

УДК 78.03+782.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-21>**Віра Олексіївна Ревенко**

ORCID: 0000-0003-4809-8468

народна артистка України,

в. о. професора кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[viraopera@gmail.com](mailto:viraopera@gmail.com)

## «СІЛЬСЬКА ЧЕСТЬ» П. МАСКАНЬІ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ: ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

**Мета статті** полягає у простеженні художніх, структурно-композиційних та інтерпретативних особливостей опери «Сільська честь» П. Масканьї у їх обумовленості естетикою веризму. **Методологія роботи** формувалася в опорі на комплекс загально-гуманітарних та спеціальних музикознавчих наукових методів і підходів, серед яких провідними є історичний, жанрово-стильових, семіотичний, текстологічний та виконавський. **Наукову новизну** визначає розкриття специфіки оперної творчості П. Масканьї на прикладі опери «Сільська честь» з простеженням провідних тенденцій розвитку та виявленням особливостей вокальної стилістики даного твору з виділенням оновлених принципів музичної мови композитора. **Висновки.** Прагнення знайти нові можливі форми розвитку оперного жанру як «веристської драми» будувалася на майстерному поєднанні традиційних рис із суттєвим оновленням принципово важливих рівнів оперного твору, а саме – сюжетного, в якому відбувається звернення до життєвих подій та пов'язаних з ними емоційних станів простих людей; драматургічного, з відмовою від багаточастинної структури на користь одночастинної; стилістичного, в якому відбувається оновлення принципів вокального інтонування, оркестрової палітри та музично-мовних принципів. Саме опера П. Масканьї «Сільська честь» стала своєрідним провісником музичного веризму у її безпосередній близькості до веристської драми Дж. Верга та зумовила появлення нової вокальної стилістики та принципів музичної мови. Дані процеси зумовили вираження художніх ознак й принципів загальної драматургічної побудови твору з піднесенням образу героя як учасника діалогічної взаємодії з оточуючим його середовищем, з одного боку, з іншого – з тяжінням до симфонізації оперної тканини, яка стає помітною не тільки через функційне зростання ролі оркестру, а ще й через проникнення характерних ознак, характерних для інструментального інтонування у вокальні партії.

**Ключові слова:** опера, веризм, веристська драма, «Сільська честь», вокальна інтонація, музична мова.

*Revenko Vira Oleksiivna, People's Artist of Ukraine, acting Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**“Cavalleria rusticana” P. Mascagni in the European musical and cultural context: towards the problem of performing interpretation**

**The purpose of the article** is to trace the artistic, structural-compositional and interpretive features of the opera “Cavalleria rusticana” by P. Mascagni in their conditionality by the aesthetics of verismo. **The methodology of work** was formed on the basis of a complex of general humanitarian and special musicological scientific methods and approaches, among which the leading ones are historical, genre-stylistic, semiotic, textual and performing. **The scientific novelty** is determined by the disclosure of the specifics of Mascagni's opera on the example of the opera Cavalleria rusticana with tracing the leading trends and identifying features of the vocal style of this work with the release of updated principles of musical language of the composer. **Conclusions.** The desire to find new possible forms of development of the opera genre as a veristic drama was based on a masterful combination of traditional features with a significant update of fundamentally important levels of the opera, namely – the plot, which refers to life events and related emotional states of ordinary people ; dramatic, with the rejection of the multi-part structure in favor of one-part; stylistic, in which the principles of vocal intonation, orchestral palette and musical-linguistic principles are updated. It was P. Mascagni's opera Cavalleria rusticana that became a kind of harbinger of musical verismo in its close proximity to the veristic drama of G. Verga and led to the emergence of a new vocal style and principles of musical language. These processes led to the expression of artistic features and principles of the general dramatic construction of the work with the elevation of the image of the hero as a participant in dialogic interaction with his environment on the one hand, on the other – with a tendency to symphony opera, which becomes noticeable not only also through the penetration of the characteristic features inherent in instrumental intonation in vocal parts.

