

УДК 78.01+78.03/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-13>*Алла Николаевна Гаврилина*

ORCID: 0000-0002-8710-9433

*соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии  
Одесской национальной музыкальной академии  
имени А. В. Неждановой  
allka-nahalka88@mail.ru*

## ТРАГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ОПЕРЕ С. В. РАХМАНИНОВА «АЛЕКО»

*Цель работы* – выявить жанровые черты маленькой трагедии в опере С.В. Рахманинова «Алеко». *Методология статьи* объединяет жанрово-стилевой и композиционно-стилистический музыковедческие подходы. *Научная новизна* заключается в том, что новаторская жанровая природа оперы С.В. Рахманинова освещается в связи с поэтикой «маленьких трагедий» А.С. Пушкина, послуживших основой развития камерного направления в оперном творчестве русских композиторов. Опера является ярким примером трагической интерпретации оперной формы в творчестве С.В. Рахманинова, что подтверждают две его другие камерные оперы: «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». **Выводы.** «Алеко» следует отнести к сфере камерно-психологической оперы, поскольку она наполнена эмоциональной экспрессией, пассионарными любовными сценами. Трагическая тема становится наиболее общей эстетической основой и магистральной тенденцией художественного осмысления. Рахманинов очень удачно раскрывает идею, что любовь и смерть едины, что именно любовь ведёт человека к гибели. Но если душа теряет свои индивидуальные качества, то любовь – это чувство, которое остаётся всечеловеческим. Во всех своих «маленьких трагедиях» Пушкин и Рахманинов обращают внимание на столкновение противоположенных человеческих натур. Симфоническое развитие проходит широким потоком сквозь все оперы Рахманинова. Оно является основой музыкально-драматических сцен. Композитор стремится объединить два пути воплощения трагического противоречия – конфликтно-драматический, до предела заостряющий внимание к образу смерти, и гармонизирующе-лирический, позволяющий снимать напряжение противостояния полюсов трагедии в возвышенном позитивном переживании, сосредоточивать внимание на образе любви в широком значении этого понятия.

**Ключевые слова:** «маленькие трагедии», человеческая страсть, С.В. Рахманинов, трагические интерпретации, «Алеко».

*Гавриліна Алла Миколаївна*, здобувач кафедри історії музики і музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Трагедійна інтерпретація жіночого образу в опері С. В. Рахманінова «Алеко»**

**Мета роботи** – виявити жанрові функції маленької трагедії в опері С. В. Рахманінова «Алеко». **Методологія статті** – поєднує жанрово-стильовий та композиційно-стилістичний музикознавчі підходи. **Наукова новизна** полягає в тому, що новаторська жанрова природа опери С. В. Рахманінова висвітлюється у зв'язку з поетикою «маленьких трагедій» О. Пушкіна, що послужили основою розвитку камерного напрямку в оперній творчості російських композиторів. Опера є яскравим прикладом трагедійної інтерпретації оперної форми у творчості С. В. Рахманінова, також це підтверджують його інші дві камерні опери: «Скупий лицар» та «Франческа да Ріміні». **Висновки.** «Алеко» слід віднести до сфери камерно-психологічної опери саме тому, що вона наповнена емоційною експресією, пасіонарними сценами кохання. Рахманінов досить вдало розкриває ідею, що кохання та смерть єдині, що саме кохання веде людину до загибелі. Та якщо душа губить свої індивідуальні якості, то кохання – це почуття, яке лишається вселюдським. У всіх своїх «маленьких трагедіях» Рахманінов та Пушкін беруть до уваги зіткнення протилежних людських натур. Симфонічний розвиток проходить широким потоком скрізь усі опери Рахманінова. Він стає основою музично-драматичних сцен. Трагічна тема стає найбільш загальною естетичною основою і магістральною тенденцією художнього осмислення. Композитор прагне об'єднати два шляхи втілення трагічного протиріччя: конфліктно-драматичний, до межі загострюючи увагу до образу смерті, і гармонізуюче-ліричний, що дозволяє знімати напругу протистояння полюсів трагедії в піднесеному позитивному переживанні, зосереджувати увагу на образі любові в широкому значенні цього явища.

