

## «СІЛЬСЬКА ЧЕСТЬ» П. МАСКАН'Ї: АСПЕКТИ «ВЕРИСТСЬКОЇ» ВОКАЛЬНОЇ СТИЛІСТИКИ

Статтю присвячено розгляду специфіки жанру веристської одноактної опери-новели у аспекті нових рис вокальної стилістики. Зазначено, що у цій опері П. Маскан'ї не тільки заклад фундамент моделі одноактної опери веристського напрямку, але й відтворив нові риси естетики та поетики сольного співу, характерні для даного жанру і у майбутньому. Це: 1) використання музики фольклорного походження; 2) «естетика крику», що відображено у особливій експресії співу, яка досягається через завищення теситури, глісандування голосу, шумові призвуки у співі, динамічні ефекти *subito*; 3) речитативно-декламаційну основу інтонування коротких «пісень-куплетів», де пісенність і кантиленність є факторами другого плану, хоча мелодична природа італійської «опери, що співається» зберігається.

**Ключові слова:** веристська опера, одноактна опера-новела, сольний спів у опері, «Сільська честь» П. Маскан'ї, стилістика сольного співу у цій опері.

**Мета** статті – виявити характерні стильові риси «Сільської честі» П. Маскан'ї як зразку-моделі одноактної веристської опери-драми. **Об'єкт** дослідження – стиль веристської опери, **предмет** – його репрезентація у галузі сольного співу.

Корінні зміни в оперній естетиці та поетиці, що відбулися на рубежі XIX–XX століть, були пов'язані, з одного боку, із загальнохудожніми процесами, з іншого боку, з внутрішньою логікою еволюції самого оперного жанру. Як наголошується в дисертації Ю. Лобової, присвяченій натуралістичному напрямку в музичному театрі Італії та Франції кінця XIX – початку XX ст., «... після того, як слово "naturalisme" (від французького "nature" – "природа") було використано Е. Золя в 1873 році в передмові до драми "Тереза Ракен", (...) згодом дало назву цілому напрямку в мистецтві. (...) Найбільш значними його проявами виявилися "натуралізм" у Франції і "веризм" в Італії, що знайшли своє відображення, насамперед, у літературі та театрі» [3, с. 3].

Тісний зв'язок літератури, театру і музики – характерна риса опери як синтетичного жанру. До цього додається головна музична основа опери – мистецтво сольного співу, яке, в свою чергу, відображає процеси змін у естетиці та поезії оперного жанру. Літературно-театральні віяння в мистецтві рубежу XIX–XX ст. були зосереджені на формуванні нового стилю, який отримав назву «мистецтво Новітнього часу», умовний відлік якого йде від 90-х років XIX ст.

Оперна одноактність була одним з компонентів цих процесів, а визрівали вони на батьківщині цього жанру – в Італії та Франції, де ще в XVIII ст. з'явилися його перші зразки. Одним з проявів цього у сфері синтезу мистецтв було формування етнічно інтегрованих систем, з яких виділяється італо-французька гілка. Терміни «натуралізм» і «веризм» багато у чому подібні, але характеризують різні художні школи та напрямки. Якщо «натуралізм» був характерним для естетичних пошуків французьких авторів (письменників і композиторів), то «веризм» – чисто італійське явище, що відноситься не тільки до літературної, але й до музичної сфери.

Найбільш поширена точка зору на оперний веризм як надбання саме італійської школи полягає, по-перше, у визнанні того факту, що «...естетика оперних реалістів в основному визначалася ідеями веристської літератури» [4, с. 10], по-друге, у виявленні специфіки веризму через синтез оперних традицій європейської музики у їх інтегрованій якості, з акцентом на впровадження до опери нових прийомів музичної мови, вироблених новітньою на той період практикою. Оперні веристи «живописують», «об'єктивно оповідають», не особливо піклуючись про властиву романтизму «особистістну» авторську позицію, «...створюють більш простий, гнучкий, доступний масам музичний стиль, спираючись, зокрема, на чутливий мелос сучасної міської пісні – романсу, на традиції оперного реалізму XIX століття і перш за все – Верді та Бізе» [там же, с. 11].

