



Принято считать, что революция, которую Каллас совершила в области вокала, состояла в возвращении на оперную сцену стиля бельканто, сформировавшегося к концу XVII века.

Творцы предромантической и раннеромантической эпохи в стремлении к естественной tessitura человеческого голоса отказались от певцов-кастратов и вывели на театральные подиумы женщины. Именно тогда появились невинны типа Джудитты Пасти (1797 — 1865) и Марии Мадибран (1808 — 1836), обладавшие голосами необычно широкого диапазона (от «соль» малой октавы до «ми» третьей) и, главное, с равной виртуозностью пользовавшиеся им во всех регистрах. Этот голос так и назывался «безграничное сопрано» (*«soprano sfogato»*) и именно для него создавались женские партии в операх Беллини, Доницетти и Россини, которые позднее, с исчезновением безграничного сопрано, «разошлись» по разным голосам. Так, скажем, написанные для Пасти партии Амании и Нормы (*«Семимильный»* и *«Норма»* Беллини) во второй половине XIX века пели уже разные певицы: колоратурное и драматическое сопрано.

Колоратурное тяготело к верхним регистрам и, как чувствует из самого названия, более всего культивировало

легкость. Однако это было мастерство совершенно другого рода в сравнении с мастерством «сопрано sfogato», чья колоратура отличалась богато нюансированным звучанием. Как пишет итальянский исследователь, «чистый тембр и легкое звучание колоратурного сопрано были следствием частичного добровольного отказа от ярких и отчетливых красок. Их голоса (Галин Курчи, Тоти д'аль Монте, — С. Б.) можно сравнить с ножками китаянок, оставшихся маленькими оттого, что их с детства сковывали крохотными башмачками»¹.

Драматические сопрано тоже позаимствовали у «сфогати» только одну сторону — открытую выразительность, которая, будучи абсолютизирована, обрекла эти голоса на малую подвижность и злоупотребление белым звуком. Особенно этому способствовала веристская опера. в связи с чем тот же исследователь пишет: «Их (Пуччини, веристов, — С. Б.) мания афишировать, подчеркивать, особенно в среднем регистре, приподнятое, чувственное или преувеличенно драматическое звучание практически разрушило концепцию подачи звука в маску и пения «кончиками губ»... Вкус певиц, тяготевших к внешнему преувеличеному выражению, был таков, что они испытывали ужас перед нюансами и полутонаами. У веристских сопрано был ленивый голос и ленивое воображение. Они забыли правила вокальной гимнастики, а может быть никогда их не знали. Если колоратурные сопрано заставляют нас вспомнить о китаянках с их изуродованными ножками, то большие веристские голоса приводят нам на память арабских женщин, которых с детства заставляют как можно больше сидеть, чтобы «выработать» зад поистине монументальных размеров»².

Каллас сумела избежать обеих этих крайностей, вернув к жизни легендарный феномен «безграничного сопрано», этого поистине универсального голоса, для которого и силами которого создавался стиль бельканто.

Диапазон певицы, простиравшийся от «сля» малой октавы до «ми» третьей; богатство нюансированки; ее мощная и в то же время мягкая атака; возвращение техники пения в маску, почти утраченной за времена господства музыкального веризма, культивировавшего опору на нижние резонаторы; одинаковая во всех регистрах голосовая гибкость, делающая возможными головокружительные колоратурные пассажи не только в «верхах», но и в «низах», о чем свидетельствует, например, исполнение ею партии Розины из *«Севильского цирюльника»* (партии, написанной для контрапартии, а отнюдь не для колоратурного сопрано, как мы привыкли считать) — все эти особенности были свойственны великим певицам прошлого.

* «Однажды». Начало в № 1, 1997.

Паста и Малибран, а после них уже никому — до Каллас*. Характерно, что Каллас повторила и недостатки Паста и Малибран, обусловленные необычной широтой диапазона: качание голоса на сверхвысоких нотах и неестественное звучание переходных нот.

Налицо было чудесное воскрешение: не драматическое и не колоратурное сопрано («оно слишком драматическое, чтобы восприниматься как колоратурное, но именно от колоратурного идут все его абстрактные арабески»³), а именно то, что раньше называлось «безграничное».

