УДК 821

*А.И. Канев***ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ, СТРУКТУРА, ЯЗЫК ЛИБРЕТТО ОПЕР ГЕНДЕЛЯ**

Статья посвящена анализу тринадцати итальянских либретто музыкальных драм, поставленных в первой половине XVIII в. с музыкой Г.Ф. Генделя. Тексты либретто принадлежат разным авторам, среди которых Н.Ф. Хайм, А. Сальви, П. Ролли, А. Дзено, В. Гримани, А. Хилл, Дж. Росси, Н. Минато, А. Пьовене и др. Большинство сюжетов написано по мотивам знаменитых произведений итальянской и французской литературы. В статье рассматриваются литературная и языковая составляющие этих произведений. К литературной мы относим проблему первоисточников, особенностей сюжетов и их трансформаций, драматургическую структуру и форму текстов. В качестве языкового компонента в статье приводятся редкие формы глаголов, рассматриваются синтаксические и лексические особенности либретто. Также уделяется внимание звуковой организации текста – эвфонии. Приводятся примеры использования разнообразных звуковых повторов – аллитераций и ассонансов.

Ключевые слова: либретто, драма, сюжет, опера, форма.

DOI: 10.35634/2412-9534-2019-29-3-517-523

В последние десятилетия во всем мире невероятно возрос интерес к барочной и раннеклассицистской опере, и, пожалуй, наиболее популярными стали сочинения Георга Фридриха Генделя. Оперы Генделя ставят в крупнейших музыкальных театрах мира, существует огромное количество аудио и видеозаписей, пишутся научные работы, касающиеся музыкальной составляющей опер. В то же время исследования, в которых рассматривалась бы литературная составляющая его опер, практически отсутствуют.

В период 1705–1741 гг. Гендель создал 42 музыкальные драмы, из которых лишь четыре (наиболее ранние) были написаны на немецкие либретто и одна на английское. Язык всех остальных опер Генделя – итальянский, несмотря на то, что подавляющее их большинство было написано в Лондоне для английской публики.

Материалом настоящей статьи являются либретто следующих опер: «Агриппина» (1709), «Ринальдо» (1711), «Амадис Галльский» (1715), «Юлий Цезарь в Египте» (1724), «Тамерлан» (1724), «Роделинда, королева лангобардов» (1725), «Сципион» (1726), «Орландо» (1733), «Ариодант» (1735), «Альцина» (1735), «Фарамонд» (1738), «Ксеркс» (1738), «Деидамия» (1741). Мы рассмотрим проблему литературных источников либретто, различные аспекты и причины переработки этих источников, а также некоторые особенности языка этих текстов.

Установить литературные источники того или иного либретто, а также его первоначальные варианты бывает довольно непросто. В первой половине XVIII в. существовала практика переработки уже использованных либретто. «Обращение к уже существующему либретто при создании нового оперного текста было редкостью до последней трети XVII века, когда с появлением новых оперных театров усилилась необходимость и в новых произведениях: каждый театральный сезон требовал изменения репертуара. Создавать совершенно оригинальные сочинения в таких случаях не было обязательным, не случайно новизна либретто специально отмечалась в это время в печатных изданиях оперных текстов. Все чаще одно и то же произведение исполняли в разных городах, то есть началась своеобразная репертуарная миграция. Нередко оперы более или менее существенно перерабатывали с учетом конкретных условий — состава труппы, декораций, запросов публики и пр., то есть до некоторой степени внешних обстоятельств» [1. С. 102].

С конца XVII в. были не редки случаи многократных переработок либретто. При каждой новой постановке композитор писал новую музыку. Когда на сочинение новой музыки времени не хватало, поскольку постановки были приурочены к какому-то торжественному событию или к открывающемуся театральному сезону, композитор мог попросить знакомого поэта, с которым он сотрудничал (как правило, не автора текста) переделать либретто под уже имеющуюся у него музыку. Ориентировались также на состав исполнителей, которыми располагал театр. При издании текста либретто автор первоначального текста или переработчик указывались далеко не всегда. Поэтому в ряде случаев мы не знаем, кто является автором текста, и сколько человек причастны к его созданию.

