

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ  
П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

**Берлад Марія Іванівна**

УДК 782.1/.7:16:781.68

**НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ**  
**ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ**

Опера Дж.Верді «Трубадур» :

традиціоналізм та новаторство постановки (практичний аспект)

Галузь знань 02 «Культура і Мистецтво»

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Спеціалізація «Оперно-симфонічне диригування»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

---

Берлад М.І.

Творчий керівник: Здоренко В.М., професор, народний артист України

Науковий консультант: Ткач Ю.С., доцентка, народна артистка України

## Анотація

**Берлад М. І. Опера Дж.Верді “Трубадур”: традиціоналізм та новаторство постановки (практичний аспект).** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Кваліфікаційна наукова праця на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 “Музичне мистецтво” — Національна музична академія України імені П.І.Чайковського. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Київ, 2025.

Основним напрямом роботи є дослідження історичного шляху опери Дж. Верді «Трубадур» у контексті сценічних рішень та інтерпретаційних підходів. Актуальність дослідження зумовлена потребою збереження художньої цілісності класичного твору в умовах сучасного театру. З усього розмаїття світових постановок ми виокремили (на наш погляд) тільки самі яскраві, за якими чітко охарактеризуємо певний тип режисерської інтерпретації - тип традиційного, історичного релізму; постмодерної, сучасної режисури; музично-поетичного символізму. Метою дослідження є системний розгляд опери в аспекті аналізу класичних, сучасних, кінематографічних інтерпретаційних рішень опери. Особливо проблемним постає питання сучасної режисерської інтерпретації, яка є предметом обговорень багатьма оперними критиками і рецензентами, що свідчить про цікавість до всього новітнього і нестандартного, але, з іншого боку, скандального та епатажного. У контексті заявленої проблематики були розглянуті та проаналізовані наступні види інтерпретації:

- композиторська;
- виконавська;
- режисерська (класична; сучасна; екранізована версія);
- диригентська.

У першому розділі роботи висвітлюються історико-культурні передумови створення опери «Трубадур», наголошується на новаційному підході композитора до трактування літературного першоджерела та побудови лібрето

твору. Детально аналізуються жанрово-стильові особливості опери та її музичну партитуру як основу для реалізації композиторського задуму.

Другий розділ присвячено стилістичним особливостям техніки оперного вокалу та виконавським навичкам, які є необхідними для виконання оперної музики Дж.Верді. Головну увагу приділено розгляду основних принципів «вердіївського» вокального стилю. Підкреслюється, що започаткована самим композитором нова манера сольного співу є необхідною передумовою відображення багатой палітри контрастних почуттів героїв опер «Трубадур». Наукове дослідження цього розділу полягає в систематизації та практичному розгляді вокальних характеристик окремих типів оперних голосів: сопрано, мецо-сопрано, ліричний і драматичний тенор, «вердіївський» баритон, бас. Особливу увагу приділено питанню адаптації класичних принципів бельканто до вимог «вердіївського» стилю. Адже саме через поєднання глибокого емоційного змісту, ліризму, технічної віртуозності та драматичної експресії відбувається формування співочого ідеалу, який композитор втілював у своїх творах. Актуальним є питання опанування вокалістом основ оперного вокалу – принципів школи бельканто, які поєднують у собі тонкий, душевний ліризм і віртуозність, легкість і красу співу. А наступним – вміння оволодіти навичками вокальної манери «вердіївського» співу, що вимагає від виконавця не лише технічної досконалості, а й глибокого розуміння музично-драматичної сутності образів. У контексті виконавської інтерпретації ми дослідили творчість всесвітньо відомих співаків, яким випала честь бути першими виконавцями опер Дж. Верді, а також творчість цілої плеяди оперних виконавців наступних поколінь.

У третьому розділі опера Дж.Верді «Трубадур» досліджується як багатогранний мистецький феномен у контексті світової інтерпретаційної практики. Розглядаються різні приклади режисерської інтерпретації – класична, сучасна, кінематографічна. На матеріалі найвідоміших сценічних версій опери простежується динаміка змін у розумінні образів, сценографії та музичної драматургії. Спеціальну увагу приділено особливостям авторського осмислення

диригентської інтерпретації у концертному втіленні опери.

Таким чином, здійснено системний розгляд оперного доробку Дж.Верді в аспекті аналізу співвідношення класичних інтерпретаційних сценічних рішень опери «Трубадур» та проаналізовано ряд новітніх нетрадиційних інтерпретацій опери, зокрема практичний аспект її концертного сценічного рішення.

**Ключові слова:** опера Дж.Верді “Трубадур”, “вердіївські” голоси, вокальна манера виконання опер Дж.Верді, виконавська інтерпретація, режисерська інтерпретація, концертне виконання опери, диригентська інтерпретація.

### **Annotation**

**Berlad M. I. Giuseppe Verdi’s opera “*Il Trovatore*”: traditionalism and innovation of the productions (practical approach).** — Qualification scholarly work in manuscript form.

A scholarly substantiation of a creative artistic project submitted for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” — Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2025.

The main theme of the research is the exploration of the historical path of this opera in the context of numerous stage solutions and interpretative approaches. Accordingly, the relevance of the study lies in the systematic consideration of the opera through the analysis of classical, contemporary, and cinematographic interpretative solutions. A particularly problematic aspect is the issue of modern directorial interpretation, which has become a subject of discussion among many opera critics and reviewers. This reflects both an interest in the new and unconventional and, at the same time, in the scandalous and provocative. The aim of this work is to draw the attention of the artistic elite, talented directors, singers, and conductors to the preservation of the masterpiece value of Verdi’s operatic heritage under the challenges of today.

We have considered and analyzed the following main types of interpretation:

- composer's,
- performer's,
- director's — classical, modern, cinematographic versions,
- conductor's.

In the context of composer's interpretation, in the first chapter we investigated the history of the opera's creation, its place in the composer's oeuvre, the genre and stylistic characteristics of the opera, the peculiarities of its dramaturgy, the innovative aspects of its multi-layered composition, and the musical score as the basis for realizing the composer's vision.

The second chapter is devoted to stylistic features of operatic vocal technique and the performance skills required in interpreting Verdi's operatic music. The main focus is on the principles of the "Verdian" vocal style. This new manner of solo singing, pioneered by the composer himself, became an indispensable prerequisite for conveying the rich palette of contrasting emotions of Verdi's operatic characters. The research in this chapter systematizes and practically examines the vocal characteristics of different operatic voice types: soprano, mezzo-soprano, lyric and lyric-dramatic tenor, the "Verdian" baritone, and bass.

Particular attention is paid to the problem of adapting the classical principles of bel canto to the requirements of the "Verdian" style. For it is precisely through the combination of profound emotional content, lyricism, technical virtuosity, and dramatic expressiveness that the vocal ideal envisioned by Verdi was formed. An urgent issue remains the singer's mastery of the foundations of operatic singing — the principles of the bel canto school, which embody subtle lyricism and virtuosity, lightness and beauty of singing. Equally important is acquiring the skills of the "Verdian" vocal manner, which demands from the performer not only technical excellence but also a deep understanding of the musical and dramatic essence of the characters. Within the framework of performance interpretation, we examined the work of world-renowned singers who had the honor of being the first interpreters of Verdi's operas, as well as the artistry of an entire constellation of opera performers of later generations.

The third chapter explores Verdi's *Il Trovatore* as a multifaceted artistic phenomenon in the context of interpretative practice. It considers various examples of directorial interpretation — classical, modern, and cinematographic. The most famous stage realizations of the opera in the 20th–21st centuries are analyzed, which makes it possible to trace the dynamics of changes in the understanding of characters, scenography, and musical dramaturgy. The relevance of this study is determined by the need to preserve the artistic integrity of the classical work in the conditions of the modern theater. Out of the wide range of productions worldwide, we have singled out (in our opinion) only the most striking ones, by which we can clearly characterize a specific type of directorial interpretation.

Thus, a systematic review of Verdi's operatic work has been carried out in terms of analysing the relationship between classical interpretative stage decisions in the opera *Il Trovatore*, and a number of recent non-traditional interpretations of the opera have been analysed, in particular the practical aspect of its concert stage decision.

**Keywords:** Giuseppe Verdi's opera *Il Trovatore*, “Verdian” voices, vocal style of Verdi's operas, performance interpretation, directorial interpretation, concert performance of the opera, conductor's interpretation.

### Список опублікованих праць на тему роботи

1. Берлад Марія. Опера Дж.Верді «Трубадур» у логіці інтерпретаційних рішень. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2025. Випуск 84. Т. 1. С. 62–68. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-1-9>

2. Берлад Марія. Вокальна естетика оперної творчості Джузеппе Верді. Феномен драматичного тенора. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2025. Випуск 86. Т. 1. С. 78–84. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-1-10>.