У цілому пошуки оперних веристів італійської школи знаходилися в рамках творчості засновника італійського літературного веризму Дж. Вергі. Саме на цій основі вони «... створили популярний тип опери-новели, заснованої на гострому та прямолінійному зіткненні пристрастей» [там же]. Така точка зору на естетику італійської одноактної веристської опери в цілому є вірною і так чи інакше представлена і в інших дослідженнях на дану тему. Однак у визначенні історико-художньої концепції веристської опери залишається

досить багато «білих плям». Наприклад, немає чіткого розмежування з приводу приналежності даного типу опер до «драми» або «епосу»; лише у загальних рисах охарактеризовано особливості музичної мови подібних оперних творів, немає чіткої відповіді на питання про характер і специфіку сольного співу, який в камерних операх нового типу не міг залишитися поза цілісним художнім та комунікативним інтонаційним концептом.

Музично-мовна складова опер веристського напрямку охарактеризована і поставлена у центр розгляду не музикантом, а літераторам – Б. Шоу – у його статтях про музику і музикантів [5]. Одна з цих статей – «Про Масканьї і два типи композиторів» – являє собою мистецтвознавче есе, в якому англійський письменник-мислитель розглядає приклад опери «Сільська честь» П. Масканьї в контексті процесів розвитку художнього мислення композиторів двох типів, перший з яких відрізняється принциповою новизною і перспективним новаторством, а другий виникає як суто історичний феномен і базується, як каже автор, на «епігонство».

Б. Шоу починає свою статтю саме із згадки імені П. Масканьї, відзначаючи, «... що музика до опери "Сільська честь" як і слід було очікувати, – плід творчості розумного та обдарованого представника того покоління, яке знає наскрізь Вагнера, Гуно і Верді і може використовувати навіть для балету такий склад оркестру, про який Моцарт і не мислив, створюючи свої найвизначніші опери та симфонії» [5, с. 202]. Фактично йдеться про суміщення в опері нової інтонаційно-мовної основи, тієї симфонічної якості, яка була вироблена в інструментально-симфонічних жанрах другої половини ХІХ ст. (симфонічна поема), і нового, жанрово-побутового в своїй основі вокального матеріалу, який черпався безпосередньо з "навколишньої музики"» (Х. Бесселер [7]). У веристській опері-новелі за традицією, яка встановилася у витоках побутової одноактної опери-інтермедії італійських і французьких майстрів ХVІІІ ст., використовується демократичний лексичний фонд, міцно пов'язаний з «третім» (В. Конен [2]) музично-мовним пластом.

У кожній національній оперній школі склалися свої «третьопластові» запозичення, що визначає основну тенденцію в новітній оперній практиці, перш за все у галузі вокального інтонування. Побутова пісня, міський романс, етнічно забарвлені жанри популярної народної музики становили мовну основу оновлення естетики і пое-

тики оперного жанру, яскравим проявом чого була саме веристська опера в Італії останніх десятиріч XIX ст. Саме подібні опери становили своєрідний «місток» між національною італійською оперною традицією і новими принципами оперного мислення, які визначалися як новим часом в мистецтві взагалі (опера – синтетичний жанр, що залежить від літератури і театру), так і «внутрішньомузичними», «внутрішньооперними» процесами, що спостерігалися у цій оперній школі.

З таких культурологічних, естетичних і поетико-комунікативних позицій слід підходити і до виконавського аналізу «Сільської честі» П. Масканьї. Сам жанр виконавського аналізу передбачає виділення головної, ключової основи опери – специфіки сольного співу – у мовній (жанровій та стилевій) галузі, а також у сфері використання ресурсів співацького голосу, оскільки у виконавському плані ця опера, незважаючи на гармонічні та оркестрово-темброві «нововведення», цілком належить до типово італійській лінії «опери, яка співається».