Часто при переработке текста последующими авторами полностью менялись имена героев, название и география описываемых событий, сохранялась лишь сюжетная основа драмы. В таких слу-

чаях найти первоисточник бывает особенно трудно, а результаты исследования часто оказываются неожиданными. Так, немецкий музыковед Р. Штром обнаружил, что первоисточником либретто генделевской оперы «Созарм, царь Мидийский» (1732) является либретто А. Сальви «Дионисий, король Португальский» [3. С. 246-247]. Действие драмы оказалось перенесенным из Португалии в Мидию, из Средневековья в Античность.

При изучении языка либретто проблема первоисточника становится одной из фундаментальных, поскольку невозможно адекватно проводить лингвистический анализ текста либретто XVIII в., не учитывая факта, что значительная его часть написана намного раньше, в некоторых случаях почти на столетие. Наиболее яркие тому примеры – музыкальные драмы «Ксеркс» и «Александр в Индии», о которых будет сказано ниже. Круг первоисточников оригинальных генделевских либретто и тех либретто, которые были переработаны для Генделя, достаточно широк. Он включает в себя знаменитые литературные произведения итальянских и французских авторов. Большинство переработок чужих либретто сделал для Генделя Н.Ф. Хайм, немец по происхождению, однако родившийся в Риме, поэтому свободно владевший итальянским. Так либретто «Амадис Гальский» написано Г.Я. Хайдеггером и Н.Ф. Хаймом по пьесе французского драматурга А. Удар де Ламотта «Амадис Греческий». «Юлий Цезарь в Египте» (1724) создан Хаймом из одноименного либретто Дж. Ф. Буссани (1676), а «Рodelinda, королева Лангобардов» (1725) – из одноименного либретто Сальви (1710), основанного на драме П. Корнеля «Пертрит». «Тамерлан» изначально был написан А. Пьовене (1711), а затем переработан Хаймом (1724). Основой либретто послужила трагедия Ж. Падона «Тамерлан, или Смерть Баязета» (1675). За основу либретто «Фарамонд» (1738) Гендель взял одноименную драму А. Дзено (1698), в значительной степени переработав ее (сам или с помощью неизвестного либреттиста). Для Дзено источником сюжета послужил героически-галантный псевдоисторический роман «Фарамонд, или история Франции» (1661—1670) французского писателя Готье де Кост де Ла Кальпренеда. Либретто «Сципион» (1726) по пьесе А. Дзено «Сципион в Испании» и «Деидамия» (1741) написаны П. Ролли.

Либретто «Агриппина» написано кардиналом Винченцо Гримани. Еще в 1643 г. на этот же сюжет Дж. Ф. Бузенелло сочинил либретто «Коронация Поппеи», однако текст Гримани полностью оригинальный. Три генделевские оперы написаны по мотивам поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд». Это «Ариодант» (1735), переработанный Хаймом из либретто Сальви «Гиневра, принцесса Шотландии» (1708), основой которого послужила вставная новелла из пятой и шестой песен поэмы Ариосто; «Орландо» (1733) – переработка неизвестным автором либретто К.С. Капече (1711) и «Альцина» (1735), написанная неизвестным автором на основе либретто А. Фандзальи «Остров Альцины» (1728).

Перейдем к рассмотрению проблемы выбора сюжета музыкальной драмы. Несмотря на то, что сюжеты хрестоматийны и не слишком разнообразны, в каждый условно выделяемый период на протяжении XVII и XVIII вв. они разрабатывались по-разному и наполнялись смыслом в соответствии с господствующими в то время вкусами. На фоне повсеместного отказа от барочной эстетики, Гендель, будто нарочно, использует для своих опер либретто, наполненные чудесами, превращениями, сложными интригами, словом всем тем, от чего полностью отказались итальянские либреттисты и что к 1720–30-м гг. уже совершенно устарело. Пять генделевских опер написаны на вышедшие из моды рыцарские сюжеты: «Амадис Гальский», «Ринальдо», «Орландо», «Ариодант» и «Альцина». Авторы либретто очень вольно обращаются с литературными первоисточниками. В частности, они меняют состав персонажей, приспособляя его к правилам и условиям оперного жанра. Приведем в пример оперы «Ринальдо» и «Ариодант».