## **Інформація про апробацію результатів наукового дослідження**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту обговорено на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П. І. Чайковського. Матеріали дослідження викладені в доповідях на міжнародних та всеукраїнській науково-практичних конференціях:

1. Сучасні тенденції виконання опер Дж. Верді на сюжети В. Шекспіра (порівняльна характеристика виконавських інтерпретацій опери «Отелло») / всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн конференція «Дні науки» / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової (28-30 квітня 2023 року). Одеса, 2023.

2. Опера Дж.Верді «Трубадур» у логіці інтерпретаційних рішень. / Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського (7 грудня 2023 року). Київ, 2023.

3. Опера Джузеппе Верді «Трубадур» у логіці інтерпретаційних рішень. / Всеукраїнська науково-практична конференція «Процес музичного стилетворення : композитор та виконавець» / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського (25-26 квітня 2025 року). Київ, 2025.

4. Естетика оперної творчості Джузеппе Верді: вокальний феномен «Отелло» / XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського (28-30 березня 2025 року). Київ, 2025.

## **Апробація творчого мистецького проекту у концертах**

1. “Gala di Verdi”. Авторський проект з творів Дж.Верді. За участі симфонічного оркестру “Misericordia” – диригентка Марія Берлад та солісти-вокалісти - Дмитро Іванченко, Тетяна Журавель, Роман Страхов, Юрій Страхов / НМАУ ім. П. І. Чайковського, Великий зал ім. В. Сліпака. (22.02.2019). Київ, 2019.

2. “Viva Verdi” – концерт з творів Дж.Верді. Авторський проект Марії Берлад. Учасники: струнний квартет “Misericordia”, солісти-вокалісти та інструменталісти. / Будинок Актора. (19.12.2020). Київ, 2020.

3. Оперна постановка В. А. Моцарт “Cosi fan tutti” / Sternensaal, Bümpliz. (16-17.06.2023). Бюмпліц (Швейцарія), 2023.

4. Концерт оперної музики. Сцени з опери Дж.Верді “Il Trovatore” (онлайн – трансляція для Комісії запису концерту від 06.09.2019 року). Творчий мистецький проект Марії Берлад на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Над проектом працювали: автор, керівник проекту - Марія Берлад, солісти-вокалісти: Юлія Алексєєва (сопрано), Дарія Князева (мецсо-сопрано), Олег Злакоман (тенор) - Заслужений артист України, соліст Одеської Національної опери та Київського національного театру опери та балету імені Т.Шевченка; Роман Страхов (баритон) – соліст Львівської Національної опери імені Соломії Крушельницької та Народний артист України Сергій Ковнір (бас) – соліст Київського Національного оперного театру ім. Т. Г. Шевченка. У концерті приймали участь Академічна хорова капела Українського радіо під орудою Заслуженої артистки України Юлії Ткач та Симфонічний оркестр “Misericordia” – художній керівник та головна диригентка – Марія Берлад. Проект був втілений за підтримки ГО «Милість».

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	10
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ СТВОРЕННЯ ОПЕРИ «ТРУБАДУР» – ВІД РИЦАРСЬКОЇ ДРАМИ ДО РЕВОЛЮЦІЙНО-ПАТРІОТИЧНОЇ ОПЕРИ.</b>	
1.1. Дж.Верді та його місце у розвитку оперного мистецтва ХІХ століття.....	14
1.2. Літературне джерело опери. Особливості лібрето та його драматургічна структура.....	19
1.3. Структура опери Дж. Верді «Трубадур»: принципи оркестрового викладу, особливості виражальних засобів.....	24
<b>РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНА ЕСТЕТИКА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ДЖ.ВЕРДІ.</b>	
2.1. Сильові особливості оперно-вокальної творчості композитора.....	48
2.2. Вокальна техніка та виконавські прийоми у головних партіях опери Дж.Верді «Трубадур».....	61
<b>РОЗДІЛ 3. ОПЕРА ДЖ. ВЕРДІ «ТРУБАДУР» В ЛОГІЦІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ РІШЕНЬ.</b>	
3.1. Класичні сценічні постановки та кінематографічні адаптації опери «Трубадур». Їхнє місце у популяризації твору.....	69
3.2. Сучасні режисерські інтерпретації опери та інноваційні підходи сценографії та психологічного наповнення.....	75
3.3. Особливості формату концертного виконання опери.....	79
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	88
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	90

## ВСТУП

Опера "*Трубадур*" Джузеппе Верді займає особливе місце у світовій музичній культурі як один із найяскравіших прикладів італійської романтичної опери середини ХІХ століття. Її драматизм, експресивна музична мова, насичена мелодика та емоційна напруга зробили твір невід'ємною частиною оперного репертуару багатьох театрів світу.

**Актуальність теми.** Звернення до класики оперного мистецтва – творчості Дж.Верді вимагає від дослідників та практиків-диригентів розкрити сутнісні основи академічної класичної культури у всій повності і ємкості своєї сутності. Взірець творчості Митця – опера «Трубадур» увінчала шлях композитора злетами, визнанням у сфері оперної культури та у просторі критиків, науковців і дослідників. В контексті історичного шляху, твір був представлений численними сценічними рішенням та інтерпретаційними підходами, що дало можливість осмислити ідею опери у вимірі особистісних позицій композитора, його світоглядних принципів та переконань. Актуальність дослідження визначається потребою глибшого осмислення змін у трактуванні "*Трубадура*" у різні історичні періоди. Сучасна оперна практика демонструє широку палітру інтерпретацій — від традиційних сценічних втілень до радикально оновлених концертних версій, що зумовлює необхідність комплексного аналізу традиціоналістських і новаторських тенденцій у постановках.

Мета роботи полягає у вивченні історичного розвитку постановок "*Трубадура*", аналізі виконавських, режисерських та диригентських інтерпретацій, а також виявленні особливостей концертних виконань опери у контексті традиціоналізму та новаторства.

Відповідно, актуальність дослідження зумовлено потребою комплексного дослідження індивідуально-авторських інтерпретацій опери Дж. Верді

«Трубадур» крізь призму практичного досвіду під час авторської постановки опери.

Відповідно до поставленої мети в дослідженні вирішуються наступні **завдання**:

- 1) встановити жанрові та стильові характеристики опери;
- 2) вибудувати композиційний розвиток опери в контексті її драматургічних особливостей;
- 3) визначити стильові особливості оперно-вокальної творчості митця;
- 4) виявити особливості вокальної техніки та виконавських прийомів у головних партіях опери Дж. Верді «Трубадур»;
- 5) встановити структурні особливості партитури опери Дж. Верді «Трубадур»: принципи оркестрового викладу, особливості виражальних засобів;
- 6) узагальнити поняття класичного та нетрадиційного сценічного рішення опери;
- 7) визначити особливості авторського осмислення концертної постановки опери Дж.Верді «Трубадур» - проблеми та досягнення в реалізації проекту.

**Об'єкт дослідження** – оперна творчість Дж Верді. Об'єктом дослідження є опера Джузеппе Верді "*Трубадур*" у її різноманітних сценічних і концертних втіленнях.

**Предметом дослідження** виступають естетичні, інтерпретаційні та виконавські аспекти постановок "*Трубадура*" в історичній динаміці.

**Методологічну базу** представляють музикознавчі праці з проблем:

- *музичного жанру, стилю та форми* - Іванова І., Соловцова Л. А., Черкашина-Губаренко М.Р.
- *виконавства, музичної педагогіки* – Гнидь Б.П., Ламперті Ф.

- *драматургії* - Галь Г., Маркеза Г.
- *композиторської творчості* - Благодатов Г., Бушен А., Карс А.
- *режисури* - Покровский Б., Нескоромна А.О., Москаленко В.Г.

**Методами дослідження є:**

- 1) історикокультурологічний – для вивчення культурологічного та загально-історичного контексту оперної творчості Дж. Верді;
- 2) історико-біографічний – для вивчення життєвого і творчого шляху композитора, творчого оточення (зокрема, виконавців його творів), а також створення історіографії оперної діяльності митця;
- 3) метод стильового аналізу та герменевтичний – у дослідженні оперних творів, що репрезентують стильові напрями оперної культури ХІХ століття, розкритті їх естетичних і композиційних особливостей;
- 4) аналітичний - використовується в процесі детального розгляду матеріалу дослідження;
- 5) методи семантичного, інтонаційного, структурного та порівняльно-типологічного аналізу — у процесі аналізу оперних творів композитора та виявлення їх жанрових та стильових особливостей.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше здійснено системний розгляд оперного доробку Дж.Верді в аспекті аналізу співвідношення класичних інтерпретаційних сценічних рішень опери «Трубадур» та введено в науковий обіг ряд проаналізованих новітніх нетрадиційних інтерпретацій опери, зокрема практичний аспект її концертного сценічного рішення. Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі концертних виконань "*Трубадура*" як окремого напрямку розвитку оперної інтерпретації, що поєднує риси традиціоналізму та елементи режисерських і виконавських інновацій.

