Санкт-Петербургский государственный университет

**Пономарева Ольга Сергеевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Особенности языка и стиля
итальянских оперных либретто**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 "Лингвистика

Основная образовательная программа ВМ.5829 Романские языки

Научный руководитель:

старший преподаватель, Кафедра романской филологии

Золотайкина Евгения Андреевна

Рецензент:

Кандидат исторических наук СПбГУ

Булучевская Елизавета Андреевна

Санкт-Петербург

2021

**Аннотация**

В данной работе проводится анализ лексических особенностей текстов либретто итальянских опер. Особое внимание уделяется анализу образности поэтического языка оперных либретто и лексическим способам ее передачи.

Ключевые слова: либретто, опера, музыкальность поэзии Джованни Франческо Бузенелло, Пьетро Метастазио, Джузеппе Верди и его либреттист Франческо Пиаве.

**Объектом** исследования является итальянская музыкальная культура в своей диалогичности с литературой, драматургией и поэзией, а также проблематика оперной либреттистики в истории культуры и искусства.

**Предметом** исследования является либретто, как своеобразная основа вокальных произведений, которая во взаимодействии с музыкой создает синтетическое произведение.

**Структура работы**:

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

В первой главе рассматривается эволюция итальянского оперного либретто и отмечаются лингвостилистические особенности либретто Джованни Франческо Бузенелло, Пьетро Метастазио, Ф.М. Пьяве к опере Дж. Верди «Риголетто».

Вторая глава посвящена анализу лингвостилистических особенностей текстов либретто итальянских опер.

**Abstract**

This work analyzes the lexical features of the libretto texts of Italian operas. Special attention is paid to the analysis of the figurativeness of the poetic language of opera librettos and the lexical methods of its transmission.

**Key words:** libretto, opera, musicality of poetry by Giovanni Francesco Busenello, Pietro Metastasio, Giuseppe Verdi and his librettist Francesco Piave.

**The object** of the research is the Italian musical culture in its dialogicity with literature, drama and poetry, as well as the problems of opera librettism in the history of culture and art.

**The subject** of research is the libretto, as a kind of basis for vocal works.

**Work structure:**

The work consists of an introduction, two chapters, a conclusion and a bibliography.

The first chapter examines the evolution of the Italian opera libretto and notes the linguistic and stylistic features of the libretto by Giovanni Francesco Busenello, Pietro Metastasio, F.M. Piave to the opera "Rigoletto" by G. Verdi.

The second chapter is devoted to the analysis of the linguistic and stylistic features of the libretto texts of Italian operas.

Оглавление

[Введение 5](#_Toc73546384)

[1. Эволюция итальянского оперного либретто 10](#_Toc73546385)

[1.1. Язык и стиль либретто Джованни Франческо Бузенелло 10](#_Toc73546386)

[1.2. Поэтическое наследие Метастазио: язык и стиль его либретто 19](#_Toc73546387)

[1.3. Лингвостилистические особенности либретто Ф.М. Пьяве к опере Дж. Верди «Риголетто» 28](#_Toc73546388)

[2. Анализ лингвостилистических особенностей текстов либретто итальянских опер 43](#_Toc73546389)

[2.1. Трансформация драматического произведения в оперное либретто 43](#_Toc73546390)

[2.2. Сравнительный анализ структурных различий либретто opera seria с венецианским либретто 63](#_Toc73546391)

[Заключение 70](#_Toc73546392)

[Список использованной литературы 73](#_Toc73546393)

# Введение

Оперные либретто в итальянской литературе занимают особое место и являются ее немаловажной составляющей. В отличии от либретто на других языках, итальянские рассматриваются в качестве полноценных литературных произведений, а язык либретто как элемент обще поэтического языка. Изучение текстов итальянской оперы важно и для понимания международной роли итальянского языка, который получил распространение в европейской культуре во многом благодаря оперному искусству.

В течение трех веков опера в Италии была не просто художественным явлением, она превратилась в неотъемлемую часть итальянской публичной жизни, важнейший элемент художественного быта. Опера, выросшая из-под пера и струн флорентийских поэтов и музыкантов, изначально провозглашала господство поэзии над музыкой.

В течение второй половины XVII века драматическое содержание оперы постепенно начало отходить на второй план, давая возможность пышному расцвету вокального искусства в Италии. На рубеже XVII и XVIII вв. неаполитанцы создали такой жанр итальянской оперы, в котором они объединили опыт флорентийской, римской и венецианской оперных традиций. Этот жанр характеризовался полным господством музыки над текстом. Даже в период наивысшего расцвета неаполитанской оперной школы внимание к драматическому содержанию оперы все более ослабевало.

На протяжении XVIII века поэтами и композиторами делались попытки укрепить драматургию оперы-сериа или «серьезной» оперы – разновидности оперы, которая зародилась в Неаполе. Одновременно с оперой-сериа в недрах Неаполя зародилась и комическая опера (опера-буффа), которая возникла как ответ на запросы новых эстетических идеалов, которые требовали от искусства конкретных связей с жизнью и современностью. И та, и другая разновидности опер наложили серьезный отпечаток на современное музыкальное мышление итальянцев.

В XVIII – XIX веках, когда репертуар театров в основном базировался на новых произведениях, которые чаще всего создавались по заказу определенных театров, для либреттиста стремление создать идеальную композицию, украсить поэтическое произведение было так же значимо, как и стремление утвердить те или иные идеи. Но изначально поэтические либретто были лишены этой возможности: правила сочинения стихов диктовались и контролировались композиторами. На основании этого в оперной практике к либретто сложилось совершенно особое отношение: «прикладная» специфика либретто как бы приписывала ему статус «вторичной» литературы, отказывая либретто в литературной ценности. А если либретто создавалось на основе литературных или драматургических произведений, обладающих высокими художественными достоинствами, то либреттист оказывался меж двух огней – зависимость от первоисточника и сложность его интерпретации, а также сложившиеся оперные стандарты и схемы построения либретто.

В многочисленных примерах итальянских, а также европейских опер либретто придается статус промежуточного звена между оперой и драмой, как бы подтверждая его прикладную функцию. Однако либретто, эта удивительная загадочная метаморфоза драмы и литературы, нуждается в глубоком исследовании, осмыслении и изучении в качестве одной из самых существенных частей музыкального жанра оперы, дающей ему литературное содержание.

В классическом историко-литературном понимании либретто – это литературно-драматический жанр, который представляет собой переложение ранее написанного или специально сочинённого произведения художественной литературы на музыку.

Слово происходит от итальянского «libretto», уменьшительного от «libro» («книга»). В 17 веке посетителям европейских театров перед началом представлений выдавали специальные книжечки с кратким содержанием спектакля.

Оперная поэзия, или, как ее позже стали называть в Италии, libretto ("книжечка"), является литературно-историческим курьезом, на который история литературы по праву почти никогда не обращала внимания.

Именно пограничное положение либретто на стыке литературы и музыки является причиной объективного невнимания исследователей к вопросам оперной драматургии и к проблеме оперного либретто как литературной основы крупного музыкально грамматического жанра. По мнению исследователя Г. И. Ганзбурга о степени разработанности проблематики изучения либретто «музыковеды считают специальное изучение проблем, связанных с либретто, компетенцией филологов, а филологи компетенцией музыковедов. Взгляд музыковеда направлен на музыку прямо, а пограничье музыки и литературы он видит боковым зрением, как бы бросает на него косые взгляды. То же самое происходит с филологом, когда он прямо смотрит на словесность и бросает косые взгляды в сторону границы словесности и музыки. От этого происходят нежелательные «оптические» эффекты: подобно изображению у края объектива, наблюдаемая картина искажается. Ученые не всегда правильно понимают, что именно произошло в зоне синтеза. Если же направить и сфокусировать научный «объектив» прямо на эту ничейную зону, пограничную область искусства, то увиденное окажется существенно иным».[[1]](#footnote-1)

Поэтому **актуальность** данного исследования определяется потребностью современного гуманитарного знания в многоаспектном изучении такого феномена культуры, как либретто. До настоящего времени тексты итальянской оперы XVIII века остаются малоизученными и недооцененными. Научные публикации на русском языке с лингвистическим анализом либретто практически отсутствуют. Таким образом, отсутствие специальных исследований либретто как важнейшей составляющей оперной системности свидетельствует о не разработанности проблематики оперной либреттистики в истории литературы и искусства.

Основополагающими для настоящего исследования стали труды по истории и теории музыкального, и в частности, итальянского оперного искусства, таких авторов как Т. Н. Ливанова, Л. Соловцова, а также публикации авторского коллектива в составе М. Д. Сабининой, Г. М. Цыпина и др. Сведения по общим вопросам истории оперы и музыкальной драматургии содержатся в трудах П. В. Луцкера, С. С. Мокульского, М. Л. Мугинштейна, И. П. Сусидко и др.

Особую методологическую ценность представляют немногочисленные

работы, специально изучающие феномен оперного либретто и роль либретто

в истории культуры (Г. И. Ганзбург, Дж. Керман, Б. В. Томашевского).

В разработке метода анализа текста оперного либретто базовыми послужили труды Пьера Джузеппе Джиллио, Ю. Н. Галатенко, Е. Е. Киселевой.

**Объектом** исследования является итальянская музыкальная культура в своей диалогичности с литературой, драматургией и поэзией, а также проблематика оперной либреттистики в истории культуры и искусства.

**Предметом** исследования является либретто, как своеобразная основа вокальных произведений, которая во взаимодействии с музыкой создает синтетическое произведение.

Материалом исследования являются тексты либретто Джованни Франческо Бузенелло, Пьетро Метастазио и письма Джузеппе Верди к его либреттисту Франческо Пиаве.

Цель исследования заключается в выявлении специфики структуры итальянского либретто как одного из компонентов диалогичности культур и синтеза искусств в итальянской музыкальной культуре.

Для достижения этой цели были поставлены следующие задачи:

– проследить становление оперной либреттистики;

– выявить исторические, культурные и литературные аспекты изучения либретто;

– найти в либретто ряд общих тенденций для оперного искусства;

–определить существенные различия между музыкальностью поэзии/драматургии и музыкальностью либретто;

– рассмотреть эволюционно-исторические связи оперной либреттистики с литературой и драматическим театром.

Научная новизна исследования обусловлена проведенным в работе анализом языка и стиля в эволюции оперного либретто, его исторической значимости.

# Эволюция итальянского оперного либретто

# 1.1. Язык и стиль либретто Джованни Франческо Бузенелло

В своем труде, посвященном истории итальянской оперы, исследователи П. В. Луцкер и И. П. Сусидко утверждают, что духовные, художественные и эстетические идеалы XVII столетия в Италии существовали «под знаком академии Аркадия». Именно это объединение (название которого восходит к гористой области в центре Пелопоннеса в Греции, которая еще от античной литературы считалась образом идеальной страны, счастливой, беззаботной жизни) едва ли не впервые выработало принципы обще итальянского значения и двигалось сначала параллельно совершенно уникальному синтетическому жанру – опере.

Именно Аркадия выбрала в качестве художественного и эстетического идеала пастораль – литературный жанр, который академия пыталась синтезировать с оперой, которая в свою очередь уже глубоко укоренилась в итальянской культуре.

Все более и более усердно привлекала академия в свои ряды авторов оперных либретто – многие, из которых не были профессиональными драматургами и посвящали сочинению либретто досуг, другие – были профессиональными литераторами, авторами трагедий. «Пусть не по праву, но на деле это привело к включению либретто в систему литературных жанров того времени»[[2]](#footnote-2). Именно поэтому в ранних операх были сильны элементы пасторальной драмы.

Поворотный пункт в судьбе оперного искусства, а в частности и либреттистики, связан с господствующим положением венецианской оперной традиции в Италии XVII века. Благодаря венецианской оперной традиции миру явилась целая плеяда литераторов, сочинявших оперные либретто. Первым во главе этой плеяды стоит, по сути, создатель венецианского типа либретто Джованни Франческо Бузенелло (1598–1659).

Ранними его работами были «Любовь Аполлона и Дафны» (ит. Gli Amori d'Apollo e di Dafne, 1640) и «Дидона» (ит. Didona, 1641) с музыкой Франческо Кавалли (1602–1676). Но именно написанная для Клаудио Монтеверди «Коронация Поппеи» (ит. L'incoronazione di Poppea,1642) стала во многом определяющей для дальнейших путей развития венецианской либреттистики. «Фактически, Бузенелло был первым, кто оценил растущую популярность оперы как жанра со своими собственными законами.

Он отказался от декларативного следования каноническим требованиям аристотелевой «Поэтики» в пользу испанской барочной драмы»[[3]](#footnote-3).

Тексты либретто, написанные им к операм таких великих композиторов эпохи, как К. Монтеверди и Ф. Кавалли, мастерски передавали поэтическую составляющую музыкальной драматургии эпохи барокко.

Его литературная деятельность включает в себя множество жанров: помимо опубликованного им сборника текстов либретто *Delle hore ociose* включающего такие оперы, как «Gli amori d'Apollo e di Dafne» («Любовь Аполлона и Дафны»), «La Didone» («Дидона»), «L’incoronatione di Poppea» («Коронация Поппеи»), «La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore», «La Statira principessa di Persia» («Статира»), он также написал ряд поэтических произведений на итальянском языке и на диалекте региона Венето.

Композиция и тематика текстов либретто первых оперных произведений определялась близостью с пасторалью. То были стихотворные драмы с небольшим числом действующих лиц, мифологическими и аллегорическими персонажами. В напевной декламации (*recitar cantando*), характерной для той эпохи, велика роль хора, из которого попеременно выделялись солисты.

Чаще всего в этих либретто есть аллегорический пролог, действие поделено на 5–6 сцен, каждая из которых может являться самостоятельным актом. «В отличие от интеллектуального флорентийского, барочное (сперва римское, а потом, по наследию, венецианское) либретто создавалось для публичных театров и должно было отвечать вкусам толпы, то есть совмещать зрелищные, фантастические элементы, занимательную интригу, и впоследствии приправлялось музыкальными эффектами».[[4]](#footnote-4)

Одной из задач настоящего исследования стал анализ лингвостилистических особенностей наиболее значимых текстов либретто Бузенелло. Был проведен подробный и тщательный анализ роли и функций языковых средств разных уровней (фонетический, морфологический, лексический, синтаксический, стилистический) в организации и выражении идейно-тематического содержания произведений.

В качестве материала для исследования были выбраны следующие оперы: «Любовь Аполлона и Дафны», «Дидона», «Коронация Поппеи», «Статира».

Фономорфологическое своеобразие текстов лучше всего отражает основные принципы, которым следовал либреттист: последовательное использование регионализмов и лишь частичное соблюдение традиционного поэтического кода.

Следование классическим поэтическим традициям на фонологическом уровне выражается:

1) употреблением монофтонгизированных форм (core, more, foco);

2) форм с нелабиализованными гласными (dimanda, dimani); 3) смычных сонорных согласных в окончаниях -ade/-ude (caritade, libertade, maestade, vanitade, metade, virtudi, eternitade, ma viriate).

К маркированным регионализмам можно отнести использование:

1) анафонии (defonto, deffonto; defonte: monte, annoncia, congionte, prencipe);

2) чередование суффиксов -ar- и тосканского -er- в формах будущего времени и условного наклонения глаголов I спряжения: vaneggiarò, inventarò, но proverai, nasconderò, trionferai, leverai, negarebbe[[5]](#footnote-5). Достаточно нерегулярным является выбор в пользу одной или удвоенной согласной, что также можно отнести к северным регионализмам: doppo 9, qualle 10, guereggio 14, ametto 60, auttoriza 79 («Дидона»).

К иным особенностям отнесем особое графическое написание (ss) палатальных фрикативных звуков (custodissimi, sussitar, compatissi, sepelissi), а также палатальная аффриката вместо дентальной: cittelle, indriccia, propicie.

Во многом использование тех или иных гласных звуков связано не столько с историко-лингвистическими характеристиками, сколько с поэтико-музыкальными особенностями произведений и звукописью. Так, гласный звук **о** ассоциируется с темнотой, сумерками, сном:

Deh quanto è più felice

Quel mondo glorioso.

Che non soggiace all’ombre oscure, e rie,

E lieto gode un infinito die.

Ma che fai sì per tempo

Cadente vecchiarella,

Il cui passo in andando

Misura gl’intervalli al tuo sepolchro;

Perche non dai quest’hora

al riposo al sonno ove ne vai («Любовь Аполлона и Дафны» I, 2)

На уровне фонетической организации произведений следует выделить случаи аллитерации фрикативной зубной согласной s:

Queste vecchie beffane

Insensate, insane

Mordon sempre co’ detti lor pungenti.

