

*Нели Раданова*

София

## СТРУКТУРА И ЯЗЫК ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО

The article is focused on the unity of text and music in opera. The focus is on dramaturgy, structure, lexicology and syntax of the opera libretto during the Romanticism period. The point is that this is a specific language, almost a code that follows its own rules, subordinated to the musical ideas of the composer. This issue is tackled in the context of specific cultural and political environment, i.e. the struggle for national independence and unification of Italy. The article deals as well with the role of the works of Giuseppe Verdi in the process since his music is the highest demonstration of the spirit of the time.

Статья посвящена единству текста и музыки в опере. В центре внимания – драматургия, структура, лексика и синтаксис оперного либретто периода Романтизма. Дело в том, что это – особый язык, почти код, которой следует своим собственным законам, подчиненным музыкальной идее композитора. Данная проблема рассматривается и в контексте конкретных культурно-политических условий – борьбы за национальную независимость и объединение Италии. Рассматривается и роль творчества Джузеппе Верди в этом процессе, поскольку музыка Джузеппе Верди – высочайшее проявление духа эпохи.

**Keywords:** *translation techniques, opera libretto, translational equivalence, lexical and grammatical analysis.*

Музыке оперных произведений, произведениям этого искусства в целом, оперным голосам, исполнителям оперной музыки посвящены многочисленные труды, но почему-то не так-то легко отыскать „простой“ ответ на вопрос „Что такое опера?“ Больше десяти лет тому назад в Италии вышла книга профессора языкознания Витторио Колетти „От Монтеверди до Пуччини“ (Coletti: 2003). Как пишет сам автор, этот текст предназначен для тех, кто про оперу ничего не знают – при этом автор скромно уверяет, что он сам принадлежит к этой категории людей. Мы здесь не станем обсуждать это его высказывание, скажем только, что книга – очень интересная и что читая библиографию, можно заметить, как невелик объем литературы (на итальянском языке), которая могла бы дать ответ на наш вопрос.

Итак, что же такое опера? „Простое“ определение Колетти сводится к следующему: „Опера – это театр, в котором герои, вместо того чтобы разговаривать между собой, поют „между собой“, причем поют и тогда, когда думают про себя, и зачастую те, кто с ними рядом, не слышат того, о чем они поют.“ И продолжает эту мысль, утверждая, что „в опере эмоции и чувства и даже факты нужно сперва „услышать“ и только потом уже понять слова, которыми они выражены.“ (Coletti 2003: 4)

Следовательно, опера – это вид театрального искусства, называемого „teatro in musica“, которое после того как появилось при дворах владетельных князей, в течении трёх столетий распространилось во всей Италии, а затем в странах Европы и в Америке и в начале двадцатого века – во всём мире, вместе с именами крупнейших оперных композиторов – в первую очередь Джузеппе Верди, – и выдающихся исполнителей, таких как Марио Ланца, Энрико Карузо, Беньямино Джильи. Именно тогда, благодаря опере, имя Италии прославилось на весь мир.

Мы уже говорили о том, что оперу называли teatro in musica, а также dramma in musica или melodramma. Во всех этих словосочетаниях присутствуют два неразрывно связанных элемента – театр и музыка, в которых отражена харак-

терная особенность оперы – её двойственность и в то же время единство между текстом и музыкой. Несмотря на то, что в разные периоды первенство принадлежало то тексту, то музыке, они не могли существовать друг без друга. Эти два элемента присутствуют всегда, принимая разные названия, но речь всегда идет об одном и том же, и это: слово и музыка, либретто и партитура, поэт (автор либретто) и композитор, драматический сюжет и вокальное исполнение

У нас нет возможности рассмотреть в деталях историю оперы, отметим только, что начиная как *recitar cantando*, эта форма театра подверглась множеству реформ и изменений, чтобы прийти, в середине девятнадцатого века, причем именно в операх Верди, до *santar recitando*. В течение её существования и этих изменений шла „битва“ за первенство между текстом и музыкой с переменным успехом.

