словно устремляется за влекущим его обманчивым образом (пример 3). В среднем разделе арии («Покинь мои мысли и чувства, я полностью отвергаю тебя») происходит смена темпа, размера и характера движения. Картина борьбы с самим собой усиливается введением длительного распева на слове «отвергаю». Это редкий случай использования виртуозных элементов в партии героя, но и здесь данный прием становится частью психологической характеристики.

Пример 3. Второй акт. Ария Антиоха
«Обманчивая надежда, ты лишь лицемерие»

5

Hoff - nung, Be - trie - gri - sche Hoff - nung, du heu - - chelst mir

6 6 # 6 6 6 # 6 6 #6 #6 #6 #5 #6 4 5

9

nur, du heu - chelst mir nur. Be - trie - gri - sche Hoff - nung, du

9 5 7 5 6 # 6 9 3 9 6 9 5 6 # 6 5 #

Следующий монолог (речитатив *accompagnato*) проникнут ярким драматическим накалом. Интересно, что речь персонажа в двух местах прерывается ремарками «он стоит в задумчивости». Эти выразительные паузы становятся дополнительным средством драматизации и свидетельствуют о том, насколько важное место либреттист отводил актерскому мастерству, умению певца не только исполнять свою партию, но и демонстрировать психологически убедительную игру, раскрывающую все драматические повороты и возникающие остановки в декламации.

Монолог строится на чередовании ряда контрастных разделов.

Первый основан на образном сопоставлении: герой сравнивает себя с моряком в бушующем море.

Во втором разделе Антиох воскрешает в воображении образ возлюбленной, вследствие чего наступает временная разрядка.

Третья часть — новый всплеск отчаяния, где накал страстей подчеркивается скандирующими аккордами оркестра.

В конце монолога в сознании возлюбленного Стратоника ассоциируется с палачом, убивающим свою жертву. Естественным образом монолог выливается в быструю арию: «*Прочь, бушующая фурия*», в которой стремительно взлетающие пассажи скрипок и виол передают ярость обезумевшего Антиоха.

Завершающая часть монолога рисует помутнение рассудка героя, перед которым возникает галлюцинация: Стратоника в образе прекрасного, но свирепого тигра. Сцена прерывается в момент кульминации, когда домохадцы сбегаются на крики Антиоха.

Новая грань образа Антиоха получает раскрытие в его ариях, звучащих в третьем акте, основное содержание которых — принятие героем приближающейся смерти.

В арии *lamento g-moll* «*Моя душа печалится в приближении конца*» композитор вводит в качестве концертирующего инструмента гобой. Певучая инструментальная тема самостоятельна по отношению к вокальной партии, но созвучна ей по характеру.

В мелодии голоса композитор снова демонстрирует чуткость к душевным движениям героя: мягкие нисходящие мотивы, рисующие горестные вздохи, короткий всплеск эмоций в конце первой фразы, подчеркнутый широким оборотом с «неаполитанской» второй ступенью, хроматические ходы на слове «умирающий», призывные интонации во второй части арии «*Ах, моя возлюбленная*». Ровная пульсация струнных неуклонно влечет мелодию вниз, усиливая настроение печали и безысходности (пример 4).

Пример 4. Третий акт. Ария Антиоха
«Обманчивая надежда, ты лишь лицемерие»

Hautb. Solo.

3. Hautb:

Antiochus.

Vi.

5

ci - no al mo - rir al - ma mi - a lan - gue!

Подчеркнуто камерным характером отличается другая ария «Наслаждайтесь, милые глаза моей богини» (с-moll), в центре которой образ обессиленного умирающего героя. В качестве сопровождения выступает унисонное звучание виолетты и баса. Мелодия солиста проникнута глубокой тоской. Никнущие фразы то и дело прерываются паузами, что напоминает прерывистую речь ослабевшего человека. Нисходящие пассажи тридцать вторых в сопровождении лишь подчеркивают это настроение (пример 5).