О «реставраторском» характере реформы Каллас свидетельствуют, казалось бы, и ее репертуарные предпочтения. Она вернула на сцену полузабытые и совсем забытые предромантические и раннеромантические оперы Керубини, Спонтини, Россини, Беллини и Доницетти, в которых блестали ее знаменитые предшественницы и для которых они, собственно, писались.

Именно эта, «старинная» часть, и была у Каллас самой любимой в ее обширном репертуаре, представлявшем почти все этапы развития оперы: и романтизм (Верди, Вагнер), и веризм (Пуччини, Джордано),

* Зато после Каллас возникла уже целая плеяда «белькантисток»: Э. Шварцкопф, М. Кабалье, М. Френи и т. д.

** Дальше «Турандот» она не пошла. Опера нашего времени казалась ей «наrocito усложненной», а нарочитой сложности Каллас, по ее признанию, не любила. «Я — певица ярко выраженного романтического стиля. Я пою вещи старых композиторов, а там всегда мелодия безукоризнена. Публику непременно нужно пленить красивым музыкальным мотивом... Я не люблю современной музыки: она чрезчур усложнена, а все, что усложнено, действует на меня раздражающее». (Цит. по: Джелинек Д. Мария Каллас — «оперная примадонна» и художник // Материалы о певице Марии Каллас. М., 1978. С. 155.)

и даже оригинальный стиль («Турандот» Пуччини)**.

И если считать основной тенденцией развития оперы от Керубини до Вагнера все большую ее «драматизацию», все большее превращение ее в музыкальную драму, то приходится признать, что симпатии Каллас были безусловно отданы наименее «драматизированной», еще по классически «номерной» опере, в которой система условностей, свойственная жанру, была представлена в наиболее обнаженном виде.

В этом предпочтении сказались, по-видимому, нелюбовь Каллас как художника ко всякой «открытости» — будь то открытый драматизм оперы Вагнера или «открытый», белый звук, предписываемый исполнителям композиторами-веристами.

Каллас занимал не открытый, а скрытый драматизм, тот, что обнаруживается в классическом каноне, если к нему подходят с ключом мастерства, граничащего с волшеством. Этим ключом и стали для Каллас воскресенные ею тип голоса и техника бельканто.

Если прибегнуть к сравнению из области смежных искусств, то можно сказать, что Каллас воссоздала в сфере вокала романтический балет, поставив принятую в оперном веризме «голую ступню» (открытый звук, форсированный драматизм) на пуанты бельканто, одновременно возвратив этим пуантам некогда им присущий, но позже потерянный драматический смысл.

Параллель с романтическим балетом тут напрашивается еще и потому, что ее настойчиво проводила сама певица, подчеркивая стилевую общность опер Беллини и Доницетти с балетами Тальони. Когда она выходила на сцену в роли Амины в классической тунике, с венчиком на гладко причесанной голове, казавшейся особенно маленькой на высокой шее, и, скрестив на обнаженных плечах худые длинные руки, вставала во вторую балетную позицию, казалось, что она может быть и только Аминой, но и Сильфидой.



Норма. 1958 год



После спектакля "Сомнамбула" (в костюме Амины)

И это впечатление было точным, потому что ее Амина и была Сильфидой, чьи фуэте, пируэты и антраша принимали вид рулад, трелей, арпеджио и двойных форшлагов.

Недаром один из самых тонких критиков сказал о Каллас, что «она склоняет стебель мелодии в арабеске фиоритуры»⁴. И опять-таки недаром крупнейшая итальянская балерина Карла Фраччи сказала, что Каллас дала ей больше, чем любой мастер балета.

Карла Фраччи имела основания так говорить. Ибо, ловя слухом свободные полеты Каллас через октаву (от верхнего «ля-бемоль» к «ля-бемоль» первой октавы в гневном вопросе Нормы «So-lo?»), или взягую на одном дыхании хроматическую гамму в финале каватины Амины (Ah, sovra la man mi posa), или отрешенное «потустороннее» стаккато в рондо безумной Лючии, грезящей о прекрасных небесах (fia bello il ciel), или головокружительные рулады и трели в финальной части этого же рондо, словно в безумии кружашегося вокруг слов «si schinda il ciel regne», мысленным взором видишь свободный полет балерины через всю сцену, четкое стаккато ее пуантов, капризную виртуозность заносок и антраша и безумное в своей головокружительной рассчитанности кружение фуэте.