**Ключові слова:** «маленькі трагедії», людська пристрасть, С. В. Рахманінов, трагедійні інтерпретації, «Алеко».

*Gavrilina Alla Mykolaivna*, Researcher at the Department of Music History and Music Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**An interpretation of a tragic female image in the opera “Aleko” by S. V. Rakhmaninov**

**The purpose of this work** – to unveil the genre facets of “little tragedies” in the opera “Aleko” by S.V. Rakhmaninov. **Methodology of the work:** genre-based musicological and compositional-stylistic approaches. **The scientific novelty** of the proposed work consists in that stylistic features of the Rakhmaninov’s opera are highlighted in conjunction with poetics of Pushkin’s “little tragedies”, which served as the basis for a further development of a chamber direction in the opera art of Russian composers. The opera is a vivid example of the tragic interpretation of the opera form in S.V. Rachmaninov work, this is also

confirmed by his two other chamber operas *The Mean Knight* and *Francesca da Rimini*. **Conclusions:** “*Aleko*” belongs to a chamber-psychological opera direction because it is full of emotional expressions and passionate love scenes. The tragic theme becomes the most general aesthetic basis and the main tendency of artistic comprehension. Rakhmaninov reveals with some success the idea that the love and the death are two faces of one, and that the love can push a person to death. But if the soul loses her individual qualities, the love is a feeling of universality. In all of his “little tragedies,” Pushkin and Rachmaninov draws attention to the meeting of opposites natures in human being. The symphonic development is shrouded in an endless stream through all the operas of Rachmaninov. It is the basis of musical drama scenes. The composer seeks to combine the two ways of embodying the tragic contradiction - the conflict-dramatic one, which pays utmost attention to the image of death, and the harmonizing-lyrical one, which allows to remove the tension from the opposition of the poles in the tragedy in an elevated positive experience, focus on the image of love, in the broad sense of this concept.

**Key words:** “little tragedies”, human passion, S. V. R., tragic interpretations, “Aleko”.

**Актуальность темы.** Данная опера является самым ярким выражением трагедийной интерпретации оперной формы в творчестве С. Рахманинова, подтверждением той тенденции камернизации, которую обнаруживают два других его оперных сочинения («Алеко», «Скупой рыцарь»).

**Цель статьи** – выявить музыкально-драматические и художественно-смысловые функции партии Земфиры на основе вокально-исполнительской интерпретации (Г. Гаскаровой); охарактеризовать поведение певицы, принципы постановки; выявить различные аспекты художественной интерпретации образов всех героев оперы «Алеко».

**Основное содержание работы.** Опера С. Рахманинова «Алеко» органично входит в ряд русских опер композиторов XIX–XX веков, созданных на основе маленьких трагедий А. Пушкина. А. Пушкин в своих «маленьких трагедиях» первоначально обращает внимание на столкновение противоположных человеческих натур, образы героев хоть и очень не похожи друг на друга, но, тем не менее, существенно близки [1]. Поэма «Цыгане» по типу сюжета и общей трагедийной направленности действия соответствует сформированной Пушкиным новой эстетической модели театрального жанра. Однако, в отличие от либретто опер по «маленьким трагедиям», литературная основа «Алеко» структурно-композиционно отличается от текста Пушкина, хотя и сохраняет разра-

ботанный им основной конфликт – противостояние вольных цыганских характеров и противоречивой, замкнутой природы Алеко, который бежал из «неволи душных городов», мечтающая обрести душевный покой в степях под гостеприимным кровом кочевников. Являясь своего рода «лишним человеком» для своего общества, он не находит желанного счастья и в общении с цыганами, более того, приносит себе и им разочарование и горе. Алеко, несомненно, становится центральным персонажем поэмы и оперы, однако и в концепции Пушкина, и в музыкальной драматургии, создаваемой Рахманиновым, его образ развивается в тесном взаимодействии с образом Земфиры – как с воплощающим всего того, чего недостаёт Алеко: дерзновенной смелости в любви и воли к свободе. Поэтому главная трагическая интенция оперы возникает во взаимоотношениях данных персонажей, а катализатором роковой развязки становится образ Земфиры.

