

# Музыкальный театр

Юлия Галатенко

## ПОЭТИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО

---

Пьетро Метастазіо (настоящее имя: Пьетро Трапасси, 1698–1782) — известный итальянский поэт и либреттист XVIII столетия, один из ярчайших представителей итальянской академии «Аркадия». Академия боролась с барочными представлениями о поэзии, воспевала любовь и наслаждение. По мнению Д. Консоли, особенность поэтики «Аркадии» заключается в создании мифа о «любезной и яркой жизни в свете рафинированной элегантности <...> веселой гармоничности чувств» [20, 37]. Ф. де Санктис поэзию представителей этой академии называл «сплошным музыкальным потоком блаженно праздной души, убаюканной нежными элегическими и чувственными ритмами, тем, что называлось мелодией» [22, 187].

Поэтическая стилистика Пьетро Метастазіо отличается необычайной музыкальностью стиха, которая проявляется в изысканной простоте, ясности и прозрачности слога и в «голосовой текучести ритма» его поэтических произведений [23, 178]. О виртуозной поэтической технике в сочетании с поэтической мелодичностью, совершенством формы и особой сладостностью звучания пишут П. Луцкер, И. Сусидко [9, 287]. Неспроста члены академии выбрали в качестве герба «Аркадии» музыкальный инструмент — свирель, окруженную гирляндой из лавра и сосновой ветви.

Проблема музыкальности стиха занимала П. Метастазіо 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 musicalità della poesia» («Музыкальность поэзии») [25, 15–26], в которой поясняется близость двух искусств, являющих собой искусство подражания («миметические искусства», если пользоваться термином, введенным Аристотелем). При

исследовании музыкальных черт стиха Метастазіо 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 Метастазіо, можно применять только к наиболее выдающимся произведениям) [25, 16–19].

П. Метастазіо прославился не только как поэт и не только как теоретик литературы, но, в первую очередь, как автор оперных либретто. Поэтическое наследие Метастазіо и его либреттистику следует изучать отдельно и применять различный понятийный аппарат. Оперное либретто — полноценный литературный жанр, особенность которого, по мнению П. Метастазіо, заключается в том, что музыка оказывает непосредственное влияние на поэтический текст.

П. Метастазіо — 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, Метастазіо наглядно доказал, что в опере прекрасная музыка должна сочетаться с не менее прекрасными стихами. Реформа Метастазіо удалась исключительно благодаря его музыкальной одаренности как поэта, который имел и музыкальное образование.

На либретто Метастазіо написано множество опер. В Италии в период с 1725 по 1798 годы было проведено около ста пятидесяти постановок, Метастазіо часто сам выступал режиссером. Сюжеты либретто, написанные Метастазіо, отличает особая яркость в изображении любовных чувств. Историк итальянской литературы Б. Реизов видел в либретто Метастазіо «прославление любви, ее апофеоз, который происходит на фоне волшебных декораций, под аккомпанемент оркестра» [13, 95].

Одна из главных черт либретто Метастазіо 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 Метастазіо внес изменения в функцию арий: если раньше ария была центром драмы, она демонстрировала мастерство певца, но к развитию сюжета практически не имела отношения, то Метастазіо, по словам С. Мокульского, «старался блестящей поэтической разработкой текста арий обратить внимание зрителей на самый текст, а не только на его мелодическое оформление» [10, 168].

Прежде чем перейти к анализу поэтических средств либретто Метастазіо, следует кратко остановиться на особенностях итальянского стихосложения: 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 равноритм: 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)» [18, 20]. Основопологающим в ритме итальянского стиха является чередование равных по длительности звучания слов, так как слог берется за «единицу времени» [18, 22]. 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<sup>1</sup>.

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» [15, 70].

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». 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 [8, 241].

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 «изошренными» свойствами, например, [ж] — «эмоцией бодрости» [14, 87]. Таким образом, значение слов нередко связано с их звуковой окрашенностью.