Mentre per morder pan non hanno denti.

Sempre fanno bisbigli Con sciapiti consigli.

E stanche homai di godimenti mille.

Ног che non posson più, fan le Sibille.

(«Любовь Аполлона и Дафны»)

Анализируя непосредственно морфологический строй текстов либретто, отметим некую вариативность, обусловленную метрическими или ритмическими особенностями того или иного текста. Так, к метрическим особенностям можно отнести выбор нескольких форм личного местоимения 3лица м.р. (ei / egli), а также форму модального глагола potere лица мн.ч. (possono / ponno, «Любовь Аполлона и Дафны», 29). Ритмические особенности связаны с чередованием окончаний –i /-e сослагательного наклонения 3 лица ед.ч. глаголов на - are: ingombre , affonde, disgombre(«Дидона»), где окончание –е характерно для южных регионов Италии и поэтической традиции более раннего периода, в то время как окончание на – i является более распространенной литературной нормой того периода: defraudi. Еще одним примером может послужить использование как литературной формы siano с ее региональным аналогом sieno.

Дальнейшие примеры языковой вариативности частично обусловлены ритмическим рисунком произведения. Как, например, чередование более прозаической энклитической формы императива и поэтической проклитической формой, или, так называемый, «трагический императив», более распространенный в поэтический текстах XVIII-XIX вв.: mostrami, portalo, perdonami и mi rendi, t'assicura, ti ferma.

Таким образом, возможно заключить, что Бузенелло не столь строго придерживается классической поэтической традиции той эпохи, прибегая к ряду языковых инноваций, среди которых: использование регионализмов, элизия артикля, использование поливалентного служебного слова che в придаточных предложениях причины (godiam la luce in sin, che dura il giorno, /Che l'andata morta non fa ritorno, «Любовь Аполлона и Дафны»). Che также используется в плеонастических конструкциях, в комических контекстах: che si…che si, che ti faccio («Любовь Аполлона и Дафны» 37).

Маркером разговорно-бытового стиля является использование форм имперфекта вместо форм условного наклонения не только в репликах второстепенных и комических персонажей (Poco valea la spada / L’Ulisse, e Agamennone / Se non era la fraude di Sinone 25 «Дидона»), но и в словах более значимых персонажей, как, например, Аполлона:

Era meglio per me, che fuggitiva.

Ma bella oltre le belle io ti vedessi.

Che con sciapiti, e non giocondi amplessi

Un'arbore abbracciar su questa riva

(«Любовь Аполлона и Дафны» 111,3)

В конце отметим стилистически маркированное использование выноса влево (dislocazione a sinistra), что придает речи комических персонажей прозаическое звучание. Рассмотрим пример из «Дидоны», где в репликах придворной дамы они достаточно частотны:

Guardate, deh guardate

Con quanta gravità

Riposato si sta con piedi pari

Il censor del paese,

Il gran fiuta popone Modenese,

Che sopra del quantunque, e sopra il cui

Fa del censor delle faconde altrui,

E dice questo certo io non lo voglio.

Quest’altro non mi piace,

E questo non l’ ametto in alcun modo,

Ch’io non so poetar, se non al sodo:

E aggiunge il sputa tondo,

Cotesto io noi vorrei.

Né quest'altro giamai l’apponerei (III,2)

Вынос влево встречается не только в комических контекстах, но и в более трагичных, как, например, плач Кассандры: Tempio, m’ascondo in te, / Tempio salvami tu, /Ma il mio Corebo, ohimè, / non lo vedrò mai più. (1,4).

Метафорично описывается беспощадность времени по отношению к человеку: 1) Dura un sol lampo il fior del nostro sesso («Любовь Аполлона и Дафны», 26);2) Il giornofemminil / Trova la sera sua nel mezo dì. /Dal mezo giorno in là /Sfiorisce la beltà; Col tempo si fà dolce /II frutto acerbo, e duro, /Ma in bore guasto vien quel, eh 'è maturo («Коронация Поппеи», 44).

В отрывках, связанных с вопросами морали и политики, поэт использует сентенции и риторические вопросы, в полной мере выполняющие функцию общения и воздействия. Высказывания гномического характера могут принадлежать как главным персонажам (Эней, Сенека), так и второстепенным, подчас комическим. В опере «Любовь Аполлона и Дафны» Эней, предвидя свою судьбу, произносит несколько нравоучительных слов:

Creusa ardon le mura [...]

E tu vuoi, che defraudi

Del mio sangue la patria, e che non vada

L’anima mia con l’altre accumulata

A’ insignirsi di gloria,

Ad eternare il lume a sua memoria? [...]

Dove more tra l’armi Il padrone innocente.

Se non more ancora il servo, egli è fellone.

Se recisa la testa, un membro vive.

Contro natura ei vive (1,1)

В «Коронация Поппеи» Сенека в разговоре с Октавией использует в основном гномические высказывания: La cote non percossa / Non può mandar faville; [...] Ma la virtù costante / Usa a bravar le stelle, il fatto, e 7 caso, / Giamai non vede occaso I,6.

Сентенции, а также другие риторические фигуры встречаются, в основном, в речитативах и редко имеют особое музыкальное оформление. Это связано с тем, что Монтеверди, как отмечалось ранее, следуя традициям мадригальных музыкальных произведений, старается выразить при помощи музыки силу чувств и страстей.

Среди прочих риторических фигур отметим случаи использования хиазма (metamorfosi mille, e mille segni) и этимологических фигур (respirar spirati, lode che vien da lodator lodato, per giovarti Giove).

В ходе проведенного исследования было установлено, что в своем творчестве практически на всех уровнях языка Бузенелло придерживается как кодифицированной нормы, так и прибегает к различным региональным вариациям. На фонетическом уровне приверженность традициям выражается использованием монофтонгизированных форм, а также форм с нелабиализованными гласными. Региональными вариациями являются анафония и чередование суффиксов -ar/er.

Следует отметить, что основное различие в языковой характеристике персонажей обусловлено драматургией. Языковая вариативность во многом определяется стилистическим своеобразием персонажей, выраженным в структурном полотне произведений. Так, речь драматических персонажей ближе к кодифицированной норме и тем меньше в ней региональных маркеров. Для них характерно использование поэтической проклитической формы императива, в то время как комические персонажи выбирают более прозаическую энклитическую форму императива. Характерными для разговорно-бытового стиля, присущего комическим персонажам, являются формы 1-ого и 3-его лица настоящего времени индикатива глагола volere. Был выявлен целый ряд разговорно-бытовой лексики и просторечных словосочетаний, также присущих комическим персонажам.

 Выделяя присутствие комического элемента во всех текстах либретто, отметим и их отличие. Так, опера «Любовь Аполлона и Дафны» (1640) более других тяготеет к пасторальным мифологическим сюжетам, «Дидона» (1641) представляет собой некое чередование комических и трагических элементов. В данном произведении наряду с комическими персонажами (слуги, солдаты, лакеи и кормилицы), также выделяются драматические персонажи, которые временами «ребячатся» (pargoleggiare), как, например, Амур (Amore) в опере «Дидона»: Vanne, Amor, col tuo dardo / A ferir l'ombre, / a saettar i venti, / Nudo guerriero,/ Soldato in fasce, / Marte bambino, Campion lattante, / Gran Cavalier, / che pargoleggia in culla, / Nume pigmeo dell'otio, e Dio del nulla (11,3).

Синтаксис текстов тесно переплетается с музыкальной конвой произведений. Прямой порядок слов сохраняется в речитативах и ариях, а инверсии, в большей степени, обусловлены рифмой.

Наиболее разнообразным и стилистически насыщенным является текст либретто к опере «Коронация Поппеи» («L'incoronazione di Poppea»). Драма «Коронация Поппеи» Монтеверди — Бузенелло — вершина барокко. «Барочное сопряжение верха и низа «Коронация Поппеи» выражено в исключительной свободе драматургии <...>. Динамика аффектов создает смелое и разнообразное сочетание форм, средств и приемов <...>. Новаторство рождает непревзойденное богатство индивидуальных характеристик с максимальным объемом вокальных возможностей, в частности тембровых модуляций, когда характер персонажа неотрывно и гибко связан с изменением ситуации[[6]](#footnote-6). Либретто написано под влиянием маринизма и характеризуется некой вычурностью, словесной игрой, лексическим и риторическим орнаментализмом.

# 1.2. Поэтическое наследие Метастазио: язык и стиль его либретто

Одним из ярчайших представителей итальянской академии «Аркадия» был известный поэт и либреттист XVIII столетия Пьетро Метастазио (настоящее имя: Пьетро Трапасси, 1698–1782).

Поэтическая стилистика Пьетро Метастазио отличается необычайной музыкальностью стиха, которая проявляется в изысканной простоте, ясности и прозрачности слога и в «голосовой текучести ритма»[[7]](#footnote-7) его поэтических произведений. О виртуозной поэтической технике в сочетании с поэтической мелодичностью, совершенством формы и особой сладостностью звучания пишут П. Луцкер, И. Сусидко[[8]](#footnote-8). Проблема музыкальности стиха занимала П. Метастазио не только с художественных, но и с теоретических позиций. Он посвятил вопросам близости поэзии и музыки ряд работ. В его трактате 1773 г. «Estratto dell’arte poetica d’Aristotele e considerazioni sulla medesima» («Статья о поэтическом искусстве Аристотеля и размышления о нем») есть отдельная глава «La musicalita’ della poesia» («Музыкальность поэзии»)[[9]](#footnote-9) , в которой поясняется близость двух искусств, являющих собой искусство подражания («миметические искусства», если пользоваться термином, введенным Аристотелем). При исследовании музыкальных черт стиха Метастазио ориентировался не только на «Поэтику» Аристотеля, но и на диалоги Платона, и на высказывания Цицерона, делая свои выводы о том, что сближает поэзию и музыку: это категории метра (или в более широком смысле — меры), ритма (или числа), гармонии (суть которой в «координировании» и «связывании» лада и мелодии, понимаемой исключительно как привилегированная черта красивой, настоящей музыки; термин «мелодичность», по мнению Метастазио, можно применять только к наиболее выдающимся произведениям)[[10]](#footnote-10).

П. Метастазио прославился не только как поэт и не только как теоретик литературы, но, в первую очередь, как автор оперных либретто. Поэтическое наследие Метастазио и его либреттистику следует изучать отдельно и применять различный понятийный аппарат.

Оперное либретто — полноценный литературный жанр, особенность которого, по мнению П. Метастазио, заключается в том, что музыка оказывает непосредственное влияние на поэтический текст.

П. Метастазио — автор реформы в либреттистике. В начале XVIII века в союзе поэзии и музыки приоритетную роль играла музыка, а тексты настолько упрощались и схематизировались, что будь они самостоятельными произведениями, вряд ли бы привлекли внимание читателя или слушателя. Подняв качество либретто до высочайшего художественного уровня, Метастазио наглядно доказал, что в опере прекрасная музыка должна сочетаться с не менее прекрасными стихами. Реформа Метастазио удалась исключительно благодаря его музыкальной одаренности как поэта, который имел и музыкальное образование.

На либретто Метастазио написано множество опер. В Италии в период с 1725 по 1798 годы было проведено около ста пятидесяти постановок, Метастазио часто сам выступал режиссером. Сюжеты либретто, написанные Метастазио, отличает особая яркость в изображении любовных чувств. Историк итальянской литературы Б. Реизов видел в либретто Метастазио «прославление любви, ее апофеоз, который происходит на фоне волшебных декораций, под аккомпанемент оркестра»[[11]](#footnote-11).

Одна из главных черт либретто Метастазио состоит в том, что речитативов в них намного больше, чем арий, речитативы стали более развернутыми, с тенденцией к драматизации — все эти факторы демонстрируют изменение значимости поэтической составляющей в тексте либретто. По сравнению с предшественниками Метастазио внес изменения в функцию арий: если раньше ария была центром драмы, она демонстрировала мастерство певца, но к развитию сюжета практически не имела отношения, то Метастазио, по словам С. Мокульского, «старался блестящей поэтической разработкой текста арий обратить внимание зрителей на самый текст, а не только на его мелодическое оформление»[[12]](#footnote-12).

Перейдем к анализу поэтической стилистики и драматургических особенностей либретто П. Метастазио. Он мастерски «инструментировал» свои либретто, применяя повторы (лексические и синтаксические), придерживаясь единого метра, равномерного чередования гласных и согласных, используя прием перекличек гласных в ударных слогах.

Как известно, чувства персонажей Метастазио — это разные оттенки печали, а большинство арий — арии lamento. «Печальная страсть» — один из основных аффектов оперы seria[[13]](#footnote-13). Для арий, выражающих печаль, поэт избирал слова, содержащие большое количество гласных, так как арии lamento более протяжные. В опере «Покинутая Дидона» («Didone abbandonata») печаль и грусть — самые характерные чувства персонажей, отчего эта опера близка к сентиментальной трагедии. Дидона и Эней считаются наиболее «живыми» персонажами театра Метастазио: огромная сила воли, мужество свойственны Дидоне и нерешительность Энею, который разрывается между чувством любви и чувством долга.

Либретто «Покинутой Дидоны» считается знаковым, поворотным в литературной реформе оперного жанра. С. Мокульский подчеркивает, что «в этой опере поэзия как бы взяла реванш у музыки, целиком порабощавшей ее в течение ста лет» [[14]](#footnote-14). Музыку на текст «Дидоны» написали около сорока композиторов: сам факт говорит о том, что разными композиторами было найдено сорок различных музыкальных решений, демонстрируя огромные художественные возможности либретто Метастазио. Приведем отрывок из арии Энея в конце первого акта оперы. В этой арии герой признается Дидоне в том, что его разрывают метания между любовью и долгом.

Se resto sul lido / Se sciolgo le vele, Если останусь в этих краях, / если сниму оковы,

Infido, crudele / mi sento chiamar. Неверным, жестоким / назовут меня,

E intanto, confesso / nel dubbio funesto, А я признаюсь / в сомненье роковом,

Non parto, non resto, / ma provo il martire Я не уезжаю, не остаюсь, / но мучаюсь от того

Che avrei nel partire, / che avrei nel restar.[[15]](#footnote-15) Что я имел бы, уехав, / что имел бы, оставшись.

 (Перевод автора)

Здесь в наиболее явной форме проявляется одна из музыкальных черт либретто Метастазио — особая метрическая выверенность стиха: количество слогов в строках его арий практически всегда совпадает. Для выражения радостного настроения поэт выбирал повторение более светлых, легких для произнесения звуков — сонорных согласных. В арии Дорины из оперы «Дидона» П. Метастазио демонстрирует благозвучие и игру сонорными согласными итальянского языка: «e a **m**aggior co**m**p**l**i**m**e**n**to io **n**o**n m**’i**m**pe**gn**o». Порой для достижения эффекта тревожности и напряженности Метастазио прибегал к резким аллитерациям. Рассмотрим отрывок из его стихотворения «La liberta» («Свобода»), в котором при описании состояния тревоги звуки стиха становятся «грохочущими», по преимуществу звучит [r].

Pa**r**lo, ma non pa**r**lando Я говорю все это,

Me soddisfa**r** p**r**ocu**r**e; Но нет на сердце злобы,

Pa**r**lo, ma nulla io cu**r**o Нет и желанья, чтобы

Che tu mi p**r**esti fè: Ты верила вполне.

Pa**r**lo, ma non dimando…[[16]](#footnote-16) Не требую ответа…[[17]](#footnote-17) .

 (Перевод Е. Кассировой)

К сожалению, в переводе не сохранилось настойчивое повторение слова «parlo» («я говорю»). Поэт XVII века использовал бы, скорее, слово «canto» («я пою»), у Метастазио — как поэта XVIII века — все чаще встречается «parlo», что соответствует общему стремлению эпохи к разграничению поэзии как таковой и поэзии, сочетающейся с музыкой, пением; в XVIII веке наибольшее распространение получает поэзия, которая все больше тяготеет к разговорной речи и все меньше к пению.

Рассмотрим еще один пример либретто Метастазио: оперы «Олимпиада» («Olimpiade»), которое считается вершиной творчества поэта. На либретто «Олимпиады» были созданы оперы тридцатью двумя композиторами, в частности, Дж. Б. Перголези (1735 г.), И.-А. Хассе (1756 г.), Т. Траэттой (1758 г.) и П. Анфосси (1774 г.). Сюжет «Олимпиады» близок сюжету традиционной французской классицистской трагедии благодаря конфликту чувства и долга, нравственного выбора и классической жертвенной любви.