В книге А. Кандинского (1956) сказано, что «Алеко» следует отнести к сфере камерной лирико-психологической оперы именно потому, что она наполнена эмоциональной экспрессией, пассионарными любовными сценами [2]. Внешняя сюжетная траектория действия также направляется образом Земфиры – красивой цыганки, которая приводит в табор Алеко, а потом через некоторое время влюбляется в молодого цыгана и рассказывает об этом Алеко. Гротескная песенка «Старый муж, грозный муж» отчасти свидетельствует о её пренебрежении нравственными правилами, недоступном для понимания Алеко, она перерастает границы вставного номера, превращаясь в драматургическую кульминацию в развитии образа Земфиры.

Страстная красавица цыганка предаётся любви с молодым цыганом, а несчастный Алеко живёт воспоминаниями о минувшей любви: *«Как нежно приклонясь ко мне, в пустынной тишине часы ночные проводила! Как часто милым лепетаньем, упоительным лобзаньем задумчивость мою в минуты разогнать умела. Я помню: с негой, полной страсти, шептала мне она тогда: Люблю тебя! В твоей я власти! Твоя, Алеко, навсегда! И всё тогда я забывал, когда речам её внимал и, как безумный, целовал её чарующие очи, кос чудных прядь темнее ночи, уста Земфиры... А она, вся негой, страстью полна, прильнув ко мне, в глаза глядела... И что ж? ... Земфира не верна, Земфира охладела ...»* Вся душа Алеко вывернута наизнанку, измена так

угнетает его, что он решается на самое страшное нарушение нравственного закона – убийство.

Алеко, убивая любовника и свою любимую Земфиру, уничтожает и собственную душу; он восклицает: «*О горе мне, о тоска! Опять один. Один!*» ...

Опера Рахманинова сразу имела успех, и ей он никогда не изменял, причём как в театрально-сценической постановке, так и в концертном исполнении. Написанная за две недели к выпускному экзамену в Московской консерватории, опера была одобрена Чайковским и с успехом поставлена на сцене, став с тех пор популярной [4]. Настоящим событием стала на тот момент постановка в Петербурге с Шаляпиным, Ершовым и М. Дейшой-Сионицкой (1897). Каватина Алеко «Весь табор спит» традиционно относится к шедеврам оперного искусства [5].

Основной музыкальный сценарий оперы разворачивается следующим образом. В оркестровой интродукции мелодии флейт и кларнетов, овеянные чистотой и покоем, противопоставлены мрачным, зловещим мотивам, связанным с образом Алеко. Хор «Как вольность весел наш ночлег» проникнут безмятежным лирическим настроением. Рассказ старика «Волшебной силой песнопенья» отмечен благородством и мудрой простотой. Яркие краски, темпераментные ритмы вносит в музыку цыганская пляска; в женском танце плавное, сдержанное движение сменяется задорно оживлённым; мужской танец, основанный на подлинной цыганской мелодии, завершается бурным, неистовым плясом. В последующих номерах оперы драма начинается стремительно развёртываться.

Песня Земфиры «Старый муж, грозный муж» очерчивает её характер, сильный и страстный, своевольный и дерзкий. Каватина Алеко «Весь табор спит» создаёт романтический облик героя, томимого муками ревности; при воспоминании о любви Земфиры возникает широкая и обаятельно красивая мелодия. Оркестровое интермеццо живописует поэтичную картину расцвета. Романс Молодого цыгана «Взгляни, под отдалённым своде», написанный в движении вальса, проникнут радостным ощущением полноты жизни. В момент роковой развязки звучит скорбная мелодия одиночества Алеко. В музыкальном сценарии оперы важным конструктивным элементом является слово, которое вносит семантическую определенность, конкретизацию в развитие музыкальных образов [3].

На основе названных музыкальных номеров разворачивается трагедийная драматургия оперы, обусловленная раскрытием эгоистической природы человеческой страсти как порождённой тем самым собственническим строем, против которого Алеко так яростно ополчается. Требующий для себя безграничной свободы, Алеко не умеет уважать свободу других. Вольнолюбец становится насильником. Проповедник вольности оказывается злым ревнивцем и собственником, рассматривающим как неотъемлемо принадлежащую ему жизнь и судьбу другого человека. Так вскрываются в опере механизмы перерождения любви в ненависть, страдания в преступление.

Как и в опере Ж. Бизе «Кармен», главные герои оказываются психологическими антиподами, что и обуславливает роковую развязку. Земфира – предельное выражение степной, цыганской свободы. Эту свободу она вносит и в своё чувство, и, как сильная человеческая личность, способна бросить вызов судьбе, открыто противостоять смерти. Данной личности, как центру драматических событий, подчиняются отношения всех остальных персонажей, которые, в конечном счёте, предстают вспомогательными, служащими раскрытию художественного назначения главного женского образа.

