

УДК 792.5, 782

Е. Е. Киселёва

ДВЕ «ДИДОНЫ».

ОПЕРНОЕ ЛИБРЕТТО В XVII И 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 Метастазιο (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 спектакля¹. К нему относят деятельность выдающегося драматурга музыкального театра Джованни Франческо Бузенелло (1598–1659). Сравнить особенности либретто *opera seria* с качественно отличным от него венецианским либретто середины XVII в. можно на примере *drammi per musica* двух равно-великих либреттистов. Это «Покинутая Дидона» Пьетро Метастазιο и «Дидона» Джованни Франческо Бузенелло. Обе фабулы базируются на фрагменте из «Энеиды» Вергилия, что позволяет наглядно проследить структурные различия указанных моделей либретто.

История безутешной царицы Карфагена привлекала внимание музыкантов и до Метастазιο, чьё сочинение с музыкой Доменико Сарро увидело свет в Неаполе в 1724 г., как минимум трижды. В 1641 г. в Венеции была представлена «Дидона» Франческо Кавалли на либретто Бузенелло, в 1689 г. появилась опера «Дидона и Эней» Генри Пёрселла² на либретто Наума Тейта и в 1693 г. в Париже состоялась премьера лирической трагедии «Дидона» Анри Демаре, либретто Луизы-Женевьевы Жильо де Сентанж. Вероятнее всего, два последних текста не были известны Метастазию³. Однако с произведением Бузенелло он, несомненно, был знаком, поскольку заимствовал некоторые идеи итальянского предшественника

¹ Первым в истории публичным оперным театром был театр Сан Кассиано, открытый в Венеции в 1637 г. на средства аристократического семейства Трон.

² Единственная в творчестве композитора опера со сквозным музыкальным развитием, «Дидона и Эней», была написана для частного женского пансиона Приста в Челси, там же она впервые была исполнена.

³ «Дидона и Эней» Тейта вообще была мало известна за пределами Англии. Что же касается *tragédie en musique* Жильо де Сентанж, то Метастазιο был предельно далёк от французской оперной модели. Он являлся одним из тех либреттистов, в чьём творчестве окончательно определилось своеобразие жанра *opera seria*. Посему, даже если он и имел представление об этой «Дидоне», поскольку вообще был осведомлён о французской культуре того периода, он никак её не воспринял.

и использовал их в своей работе. Одна из них — появление в стенах Карфагена царя гарамантов Ярбы. У Вергилия этот герой, сватавшийся к Дидоне и получивший отказ из-за её вдовьего обета вечно хранить верность погибшему супругу Сихею, упоминается и также играет существенную роль в развитии сюжета. До него доходят слухи о союзе Элиссы и Энея, он просит отца-Юпитера отомстить за свой позор, и бог отправляет к Энею Меркурия. Посланник должен укорами в лености ускорить отъезд троянца с африканских берегов. Однако,

«Царь [Ярба] в исступленье души, оскорбленный горькой молвою,
Перед лицом великих богов к алтарям припадая,
Руки к небу воздев, горячо молил громовержца» [1, с. 184],

не покидая пределов своего царства. То, что Ярба у Бузенелло и, следом за ним, у Метастазियो, активно вовлечён в соперничество с Энеем, значительно обогащает интригу и драматургические возможности сюжета.

«Дидона» Дж. Ф. Бузенелло, созданная в середине XVII в., — типичное барочное либретто. Драмы для музыки этого типа разительно отличаются от либретто предшествующего периода, прочно связанных с первыми операми, возникшими в кругу Флорентийской Камераты в конце XVI — начале XVII вв.⁴ Родство с пасторалью накладывало отпечаток на их тематику и композицию. То были стихотворные драмы с небольшим числом действующих лиц (4–6), мифологические персонажи перемешивались с аллегорическими; 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» [2, р. 28]. 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 героини 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» [3, с. 157]. Однако избыточность и многослойность либретто в определённой мере отвечают духу первоисточника. Сам автор в *Argomento*⁵ к «Дидоне» настаивал на близости своих драм к испанской драма-

⁴ Первой оперой традиционно считается «Дафна» Якопо Пери на либретто Оттавио Ринуччини, представленная во Флоренции в 1597 г.

⁵ В пер. с итал. — «содержание», «краткое изложение», «тема». В либретто серьёзной оперы так обозначается вступительное слово драматурга, поясняющее происхождение сюжета и указывающее на источники, в которых он был почерпнут.

тургии «золотого века», по крайней мере, в том, что касается соблюдения правила трёх единств. В критике же традиционной стала параллель между либретто Бузенелло и драмами У. Шекспира, поскольку в обоих случаях соседство комических и серьёзных эпизодов отражает многогранность конфликта.