Опера возникла как театральное представление с музыкальным аккомпанементом одного или нескольких инструментов, направленным на то, чтобы подчеркнуть чувства и увеличить эмоциональное воздействие. В семнадцатом веке текст – обычно произведение уважаемого поэта – был в центре спектакля. Существовало определенное количество поэтических текстов, на которые различные композиторы писали оперы. Типичным случаем в этом отношении является творчество известнейшего поэта Пиетро Метастазियो на чьи либретто было написано множество опер. В начальный период развития оперы известностью пользовались прежде всего авторы поэтических текстов; начиная с восемнадцатого века и после Метастазियो, оперу уже связывают исключительно с именем композитора, а имя автора либретто как бы отступает на задний план, приобретает второстепенное значение.

Причина этого факта кроется в том, что либретто никогда не считалось литературным произведением, оно как бы осталось за пределами большой литературы, его считали текстом, существование которого невозможно вне оперы, а либреттистов считали ремесленниками, способными удовлетворить требованиям композиторов; известно, между прочим, что их труд плохо

оплачивался, поэтому им приходилось зарабатывать на жизнь не только сочинением либретто, но и другими занятиями.

Можно спорить о том, было ли подобное отношение справедливым или нет, приведем лишь в качестве примера имена трёх самых известных либреттистов Верди: Сальваторе Каммарано – либреттист и дирижёр; Темистокле Солера – либреттист, композитор, поэт и импресарио, а также советник испанской королевы Изабеллы, и Франческо Пиаве – официальный поэт и дирижёр в оперном театре „Ла Фениче“ в Венеции.

В книге Колетти присутствует идея о том, что сознание невозможности одними словами передать силу чувств и страстей является причиной ввести музыку в качестве средства „возвышающего слово до пения, вынуждая его достичь уровней эмоций и чувств иначе недостижимых“. Явление под названием „опера“ подтверждает справедливость этой идеи; другое её подтверждение – это особое расположение элементов предложения в тексте либретто, о котором речь пойдет позже.

Взаимодействие и взаимозависимость текста и музыки выражается также и в том, каким образом они присутствуют в опере. Чередование речетативов и арий/дуэтов на самом деле является чередованием текста и музыки. Речетативам доверено развитие действия, музыке – выражение чувств. Эта схема, представленная здесь в очень упрощенном виде, хотя и находилась в процессе развития, все же оставалась в силе вплоть до девятнадцатого века; у Верди она уже отсутствует.

Введение музыки осуществляется при помощи музыкальных инструментов/оркестра и человеческого голоса. Когда появляется опера, инструментов очень мало, иногда это даже только один инструмент – виола да гамба. Позже появляется небольшой оркестр, а в период Романтизма оркестру уже отводится очень важная роль, и состав у него уже совсем другой. Теперь оркестр не только аккомпанирует, он еще исполняет увертюры и симфонические интермеццо.

Сперва голоса не отличались большим разнообразием, исполнителями почти всегда были теноры-кастраты; затем, с течением времени, голоса дифференцировались, а у Верди они

уже четко обозначены, и как мы увидим, определенные голоса соответствуют определенному типу героев. Постепенно речитативы исчезают, сами „превратившись“ в музыку. Хору уже отводится особая роль в структуре оперного произведения.

В середине девятнадцатого века, у Верди, но до него и у Доницетти и Беллини, появляются монументальные финальные сцены, в которых принимают участие все солисты, хор и оркестр и которые традиционно называются „scene verdiane“, т.е. вердиевские сцены. Чтобы привести пример самых воздействующих из них, достаточно вспомнить финал второго действия „Аиды“ или финал первого действия „Макбета“, а также монументальную сцену „Аутодафе“ из „Дон Карлоса“.