Данный образно-смысловой строй оперы убедительно воспроизводится в постановке 2015 года, которая была осуществлена во Франции в городе Нанси, где партию Земфиры успешно исполняла Гелена Гаскарова [6]. Сложный характер героини, создаваемый Гаскаровой, позволяет ей сочетать в вокальном голосе самые различные интонации. Мгновенно и своенравно увлеклась она Алеко, с которым сошлась без всяких обрядов, без обязательств. Два года была она ему «подругой», но затем его любовь ей наскучила: *«Его любовь постыла мне, мне скучно, сердце воли просит»*. Когда сердце самого Алеко просило воли, он безоглядно бросил всё и начал совершенно новую жизнь. Превращая себя – убеждённого и горячего проповедника свободы – в тюремщика другого сердца, которое, в свою очередь, просит воли, он, казалось бы, нарушает собственное жизненное кредо. Но тут-то и пробуждаются злые «страсти» в душе Алеко, все те инстинкты, которые вскормлены его прошлым, его исходной социальной средой.

На сцене выстраивается хор, участники которого злорадствуют по поводу Алеко, который якобы спит. Земфира под-

хватывает настроение хора и поёт свою песенку «Старый муж, грозный муж...» Ритмически раскованная, несколько угловатая мелодия передаёт не только яркий независимый характер Земфиры, но и напряжение возникшей ситуации. Очень точно выстроенный в техническом и драматическом отношениях интонационный план этой сцены позволяет выделять среднюю часть ариозо, со словами: «Как ласкала его, я в ночной тишине», где нужно ля второй октавы петь «*p*». Такой интонационный ход ещё больше будоражит и раздражает Алеко, которому в этих интонациях слышится издёвка покинувшей его подруги.

Отметим, что каждого из персонажей С. Рахманинов характеризует преимущественно в законченных вокальных номерах, дополнительно пользуясь средствами оркестрового лейтмотивного развития и ансамблями-сценами. Главное действующее лицо – Алеко – выпукло обрисован в каватине, лучшим и вдохновеннейшем номере оперы. Переживания Алеко переданы в каватине с большой драматической силой и подкупающей искренностью. Сильнейшая сторона каватины – её яркая, выразительнейшая мелодия, развиваемая композитором с симфоническим размахом и напряжённостью вплоть до заключительной оркестровой кульминации. Необходимо указать и на воплощённую в лейтмотиве Алеко идею «роковых страстей», предопределяющих трагическую обречённость обоих героев – ведь эта идея становится господствующей в опере. Данный лейтмотив несколько напоминает тему трёх карт из «Пиковой Дамы». В основе его лежит энергичный восходящий секундовый ход и последующее постепенное движение вниз. Возбуждённый речитативный склад лейтмотива, ритмическая острота и гармоническая неустойчивость сообщают ему остро драматический, подчёркнуто патетический характер. И хотя особенно велико его значение в партии Алеко, он косвенно предрекает и судьбу Земфиры, становится мотивом её обречённости.

Общей эпитафией для двух главных персонажей, реализующих остро-экспрессивную трагедийную тему, становится и заключительный хор, основанный на мотиве *Dies irae*, этом сквозном трагическом символе поэтики С. Рахманинова. Хочется обратить внимание на катастрофическую развязку оперы, в которой главная героиня становится жертвой необратимой ситуации, когда музыкальные приёмы с сим-

фоническим размахом звучат напряжённо вплоть до трагического конца.

Опера написана для четырёх солистов: сопрано (Земфира), тенор (молодой цыган), бас (старик), баритон (Алеко), контральто (старая цыганка), также в составе хор и симфонический оркестр. Размер 4/4, который меняется всего два раза, а именно в финальном эпизоде, где вступает хор «Ужасное дело луч солнца встречает» (размер меняется на 3/4), и в самой заключительной части (размер снова меняется на 12/8, затем в заключительной фразе вновь возвращается первоначальный размер) [7].