**Матеріал дослідження** складають: Партитура опери Дж.Верді «Трубадур», музичні зразки записів опери.

**Основний зміст роботи.** Обґрунтовано актуальність обраної теми, розкрито стан наукової проблематики, визначено об'єкт і предмет дослідження, його мету і завдання, методологічну базу, наукову новизну, практичне значення, охарактеризовано структуру роботи.

**Структура роботи** визначається логікою дослідження і складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаних джерел.

## **РОЗДІЛ 1. Опера Дж.Верді «Трубадур» – від рицарської драми до революційно-патріотичної опери.**

Опера "*Трубадур*" (1853) Джузеппе Верді стала визначною подією у музичному житті Європи середини ХІХ століття, закріпивши репутацію композитора як одного з найвизначніших майстрів італійської оперної сцени. Вже з перших постановок у Римі та Парижі твір здобув надзвичайну популярність, незважаючи на складний сюжет і високі вимоги до виконавців. Історичний шлях "*Трубадура*" характеризується постійними змінами в трактуванні як виконавських партій, так і режисерських концепцій, що дозволяє простежити еволюцію підходів до інтерпретації оперного мистецтва загалом. У різні періоди головна увага зосереджувалася то на вокальній віртуозності солістів, то на драматичній наповненості образів, що відображало загальні тенденції музичного і театрального розвитку епох.

Опера Дж.Верді «Трубадур» - одна із самих відомих і прославлених опер композитора. Вона входить в репертуар всіх театрів світу. Музика опери надзвичайно мелодична, емоційно наповнена, схвильована, гостро драматична і в той час – проста і доступна – має надзвичайний вплив на слухача. Опера «Трубадур» була сімнадцятою оперою у творчості Дж.Верді і входить до тріади опер (поряд з «Ріголетто» і «Травіатою»), які рахуються шедеврами зрілого періоду творчості композитора і містить в собі сміливі, новаторські, а також зрілі, вже сформовані на той період риси стилю композитора. Написана ця опера в непростий політичний період для Італії (період реакції після придушення революції 1848 року), а також в період особистої трагедії композитора (після втрати рідних йому людей). Вона займає особливе місце у творчості композитора. Тому своїм завданням у написанні даного розділу ми ставимо як найглибше дослідити творчість Дж.Верді періоду створення опери «Трубадур», історію створення опери від знайомства з першоджерелом (драмою відомого іспанського драматурга Дон Антоніо Гарсія Гутьєрреса), написання лібрето (відомим італійським лібретистом Сальваторе Каммарано)

до, власне, створення музики; встановити жанрові та стильові характеристики даної опери; вибудувати композиційний розвиток опери в контексті її драматургічних особливостей, що допоможе нам у її практичному втіленні.

### **1.1. Жанрові та стильові характеристики опери: історіографія питання.**

Джузеппе Верді – геній музичного мистецтва, всесвітньо-відомий італійський композитор, національний герой своєї Батьківщини, творчість якого захоплює і надихає слухачів різних країн і національностей. Інтонації його мелодій народилися з інтонацій народних пісень, підкоряють красою і драматичною виразністю. Створити мистецтво емоційно правдиве і зрозуміле для мас – таким було першим і основним завданням Верді. Власне у простоті музичної мови, наближенні до народної, побутової музики композитор вбачав шлях до правдивого і найбільш глибокого вираження людських почуттів.

Опери Верді нерозривно пов'язані з Італією, з її національним визволенням і об'єднанням. Ще з XVIII століття, коли землі Італії були роздроблені, захоплені і пригноблені іншими державами, представники італійського просвітництва закликали до об'єднання культурних сил країни, до розвитку національної літератури. А з 1789 року в кругах італійських письменників знайшли відгук ідеї французької революції. Завоювання Бонапартом Італії внесли зміни в її життя і були спочатку позитивно сприйняті - були знищені привілеї дворянства і духовенства, папа втратив світську владу. Однак італійці зрозуміли, що їхні надії на незалежність не справдились, - господарями в їхній країні стали французи.

Наприкінці першого десятиліття XIX століття почали виникати перші таємні революційні об'єднання карбонаріїв, що виступали проти французького панування. Революційний рух посилювався після Віденського конгресу, коли Італія знову була роздроблена, а більша її частина перейшла до Австрії.

Провісники італійського романтизму якраз були карбонаріями. Італійський романтизм висунув прогресивні естетичні ідеали, за якими мистецтво повинно відображати реальне життя, воно має бути правдивим за змістом і вільним за формою.

На початку 30-х років, після 10 років затишшя, розпочався новий підйом революційного руху. В 1831 році прокотилася хвиля повстань по всій країні, області, які повстали, зробили спробу об'єднатися в єдину державу, але повстання були жорстоко придушені австрійськими військами. Тим не менше, революційний рух ішов на підйом а Італія пробуджувалася. «Рісорджіменто» - так назвали цей період підйому духовного життя Італії, коли всі культурні сили країни – наука, література і мистецтво – об'єдналися в єдиній меті національного відродження. На заклик визвольного руху відгукнулася й італійська опера – мистецтво, що користувалося особливою любов'ю у італійського народу. Хоча італійська опера переживала серйозну кризу і на шляху до створення нового оперного напрямку мала пройти нелегкий шлях. Цей новий напрямок формувався під прогресивною дією італійського літературного романтизму.

Першим рішуче став на шлях оперної реформи Джоакіно Россіні. Він звернувся до героїчної тематики, яка була співзвучною з запитам сучасності. Інші композитори слідом за Россіні відмовлялися від застарілих міфологічних сюжетів і почали звертатися до героїчних сторінок минулого, до людини і її внутрішнього світу. Творчість геніального Джоакіно Россіні і його молодших послідовників Вінченцо Белліні і Гаetano Доніцетті – це кращі досягнення італійського оперного мистецтва першої третини ХІХ століття. Італія особливо мала потребу в мистецтві, яке б мобілізувало духовні сили народу.

Джузеппе Фортунато Франческо Верді народився у 1813 році, а вже в кінці 30-х років на італійській сцені з'явилася перша його опера. Творчий шлях Верді охоплює майже три чверті століття. Це був шлях сміливих пошуків і постійної наполегливої праці. В перших операх Дж.Верді, особливо їхній

мелодичній мові, помітний вплив його старших сучасників – Дж.Россіні, В.Белліні і Г.Доніцетті, творчість яких він високо цінив. Свого часу на музиці Дж.Россіні він вчився майстерності контрастного ансамблевого письма, в музиці В.Белліні Дж.Верді цінував його самобутню і емоційно правдиву мелодику, а під впливом романтичної мелодрами Доніцетті, формувалися здібності щодо виявлення емоційних, драматичних контрастів. Але в його операх чітко виступають такі індивідуальні риси, як енергія ритмів, поривчастість, сура меланхолія, величезний драматичний темперамент.

В операх Дж.Верді 40-х років з'являються нові риси. Зберігаючи в основному старі форми, Дж.Верді в той же час прагне до драматичної єдності, цілності твору. Майже в кожній опері ми бачимо паростки чогось нового – і в мелодиці, і в стилі речитативів, і в структурі ансамблів, і в поглибленні ролі оркестру, але перш за все – у ставленні до сюжету, як основи драматичного твору. Дж.Верді шукає сюжети з глибоким ідейним змістом, насичених дією, сильними, яскравими, контрастними емоціями. Тому він звертається до відомих класиків європейської літератури – Вільяма Шекспіра, Фрідріха Шиллера, Джорджа Байрона, Віктора Гюго, чия драматургія зайняла важливе місце у творчості Джузеппе Верді. В них він знайшов спільні риси, які відповідали його власним творчим уподобанням. Його потяг до трагічних конфліктів, до похмурої героїки, до ефектних драматичних ситуацій, з яскравою театральністю і життєвою енергією, романтичною патетикою, знаходили відгос у творчості цих літераторів. Після «Набукко» і «Ломбардців», які зробили Джузеппе Верді улюбленим італійським композитором, його «Ернані» принесла йому славу за межами Італії. Ця п'єса Віктора Гюго з її похмурою романтикою, з ефектними сценами клятв, помсти, таємних викрадень, протистоянь дала багату поживу творчій уяві композитора. Вона привабила його духом протесту, динамічністю драматургії, яскравим місцевим колоритом, правдивістю ліричних сцен. Його музика емоційна, багата мелодичними зворотами зі щирістю романтичної мелодрами, яка полонила слухачів як ранніх, так і подальших опер Джузеппе Верді. Найбільшого значення набув

новаторський твір 40-х – опера «Макбет», як перший крок до створення музичної психологічної драми. Джузеппе Верді досяг в ній найбільшої виразності в декламаційному письмі і в оркестрі, розкриваючи душевну трагедію героїв. Створив образи, достойні Вільяма Шекспіра за силою і правдивістю. Ініціатива у виборі сюжету і в написанні лібрето належала композитору. І сценарій він намічав в більшості сам. Наприклад, працюючи над «Макбетом», Дж.Верді не тільки керував написанням сценарію і лібрето, а і сценічним оформленням опери, виконанням артистів, їх грою на сцені. Це було новим явищем у практиці італійських оперних театрів.