Либретто «Ринальдо» было написано драматургом А. Хиллом и поэтом Дж. Росси на основе поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». В либретто у главного героя появляется невеста Альмира, персонаж отсутствующий в поэме Тассо. Причиной этого изменения, на наш взгляд, послужило то, что согласно правилам оперного жанра, первый солист (*primo uomo*) не может быть один, он нуждается в героине-возлюбленной (*prima donna*).

В либретто «Ариодант», написанном по поэме Ариосто «Неистовый Роланд», отсутствует один из главных персонажей поэмы – Ринальдо. Причиной, судя по всему, послужило то же обстоятельство, благодаря которому в опере «Ринальдо» появляется Альмира. В поэме Ариосто у Ринальдо нет пары, а в опере она обязательно должна быть. Если в «Ринальдо» драматург создает для героя Альмирену, то в «Ариоданте» просто удаляет из драмы персонаж, что не трудно сделать, так как главным героем на сей раз является Ариодант. Все поступки, которые у Ариосто совершает Ринальдо, передаются другим персонажам. Так, Далинду от подосланного Полинесом убийцы спасает Ариодант, а Полинеса убивает Лурканий. Помимо основной пары солистов – *primo uomo* Ариодант и *prima donna*

Гиневра, формируется вторая пара – Лурканий и Далинда, поскольку оперная практика и драматургия XVIII в. предполагала в опере две пары героев, взаимно влюбленных. В соответствии с общепринятыми в опере эстетическими установками драма получает максимально возможный счастливый конец (*lieto fine*). У Ариосто Далинда добровольно уходит в монастырь и уезжает из Шотландии. В опере, которая была, прежде всего, праздничным развлекательным действием, такое «монашеское» завершение истории было немыслимо. Поэтому Лурканий предлагает Далинде руку и сердце, и две пары солистов празднуют свадьбу. Нужно сказать, что несмотря на заимствование сюжета, в генделевском «Ариоданте» нет прямых цитат из Ариосто.

При переработке чужого либретто зачастую менялся не только сюжет, но и структура текста. Пожалуй, самым ярким примером такого рода переработки, является либретто оперы «Ксеркс». Первоначальный вариант был написан Николо Минато для постановки в 1654 г. с музыкой Ф. Кавалли, уже в 1694 г. тот же текст был сокращен и переработан Сильвио Стампильей для одноименной оперы Дж. Бонончини. Затем в 1738 г., спустя 80 лет после создания, неизвестный автор еще раз переработал это либретто для оперы Генделя. Значительные фрагменты первоначального текста остались нетронутыми, так что либретто генделевского «Ксеркса» представляет собой, по сути, компиляцию фрагментов, созданных с почти вековым интервалом. Источником сюжета явились события 480 г. до н.э., описанные в «Истории» Геродота: случай с платановым деревом и разрушением стихией моста через Геллеспонт (VII книга, главы 31, 33 и 34), а также рассказ о том, как Ксеркс влюбляется в жену своего брата (глава 108 и послед.) [5. Р. 417].

Стампилья в целом сохраняет основу текста Минато, характеры персонажей и развитие фабулы, в том числе и обязательную в музыкальной трагикомедии XVII в. комическую линию, представленную пажом Клито и слугой Эльвиром. Из либретто были удалены аллегорический пролог, массовые дивертисментные сцены, завершавшие I и II акты, и несколько второстепенных персонажей: капитаны гвардии Ксеркса и посол царя Сузы. Кроме того, Стампилья сократил объем речитативов и почти полностью заменил арии. Гендель и его анонимный помощник¹ еще раз сократили либретто. Из числа персонажей были удалены Эвмен, Клито и Аристон, а также был существенно сокращен III акт [1. С. 102-103].