Но либретто «Олимпиады» отличает от классицистского театра то, что изображаемые чувства не суровы и не трагичны, а галантны. Показательна в этом отношении центральная ария Мегакла «Se cerca» из второго акта оперы.

Se cerca, se dice: Коль спрашивать станет:

L’amico dov’è? — Где друга сыскать?

L’amico infelice — Твой друг от страданья —

Rispondi, morì Ответишь, — зачах!

Ah, no, sì gran duolo Нет! вести столь горькой

Non darle per me; Не надо ей знать

Rispondi ma solo Ты скажешь ей только:

Piangendo partì — Ушел он в слезах!

Che abisso, di pene О мрак нестерпимый!

Lasciare il suo bene Расстаться с любимой,

Lasciarlo per sempre Расстаться со счастьем,

Lasciarlo così [[18]](#footnote-18). Расстаться в веках![[19]](#footnote-19)

 (Перевод А. А. Энгельке)

Тихая печаль в первой и второй строфах сменяется отчаянием в третьей. Такой принцип смены настроений принято называть принципом кьяроскуро (итал. «chiaroscuro» — «светотень», термин заимствован из изобразительного искусства для определения градации светлого и темного).

У всех упомянутых четырех композиторов эта ария лишена каких-либо музыкальных украшений и колоратур, а акцент делается на усиленной декламации — композиторы, сочиняя музыку, уже учитывают особенности стихотворения. По словам П. Луцкер и И. Сусидко, «ария “Se cerca”-образец непосредственной связи музыки с текстом»; и далее: «Повторы, перестановки слов, восклицания вызваны здесь выразительными задачами, стремлением композиторов подчеркнуть взволнованное состояние героя, отразившееся в его речи»[[20]](#footnote-20).

Как уже отмечалось, поэтические особенности либретто Метастазио характеризуют и его чисто стихотворные тексты. Так, во многих стихотворениях Метастазио встречаются приемы, свойственные и оперным либретто: варьированный повтор, остинатный ритм и характерные рифмовки. Приведем пример из стихотворения «Palinodia»:

Grazie agl’inganni tuoi, Ты оказалась лживой —

**Al fin** respire, o Nice, **И** сердце охладело,

**Al fin** d’un infelice **И** нет теперь мне дела

Ebber gli dei pietà: До прежнего житья.

Sento da’ lacci suoi, **И** чувствую, о диво,

Sento che l’alma è **sciolta**; Ты не страшна мне боле.

Non sogno questa volta, Ужели я на **воле**?

Non sogno libertà[[21]](#footnote-21) Ужель не грежу я? [[22]](#footnote-22) . (Перевод Е. Кассировой)

В этом отрывке использовано много приемов, которые можно условно назвать «приемами музыкальности стиха» и инструментовки. Это анафора, создающая точные лексические и синтаксические повторы, а также короткие четкие ритмические периоды. О любви Метастазио к таким дробленым периодам, к семисложным строкам (вместо классических итальянских одиннадцатисложников) писал и Т. Конкари [[23]](#footnote-23).

В этом стихотворении также отражается типичное для поэзии XVIII века восхваление свободы, возведение ее в культ. Здесь нет свойственного эпохе барокко восхищения красотой, а в описании возлюбленной присутствует явный скептицизм и рационализм в осмыслении чувств. Например, «Di tua belta ragiono» [[24]](#footnote-24) — «Я размышляю о твоей красоте» или «per cui ciascun ragiona de’ rischi che passo»[[25]](#footnote-25)— «пусть каждый рассуждает о пережитых невзгодах». И хотя в поэзии Метастазио, как и в барочной поэзии, продолжает очень часто звучать «музыкальное» слово «bella», но красота уже не идеализируется, а подчеркивается ее безыскусственность, ее природные «изъяны», речь в поэзии Метастазио ведется не о совершенном, а об обыкновенном образе девушки. Такой отказ от идеализации в сторону естественности явно вписывается в поэтику времени.

В поэзии Метастазио проявляется стремление к звукоподражанию, а также подражанию голосу и даже мимике. Так, в стихотворении «Ревность» («La gelosia») читаем об описании улыбки возлюбленной:

… ti g**u**arda, e t**u** s**o**rridi… Ah q**u**ell s**o**rris**o**,

Q**u**ell r**o**ss**o**re impr**o**vvis**o**

S**o** che v**uo**l dir! La prima v**o**lta app**u**nt**o**

Ch’i**o** d’am**o**r ti parlai, c**o**sì arr**o**ssisti,

S**o**rridesti c**o**sì, Nice cr**u**dele[[26]](#footnote-26)…

Он на тебя смотрит, ты улыбаешься… О та улыбка,

Тот неожиданный румянец…

Я знаю, что это значит! В первый раз, когда

Я говорил о любви, ты так покраснела,

Так улыбнулась, жестокая Ника…

(Перевод автора)

Гласные, выделенные жирным шрифтом, это лабиальные гласные, для произнесения которых требуется участие губ; гласные, выделенные курсивом, это гласные [i], ударные, которые при произнесении (при растягивании рта «по ширине») также напоминают мимическую улыбку. Подчеркнуты «губные» и «губно-зубные» согласные (по месту их образования), которые также требуют участия губ при их произнесении ([m], [р], [v]). Иными словами, произнося это стихотворение вслух, читатель невольно будет улыбаться, как улыбается и героиня.

В заключение необходимо отметить, что Пьетро Метастазио — в первую очередь, поэт и драматург, а уже во вторую — либреттист. Его драматические произведения были интересны публике вне зависимости от их связи с музыкой, хотя сам Метастазио и не признавал этого. В качестве основы своих произведений он использовал классицистскую трагедию XVII века, поскольку его пленяла свойственная ей стройность и логичность драматического действия.

Литературовед А. Оветт, анализируя наиболее известные либретто Метастазио, отмечал, что они «по сравнительной простоте интриги и благородству диалога достигают достаточной степени совершенства для того, чтобы декламирование по крайней мере главных сцен, даже без музыки, производило трагическое впечатление»[[27]](#footnote-27).

Вероятно также, что Метастазио завоевал известность благодаря тому, что он не был чистым драматургом, а именно поэтом, который смог направить свой талант в русло драматургии. Метастазио навсегда сохранил пристрастие к поэтической лирике, которое и побудило его писать оперные либретто.

Реформа Метастазио изменила роль поэта в создании оперного произведения. Поэтический язык стал более ясным, прозрачным, простым по форме.

А сам либреттист, являясь создателем сценических ритмов, во многих отношениях уже оказывался постановщиком действия.

Само появление Метастазио было подготовлено эволюцией оперного жанра, который нуждался в таком либреттисте: Метастазио разработал тип либретто, созвучного процессам, происходящим в опере. Метастазио полностью соответствовал требованиям, высказанным его современником Ч. Берни, утверждавшим, что «поэт и композитор требуют равного внимания со стороны публики; поэт — в речитативах, а композитор — в ариях, дуэтах и хорах»[[28]](#footnote-28). О высочайшем поэтическом мастерстве произведений Метастазио пишет и Т. Ливанова: «композитор, если он опирается на тексты Метастазио, может не заботиться ни о чем и думать только о музыкальных номерах»[[29]](#footnote-29).

Метастазио умело сочетал в своем творчестве природное благозвучие итальянского языка с фоносемантикой и инструментовкой стиха и, будучи талантливым поэтом, драматургом и глубоким знатоком музыки, смог вывести жанр оперного либретто на высокий уровень.

# 1.3. Лингвостилистические особенности либретто Ф.М. Пьяве к опере Дж. Верди «Риголетто»

О главенствующей роли словесного текста можно говорить и в отношении опер Джузеппе Верди. Известно, что Верди принимал живое участие в редактировании текстов оперных либретто, хотя и не являлся составителем либреттных текстов, отдавая эту часть работы известным либреттистам своего времени: М. Пьяве, а затем А. Бойто.

По мнению Верди, качество оперы определялось, прежде всего, уровнем литературной первоосновы. Соответственно Верди иллюстрировал свое положение о главенстве в опере «слова» целой галереей примеров наиболее выдающихся опер, литературной первоосновой которых были великие тексты.

1. При «переводе» литературного текста в оперное либретто Ф. Пьяве совместно с Дж. Верди использовали метод компиляции – из текста повествователя были составлены диалоги героев, а также некоторые арии.

2. По большей части, либреттисты следовали развитию сюжета байроновской поэмы, при этом редуцировав эпизоды, описывающие внутренние переживания героев (которые, впрочем, иногда становились основой для арий), а также «опустив» пейзажные зарисовки и пространное прозаическое посвящение, адресованное Томасу Муру.

3. В основном они сохранили имена героев, изменив, однако, имя главного героя (Конрад из поэмы в опере становится Коррадо) в целях лучшей «пропеваемости».

На сюжетном уровне:

Авторы либретто сохранили главных персонажей поэмы, при этом более отчетливо «проявив» некоторых второстепенных героев, наделив их собственными репликами (пират Джованни), а также добавили новых (слуга паши Селим, евнух). Помимо этого, сократили некоторых персонажей, лишь мельком упомянутых в байроновской поэме (пираты Гонзальво, Педро и Ансельмо).

Дж. Верди и Ф. Пьяве сохранили «восточный» колорит, изображая пир в стане Сеида и гарем, но в большей степени восточные мотивы проявились в музыкальном сопровождении.

В целях большей динамичности развития действия авторы либретто изменили порядок событий во втором акте оперы, представляющем нападение корсаров на стан турецкого паши.

Либреттисты также изменили и финал, сделав его еще более трагическим за счет полилога, акцентирующего предсмертные переживания Медоры и отчаяние Коррадо.

Нельзя отрицать, что именно союз Верди с Пьяве явил миру оперы ряд незабываемых образов, таких, как Риголетто и Эрнани.

Анализ текста «Риголетто» позволит нам проиллюстрировать взаимосвязь между композитором и либреттистом, между музыкой и поэзией.

Как отмечает известный исследователь творчества Верди Л. Соловцова[[30]](#footnote-30), сюжет «Риголетто» был взят из произведения Виктора Гюго «Le Roi s'amuse» (1882). Под давлением цензуры Верди пришлось изменить эпоху, в которой разворачивались события, имена действующих лиц. Премьера оперы состоялась в 1851 году в Венеции и стала частью так называемой «народной трилогии» (trilogia popolare), куда вошли также «Травиата» и «Трубадур».

Опера Верди «Риголетто» может быть рассмотрена как новаторская, если за основу анализа взять метрический строй и композицию произведения. В своем исследовании Соловцова отмечает, что «вся опера основана на резких сопоставлениях света и мрака. Глубокий внутренний конфликт заложен в образе основного героя оперы. Музыкально-драматической цельности Верди достигает в "Риголетто" путем редкой интонационной конкретности музыкальных характеристик героев. Лейтмотивов в опере нет; исключение — лишь тема проклятия, отзвуки которой нередко появляются как напоминание о неизбежном возмездии. В краткой оркестровой прелюдии зловещая тема проклятия звучит на фоне сумрачно-тревожного tremolando струнных. Музыка будто интонирует привратностям судьбы героев: зловещие ноты сменяются блестящей танцевальной музыкой. Полна жизни и огня динамическая сцена бала. Действие развивается без остановок. Речитативные диалоги непринужденно перерастают в ариозные эпизоды»[[31]](#footnote-31).

Вот, что писал Верди о самом произведении: «Я задумал Риголетто практически без арий. По сути, это лишь череда дуэтов. Именно так мне это виделось. Возможно, станут утверждать, что мне не следовало, не стоило этого делать. Возможно. Однако в тот момент написать лучше я не смог» [8 сентября 1852 года] («Ho ideato Rigoletto quasi senz'arie senza finali, con una filza intermina-bile di Duetti, perché cosí era convinto. Se qualcuno soggiunge, ma qui non si poteva, si doveva fare questo, k quello, ecc. io rispondo: sarn benissimo, ma io non ho saputo far meglio»)[[32]](#footnote-32).

Герцог Мантуи — единственный персонаж оперы, чья роль прописана согласно классическим канонам либреттистики: начальная каватина «Questa o quella per me pari sono» имеет достаточно традиционную структуру:

Duca

Questa o quella per me pari sono a quant'altre d'intorno mi vedo;

 del mio core l'impero non cedo meglio ad una che ad altra bete.

La costoro avvenenza и qual dono di che il fato ne infiora la vita;

s'oggi questa mi torna gradita, forse un'altra doman lo sara.

La costanza, tiranna del core, detestiamo qual morbo crudele;

sol chi vuole si serbi fedele; non v'ha amor, se non v'è libertà.

De' mariti il geloso furore, degli amanti le smanie derido;

anco d'Argo i cent'occhi disfido se mi punge una qualche beltà.[[33]](#footnote-33)

Четыре строфы, написанные десятисложным стихом, сгруппированы по двое. Последняя строфа усечённая. Другой канонический романс герцога «Parmi veder le lagrime» (II,1) состоит из двух строф, состоящих из шести строк и написанных семисложным стихом. Романсу предшествует речитатив, написанный одиннадцатисложным белым стихом. Кабалетта «Possente amor mi chiama» — четверостишие, написанное семисложным стихом. Наконец, ария «La donna è mobile», передающая отношение герцога к представительницам прекрасного пола, весь цинизм и вульгарность герцога, написана пятисложным стихом, имеет форму четырех четверостиший:

Duca

La donna è mobile qual piuma al vento,

muta d'accento ~ e di pensier.

Sempre un amabile leggiadro viso,

in pianto o in riso, ~ è menzogner.

И sempre misero chi a lei s'affida,

chi le confida ~ mal cauto il cor!

Pur mai non sentesi felice appieno

chi su quel seno ~ non liba amor![[34]](#footnote-34)

В первом пятисложнике ударение падает на третий слог с конца, второй и третий рифмуются между собой, ударение падет на предпоследний слог. Следует также добавить, что баллада герцога написана шестисложным стихом (гексаподием). Именно так создаётся образ изящно-легкомысленного герцога.

Верди и Пьяве еще больше отходят от канонических мелодраматических форм эпохи при создании образов Риголетто, Джильды, Монтероне.

Так, первый большой монолог Риголетто «Pari siamo!..» с поэтической точки зрения является речитативом, где чередуются одиннадцатисложники и семисложники, написанные белым стихом. Однако Верди придал речитативу звучание ариозо:

Rigoletto

Pari siamo!.. io la lingua, egli ha il pugnale;

L’uomo son io che ride, ei quel che spegne!

Quel vecchio maledivami!

O uomini! O natura!

Vil scellerato mi faceste voi!

Oh rabbia! Esser difforme! Esser buffone!

Non dover, non poter altro che ridere!

Il retaggio d'ogni uom m'è tolto. Il pianto!

Questo padrone mio,

giovin, giocondo, sm possente, bello,

sonnecchiando mi dice:

fa' ch'io rida, buffone...

Forzarmi deggio, e farlo! Oh, dannazione!

Odio a voi, cortigiani schernitori!

Quanta in mordervi ho gioia!

Continua nella pagina seguente.

Se iniquo son, per cagion vostra и solo...

Ma in altr'uom qui mi cangio!

Quel vecchio malediami! tal pensiero

Perché conturba ognor la mente mia!

Mi coglierà sventura? Ah no, è follia.[[35]](#footnote-35)

Ария «Cortigiani, vil razza dannata» имеет следующую структуру: четыре десятисложных четверостишия, разделенных десятисложниками (abbc, addc, ee, ffgh, iigh). Столь необычная и сложная структура также подчеркивает непростой характер героя.

Rigoletto

Cortigiani, vil razza dannata, per qual prezzo vendeste il mio bene?

A voi nulla per l'oro sconviene!... ma mia figlia è impagabil tesor.

La rendete... o se pur disarmata, questa man per voi fora cruenta;

nulla in terra più l'uomo paventa, se dei figli difende l'onor.

Quella porta, assassini, m'aprite: ah! voi tutti a me contro venite!...[[36]](#footnote-36)

С величайшей образной конкретностью, меткими, рельефными интонациями и ритмами очерчен в этой сцене Риголетто.