Опера П. Масканьї стала у період її створення співзвучною естетичним і поетичним пошукам у мистецтві двох останніх десятиліть XIX ст. В першу чергу успіх цієї «сільської драми» (так в пресі тоді характеризувалася дана опера) був обумовлений «... загальним визнанням одноіменної п'єси Вергі, у якій блистала велика трагічна актриса Італії Елеонора Дузе» [1]. Літературне першоджерело і знамените акторське рішення головного образу – молодій селянці Сантуцци – вплинули і на композитора, який створив текст опери ніби на одному диханні. За структурою «Сільська честь» вписується до нормативів одноактності, хоча і складається з двох картин, між якими для збереження безперервності дії вміщено симфонічне інтермеццо. Для додання цілісності і концентрованості музично-сценічній дії важливим є також і просторово-часовий параметр – «... вся дія драми розвивається протягом декількох годин одного святкового дня (Пасха). Місце дії – сицилійське село» [1].

За низкою ознак ця опера відноситься до принципово нового, веристського напрямку. Це опора на побутові фольклорні витоки в музичній мові, музику побуту тодішньої Італії (Сицилії), пісню як основу первинної жанровості, «оброблювану» П. Масканьї в оперно-симфонічній якості. Принцип будови опери – змішаний, що поєднує номери закінченого типу (картини сільського свята, сольні пісні-

аріозо) з наскрізними епізодами напружено-конфліктного характеру (сцени-дуети).

Нові риси оперної лексики і драматургії цієї опери як «сільської опери-мелодрами» пов'язані з наступними типовими моментами – характерними ознаками музичного веризму: 1) відмовою від героїко-романтичної епіки в розкритті тем честі, любові і ревності; 2) прозаїчним антуражем в дії (реальна сільська обстановка); 3) використанням прози замість віршованого тексту; 4) напруженістю і навіть «калейдоскопічністю» темпу оперного дії, що в умовах малої оперної форми призводить до використання майже кінематографічної за змістом, «монтажної» техніки в сполученні сцен і епізодів; 5) переважанням і першорядним значенням сценічних ситуацій, що визначають їхнє музичне рішення (завдання веристської опери, за словами Дж. Пуччіні, – «зацікавити, вразити і розчулити слухача» [1]); 6) «контрапунктом» психологічних переживань персонажів і сценкартин селянського побуту; 7) дещо зайвій афектації у подачі емоцій героїв в музиці, де виділяються дуети-кульмінації; 8) експресією сольного вокалу (т. з. «арії крику»); 9) переважанням у сольному вокалі речитації і декламації; 10) симфонізації оперного дії (зростання ролі оркестру в галузі тематизму, гармонії, тембрової поліфонії).

В області естетики та музично-поетичного втілення принципів веризму «Сільська честь» є, з одного боку, однією з небагатьох опер, що відносяться до цього напрямку (поряд з «Паяцями» Р. Леонкавалло), з іншого боку, вона містить опору на романтичні традиції, сформовані в операх-драмах Дж. Верді, а в музичній мові, лейтмотівній системі і в оркестрі відчутні впливи Р. Вагнера; в музичному матеріалі і розстановці оперних амплуа «Сільську честь» можна порівняти з «Кармен» Ж. Бізе. Такий синтез реалізовано в системі оперної одноактності, що впливає на всі компоненти оперної естетики і поезики – музику, сценічну дію, сольний спів.

Будучи типовим втіленням італійського веризму в музично-драматичній сфері, «Сільська честь» самим П. Масканьї трактувалася як єдиний в його творчості зразок подібного роду. Композитор говорив про це так: «Я починав з веризму. Але веризм вбиває музику. Зате натхнення поезії, романтизму допомагають знайти крила» (цит. за: [6, с. 28]). І далі: «Можливо ніхто не впізнає його (веризму. – А. П.) "винахідника"... Сім літер цього слова є сума питань, гучних і жахливих, як труби Страшного Суду» [там же].

Характерною особливістю «Сільської честі» є співвідношення джерела (сюжет новели Дж. Вергі, де використані місцеві італійські діалекти) і абсолютно самостійного лібрето А. Торджоні-Тоццетті і Г. Менаши. З тексту лібретто зникли «діалектизми»; в ньому переважає літературно-оперний «високий стиль»; соціальні мотиви, типові для веризму Дж. Вергі, ніби розчиняються в любовній драмі. Це означало, що стилістика одноактної опери-драми веристської направленості зосереджена в даній опері в музичній мові.