Некоторые особенности прослеживаются и в языке либретто генделевских опер на уровне морфологии и синтаксиса. Наряду с общеупотребительными в поэтическом языке XVIII в. формами глаголов, в исследуемых либретто встречаются довольно редкие. Так, например, в «Агриппине» присутствует редчайшая форма 3 Sg. настоящего времени глагола *potere* 'мочь' – *puole*, образованная по аналогии с *vuole* – формой 3 Sg. глагола *volere* 'хотеть' [7. Р. 283]. В «Ринальдо» и «Амадис Гальский» по одному разу используется *puote* – редкая и к XVIII в. уже устаревшая форма 3 Sg. презенса глагола *potere*², а в «Ариоданте» дважды встречается форма 3 Pl. настоящего времени *ponno*³. В «Агриппине» также имеется устаревшая поэтическая форма 3 Pl. презенса *denno* (от *dovere* 'быть должным')⁴.

Довольно часто в разных либретто встречается дифтонгизированная форма 1 Sg глагола *volere* *vuio*. Например: *Vanne lungi dal mio petto / vano amor, ch'io vuò vendetta*⁵. Данная форма является народной и гипертосканизированной, она получила распространение с XV в. Она встречается в ранних редакциях «Неистового Роланда» Ариосто, а также у Тассо и в либретто Метастазия⁶. Оставаясь маргинальной, данная форма, тем не менее, использовалась в поэзии до конца XIX в. Она обнаруживается у Кардуччи, Пасколи, а также в редакции 1845 г. «Графа Карманьолы» Мандзони [9. S. 117-118; 4. S. 34].

В исследуемых текстах часто используются усеченные формы 3 Pl. passato remoto: *periro* (вм. *perigono*), *cadder* (вм. *caddero*), *lodar* (вм. *lodarono*), *fur* (вм. *furono*). Также однажды встречается форма *furo*⁷. В «Деидами» используется устаревшая форма 1 Sg. плюсквамперфекта *avea vista* (вместо *avevo vista*): *Te vista ancora io non avea*⁸.

¹ Не исключено, что помощника не было, и всю работу выполнил сам Гендель, но свидетельств об этом не сохранилось. – А.К.

² Метастазия использует форму *puote* лишь дважды – в либретто опер «Сирой» и «Артаксеркс».

³ У Метастазия *ponno* встречается трижды: «Антигон», «Аттилий Регул», «Король пастух».

⁴ В операх XVII в. форма *denno* встречается по одному разу в либретто Дж. Фаустини «Калисто» (1651) и «Ористей» (1651).

⁵ *Amadigi di Gaula*, III, 2, далее Am.

⁶ См. к примеру: *Didone abbandonata*, II, 6; *Siroe*, I, 13; *Ezio*, III, 10; *Semiramide*, II, 10 и др.

⁷ Am, I, 1.

⁸ *Deidamia*, II, 8.

В трех либретто имеются формы будущего времени, в которых отсутствует синкопа предупредительного гласного: *anderò*⁹ вместо *andrò*, *anderà*¹⁰ вместо *andrà*, *caderà*¹¹ вместо *cadrà*. Вместе с тем, архаичная форма 1 Sg. будущего времени *adornarò*¹² в либретто Стампили «Ксеркс» заменяется в генделевском варианте на более употребительную и вошедшую в современный язык форму *adornerò*¹³.

Наряду с закрепившимися в итальянском языке формами кондиционала на *-ebbe* (по типу *cantarebbe* < лат. *cantare habuit*), в исследуемых либретто часто используются поэтические формы на *-ia* (по типу *cantaria* < лат. *cantare habebat*): *saria*, *avria*, *potria*, *vorria*, *dovria*, *faria*, *scenderia*, *troveria*.

На синтаксическом уровне для языка либретто опер Генделя, как и для либретто опер других композиторов первой половины XVIII в., характерны инверсивные построения, которые являются скорее правилом, чем исключением. Как правило, это инверсии подлежащего и сказуемого, определяющего и определяемого. Место наречия в предложении не фиксировано.

1) *Ombra mai fu / di vegetabile / cara ed amabile / soave più*¹⁴. Здесь сохраняется прямой порядок подлежащего и сказуемого *ombra fu*, но наречие *mai* предшествует глаголу, а наречие *più* отделено от предлога *di* и отнесено в конец предложения. В данном случае обычный порядок слов был бы следующим: *Ombra di vegetabile fu mai più cara soave ed amabile*.