Ария юной и невинной Джильды «Gualtier Maldè! [...] Caro nome che il mio cor» вводится одиннадцатисложным рифмованным двустишием, а сама ария состоит из двух восьмисложных четверостиший. Отсутствие кабалетты связано с повторением второго четверостишия арии, что позволяет максимально раскрыть вокальный талант исполнителя. Это наиболее совершенная портретная характеристика Джильды. Традиционные для итальянской оперы колоратуры приобретают новое, насыщенное психологическим содержанием значение: отображение душевного состояния героини; хрупкость и «воздушность» её внутреннего мира.

Одним из наиболее распространенных размеров в опере является пятистопный стих. Удвоенные пятисложники встречаются в «проклятии» Монтероне, речитативах Джильды и её отца, предшествующих их дуэту, в сцене с появлением куртизанок.

Фонетические характеристики текста либретто «Риголетто» отражают основные линвистические тенденции той эпохи. Количество монофтонгов значительно превышает количество слов с дифтонгами. Данная особенность встречается также и в операх Гаэтано Доницетти. В результате проведенного анализа был выявлен целый ряд закономерностей.

Так, автор использует монофтонгизированное написание core, а не cuore l'alma gentil come il core; il mio core aprivasi; rido ben di core.

Отметим, что Пьяве при этом отдает предпочтение дифтонгизированному написанию слова fuoco и nuovo/e, nuova в качестве существительного: un fuoco istesso; Ch'hai di nuovo, buffon?

Дифтонг uo также сохраняется в следующих позициях:

1) в безударной позиции: scuotera, nuocesse, tuonern;

2) после палатальных согласных: giuoco, figliuola.

Монофтонг о встречается как в ударных, так и в безударных позициях: mova, moviamo.

Интересным представляется выбор либреттиста между апокопированными и полными формами слова. Наряду с формой pietà встречается полная форма pietate/pietade, beto и beltade. Иногда автор использует исключительно более возвышенную полную форму типа cittade, а иногда более прозаическую редуцированную: virtù, libertа: Soglio in cittade uccidere; né la cittade ho ancor veduta.

Выбор полных или редуцированных форм во многом обусловлен метрическим своеобразием произведения, однако нельзя отрицать тот факт, что преобладают более прозаические формы. Так, например, редуцированная форма модального глагола potere встречается два раза: puo, а полная один раз: poute. Более прозаическая, полная форма глагола fare fece встречается чаще, чем характерная для мелодраматической традиции редуцированная fe.

Отметив некоторые тенденции к «прозаизации» поэтического произведения, подчеркнем, что в целом Пьяве делает выбор в пользу канонического написания тех или иных слов:

1) dimonio, dimon, romor, securo/a, stromento, giovine: romor di passi è fuore; bello e fatale un giovine.

2) предпочтение палатальных согласных при написании следующих слов: cangiare, deggio, spignesse, vegg'io. Наряду с vegg'io в тексте либретто встречаются и современные формы глагола vedere — vedo и vediamo.

Более современные и более прозаические формы слов характеризуют речь герцога, с его грубыми и дерзкими манерами, в то время как речь юной и невинной Джильды более поэтична.

В ходе проводимого анализа было отмечено, что для Ф. М. Пьяве, для его произведений характерно чередование поэтических (канонических мелодраматических) и прозаических форм. При этом канонические формы преобладают.

1. Традиционными для либреттистики являются энклитические формы: accendene, aprivasi, chiudesi, invitaci, maledivami; parmi, rammentomi, ridesi sentesi, trovasi: Quel vecchio maledivami; Com'usasi pagar?

Выбор некоторых из данных энклитических форм обусловлен метрическими особенностями, однако в большинстве случаев является осознанным выбором автора.

2. Глаголы в императиве также имеют энклитические и проклитические формы. При этом проклитическая форма является более традиционной («imperativo tragico»): lo dite; te ne guarda; lo difendi; la ricerca; la rendete; mel credete; m'odi; ten va'; m'ascolta; mi guarda:

Более современные, энклитические формы местоимений также встречаются: calmatevi; rapitela; arrestatelo; ditemi; dimmi; guardatevi; ripetilo; schiudimi; uscitene; miratela; abbracciami; portami; uccidilo.

Использование автором проклитической или энклитической форм не всегда стилистически обосновано. Однако справедливо отметить, что речь заглавного героя Риголетто в большей степени характеризуется использованием так называемого «трагического» императива с проклитическими местоимениями.

3. Равноценно используются местоимения lo (более прозаическое) и il (более каноническая форма) в безударной форме прямого дополнения: lo sara; lo dite); se il concedete; fuggire il fo. Энклитические формы слегка превосходят по количеству проклитические.

4. Использование личных местоимений достаточно традиционно. Форма lui ни разу не встречается в тексте либретто. Соответствующая форма egli встречается в тексте семь раз, а форма ei семнадцать. Риголетто использует как форму egli, так и форму ei:

Pari siamo!.. io la lingua, egli ha il pugnale;

L’uomo son io che ride, ei quel che spegne!

Quel vecchio maledivami!..

Справедливо утверждать, что, несмотря на некоторые тенденции к прозаизации языка либретто в целом, речь придворного шута достаточно канонична. Более того, в ней встречается такая архаичная форма, как desso:

Egli e la! Morto! Oh si! Vorrei vederlo!

Ma che importa! E ben desso! Ecco i suoi sproni!

Языковой консерватизм выражается также использованием форм ella и dessa вместо lei:

Rigoletto: Mia figlia! dio! mia figlia!

Ah, no! E impossibil! per Verona e’ in via! Fu vision! E’ dessa! Duca: (Che sento! e dessa! la mia diletta! Ah, tutto il cielo non mi rapi!)

Пьяве также использует форму colei, за которой, однако, не всегда следует относительное местоимение:

Duca: Ella mi fu rapita! <.. .>

E dove ora sara’ quell'angiol caro? colei che poté prima in questo core destar la fiamma di costanti affetti? colei si pura, al cui modesto accento quasi tratto a virtú talor mi credo!

Другими характерными чертами мелодраматического дискурса той эпохи являются:

5. Использование форм условного наклонения настоящего времени (condizionale semplice) rampotria, saria, potrien, vorria;

6. Согласование причастия прошедшего времени с объектом действия (дополнением):

Gilda: Già da tre lune son qui venuta, né la cittade ho ancor veduta; se il concedete, farlo or potrei...

Как средство усиления выразительности речи Пьяве использует плеонастические сочетания c указательным местоимением (модель quello/questo+ che):

B o r s a: Di quella giovin che vedete al tempio?

Duca: Ah sempre tu spingi lo scherzo all'estremo Quell'ira che sfidi, colpir ti potrà.

Синтаксическое своеобразие текста либретто «Риголетто»

Синтаксический анализ произведения выявил две совершенно противоположные стилистические тенденции, характерные для Ф. М. Пьяве.

С одной стороны, мы наблюдаем некое упрощение в построении речи героев, с другой стороны, четкое следование мелодраматическим канонам.

Каноническими считаются всевозможные инверсии, встречающиеся в тексте либретто. К таким инверсиям можно отнести:

1) инверсия подчинительного предложения:

Rigoletto: <...> ch'ei non entri, gli dite, e ch'io ci sono.

R i g o l e 11 o: Taci, il piangere non vale;/ ch'ei mentiva or sei secura...

2) инверсия подлежащего (soggetto) и прямого дополнения (complemento oggetto):

D u c a: <...> apprenda ch'anco in trono/ ha degli schiavi amor.

3) инверсия вспомогательного глагола и причастия:

Tu 11 i: Derisore si audace costante/ a sua volta schernito sarà!...

Наличие инвертивных конструкций не исключает предложения с прямым порядком слов:

Rigoletto: Voi congiuraste contro noi, signore, e noi, clementi in vero, perdonammo...

Gilda: Tacqui che un giovin ne seguiva al tempio.

Другой отличительной чертой синтаксиса текста либретто является наличие в подчинительных предложениях имплицитных конструкций, передаваемых при помощи:

a) абсолютных причастных оборотов:

Tutti: Scorrendo uniti remota via, brev'ora dopo caduto il di, come previsto ben s'era in pria,

rara beltade ci si scoprM. Era l'amante di Rigoletto, che, vista appena, si dileguo. Gia di rapirla s'avea il progetto

b) герундия:

Gilda: Sognando o vigile, sempre lo chiamo.

Tu 11 i: Scorrendo uniti remota via, brev'ora dopo caduto il di, come previsto ben s'era in pria, rara beltade ci si scopri.

Весьма характерным для канонической мелодраматической традиции является образование подчинительной связи при помощи причастия настоящего времени:

Monterone: <...> E se al carnefice pur mi darete, spettro terribile mi rivedrete, portante in mano il teschio mio, vendetta chiedere al mondo e a dio.

Таким образом, Пьяве использует как сочинительную связь (паратаксис), так и подчинительную связь (гипотаксис) для образования сложных предложений.

Конструкции паратаксического характера чаще встречаются в закрытых музыкальных формах, отрывках, в ариях или кабалеттах:

D u c a: Parmi veder le lagrime scorrenti da quel ciglio, quando fra il duolo e l'ansia del subito periglio, dell'amor nostro memore, il suo Gualtier chiamo.

Длинные синтаксические конструкции, чередующиеся с короткими, номинативными предложениями, встречаются:

1) В лирических описаниях: «Parmi veder le lagrime, scorrenti da quel ciglio, /quando fra il duolo (musicato come dubbio) e l'ansia del súbito periglio, dell'amor nostro memore, / il suo Gualtier chiamr»; «Parti... il mio core aprivasi a speme piú gradita, / quando improvvisi apparvero (musicato come entrarono) color che m'han rapita / e a forza qui m'addussero / nell'ansia piú crudel» ;

2) для выражения гнева и негодования (граф Монтероне): «Ah si a turbare saro vostr'orgie... verro a gridare, fino a che vegga restarsi inulto di mia famiglia l'atroce insulto. E se al carnefice pur mi darete, spettro terribile mi rivedrete portante in mano il teschio mio vendetta chiedere al mondo e a Dio».

Далекими от мелодраматических канонов являются диалоги между Риголетто и Спарафучиле:

1. Sparafucile: Soglio in cittade uccidere.

Oppure nel mio tetto. L'uomo di sera aspetto... una stoccata, e muor.

Rigoletto: E come in casa?

Sparafucile: E facile...

M'aiuta mia sorella... Per le vie danza... e bella... Chi voglio attira... e allor...

Rigoletto: Comprendo...

Sparafucile: Senza strepito...

E questo il mio stromento, vi serve?

Rigoletto: No... al momento...

Sparafucile: Peggio per voi...

Rigoletto: Chi sa? <...>[[37]](#footnote-37)

Помимо упрощенного синтаксиса, данные реплики характеризуются наличием в них обиходно-бытовой лексики и дейктических элементов:

Rigoletto: Venti scudi hai tu detto? Eccone dieci; e dopo l'opra il resto. Ei qui rimane.

Лексические особенности

Наряду с синтаксическими лексические особенности в наибольшей степени отражают проникновение в мелодраматический канон разговорно-бытового стиля. Однако и в этом случае подобного рода вкрапления проявляются не повсеместно, а в определенных ситуациях или являются характерными для того или иного персонажа.

Несмотря на наличие в тексте некоторых нетипичных для мелодраматического канона черт, текст либретто принято относить к весьма традиционным. Так, речи прекрасной Джильды полны архаизмов. Девушка использует исключительно слово tempio для обозначения храма, в то время как её отец, Риголетто, простонародное chiesa. Описывая свои мечты и душевные переживания, девушка употребляет слово alma, а коварный соблазнитель герцог Мантуанский, в своих более прямых и резких речах — anima.

Противоречивый и неоднозначный образ Риголетто дополняется и лексическими особенностями. В обращении к дочери он нежен и ласков, использует в основном возвышенную, поэтическую лексику (l'alma gentil come il core), а в моменты гнева и ярости — более низкий регистр:

Rigoletto: Siw, vendetta, tremenda vendetta di quest'anima è solo desio... di punirti già l'ora s'affretta, che fatale per te tuonerà. Come fulmin scagliato da dio, il buffone colpirti saprà.

Приведем ниже несколько примеров, иллюстрирующих стилистические различия между речами Джильды и Риголетто:

Джильда (Gilda)

1. Atto promo, scena tredicesima — desir Caro nome che il mio cor festi primo palpitar, le delizie dell'amor mi déi sempre rammentar!

Col pensiero il mio desir a te ognora volerà, e pur l'ultimo sospir, caro nome, tuo sarà.

2. Atto terzo, scena ultima piagare L'acciar...

qui... qui mi piago...

Риголетто (Rigoletto)

1. Secondo atto, scena ottava desio

Sí, vendetta, tremenda vendetta di quest'anima è solo desio... di punirti già l'ora s'affretta, che fatale per te tuonera. Come fulmin scagliato da dio, il buffone colpirti saprà.

2. Atto terzo, scena ultima colpire

Chi t'ha colpita?

Подробный анализ текста либретто выявил, что речевой портрет Риголетто характеризуется наличием в нем обиходно-бытовой лексики. Так, например, придворный шут использует слово «testa», вместо «capo», глаголы «parlate», «narrate» и «dite» вместо более возвышенного «favellate». Самого Риголетто часто называют шутом, безумцем, горбуном, монстром, змием (buffone, pazzo, gobbo, mostro, serpente).

Среди персонажей, чья речь также является более прозаической, насыщенной выражениями обиходно-бытового характера, следует также выделить Спарафучиле, Маддалену и самого герцога, чей языковой портрет подчас идет вразрез с образом правителя и лишь подчеркивает его низкую натуру.

Рассмотрим несколько примеров:

1.Спарафучиле: «Al diavol ten va'», «Rattoppa quel sacco», «sgozzato», «che diavol dicesti!».

2. Маддалена: Suspicciati, presto

3. Маддалена и герцог:

Maddalena: Ah, ah... e vent'altre appresso le scorda forse adesso? Ha un'aria il signorino/ da vero libertino...

D u c a: Sм?... un mostro son...

Maddalena: Lasciatemi, stordito.

D u c a: Ih, che fracasso!

В отдельную группу следует выделить слова, относящиеся к сфере экономики. Наличие данной лексики не типично для канонических текстов либретто:

a) Cliente; prodotto; prezzo.

b) Rigoletto: (Che sento!) E quanto spendere/ per un signor dovrei?

Sparafucile: Prezzo maggior vorrei...

Rigoletto: Com'usasi pagar?

Sparafucile: Una metа s'anticipa, il resto si dа poi...

c) Rigoletto: Venti scudi hai tu detto? Eccone dieci; e dopo l'opra il resto. Ei qui rimane? <...>

Maddalena: Sol venti! Son pochi! Valeva di più.

В заключение отметим, что на лексическом уровне нами было отмечено использование автором как более архаичной, каноничной лексики («ange», «conquide», «inulto», «1empio»), так и обиходно-бытовой лексики, не типичной для мелодраматической традиции (характерная черта языкового портрета Спара-фучиле, Маддалены и в некоторых случаях Риголетто):

— «Al diavol ten va'», «Ra11oppa quel sacco», «sgozza1o», «che diavol dicesti! ».

— «Han tutti fatto il colpo!», «dell'usato più noioso voi siete», «Da rider mi fa», «è ma11o», «avventura amorosa», «mi punge», «sbuffa», «che nuove scoperte!», «gobba», «marrano» , «in furia è montato», «Eh, non mangiarci!» , «resto scornato», «colpo», «a voi nulla ora costa».

Проведенный нами анализ позволил прийти к ряду весьма важных заключений. Специфика языка либретто во многом обусловлена тем, что оперное искусство, являясь синкретичным по своей природе, предполагает необычайно тесную взаимосвязь всех своих составляющих. Тексты арий, реплики, произносимые речитативно, — одним словом, вся языковая составляющая оперных произведений представляет собой богатый материал для стилистического анализа. Несмотря на это, исследования, посвященные языку либретто итальянских опер, на данный момент немногочисленны.

В ходе представленного выше анализа были рассмотрены фонетические варианты однокоренных лексем (с наличием/отсутствием дифтонгизации, палатализации, апокопы), стилистически обусловленные лексические вариативности (alma/anima, tempio/chiesa и др.), морфологические варианты (проклиза/энклиза безударных форм объектных местоимений, вариативность субъектных местоимений, глагольных форм в условном наклонении), синтаксические структуры (прямой порядок слов, инверсию, эмфатические конструкции и т.п.) Особенно важным является то, что во многих случаях рассматривается стилистический потенциал вариативности.