Либретто вмещает содержание четырёх первых песен «Энеиды» Вергилия, однако Бузенелло выстраивает их в хронологическом порядке. События, составляющие рассказ Энея о захвате Трои данайцами и о его бегстве из павшего города (Вторая песнь у Вергилия), превращены в первый акт оперы. Третью песнь Вергилия, повествующую о семилетних скитаниях энеидов по морю, либреттист опускает, и прямоком из Илиона Эней попадает на ливийское побережье (Первая песнь «Энеиды»), что составляет второй акт оперы. Четвёртая песнь поэмы, повествующая о любви героев и их расставании, воспроизведена в третьем акте оперы. Действие разворачивается на небесах (споры богинь о судьбе Энея), в царстве Нептуна и среди смертных. Эти события изложены в 35 сценах (10 сцен в I акте, 13 — во втором и 12 — в третьем) с Прологом, отданным богине Ириде. Также в опере находится место для хореографической интермедии (между вторым и третьим актами), представляющей танец мавров, спутников Ярбы.

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 protagonista. 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» [4, р. 182]. Лишившись разума после отказа Дидоны, он принимает на себя функцию авторского голоса: произносит едкие тирады, тексты которых напоминают злободневные сатиры Бузенелло. В то же время, у Дидоны и Энея нет даже любовной сцены, а в финале она становится женой Ярбы, то есть формально либретто имеет *lieto fine*⁶. Всё это демонстрирует абсолютно противоположную относительно Метастазии эстетическую программу Бузенелло. Метастазия 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 выпреним идеалам» [5, р. 32]. Циничности в его героях более, чем духовности, однако они не являются отрицательными персонажами, поскольку Бузенелло не делит мир на героев и злодеев. «Вместо однотипных трафаретных существ, которые надолго утвердятся на сцене после него, он создавал обычных смертных со своими достоинствами и недостатками» [6].

⁶ В пер. с итал. — «счастливый финал».

В этом *dramma per musica* нет откровенного смешения комических и серьёзных эпизодов, хотя в середине XVII в. подобные сочетания уже практиковались. Однако к концу каждого акта либреттист сбивает пафос пересказом событий в пародийном тоне. Таковы сцены Синона (I акт VIII сц.) и трёх сплетничающих дам (II акт XI сц. и III акт IX сц.), трезво и прагматично комментирующих происходящее с центральными персонажами. При инсценировании поэмы Вергилия некоторые персонажи должны были неминуемо переменить свою драматическую суть. Так, Синон, хитроумный грек, благодаря которому Троя отворила ворота деревянному коню, утратил героические свойства и сделался трусливым хвастуном, в то время как Кореб обрёл подлинное величие, которым не наделил его Вергилий.

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 Метастазियो, 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» Метастазियो 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» [7]. Строго оговаривалось количество арий и их расположение в либретто в зависимости от ранга персонажа⁷. Кроме того, две соседние сцены в большинстве

⁷ «Первое сопрано, примадонна и тенор — три главных лица в опере — должны спеть по пяти арий: страстную (*aria patetica*), блестящую (*di bravura*), арию, выдержанную в ровных тонах (*aria parlante*), арию полухарактерную и, наконец, арию жизнерадостную (*aria*

случаев связаны общим персонажем — своеобразное «цепное дыхание», также корнящееся в принципах классицистской драматургии [10, с. 240–247]. Сильвио Стампилья и Апостола 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 Метастазии имеет подчеркнуто музыкальную двухчастную форму. Два контрастных четырехстишия как нельзя лучше подходят для типа арии *da capo*, необычайно популярного в XVIII в, при котором первое четырехстишие и связанный с ним музыкальный материал повторяются после основной части с варьированием. Кроме того, в либретто Метастазии содержится не только предписанный дуэт главных героев, но и небольшие текстовые переключки (на уровне реплик), рассчитанные на репризность музыкальной ткани.

В опере того периода существовало негласное правило: не применять траурных финалов. Однако в либретто «Покинутая Дидона» Метастазии отходит от всех канонов и создаёт настоящую трагедию с *funesto fine*⁸, как того и требовала лежащая в её основе поэма Вергилия⁹; в то же время, оно превосходно отражало свою эпоху.