2) *Delle nostre fatiche / siam prossimi alla meta, o gran Rinaldo!*¹⁵. Данная фраза – типичный пример инверсии определяющего и определяемого (*delle nostre fatiche la meta*). Характерно также помещение обращения в конец предложения.

3) *Te vista ancora io non avea*¹⁶. В начало фразы выносятся объектное местоимение и причастие, а вспомогательный глагол помещается в конце. Прямой порядок должен был быть следующим: *Io non t'avea ancora vista*.

В либретто «Тамерлан» трижды используется синтаксическая конструкция по типу латинского *ablatus absolutus*: *Temete / portarvi forse, me presente, a un trono*¹⁷ «Вы, может быть, боитесь **при мне** взойти на трон»; *Io stesso / scendo fra queste mura, acciò da voi / intenda, me presente, i suoi trionfi*¹⁸ «Я сам спускаюсь в эти стены, чтобы она от Вас уразумела **в моем присутствии** свои триумфы»; *Asteria, lui presente, sia / alla turba servil concessa in preda*¹⁹ «Астерия **в его присутствии** пусть будет отдана как добыча толпе рабов»²⁰.

Встречаются случаи синтаксического упрощения при переработке либретто для Генделя. Так, *Chi ben ama, ogni altro affetto / vuol che ceda, e 'l fa tacer* в либретто Дзено «Фарамонд» заменяется на *Chi ben ama, ogni altro affetto / nel suo petto fa tacer* для оперы Генделя. В оригинальном тексте Дзено использует придаточное в конъюнктиве после модального глагола *volere* «хотеть». Причем дополнение к глаголу *cedere* «уступать» дано в препозиции к *volere*. Это же дополнение заменяется на местоимение *il* перед глаголом *fare*. Генделевский вариант синтаксически намного более простой. Также при переработке были упрощены отдельные фразы «Ксеркса» (по сравнению с вариантом Стампили). К примеру, поэтическое выражение *di Romilda il seno arde al foco del re*²¹ «Ромильды грудь пылает от огня царя» была заменена на более простую фразу *Romilda ama il re*²² «Ромильда любит царя».

Скажем несколько слов о лексическом компоненте исследуемых текстов. Одна из наиболее ярких особенностей генделевских либретто – частое использование экспрессивно-оценочных эпитетов. Редким изобилием эпитетов с отрицательной коннотацией (так по разнообразию, так и по количеству) от-

⁹ Minato, Stampiglia, anonimo *Serse* I, 2, либретто 1738 г. (далее *Serse*). – А.К.

¹⁰ *Ariodante* I, 13.

¹¹ *Giulio Cesare*, II, 5.

¹² Minato, Stampiglia *Xerxe* II, 2, либретто 1694 г. (далее *Xerxe*). – А.К.

¹³ *Serse* II, 2.

¹⁴ *Serse*, I, 1.

¹⁵ *Rinaldo*, I, 1, (далее *Rin.*)

¹⁶ *Deidamia*, II, 8.

¹⁷ *Tamerlano*, II, 2.

¹⁸ *Ibid.*, III, 2.

¹⁹ *Ibid.*, III, 8.

²⁰ Данная конструкция встречается также у А. Дзено: *Te sola, e te presente / io cesare non son* (Alessandro Severo I, 8) и у Дж. Фрижимелики-Роберти - *Me, me presente, il traditor d'Egitto / s'obbligò al re, con pubblica promessa, / di fargli il don dell'onorata testa* (Mitridate Eupatore, III, 5).

²¹ *Xerxe* II, 1.

²² *Serse* II, 2.