У цьому плані «Сільська честь» – швидше романтична опера лірико-психологічного типу, ніж драма натуралістично показаних пристрастей.

Головне тут – музично-драматургічне втілення типу конфлікту, що вирішено П. Масканьї через введення лейттеми року, яка звучить у вступі і постійно виникає в ключових моментах драматургічно стисненої дії. Цей прийом – типово вагнерівський по музичній логіці оперного жанру. Однак інтонаційна концепція опери, представлена в оркестрі, який є провідником оперної дії і в сольному вокалі, двоїста за стилістикою. Вагнерівські принципи поєднуються з особливими ознаками вокальної інтонації в області жанровості, мови та темброво-артикуляційних рішень.

Розглядаючи подвійність стилістики «Сільської честі», Ю. Лобова, посилаючись, у свою чергу, на М. Сансоне (M. Sansone) [9], порівнює оперу П. Масканьї з «Кармен» Ж. Бізе, виділяючи чотири основні параметри, за якими об'єднуються ці твори: 1) наявність теми року як «надмотиву сюжету»; 2) «трагедію ревнощів» як фабульну основу; 3) спільність «системи образів», де персонажі-амплуа розподілені за схожими рольовими функціями; 4) наявність оркестрового інтермецо в кульмінаційній зоні драматургічного розвитку, де спостерігається поліфункціональність у вигляді а) авторського коментаря до подій, б) концентрації «смыслового і драматургічного контрасту з подальшою трагічною розв'язкою» [9].

Що стосується сольного співу, то «Сільська честь» в цьому відношенні – справжній новаторський твір, в якому використані як традиції італійського вокалу, так і перспективні нові жанри і прийоми, взяті на озброєння авторами опер одноактного типу і надалі. Незважаючи на те, що саме після «Сільської честі» за П. Масканьї міцно закріпився титул «композитора-вериста», сам він майже не повертався в своїй подальшій творчості до знайденої тут

форми та музичної лексики. Це зробили його сучасники і послідовники, зокрема, Р. Леонкавалло в «Паяцах», а також Джордано в «Злочинному житті», які втілили «модель, створену Масканьї» [3, с. 11].

Визначаючи жанр «Сільської честі» як веристської опери-драми, слід мати на увазі такі її ознаки: 1) сюжетну (життя «простих людей» з киплячими в ній пристрастями і неодмінною трагічною розв'язкою); 2) драматургічну (одноактність як концентрація музично-драматичної дії, організованої на лейтмотивній системі з поєднанням номерної і наскрізної структури); 3) стилістичну (специфіка мови, відображена в манері співу, а також у складно розробленій і ніби втягнутій в дію оркестровій тканині).

Всі ці ознаки взаємопов'язані, але найбільш явною, « новою » серед них є вокальна стилістика. Звертає на себе увагу жанрова основа сольних номерів «Сільської честі»: всі вони засновані на національно-характерній пісенно-романсовій мелодії. Сольні номери в цій опері в послідовності розвитку музично-драматичної дії представлені в наступному порядку: «Сиціліана» Турідду, «кабалетта» Альфіо, «молитва» Сантуцци, «романс» Сантуцци, «Сторнелло» Лоли.

Більшість сольних номерів звучать в рамках сцен і ансамблів. Вони ніби «втягнуті» в музично-сценічну дію і містять в собі її основні ідеї, що дозволяє П. Масканьї будувати розвиток музично-драматичного сюжету на основі чергування і «зчеплення» гетерогенних сцен (термін К. Дальхауза [8]). В якості самостійних сольних номерів, прямо «не вмонтованих» у сцени і дивертисменти, в «Сільській честі» представлені всього два – «Сиціліана» Турідду (№ 2) і «Сторнелло» Лоли (№ 7, б)). Окремо мислиться і романс головної героїні Сантуцци (№ 6), що передує її сцені-дуету з Лючією. Ключове значення сольних номерів в опері прямо пов'язано з вокальною стилістикою, яка в них представлена. Тому доцільно більш детально проаналізувати зазначені фрагменти.