**Key words:** opera, verismo, veristic drama, «Cavalleria rusticana», vocal intonation, musical language.

**Актуальність.** Опера як складне та багатопланове синтетичне музично-художнє явище протягом всього історичного шляху свого розвитку неодноразово суттєво оновлювалась із боку структурно-композиційних, драматургічних та семантичних складових. Це свідчить про надзвичайну стильову рухливість на мінливість жанрової форми опери, особливості якої можуть бути розкриті тільки з боку функціонального призначення явища опери, виконавських принципів та інтерпретаційних параметрів. Важливим етапом у розвитку оперного жанру в Італії стає кінець ХІХ ст., коли в оперному мистецтві під впливом веристської драми виникає новий

напряму, що отримав визначення оперного веризму. Характерними рисами даного напрямку стають прагнення правдивого зображення життя у його повсякденних проявах, а також вираження драматичних конфліктів, яскравих емоцій та особистісних переживань героїв. Разом із тим вивчення італійського оперного веризму як одного з найяскравіших художньо-культурних надбань до сих пір ще не отримало достатньо повного висвітлення в узагальнюючій комплексній музикознавчій роботі. Тому звернення до одного з яскравіших взірців веристської опери «Сільська честь» П. Масканьї дозволяє визначити головні музично-сміслові підгрунтя, на яких будується загальні стильові ознаки веризму та музично-мовні риси в оперній музиці даного напрямку.

**Мета статті** полягає у простеженні художніх, структурно-композиційних та інтерпретативних особливостей опери «Сільська честь» П. Масканьї, їх обумовленості естетикою веризму. **Методологія роботи** формувалася в опорі на комплекс загально-гуманітарних та спеціальних музикознавчих наукових методів і підходів, серед яких провідними є історичний, жанрово-стильових, семіотичний, текстологічний та виконавський. **Наукову новизну** визначає розкриття специфіки оперної творчості П. Масканьї на прикладі опери «Сільська честь» з простеженням провідних тенденцій розвитку та виявленням особливостей вокальної стилістики даного твору з виділенням оновлених принципів музичної мови композитора.

**Виклад основного матеріалу.** В історії оперного мистецтва «Сільська честь» П. Масканьї стає першою оперою, яка змусила говорити про себе як про веристський твір, хоча вербальна складова частина оперного тексту значно відрізняється від текстів, характерних для естетики веризму. Як відомо, основною метою творчості літераторів-веристів було створення сучасних творів, що відображували життя італійського суспільства в нову епоху. У своїх спогадах Дж. Верга, який став автором літературного першоджерела майбутньої опери, писав про те, що одним із найсильніших художніх потрясінь його життя була заключна сцена смерті героїв роману А. Мандзоні «Заручини» (1825–1827) в чумному бараку. Водночас в умовах гранично сконцентровано художнього часу нового жанру виник принцип «знеособлення» письменника, який передбачає виключення оповідних моментів, коментарів автора в процесі розгортання фабули. Це супроводжу-

ється глибоким проникненням у сюжетні події, що зобов'язує автора розкрити сутність того, що відбувається, і дати йому тлумачення від імені героїв. Дж. Верга не раз стверджував у своїх творах: «Мистецтво вивчає, але не копіює природу; поняття «копіювати дійсність» позбавлене сенсу» [3, с. 98].

Літературна мова, вираження конкретного художнього слова завжди були однією із провідних проблем італійського мистецтва, які не втратили свого значення і у творчості веристів. Найважливішим принципом лишалось прагнення до життєвої достовірності, що поставила перед письменниками обов'язкове завдання — писати на мові і діалекті конкретних героїв. Слово персонажа в літературі «має йти по живим слідах того, що сталося» (Дж.Верга). Саме в цьому письменник бачив єдність ладу думки своїх героїв з умовами їх життя і побуту. Однак писати на діалекті означає свідомо звузити коло читачів, але Дж. Верга вважав що інакше автор поступається «правдою життя». Тому він, на відміну від А. Мандзоні, починає першим використовувати діалект в італійській літературі, відмовляючись від «високого стилю» викладення. Тому Дж. Верга пішов шляхом сміливого перетворення всієї структури народного мовлення, базуючись на неперекладних «соковитих» виразах, не уникаючи, разом із тим, необхідності побудування внутрішньої структурної логіки окремих фраз і цілих синтаксичних побудов. Говорячи словами письменника, йому вдалося «розплавити діалект в бронзі італійської літературної мови, створивши оригінальний стиль національної літератури» [3, с. 207].