При частом употреблении сонантных и плавных звуков появляется эффект певучести, который можно использовать для создания образов весны, радости

и 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*» [16, 82]. 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 звуко-символизме). Фоносемантика как наука опирается на принцип *не-произвольности 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*» [17, 252].

Специальный подбор звуков в стихе принято называть *инструментовкой стиха*. Термин был введен французским литературоведом Р. Гилем [6, 122] 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*» [6, 122].

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.

Все эти особенности итальянского стихосложения, а также звуко-символизм и особая инструментовка стиха нашли свое отражение в творчестве Пьетро Метастазियो — как поэта, так и либреттиста.

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

Как известно, чувства персонажей Метастазियो — это разные оттенки печали, а большинство арий — арии *lamento*. «Печальная страсть» — один из основных аффектов оперы *seria* [11, 133]. Для арий, выражающих печаль, поэт избирал слова, содержащие большое количество гласных, так как арии *lamento* более протяжные. В опере «Покинутая Дидона»<sup>2</sup> («*Didone abbandonata*») печаль и грусть — самые характерные чувства персонажей, отчего эта опе-

ра близка к сентиментальной трагедии. Дидона и Эней считаются наиболее «живыми» персонажами театра Метастазии<sup>3</sup>: 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 порабоцевавшей ее в течение ста лет» [11, 121]. 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 Метастазии. 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 scioglio le vele,  
Infido, crudele / mi sento chiamar.  
E intanto, confesso / nel dubbio funesto,  
Non parto, non resto, / ma provo il martire  
Che avrei nel partire, / che avrei nel restar [26, 353].

Если останусь в этих краях, / если сниму оковы,  
Неверным, жестоким / назовут меня.  
А я признаюсь / в сомненье роковым,  
Я не уезжаю, не остаюсь, / но мучаюсь от того,  
Что я имел бы, уехав, / что имел бы, оставшись.

(Перевод автора статьи)

Здесь в наиболее явной форме проявляется одна из музыкальных черт либретто Метастазии — 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. Метастазии демонстрирует благозвучие и игру сонорными согласными итальянского языка: «e a **m**aggior **complimento** io **non m'impegno**». Порой для достижения эффекта тревожности и напряженности Метастазии прибегал к резким аллитерациям. Рассмотрим отрывок из его стихотворения «La libertà» («Свобода»), в котором при описании состояния тревоги звуки стиха становятся «грохочущими», по преимуществу звучит [r].

Parlo, ma non parlando  
Me soddisfar procure;  
Parlo, ma nulla io curo  
Che tu mi presti fè:  
Parlo, ma non dimando... [24, 367].

Я говорю все это,  
Но нет на сердце злобы,  
Нет и желанья, чтобы  
Ты верила вполне.  
Не требую ответа... [5, 367].

(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 Метастазии — 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 Метастазіо: 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<sup>4</sup>.

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:

L'amico dov'è?

L'amico infelice

Rispondi, morì

Коль спрашивать станет:

— Где друга сыскать?

— Твой друг от страданья —

Ответишь, — зачах!

Ah, no, sì gran duolo

Non darle per me;

Rispondi ma solo

Piangendo parti

Нет! вести столь горькой

Не надо ей знать

Ты скажешь ей только:

— Ушел он в слезах!

Che abisso, di pene

Lasciare il suo bene

Lasciarlo per sempre

Lasciarlo così [21, 25].

О мрак нестерпимый!

Расстаться с любимой,

Расстаться со счастьем,

Расстаться в веках! [4, 64].

(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» [4, 65].

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

Grazie agl'inganni tuoi,  
**Al fin** respire, o Nice,  
**Al fin** d'un infelice  
 Ebber gli dei pietà:  
 Sento da' lacci suoi,  
 Sento che l'alma è **sciolta**;  
Non sogno questa volta,  
Non sogno libertà [24, 358].

Ты оказалась лживой —  
**И** сердце охладело,  
**И** нет теперь мне дела  
 До прежнего житья.  
**И** чувствую, о диво,  
 Ты не страшна мне боле.  
Ужели я на **воле**?  
Ужель не грежу я? [5, 367].