У його відомій тріаді опер («Ріголетто», Трубадури» і «Травіаті») в найбільшій мірі виявилися кращі риси творчості Дж.Верді – це простота і доступність, щирість почуттів. Це ритми і інтонації італійських народних пісень і танців. Ця пісенність поєднується з великою драматичною динамічністю. Дж.Верді створює сцени, де мелодії природно поєднуються з наспівною декламацією, де в пориві стрімкої дії відкриваються різні характери героїв. В операх центрального періоду він відійшов від зображення історичних подій, але ідейний напрям творчості не змінився. Це і захист принижених, бідних і викриття і засудження гнобителів. Це реалістичне втілення багатогранних і своєрідних характерів, гострих життєвих конфліктів. Цьому завданню він підчиняє і побудову лібрето, процесом створення якого тепер активно керує.

Зазвичай, вибравши сюжет, Дж.Верді перш за все обдумує постановку вцілому: уявляючи дійових осіб, їх оточення, місцевий колорит, зокрема і сценічну техніку. Після цілого переходив до конкретизації окремих картин. Це і хід дії, і обстановку: вказував розміщення вікон, дверей, меблів, розміщення на сцені предметів і дійових осіб. Перш ніж писати музику, Верді дуже ясно уявляв собі характери, навіть зовнішній вигляд, міміку, рухи своїх героїв. І тільки тоді, коли драма вибудовувалася в нього перед очима, він міг знайти для

неї відповідне музичне втілення. В цьому одна з основних якостей опер Верді – театральність.

В житті Дж.Верді епоха створення «Трубадура» була справді трагічною. В 1851 році померла його мати, а влітку 1852 не стало Сальваторе Каммарано, який трудився над лібрето і так старанно переробляв його за вказівками композитора. Але він не встиг закінчити тексти до деяких сцен опери. Доопрацювання взяв на себе маловідомий неаполітанський поет Леоне Бардаре. Дж.Верді був засмучений цією гіркою втратою, але така важлива риса, як професійна дисципліна, не дозволила йому зупинити роботу над оперою. В листі до Вінченцо Луккарді від 14 грудня 1852 року, Дж.Верді пише про поїздку до Риму через Чівіта-Век'ю і пише, що «Трубадур» цілком завершений і він ним дуже задоволений. Тепер потрібно, щоб оперою були задоволені римляни. І дійсно, «Трубадур» став улюбленою оперою не тільки італійців. А у творчості композитора він став найбільш складним творчим явищем, що є центральним, але водночас поєднує ранні і пізні твори великого композитора.

## **1.2. Літературне джерело опери. Особливості лібрето та його драматургічна структура.**

Опера Дж.Верді «Трубадур» - одна з самих відомих опер Дж.Верді. Це сімнадцята опера, написана великим композитором. Від задуму про написання до першої постановки опери пройшло три роки. Початок роботи над новим твором припадає на тяжкий період у житті Італії, після повного придушення революції 1848 року. Почалися репресії, переслідування революційних діячів, серед яких і друзі Дж.Верді. Можливо співзвучним настроєм післяреволюційної Італії стала для Дж.Верді драма відомого іспанського драматурга Дон Антоніо Гарсія Гутьєрреса (1813-1884). У Мадридському виданні 1837 року, що зберігається у Паризькій Національній Бібліотеці, зазначається, що «Трубадур» - це лицарська драма у п'яти діях, в прозі і віршах (El Trovador, drama

caballeresco en cinco jornadas en prosa e verso). Це був його перший самостійний твір для театру, написаний у віці двадцяти двох років, і який відразу ж прославив його ім'я. Прем'єра «Трубадура» відбулася 1 березня 1836 року в Teatro del Principe в Мадриді і була присвячена до бенефісу видатного актора Антоніо де Гусмана і мала величезний успіх, що знаменував собою перемогу романтичного напрямку в іспанському театрі. Дон Антоніо Гутьєрес написав ще багато історичних драм і його ім'я стало відомим за межами Іспанії. І аж через чотирнадцять років цією драмою зацікавився вже прославлений на той час маестро Дж.Верді.

Сюжет драми пов'язаний зі справжніми подіями початку XV століття і описує події, пов'язані з обранням наслідника престолу в королівстві Арагон. Претендентами на престол були герцог Фернандо де Антекер і граф Урхельський. Один користувався підтримкою знаті і крупного духовенства (в документах згадується і прізвище ді Луна), а інший опирався на демократичні верстви населення, на підтримку народу. Тому боротьба за престолонасліддя набула одночасно і класового відтінку. Це був і епізод першого повстання мілкої буржуазії проти феодального дворянства. Боротьба тривала біля двох років, допоки спеціальна комісія при арагонському парламенті не висловилася на користь Фернандо де Антекера. Це було 25 червня 1412 року. Але граф Урхельський відмовився визнати Фернандо королем і підняв повстання, в якому його підтримало населення міста Урхеля. Це були прості люди, дехто з рицарів, а також у війні приймали участь і наймані війська гасконські і англійські. Повстання потерпіло поразку, граф Урхельський був взятий в полон, але король помилував його і відпустив.

Такі історичні факти, але в драму ввійшли тільки епоха і атмосфера міжусобної війни. Взята також Дон Антоніо Гутьєресом знатна арагонська фамілія ді Луна. Але сюжетна лінія, що пов'язує циганку Азучену і двох синів графа, також і історія суперництва братів у коханні до прекрасної Леонори - це плід фантазії драматурга.

Тепер розглянемо героїв драми і, пізніше, опери. Головний герой, чийм іменем названа драма, є дон Манріке (в опері Манріко – на італійський лад). Він не є вождем народного повстання, але прибічник одного з претендентів на арагонський престол, графа Урхельського. Він грає роль позитивного героя. Його збройні зіткнення з королівськими прибічниками, з жорстоким і надмінним доном Нуньо де Арталь, графом ді Луна, також з канонами католицької церкви – це боротьба вільної особистості, що надає перевагу законам серця, з умовними і жорстокими законами середньовіччя. Цей конфлікт є типовим для романтичної драми, він робить героя ворогом для можновладців і разом з тим розкриває його благородство і безстрашність перед людьми, що не сковані, або прагнуть вирватися з догм часу і розділяють передові погляди. В драмі любов Леонори і Манріко долає багато перешкод: і внутрішніх родинних (у драмі протистояння з братом дон Гіленом де Сесе), і домагання закоханого в неї дона Нуньо, а також церковних, коли вона пройшовши постриг, покидає монастир зі своїм коханим і переховується в замку Кастелор, кидаючи виклик владі і земній і небесній. Коли трубадур попадає в полон до дона Нуньо, той порушує наказ самого короля, щоб задовільнитися помстою і знищити Манріке. Зміст останнього акту співпадає з останнім актом опери. Звичайно, цензура католицької Італії ніяк не могла допустити на сцену монахиню-клятвопреступницю. Це розумів Верді, тому він вирішив любовну лінію Леонори і Манріко скоротити і вивести на перший план іншу центральну тему, якій в драмі Дон Антоніо Гутьєреса відведено другорядне місце – тему Азучени - месниці. Тепер акценти зміщуються. Другий акт драми «Монастир» майже повністю виключається з лібрето. В оперу входить тільки короткий епізод – діалог Леонори з подругою і хода монахинь після обряду постригу (в опері – до обряду). Все, що стосується історії викраденого графського сина, страти старої циганки, життя Азучени, зберігається в опері і виводиться на передній план. Відомо, що на початку роботи над лібретто вважав циганку головною героїнею опери і навіть хотів її іменем назвати всю оперу. І надалі він залишився вірний думці, що сама

основна ідея опери – це помста. Дуже вдало у драматургічному плані переставлено з третьої дії в другу розповідь Азучени. Це переносить образ матері в центр подій, виділяючи центральний для композитора мотив помсти. Про те, заради чого і яким чином Дж.Верді переставляє драматичні акценти, можна побачити у порівнянні «Сцени в Каstellорі» у четвертому акті Гутьєрреса «Викриття» і у Дж.Верді – друга картина третьої дії «Син циганки».

У Дон Антоніо Гутьєрреса: Леонора очікує Манріке. Рюїс говорить, що він спить. Леонора одна. В монолозі показує свої душевні переживання про переступ монашої клятви, про свою любов. Входить Манріке і розказує свій віщий сон про лихо, яке їх очікує. Це типовий романтичний діалог... Рюїс повідомляє, що Азучену схопили графські війська. Манріке вимушений зізнатися, що він син циганки, що тільки підкреслює їхню класову нерівність. Але Леонора клянеться, що любить його і віддасть за нього своє життя. Манріке спішить на допомогу матері, а Леонора залишається з тривожними думками і передчуттями. Отож, головне в сцені – душевна драма Леонори.