И так же, как у гениальной балерины все эти виртуозные элементы танца становятся семантически значимыми, в пении Каллас современному слуху открывался давно потерянный смысл бельканто, казалось бы, навеки скомпрометированный саркастическими инвективами Вагнера.

«Под напором экспрессивной колоратуры Каллас, — писал критик Челлентти, — пала большая часть обвинений в суетности и гедонизме, которые теоретики музыкальной

с дирижером Леонардом Бернстайном. 1955 год

драмы и партизаны веризма не уставали предъявлять бельканто, и Россини вернулся к нам в его настоящем масштабе. Когда вечером 26 апреля 1952 года Каллас начала во Флоренции арию Армиды (D'amore il dolce Impero), в ее агрессивных фосфоресцирующих вокализах колоратура буквально засверкала, и публика нашего времени впервые поняла, что существует еще и другой Россини кроме того, что написал «Цирюльника»⁵.

Заключает Челлентти свою тираду таким образом: «Разумеется, уже после Каллас мы слышали певиц, которые были не хуже ее, но именно Каллас воскресила репертуар и манеру пения, которые практически исчезли, а такая история пения еще не

знала»⁶.

То есть, по мнению Челлентти, главная заслуга Каллас, особенность, отличающая ее от других певцов, которые «не хуже ее», состоит в том, что она сумела воскресить, реставрировать канувшую в историю вокальную реалию.

Такой взгляд не только умаляет значение Каллас, он несправедлив по существу, потому что ее искусство вовсе не было «реставрацией». Как писал другой, более проницательный критик, «ее искусство отнюдь не реставрация! Этот нерасчлененный клубок горечи, несбыившихся мечтаний, тоски, горьких разочарований и надежд она вынесла из унижий детства, войны, оккупации»⁷.

И это действительно так и было. Искусство, казавшееся «сделанным по образцу», было сегодняшним и актуальным, потому что несло в себе этот самый «нерасчлененный клубок»: не только ее, певицы, тоску, но и нашу; ее и нашу горечь; ее и наше отчаяние, отчаяние человека XX века *.

И все это стало возможным потому, что «голос из другого века», как любили называть «безграничное сопрано» Каллас критики, обогатился у нее одним важным качеством, которое и сделало его современным: драматизмом.

Каллас «драматизировала» бельканто, сняв исторические сложившуюся антиномию между этим вокальным стилем, считавшимся недраматичным по самой своей природе, и главной, драматической, тенденцией оперной эволюции.

* Некоторые критики даже находили в ее Медее следы влияния Кафки и Фрейда. (См. об этом: Материалы о певице Марии Каллас. М., 1978.)

люции.

Революция, произведенная Каллас в рамках бельканто, фактически равна по своему значению революционным преобразованиям в структуре жанра, превратившим оперу в музыкальную драму.

Благодаря Каллас бельканто воскресло не как музейный экспонат, а как живой и жизнеспособный метод и стиль, соответствующий тенденциям искусства нашего времени.

В свете сказанного уже не кажется странным равнодущие певицы к тому типу оперы, который являл собою как бы вершину жанровой революции — к вагнеровской музыкальной драме. Для того, чтобы распахнуть перед слушателем бездны и пропасти драматизма, ей достаточно было Керубини. Ибо, как справедливо писал критик, «после Каллас уже невозможно принять Медею, исполняемую не трагической актрисой»⁸.

И действительно Каллас была в Медеё трагической актрисой, когда насыщала мольбой и мукой шестнадцать и тридцать вторые мелизмы на слове «вернись» («torna»), или когда ее голос взмывал на пронзительном режущем звуке в первом слове призыва «Сжалъ-ся» (Pie-ta!), и все это «пронзительное» и «режущее» пронзalo сердца слушателей, рождая острое чувство приобщения к чужой безысходной страсти.

Это ощущение во многом определялось самим тембром голоса Каллас, этим специфическим сухим и даже чуть металлическим тембром, словно созданным для «абсолютной» трагедии, но главным было все-таки драматическое наполнение звука, то есть изъятие музыкальной фразы из сферы самоцельной виртуозности и возвращение ей смысла, ее новое одухотворение.