Пример 5. Третий акт. Ария Антиоха
«Наслаждайтесь, милые глаза моей богини»

Va - ga - scin - til - la, va - ga - scin - til - la, Del mio ben, sul mio mo - rir,

Примечательно, что в последнем сольном номере героя, звучащем в развязке сюжета, когда Селевк объявляет о своем решении отказаться от супруги ради спасения сына, авторы отказываются от обычной в подобных случаях радостной ликующей арии и поручают Антиоху лишь короткую песню, которая затем подхватывается хором. Такое решение представляется весьма необычным, но психологически достоверным.

В отличие от партии Антиоха, отличающейся воистину драматическим размахом и разнообразием средств музыкальной характеристики, Стратоники и Селевк обрисованы гораздо скромнее.

В образе Стратоники подчеркнуты прежде всего женственность, изящество, грация. Большинство ее номеров отмечены жанровой характерностью, в то время как у Антиоха она практически отсутствует. Эти свойства отчетливо отражены уже в мелодике ее арий из первого акта: квартовый затактовый ход, опора на звуки трезвучия, периодичность фраз и повторность ритмических фигур. Подобный подход присутствует и в строении вокальных номеров: большинство из них написаны в двухчастной форме, лишь в отдельных случаях используется *da capo*.

Даже в переломные моменты действия композитор не отказывается от жанрового начала в характеристике Стратоники. Так, ария *e-moll*, содержанием которой становятся сомнения героини, осознавшей, что причиной страданий Антиоха является его любовь к ней, решена в жанре сицилианы, причем композитор избегает сильных драматических аффектов. Примечательно, что этот номер обнаруживает интонационное сходство с предшествующими ариями Стратоники: начальный квартовый затакт с последующим опеванием основного тона, сходный рисунок мелодии, ритмическая повторность. Похожие мотивы появляются и в других номерах героини, придавая этому образу целостность.

Пожалуй, наибольшей глубиной отличается ария из третьего акта «*Успокойся, мой сын*» с концертирующими гобоем и скрипкой. Как это часто происходит у Граупнера, темы солирующих инструментов и вокальной партии не повторяют друг друга, хотя обладают интонационным и ритмическим сходством. Мелодия голоса отличается простотой и выразительностью, но лишена той изысканности, которая присуща ариям Антиоха. Очевидно, что композитор последовательно придерживается избранного им подхода в трактовке данного персонажа.

Казалось бы, образ Селевка, страдающего отца, вынужденного пойти на тяжкую жертву ради сына, мог бы дать авторам оперы богатый материал для усиления драматургического конфликта. Однако характеристика этого персонажа оказывается достаточно формальной. В первом акте он в основном выступает в ансамблях и наделен лишь одним сольным номером — любовной арией, обращенной к Стратонике. На протяжении второго акта Селевк участвует лишь в речитативах. Единственная его ария «*К облакам, к звездам обращаю свои вздохи*» (*D-dur*) звучит после сцены безумия Антиоха, в тот момент, когда Селевк осознает всю серьезность болезни сына. Однако, несмотря на

выразительность данного номера (гибкая мелодика вокальной партии, вступающая в диалог с концертирующей скрипкой, отдельные вкрапления минорных интонаций), в ней нет и следа трагизма, уместного в данной ситуации. Этой арией практически ограничивается участие Селевка в основном конфликте, если не считать его заключительного прощального дуэта со Стратоникой, но этот краткий номер носит скорее промежуточный характер.

Подобный подход можно объяснить тем, что авторы намеренно сосредоточили свое внимание на партии Антиоха, поставив его в центр действия. Его душевные терзания, непрестанная борьба с самим собой становятся главным конфликтом оперы. Поэтому решение отказаться от противопоставления ему других, столь же ярких персонажей, выглядит вполне осознанным.