личается «Роделинда»: *perfido* 'коварный', *felon* 'злодей', *ritrosa* 'капризная', *crudo* 'жестокый', *tiranno* 'тиран', *altero* 'высокомерный', *infido* 'неверный', *spietato* 'бесжалостный', *ingrato* 'неблагодарный', *spergiuro* 'вероломный', *traditor* 'предатель', *scellerato* 'негодяй', *vile* 'подлец', *indegno* 'недостойный', *empio* 'безбожный', *ribello* 'строптивый', *inumano* 'бесчеловечный', *impuro* 'нечистый', *ingiusto* 'несправедливый', *impudica* 'бесстыжая', *mendace* 'лживый'. Некоторые из данных эпитетов используются многократно. Особенно часто они встречаются в текстах арий, так как ария всецело служит выражением эмоционального состояния героя. Помимо вышеперечисленных, в разных текстах довольно часто используется эпитеты: *stolto* 'глупый', *temerario* 'дерзкий', *superbo* 'высокомерный', *mostro* 'чудовище'. В «Тамерлане» встречается редкое прилагательное *disumanata* 'бесчеловечная'.

Количество используемых в либретто эпитетов с положительной коннотацией несопоставимо меньше. В основном они относятся к любовной сфере. Помимо общеупотребительного *caro/cara* 'дорогой/-ая' встречаются следующие словосочетания, не имеющие точных соответствий в русском языке: *mio bene* 'мое благо', *core del mio cor* 'сердце моего сердца', *amato bene* 'возлюбленное благо', *dolce tesoro* 'нежное сокровище', *caro pegno* 'драгой залог'.

В исследуемых текстах встречается некоторое количество редко используемых слов. Так в «Тамерлане» используется наречие *testè*, служащее для выражения ближайшего прошедшего времени: *Testè la vidi io stesso entrar la stanza / del tartaro*²³ 'Я сам **только что** видел, как (она) входила в комнату татарина'. Данное наречие встречается у средневековых авторов (также в изначальной форме *testeso* < лат. *teso teso*)²⁴, а также в оперных либретто XVII в.²⁵. Судя по всему, в либретто XVIII в. слово *testè* практически не используется, оно отсутствует и у Метастазии. В «Роделинде» встречается латинизм *corpore* (вм. *corpo*). В «Ксерксе», в речи комического персонажа – слуги Эльвира, используется явный вульгаризм *matto* 'сумасшедший, псих': *Matto non son per dirgli il mio segreto*²⁶. Данное слово было добавлено при переработке либретто для Генделя, оно не встречается у Стампили.

Авторы либретто часто прибегают к различным приёмам звуковой организации текста (ассонансам, аллитерациям, повторам фонических групп) для создания эвфонии. Частое использование этих приемов восходит к традиции барочной поэзии XVII в. Так, например, в арии Гримоальда из «Роделинды» используется ассонанс [o]: *Pastorello d'un povero armento / pur dorme contento, / sotto l'ombra d'un faggio o d'alloro. / Io, d'un regno monarca fastoso, / non trovo riposo, / sotto l'ombra di porpora e d'oro*²⁷. Во второй и третьей строках арии Эдвидже имеются четырехзвучные звуковые повторы: *Lo farò, dirò spietato, / porta altrove un cor sì ingrato / sì spergiuro e traditor*²⁸.

В арии Ринальда из одноименной музыкальной драмы повторы звуков [s], [e], [r]: *Il timore sempre lo sferza, / La speranza seco scherza, / Or lo prova l'alma mia*²⁹. В арии сарацинского короля Иерусалима Арганта из той же драмы фонически противопоставляются шипение (*sibillar*³⁰) Алековых змей и лай (*latrar*) ненасытной Сциллы: *Sibillar gli angui d'Aletto, / E latrar vorace Scilla, / Parmi udir d'intorno a me*³¹. Уже само слово *sibilar* < лат. *sibilar* («свистеть, шипеть»), имеет европейский корень *sib-*, который, вероятно, является звукоподражанием. Сочетание шипящего «s» с закрытой гласной «i» первой строке противопоставляется открытой «a» в сочетании с сонорным «r» во второй. В последней строке используются кольцевой и смежный повторы³²: *Parmi udir d'intorno a me*.

Звук [r] часто выступает как фонетическое выражение темы войны, ярости, и т.д. К примеру, в арии Ринальдо из II акта звуковое «поле» образовано частым использованием согласной «r»: *Il Tricerbero umiliato / Al mio brando renderò*³³. Слова *brando* и *renderò* схожи по звуковому составу.