Саме ця правдивість й оригінальність сюжету надихає лібретистів Дж. Торджоні-Тоццетті і Г. Менаше для створення лібрето до опери «Сільська честь», але, на їхню думку, на оперній сцені той «низький стиль», який так відстоював Дж. Верга, буде виглядати не дуже гармонійно, тому вони наблизили його до традиційного «високого стилю» оперного лібрето [6]. У даному лібрето висловлені соціально-побутові мотиви, що є характерним та типовим для веризму Дж. Верги, але вони проходять крізь призму любовної драми, що створює більш піднесену атмосферу, притаманну скоріш романтичній італійській опері, ніж драмі натуралістично показаних пристрастей. Разом із тим композитор вводить у партитуру свого твору тему року та надає їй надзвичайного драматургічного значення. Вона спершу звучить у вступі, а потім протягом

всієї дії знов виникає в драматургічно напружених ключових моментах оперної дії, що створює необхідний рівень натуралістичної драми.

П. Масканьї враховує та максимально дотримується картинно-оповідального принципу драми Дж. Верга. Композитор дбайливо зберігає атрибути «середовища», укладу життя, картин природи сицилійської села, підкреслюючи і підсилюючи їх засобами справжнього фольклору.

Як відомо, історичний шлях музичного театру є одним із яскравих доказів безперервності процесу загальнокультурного розвитку цивілізації. Із плином часу від епохи до епохи пам'ять культури (за Ю. Лотманом) постійно збагачувалася різними формами музично-театральної діяльності композиторів, драматургів, режисерів, співаків, переймаючись духом художнього історизму. У результаті чого музичний театр знову і знову відновлював свої колишні права і авторитет, виступаючи на кожному етапі своєї еволюції своєрідним дзеркалом сучасного життя і, водночас, хранителем багатьох традицій попередніх епох. Останнє якнайкраще підкреслює думку М. Бахтіна про те, що «жанр живе сьогоднішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок... Чим вище і складніше жанр, тим краще він пам'ятає своє минуле» [1, с. 179–205].

Більш ніж трьохсотрічна історія розвитку оперного жанру демонструє складний шлях взаємин різних видів мистецтв, перш за все драматичного театру і музики, в результаті якого народилася «найоригінальніше створення сучасної цивілізації» (Р. Роллан) – оперна драма.

Важко точно назвати кордон між старою і новою оперою, але кінець 1888 року, безумовно, став важливим моментом та відкрив нову сторінку в розвитку оперного жанру. Цікаво, що приводом для цієї значної події став конкурс на створення одноактної опери, оголошений Міланським видавництвом Едуардо Сонцоньо (Eduardo Sonzogno), який тривав біля двох років. Переможцем даного конкурсу став до того моменту нікому не відомий композитор з Черіньола – П'єтро Масканьї, а опера «Сільська честь» не тільки принесла визнання її творцю, а ще й стала свідоцтвом виникнення веристського музичного театру як нового напрямку оперного мистецтва.

Показово, що Дж. Верді сприйняв появу опери П. Масканьї як торжество національної опери та свідоцтво знайденого виходу даної жанрової сфери із затьяжної кризи. У листі, адре-

сованому П. Масканьї після прем'єри опери в римському театрі «Констанці», він пише: «Ви єдиний, хто ще може тримати прапор італійського мистецтва. Вірите в свої сили і не падайте духом, тому, що робота – це безперервний бій, не зупиняйтеся на досягнутому» [2, с. 204]. Але, незважаючи на таке позитивне відношення до творчості молодого композитора з боку визнаного метра, веризм в оперному мистецтві не був прийнятий в Італії беззастережно як провідний напрям останніх десятиліть XIX століття. Веристську оперу надзвичайно позитивно сприймала демократично налаштована публіка, та категорично не сприймали представники консервативної частини музичної спільноти. Але даний напрям нікого не лишав осторонь, що означало, що нова опера торкнулася насправді актуальної та важливої теми сучасності, змусила звернути на себе пильну увагу громадськості.