Несмотря на свою неровность и некоторую эклектичность, связанную со спецификой оперных представлений в Гамбурге, «Антиох и Стратоника» являет показательный пример исканий гамбургских авторов. В наиболее ярких моментах оперы наблюдается очевидное стремление к достижению органического синтеза музыки, театральной драматургии и актерского представления. Это сочинение показывает, что, опираясь в своем творчестве на известные образцы, местные композиторы и либреттисты нередко вступали в полемику с существующими установками и активно искали новые пути развития жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. Москва: Аграф, 2002. 288 с.
2. *Кречмар Г.* История оперы / пер. и выбор ил. П. В. Грачева; под ред. и с предисл. И. Глебова. Москва: ГИТИС, 2014. 385 с.
3. *Вайзе Х.* «Неравный, но благородный любовный союз», представленный несколько лет назад в комедии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Под ред. Н. П. Козловой. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 494–497.
4. *Михайлов А. В.* Немецкая драма XVII века // Завершение риторической эпохи. СПб., 2007. С. 40–67.
5. *Bolte J.* Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. L. Voss. 1893. 195 S.
6. *Feind B.* Deutsche Gedichte. Hamburg, 1708. 786 S.
7. *Feind B.* Vorbericht // Graupner Ch. Die krankende Liebe, oder Antiochus und Stratonica. Bremen: Ed. Baroque, 2007. S. VII–IX.
8. *Hallmann J. Ch.* Sämtliche Werke. Berlin. New York, 1987. 443 S.
9. *Nagel W.* Das Leben Christoph Graupner's // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 10. Jahrg., H. 4. (Jul. – Sep., 1909). P. 568–612.
10. *Wolf H. Ch.* Die Barockoper in Hamburg (1678–1738). Bd. 1. Wolfenbüttel: Mösel, 1957. 386 S.

REFERENCES

1. *Benjamin W.* Proiskhozhdenie nemetskoi barochnoi dramy. Moskva: Agraf [The origin of German baroque drama. Moscow: Agraf], 2002. 288 p.
2. *Kretschmar G.* Istoriia opery. Moskva: GITIS [The history of opera. Moscow: GITIS], 2014. 385 p.
3. *Weise Ch.* «Neravnyi, no blagorodnyi liubovnyi soiuz», predstavlennyi neskol'ko let nazad v komedii // Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh klassitsistov. Moskva [«Unequal but noble

love union», presented several years ago in the comedy // Literary manifestos of Western European classicists. Moscow], 1980. P. 494–497.

4. *Mikhailov A. V.* Nemetskaia drama XVII veka // Zavershenie ritoricheskoi epokhi. Sankt-Peterburg [German drama of the 17th century//Ending of the rhetorical era. St. Petersburg], 2007. P. 40–67.
5. *Bolte J.* Singspiels of the English actors and her successors in Germany, Holland and Scandinavia. L. Voss. 1893. 195 p.
6. *Feind B.* German poems. Hamburg, 1708. 786 p.
7. *Feind B.* Introduction // Graupner Ch. The painful love, or Antiochus and Stratonica. Bremen: Ed. Baroque, 2007. P. VII–IX.
8. *Hallmann J. Ch.* Complete works. Berlin. New York, 1987. 443 p.
9. *Nagel W.* The life of Christoph Graupner//Omnibuses of the international music society, 10. Jahrg., H. 4. (Jul. – Sep., 1909). P. 568–612.
10. *Wolf H. Ch.* Baroque opera in Hamburg (1678–1738). Bd. 1: Wolfenbittel: Mösseler, 1957. 386 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разновидность виолы, по внешнему виду напоминает скрипку, но только с тремя струнами.

² Разновидность оперной арии. Отличается тем, что в ее начальном разделе в вокальной партии звучит короткая фраза (своего рода квинтэссенция содержания арии), которая, повторяясь после инструментального отыгрыша, служит ядром для дальнейшего мелодического развития.