(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 Метастазіо к таким дробленным периодам, к семисложным строкам (вместо классических итальянских одиннадцатисложников) писал и Т. Конкари [19, 37].

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 beltà ragiono» [24, 359] — «Я размышляю о твоей красоте» или «per cui ciascun ragiona de' rischi che passò» [24, 364] — «пусть каждый рассуждает о пережитых невзгодах». И хотя в поэзии Метастазіо, 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 Метастазіо ведется не о совершенном, а об обыкновенном образе девушки. Такой отказ от идеализации в сторону естественности явно вписывается в поэтику времени<sup>5</sup>.

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

... ti guarda, e tu sorridi... Ah quell sorriso,  
 Quell rossore improvviso  
 So che vuol dir! La prima volta appunto  
 Ch'io d'amor ti parlai, così arrossisti,  
 Sorridesti così, Nice crudele... [24, 372].

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 статьи)

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], [p], [v]). Иными словами, произнося это стихотворение вслух, читатель невольно будет улыбаться, как улыбается и героиня.

В заключение необходимо отметить, что Пьетро Метастазियो — 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 Метастазियो 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 Метастазियो, 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»* [12, 218]. Вероятно также, что Метастазियो завоевал известность благодаря тому, что он не был чистым драматургом, а именно поэтом, который смог направить свой талант в русло драматургии. Метастазियो навсегда сохранил пристрастие к поэтической лирике, которое и побудило его писать оперные либретто.

Реформа Метастазियो 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 Метастазियो было подготовлено эволюцией оперного жанра, который нуждался в таком либреттисте: Метастазियो разработал тип либретто, созвучного процессам, происходящим в опере. Метастазियो 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»* [1, 98]. О высочайшем поэтическом мастерстве произведений Метастазियो пишет и Т. Ливанова: *«композитор, если он опирается на тексты Метастазियो, может не заботиться ни о чем и думать только о музыкальных номерах»* [7, 82].

Метастазियो 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.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Москва–Л.: Музыка, 1967. 292 с.
2. Галатенко Ю. Н. Пьетро Метастазियो — гений итальянской либреттистики. Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 3. 2012. С. 159–170.
3. Галатенко Ю. Н. Пьетро Метастазियो — поэт среди музыкантов и музыкант среди поэтов // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействия. Астрахань, 2012. С. 119–123.
4. Из истории западноевропейской оперы. Сборник трудов. Вып. 101. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 152 с.
5. Итальянская поэзия в русских переводах XIII–XIX века. Poesia italiana tradotta da poeti russi XIII–XIX secoli. Сборник. Сост. и послеслов. Р. Дубровкина. Москва: Радуга, 1992. 815 с.
6. Квятковский А. П. Поэтический словарь. Москва: Советская энциклопедия. 1966. 376 с.



7. *Ливанова Т. Н.* Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. Москва: Музыка, 1977. 526 с.
8. *Ломоносов М. В.* Краткое руководство к красноречию. Полн. собр. соч., т. 7 Труды по филологии, Москва–Л.: Академия наук СССР, 1952. 689 с.
9. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. Ч II. Эпоха Метастазо. Москва: Классика–XXI, 2004. 768 с.
10. *Мокульский С.* Итальянская литература: Возрождение и Просвещение. Москва: Высшая школа, 1966. 249 с.
11. *Мокульский С.* История западноевропейского театра. Т. 2. Театр эпохи Просвещения. Москва–Л.: Искусство, 1939. 508 с.
12. *Оветт А.* История итальянской литературы. СПб. Пер. А. Усовой. СПб, 1908. 416 с.
13. *Реизов Б.* Итальянская литература XVIII века. Л. Изд-во Гос. университета им. А. Жданова, 1966. 354 с.
14. *Сабанеев Л. Л.* Музыка речи. Москва: Работник просвещения, 1923. 190 с.
15. *Стогний И. С.* Музыкальная семиология: история и практическая значимость // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. Москва, 2018, № 4. С. 66–74.
16. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. Москва: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
17. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против. Москва: Прогресс, 1975. 467 с. С. 193–230.
18. *Beltrami P. G.* La metrica italiana. Bologna: Mulino, 2001. 424 p.
19. *Concari T.* Il Settecento. Milano: Vallardi, 1959. 432 p.
20. *Consoli D.* Dall'Arcadia all'illuminismo. Bologna: Cappelli, 1972. 218 p.
21. *Gallarati P.* Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento. Torino, 1984.
22. *Gavazzoni F.* Studi metastasiani. Padova: Liviana Editrice, 1964. P. 187.
23. *Guglielminetti M.* Tecnica e invenzione nell'opera di G. B. Marino. Messina-Firenze: D'Anna, 1964. 242 p.
24. *Poesia del Settecento.* A cura di Carlo Muscetta. Vol. 1, Torino: Einaudi, 1974. 1200 p.
25. *Poetiche e poeti del Settecento.* A cura di Carlo Muscetta. Catania: Castorina-Editore, 1967. 366 p.
26. *The Cambridge History of Italian Literature.* Edited by P. Brand and L. Pertile. Cambridge University Press, 1996. 662 p.