Как было указано выше, Метастазии воспользовался драматургической находкой Бузенелло и сделал Ярбу, под вымышленным именем прибывшего в Карфаген сватать Дидону за царя мавров, одним из ключевых звеньев интриги. К четырём персонажам, почерпнутым у Вергилия (Дидона, Эней, Ярба и сестра Дидоны,

brillante). Нужно, чтобы каждая сцена заканчивалась арией; чтобы один и тот же герой не пел двух арий подряд, чтобы две, схожие по характеру арии, не исполнялись сразу же друг за другом. Нужно, чтобы первый и второй акты заканчивались ариями более значительными по сравнению с теми, которые поются в остальных сценах. Нужно, чтобы во втором и третьем актах либреттист выделил два больших интервала: один — для обязательного речитатива, за которым следует претенциозная ария (*di tranbusto*), а второй для большого дуэта, причем не надо забывать, что в этом дуэте должен петь главный герой или главная героиня» [8, с. 215–216]. К 15 ариям главных героев (2 в первом акте, 2 во втором и 1 в третьем акте у каждого, что позволяло сделать развязку динамичной) следовало добавить 11 арий второстепенных персонажей: «Вторая актриса и второй дискант не могут иметь более трёх арий, а остальные лица должны довольствоваться одной, самое большее двумя ариями... Никогда не давать арий патетических, бравурных или рондо второстепенным персонажам. Этим беднякам не пристало выставлять себя на вид» [9, с. 254–255].

⁸ В пер. с итал. — «траурный финал», «похоронный финал».

⁹ В списке источников сюжета Метастазии также указывает «Фасты» Овидия. В 3 книге, в разделе «15 марта. Иды», Овидий рассказывает о захвате Карфагена Ярбой, который здесь, как и у Вергилия, приходит в город, а не находится в нём («Нумиды мчатся, спеша полонить беззащитное царство, Ярба, неистовый мавр, овладевает дворцом»), об изгнании Анны, сестры Дидоны, из Карфагена, её скитаниях, приюте у Энея, о коварстве его супруги Лавинии, о гибели Анны в волнах Нумидии и о культе Анны Перенны, с нею связанным. Все эти события случились после смерти Дидоны и не могли послужить материалом для драмы Метастазии. Но невысказанная любовь Анны к Энею была описана лишь Овидием, эта линия пришла в либретто Метастазии непосредственно из «Фастов» [см. 11, с. 314–320].

переименованная из Анны в Селену), добавлены два наперсника: Осмида, придворный Дидоны, и Араспе, спутник Ярбы. Несмотря на обозначенное в списке действующих лиц служебное положение, они также вовлечены в интригу, которая, как и в большинстве либретто Метастазіо, концентрируется вокруг любовно-матримониальных отношений. Помимо центральной пары Дидона — Эней, любовные узы связывают Ярбу и Дидону, Селену и Энея (героиня втайне томится по возлюбленному сестры), Араспе и Селену (галантные безответные ухаживания мавра). Внешне к любовной интриге не имеет прямого отношения Осмида, который строит козни, дабы взойти на престол Карфагена. Но и он оговаривается, что Дидона, в уплату его бесценных услуг, могла бы избрать его в супруги.

Лаконичная экспозиция (что далеко не всегда удавалось автору) подана в первой сцене, в речитативном монологе Энея: он заявляет о необходимости покинуть Дидону. В первых же строках драмы излагается сюжет поэмы Вергилия. Метастазіо пропускает встречу героев, возникновение любовного чувства, момент, когда Меркурий сообщает Энею веления богов¹⁰. При развитой интриге Метастазіо 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» [12, с. 19].

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 Метастазіо. 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.

¹⁰ Например, в либретто Н. Тейта были эпизоды интимного празднества в лесу и встречи Энея с вестником Юпитера.

Ярба в бессильной злобе поджёт город, воины-мавры мародёрствуют на пылающих улицах. Приближённые Дидоны мечутся в поисках спасения: стражи Карфагена в ужасе разбежались, помощи ждать неоткуда. Но не это занимает Дидону: все её мысли — о предателе-возлюбленном. Нарастающее напряжение отражено в ремарках: «Пламя начинает виднеться в отдалении», «За окном рушатся несколько зданий, разгорается огонь во дворце». Царица отрекается от богов: «Что боги? Всего лишь пустые имена. Упования безумцев! Богов нет, или они очень несправедливы!» Все до одного приближённые оставляют Дидону. В финальном монологе-речитативе она предсказывает, что её гибель будет роковым предзнаменованием для великих замыслов Энея¹¹.

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» [13, р. 358]. Действительно, все персонажи Метастазियो, вплоть до его последних пьес, будут отмечены сильнеешим влиянием рококо. И лишь в нескольких случаях трагическая героиня 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-амогоса 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 Метастазियो строятся на ренессансо-пасторальном взаимодействии двух любовных пар, когда «обе в равной степени драматичны или, говоря иначе, трагикомедийны, как „аверс“ и „реверс“ одной медали» [14, с. 33–34]. Здесь же существуют лишь «подголоски» к основной сюжетной линии.