Тепер у Дж.Верді: роль Леонори зведена до мінімуму в цій картині, зате партія Манріко розгорнута у велике любовне Adagio і героїчну кабалетту «Di quella rìga» і фінальний хор «All'armi». Власне ця кабалетта і хор – це музичне рішення фіналу третьої дії, яке вносить суттєві поправки в образ Манріко. Це не тільки імпульсивний, рішучий, повний темпераменту героїчний заклик до дії, але й нарочите використання зворотів «багатостраждальна мати», «злюбні тирані», «вернути тобі свободу або загинути в бою», які могли визвати у італійського слухача певні асоціації. Ця лексика була знайома за виступами революційних ораторів, ними рябили сторінки газет 1848 року, завдяки простій мелодиці, створювалися асоціації з революційними піснями. Це і створило ту могутню кульмінацію і революційно-патріотичний сплеск, що виразилися у тривалих, ураганних оваціях, які викликала перша прем'єра опери 19 січня 1853 року в римському театрі «Апполо».

Серед хорів «Трубадура», окрім фіналу третьої дії, є ще один, також втілений Дж.Верді. Це «хор циган» з другої дії. По масовій пісенності нагадує хори з патріотичних опер 40-х років. Музика нагадує світлий, енергійний марш, що виник з інтонацій революційних пісень італійських патріотів, і несе в собі заклик до боротьби за свободу. Якщо прослідкувати послідовність самих яскравих музичних епізодів – хору циган, кабалетта Манріко і закулісний хор «Miserere», - то виникає образ вільного народу, що повстає на боротьбу, а потім розкриває трагедію загибелі своїх синів і їх оплакування. Власне музикою висловив композитор своєму народу все, що відчував і думав про його важку долю.

В лібретто, на відміну від драми Дон Антоніо Гутьєрреса, набагато пом'якшений образ графа ді Луни. Відсутні діалоги його протистоянь з братом Леонори. Він показаний в опері не жорстоким тираном, а більше ревнивим суперником. Музика не вносить в партію «благородного баритона» занадто суворих, жорстоких інтонацій.

Дуже важливо відмітити драматургію останньої дії п'єси Дон Антоніо Гутьєрреса, яку лібретист цілком залишив без змін, і яка володіла якимось дуже привабливими штрихами для композитора. Геніальний винахід Дж.Верді – сцена, де спів монахів «Miserere» і драматичний спів Леонори чергуються з закулісною піснею Манріко. Цей весь епізод цілком взятий у Гутьєрреса. Тільки там з-за сцени доноситься не спів монахів, а голос, що віддає наказ про виконання смертної кари, але у «єзуїтському» стилі: «Виконуйте добре, щоб виявити милість душі цієї людини».

Наступною трагічною кульмінацією опери є геніальний терцет в тюрмі. І цю сцену майже цілком ми знаходимо у Дон Антоніо Гутьєрреса. В драмі Манріке присипляє матір колисковою піснею, потім приходить Леонора, і в їхній драматичний діалог вплітаються фрази, які крізь сон вимовляє Азучена. Напевно власне ці епізоди мав на увазі Дж.Верді, коли говорив про «новизну і

своєрідність», про свободу форм, які надихають його над музичним втіленням драми Гутьєрреса.

Дійсно, для Дж.Верді, який в цей період вже прагнув до розширення звичних музично-драматичних рамок італійської опери, до новизни музичної композиції, такі сцени, як «Miserere», стали цінним завоюванням, яке дозволило по новому трактувати традиційну форму оперного ансамблю. В подальшому він використає цей принцип у знаменитій сцені правосуддя у «Аїді».

Таким чином, «Трубадур» посідає дуже важливе місце у творчості великого «музичного Гарібальді». В цій опері завершується єдина лінія революційно-патріотичних вердіївських опер 40-х років. В її музичній формі вже викристалізовуються зерна нового стилю, які цілком відкриваються в останніх творах. І в цей процес збагачення оперного жанру, який свідомо веде Дж.Верді, свою творчу лепту вносить талановита і смілива драма Дон Антоніо Гутьєрреса «Трубадур».

### **1.3. Структура партитури опери Дж. Верді «Трубадур»: принципи оркестрового викладу, особливості виражальних засобів.**

Головний двигун сценічної дії - музика. Головну роль у постановці музичної співочої драми - складного синтетичного театрального жанру - Верді відводить диригентові, місія якого - правдиво прочитати, зобразити, донести до слухача зміст опери згідно задуму композитора. Як не можна уявити собі оперу-серіа без співака-віртуоза, так і не можна уявити вердіївську драму без єдиної організуючої особи, без музичного керівника, тобто без диригента. Пошуки диригента нового плану (як і співаків) постійно турбують композитора: «У вашому оркестрі є відмінні музиканти, але окремих людей замало для того, щоби визначити мої наміри, про які я говорив. Для цього потрібний Диригент» [23, с. 252]. І як прослідковує у своїй праці Гнидь Б.П. [15, с. 49]. Дуже часто, якщо було необхідно, Верді брав на себе роль

диригента. Також він вперше вводить у роботу над виставою режисера, роль якого, як і диригента, - підкорити всі чинники вистави єдиному художньому завданню, продиктованому музикою. При необхідності, композитор працював із співаками над оперними ролями. Третьою особою у створенні вистави, на думку Дж.Верді, має стати художник-сценограф.

Естетичні погляди Верді формувались під впливом італійського революційного романтизму, в основі якого лежала ідея тісного зв'язку мистецтва із дійсністю, в його доступності народу. Придворний блазень, обездолена циганка, повія стають героями його опер, які пронизані реалістичним, хвилюючим гуманізмом.

Попри те, що оркестрування у Верді майстерне, композитор покладався в основному на свій мелодійний дар для вираження емоцій героїв і дії. Справді, дуже часто в операх Дж.Верді, особливо під час сольних вокальних номерів, гармонія навмисно аскетична, і весь оркестр звучить, як один акомпонуючий інструмент — наприклад, гітара. Деякі критики стверджують, що Дж.Верді приділяв технічному аспекту партитури недостатньо уваги, оскільки йому бракувало школи й витонченості.

Проте, було б несправедливим стверджувати, що Дж.Верді недооцінював виразну силу оркестру й не вмів використати її до кінця, коли йому це було потрібно. Більше того, оркестрове й контрапунктне новаторство (наприклад, струнні, що злітають по хроматичній гамі в сцені Монтероне, в «Ріголетто», щоб підкреслити драматичність ситуації, або, теж в «Ріголетто» — хор, що співає на «ммм..» за лаштунками, досить ефектно передаючи наближення буревію) характерно для творчості Дж.Верді настільки, що інші композитори не наважилися запозичити в нього деякі сміливі прийоми через їх миттєву впізнаваність.

При всій увазі, яку Дж.Верді приділяв оркестру, провідним він визнавав вокально-мелодичний фактор. Навіть стосовно ранніх опер Пуччіні Верді

висловлювався, що в його музиці переважає симфонічний принцип. Само по собі це непогано, але потрібно бути обережним: опера є опера, а симфонія – симфонія» [15, с. 47]. Для Дж.Верді голос і мелодія для нього завжди є головними. Він відстоював цю думку, ствержуючи, що в цьому є вираження типових національних рис італійської музики. Він виступав за вивчення композиторами класичної італійської вокальної літератури, творів Палестрини. У засвоєнні особливостей співочої культури народу він бачив успішний розвиток національних традицій музичного мистецтва. Також в листі до В.Тореллі у вересні 1872 року він пише: «Ви говорите: мистецтво, мистецтво... але не бажаєте вносити в театр ті перетворення, яких ці опери вимагають... Хочете ви ставити опери сучасні? Проводьте реформу. Не хочете? Повертайтеся до опер-каватин... До речі, я ніколи не вимагав і не вимагаю неможливого. Вимагаю одного: оркестра в тому складі, який прийнятий тепер в Ла-Скала, хористів – таких же, камертона – такого ж...» [23, с. 352]. Але в той час в Ла-Скала налічувалося в оркестрі 90 професійних оркестрантів і 90 хористів. Це той мінімум, який автор чув у виконанні своєї музики.

У співі він хотів чути поєднання «старого» з новою декламацією, а в опері – глибокий і багатосторонній вияв індивідуальних рис конкретних образів і драматичних ситуацій.

Відводячи головну роль у опері співакам, вони слідували, щоби акомпанемент був прозорий і не заставляв співаків форсувати голос. Тому, в основному, під час акомпанементу використовувалися струнні інструменти, часто без духових. Музичний матеріал акомпанементу не складний. Складається з рівномірно повторюваних нот однієї висоти, або характерний супровід типу бас – акорд, який використовується в різних ритмічних варіантах, іноді маршового або танцювального характеру. На такий акомпанемент накладається мелодизований остинатний малюнок або короткі фрази струнних або духових. Витримані акорди духових, що дублюють гармонію струнних, використовуються економно, освіжаючи звучання.