«Сиціліана» Турідду – своєрідна «візитна картка» стилю сольного співу в опері П. Масканьї. Вона вся побудована на типових інтонаціях-ритмах італійської фольклорної лексики, до того ж нарочито спрощених і навіть схематизованих. За формою «Сиціліана» – типова куплетна з тональним контрастом заспіву і приспіву (f moll – As dur), причому початкова тема приспіву повторюється в якості репризи-кадансу. Нарочито спрощено і супровід: в оркестрі залишено тільки арфу, що імітує звучання гітарних переборів струн з

виділенням типового аккомпаніменту типу «бас-акорд»; в гармонії переважають кварто-квінтові ходи в рамках паралельних тональностей.

Основна експресія зосереджена в характері вокальної мелодії і виконавських нюансах її реалізації. Мелодична лінія, заснована на речитативі, будується «уступами» з досягненням все більш високих теситур тенора: від початкового «фа», взятого квартовим стрибком, до «ля-бемоль», що досягається в кульмінації першого розділу-періоду. У більш «мелодійному» середньому розділі з'являється секвентність, яка активізує рух, але незабаром і вона змінюється речитативом, поступово опускається висотно в межах «ля-бемоль» малої октави – «ля-бемоль» першої октави.

Драматургічно «Сициліана» виконує роль провісника трагічної розв'язки опери. Вона присвячена Лолі («O, Lola, bianca come fior di spino»), що стала причиною трагічної долі самого Турідду. У речитативі «Сициліани» переважає «естетика крику»: високі теситурні ноти після речитативних «розгойдувань» досягаються дуже швидко, завдяки чому загальний емоційно-напружений тонус музики весь час зберігається. У вокальному інтонуванні окрім скандування мелодекламаційного типу постійно зустрічаються «схлипи», нарочиті «пристрасні зітхання», що відображено в авторських ремарках *affrettuoso*, *stentando*, *portando*, а в кінці – *dolcissimo*. Все це – стилістичні ознаки оперно-веристської вокальної експресії, що характеризує в цілому специфіку сольного співу в операх такого типу (теж можна спостерігати, але у більш розгорнутих масштабах, і в знаменитій арії Каніо з «Паяців» Р. Леонкавалло).

В «Сторнелло» Лоли (іт. *stornello* – «частівка», «куплет», «шпак»), вмонтованому в сцену Сантуци і Турідду, легко помітити «арковий» зв'язок з «Сициліаною» Турідду з інтродукції. Це той же речитативно-експресивний стиль співу, даний в аналогічному жанрі (пісня-танець на 6/8), але вирішений з переважанням пісенно-аріозної основи. Мета цього куплету-репліки в загальній драматургії опери – викликати ревності Турідду до чоловіка Лоли, Альфіо. Лола (мецо-сопрано) цілком в традиціях романтичної лірики звертається до квітки лілії – символу шляхетності («Fior di giaggiolo»). Однак у музиці удавана піднесеність образу не досягає адекватного рішення: окремі інтонації-фрази лише намічають лінію кантиленного співу і в кінцях перериваються чуттєво-кокетливими «зітханнями», в яких широко застосовується спадаюче до низу гліссандування (як і в



«Сициліані»). Цікавою знахідкою композитора в «куплеті» Лоли є бестекстовий розспів, що імітує скоріше не «ангельський спів», про який йдеться в тексті, а спів шпака, що відсилає італійського слухача до первісної етимології слова «stornello». Функція «куплету» Лоли, незважаючи на другорядність цього персонажа в опері П. Масканьї, близька музиці партії Кармен з однойменної опери Ж. Бізе, де показані подібні за жанровістю і лексикою інтонації, пов'язані з фольклорними і природно-звукобразними витоками («У любви как у птишки крылья...»).