### Структура либретто

Кто занимался морфологией сказки, тот непременно заметит, что и в построении либретто присутствует определенная схема, хотя там речь идет не об анонимном творчестве. В структуре либретто постоянными остаются типы героев и типы голосов, которые им соответствуют, а развитие действия, т.е. функция, если воспользоваться термином Проппа (Пропп 1069), оказывается наделенной очень большим разнообразием возможных вариантов, объединенных вокруг нескольких „точек столкновения“, которые определяют развитие драматургического и музыкального действия. Во всех операх Верди романтического периода неизменно присутствует тема о „невозможной любви“, и в преобладающем большинстве опер именно она и является тем центром, вокруг которого организовано драматическое действие (единственное исключение из этой схемы – оперы „Макбет“ и „Фальстаф“). Прототип темы – кельтский миф о Тристане и Изольде, о фатальной любви, всепобеждающей страсти, которая не подчиняется никаким рациональным законам. Влюбленные осуждены страдать и тосковать друг о друге, и единственным возможным выходом для них является смерть. В периоде Романтизма интерес к этому мифу в литературе вспыхивает с

новой силой, а его распространение в музыкальной драмме можно назвать впечатляющим: он становится неделимой частью ее либретто и музыки.

Характерные особенности либретто в отношении героев и ситуаций сводятся к следующему:

**1. Главные герои:** влюбленная пара и их соперник/соперница, которым соответствуют определенные типы голосов.

**Влюбленный:** тенор. Часто он овеян таинственностью, его настоящее происхождение „скрыто“ под чужой внешностью. Так Манрико из „Трубадура“ для всех – сын цыгански, но в действительности он – сын старого и брат молодого графа Ди Луна; Эрнани – главарь разбойничьей шайки, а в действительности – родовитый испанский гранд, преследуемый королем Испании. Обычно возлюбленная главного героя отвечает ему взаимностью, но судьба всегда ставит перед ними непреодолимые препятствия, и чаще всего главный герой гибнет, а вместе с ним и его возлюбленная: такова судьба Манрико, Эрнани, Радамеса, Дон Карлоса и т. д.

**Возлюбленная главного героя:** сопрано. Как правило, она благородного происхождения, любовь её кажется невозможной по ряду причин, но ради любви она готова жертвовать даже жизнью, чтобы спасти своего возлюбленного: это и Леонора из „Трубадура“, и Леонора из „Силы судьбы“, и Эльвира из „Эрнани“, и Джильда из „Риголетто“.

**Тот, кто препятствует влюбленным:** Соперник тенора: баритон. Он отверженный любовник, отчаянно влюбленный в возлюбленную тенора (граф Ди Луна из „Трубадура“, Дон Карлос из „Эрнани“, Ренато из „Бала-маскарада“), либо противопоставляется тенору и сопрано по другими причинами (Жорж Жермон из „Травията“, Риголетто из одноименной оперы, Яго из „Отелло“, Дон Карлос из „Силы судьбы“).

**Соперница сопрано: меццосопрано. Как правило, она жаждет мести, страдая от неразделенной любви:** это Амнерис из „Аиды“, принцесса Эболи из „Дона Карлоса“ и т. д.

**Бас:** Как правило, связан с властью, и его отношения с остальными героями зависят от конкретного оперного сюже-

та. Противопоставление баса/баритона – это Набукко и Захария из „Набукко“, Фиеско и Симоне Бокканегра из „Симоне Бокканегра“, Атила и Эцио из оперы „Атила“ и т. д.

Иногда характеристики баса и баритона частично перекрываются: в „Эрнани“ король и Гомец да Силва влюблены в Эльвиру, в „Дон Карлосе“ король Филипп II олицетворяет верховную власть и в то же время является соперником своего сына – дона Карлоса.

Бывают случаи, когда эта схема нарушается. Как правило, это происходит, когда либретто основано на авторском произведении. Примером может послужить опера „Дон Карлос“ (в основе либретто – драма Шиллера „Дон Карлос, инфант Испании“): несчастный влюбленный в ней – король Филипп, а дон Родриго является нетипичным для схемы героем.