Серед найбільш значних досягнень твору П. Масканьї більшість критиків-сучасників називали застосування композитором принципів одноактної драматургії, у межах якої розвивається тривіальна історія з повсякденного життя, яка піднесена до рівня трагедії з експресивною кривавою розв'язкою. Також сучасники композитора відмічали особливості вокальних партій, що в окремих випадках балансують на межі співу і «крику», адже експресивний спів передбачає широку звукову амплітуду і наявність потужних голосів неодмінно з драматичною забарвленням. Підвищена емоційна напруженість вокальної партії мала значний вплив на формування нової манери інтонування з тяжінням до підвищеного «фізіологізму» цієї вокальної манери як своєрідний прояв «естетиці крику». Взагалі, у всіх проявах вокальних партій «Сільська честь» є дійсно новаторським твором, в якому використані як традиції італійського вокалу, так і актуальні нові для того часу прийоми, які після виходу цієї опери міцно увійдуть у загальний виконавський «арсенал» співаків.

Окрім зростання значення нових принципів вокального інтонування, також було значно розширено усталені принципи оркестрового письма в бік зростання експресивності. Оркестр в «Сільській честі» П. Масканьї відрізняється посиленою увагою до струнно-смічкових інструментів та значення мелодійних рухів, що вторять партії голосу та здійснюють потужні унісоні оркеструю. Дані прояви є особливо притаманними кульмінаційним епізодам, у яких емоційне напруження

досягає своєї вершини. Також примітною та специфічною у трактовці оперного жанру П. Масканьї є роль інтермецо, що стають вузловими моментами у побудові опери, в якому відбуваються головні кульмінаційні події, а сам дивертисмент стає драматургічною кульмінацією. Ці властивості та загальні драматургічні рішення, характерні для ранньої оперної творчості П. Масканьї, були сприйняті сучасниками як аналог «веристської» драми на музичній сцені.

Таким чином, незважаючи на молодість, П. Масканьї дбайливо й вдумливо підійшов до загальної драматичної фабули і літературної мови першоджерела. Перш за все, зберігши одночастинну форму з характерним для неї динамічним розгортанням конфлікту. П. Масканьї розгортає головні драматичні моменти навколо трьох особистісних відносин: зав'язка драми відбувається навколо взаємин Сантуцци й Туррїду, головний розвиток припадає на події, що можна спостерігати між Сантуццею та Альфіо, та головна кульмінація та драматичне завершення припадає на відносини Туррїду та Альфіо. Укрупнюючи психологічну драму двох провідних героїв – Сантуцци і Туррїду, композитор, незважаючи на одночастинну побудову твору, надає опері відчуття двочастинності, де в першій частині панує Сантуцца, в іншій – Туррїду. Дана тенденція повністю підкріплена оркестровими епізодами – інтермецо, що створює відчуття лаконічного, стислого викладення, незважаючи на доволі традиційне рішення сцен – поєдинків.

Цікаво, що на ці структурно-композиційні аспекти та драматургічні рішення опери П. Масканьї вказував всесвітньо відомий італійський драматичний і оперний режисер Франко Дзефіреллі. Як відомо, він багато і дуже плідно працював над п'єсами Верга в театрі і кінематографі спільно з ще одним видатним діячем – Лукіно Вісконті та переніс на оперну сцену «Ла Скала» деякі властивості веристської драми. Як вказував сам Ф. Дзефіреллі в інтерв'ю кореспонденту однієї з італійських газет в період міланської постановки опери в 1963 році, музика П. Масканьї стала для нього справжнім викликом, саме про неї він говорив: «Музика... незмінно вище в вираженні настрою, ніж драматична дія, незалежно в якій би формі воно не було реалізовано» [6].

Особливо важливим в складному процесі народження вистави належить співакам, а виявлення семантичних особливостей виконання оперної партії Сантуцци стає точкою

відліку, яку можна обрати для простеження розвитку музичного-драматичного цілого опери. Як зазначає Я. Іваницька, сенс не існує поза семіотичних понять знаку та тексту, він народжується саме завдяки трактуванню того чи іншого знакового елемента [4]. У сучасному музикознавстві по відношенню до інтерпретатора навіть є термін «дешифрувальник» (В. Москаленко), тому саме семіотичний підхід, у тому числі і до сфери виконавства, дозволяє зосередити увагу на процесі смислотворчості, що, у свою чергу, дає можливість проаналізувати знамените оперне творіння Масканьї в цілісності його драматургічної та музичної складової.