Либретто имеет несомненно трагический финал и завершается смертью титульной героини. Но должна ли эта смерть происходить прямо на сцене, на глазах у зрителей? Вопрос остается открытым. Издания дают разноречивые сведения относительно последней ремарки. Содержащееся в современных вариантах пространное указание «Произнеся последние слова, Дидона в гневе и отчаянии устремляется к горящим руинам дворца и теряется в клубах дыма; пламя над нею вспыхивает с новой силой», впервые появилось в испанском издании 1752 г., подготовленном Карло Броски (Фаринелли). Вероятно, в данном случае при печати либретто ориентировались на партитуру, где подобная ремарка была, поскольку в ранних версиях либретто она отсутствует (среди них можно указать неаполитанскую типографии Франческо Риччардо 1724 г. и венецианскую, осуществлённую

¹¹ Ср.: «Пусть для него моя смерть зловещим знаменьем будет!» (у Вергилия) и «Умру, и пусть неверному Энею моя судьба станет зловещим предзнаменованием на пути его» (у Метастазियो).

в 1725 г. типографией Марино Россетти). В несколько сокращённом виде («Бросается в огонь») это указание венчает парижское издание типографии Килó 1755 г.¹²

Важно отметить, что Метастазіо не позволяет героине «выговорить» свою смерть. Она предчувствует, предвидит гибель в огне, но драматург не показывает в тексте предсмертную агонию Дидоны, реплики её предельно эмоциональны, но не конвульсивны. Нужно дождаться «Катона в Утике» (1727) Метастазіо, чтобы услышать в монологе героя его угасание (что предполагает показ смерти непосредственно на сцене).

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 Метастазіо. Поиски продолжают следующие поколения либреттистов, которые не раз вступают 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вергилий П. М. Энеида // Вергилий П. М. Собрание сочинений. СПб: Биографич. Институт «Студия Биографика», 1994. С. 121–371.
2. Celletti R. Storia del belcanto. Firenze: discanto edizioni, 1983. 211 p.
3. Мокульский С. Итальянская литература: Возрождение и Просвещение. М.: Искусство, 1966. 250 с.

¹² Эти издания чаще всего осуществлялись по следам определённого спектакля. Неаполитанское 1724 г. было подготовлено после премьеры оперы Доменико Сарро в театре Сан Бартоломео, это был первый опыт сотрудничества Метастазіо с композитором в жанре «серьёзной оперы». Венецианское издание 1725 г. было связано с постановкой оперы Томазо Альбиниони, а мадридское 1752 г. — со спектаклем в королевском театре Буон Ритиро по случаю «пресветлого дня рождения Его Величества католического короля господина нашего донна Фердинанда VI», музыка Балдассаре Галуппи. Девяти томное собрание сочинений Метастазіо, изданное типографией Килó, было подготовлено к печати Раньери де' Кальцабиджи, знаменитым либреттистом следующего поколения, драматургом-соавтором К. В. Глюка.

4. *Livingston A. G. F.* Busenello: La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello. Venezia: Officine Grafiche V. Callegari, 1913. 483 p.
5. *Smith P. J.* The tenth muse: A historical study of the Opera libretto. New York, 1970. 417 p.
6. *Tanner M.* Crowning glory: Monteverdi, «L'Incoronazione di Poppea» // *The Spectator*. 2005. 12 March. P. 13.
7. *Шабанова О.* У истоков итальянского Просвещения: Мелодрама А. Дзено [Электронный ресурс] URL: http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/ogl.shtml (дата обращения 24.01.2015).
8. Стендаль. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазии: Жизнь Россини. М.: «Музыка», 1988. 637 с.
9. *Гольдони К.* Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. В 2 т. Л.: ACADEMIA, 1933. Т. 1. 538 с.
10. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века: Эпоха Метастазии. М.: Классика-XXI, 2004. 766 с.
11. *Овидий П. Н.* Фасты // Овидий П. Н. Наука любви. Новосибирск: Прогресс, 1990. С. 247–407.
12. *Большаков В. П.* Жан Расин: (350 лет со дня рождения). М.: Знание, 1989. 63 с.
13. *De Sanctis F.* Storia della letteratura italiana. Napoli, 1903. 465 p.
14. *Молодцова М.* «Верный пастух» Джован-Баттисты Гуарини и пасторальный спектакль XVI века // *Театрон*. 2012. № 2. С. 26–44.