В операх Верди схема с тремя героями – влюбленный, его возлюбленная и соперник – партии которых исполняются соответственно тенором, сопрано и баритоном/бассом/меццо-сопрано – присутствует практически всегда – за редкими исключениями. В чистом виде эта схема представлена в „Аиде“, „Трубадуре“, „Эрнани“, „Силе судьбы“, „Бал-маскараде“.

Язык оперного либретто очень специфический, и заявляя это, я имею в виду не только его архаизированность (с точки зрения морфологии и синтаксиса), о которой речь пойдет дальше, но также и использование определенного набора прилагательных и существительных, задача которых охарактеризовать словами основных героев, а словесной характеристике соответствует определенная „окрашенность“ и их музыкальной характеристики.

В либретто полностью отсутствует повествование. Вся информация о героях и событиях передают „рассказы“ самих героев, т. е. спетые ими монологи (арии) и диалоги (дуэты). Как правило, словесное описание возлюбленной связано со светом и блеском, и, как правило, ее описывают влюбленные в нее – то есть герой или его соперник. Вот как описывает Леонору в „Трубадуре“ безответно влюбленный в нее граф Ди Луна:

*Il balen del suo sorriso  
D'una stella vince il raggio  
Il fulgor del suo bel viso nuovo informde a me coraggio.  
Луч её улыбки  
ярче луча звезды!  
Обаяние её красоты  
воспламеняет меня  
усиленным мужеством.<sup>1</sup>*

Вот как описывает Аиду влюблённый в нее Радамес („Аида“):

*Celeste Aida, forma divina  
Mistico serto di luce e fior  
Del mio pensiero tu sei regina  
tu della mia vita sei lo splendor  
Милая Аида, солнца сиянье,  
нильской долины дивный цветок.  
Ты радость сердца, ты упование,  
моя царица, ты жизнь моя!*

Уже здесь можно заметить, что при переводе не всегда сохраняется лексика итальянского либретто, так как перевод подчиняется и другим условиям, и прежде всего тому, возможно ли спеть данный текст.

Влюбленный часто окутан таинственностью. Вот как Леонора описывает Манрико:

*Ne'tornei... M'apparve  
bruno le vesti e il cimier  
lo scudo bruno e di stemma ignudo  
sconosciuto guerrier che dell'agnone  
gli onori ottenne.  
На турнире  
Он туда явился в чёрной кольчуге и в шлеме,*

<sup>1</sup> Текст либретто на русском языке можно посмотреть здесь: [http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj\\_cd35043/%D2%D0%D3%C1%C0%C4%D3%D0+%EE%EF%E5%F0%E0+%E2+%F7%E5%F2%FB%F0](http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj_cd35043/%D2%D0%D3%C1%C0%C4%D3%D0+%EE%EF%E5%F0%E0+%E2+%F7%E5%F2%FB%F0)



*с щитом без всякого герба,  
и неизвестный этот рыцарь  
удостоился почётной награды.*

Наиболее устойчивой представляется лексика, связанная с соперником или, в наиболее общем смысле, с антогонистом. Существительные и прилагательные, которые повторяются чаще всего, следующие: *vile* (подлый), *temerario* (безумный), *dissennato* (сумасшедший), *sciagurato* (несчастный), *indegno* (недостойный), *empio* (неверный), *iniquo* (бсзчестный, подлый), *traditore* (предатель), *abborrito/abborrita rivale* (соперник, вызывающий презрение), *turpe* (подлый, презренный), причем они часто связаны с ревностью, ненавистью и желанием отомстить.

*Амнерис, обращаясь к Ауде („Ауда“):*

*Trema, vil schiava!*

*Spezza il tuo core!*

*Segnar tua morte può quest'amore*

*del tuo destino arbitra sono*

*d'odio e vendetta*

*le furie ho nel cor.*

*Ты уничтожишь **страсть роковую,***

*или тебя умертвить прикажу я.*

*Участь рабы одна я решаю*

*сердце и гневом и мщением горит.*

## 2. Основные чувства

Основные чувства, выраженные в либретто опер Верди и, прежде всего, в его музыке, отражают и выражают исторический период, в котором он жил. Наверно, наиболее кратко этот период можно определить словом „страсть“. Это и страстная любовь, и страстная ненависть, и страстный патриотизм, и страстное стремление к свободе. Страсти, перед которыми разум, кажется, бессилен. Вот рассуждения Феррони:

*„Опера проецирует романтическое выражение страсти в коллективное измерение, причем так обворожительно, как не уда-*

*валось это сделать ни одному из литературных жанров того времени. Речь идет о единственном подлинно национальном и народном художественном жанре и вместе с тем – единственном итальянском жанре эпохи Романтизма, очаровавшем европейскую культуру до такой степени, что она и по сей день продолжает распространять по всему миру „романтический“ образ нашей страны.“*

Итак, основные чувства – это любовь и готовность жертвовать собой, ненависть и жажда мести, и еще пылкая надежда, что любовь, невозможная в этом мире, восторжествует e „lassù ... in un mondo migliore“ (в лучшем мире, там, наверху“).

Особое место занимает любовь к Родине (выраженная в снискавших популярность хоровых сценах Верди, которые для итальянцев по сей день являются символом их Объединения).

Вот что пишет в письме от 1864 года по поводу „Атиллы“ импресарио Lumley: „Наверно, ни одна из других опер Верди не вызывала такого энтузиазма в Италии и не возлагала на голову счастливого композитора столько лавровых венков. По всему полуострову призыв Энцио: „Avrai tu l’universo, resti l’Italia a te!“ (Возьми себе весь мир, лишь Италию оставь мне!) заставлял толпы зрителей вскакивать на ноги“.

### 3. Язык оперного либретто

Единственное систематическое исследование языка либретто (на основе корпуса текстов всех либретто Верди) принадлежит Витторио Колетти. В студии *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma e nei libretti verdiani* (2003 г.) автор уделил много места связи между либретто и их литературными источниками, а также влиянию драм Альфиери и Мандзони на их язык.

Главные особенности языка либретто опер Верди состоят в следующем:

**Лексика:** использование архаичных форм: *serto* вместо *corona* (корона); *soglio o sgabello* вместо *trono* (трон); *rai* вместо *raggi* (лучи); *ferale* вместо *funesto, lugubre* (зло-

вещий); *patrio suol* вместо *terra nativa* (родная земля); *ferro* вместо *spada* (меч); *magione* вместо *casa* (дом), *vindice* вместо *vendicatore* (мститель) и т.д.

## Морфология

Архаичные формы, присущие литературному языку XIV века:

1. прилагательные и существительные – *virtude* (добродетель), *beltade* (красота), *amistà* (дружба), *egro* (больной) и т.н.
2. Опущение определительного члена.
3. Местоимения: : *ei* вместо *egli*; *il* вместо *lo*; *ne* вместо *ci*; *meo*, *teco* вместо *con me*, *con te*.
4. Глаголы: *fia* вместо *sarà* ; *fora* вместо *saranno*; *deggio* вместо *devo*; *chieggo* вместо *chiedo*; *veggio* вместо *vedo*, *sentia* вместо *sentiva*, *vedea* вместо *vedeva*.

Кондиционал, оканчивающийся на -ia: ‘*vorria*, *potria*, *dovria*, *saria*, *avria*, *faria*.

5. Инверсия элементов сложных времен: причастие занимает первое, а вспомогательный глагол – второе место:

O, guardie, disarmato ei sia!  
 Ah, dalle tenebre tratta io fui!  
 Essa bruciata venne!  
 Vista l’hai tu?

Чаще всего используемые времена: Presente, Passato remoto, Futuro.

Чаще всего используемое наклонение: Imperativo.

Высокая частота использования инфинитива, очень часто в конструкциях с модальными глаголами, в которых, как правило, инфинитив почти всегда предшествует спрягаемому глаголу

”...*Te chiama il popolo fiammingo! Soccorrere tu lo dei!*...” (Don Carlo)  
*Vibra il ferro in questo core, che te amar non vuol, né può.*  
 (Trovatore)

6. Инверсия в номинальной и вербальной синтагме: “dei Faraoni tu sei la schiava” вместо “tu sei la schiava dei faraoni”;

“Voi lo sapete che un dì promessa a vostro figlio fu la mia man” вместо “Voi lo sapete che un dì la mia mano fu promessa a vostri figlio”.