²³ *Tamerlano* II, 7.

²⁴ Например, в «Комедии» Данте: *la terza pareva neve testè mossa* (Purg. 29, 126), *perché la faccia tua testeso – un lampeggiar di riso dimostrommi?* (ibid. 21, 113) – цит. по [8. Р. 275].

²⁵ Например, у Бузенелло: *Par ch'egli rassomigli una donzella, / che testè nel giardin servì a Statira* (Statira, III, 14) и Орланди Signor vedi, e stupisci / ciò che testè la fama / a noi recò (Niobe, regina di Tebe I, 24).

²⁶ *Serse* II, 2.

²⁷ *Rodelinda* III, 6.

²⁸ Ibid., I, 4.

²⁹ *Rin*, I, 1.

³⁰ Вопреки написанию латинского этимона *sibilar* и современной орфографии, в тексте либретто пишется с удвоением *l* – *sibillar*. – прим. А.К.

³¹ *Rin*, I, 3.

³² По классификации О. Брика.

³³ *Rin*, II, 3.

Звуковые повторы встречаются как в ариях, так и в речитативах: *E voi de' miei furori / orridi esecutori / accorrete a punir, chi mi disprezza*³⁴. Звук [r] используется в сочетаниях со звуками [d], [l], [m] и [n]: *Rendimi, sì, crudel, rendimi Almirana*³⁵. Повторы звуков [r], [f] и [d] часто встречаются при упоминании фурий и ада: *Ferma, deh ferma, oh dio! / Cruda furia d'inferno*³⁶; *Ha forza il mio furore, / Per atterrar il tuo infernal drappello*³⁷; *Sdegnata Melissa / tutti i mostri d'inferno, / tutte l'arpie più sozze, / Cerbero, furie, fuoco, e fiamme appresta: / e pria che la rivale al sen tu stringa, / fra mille pene, io ti vedrò perire*³⁸; *Desterò dall'empia Dite / ogni furia, a farvi guerra / crudi, perfidi sì, sì; / ombre tetre, omai sortite / dall'avello che vi serra / a dar pene, / a colui che mi schernì*³⁹. В четвертой строке *ombre tetre, omai sortite* имеются звуковые повторы в словах *ombre* и *omai*, *tetre* и *sortite*.

В арии Ксеркса звуки [f], [r], [k], [d] в сочетании с [s], напоминающим шипение змеи, передают ярость царя, призывающего на помощь силы ада (один из наиболее распространенных мотивов музыкальных драм): *Crude furie degl'orridi abissi, / aspergetemi d'atro veleno. / Crolli il mondo, e 'l sole s'eclissi / a quest'ira, che spira il mio seno*⁴⁰.

В арии Брадаманты из «Альцины» в разных комбинациях повторяются звуки [a], [r], [m], [i]: *Vorrei vendicarmi / del perfido cor, / amor dammi l'armi / m'appresta il furor. / Sei barbaro, ingrato, / ver chi per te langue; / ma prendi, spietato, / se vuoi anche il mio sangue*⁴¹. В арии Ариоданта повторяется звуковое сочетание [mi]: *Numi! lasciarmi vivere / per darmi mille morti, / è questa la pietà?*⁴². Звуковые повторы в «Деидами»: *Due bell'alme innamorate, / care, fide, amanti amate, / sono sole l'idea del diletto*⁴³.