**Висновки.** Отже, в опері «Сільська честь» представлено унікальну модель веристської одноактної опери-драми, яка слугувала основою для подальших пошуків композиторів у цьому жанрі. Головною ознакою цього, багато у чому експериментального типу опери, поряд з концентрацією дії, побудованої за рахунок переважання гетерогенних сцен-ансамблів, а також з перенесенням музично-драматичного розвитку у партію оркестру, є новації у галузі сольного співу. Цей компонент стилістики у одноактній опері-драмі завдяки її винахіднику – П. Масканьї – стає центральним і характеризується рядом характерних ознак, серед яких невеликі масштаби сольних епізодів, оригінальна жанровість, пов'язана з моделюванням фольклорних та побутових витоків, «естетика крику» та загальна опора на аріозний спів експресивного декламаційно-речитативного типу.

### Література

1. Веризм в итальянской опере XIX века. Лекции по музыкальной литературе [musice.ru](http://musice.ru): Веризм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://musike.ru/index.php?id=112>. – Загл. с экрана.
2. Конен В. Третий пласт / В. Дж. Конен // Советская музыка. – 1990. – № 4. – С. 75–83.
3. Лобова Ю. В. / «Натуралистическое» направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX-XX веков / автореф. дис.. канд. искусствовед. : 17. 00. 02 – музыкальное искусство // Ю. В. Лобова. – М., РАМ им. Гнесиных, 2012. – 20 с.
4. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества / Пуччини и веризм // Нестьев. И. В. – М. : Музгиз, 1963. – 168 с.

5. Шоу Б. Про Масканы и два типа композиторов / Шоу Б. // О музыке и музыкантах : сб. ст. / [сост., пер. с англ., введ. и коммент. Сергея Кондратьева]. – М., Музыка, 1965. – 340 с.
6. Arrighi P. Le verisme dans la prose narrative italienne. Paris. 1937. P. XIII.
7. Bessler H. Crundfragen des Musicalish on Hores u Crundfragen de musicalishhetic // Aufsätze zur Musicalishhetic und Musikgeschichte / H. Bessler. – Leipzig, 1978. – С. 15–29.
8. Dahlhaus C. Zur Problematik der musicalischen Ga Hungen im Jahrhundert / C. Dahlhaus // Gattungen der Music im Einzeldantellunger. – Bern ; Munchen ; Francre, 1973. – 852 S.
9. Sansone M. Verga and Mascagni: the critics response to «Cavalleria rusticana» // music and Letters, 1990. Vol. 71 № 2. P. 201.

**Помпеева А. Ю.** *«Сельская честь» П. Масканы: аспекты «веристской» вокальной стилистики.* Статья посвящена рассмотрению специфики жанра веристской одноактной оперы-новеллы в аспекте новых тенденций вокальной стилистики. Отмечено, что в этой опере П. Масканы не только заложил фундамент модели одноактной оперы веристского направления, но и воссоздал новые черты эстетики и поэтики сольного пения, характерные для данного жанра и в будущем. Это: 1) использование музыки фольклорного происхождения; 2) «эстетика крика», что отражено в особой экспрессии пения, которая достигается путем завышения tessitura, глиссандирования голоса, шумовые призвуки в пении, динамические эффекты *subito*; 3) речитативно-декламационную основу интонирования коротких «песен-куплетов», где напевность и кантиленность являются факторами второго плана, хотя мелодичная природа итальянской «поющей оперы» сохраняется.

**Ключевые слова:** веристская опера, одноактная опера-новелла, сольное пение в опере, «Сельская честь» П. Масканы, стилистика сольного пения в данной опере.

**Pompeyeva A. Y.** *«Cavalleria Rusticana» by P. Mascagni: aspects «veristic» vocal style.* The article is sanctified to consideration of specific of genre of verismo one-act short opera-novel in the aspect of new tendencies of vocal style.

In the history of one-act opera «Cavalleria Rusticana» P. Mascagni (1863–1945) has a special role. The creation of this opera was a turning point in the creative life of the composer. Opera was created in 1888 as part of the competition for the best one-act opera, known publisher announced E. Sondzono.