“Di geloso amor sprezzato arde in me tremendo fuoco” вместо „arde in me (il) tremendo fuoco di geloso amor sprezzato”, и т.н.

В чем причина возникновения этого языка?

Существуют различные мнения, но преобладающим является мнение о том, что в те времена, когда жил и работал Верди, главное место отводилось вокальным мотивам, и это привело к необходимости разрушить линейность текста, отдав предпочтение инверсиям. Согласно Колетти, оперный язык должен быть необычным, уникальным, во-первых, потому, что он должен быть в состоянии своими средствами передать необычные события и обрисовать необычных героев, и, во-вторых, потому, что он должен предоставить возможность тексту следовать темпу музыки. (Coletti 2003: 44)

Весьма любопытен факт, что эти *slogature sintattiche* (синтаксические смещения) характерны только для либретто на итальянском языке. „Дон Карлос” и „Сицилийская вечерня”, чьи либретто существуют в двух редакциях – на французском и на итальянском языке, равно как и либретто на французском языке опер Россини, свидетельствуют о том, что французский язык не прибегает к подобным инверсиям и следует линейному порядку слов.

Если рассмотреть либретто лишь с точки зрения языка, складывается впечатление, что язык этих либретто является не столько „устарелым” – за счет использования архаичных слов и конструкций, сколько искусственно созданным. Что касается примера использования подобного языка в оригинальном литературном произведении, то его можно отыскать в сборнике новелл „Декамерон” Джованни Боккачо, особенно если нужно продемонстрировать использование времен и форм глагола. Может быть, речь идет о стремлении согласо-

вать язык текста с языком той эпохи, во время которой происходило действие? Может быть это – желание вернуться в Средневековье – столь характерное для эпохи Романтизма?

Однако, что касается инверсий в сложных временах глагола, а также в номинальной и вербальной синтагме, то их невозможно отыскать даже в языке Боккаччо. Очевидно, итальянский язык допускает „подобные вольности”, но они так и остаются не более как нарушением языковых норм – и это в равной степени относится не только к четырнадцатому и восемнадцатому веку, но и к современному нам итальянскому языку.

Очевидно также, однако, что эти инверсии отнюдь не случайны и что несомненно зависят от иных, не связанных с языком, критериев.

Один из авторов восемнадцатого века Якопо Мартелло говорит о том, что итальянский язык отличается большой гибкостью и склонен подчинять себя, по словам Мартелло, „музыкальному порядку” (*ordine musico*), основанному на инверсии и на синтаксических, или стилистических, фигурах:

*„то есть хорошо было бы, если то, что занимает первое место в данном замысле, отошло бы на последнее место в его реализации и чтобы сперва взволновало сердце, а уж затем и ум”.* (Martello)

Может быть, ключ к разгадке скрывается как раз в этой мысли: ведь в инверсиях первое место отводится слову, обладающему самым сильным эмоциональным зарядом – можно сказать, что в них страсть господствует над разумом.

Что же происходит при переводе этих текстов? До конца семидесятых годов прошлого века оперы исполнялись на языке государства, в котором проходил спектакль. Сегодня во всех оперных театрах текст оперы звучит в оригинале, но перевод либретто не менее популярен и в наши дни; однако причина – в другом: просто сегодня во время оперного исполнения текст представлен в виде субтитров. Интересно посмотреть, что же при этом происходит со всеми характерными для языка либретто особенностями, о которых мы уже говорили. Разумеется, это зависит от языка перевода. Если

речь идет о переводах на русский, вполне очевидно, что не удастся сохранить некоторые из характерных особенностей языка оригинала: отсутствует возможность выбора среди разного рода прошедших времен, так как в итальянском их 5, а в русском – всего одно; отсутствует возможность осуществления инверсии элементов сложных времен, так как в русском языке сложных времен попросту нет; что же касается порядка слов, то благодаря падежам, которые являются выразителем синтаксической функции, в русском языке в этом плане намного больше возможностей, причем еще и потому, что в нем порядок слов не фиксированный и может варьироваться. А перевод и „состаривание” лексики – это отдельная, обширная и очень сложная тема. Все те, для кого эта тема представляет интерес, могли бы посмотреть что происходит в этом плане с „их языком” – к счастью, в Интернете можно найти переводы разных либретто на разные языки.