Темпы меняются на протяжении всей оперы, и это понятно, так как все смены темпа помогают поддерживать эмоциональный накал, и характер оперных героев также передает эмоциональные состояния, которые описаны в словах. Каждая партия, написанная композитором, построена на контрастах. Хочется начать анализ именно с финала оперы, где начало дано в темпе *vivo*, затем возникает резкая смена на *moderato*, когда вступает солист. Затем, когда вступает хор, темп снова меняется – **Allegro fiero**. Именно в финале так заметна контрастность, как музыкальная, так и драматическая, а самая последняя заключительная часть звучит очень мрачно и протяжно в духе похоронного марша.

Все смены темпов достаточно резкие, использовано лишь одно **ritenuto** на заключительных фразах в темпе **Andante cantabile**, что подчеркивает трагическое завершение оперы. Все эти темпы помогают понять и поддержать атмосферу ужаса и напряжённости. В основном солисты поют отдельно от хора, их партии не переплетаются с хоровыми партиями, кроме реплик отца Земфиры, когда в финале после кульминационной сцены убийства старик и хор поют одновременно. Также фраза Земфиры «*Отец, его ревность сгубила*» – это наложение на фон хора, в звучании «**pp**»: «Ужасное дело луч солнца встречает». Когда Земфира пропевает свои последние слова «умираю», в оркестре звучит фраза, которая уже ранее звучала в арии «Старый муж». Очень гибко и разнообразно динамическое развитие – от **fff** до **ppp**. «*Но жить с убийцей не хотим*», так пропевает хор начиная с **ff**, причём делая акцент именно на слово «убийцей», чем показывают своё отношение к поступку Алеко.

Пожалуй, самый тихий момент этой сцены – это заключительная часть. Что касается ритмического рисунка, то



в основном это восьмые и четверти, иногда четверти с точкой, половинные заливованные и просто половинные. В оркестровом звучании встречаются триоли, секстоли, мелкие длительности, пунктирный ритм, тремоло. Все эти разнообразные пунктиры и другие мелкие длительности подчёркивают расстерянное состояние цыган.

Опера очень напряженная, наполненная яркими динамическими контрастами, при этом есть части ещё более напряженные, хоть тихие и медленные, как, например, окончание оперы. Здесь действие происходит на грани жизни и смерти, поэтому музыка отличается пассионарными чувствами и особой экспрессией. Но здесь не стоит поддаваться эмоциональному порыву и форсировать звучание, следует пропевать партии довольно свободно, полётно, особенно нисходящую интервалику, иначе может пострадать интонация [5].

От хоровой партии требуется **non legato** в финальной части оперы особенно, каждое новое вступление хора требует активности и чёткого штриха, чего нельзя сказать о средней части, где звук должен быть более плавным. Ещё финальная часть отличается резкими переходами, где используется штрих маркато. Несмотря на этот нюанс, при исполнении не должна пострадать мелодия, хор не должен петь жёстко, и лёгкость в произношении слов, несмотря на резкие переходы, остается обязательной.

Что касается фактуры, то здесь певцам необходимо быть в слаженном ансамбле друг с другом, они должны слушать друг друга и как бы находиться на одной волне, чтобы не нарушить интонирование и тембральную краску.

Вообще хор в опере создаёт такие массовые сцены, которые отражают весь ужас и рок происходящего, он является свидетелем преступления Алеко, которого они изгоняют из их табора после случившегося.

Не раз исполняя партию Земфиры, могу отметить, что все кульминационные моменты сосредоточены в финале, они провоцируют ускорять темп, который и без того очень быстрый; стоит быть особенно внимательным и не поддаваться эмоциональному порыву, стараться успокоиться и ощущать пульсацию ритма внутри себя. Каждый певец должен оставаться спокойным, чтобы не «подгонять» стремительный темп. Например, в сцене убийства, когда Земфира пропевает слова, обращённые Алеко: *«Не боюсь тебя, твои*

*угрозы презираю, тебя навеки проклинаяю»* – возникает такой эмоциональный накал, что хочется поменять ход событий и кинуться на разъярённого Алеко! Именно в этом месте, в этот момент следует контролировать эмоции, дабы не разойтись с оркестром. Здесь нужно так чувствовать и переживать, чтобы зритель почувствовал всю драму этой трагедии; невозможно петь эту оперу, не вкладывая личные переживания, нельзя не прочувствовать характер и экспрессию музыкального интонирования. Хор помогает своими репликами и сценическими движениями, которые добавляют ещё больший драматизм, усиливают впечатление ужаса от происходящего.