Прагнення не затемняти голоси приводило інколи, особливо при піщікато, до надмірної сухості звучання, і давало занадто легку опору для співаків. Духові інструменти, поряд зі звучанням в ансамблях, використовувалися і як солісти. Тутті використовувалося виключно в місцях самостійного звучання оркестру або в супроводі хорів, ансамблів. Фактура в тутті двохпланова – мелодія, яка часто дублюється в сексту або терцію і акомпанемент. Останній ритмізований настільки, що інколи здається не підпорядкованим, а самостійним елементом. Окремі групи оркестру в тутті змішувалися по теситурному принципу. Велику динамізацію в тутті створювали повторення нот в духових, зокрема тріолі, які переходили у квартолі. Стрімким динамічним характером воно різко відрізняється від тутті класиків.

Суттєвим кроком вперед було вміле використання хроматичних мідних духових інструментів. В партіях валторн акорди звучать в тісному розміщенні без традиційних пустот. Використовуються інструменти в різних строях, що пояснюється тим, що для хроматичних інструментів ще не було винайдено єдиного строю, і хроматичні валторни виготовлялися в різних строях, але укомплектовувалися набором крон для перестройки. Особливо вдалим було використання хроматичних труб. Їх почали використовувати не тільки у якості фанфар, але і досить вільно у мелодіях різного характеру і різної динаміки. Тому в тутті з'явилася мелодія, яку було яскраво чути, а трубачі змогли вільно використовувати яскравий тембр і грати вільно, не прикриваючи штучно звук, як цього потребує акомпанемент.

Такі додаткові інструменти як англійський рожок, арфа, різноманітні ударні – вводилися за потреби. Цікаво, що офіклейд використовувався як сумісний з тромбонами, так і як бас у групі дерев'яних духових, а ще дублював контрабаси з групою струнних. Дуже вдало Дж.Верді використовував і звичай, встановлений Дж.Мейєрбером, використовувати сценічний духовий оркестр – банду, як додатковий оркестр, а не як групу музикантів, що на деякий час покидає оркестрову яму. Також досягненням Дж.Мейєрбера є включення в

склад оркестру органу. Темперамент Верді надавав його оркестру більшу динамічність і яскравість, чим у його попередників. Хоча ті засоби і прийоми, які Дж.Верді знаходив переносилися у наступні його опери дослівно.

В середині XIX століття в оперних театрах Італії стан оркестрів не був блискучим. Цей аспект враховувався композитором, який добре розумів всю «кухню» театральних справ. Про це говорить його манера оркестрування так, щоб оркестр добре звучав у самих різних маленьких складах, коли навіть якісь голоси будуть відсутні. Звідси і правило, щоб в тутті у струнників були всі елементи музичного матеріалу – мелодія, гармонія і бас. Мелодія могла бути відсутньою, якщо вона виконувалася співаком або першим голосом духових. Щодо духових, то певну перевагу автор надавав першим голосам, ніби не надіючись на інші. Для трьохголосних епізодів він вибирав першу флейту, перший гобой і перший кларнет. Він чув, що ці голоси погано зливаються, але продовжував використовувати цю комбінацію. У супроводі речитативів, де струнний квінтет грає один, Верді розміщує середні голоси так, щоб важливі ноти акорду були у другої скрипки, а менш важливі – у альти, ніби розраховуючи, що альти може і не бути. Хоча на якості оркестровки ці моменти не відбивалися. Оркестр Дж.Верді завжди динамічний, контрастний, виразний, з характерним колоритом.

У відповідності до традицій італійської опери супровід співаків повинен бути легким. Тому до цих умов прекрасно підходить акомпанемент, який виконують тільки струнні. Роль струнного квінтету у Дж.Верді надзвичайно велика. Таких місць багато і в речитативах, і в аріях, дуетах чи ансамблях.

В речитативах оркестр повністю «на задньому плані». Значна частина фраз виконується зовсім без оркестру. Він тільки іноді короткими акордами підтримує інтонацію або дає емоційне забарвлення тексту. Тут існує великий простір для творчої фантазії співака. Ми знаходимо і спокійні, м'які витримані акорди на сильні долі, і більш акцентовані на другій долі – після співака, нарешті – рішучі, тверді, короткі, синкоповані. В самих збуджених місцях до

струнних приєднуються духові і ударні – в результаті по контрасту виходить удар неабиякої звукової сили. Більш теплі за емоційним забарвленням місця можуть супроводжуватися витриманими акордами квінтету, що дає співаку повну, але м'яку опору. Якщо акорд грати тремоло, то зразу виникає відчуття тривоги, нестійкості. Таким чином, навіть самий простий акомпанемент струнних дає величезний простір автору для емоційного забарвлення музики. Речитативи в операх Дж.Верді, не дивлячись на здавалось би простоту, є надзвичайно динамічними, різноманітними і темпераментними.

Якщо струнний квінтет використовується для акомпанементу в аріях і сценах, Верді не обмежується простою ритмізацією, він тим чи іншим чином збагачує музичний виклад. Саме звичайне – це часткове дублювання голосу першими скрипками (не всієї мелодії, а окремих її зворотів). Цей спосіб використовується на коротких відрізках і в поєднанні з іншими прийомами. Більш ефективно накладення рівномірних восьмих у середніх і низьких голосах на рухливий малюнок перших скрипок, що надає динаміку і збуджує емоційний стан музичного викладу.

Після тривалого, і хоча і різноманітного звучання одних струнних, вступ духових сприймається як нова свіжа оркестрова фарба. Надзвичайно тепло сприймається вступ валторн, а також по особливому сприймається витримана педаль духових з окремими короткими фразами струнних. Також ефектними є акорди духових, що повторюються у витриманих гармоніях ритмічного акомпанементу струнних. З цією ціллю використовуються валторни, кларнети і фаготи в різних поєднаннях. Педаль може комбінуватися з фігурацією і мелодією, яка дублює основну в терцію чи сексту.

Верді дуже рідко використовує контрапункт. Фактура зазвичай складається з мелодії і елементів, що її дублюють, гармонії, подвоєної в різних групах, бас. В легких місцях бас виконується одними контрабасами, так як віолончелям надається частина мелодії. В місцях з більш насиченою оркестровкою на допомогу струнним приходять фаготи, тромбони і чімбассо

(контрабасовий тромбон або туба в сучасних оркестрах). В тутті витримана гармонія часто заміщується акордами, які повторюються. Туттійне звучання завжди відмежовується від місць з прозорою оркестровкою і є завжди драматично виразним. *Тутті-піаніссімо* Дж.Верді використовує як виключення. Самий виразний приклад, це прощання помираючої Віолетти з Альфредом (останній акт з «Травіати»), коли весь оркестр з літаврами і великим барабаном грає стаккато в ритмі траурного маршу з паузами. Не дивлячись на густе і похмуре звучання, але завдяки паузам між стаккато, воно не перекриває співу сопрано в середньому регістрі. Такий самий тривожний і драматичний момент у фіналі «Трубадура» (№14). Дж.Верді застосовує туттійне піаніссімо. Воно передає колосальну напругу і атмосферу сцени.

Дуже тонко відчуває Дж.Верді виразність оркестрових тембрів. Що краще за гобой може передати жалібливість настрою, чи чутливість, яку передає соло кларнета. Так цілі арії співаються на фоні солуючої віолончелі чи кларнета. Іноді достатньо одного виразно оркестрованого акорду, щоб створити потрібний настрій.

Дж.Верді з великим успіхом розвиває прийом, який винайшов і втілював відомий італійський композитор XVIII століття Нікола Піччіні. Він полягає у викладенні головного музичного матеріалу в оркестрі, а на його фоні вокалісти співають речитативні фрази, які не мають самостійного значення. Цей прийом дозволив у подальшому симфонізувати оперу, добитися безперервного розвитку в масових сценах. Оркестр в даному випадку створює і передає загальний настрій, а на його фоні розігруються навіть протилежно емоційні сцени між окремими героями.

Дуже вміло і продумано Дж.Верді насичує партитуру опери виразними і відповідними образному змісту тональними фарбами. Образ старої циганки, яка загинула на вогнищі, напевно не випадково, пов'язаний з похмурою тональністю *мі-мінор* (і в розповіді Ферандо, в пісні Азучени, також в її оркестровому викладенні, у допиті Азучени, її колискова в останній картині). А

епізоди, що розкривають кохання Леонори і Манріко, викладені в романтичному, теплому-піднесеному *ля-бемоль мажорі* і паралельному *фа-мінорі* (кабалетта з арії Леонори з другої картини, любовне Adagio Манріко, фінал другої дії, арія Леонори, пісня Манріко і дует Леонори з графом у сьомій картині). Проте, в моменти трагічних подій, з появою думок про смерть, з'являється тускле забарвлення *ля-бемоль мінору* (це і хор «Miserere», і момент, коли Леонора вирішує померти за Манріко, і перше Andante з другої картини). В близькій тональності *мі-бемоль мінор* розгортається сцена смерті Леонори і остання кровава розв'язка, що завершає оперу. А самі яскраві моменти опери (хор циган і кабалетта Манріко) звучать в яскравій, світлій тональності *До-мажор*.