Как уже было сказано, в корпусе Колетти наивысшей частотой использования в текстах либретто опер Верди отличается повелительное наклонение. Очень часто также встречается инфинитив, преимущественно в конструкциях с модальными глаголами. Можно ли назвать случайным такое скопление императивов и инфинитивов в тексте столь особого вида, каким является оперное либретто? Императив – выразитель воли, категорической позиции и обладает ограничивающей функцией. Колетти отмечает, что чаще всех других встречается императив глагола *cessare* (останавливаться, прекращаться, переставать), который к своей лексикальной семантике добавляет еще и семантику императива, выражающую предельно категорично категорию „границы”. В отношении этой категории инфинитив является прямо противоположным императиву: его грамматическое значение сводится к выражению идеи о еще неразвившемся процессе, который находится на уровне виртуального и не предполагает наличия никаких границ. Стоит напомнить еще и то, что у итальянского слова *infinito* – два основных значения: с одной стороны, это слово – термин из области грамматических

категорий, а с другой – имя существительное и имя прилагательное, обозначающие соответственно „бесконечность” и „бесконечный”, „беспредельный”, „бескрайний”.

Можно сделать предположение, что в языке либретто содержится особый код, связанный с самой сущностью Романтизма: с его стремлением к бесконечности, стремлением преодолеть границы земной реальности, мечтой о иных измерениях, находящихся вне времени и пространства, – и все это как противопоставление реальному миру, в чьих границах вынужден жить человек.

### **Библиография**

Coletti, Vittorio (2001): *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma e nei libretti verdiani*. In: Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, Atti del convegno internazionale “La drammaturgia verdiana e le letterature europee” (Roma, 29’3’ novembre 2001), стр. 41-64.

Coletti, Vittorio (2003): *Da Monteverdi a Puccini*. Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino.

### **Справочная литература**

Della Seta, Fabrizio (2016): *Dal romanzo al teatro e al melodramma: L’Etrangère e La straniera*. In: Miradas cruzadas: Estudios Franco-Italianos, Universidad de Valencia.

Garzanti, Aldo (1977): *Dizionario Garzanti della lingua italiana*. Aldo Garzanti editore, xv edizione.

Ferroni, Giulio (1991): *Storia della letteratura italiana*, Einaudi Scuola Milano, 1991, vol. 3 Dall’Ottocento al Novecento, 8.7.4. *Il genio drammatico di Verdi*.

Gronda, Giovanna (2000): *Il libretto d’opera tra letteratura e teatro*. In: *Libretti d’opera italiana*, Arnaldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, II ed.

Garzanti, Aldo (1993) *La Nuova Enciclopedia della Musica Garzanti*. Milano : Garzanti.

Sanguinetti, Edoardo (2001): *Verdi in technicolor*. Il Melangolo, Genova.

Zingarelli, Nicola (1998): *Vocabolario della lingua italiana*. XII ed.

Бъчварова, Ваня (1999): *Оперна драматургия*. Изд. Пан Стил.

Пропп, Владимир Я. (1969): *Морфология сказки*. Изд. Наука, Москва.

Програма на операта Макбет, Софийска опера, сезон 2003-2004 г.

### **Интернет източници**

Verdi e il Risorgimento italiano [http://www.verdi.sanbeniculturali.it/verdi/?page\\_id=221](http://www.verdi.sanbeniculturali.it/verdi/?page_id=221) (08.03.2019).