Мы также попытались описывать средства речевой характеристики персонажей, а также стилистическую неоднородность реплик одного и того же персонажа, обращенных к разным адресатам.

# 2. Анализ лингвостилистических особенностей текстов либретто итальянских опер

# 2.1. Трансформация драматического произведения в оперное либретто

Типы либретто, их особенности чрезвычайно многообразны как по содержанию, так и со стороны общего построения, применения стихотворного и прозаического текста, наличия или отсутствия подразделения текста на номера и т. п. История либретто неразрывно связана с историей оперы во всех её жанровых и национальных разновидностях. Каждому исторически конкретному типу оперы (например, итальянской опере-seria и опере-буффа, французской «большой» и комической опере, немецкому зингшпилю, русской исторической и сказочной опере, опере-былине и др.) отвечает свой тип либретто.

Одна из важнейших проблем при создании либретто - сочетание логики сценического действия, т. е. естественного развития событий и характеров, с закономерностями музыкальной композиции: чередованием вокальных, хореографических и симфонических эпизодов, сменой темпов и динамики, законченностью некоторых оперных форм (арии, монологи, ансамбли), наконец, особыми требованиями к тексту (лаконизм, удобопроизносимость, одновременное сочетание различных текстов в ансамблях).

Таким образом, oпepa-seria объединяла в себе драму, музыку, вокальное и актерское исполнительство, художественное и световое оформление, включавшую в себя элементы режиссуры. В результате к концу XVII века итальянская опера пришла к полному отрицанию тех основных принципов музыкальной драмы, которые были заложены флорентийской камератой. Вместо простой возвышенной идеи, воплощенной, в первую очередь поэтически, но внешне скупо и строго, мы имеем дело с помпезным развлекательным спектаклем, очень импозантным, но на деле низводящим поступки великих героев древности до уровня повседневных придворных интриг.

Место возвышенной декламации также занимает бытовая речь, место общей приподнятости тона — изображение конкретных, но различных аффектов чисто музыкальными средствами в ариях. За первые сто лет своего существования итальянская опера стала искусством гораздо менее цельным и серьезным, но в то же время более ярким, живым и более человечным.

При трансформации драматического произведения в оперное либретто происходят изменения на различных уровнях: композиционном, сюжетном, лексическом, также нередки случаи замены названия.

В исследованном нами ряде текстов оперных либретто мы увидели, что смена названия опер, и замены имен чаще всего связана с напряженной политической ситуацией и требованиями цензуры. Так, в опере «Риголетто» Дж. Верди, написанной в 1850-1851 гг. на основе драмы В. Гюго «Король забавляется», смена названия, всех имен действующих лиц, а также перенос места действия объясняется тем, что цензоры полагали, что представление такой пьесы, очерняющей короля, может спровоцировать народ на беспорядки. В связи с этим Верди прибегнул к изменениям: место действия из Франции было перенесено в Италию, король стал герцогом, для создания определенного единства все имена были заменены таким образом, чтобы не было никаких явных маркеров, указывающих на текст «крамольной» драмы Гюго. Однако подобные формальные трансформации не помешали автору либретто передать сюжет при том, что текст драмы подвергся сокращениям.

Текст оперного либретто должен быть лаконичным, поскольку поющееся слово звучит в несколько раз дольше, чем произнесенное. Задача либреттиста, соответственно, – сделать фразу как можно более ёмкой, обладающей глубоким смыслом, но не обязательно состоящей из сложных синтаксических конструкций, даже если они есть в оригинальном литературном тексте.

Зачастую в операх сокращению подвергаются эпизоды, не относящиеся к основной сюжетной линии и, как следствие, не играющие основной роли в развитии конфликта. Как мы видим, сохраняя смысл высказывания, либреттист сжимает его, оставляя только суть. Изменениям подвергается не только текст, но и система персонажей. Чаще всего либреттисты сокращают количество второстепенных персонажей, иногда имеющих в драме значимую роль, особенно в плане передачи «смысловой развертки», передачи смыслов, но не влияющих на развитие основной сюжетной линии.

Таким образом, мы можем заключить, что хотя драматический текст имеет значительно больший потенциал «переводимости» в оперное либретто, нежели прозаический или поэтический, тем не менее, при трансформации в либретто драматический текст подвергается ряду изменений в связи с различными факторами: как художественными: в либретто могут быть вставки, сокращения, уточнения; увеличение или сокращение, чаще последнее количества персонажей в целях более прямого следования основной сюжетной линии, концентрации на основных смыслах и др. и более равномерного распределения ролей между мужчинами и женщинами, так и внехудожественными: требования цензуры, равномерность распределения мужских и женских персонажей.

Объем изменений может варьироваться от почти дословного следования исходному тексту до создания оперы лишь «по мотивам» оригинальной драмы, что, в свою очередь, обусловлено количеством побочных линий повествования, а также объемом драматического текста.

Стоит отметить, что общенациональный итальянский язык сложился лишь к середине XIX века, и в немалой степени этому поспособствовала опера. До этого времени множество различных государств, мелких княжеств и республик соседствовали на территории современной Италии, и в каждой её области говорили на своем диалекте. В опере же пели на итальянском языке. Как пишет составитель сборника «Один голос в тишине: 550 знаменитых цитат из итальянских опер» Э. Решиньо: «В Италии, ещё далёкой от политического единства, музыкальный театр является не только самым важным общественным местом, но и его язык, распространяемый посредством слушания и чтения, <…> служит неким видом “общего языка” для всей территории полу­острова. В Венеции все говорят на диалекте, но в опере, за редким исключением, говорят на итальянском, то же относится к Турину и Палермо, Больцано, Болонье и Риму. Аналогичное происходит в Неаполе: король и весь двор используют неаполитанский диалект, но в опере поют на итальянском».[[38]](#footnote-38) Однако либреттисты, являясь уроженцами разных областей Италии, невольно или намеренно, с целью создания местного колорита, иногда включали в оперный текст диалектные слова, например: *cammisa* – *рубашка* на сицилийском диалекте («Сельская честь» Масканьи), *anco* – *ещё*, *cheto* – *тихий, спокойный* на тосканском ди­алекте («Сомнамбула» Беллини) и т. д.

Лексической особенностью либретто итальянских опер является наличие в них устаревших и книжных слов. Примерами подобных слов служат: *serto* – венок, венец или корона, в современном языке *corona*; *vanni* – крылья, в современном языке *ali*; *sembiante* – внешний вид или облик, в современном языке *aspetto* или *volto*; *stral* – стрела, в современном языке *freccia* и т. п. Таких примеров можно привести множество.

Наряду с упомянутыми словами для оперных либретто характерно присутствие устарев­ших глагольных форм, например: *veggio, veggo* – вижу (в современном итальянском *vedo)*; *debbo, deggio* – я должен (в современном языке *devo)*; *vo* – я иду (в современном языке *vado); fia* – будет (в современном языке *sarà)* и т. п.

Ещё одной особенностью текстов опер, написанных в XVII-XVIII веках, является наличие в них переходных форм от латыни к итальянскому языку. Примерами таких переходных форм служат: *meco, teco, seco –* со мной, с тобой, с собой (на латыни *mecum, tecum, secum*, а в со­временном языке *con me, con te* и *con sé* соотве­ственно); *huomo* – человек, мужчина (*uomo), hora* – час, сейчас (*ora*), *havere* – иметь (*avere*). Отмечается и удельный вес диалектизмов, в настоящее время редко употребляемых в итальянском языке, и, следовательно, малознакомых большинству его носителей.

Ремарки в большинстве случаев представляют собой авторский комментарий к происходящему на сцене. Ремарки описывают положение предметов, персонажей на сцене, обстановку и интерьер или же содержат комментарий к репликам актеров, указание на эмоции во время произнесения реплики, описание жестов и движений. Ремарка представляет собой прозаический текст и требует максимально точного перевода, не допускающего двойственной смысловой интерпретации. При этом возможно несовпадение грамматического оформления конструкции из-за различия языков.

Приведем примеры.

1. Оригинальный текст:

«Un gruppo di dame e cavalieri attraversano la sala» (Риголетто, Верди).

Перевод: «Группа кавалеров и дам проходит по сцене».

Глагол attraversare имеет значение «пересекать, переходить, переезжать»[[39]](#footnote-39).

Глагол «проходить» недостаточно точно передает данное действие, но в целом можно сказать, что в данной ремарке переводчик максимально точно передает на русский язык исходный текст ремарки, практически не изменяя смысловую и грамматическую структуру высказывания.

2. Оригинальный текст: «Osservando Adina, che legge» (Любовный Напиток, Доницетти).

Перевод: «Смотрит на Адину, которая продолжает читать».

Отличие перевода от оригинального текста в данном случае может также показаться незначительным, касающимся только грамматики и не меняющим смысл исходного текста.

Тем не менее, в переводе присутствует дополнительный смысл. Исходную фразу скорее можно перевести так: «Смотрит на Адину, которая читает» или же «Смотрит на читающую Адину».

 Во втором варианте перевода меняется грамматическая форма используемого глагола (используется особая глагольная форма – действительное причастие, которое добавляет значение признака). Так как первый вариант звучит менее благозвучно, а второй предполагает изменение глагольной формы на причастную, автор текста переводной ремарки добавляет в конструкцию глагол со значением продолжения действия, тем самым добавив оттенок смысла (способ глагольного действия).

Дополнительный смысл отражает суть абзаца, ведь Адина именно «продолжает» читать, не замечая, как Неморино любуется ею, издали. Говоря об изменениях грамматической формы глагола и, соответственно, грамматической семантики в переводах, стоит упомянуть о том, что русский и итальянский языки из разных групп (итальянский является аналитическим, русский – синтетическим языком). И хотя многие глагольные формы можно перевести практически дословно, не всегда это уместно в художественном переводе. Именно поэтому зачастую так нелегко передать в переводе мысль, не меняя грамматической формы или не добавляя слов. Так, в нашем втором примере итальянское «Osservando» меняется на «смотрит». При анализе реплик персонажей важное значение в переводе имеет понимание и грамотная интерпретация культурно-социального контекста и личности персонажа. В этом случае именно выбор лексики может сыграть ключевое значение.

Далее мы рассмотрим использование устаревшей лексики в текстах либретто. Архаизмы в текстах либретто.

Лексические архаизмы Примеры из оперы «Богема»[[40]](#footnote-40): цирюльня, гризетка. Цирюльня – 1. Заведение, где работает цирюльник (стар.). 2. То же, что парикмахерская (устар.)[[41]](#footnote-41) ; гризетка – гризетки, ж. (фр. grisette) (устар.). Молодая девушка (швея, хористка, мастерица и т. п.) легких нравов (в романах, комедиях из французской жизни)[[42]](#footnote-42).

Наряду с лексическими архаизмами, могут использоваться и семантические (с устаревшим значением). Так, в либретто из оперы «Любовный напиток»[[43]](#footnote-43) используется слово брань в значении «война»: Брань – устар. Война, битва.

Кроме архаизмов, в оперных либретто активно используются историзмы. Так, в тексте либретто из оперы «Риголетто»[[44]](#footnote-44) встречаются следующие историзмы: герцог, вельможа, сударь, скуди(о). Герцог – титул высшего дворянства или владетельных князей в Западной Европе, а также лицо, имеющее этот титул; вельможа – (книжн. устар.) знатный, родовитый и богатый сановник; важный и знатный человек (теперь преимущ. с оттенком иронии); сударь – (устар.). Форма вежливого, учтивого, иногда ирон. обращения, господин (в 4 знач.). II ж. сударыня, -и.; скуди – старинная серебряная монета в Италии. Как показал анализ, использование архаизмов может иметь различные цели.

Архаизмы исторические (историзмы) чаще всего являются дословным переводом и отражают явление, давно исчезнувшее из нашего обихода. Это делается с целью создания исторической обстановки и передачи исторических реалий, существовавших в описываемый исторический период. Практически с той же художественной целью употребляются в текстах либретто и различные группы архаизмов (словообразовательные, лексические, грамматические и семантические). Они используются как стилистический прием с целью передать дух времени или манеру общения героев. Таким образом, анализ русскоязычных текстов либретто итальянских опер показал, что в них активно используются различные группы архаизмов и историзмы с определенными стилистическими целями – передать колорит эпохи, охарактеризовать стиль общения героев, описать в деталях обстановку, в которой разворачивается сюжет оперы. Стилистически окрашенная лексика в текстах либретто.

Стилистически окрашенная лексика широко употребляется в прямой речи персонажей любых литературных произведений, в том числе в тексте оперы, чтобы отразить чувства и эмоции. Приведем примерыОригинальный текст: «O tu che la festa audace hai turbato da un genio d’inferno qui fosti guidato; è vano ogni detto, di qua t’allontana, va, trema, o vegliardo, dell’ira sovrana, ecc.» (Риголетто, Верди) Перевод: «Старик полоумный! Как смел ты явиться и дерзкою речью смутить нам веселье? Какой злобный гений тебя надоумил? Иди! И за участь свою опасайся! Ты смел властелину нанесть оскорбленье, и час наступил для тебя роковой, час настал твой роковой!» В этом примере автор либретто использует большое количество слов с высокой, торжественной стилистической окрашенностью (роковой, участь, дерзкой речью, смутить и др.), придающих тексту трагичную стилистическую тональность, поскольку речь в данном фрагменте идет о Монтероне, который, защищая честь дочери, в пылу насылает проклятия на Герцога и его придворного шута. Использование высокой лексики придает моменту значимости и привлекает внимание слушателя. Именно этот момент является завязкой произведения. При этом автор использует и сниженное разговорное слово (полоумный старик) для выражения резко отрицательной оценки данного персонажа (Монтероне), передающей негативные эмоции остальных участников действия по отношению к его проклятиям, произнесенным на балу. В следующем примере, взятом из того же либретто, мы видим несколько иную технику перевода и использование стилистически окрашенной лексики. Оригинальный текст: «Sii maledetto! E tu serpente!» (Риголетто, Верди) Перевод: «А ты, ехидна, ты здесь над горем отца посмеялся... Проклят будь небом!» В этом отрывке сразу две лексических единицы привлекают наше внимание. Во-первых, в переводе проклятие, высказанное Монтероне в адрес Риголетто, усиливается добавлением слова «небом». В данном случае сложно сказать, какую цель преследовал переводчик, однако стоит заметить, что без данного добавления проклятие бы звучало менее торжественно и грозно. Что же касается слова «serpente»[[45]](#footnote-45) (змея, змей, змий) здесь переводчик использовал разговорное слово «ехидна», которое по словарю С.И. Ожегова означает «злого язвительного и коварного человека»[[46]](#footnote-46) Смысл сохраняется, так как и итальянский, и русский варианты могут использоваться в качестве ругательства. Само же происхождение данного слова имеет греческие корни, так как в греческой мифологии это чудовище – полудева-полузмея, породившая от Тифона Сфинкса, Цербера и Химеру. В данном случае к «змеиной» семантике добавляется отсылка к греческой мифологии, чего нет в оригинальном тексте. Иная группа стилистически окрашенной лексики относится к выражению ситуации заигрывания и созданию соответствующей тональности речи. Особенно часто такая лексика используется в опере Риголетто.

 Пример 1: «Оставьте, не шалите».[[47]](#footnote-47) Шалить – Cвoeвoльничaть, пocтyпaть пpoтивoзaкoннo. Однако в данном контексте это слово употребляется в контекстуальном значении: не шалите – «ведите себя благоразумно, не заигрывайте».

Пример 2: «Будь посговорчивей и не томи напрасно!» Посговорчивей – прилагательное сравнительной степени, употребляется в значении усиления. Образовано от сговорчивый – тaкoй, c котоpым лeгкo cгoвopитьcя (вo 2 знaч.), пoклaдиcтый.

В данных примерах используются слова, которые вносят в текст эмоциональное усиление и семантику игривой конфликтности и которые лишь контекстуально имеют намек на романтическую связь. Рассмотрим следующий пример из оперы «Богема» Пуччини: «Это факт. Вы за кем волочились? Ну-ка!» «Плутишка!» «Проказник!» «Известный волокита!»[[48]](#footnote-48) обманщик. В том же произведении мы видим еще один прием, придающий словам разговорную и эмоционально-экспрессивную стилистическую окрашенность, а именно использование уменьшительно-ласкательных форм, когда речь идет о любовных интригах и предпочтениях насчет женского пола: «Прежде я робок был, надо теперь восполнить... Теперь не зеваю и, красотку встретив, тотчас за ней... Мне нравятся толстушки, только не очень, щёчки и ручки чтоб были в меру; худых и тощих вовсе не терплю. От сухопарого бегу всегда я, привычка уж такая. Мук немало с одной сухопарой женою...» (Богема, Пуччини); «Порочный старикашка, убирайся!» (Богема, Пуччини). Толстушки, старикашка, щечки, ручки, плутишка – уменьшительно-ласкательные формы слов используются с целью показать низменность человеческих страстей. Интересными являются также примеры стилистически окрашенной лексики, в которых русское слово происходит от итальянского и практически полностью совпадает по значению. Пример такой лексики – шарлатан, происходящее от ciarlare (болтать). В русский язык это слово пришло из французского, а оно в свою очередь зимствовано из итальянского.