Вміння Дж.Верді писати для оркестру так, що він стає рівноправним учасником дії, який співпереживає разом з акторами-співаками. Дуети і ансамблі показують чисельні приклади розкриття душевних станів і складних ситуацій оркестровими засобами. Партитура опери «Трубадур» оркестрована на класичний парний склад симфонічного оперного оркестру, до складу якого входять: дві флейти (друга регулюється з флейтою піколо), два гобої, два кларнети (в До), два фаготи, чотири валторни (починають в Мі), три тромбони і чімбассо (басовий тромбон або туба), литаври, великий барабан, трикутник, наковальня, дзвони, малий барабан, арфа; хори - чоловічі, жіночий, мішаний.

## ***IL TROVATORE***

(Опера у чотирьох частинах, восьми картинах.)

***Частина перша: «Дуель». Parte prima: «Il duello».***

***№1. Introduzione.*** Темп Allegro assai sostenuto з метрономом: четверть дорівнює вісімдесят вісім. Тональність Мі-мажор, розмір – чотири четвертих. Три тремоло у літавр і великого барабану зі зростаючою динамікою нагадують гуркіт грому, задають тон емоційної напруги і чогось таємничо-жахливого. Їм відповідає туттійне звучання всього оркестру в унісон, що охоплює діапазон

п'яти октав і носить фанфарний характер. Друге проведення на два піано струнними із затиханням вводить в характер ночі і стан засинання, що буквально відповідає драматичній дії на сцені. Раптові вигуки «*Allerta! Allerta!*» розпочинають сцену начальника охорони Феррандо і двох чоловічих хорів охоронців графа. Їхня розмова переростає в баладу Феррандо «*Di due figli vivea padre beato...*», яка написана у куплетній, складній двочастинній формі. В темпі *Andante mosso*, який відповідає першому метрону. Починається розповідь. Вокальну лінію дублюють кларнет і фагот із доповненнями в кінці фраз струнними. Друга частина балади «*Abbietta zingara...*» в темпі *Allegretto* (чверть дорівнює сто дванадцять). Інтонації голосу набувають містичного, страхітливого характеру. Цей спів у півголосу із акцентами на третю або інших слабих долях проходить у трьохдольному метрі. Голос дублюють флейта, гобой, кларнет і перші скрипки, а струнні басы, альти, другі скрипки, фагот і дві валторни акомпонує гармонічними акордами на кожен долю такту. Вкінці першого і другого куплету є переспів хорів в супроводі оркестрового тутті. Подальша розповідь Феррандо носить то речетативний, то діалоговий з хором характер. Часто міняються характер, динаміка і темпи музики. Від *Andante*, *Adagio*, *Poco più mosso*, *Allegro*, *Lento*, до *Allegro assai agitato*, в якому звучить останній фрагмент першої сцени «*Sull'oro dei tetti alcun l'ha veduta...*».

**№2. *Scena e Cavatina*** переносить нас і в інше місце дії, і кардинально міняється характер дійових осіб (в саду палацу в нічній тиші з'являються Леонора і Інес), що відображається у оркестровій палітрі: міняється тональність (мі-бемоль мажор), акомпонує струнний квінтет, динаміка – піано-піаніссімо. Як тихі, жіночі кроки, звучать у струнному квінтеті м'якоакцентовані акорди на слабких долях такту, підсилюючись динамічно, ніби наближаються до нас. У супроводі струнних на тремоло звучить схвильований речитатив – діалог, який переростає у ніжну каватину Леонори, в якій вся розповідь – це ніжні почуття, історія кохання до Трубадура. Вся каватина як ніжний ноктюрн, оповитий тінню романтичного суму. В цій музиці – і світлий порив великого щирого почуття, і несвідоме передчуття того пагубного водовороту, в який затягне дівчину любов

до трубадура. В тональності ля-бемоль мінор, темпі Andantino, у супроводі повторюваних восьми гармонічних нот у перших, других і альтів звучить арія «*Tacea la notte placida...*». Періодично у каденційних зворотах голос доповнюють віолончелі і контрабаси. У приспіві *Roso a roso animato* мелодію дублюють фагот, кларнет і перші скрипки, а акомпанемент набуває фактуру вальсовості (бас- два акорди). Після закінчення повільної частини звучать схвильовані репліки Інес і Леонори, яка з ліричної і ніжної перевтілюється у впевнену, готову до боротьби за своє кохання, вольову жінку. Звучить кабалетта «*Di tale amor, che dirsi...*». У рішучому характері вступають у ритмізованому супроводі валторни, другі скрипки і альти, а тему розпочинають перші флейта, гобой, кларнет і епізодично перші скрипки. Мелодія розгортається короткими мотивами по дві ноти через шістнадцяту паузу, що надає схвильованості, а мелодійні фрази, що піднімаються на стаккато вверх, показують впевненість і рішучість, і закінчують кожен фразу фієрітурні, блискучі, яскраві мелодичні звороти.

**№3. *Scena, Romanza e Terzetto.*** Насторожено, обережно, крадькома звучить вступ струнних до наступної сцени. Це Граф ді Луна потайки під покровом ночі приходить під вікна Леонори з надією побачити ту, в яку він закоханий і в півголоса, на фоні мерехтливого тремоло струнних граф відкриває свою закоханість в Леонору. Він надіється на взаємність, співає речетатив «*Tace la notte!..*». Але його наміри зайти до спальні Леонори перериває пісня трубадура Манріко «*Deserto sulla terra...*». Звучить вона під супровід арфи (імітує мандоліну). В тональності мі-бемоль мінор звучить Романс Манріко, в який вкраплені гнівні вигуки Графа, і які по закінченні романсу переростають в сцену і тріо Леонори, Графа ді Луни і Манріко. Відбувається дуель суперників. Музика звучить в темпі Allegro (чверть дорівнює сто сорок чотири). Всі репліки тріо розгортаються на ритмізованій, пунктирній мелодії, яка звучить у перших скрипок і флейти у супроводі струнних і епізодичними витриманими акордами у валторн і фагота з кларнетами. Друга частина тріо – це напористе, емоційне протистояння Графа і Леонори з Трубадуром. У тональності сі-бемоль мінор,

темпі *alla breve* від *Allegro assai mosso* звучить рішуча тема в ді Луни «*Di geloso amor sprezzato...*», яку дублюють гобой, кларнет, фагот і труба. Супровід на повторюваних нотах *staccato* у струнних і епізодичні *sforzando* додають напористого, войовничого характеру. В протиставленні звучання Графа звучить на схожому синкопованому музичному матеріалі дуєт Леонори і Манріко «*Un istante almen dia loco... - Del superbo e vana l'ira;..*». Їхню мелодичну лінію, що звучить в унісон, дублюють ті ж самі дерев'яні духові плюс флейта і перші скрипки, а до акомпанементу додаються ще чотири валторни. Фактура ущільнюється, але не перекриває теситуру звучання співаків. Після ще одного проведення теми звучить ще раз дуєт, але Граф ді Луна приєднується до їхнього ансамблю своєю речетативно-декламаційною партією. Згодом з'являються каденційні звороти, що повторюються. Фактура оркестру ущільнюється додаванням мідних духових інструментів, літавр і великого барабану, і в супроводі всього оркестру, стрімко, дуже динамічно закінчується тріо і перша дія опери.