«Каллас, — пишет критик, — бросалась внутрь фразы очертя голову, она подавала ее нам не как рассчитанный результат технической победы над трудностями, а заставляла нас участвовать во всем том трудном, отважном и очистительном, что живет в вокале классической итальянской оперы. Так что когда все кончалось, мы чувствовали вместе с ней не то что бы усталость — у нас оставалось ощущение пройденного вместе тяжкого пути, приведшего нас в зону света, причем смысл откровения приобретали у нее не только «главные» фразы и моменты, но даже коротенькие восклицания, повторяемые на одной ноте: они свидетельствовали о том, что актриса в каждую отдельную минуту точно знает, в каком месте своего пси-



Кадр из фильма Пьера Паоло Пазолини «Медея» 1970 год

хологического пути находится персонаж»⁹.

Эту особенность отмечали у Каллас почти все критики: «Каждая модуляция, каждый звук, — писал о ее Медее Э. Гара, — движут вперед психологию персонажа, а вместе с ней и трагедию»¹⁰.

Непрерывность драматического развития, психологический путь, весь, без единого «провала» очерченный в музыкальном измерении — вот что принесла Каллас в структурно статичную предромантическую и раннеромантическую оперу, и естественно, что драматическое выражение было распространено ею и на «исковальную часть» роли.

Эта часть, которая оперными певцами зачастую вообще игнорируется, а если и «играется», то как бы «дополнительно», «вдобавок», у Каллас была даже не продолжением музыкального образа, а его инобытием. «В слове и музыке, — говорила Каллас, — уже написан и подсказан каждый сценический жест, каждое движение, выражение лица. Задача исполнителя раскрыть его и вернуть зрителю».

лю... В нашем распоряжении только рукопись, но через нее мы должны проникнуть в душу автора¹¹.

Известный критик Ф. д'Амико назвал Каллас «гениальной поющей актрисой», и это действительно было так — второй в XX веке случай! Сначала Шаляпин, представлявший собою именно тот тип актера, который мечтал создать Станиславский, а потом — Каллас, гениальная поющая актриса с безупречной пластической и психологической интуицией, прирожденным чувством стиля. И потому точно так же, как были психологически необходимы, единственно возможны «коротенькие восклицания», повторяемые Медеей-Каллас на одной ноте, так же естественны и необходимы были найденные ею для этой роли облик и пластика. Рыжая, в алом плаще, накинутом на платье «имперского стиля», Медея-Каллас двигалась какими-то пульсирующими толчками, а ее позы, как бы останавливающие, запечатлевавшие моменты крайних душевных состояний, отличались экспрессивностью, граничившей с экспрессионизмом.

Истаивала в воздухе последняя нота арии-мольбы из первого акта, и зрители видели "лицо" этого голоса и этой музыки: закрытые глаза, опущенные углы губ, голова откинута так резко, что на высокой шее обозначились жилы, одна рука, словно запутавшаяся в плаще, повисла вдоль тела, другая выпростана и сжата в кулак.

И совсем иная Каллас — в "Лючии ди Ламмермур". Менялся даже тембр голоса — оставаясь сухим, он переставал быть металлическим; менялось лицо, делясь блаженно безумным; менялась пластика. Как кротко, как смиренно, жестом мольбы складывала ее Лючия ладони перед грудью, как мягко клонилась она вперед и как послушно следовали за этим движением длинные шелковистые волосы и "архаические" дорические складки, которыми было задрапировано все ее одеяние с широчайшими, в ту же дорическую складку, рукавами.

А вот как ее Анна Болейн в одноименной опере Доницетти вспоминала о поцелуе, которым коснулся ее руки возлюбленный в минуту расставания. "Каллас клала ладонь одной руки на тыльную сторону другой и начинала подыматься по руке все выше и выше, словно что-то с нее стирая, так что к этим длинным ее нервным рукам невольно приковывалось все внимание. Эти руки в сочетании с тембром голоса и той музыкальной фразой, с которой вступал хор, выражали потрясение давним страданием и надежду на чудо, и все это обретало вдруг необъяснимую силу! Казалось, что любовь и страдание героини, воплощенные в физическом облике актрисы и субlimированные в музыке, свидетельствовали о том, что существует все-таки нечто запредельное, в котором сокрыта тайна, заставляющая нас мыслить и безумствовать"¹².

И в "Медее" был у Каллас жест, который заставлял зрителя вздрагивать словно от воспоминания о чем-то давно забытом, погребенном в тайниках исторической памяти: когда она, прежде чем обнять детей, наклонялась и касалась рукой земли.