Таким образом, мы видим, что стилистически окрашенная лексика, функционирующая в текстах оперных либретто, является исключительно важным художественным средством.

Такая лексика помогает создать правильный настрой у слушателя. В зависимости от использованной лексики – высокопарной или сниженной, разговорной или лексики, отсылающей к религии или искусству, – можно придать либо значимости моменту, либо, наоборот, подчеркнуть низменность и ничтожность героев, их мыслей и поступков. Так как в оперном произведении нет возможности применить длинные авторские ремарки, характер и настроение героев передаются, в том числе через выбор лексики в их речевых партиях (а также через голос и пантомиму).

В итальянском оперном искусстве XVIII в. теория аффектов сильнейшим образом влияла на выбор не только музыкальных, но и языковых выразительных средств, так как музыка и поэзия должны были образовывать нечто целое. В первую очередь это касалось использования метафор, разнообразных приемов звуковой организации поэтического текста и выбора лексики. Важнейшую роль в процессе восприятия оперы играет эмотивная оценка происходящего на сцене. «Эмотивная оценка всегда добавляется к рациональной, как бы наслаивается на нее, но за счет создания дополнительного эмоционального стимула, а таковым в языковых выражениях может быть только ассоциация с образным прочтением дескрипции (или обращение к специальным морфологическим или фонетическим средствам)»[[49]](#footnote-49).

Арии, основанные на метафорических образах, – это так называемые арии-сравнения, или арии-метафоры. Часть из них принадлежит героической образной сфере – многочисленные картины войны, охоты, моря, а часть – лирической – сравнения с различными птицами, ветерками (*zeffiretti*) или волнами (*onde*). Помимо вышеназванных предметов поющий персонаж может сравнивать себя (или, реже, другого) с:

• царем, пастухом – *pastore* (ария *Il pastor se torna aprile*, *Metastasio,*

*Semiramide riconosciuta II, 6*) [Metastasio URL];

• воином на поле брани – *guerriero* (ария *Qual guerriero in campo*

*armato, Lalli, Idaspe, I, 16*) [Library of congress URL];

• рыбаком – *pescator* (ария *È ver che all’amo intorno*, *Metastasio,*

*Alessandro nell’Indie, II, 11*) [Metastasio URL];

• кормчим – *nocchiero* (ария *Tutto fa nocchiero esperto, Zeno, Ifigenia*

*in Aulide, II, 7*) [Libretti d’opera URL];

• или путешественником на корабле во время бури – *passegiero*

(ария *Passegger, che su la sponda*, *Metastasio, Semiramide, II 13*)

[Metastasio URL].

Очень часто используются сравнения героя с различными животными. В языке и литературе «названия животных при перенесении на людей обычно обозначают их внешний вид или черту характера (*лошадь*, *медведь*, *осел и т. п.*)»[[50]](#footnote-50). В языке и литературе «названия животных при перенесении на людей обычно обозначают их внешний вид или черту характера (*лошадь*, сравнивается с животным, когда столь же хорошо выполняет какое-либо действие (*работает как вол, поет как соловей*). В ариях производится сравнение с совершаемым животным действием, которое, как правило, воспринимается героем метафорически. Раненый олень убегает от дротика охотника, ища целебную траву (ария *Cervo in bosco*, *Frugoni, IlMedo I, 12)* [Il Medo URL] – герой странствует по свету; конь несется галопом, почуяв близость постоялого двора (*Quel destrier, che all’albergo è vicino*, *Metastasio, Olimpiade, I, 3*) [Metastasio URL] – герой в нетерпении ждет бракосочетания; влюбленный соловей поет (*Quel’usignolo che innamorato*, *Zeno, Merope II, 4*) [Libretti d’opera URL] – поет и герой. Часто в ариях-сравнениях используется образ корабля (*nave*, *naviglio* или *legno* – *букв*. ‘дерево’ (материал), в итальянской поэзии использовалось по метонимии в значении «корабль») или лодки (*navicella*), терпящих бедствие (глагол *naufragare*) в бушующем море (*mar turbato*). Морская волна (*onda*) шумит (*freme*), ее гонят два ветра (*agitata da due venti*). Герой или разум героя уподобляется кормчему (*nocchiero*), который боится крушения. Наглядным примером может послужить ария Костанцы из оперы А. Дзено и К. Гольдони с музыкой А. Вивальди «Гризельда»:

***Agitata da due venti*** / freme ***l’onda in mar turbato*** / e ‘l nocchiero spaventato /

già s’aspetta naufragar. / Dal ***dovere***, e dall’***amore*** / combattuto questo core /

non resiste; par, che ceda, / e cominci a disperar (Zeno, Goldoni, *Griselda*,

II, 2) [Libretti d’opera URL]. – «Волнуемая двумя ветрами, шумит волна в бушующем море, и испуганный кормчий уже ждет крушения. Это сердце, разрываясь между долгом и любовью, не выдерживает, кажется, уступает и начинает отчаиваться».

Приведенный пример – типичная ария-сравнение, во второй строфе которой прямо обозначен конфликт любви и долга, являющийся истолкованием образа двух ветров. Состояние психологической раздвоенности, когда герой находится перед драматическим выбором между страстью (*amore*) и долгом (*dovere*) является одним из наиболее распространенных эмоциональных состояний. Выражается оно в противопоставлении двух образов в арии, или в одном образе, содержащем два контрастных, начала. Помимо указанных слов регулярно используются существительные *scoglio* ‘скала, риф’, *sponda* ‘берег или борт судна’, *procella* или *tempesta* ‘буря’*, torrente* ‘поток’, *stella* ‘звезда’, *nembo* ‘туча’, *porto* ‘порт, пристань’, *cielo* ‘небо’, *sorte* ‘судьба’, *speme* ‘надежда’, а также причастие *combattuto* ‘боримый’. Волны могут быть гибельными, роковыми *funeste*, гордыми *orgogliose*. Буря *tempesta* бывает роковой *fatale*, пагубной *funesta*, ужасной *orrida*. По причине ограниченности и повторяемости лексики можно выделить отдельный тип арий, называемых *морскими*.

К концу XVII в. *морские* арии стали всё более востребованными. Образ бури очень хорошо подходил для виртуозной вокальной партии, где трудноисполнимые пассажи почти осязаемо изображали волны.

В первой трети XVIII в. редкая опера обходилась без *морской* арии. Обычно таких арий в опере было одна или две, в некоторых текстах три (либретто А. Дзено «Теуццон»; А. Дзено, К. Гольдони «Гризельда») или даже четыре (К. Фругони «Медей»). В оригинальных либретто Метастазио *морские* арии не слишком часты. Как и во многих других аспектах, Метастазио здесь очень умерен: одна (оперы «Китайский герой», «Деметрий», «Ахилл на Скиросе», «Фемистокл», «Зенобия»), максимум две арии (оперы «Олимпиада», «Узнанная Семирамида», «Аэций», «Артаксеркс», «Александр в Индии», «Сирой, царь Персии», «Адриан в Сирии», «Милосердие Тита»). При адаптации либретто Метастазио другие авторы добавляли в них *морские* арии.

Итак, мы видим, что центром и эмоциональной доминантой оперы сериа была ария, с помощью которой автор текста и композитор выражали тот или иной аффект. Различные аффекты чередовались и распределялись между героями по принципу контраста *chiaroscuro* (светотени), что неизбежно отражалось на драматургии и структуре либретто. Постоянное использование метафорических образов объясняется, с одной стороны, погоней за звукоизобразительным эффектом (имитация в пении морской бури или пения птиц), с другой − стремлением автора выразить аффект через подходящий, хоть и типовой, поэтический образ.

Необходимо кратко остановиться на особенностях итальянского стихосложения отметив, как определяется взаимосвязь звучания и смысла стиха и почему поэзия на итальянском языке так хорошо и гармонично ложится на музыку. Итальянское стихосложение в своей основе силлабическое, то есть главной его характеристикой является опора на равносложие: в каждой строке должно соблюдаться предустановленное количество слогов. Итальянский стихотворный ритм определяется как «повторение значимых акцентов, одинаковых звуков (рифма, ассонансы, аллитерации), количества слогов (стихов с одинаковым количеством слогов)»[[51]](#footnote-51). Основополагающим в ритме итальянского стиха является чередование равных по длительности звучания слов, так как слог берется за «единицу времени»[[52]](#footnote-52). Такое членение слов на «длительности» позволяет приблизить итальянский стих к музыке.

Итальянский язык особенно подходил для поэтических и музыкальных экспериментов еще и потому, что гласный звук в нем несет особую функцию.

Гласный — это основа итальянского языка, он не только обеспечивает красоту звучания, но и выполняет важную грамматическую функцию. Например, показателем числа и рода имен существительных и прилагательных является гласный звук в окончании.

Таким образом, музыкальность итальянского текста оперного либретто определяется тем, что слово само по себе фонетически красиво и органично сочетается с музыкой.

Многие ученые считают, что музыкальность поэзии определяет ориентация на благозвучие, на красоту звуковой стороны стиха. Может показаться, что красота звучания стиха — нечто вторичное, поскольку первичен его смысл. Но зачастую второй план (звучание стиха) помогает ярче и объемнее раскрыть первый (его содержание). О подобной роли явлений второго плана пишет И. Стогний, утверждая, что некоторые процессы в произведении «существуют в скрытой форме и обнаруживают себя в едва уловимых контурах, мелких деталях, но <…> при всей своей “вторичности” нередко оказываются главными носителями художественной идеи сочинения»[[53]](#footnote-53).

Красивое звучание текста важно не само по себе, а в связи с необходимостью подчеркнуть важность значения слова и вызвать у слушателя особый образ или впечатление. О такой способности звуков говорил еще М. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию»[[54]](#footnote-54). Он определял значения некоторых звуков независимо от контекста: [а] следует использовать для изображения великолепия, глубины и вышины, [е, и] — нежности, [о, у] — для изображения страшных и сильных аффектов, таких как гнев, зависть и других.

Некоторые другие исследователи также приписывают звукам определенное значение, независимо от контекста. [О] считается звуком восторга, [и] звуком изумления, испуга (так считал К. Бальмонт). Нередко и согласные звуки выражают определенные эмоции: к примеру, [л] отражает нечто ласковое и нежное, [р] — мрачное и грозное. Л. Сабанеев в работе «Музыка речи» наделял многие звуки «изощренными» свойствами, например, [ж] — «эмоцией бодрости»[[55]](#footnote-55).

Таким образом, значение слов нередко связано с их звуковой окрашенностью.

При частом употреблении сонатных и плавных звуков появляется эффект певучести, который можно использовать для создания образов весны, радости т. д. По словам Б. Томашевского, в стихе «имеется установка на выражение.

Здесь звуки речи приобретают большее значение и в некоторых условиях даже могут во впечатлении заслонить восприятие значения»[[56]](#footnote-56). Именно этим поэтическая речь отличается от прозаической.

Принято считать, что стихотворный язык строится на фонетике в большей степени, чем на семантике. Но не следует противопоставлять содержание звучанию, скорее нужно говорить о смысловом значении, эстетике звука — как важных факторах проявления смысла.

Так, в стиховедении наделение звуков определенными значениями породило учение о фоносемантике (или звукосимволизме). Фоносемантика как наука опирается на принцип непроизвольности языкового знака, то есть мотивированной связи между звучанием и значением слова. Приведем слова Р. Якобсона: «Поэзия — область, в которой внутренняя связь между звучанием и значением из скрытой становится явной, проявляясь наиболее ощутимо и интенсивно»[[57]](#footnote-57).

Специальный подбор звуков в стихе принято называть инструментовкой стиха. Термин был введен французским литературоведом Р. Гилем и обозначал умение обрабатывать стихотворные строки, придавать им определенный тембр и эмоциональную окраску. Более полное определение можно найти в «Поэтическом словаре» А. Квятковского, где инструментовка представляется как «фонетико-стилистический подбор в стихе слов, в которых чередование определенных звуков придает стихотворению или части его определенный звуковой тембр, а отсюда и эмоциональную окраску»[[58]](#footnote-58).

К инструментовке относят звуковые повторы (в том числе аллитерации и ассонансы), звукоподражание (когда подбор звуков адресует к значению изображаемого) и звукопись (подразумевает соответствие фонетического состава слова или фразы изображаемой картине).

Подбор повторяющихся звуков имеет определенный смысл в стихе: он не только отражает эмоциональное настроение, но и влияет на его семантику.

Пьер Джузеппе Джиллио отмечает[[59]](#footnote-59), что итальянский стих, в отличие от классического античного или от стихов на не которых других европейских языках, представляет собой чередование не длинных и коротких слогов, а ударных и безударных. По этой причине старинные обозначения длинного и короткого слогов, используемые в примерах, будут указывать на слоги ударные и безударные. Скажем, в слове *música* сильный, ударный слог — *mú*, за ним следуют два безударных слога — *si* и *ca*; следовательно, я обозначу их символами - u u. При определении типа итальянского стиха следует учитывать, как количество слогов, так и особенности ритмики.

Коренной перелом в истории итальянской музыки произошел на рубеже XVI и XVII веков, когда в новой культурной атмосфере слово вновь утвердило свое господство над музыкой, положив начало эре монодии. Вследствие этого огромную роль стала играть *la poesia per musica*.

Говоря о камерных вокальных сочинениях начала XVII века, мы должны подчеркнуть значение двух жанровых семейств, различающихся по двум тесно связанным между собой критериям: особенностям литературного текста и характеру музыки. Первое семейство, образцы которого широко представлены в собраниях Каччини, да Гальяно и Монтеверди, — одноголосные мадригалы.

Возможно, будет уместно напомнить, почему слово «мадригал», использовавшееся по преимуществу для обозначения полифонических произведений, применяется теперь к монодическим композициям. Дело в том, что в рамках искусства XVI века этим словом назывался музыкальный жанр, в то время как в собственном смысле оно относится к поэтической форме — которая, в отли­чие от одноименной формы XIV века, представляет собой не большое не строфическое стихотворение, написанное 7-и 11-сложниками.

Монодические мадригалы XVII века, в свою очередь, различаются в музыкальном отношении: одни из них выдержаны в силлабическом стиле и близки к театральной декламации (*recitar cantando*), в других мелодия более цветиста, украшена пассажами. Но в любом случае текст всегда кладется на музыку не по шаблону, чему способствует его не регулярная ритмика, помогающая подчеркивать отдельные выражения и слова.

Совсем иными чертами характеризуется другое жанровое семейство — канцонетты, называемые также ариями или музыкальными шутками. Первое их отличие от монодического мадригала заключается в том, что строфическая структура вновь входит в обиход. Второе — в том, что их стихотворные размеры отличаются от 11-сложников краткостью и регулярностью ритма — а это обеспечивает мелодии регулярную ритмическую пульсацию, часто ассоциирующуюся с танцевальностью.

Тексты такого рода писались по заказу композиторов их друзьями-литераторами — ввиду того, что «готовых» текстов, отвечавших подобным требованиям, в то время не существовало.

Ритмической регулярности текстов, естественно, соответствует регулярность в музыке. Правда, там она иногда менее ощутима из-за растяжения мелодии раз­ного рода пассажами. До сих пор речь шла о монодии, но и в полифонических канцонеттах все чаще используются новые тексты. Следующий пример демонстрирует ритмическую структуру первой части канцонетты из «Музыкальных шуток для трех голосов» Клаудио Монтеверди. Ритмический рисунок строк слегка различен из-за сокращения или увеличения длительностей, но хореический принцип соблюдается строго.

Примечательно также, что до того момента итальянские регулярные стихи писались ямбом или хореем, в то время как в 6-и 10-сложниках ударный слог чередуется не с одним, а с двумя безударными. По этой причине схема 6-сложника особенно хорошо подходит для трехдольных размеров: в этом случае удается избежать «скачущего» эффекта, возникающего при использовании ямбов.