Вміння вокаліста не тільки співати точно, відповідно до тексту, свою партію, а й перевтілюватися, «входити» в персонажа, чю партію він виконує, є мало не найважливішою якістю сучасного виконавця. Тому надзвичайно важливими є етапи підготовки виконавця, спрямовані на максимально точне драматичне розкриття образу не тільки голосом, а й усіма засобами, доступними в такий синтетичній сфері мистецтва як театр. Для цілісного розуміння мистецтва сольного співу та сутності вокальної інтонації необхідним, я у в оперному творі – обов'язковим, є звернення до проблеми театральності та явища гри.

Під час вивчення характерних принципів музичної мови у веристських оперних творах, у тому числі й у «Сільській честі» П. Масканьї, дуже цікавими є думки із цього приводу видатного ірландського драматурга й романіста Бернарда Шоу. Хоча головні професійні переваги Б. Шоу простягалися у сфері літератури, разом з тим він залишив доволі багато робіт, присвячених проблемам музики, музичного театру, музичної мови, зокрема – музично-мовних аспектів веристської опери. У статті «Про Масканьї і два типи композиторів» Б. Шоу на прикладі опери «Сільська честь» П. Масканьї демонструє існування композиторів двох типів, зупиняючись на принципах їхнього художнього мислення, перший з яких відрізняється проявом принципово нових художніх ідей та перспективним новаторством, а інший та його діяльність є результатом загального історичного процесу і ґрунтується у своїй творчості композитор даного типу, як вказує Б. Шоу, на «епігонстві» [5].

Починає автор свою статтю саме зі звернення до постаті П. Масканьї, відзначаючи, «що музика до опери «Сільська честь», як і слід було очікувати, – плід творчості розумної та



обдарованої представника того покоління, яке знає наскрізь Вагнера, Гуно, і Верді і може використовувати навіть для балету такий склад оркестру, про який Моцарт і не думав, пишучи свої найбільші опери і симфонії» [5, с. 202]. Інше кажучи, Б. Шоу вказує на нові якості музичної мови в оперній творчості П. Масканьї, її «нової інтонаційно-мовної основи» [5, с. 203], підкреслюючи тим самим тяжіння до симфонізації оперного жанру. Це впливає й на загальні вокально-інтонаційні принципи побудови партій оперних героїв.

Дуже цікаво, що більшість сольних номерів не є відокремленими від основної дії, вони вписані в більш масштабні ансамблеві сцени, підкреслюючи тим самим важливість саме театральної дії і розкриття персонажу через діалогічну взаємодію з його оточенням. Самостійних номерів, які існують як окремі побудови, можна виділити лише два, а саме «Сициліана» Туріду і «Сторнелло» Лоли, хоча незважаючи на окремість та завершеність даних епізодів, вони є тісно пов'язаними з іншими та створюють з ними єдиний драматургічний комплекс.

Одним із головних персонажів у оперному творі П. Масканьї є Сантуцца, і спочатку образ героїні виявляється відповідним до тієї побутової сценічної обстановки, в якій ми її зустрічаємо. Її вокальна партія поки що не має тієї експресивної сили, яка з'явиться трохи пізніше, репліки Сантуцци ледве чутні та мають абсолютно побутовий характер. Спокійний настрій повністю зникає з того моменту, як вперше пролунало ім'я Туріду. Вокальна партія Сантуцци відразу ж рясніє експресивними вигуками, та інтонаційний склад тематизму її партії підкреслюється оркестровою лейттемою «фатальної пристрасті», що об'єднує в єдине драматичне ціле даний розділ опери.

До комплексу характерних інтонацій в партії Сантуцци можна віднести наявність низхідних інтонацій з хроматичними ходами, що доручені сколюючий віолончелі на ґрунті пульсуючих оркестрових акордів. Дані інтонаційні звороти ясно відображують думки та внутрішній стан Сантуцци, яку обпалює любов до Туріду, вона думає тільки про нього, живе тільки їм одним, і їй нестерпно уявити собі кокетливу, легковажну Лолу обраницею Туріду. Саме таке спрямування почуттів героїні створює неможливість відчувати радість любові, вона відчуває тільки біль, сум'яття, розпач і благання, звернене до Бога. Хоральна тема, що передуює появі «Романсу», прозвуч-

чить ще раз, в потужному звучанні tutti оркестру в тональності C-dur у фіналі опери, символізуючи собою невблаганну силу долі героїні.