Каллас пела отнюдь не только романтическую оперу с ее психологически "условными" персонажами, она пела Верди и Пуччини, и, казалось бы, тут же талант "поющей актрисы" должен был бы раскрыться в максимальной мере, поддержанный драматургией музыки.



И она действительно была хороша в "Тоске", где вполне профессионально справлялась с моментами "чистой" сценической игры, предусмотренной партитурой.

Но особенно она была хороша там, где эти моменты не были выделены, а оставались растворены в музыке. Так, например, это было в «Травиате», в знаменитом спектакле Ла Скала, поставленном в 1953 году Лукино Висконти. В полном соответствии с замыслом режиссера Каллас сыграла здесь мелодраму, то есть лишний раз продемонстрировала присущее ей чувство стиля, руководствуясь которым она закладывала «шурф» своего образного анализа в каждом случае на совершенно определенную глубину – не выше и не ниже. Там, в раннеромантических операх, была трагедия, здесь – мелодрама.

Каллас прекрасно справилась с тем, чего хотел от нее Висконти, зажегший на сцене настоящий камин и разбросавший по полу настоящие золотые луидоры. Она пела, танцуя, причесываясь у зеркала, сбрасывая с ног туфельки, накидывая пеньюар, лежа в постели, сидя на полу. Зрители возмущались всеми этими постановочными новациями режиссера, но Каллас они, по-видимому, не мешали. Хотя, судя по описаниям критики, результатов, которых хотел добиться Висконти, Каллас могла достичь и без всего этого. Ария «È strano!», которую она пела, не отвлекаясь ни на какие «физические действия», а просто сидя в кресле и неподвижно глядя в огонь, и были в сущности психологическим исследованием души, на службу которому поставил Висконти все свои достоверные подробности. Сама Каллас, ее облик уже были этим исследованием.

В начале действия ее Виолетта была похожа на Наташу Ростову на первом балу: юное лицо, доверчивые притупленные губы, сияющие счастьем широко расставленные глаза. Голос же с этим обликом не соглашался – не звонкий, не бравурный; строгий, чистый голос Лючии ди Ламмермур. А в сцене прощания с прошлым, когда Виолетта в наглухо закрытом белом пеньюаре сидела за туалетным столиком, ее голос опять-таки звучал безо всякого надрыва – с какой-то ровной, сухой печалью.

Критики, не одобравшие Висконти, остались недовольны и Каллас. Им не нравился ее голос, они считали, что это голос не для Виолетты, что в этой партии «голос может быть не таким совершенным, но он должен быть теплым, вибрирующим, человечным»¹³.

И в сущности они были не так уж неправы. Они верно почувствовали, что мелодрама – это не сфера Каллас; уловили не соответствие жанру самого ее голоса как «недостаточно человечного». Голос был действительно странный: «какой-то марсианский, непохожий на богатые, сочные, пастозные голоса, к которым нас приучила опера»¹⁴.

Однако при всех своих «странных», «марсиан-

стве», отсутствии теплоты и человечности голос этот не был холодным. Сухой и строгий, в верхах часто обретающий специфическую пронзительность, а в низах характерную горловую окраску, он мог звучать отрешенно, лунатически («фриgidно», как говорили некоторые критики), а мог – едко, сумрачно, саркастически, зловеще, но холодным он не был никогда, ибо нес в себе высшее трагическое напряжение. «В этих модуляциях почти нечеловеческих, в этих интонациях сумрачных и таинственных не было «драматической выразительности» в том смысле, в каком ее понимали крикуньи школы Байрейта или веристские популяризаторы позднего Верди. В них звучала трагедия во всем ее благородстве и присущем ей климате исключительности»¹⁵.

Характерно, что в интерпретации Каллас порою даже нетрагедийные персонажи, такие, как «субретка» Розина из «Севильского цирюльника», неожиданно оказывались подсвечены каким-то роковым, демоническим, трагедийным светом. Энергия отточенной колоратуры ее Розины была совсем не «птичьей» – не легкой, не соловьиной. Она питалась какими-то тайными подземными источниками, хранящими неисчерпаемые запасы трагического сарказма. Вспомнить только, как произнесла Каллас знаменитую фразу «Но столько хитростей...» (по-итальянски «Mah, quante trapole»). «М-м-м-ма! – резко обрывала Каллас, произнося первое односложное слово словно бы с тысячи скептических «м», подразумевающих какое-то поистине всеразъедающее знание. Затем следовала долгая, напряженная, словно звенящая пауза, и снова — взлет на крыльях обманчиво бездумной колоратуры: «quante trappole!»