Эпоха канцонетты завершается еще до середины XVII века, но ее формы переходят в оперные либретто. Сначала они используются там в ограниченном объеме, так как либретто пишется свободными мадригальными стихами, то есть, как мы видели, 7-и 11-сложниками, не образующими строф.

Предпочтения, которые либреттисты и композиторы отдавали в последующие годы тем или иным поэтическим размерам, позволяют нам выделить не­которые важные периоды в истории оперного либретто. В то время как в ариях и дуэтах ранней венецианской оперы превалируют не четные размеры (5-, 7-, 11-сложники), в период между пятидесятыми и семидесятыми годами XVII ве­ка, когда количество ариетт существенно увеличивается, первенство переходит к размерам с четным количеством слогов. В истории итальянской поэзии и оперы большое значение, имеет реформа, осуществленная Аркадской академией, основанной в конце XVII века. Новые требования простоты, выдвинутые поэтами Академии.

Другими словами, в либретто итальянской оперы с начала XVIII и до второй половины XIX века остаются всего пять типов лирических стихов: 5-, 6-, 7-, 8-и 10-сложники. Известно, что либретто Метастазио, как правило, состоят из речитативов и арий; ансамбли, исчезают, к тому же все арии, отныне имеющие форму *da capo*, состоят только из двух строф. Одновременно с трансформацией либретто происходят изменения в музыкальном языке, который равным образом стремится к ясности и простоте конструкций.

До сих пор речь шла о структурах отдельных стихов, но они имеют смысл прежде всего, как часть более крупных построений — музыкальных периодов, формы, стандартной для музыки XVIII–XIX веков; из-за своего симметричного устройства они часто называются «квадратными».

Возможно, стоит напомнить, что квадратный период состоит из восьми тактов и делится обычно на два предложения. Будучи известен в танцевальных мелодиях с XVI века, квадратный период получает широкое распространение в инструментальной музыке XVIII столетия. Время от времени он встречается и в музыке вокальной, а с середины XVIII века становится нормой в композиторской практике, даже если его присутствие не всегда можно распознать сразу из-за многократных повторений стихов или их частей и добавления пространных колоратур.

Поскольку стих обычно занимает два такта, то в квадратный период укладываются четыре стиха. Вероятно, соответствие с четверостишием не случайно: этот вид строфы был наиболее употребителен в поздних либретто Метастазио и в последующую эпоху.

# 2.2. Сравнительный анализ структурных различий либретто opera seria с венецианским либретто

Если сравнивать особенности либретто opera seria с венецианским либретто середины XVII в. Можно рассмотреть на примере drammi per musica двух равновеликих либреттистов. Это ≪Покинутая Дидона≫ Пьетро Метастазио и ≪Дидона≫ Джованни Франческо Бузенелло. Обе фабулы базируются на фрагменте из ≪Энеиды≫ Вергилия, что позволяет наглядно проследить структурные различия указанных моделей либретто.

В 1641 г. в Венеции была представлена ≪Дидона≫ Франческо Кавалли на либретто Бузенелло. ≪Дидона≫ типичное барочное либретто, которое создавалось для публичных театров и должно было отвечать вкусам толпы, то есть совмещать зрелищные, фантастические элементы, занимательную интригу, и впоследствии приправлялось музыкальными эффектами≫[[60]](#footnote-60).

В венецианских либретто камерность пасторальных опер уступила место эпическому размаху, а меланхоличная буколика — роскошному сценическому визуальному ряду. В трёхактной опере Бузенелло действуют двадцать пять персонажей (античные герои соседствуют с богами, чьи выходы делали обоснованным использование сценических машин) и хор — роль его, правда, крайне невелика.

≪Текст оперных либретто, наполовину стихотворный, наполовину прозаический, был необычайно цветистым и вычурным… он отличался разнообразием тематики и пестротой фабульной ткани≫[[61]](#footnote-61).

Однако избыточность и многослойность либретто в определённой мере отвечают духу первоисточника.

Образцовое либретто венецианской модели, ≪Дидона≫ — это ещё и авторское литературное произведение. Внешне действие концентрируется вокруг судьбы Энея, как это было у Вергилия, однако фактически в драме Бузенелло нет протагониста. В первом акте главенство Энея оспаривает линия Кассандры, а в двух последующих его оттесняет Ярба, выведенный в качестве комического персонажа, ≪типажа, уже известного литературной комедии шестнадцатого века, а также и комедии дель арте≫[[62]](#footnote-62). Всё это демонстрирует абсолютно противоположную относительно Метастазио эстетическую программу Бузенелло. Метастазио показывает идеальных в своих добродетели и мужестве героев, развитие действия доказывает, сколь правомерны их претензии на высшую награду — счастье, любовь, трон. Иначе у пессимиста Бузенелло, в чьей драматургии человеческие стремления и порывы не имеют решающего значения.

≪Он слабо верил в Честь, Долг и Жертвенность, понимая, что жизнь идёт своим чередом вопреки всем добрым побуждениям и выспренним идеалам≫[[63]](#footnote-63).

Текст либретто Бузенелло разделён на стихотворную (для арий, в тексте их девятнадцать) и прозаическую (для речитативов) формы, но в целом не систематизирован. Арии ещё не обрели единообразия — есть и короткие ариетты-четверостишия, и огромные монологи. Например, ария Кассандры в IV сцене I акта состоит из семи шестистиший, в которых упоминаются события Троянской войны. Рыхлая с формальной точки зрения, ария у Бузенелло имеет экспозиционное значение, она не побочна сюжету (на позднем этапе, в том числе у Метастазио, ария зачастую превращалась в абстрактный лирический фрагмент). Вновь эти функции ария обретает в эпоху романтической оперы (melodramma) в XIX в. —например, в нарративной балладе.

≪Покинутая Дидона≫ Метастазио создавалась в иных эстетических условиях. К началу второй четверти XVIII в., то есть к моменту вступления автора на литературно-музыкальное поприще, текст оперного либретто уже был канонизирован, чему более всего способствовала деятельность либреттистов-членов Академии ≪Аркадия≫. В их кругу окончательно оформился изначально литературоцентристский жанр opera seria: возвышенный сюжет, очищенный от комических и фантастических элементов, аллегорических прологов, эпилогов, deus ex machina для развязки (соответственно — почти полный отказ от машинерии); ориентация на античную, реже — средневековую, историю. Ярко выраженное пасторальное начало, обусловленное программой ≪Аркадии≫, совмещается с эстетическими принципами французской классицистской драматургии. По законам классицизма регламентировалось построение отдельной оперной сцены как последовательности речитатива (диалог либо реплика одного персонажа) и арии — монолога.

≪Обе части были идеально сбалансированы по времени, а именно длительность быстро произносимого речитатива равнялась длительности ≪распетого≫ восьмистишья арии. Это своеобразное хронометрирование сцены придавало строгую пропорциональность каждой из них и стройность драме в целом≫[[64]](#footnote-64) .Строго оговаривалось количество арий и их расположение в либретто в зависимости от ранга персонажа. Кроме того, две соседние сцены в большинстве случаев связаны общим персонажем — своеобразное ≪цепное дыхание≫[[65]](#footnote-65), также коренящееся в принципах классицистской драматургии Сильвио Стампилья и Апостоло Дзено утвердили правило написания либретто на ≪тосканском вольгаре≫ как литературном языке, изобилующем локальными диалектами итальянского. Здесь вновь заявила о себе ориентация ≪Аркадии≫ на классическую словесность, поскольку вольгаре — язык Данте, Боккаччо, Петрарки. Следует добавить, что монолог-ария у Метастазио имеет подчёркнуто музыкальную двухчастную форму. Два контрастных четырехстишия как нельзя лучше подходят для типа арии da capo, необычайно популярного в XVIII в, при котором первое четырёхстишие и связанный с ним музыкальный материал повторяются после основной части с варьированием. Кроме того, в либретто Метастазио содержится не только предписанный дуэт главных героев, но и небольшие текстовые переклички (на уровне реплик), рассчитанные на репризность музыкальной ткани.

В опере того периода существовало негласное правило: не применять траурных финалов. Однако в либретто ≪Покинутая Дидона≫ Метастазио отходит от всех канонов и создаёт настоящую трагедию с funesto fi ne8, как того и требовала лежащая в её основе поэма Вергилия; в то же время, оно превосходно отражало свою эпоху. При развитой интриге Метастазио не рассказывает сюжет, а подхватывает его нити на той стадии, когда их остаётся лишь привести к кульминации и стремительной развязке. Как и Расин, он изображает ≪страсть в её последнем, завершающем напряжении, когда одним махом действие переносится через все предшествующие этапы экспозиции, зарождения, развития, отступлений, возвращений. Есть только завершающая катастрофа, взятая в кульминационном пункте. Действие стягивается к некоему мигу, запечатлевающему высшее напряжение человеческой воли и страсти≫[[66]](#footnote-66).

Следующие 56 сцен ≪Покинутой Дидоны≫, разделённые на 3 действия, посвящены последним часам пребывания Энея в Карфагене. Он проходит через все стадии нерешительности, сожалений, ревности к сопернику, становится объектом шантажа Дидоны. В начале III акта он принимает окончательное решение следовать своей судьбе, и ни мольбы-проклятия Дидоны, ни признание Селены, что она всегда любила его, не могут удержать героя. Через Селену он посылает Дидоне последний совет — стать женой Ярбы, и уплывает со своими спутниками.

Последние 15 сцен драмы разворачиваются без участия главного героя, что было неслыханным для серьёзной оперы. Более того, четырнадцать из них, в апартаментах Дидоны, написаны речитативом с вкраплением единственной арии Ярбы: он угрожает, что уничтожит Карфаген, если Дидона его отвергнет, что напрямую относится к сюжету. Ария лишена поэтической образности и лиричности, присущих стихам Метастазио. Это, как и использование речитатива на протяжении всего финала, позволяет добиться напряжения, динамики. Действие не останавливается для патетических душевных излияний героев, оно не тормозится вставными номерами. Наоборот, короткие реплики, которыми перебрасываются персонажи, передают не только их панику, но и задают темп действию. Напряжённость финала сочетается с салонным мироощущением персонажей в духе XVIII в. (особенно это касается женщин), что позволило Франческо де Санктису назвать Дидону и Селену ≪Лизеттой и Коломбиной в царских мантиях≫[[67]](#footnote-67).

Действительно, все персонажи Метастазио, вплоть до его последних пьес, будут отмечены сильнейшим влиянием рококо. И лишь в нескольких случаях трагическая героика преобладает над чувствительностью. Дидона обретает царское величие только в момент пожара в Карфагене. До этого она уговаривает, просит, притворяется безразличной (≪Прошли те времена, Эней, когда Дидона думала о тебе≫), разыгрывает перед Энеем спектакль с замужеством. Суть многих диалогов персонажей можно охарактеризовать, словом, ≪мариводаж≫. На протяжении всей пьесы героиня ведёт себя как любовница-аmorosa и только в финале обретает трагедийный статус ≪царицы≫. Селена, несмотря на затаённое чувство к Энею, умело кокетничает с Араспе, речи её пристали не принцессе из трагедии, а салонной жеманнице. При этом линия Селена — Араспе не превращается в полноценную сюжетную линию, парную основной. Некоторые последующие произведения Метастазио строятся на ренессансо-пасторальном взаимодействии двух любовных пар, когда ≪обе в равной степени драматичны или, говоря иначе, трагикомедийны, как „аверс“ и „реверс“ одной медали≫[[68]](#footnote-68). Здесь же существуют лишь ≪подголоски≫ к основной сюжетной линии.

Либретто имеет несомненно трагический финал и завершается смертью титульной героини. Менее чем за столетие исканий и экспериментов драматурги от музыки видоизменили не только текстуальные особенности либретто, но и тип зрелища в оперном театре. Приближение к классицизму заставило их отказаться от масштабных эпических полотен в пользу строгой и уравновешенной драмы межчеловеческих отношений. Требование ≪чистоты жанра≫, явившееся реакцией на подчас вульгарное смешение трагических и комических эпизодов, привело к развитию комической оперы — изначально в виде интермедий в антрактах ≪серьёзной оперы≫, а позднее и как самостоятельного жанра.

Либреттисты стремились ко всё большей ≪музыкализации≫ вербального компонента оперы и даже к доминированию текста над музыкой, что стало возможным в эпоху Метастазио.

Поиски продолжат следующие поколения либреттистов, которые не раз вступят в диалог со своими предшественниками, иногда опровергая их достижения (примеры можно найти в оперной практике второй половины XIX — начала XX вв.). Однако каждый из этих этапов ценен сам по себе, о чём свидетельствует сегодняшний беспримерный интерес к опере XVII — первой половины XVIII вв.

Эволюция итальянского оперного либретто XVII — XVIII вв. — это последовательная смена нескольких стилистических концепций. Каждая из них по-своему трактовала соотношение музыкального, театрального и зрелищного компонентов оперы. Наиболее прогрессивной в итоге оказалась драматургическая модель opera seria, окончательно утверждённая в творчестве Пьетро Метастазио (1698–1782) и просуществовавшая, с некоторыми модификациями, до конца XIX в.

Однако реализация её была бы невозможна без достижений предшествующих этапов. Одним из них является период 1640-х — 1670-х гг., связанный с господством венецианских оперных театров и насаждаемых ими принципов создания оперного спектакля.

# Заключение

Оперные либретто в итальянской литературе занимают особое место и являются ее немаловажной составляющей. В отличие от либретто на других языках, итальянские рассматриваются в качестве полноценных литературных произведений, а язык либретто – как элемент общепоэтического языка. Изучение текстов итальянской оперы важно и для понимания международной роли итальянского, который получил распространение в европейской культуре во многом благодаря оперному искусству.

В трактатах XVIII в. и современной музыковедческой литературе понятия *ария-сравнение* и *ария-метафора* не разделяются и являются взаимозаменяемыми синонимами в обозначении определенного типа арии. До настоящего времени тексты итальянской оперы XVIII в. остаются малоизученными и недооцененным, хотя в Сеттеченто литературные достоинства оперы часто не уступали музыкальным. Научные публикации на русском языке с лингвистическим анализом этих либретто практически отсутствуют. Что касается итальянских работ, то они, в основном, посвящены языку опер XIX в. и адресованы широкому кругу читателей. Из огромного количества либретто эпохи Сеттеченто хорошо изучены лишь те, которые вышли из-под пера П. Метастазио. Между тем изучение оперных текстов XVIII в. приобретает особую актуальность ввиду необыкновенно возросшего за последние десятилетия интереса к опере эпохи барокко и классицизма.

Рассмотрев выявленные языковые особенности, отметим, что язык является основным компонентом музыкального произведения, который оказывает влияние на восприятие и формирование целостности образа.

Язык - многофункциональное явление. Как сложная знаковая система, использующаяся человеком в основном для передачи информации, он имеет ещё множество функций. Многие из них делают его не только средством, соотносящим понятие с определённым звучанием или написанием, но и способом познания мира, так как язык хранит в себе определённую информацию, формирует мышление индивида и общества, а также является средством накопления человеческого опыта[[69]](#footnote-69).

Всё это наделяет язык не только коммуникативной функцией, но делает его носителем культуры народа, который на нём говорил, мироощущения этого народа, его духовных ориентиров, ценностей и традиций.

Проведенный нами анализ позволил прийти к ряду весьма важных заключений. Специфика языка либретто во многом обусловлена тем, что оперное искусство, являясь синкретичным по своей природе, предполагает необычайно тесную взаимосвязь всех своих составляющих. Тексты арий, реплики, произносимые речитативно, — одним словом, вся языковая составляющая оперных произведений представляет собой богатый материал для стилистического анализа. Несмотря на это, исследования, посвященные языку либретто итальянских опер, на данный момент немногочисленны.

Таким образом, рассмотрев использование в текстах либретто стилистически окрашенной лексики и фразеологизмов, мы увидели, что стилистически окрашенная лексика помогает авторам либретто передать большое количество значений и смыслов.

Высокая лексика может придать моменту торжественности. Сниженная лексика (разговорно-просторечная или бранная) помогает выразить оценочное суждение в отношении действий персонажей, их страстей и характера. Бранные слова характеризуют героев и показав конфликт интересов.

Рассмотрев различные лексические приемы, используемые в текстах либретто итальянских опер, мы пришли к выводу, что используемая лексика имеет большое значение.

Устаревшие слова помогают создать историческую обстановку и охарактеризовать речевые особенности и происхождение героев.