## REFERENCES

1. *Bjorni Ch.* Muzykal'nye puteshestviya [Music journeys]. Moskva–L.: Musyka [Moscow, Leningrad: Publishing house «Music»]. 1967. 292 p.
2. *Galatenko Y. N.* P'etro Metastazio — genij ital'janskoj librettistiki [Pietro Metastasio as a genius of Italian libretto]. Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinema. Music], 2012. № 3. 2012. P. 159–170.
3. *Galatenko Y. N.* P'etro Metastazio — pojet sredi muzykantov i muzykant sredi pojetov [Pietro Metastasio is a poet among musicians and a musician among poets]. Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire: paralleli i vzaimodejstvii [Music art and science in the modern world: parallels and interactions]. Astrahan', 2012. P. 119–123.
4. *Iz istorii zapadnoevropejskoj opery. Sbornik trudov. Vy`pusk 101.* Moskva: GMPI im. Gnesinyh [Moscow: Publishing house of the Gnesins Institute], 1988. 152 p.
5. *Ital'janskaja poezija v russkih perevodah XIII–XIX veka [ Italian poetry in Russian translations of the XIII–XIX century].* Moskva: Raduga [Moscow: Publishing house «Raduga»], 1992. 815 p.
6. *Kvjatkovskij A. P.* Pojeticheskij slovar' [Kvyatkovskij A. P. Poeticheskij slovar]. Moskva: Sovetskaja jenciklopedija [Moscow: Publishing house «Soviet Encyclopedia»], 1966. 376 p.
7. *Livanova T. N.* Zapadnoevropejskaja muzyka XVII–XVIII vekov v rjadu iskusstv [West European music of the XVII–XVIII centuries among the arts]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1977. 526 p.
8. *Lomonosov M. V.* Kраткое rukovodstvo k krasnorechiju [Quick guide to eloquence]. Polnoe sobranie sochineniy. t. 7 Trudy po filologii [Complete works. Vol. 7. Works on philology]. Moskva–L.: Akademija nauk SSSR [Moscow, Leningrad: Publishing house «Academy of Sciences of USSR»], 1952. 689 p.