Опера написана в гомофонно-гармоническом стиле, и самая главная трудность, которая возникает у исполнителей, – это динамические краски. Очень трудно добиться идеальной гармонии именно в динамике, чтобы главные голоса не выделялись. Интонационные и смысловые ударения в опере играют также важную роль, что необходимо для одновременного снятия и вступления. Определённые трудности присутствуют в ритме, где чётко должны быть отработаны вступления, а также темповые перемены.

Хочется обратить внимание на сочетание оркестра с хором и солистами, здесь также важна динамическая краска, а оркестр не должен перекрывать хор даже в самых кульминационных моментах, в том числе при пении хора на *p* [5].

Некоторые неудобства испытывает хор при пении с солистом без сопровождения оркестра; есть вероятность, что может понизиться интонация, поэтому без сопровождения нужно очень остро выстраивать интервальные соотношения. Также усиленного внимания требует предсмертная фраза Земфиры *«Отец, его ревность сгубила, умираю»*... Очень часто сопрано здесь имеют тенденцию к повышению, следует внимательно слушать оркестровый аккорд, прежде чем вступить. К тому же, в этом моменте даже мизансцены позволяют никуда не торопиться, ведь обессиленная Земфира лежит на руках у своего отца.

В целом **научная новизна** данной статьи заключается в том, что новаторская жанровая природа оперы С.В. Рахманинова освещается в связи с поэтикой «маленьких трагедий» С.В. Пушкина, которые послужили основой развития камерного направления в оперном творчестве русских композиторов.

**Выводы.** «Алеко» следует отнести к сфере камерно-психологической оперы именно потому, что она наполнена

емоціональної експресією і пасіонарними любовними сценами. Исходя из всего вышеизложенного, можно предположить, что Рахманинов широко трактовал феномен любви, радуясь чувственной природе человеческого сознания, веря в возвышенную силу человеческого чувства. Вместе с тем композитор сконцентрировал внимание на кульминационных трагедийных моментах музыкальной композиции и самых острых переживаниях, связанных с образными коллизиями; он увлекся экспрессией сюжета поэмы «Цыгане» и создал оперу, в которой страсти «бушуют» на всем протяжении сценического действия, но особенно перед развязкой всего хода музыкально-образных событий.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Джан Б. Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи Романтизма : дис. ...канд. Искусствоведения : 17.00.03. Одесса. 2013. 184 с.
2. Кандинский А. Оперы Рахманинова. Москва : Музгиз, 1956. 60 с.
3. Кандинский А. Исполнительское интонирование и мелодика Рахманинова. *Советская музыка*. 1984. С. 43–49.
4. Кандинский А. О симфонизме Рахманинова: Очерк 1. *Советская музыка*. 1973. № 4. С. 83–93.
5. Рахманинов С. Алеко. Клавир. 1893.
6. Рахманинов С. «Алеко». Национальная Опера Лоррэн, Нанси, Франция, Дирижёр Кальдерон Р, режиссёр Пукарете, 2015. URL : <https://afficha.info/?p=3862>.
7. Финал оперы «Алеко». 2015. URL : [https://otherreferats.allbest.ru/culture/00546187\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/culture/00546187_0.html).

### REFERENCES

1. Jan, B. (2013). Literary foundations of European opera poetics of the Romantic era. Diss ... cand. art sciences. Odessa [in Russian].
2. Kandinsky, A. (1956). Rachmaninoff's operas. Moscow: Muzgiz [in Russian].
3. Kandinsky, A. (1984). Performing intonation and Rachmaninov's melody. Soviet music. P. 43-49 [in Russian].
4. Kandinsky, A. (1973). On Rachmaninov's symphony: Essay 1 / A. Kandinsky // Soviet music. 4. P. 83–93. [in Russian].
5. Rachmaninov, S. (1893). Aleko. Clavier [in Russian].
6. Rachmaninov, S.V. (2015). Aleko. Opera National de Lorraine, Nancy, France, Conductor Calderon R, director Pukarete. URL: <https://afficha.info/?p=3862>
7. Final of the opera "Aleko". Electronic edition. 2015. URL: [https://otherreferats.allbest.ru/culture/00546187\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/culture/00546187_0.html) [in Russian].