Стилистически окрашенная лексика помогает слушателю понять характеры героев и оценить их поступки.

Сложность создания либретто заключается в необходимости подобрать вариант наиболее близкий к оригиналу, учитывающий все оттенки значений слов оригинального текста. Практически во всех приведенных примерах мы наблюдаем невероятное мастерство авторов либретто, которые смогли сохранить жанровую особенность либретто – необходимость передать тонкие оттенки значений через слова и их формы, соответствующие жанровой природе оперы.

В целом, либретто представляет собой законченное целостное произведение искусства, в котором текст неотделим от музыки и является синтетическим жанром, в котором отсутствие одного из вышеперечисленных компонентов лишает этот «феномен» всякого смысла.

# Список использованной литературы

1.Берни, Ч. Музыкальные путешествия. – Москва–Л.: Музыка, 1967. -292 с.

2.Богема. Либретто Дж. Джакозы и Л. Иллики. [Электронный ресурс] // Либретто опер: сайт. URL: http://libretto-oper. ru/puccini/boheme (дата обращения: 28.11.2020)

3.Большаков, В. П. Жан Расин: (350 лет со дня рождения). –М.: Знание, 1989. –63 с.

4.Большой итальянско-русский словарь: Ок. 300 000 слов и словосочетаний / Г.Ф.Зорько, Б.Н.Майзель, Н.А.Скворцова –М.: Рус. яз., 2004 –1018с.

5.Верди, Дж. Избранные письма / Дж. Верди; [сост. и пер. А. Д. Бушен]. – Л.: Музыка, 1973. – 351 с.

6.Гак, В. Г. Метафора: универсальное и специальное // Метафора в языке и тексте / [В. Г. Гак, В. Н. Телия, Е. М. Вольф и др.]; отв. ред. В. Н. Телия; АН СССР, Ин-т языкознания. - Москва: Наука, 1988. – 174с.

7.Ганзбург, Г. И О либреттологии // Советская музыка. – 1990. N 2.

8.Из истории западноевропейской оперы. Сборник трудов. Вып. 101. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. –152с.

9.Итальянская поэзия в русских переводах XIII–XIX века. Poesia italiana tradotta da poeti russi XIII–XIX secoli. Сборник. Сост. и послеслов. Р. Дубровкина–М.: Радуга, Б. г. (1991). – 815 с.

10.Квятковский, А. П. Поэтический словарь. -Москва: Советская энциклопедия 1966. –376 с.

11.Киселева, Е.Е. Две «Дидоны». Оперное либретто в XVII и XVIII вв.// Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2015;(3):237-245 с.

Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. - Москва: Музыка,1977. –526 с.

12.Ломоносов, М. В. Краткое руководство к красноречию... Полное собрание сочинений Том седьмой. Труды по филологии (1739--1758 гг.) –М., - Л., Издательство Академии наук СССР, 1952. - 996 с.

13.Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: под знаком Аркадии. –М., [РАМ им. Гнесиных](https://www.ozon.ru/publisher/ram-im-gnesinyh-3744261/) 998. –438с.

14.Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч II. Эпоха Метастазио. - Москва: Классика-XXI, 2004. –768с

15.Любовный напиток. Либретто Ф. Романи [Электронный ресурс] // Либретто опер: сайт. URL: http://libretto-oper. ru/donizetti/lyubovnyi-napitok (дата обращения: 24.12.2020)

16.Мокульский, С.С. История западноевропейского театра. Т. 2. Театр эпохи Просвещения -Москва–Л.: Искусство, 1939. –508 с.

17.Мокульский, С.С. Итальянская литература: Возрождение и Просвещение. - М.: Искусство, 1966. –250 с.

18.Молодцова, М. ≪Верный пастух≫ Джован-Баттисты Гуарини и пасторальный спектакль XVI века // Театрон. 2012. № 2. С. 26–44.

19.Мугинштейн, М.Л. Хроника мировой оперы. 1600—2000. 400 лет — 400 опер — 400 интерпретаторов. Том 1. 1600—1850. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005. –639 с.

20.Оветт, А. История итальянской литературы. -СПб. Пер. А. Усовой. СПб, 1908. –416 с.

21.Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: 100000 слов, терминов и выражений; под общ. ред. Л.И. Скворцова. 28-е изд., перераб. –М.: Мир и образование, 2015. –1375 с

22.Реизов, Б. Итальянская литература XVIII века. -Л. Изд-во Гос. университета им. А. Жданова, 1966. –354с.

23.Риголетто. Либретто Ф.М. Пьяве // Либретто опер: сайт. URL: http://libretto-oper.ru/verdi/ rigoletto. (дата обращения: 29.03.2021)

24.Сабанеев, Л. Л. Музыка речи. –М.: Работник просвещения, 1923. - 190 с.

25.Соловцова, Л. Джузеппе Верди. 4-е изд.- M., 1986. –420с.

26.Стогний, И. С. Музыкальная семиология: история и практическая значимость // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. Москва, 2018, № 4. С. 66–74.

27.Телия, В. Н. О различии рациональной и эмотивной (эмоциональной) оценки // Функциональная семантика: оценка, экспрессивность, модальность. In memoriam Е. М. Вольф. М.: 1996. С. 31−38.

28.Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика. - Москва: Аспект Пресс, 1996. –334 с.

29.Толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. - Москва: Альта-Принт: Дом. XXI век, 2008. –510 с.

30.Шабанова, О. У истоков итальянского Просвещения: Мелодрама А. Дзено [Электронный ресурс] URL: http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon\_lan/ogl.shtml (дата обращения: 24.12.2020)

31.Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против. –М.: Прогресс, 1975. –467 с.

**Монографии и статьи на иностранных языках**

32.Beltrami P. G. La metrica italiana. -Bologna: Mulino, 2001.- 424 p.

33.Bonomi I. Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana. - Milano: Franco Angeli, 2010. -266 p.

34.Celletti R. Storia del belcanto. Firenze: discanto edizioni, 1983.- 211 p

35.Concari T. Il Settecento. -Milano: Vallardi, 1959.- 432 p.

36.De Sanctis F. Storia della letteratura italiana. - Napoli, 1903.- 465 p.

37.Gillio P. G. Il revisore revisionato. Qualche osservazione sulle strutture metriche del libretto di Stampiglia e sul loro superamento // Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell’età premetastasiana / a cura di G. Pitarresi. Reggio Calabria: Laruffa, 2010.

38.Guglielminetti M. Tecnica e invenzione nell’opera di G. B. Marino. Messina-Firenze: D’Anna, 1964.-178 p.

39.Livingston A. G. F. Busenello: La vita veneziana nelle operе di Gian Francesco Busenello. -Venezia: Offi cine Grafi che V. Callegap, 1913.- 483 p.

40.Poesia del Settecento. A cura di Carlo Muscetta. Vol. 1, -Torino: Einaudi, 1974. -1200 p.

41.Poetiche e poeti del Settecento. A cura di Carlo Muscetta. - Catania: Castorina-Editore, 1967-.366 p.

42.Porzio M. Verdi Giuseppe. Libretti. Lettere. - Milano, 2013.p. 708—709

43.Rescigno Е. Una voce poco fa. 550 frasi celebri del melodramma italiano. -Milano: Hoepli, 2007. -392 p

44.Smith P. J. The tenth muse: A historical study of the Opera libretto. - New York, 1970. -417 p.

45.The Cambridge History of Italian Literature. Edited by P. Brand and L. Pertile. - Cambridge University Press, 1996. -662 p.

1. Цит. по: Ганзбург Г. И О либреттологии // Советская музыка. 1990. No 2. С. 78-79. [↑](#footnote-ref-1)
2. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. М., 1998, С.24 [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же С.29. [↑](#footnote-ref-3)
4. Киселева Е.Е. Две «Дидоны». Оперное либретто в XVII и XVIII вв. // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2015.3 С.238. [↑](#footnote-ref-4)
5. Bonomi I. Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana. Milano: Franco Angeli, 2010. P. 46-49. [↑](#footnote-ref-5)
6. Мугинштейн М.Л. Хроника мировой оперы. 1600—2000. 400 лет — 400 опер — 400 интерпретаторов. Том 1. 1600—1850. Екатеринбург, 2005. С.39. [↑](#footnote-ref-6)
7. Guglielminetti M. Tecnica e invenzione nell’opera di G. B. Marino. Messina-Firenze: D’Anna, 1964. [↑](#footnote-ref-7)
8. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч II. Эпоха Метастазио. М., 2004.287с. [↑](#footnote-ref-8)
9. Poetiche e poeti del Settecento. A cura di Carlo Muscetta. Catania: Castorina-Editore, 1967.P. 15-26. [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же С.16 -19. [↑](#footnote-ref-10)
11. Реизов Б. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966.С.95. [↑](#footnote-ref-11)
12. Мокульский С.С. Итальянская литература: Возрождение и Просвещение. М., 1966 С.168. [↑](#footnote-ref-12)
13. Мокульский С.С. История западноевропейского театра. Т. 2. Театр эпохи Просвещения.

М. –Л., 1939. С.133. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же С.121. [↑](#footnote-ref-14)
15. The Cambridge History of Italian Literature. Edited by P. Brand and L. Pertile. Cambridge University Press, 1996. P.353. [↑](#footnote-ref-15)
16. Poesia del Settecento. A cura di Carlo Muscetta. Vol. 1, Torino: Einaudi, 1974.P.361. [↑](#footnote-ref-16)
17. Итальянская поэзия в русских переводах XIII–XIX века. Poesia italiana tradotta da poeti russi XIII–XIX secoli. Сборник. Сост. и послеслов. М., 1991. Р. Дубровкина. С.36. [↑](#footnote-ref-17)
18. Gallarati P. Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento. Torino, 1984. P.25. [↑](#footnote-ref-18)
19. Из истории западноевропейской оперы. Сборник трудов. Вып. 101. М., 1988.С.64. [↑](#footnote-ref-19)
20. Из истории западноевропейской оперы. Сборник трудов. Вып. 101. М.,1988. С.65. [↑](#footnote-ref-20)
21. Poesia Del Settecento. A cura di Carlo Muscetta. Vol. 1, Torino: Einaudi, 1974.P.368. [↑](#footnote-ref-21)
22. Итальянская поэзия в русских переводах XIII–XIX века. Poesia italiana tradotta da poeti russi XIII–XIX secoli. Сборник. Сост. и послеслов. Р. Дубровкина. М., 1991. С.36. [↑](#footnote-ref-22)
23. Concari T. Il Settecento. Milano: Vallardi, 1959.P.37. [↑](#footnote-ref-23)
24. Poesia del Settecento. A cura di Carlo Muscetta. Vol. 1, Torino: Einaudi, P.359. [↑](#footnote-ref-24)
25. Ibid. P.364. [↑](#footnote-ref-25)
26. Ibid. P.372. [↑](#footnote-ref-26)
27. Оветт А. История итальянской литературы. СПб., 1908. С.218. [↑](#footnote-ref-27)
28. . Берни Ч. Музыкальные путешествия. М.–Л., 1967. С.98. [↑](#footnote-ref-28)
29. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. М., 1977. С.82. [↑](#footnote-ref-29)
30. Соловцова Л. Джузеппе Верди. 4-е изд. М., 1986.С.143—157. [↑](#footnote-ref-30)
31. Там же С.149—150. [↑](#footnote-ref-31)
32. Porzio M. Verdi Giuseppe. Libretti. Lettere. Milano, 2013. P. 708—709. [↑](#footnote-ref-32)
33. Bonomi I. Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana. - Milano: Franco Angeli, 2010. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ibid [↑](#footnote-ref-34)
35. Риголетто. Либретто Ф.М. Пьяве // Либретто опер: сайт. URL: http://libretto-oper.ru/verdi/ rigoletto. [↑](#footnote-ref-35)
36. Там же [↑](#footnote-ref-36)
37. Там же [↑](#footnote-ref-37)
38. Rescigno Е. Una voce poco fa. 550 frasi celebri del melodramma italiano. Milano: Hoepli, 2007. P. 15. [↑](#footnote-ref-38)
39. См.: Зорько Г.Ф., Майзель Б.Н., Скворцова Н.А. Большой итальянско-русский словарь. М., 2004 [↑](#footnote-ref-39)
40. Богема. Либретто Дж. Джакозы и Л. Иллики. // Либретто опер: сайт. URL: http://libretto-oper. ru/puccini/boheme [↑](#footnote-ref-40)
41. См.: Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 100000 слов, терминов и выражений; под общ. ред. Л.И. Скворцова. 28-е изд., перераб. М., 2015. [↑](#footnote-ref-41)
42. См.: Ушаков Д.Н., Яковлева А.С. Толковый словарь современного русского языка. М., 2008. [↑](#footnote-ref-42)
43. Любовный напиток. Либретто Ф. Романи // Либретто опер: сайт. URL: http://libretto-oper. ru/donizetti/lyubovnyi-napitok [↑](#footnote-ref-43)
44. Риголетто. Либретто Ф.М. Пьяве // Либретто опер: сайт. URL: http://libretto-oper.ru/verdi/ rigoletto. [↑](#footnote-ref-44)
45. См.: Зорько Г.Ф. Большой итальянско-русский словарь / Г.Ф.Зорько, Б.Н. Майзель, Н.А. Скворцова М., 2004. [↑](#footnote-ref-45)
46. См.: Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка М., 2015 [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же [↑](#footnote-ref-47)
48. Там же [↑](#footnote-ref-48)
49. Телия В. Н. О различии рациональной и эмотивной (эмоциональной) оценки // Функциональная семантика: оценка, экспрессивность, модальность. In memoriam Е. М. Вольф. М., 1996. С. 31−38. [↑](#footnote-ref-49)
50. . Гак В. Г. Метафора: универсальное и специальное // Метафора в языке и тексте / под ред. В. Н. Телия. М., 1988. С. 11−26. [↑](#footnote-ref-50)
51. Beltrami P. G. La metrica italiana. Bologna: Mulino, 2001.Р.20. [↑](#footnote-ref-51)
52. Ibid. P.22. [↑](#footnote-ref-52)
53. Стогний И. С. Музыкальная семиология: история и практическая значимость // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. М., 2018, № 4. С 70. [↑](#footnote-ref-53)
54. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. Полн. собр. соч., т. 7 Труды по филологии. М.–Л., 1952. С. 241. [↑](#footnote-ref-54)
55. Сабанеев Л. Л. Музыка речи. М., 1923. С.87. [↑](#footnote-ref-55)
56. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С.82. [↑](#footnote-ref-56)
57. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против. М., 1975. С.252. [↑](#footnote-ref-57)
58. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966. С.122. [↑](#footnote-ref-58)
59. Gillio P. G. Il revisore revisionato. Qualche osservazione sulle strutture metriche del libretto di Stampiglia e sul loro superamento // ​Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell’età premetastasiana / ​a cura di G. Pitarresi. Reggio Calabria: Laruffa, 2010. P. 389–407. [↑](#footnote-ref-59)
60. Celletti R. Storia del belcanto. Firenze: discanto edizioni, 1983, P. 28. [↑](#footnote-ref-60)
61. Мокульский С. С. Итальянская литература: Возрождение и Просвещение. М., 1966. С. 157. [↑](#footnote-ref-61)
62. Livingston A. G. F. Busenello: La vita veneziana nelle operе di Gian Francesco Busenello. Venezia: Offi cine Grafi che V. Callegap, 1913, P. 182. [↑](#footnote-ref-62)
63. Smith P. J. The tenth muse: A historical study of the Opera libretto. New York, 1970. P. 32. [↑](#footnote-ref-63)
64. Шабанова О. У истоков итальянского Просвещения: Мелодрама А. Дзено [Электронный ресурс] URL: http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon\_lan/ogl.shtml [↑](#footnote-ref-64)
65. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века: Эпоха Метастазио. М., 2004. С.240–247. [↑](#footnote-ref-65)
66. Большаков В. П. Жан Расин: (350 лет со дня рождения). М., 1989. С. 19. [↑](#footnote-ref-66)
67. De Sanctis F. Storia della letteratura italiana. Napoli, 1903. P. 358. [↑](#footnote-ref-67)
68. Молодцова М. ≪Верный пастух≫ Джован-Баттисты Гуарини и пасторальный спектакль XVI века // Театрон. 2012. № 2. С.33-41. [↑](#footnote-ref-68)
69. См.: Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов: Изд. 5-е,

испр-е и дополн. Назрань, 2005 [↑](#footnote-ref-69)