9. *Lucker P. V., Susidko I. P.* Ital'janskaja opera XVIII veka. Ch II. Jepoha Metastazio [Italian opera in the XVIII century. Chapter 2. Metostasio's Epoch]. Moskva: Klassika-XXI [Moscow: Publishing house «Classic-XXI»], 2004. 768 p.
10. *Mokul'skij S.* Ital'janskaja literatura: Vozrozhdenie i Prosveshhenie [Italian literature: Renaissance and Illuminism]. Moskva: Vysshaja shkola [Moscow: Publishing house «Higher School»], 1966. 249 p.
11. *Mokul'skij S.* Istorija zapadnoevropejskogo teatra. T. 2. Teatr jepohi Prosveshhenija [Story of West European theatre. Vol. 2. Theater of the Enlightenment]. Moskva–L.: Iskusstvo [Moscow, Leningrad: Publishing house «Art»], 1939. 508 p.
12. *Ovett A.* Istorija ital'janskoj literatury [Story of Italian literature]. SPb., 1908. 416 p.
13. *Reizov B.* Ital'janskaja literatura XVIII veka [Italian literature of XVIIIth century]. L. Izd-vo Gos universiteta im. A. Zhdanova [Leningrad: Publishing house of A. Zhdanov State University], 1966. 354 p.
14. *Sabaneev L. L.* Muzyka rechi [Music of language]. Moskva: Rabotnik prosveshhenija [Moscow: Publishing house «Worker in Education»], 1923. 190 p.
15. *Stognij I. S.* Muzykal'naja semiologija: istorija i praktičeskaja znachimost' [Musical semiology: history and practical significance] Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Scholarly Papers of the Gnesins Russian academy of music]. Moskva [Moscow], 2018, № 4. P. 66–74.
16. *Tomashevskij B. V.* Teorija literatury. Pojetika [Theory of literature. Poetics]. Moskva: Aspekt Press [Moscow: Publishing house «Aspect Press»], 1996. 334 p.
17. *Jakobson R.* Lingvistika i pojetika [Linguistics and poetics]. Strukturalizm: za i protiv [Structuralism: pro and contra]. Moskva: Progress [Moscow: Publishing house «Progress»], 1975. 467 p. P. 193–230.
18. *Beltrami P. G.* La metrica italiana [Beltrami P. G. The Italian metric]. Bologna: Mulino, 2001. 424 p.
19. *Concari T.* Il Settecento [Concari T. The Eighteenth Century]. Milano: Vallardi, 1959. 432 p.
20. *Consoli D.* Dall'Arcadia all'illuminismo [Consoli D. From Arcadia to the Enlightenment]. Bologna: Cappelli, 1972. 218 p.
21. *Gallarati P.* Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento [Gallarati P. Music and mask: the Italian libretto of the Eighteenth Century]. Torino, 1984.
22. *Gavazzeni F.* Studi metastasiani [Metastatic studies]. Padova: Liviana Editrice, 1964. P. 187.
23. *Guglielminetti M.* Tecnica e invenzione nell'opera di G. B. Marino [Guglielminetti M. Technique and invention in the work of G. B. Marino]. Messina-Firenze: D'Anna, 1964. 242 p.
24. Poesia del Settecento, a cura di Carlo Muscetta. Vol. 1 [Poetry of the eighteenth century, edited by Carlo Muscetta. Vol. 1]. Torino: Einaudi, 1974. 1200 p.
25. Poetiche e poeti del Settecento, a cura di Carlo Muscetta [Poetics and poets of the eighteenth century, edited by Carlo Muscetta]. Catania: Castorina, 1967. 366 p.
26. The Cambridge History of Italian Literature. Edited by P. Brand and L. Pertile. Cambridge University Press. 1996. 662 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Так, «libero» («свободный») с окончанием «о» — это м. р. ед. ч., «а» — ж. р. ед. ч. («libera»), «i» — м. р. мн. ч. («liberi»), «e» — ж. р. мн. ч. («libere»).
- <sup>2</sup> «Покинутая Дидона» — мелодрама Метастазιο, посвященная певице Марианне Бульгарелли по прозвищу «La Romanina» — возлюбленной поэта.
- <sup>3</sup> Подробнее см.: [2].
- <sup>4</sup> Краткий сюжет: Ликид (критский царевич) любит Аристею (дочь царя Клистена), но мужем Аристеи может быть только победитель олимпийских игр. Мегакл (друг Ликида) выступает на олимпийских играх под именем Ликида. Аристея влюблена в Мегакла, но ее отец против их брака. В состязании побеждает Мегакл, но долг дружбы prevыше всего, и объявляют о победе Ликида. Между тем Аристея узнает о подмене и отвергает Ликида, в итоге Ликид оказывается братом Аристеи, а якобы умерший ранее Мегакл спасен. Любовь вознаграждена, при этом восхваляются дружба и долг.
- <sup>5</sup> Подробнее см.: [3].