Драматургічна кульмінація й крапка найвищого напруження всієї оперної припадає на два масштабно розгорнутих дуети головних дійових осіб – Сантуцци й Туррідю, а також Сантуцци й Альфію. Тут вперше відкрито стикаються інтереси і почуття головних героїв опери, виявляється і до граничної межі загострюється основний конфлікт як вищий прояв протиставлення любові і ревності. У створенні музичних образів своїх героїв П. Масканьї користується великим оперним штрихом для створення світу експресивної напруженості у її співвіднесенні з яскравою емоційністю, що наближує Сантуццю П. Масканьї з героїнями веристської драми Дж. Верга. Даний ракурс розгляду образу героїні у всій повноті своєї істинно жіночній натурі, поданої без сентиментальності і прикрас, відкриває можливість для створення художньо вірної сценічної інтерпретації героїні, з одного боку, з іншого – підкреслює надзвичайну складність її музично-сценічного втілення у репертуарі сопрано.

**Висновки.** Прагнення знайти нові можливі форми розвитку оперного жанру як «веристської драми» будувалася на майстерному поєднанні традиційних рис із суттєвим оновленням принципово важливих рівнів оперного твору, а саме – сюжетного, в якому відбувається звернення до життєвих подій та пов'язаних із ними емоційних станів простих людей; драматургічного, з відмовою від багаточастинної структури на користь одночастинної; стилістичного, в якому відбувається оновлення принципів вокального інтонування, оркестрової палітри та музично-мовних принципів.

Саме опера П. Масканьї «Сільська честь» (*Cavalleria rusticana*, 1888) стала своєрідним провісником музичного веризму у її безпосередній близькості до веристської драми Дж. Верга та зумовила появлення нової вокальної стилістики та принципів музичної мови. Дані процеси зумовили вираження художніх ознак і принципів загальної драматургічної побудови твору з піднесенням образу героя як учасника діалогічної взаємодії з оточуючим його середовищем, з одного боку, з іншого – з тяжінням до симфонізації оперної тканини, яка стає помітною не тільки через функційне зростання ролі оркестру, а ще й через проникнення характерних ознак, притаманних інструментальному інтонуванню у вокальній партії.

Таким чином, «Сільська честь» П. Масканьї є першим взірцем веристської опери, поява якої стає епохальною подією не тільки для оперного мистецтва свого часу, а ще й мала значний вплив на естетику наступних творчих пошуків у даній жанровій галузі. Унікальність та інноваційність даного твору полягає в тому, що поруч з ушільненою концентрованою музично-сценічною дією з надзвичайним значенням сцен-ансамблів значно посилюються тенденції симфонізму підвищення значення оперного оркестру. Дані оновлені художні умови стають підставою для створення принципово нового типу сольного співу, який займає одне із провідних положень у подальшому розвитку оперного мистецтва.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Наука, 1972. 372 с.
2. Верди Дж. Избранные письма. Москва : Музыка, 1973. 351 с.
3. Евнина Е. Западноевропейский реализм на рубеже XIX – XX веков. Москва : Наука, 1967. 251 с.
4. Иваницкая Я. Оперный спектакль как семиотический объект : автореф... канд. ...искусствоведения : 17.00.03; НМАУ, им. П.И. Чайковского. Киев, 2008. 20 с.
5. Шоу Б. Про Масканьї и два типа композиторов. *О музыке и музыкантах*. Москва, 1965. С. 202–204.
6. Girardi M. Mascagni P. *The Grove Dictionary of Music & Musicians*. Oxford, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.

#### REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1972) Problems of Dostoevsky's poetics. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Verdi, G. (1973) Selected Letters. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Evnina, E. (1967) Western European realism at the turn of the XIX – XX centuries. Moscow: Nauka. [in Russian]
4. Ivanitskaya, Y. (2008) Opera performance as a semiotic object: abstract of thesis ... cand. ... Art history: 17.00.03; NMAU. them. P.I. Tchaikovsky. Kiev [in Russian]
5. Shaw, B. (1965) About Mascagni and two types of composers. About music and musicians. Moscow [in Russian]
6. Girardi, M. (2001) Mascagni P. The Grove Dictionary of Music & Musicians. Oxford, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>. [in English]