И это — в субретке!

Когда же Каллас имела дело с действительно трагическим персонажем, ее «фосфоресцирующий», инфернальный голос звучал уже во всю мощь своих «нечеловеческих» возможностей и своего трагического смысла.

Последнее, что воплотил этот голос, была Кармен (ни разу не сыгранная на сцене, только напетая на пластинку — в Париже в 1964 году) — «черно-белая, ужасающе фригидная Кармен»¹⁶, как называли ее критики. Кармен с ледяными и мрачными интонациями, сознававшая свою обреченность на постоянную трагическую самопровокацию. Очень строгая, безо всякой испаницы, чем-то похожая на Медсю.

Да, они все чем-то были похожи друг на друга, эти трагические героини Каллас — Норма, Джулия, Медея, леди Макбет, Кармен, которые никак не могли найти согласия с «наличным миропорядком», и, взбунтовавшись против него, погибли.

В них был всего важнее масштаб личности, определявший романтический характер конфликта.

Ибо без него, без этого конфликта, ничего бы не получилось, как не получилась у Анны Маньяни Медея из пьесы Анюя, превратившаяся в «стареющую женщину, которая нервничает из-за того, что ей изменил муж»¹⁷. Как не получилось у самой Каллас, когда она взялась сыграть Медею не оперную, Медею без музыки, в фильме Пазолини. И не в том дело, что она «плохо играла» — нет: Каллас показала себя способной драматической актрисой, но она играла то, что не привыкла играть — то самое, что играла Маньяни. Артистизм, свободолюбие, бескомпромиссность были подарены в фильме Язону, а Медея стала его противоположностью, воплощением тяжести и косности себялюбивой страсти — традиционный конфликт как бы «перевернулся».

Каллас потом говорила, что совершила ошибку, согласившись играть роль «без музыки». И по-своему она была права — она точно чувствовала, что музыка «подняла» бы ее героиню, потому что «ее» музыка, музыка романизма, действительно как бы предопределяла специфический характер персонажа, его трагедийный масштаб.

Именно такой характер и такой конфликт Каллас всегда и стремилась воссоздать, и именно за это любили ее зрители, угадывавшие в трагических обвалах, разломах и осыпях старинного оперного романтизма вечный неизживаемый экзистенциальный трагизм бытия.

Что бы Каллас ни пела — Норму или Лючию, Амину или Анну Болейн — в ее «нечеловеческом» голосе неизменно чувствовались бездны метафизической трагедии.

Чтобы убедиться, достаточно поставить пластинку с записью арии Медеи из первого акта («Dei tuoi figli») и услышать этот голос — то бесплотно-нежный, то пронзительно-режущий, голос, который жалуется, угрожает, отчаяивается и плачет о безысходности одиночества.

Примечания:

¹ Celletti R. La voix // Opera international. Magazine de l'art lirique. Special «Maria Callas». Supplément au № 5. Date de février 1978. P. 131.

² Ibid.

³ Celli T. La Donna che diventa voce // Maria Callas. La



donna. La voce. La diva. Milano, 1981. P. 283.

⁴ In: Maria Callas. La donna. La voce. La diva. P. 143.

⁵ Celletti R. Op. cit. P. 133.

⁶ Ibid.

⁷ Celli T. Op. cit. P. 133.

⁸ Celletti R. Op. cit. P. 133.

⁹ Arruga L. Maria Callas, la donna e il mito // Maria Callas. La donna. La voce. La diva. P. 312.

¹⁰ In: Chiarelli C. Maria Callas. Vita. Immagini. Parole. Musica. Venezia, 1981. P. 201.

¹¹ Ibid. P. 28.

¹² Arruga L. Op. cit. P. 312.

¹³ In: Chiarelli C. Maria Callas. P. 202.

¹⁴ Ibid. P. 36.

¹⁵ Celletti R. Op. cit. P. 130.

¹⁶ In: Maria Callas. La donna. La voce. La diva. P. 254.

¹⁷ Boursier G. Per la Magnani (e Menotti) la seconda Medea borgese della stagione // Sipario. 1966. № 247. P. 29 — 30.