*The author of the libretto became Adolfo Targioni Tozzetti and G. Menashe, but the basic plot was based on the novel by Giovanni Verga. Winning the competition, despite the participation of R. Leoncavallo, Mascagni went. The opera was written very quickly – in just two months, indicating that the integrity of its composition and drama.*

*According to the structure of «Cavalleria Rusticana» fits into the norms of one-act, although it consists of two paintings, between which to preserve the continuity of symphonic intermezzo placed. To give integrity and concentration of musical-stage action is also important spatio-temporal parameter (the unity of time, space and action – a few hours of «real» time, the feast of Easter in the Sicilian village, the drama unfolding on the background).*

*On a number of grounds, this opera belongs to an entirely new direction veristkomu. This – the reliance on domestic sources of folk music in the language, the music life of the then Italy (Sicily), a song as the basis of the primary genre, «processed» by Mascagni in the opera and symphonic quality. The principle structure of the opera – mixed, combining parts complete type (rural holiday pictures, solo songs-arioso) with through episodes of stress-quality dramatic conflict (scene-duets).*

*In the field of aesthetics and musical-poetic embodiment of the principles of verism «Cavalleria Rusticana» is, on the one hand, one of the few operas related to this direction (along with «Pagliacci» by R. Leoncavallo), on the other hand, it provides support to the romantic tradition formed in operas, dramas J. Verdi, and in musical language, leitmotif system and tangible impact in the orchestra by Richard Wagner; the musical material and placement of opera roles «Cavalleria Rusticana» compared with «Carmen» by Georges Bizet. This synthesis is implemented in the system of one-act opera, which affects all components of opera aesthetics and poetics – music, stage action, solo singing.*

*Defining the genre of «Cavalleria Rusticana» as opera-novella veristik, one should bear in mind such it features: 1) plot (life «common people» boiling it passions and indispensable tragic denouement); 2) dramatic (one-act as the concentration of musical and dramatic action, organized on the leitmotif system and combining numbered and cross-cutting structures); 3) stylistic (specific language reflected in the manner of singing, as well as difficult to be designed and operated orchestral retracted tissue). All these features are interrelated, but the most obvious «new» among them is the vocal style. Attention is drawn to the genre basis solos «Cavalleria Rusticana»: they are all based on the national folk song and melody romance.*

*As for solo singing, the «Cavalleria Rusticana» in this regard – a truly innovative product, which are used as the Italian vocal tradition and promising new genres and techniques to adopt a one-act operas by authors such as in the future. Despite the fact that it was after «Cavalleria Rusticana» by P. Mascagni for firmly entrenched title «composer verists», he almost did not come back in its future work to the form found here and musical vocabulary. This was done by his contemporaries and followers, in particular, R. Leoncavallo in «Pagliacci» and U. Giordano in «Mala vita».*

*In «Cavalleria Rusticana» represented the first example of the landmark for opera genre phenomenon – veristic opera-drama, which has had a significant impact on the aesthetics and poetics of subsequent experiments in the field of one-act opera. This opera – experimental work and in many ways unique. Along with the concentration of the musical-stage action and transferring the «center of gravity» in field of opera's symphony in the orchestra, P. Mascagni creates a new type of solo singing. This component of the opera becomes stylistically central, so great interest in opera solo numbers as representant of this new style of singing.*

*Solo numbers in the opera in the sequence of musical and dramatic actions are presented in the following order: «Siciliana» Turiddu, «Cabaletta» Alpha, «prayer» Santutsi, «romance» Santutsi, «stornello» (verses) Lola. It is in these numbers focused vocal and stylistic components of «Cavalleria Rusticana» as one-act opera-drama veristik. The main emphasis in operatic vocals here composer placed on: 1) soil genres of Italian vocal music of folk origin; 2) «aesthetics shouting» associated with new tendenicy in opera solo vocals, where deployed cantilena line replaced by «modest» scale songs, verses, but in the last act completely different intonation – expression is achieved through a wide range, glissando voices, dynamic effects subito; 3) recitative-declamatory vocal vocabulary intoning, where songs and cantilena go by the wayside, although the nature of the Italian «singing opera» saved.*

**Keywords:** *veristik opera, one-act opera-novella, solo singing in the opera «Cavalleria Rusticana» by P. Mascagni, style solo singing in the opera.*