Итак, либретто первой половины XVIII в. и, в частности, либретто опер Генделя – жанр со сложной историей. Сюжеты либретто восходят к шедеврам мировой литературы и античным мифам, но при этом проходят через различные трансформации согласно требованиям оперной драматургии и практики своего времени. Изменения в сюжете и структуре либретто проводятся, тем не менее, при сохранении общего замысла и драматургического единства действия, присущего оригиналу. В либретто генделевских опер, наряду с устойчивыми языковыми средствами, характерными для поэзии того времени, встречаются редкие и архаичные глагольные формы. Характерными чертами языка либретто являются сложность и изощренность синтаксических конструкции, стилистическая и семантическая селективность. Для усиления эмоционального воздействия на слушателя, авторы либретто прибегают к различным приемам звуковой организации речи персонажей, что особенно ярко прослеживается в текстах арий.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. М.: авторское издание, 1998. С. 97-107.
2. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2.: Эпоха Метастазии. М.: Классика–XXI, 2004. С. 72-90.
3. Кириллина Л.В. Гендель. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 102–282.
4. Bonomi I., Buroni E. Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana. Milano: FrancoAngeli, 2010. 34 p.
5. Dean W. Handel's operas, 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Presse, 2006. P. 285-471.
6. Libretti d'opera italiani. URL: http://librettidopera.it/ope_alfatit.html
7. Rohlfs G. Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia. Torino: Einaudi, 1968. 283 p.
8. Rohlfs G. Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi. Torino: Einaudi, 1969. 275 p.
9. Serianni L. La lingua poetica italiana. Grammatica e testi. Roma: Carocci, 2009. P. 117-118.

Поступила в редакцию 22.04.2019

³⁴ Am, II, 4.

³⁵ Rin, II, 6.

³⁶ Am, I, 9.

³⁷ Rin, II, 6.

³⁸ Am, I, 3.

³⁹ Am, II, 10.

⁴⁰ Serse, III, 11.

⁴¹ Alcina, II, 2.

⁴² Ariodante, III, 1

⁴³ Deidamia, I, 2.

Канев Анатолий Игоревич, аспирант
ФГБУН «Институт языкознания РАН»
125009, Россия, г. Москва, Б. Кисловский пер. д. 1, стр. 1
E-mail: anatoly.canev@yandex.ru

A.I. Kanev

HANDEL'S OPERAS: LITERARY SOURCES, STRUCTURE, LIBRETTO LANGUAGE

DOI: 10.35634/2412-9534-2019-29-3-517-523

This article studies thirteen Italian libretti of music dramas that were staged with Handel's music in the first half of the XVIII century. The libretti texts were written by a range of authors such as N. F. Haym, A. Salvi, P. Rolli, A. Zeno, V. Grimani, A. Hill, G. Rossi, N. Minato, A. Piovene. The majority of stories are based on famous Italian and French literary pieces. The article looks at literary and linguistic aspects of libretti. The literary components are the problem of primary sources, plot features and their transformations, drama structure and texts form. The linguistic components are rare verb forms, syntactical and lexical features of libretti. Attention is paid to the sound organisation of the texts – euphonia. Examples are drawn of the usage of alliteration and assonance.

Keywords: libretto, drama, plot, opera, form.

REFERENCES

1. Lutsker P.V., Susidko I.P. Ital'ianskaia opera XVIII veka. Ch. 1: Pod znakom Arkadii [Italian 18th Century Opera. Part 1: Under the sign of Arcadia]. Moscow, 1998. pp. 97-107. (In Russian).
2. Lutsker P.V., Susidko I.P. Ital'ianskaia opera XVIII veka. Ch. 2: Epokha Metastazio [Italian 18th Century Opera. Part 2: The Age of Metastasio]. Moscow, 2004. pp. 72-90. (In Russian).
3. Kirillina L.V. Gendel' [Handel]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2017. pp. 102-282. (In Russian).
4. Bonomi I., Buroni E. Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana. Milano: FrancoAngeli, 2010. 34 p.
5. Dean W. Handel's operas, 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Presse, 2006. P. 285-471.
6. Libretti d'opera italiani. URL: http://librettidopera.it/ope_alfatit.html
7. Rohlfs G. Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia. Torino: Einaudi, 1968. 283 p.
8. Rohlfs G. Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi. Torino: Einaudi, 1969. 275 p.
9. Serianni L. La lingua poetica italiana. Grammatica e testi. Roma: Carocci, 2009. pp. 117-118.

Received 22.04.2019

Kanev A.I., postgraduate student
Institute of Linguistics of Russian Academy of Sciences
Bolshoy Kislovsky lane, 1/12, Moscow, Russia, 125009
E-mail: anatoly.canev@yandex.ru