#### ***Частина друга: «Циганка». Parte seconda: «La Gitana».***

***№4. Coro di Zingari e Canzone.*** Розпочинається друга дія великою хоровою сценою – хором циган, який є світлим, яскравим, святковим за настроєм. Змальовуючи образ бідного кочового народу, Верді ніби захоплюється ним, оспівує його близькість з природою, просте, вільне життя. Звідси і характер музики, що нагадує рішучий, енергійний марш, який має схожість з революційними піснями італійських патріотів. Можливо, тут і не було спеціальних намірів композитора до створення революційної пісні, але, напевно, думка про вільний народ підсвідомо створила цю урочисту, переможну мелодію. Тональність мі-мінор; в темпі *Allegro* розпочинається вольова, рішуча музика у оркестровому викладі, яку підхоплює чоловічий склад хору, і який згодом переростає у мішаний хор циган як могутню, прекрасну масову хорову сцену. Самим ефектним є приспів на словах «*Chi del Gitano I giorni abbella?*» у тональності До-мажор. Оркестр звучить у повному складі на

форте, і у групі ударних інструментів задіяно дві справжні наковальні, по яких чергуються четвертні удари на сильну і слабу долю всі десять тактів. Проводиться музичний матеріал у повторному викладі і має цілком потужну коду на туттійних акордах (*tutta forza*). Раптово, ніби розриваючи всю сцену масового гуляння, відкривається образ циганки Азучени, матері Манріко. Звучить її скорботна пісня «*Stride la vampa!*». Це жахлива історія смерті її матері. Вона описує цю сцену страти на вогні як видіння, яке вона бачить, що навічно закарбоване в її пам'яті і у серці. Написана у трьохдольному метрі (розмір три-восьмих), під акомпанемент струнних стаккато на піаніссімо у фактурі – бас, акорд, акорд. Темп *Allegretto*. Епізодично перші скрипки дублюють мелодію. У других половинах фраз, фактуру доповнюють витримані акорди у кларнетів і фаготів. Між двома куплетами звучить маленька перегра у гобоя і кларнета, що відображає жалісливий, тужливий характер музики. Після другого куплету пісні хор циган перериває Азучену, говорячи, що пісня її сумна, на що Азучена відповідає, що сумна і вся історія. Вона повторює таємничі слова: «*Mi vendica...mi vendica...*». Ці слова перед смертю сказала її матір, і вона зараз тривожно шепче їх для Манріко, ніби передаючи послання через покоління. На вже знайомій нам мажорній, активній музиці, хор циган зі словами «*Andiamo, andiamo*» і на приспіві «*La zingarella*» віддаляються зі сцени і їх пісня затихає. Залишається Азучена з пораненим Манріко.

**№5. *Scena e Racconto*.** Манріко просить її розказати цю сумну історію і Азучена, дорікнувши сину, що він віддалився від неї у пошуках слави у своїй молоді роки, і розповідає йому страшну історію її матері-циганки, яку граф засудив до смертної кари. Велику напругу передають партії альтів і других скрипок. Перші скрипки і гобой на піаніссімо грають в кожному такті мотиви з двох нот, що нагадують схлипування чи стогони. В темпі *Andante mosso* звучить розповідь «*Condotta ell'era in ceppi...*» В ході цього номеру ми чуємо, як вели через натовп її матір і йшла вона слідом з маленьким сином на руках, як не могла підступитися ближче, як пробувала зупинитися і благословити її матір, як штовхали палками до вогню і як мати викрикнула їй прощальні слова:

«Відімсти за мене», як зростає напруга у словах, так і зростає напруга у музичному викладі. З'являються удари літавр, акцентовані акорди у валторн, дерев'яних духових і басів. Додаються і підсилюють звучання витримані гармонії у кларнетів і фаготів. В наступному епізоді акомпанемент струнних міняється з восьмих нот на гармонічні акорди, які пульсують шістнадцятими тривалостями з акцентованими сильними долями, що підсилюють акорди на сильних долях валторнами і дерев'яними духовими. При розповіді про те, як вона викрала маленького сина пульсація шістнадцятими переходить до двох флейт в овтаву, а струнні витримують заліговані акорди з пульсуючим мордентом у альтів на одному звуці, який обривається на мілкому тремоло на ноті Сі у перших скрипок. *Roso più mosso* проходить у тремольованому викладі теми пісні Азучени. Другі скрипки і альти теж на тремоло створюють гармонічну основу до цієї мелодії. А в солістки звучать короткі фрази речетативного характеру і мелодично не прив'язані до акомпанементу. Справжньою кульмінацією історії стає фраза: «*Mi vendica!*»... На цьому слові на фортіссімо вступає весь оркестр. Починається розділ *Allegro agitato*. Великий вибух звучності спадає на дімінуендо за чотири такти. Міняється фактура акомпанементу. Восьмими стакатними нотами на піаніссімо супроводжують спів струнні, валторни, кларнети і тромбон. Через вісім тактів звучить різке фортіссімо тутті на один такт. І так через кожні три такти, ніби вибух, ніби шалені язика полум'я, що піднімаються вгору, ніби жахливі видіння викраденої дитини і весь жах скоєного виривається і з уст цієї героїні, і відображається у музиці. Кульмінаційним моментом є слова про те, що вона спалила рідного сина і вигуки Манріко про весь жах цієї історії: «*Il figlio mio! Il figlio mio!*» - «*Orror! Quale orror!*» І як гасне полум'я вогню, так затихає вся музика цієї картини.

### ***№6. Scena e Duetto***

А далі Азучену і Манріко очікує ще довга розмова, в якій багато чого треба пояснити, розповісти, згадати і спробувати зрозуміти. Сцена написана у

активному темпі Allegro. Весь речитатив виконується в супроводі струнного квінтету. Розгортається стрімко і переходить в дует, перше проведення в якому співає Манріко: «*Mal reggendo all'aspro assalto...*». Це його розповідь про бій його ватаги з загоном воїнів Графа ді Луна і про те, як якась невідома сила і голос, що не дозволили убити і перемогти суперника. В темпі Allegro фактура акомпанементу носить характер кабалетти. Супровід активний, ритмічний. Іноді доповнений витриманими фоновими акордами у кларнетів і фаготів. А також, у другій фразі мелодію дублюють перші гобой і кларнет. В наступному епізоді в Meno mosso співає Азучена. Її відповідь «*Ma nell'alma dell' ingrato non parlo del ciel il detto...*» то обережна, то настирлива, то жорстока. Її мелодію в оркестрі дублюють флейта, кларнет і перші скрипки. А акомпанемент у решта струнних і валторн майже не відрізняється від попереднього. Дует звучить на жорстоких словах Азучени, які вимагають від Манріко помсти і буквально перекладаються: «проткни лезом меча помсти, по саму рукоятку, серце нечестивого» («*Sino all' elsa questa lama, vibra, immergi all' empio in cor!*») і Манріко, який слухняно повторює ці ж слова і обіцяє матері помститися: «*Si, scendera dell' empio in cor!*».

Звучить сигнал рогу, прибув посланець. Валторна грає ферматну ноту соль другої октави. Манріко зустрічає гінця. Звучить ще один сигнал на нотах мі – фермата, -до. Азучена повторює «*Mi vendica!*» («*Відімсти за мене!*»). В темпі Allegro звучить речитатив Манріко з посланцем. На витриманому Ре бемоль – мажорному акорді у струнних читає він лист від Руїса. Наступна розмова набирає напруги за рахунок нестійких гармоній в оркестрі та висхідного хроматичного руху у контрабасів, віолончелей і фаготів, на основу яких накладаються акорди дерев'яних духових і розкладені арпеджовані акорди у альтів, а перші і другі скрипки грають активну мелодію сиквенційної побудови. Завершується епізод рішучими словами Азучени «*Ferma... Son io che parlo a te!*», якими вона хоче зупинити Манріко. На стійкому Ре-мажорі, який є домінантою до наступного соль-мінорного епізоду. Далі у темпі Velocissimo, у розмірі три восьмих, схвильованому характері звучить початок останнього

розділу дуету Азучени і Манріко. Мінорне звучання і відсутність сильних долей у такті, дублювання мелодії кларнетом і фаготом, а потім гобоєм, додає не приказного, а жалісливого характеру прохання. Цими словами вона старається проникнути до серця сина, але його рішучість непохитна. Він не може втратити кохану Леонору. Йому треба спішити і навіть прохання матері не затримає його. Тому розділ музики, в якому звучить його відповідь «*Un momento puo involarmi il mio ben, la mia speranza!..*», написана у тональності Соль-мажор, яка до кінця сцени вже не змінюється. З'являються перші долі в такті, мелодію дублюють перші флейта, гобой, кларнет і епізодично фагот і перші скрипки. До фактури акомпанементу додаються чотири валторни, які додають музиці твердості, непохитності. Згодом, у фіналі дуету, добавляються вся мідна група і літаври, і сцена закінчується динамічно і стрімко.

**№7. Scena ed Aria.** Граф ді Луна, Феррандо і воїни в монастирі замка Кастеллор. Струнні на піщикато всю обережність і таємничість сцени. Починається речетатив «*Tutto e deserto...*» під акомпанемент витриманих акордів у струнному квінтеті, змінюючи характер акордів під зміст тексту. Далі звучить арія Графа ді Луни «*Il balen del suo sorriso...*». В темпі Largo акомпанемент складається з баса піщикато і арпеджованої тріольної гармонії у кларнета. Доповнює гармонію витриманий гармонічний інтервал в альтів, а також епізодично у фаготів і двох валторн. Другу частину арії фактурно доповнюють акорди у других скрипок, альтів і чотирьох валторн, а мелодію дублюють перші скрипки, флейти, гобої і кларнети. «*Ah! L'amor, l'amore ond'ardo...*». Тут вся любов графа, яку він може висловити для Леонори, яка, він надіється, завоює і поверне її серце до нього. Звучить церковний дзвін. В темпі Allegro assai mosso розпочинається схвильований ансамбль графа ді Луни з Феррандо і чоловічим хором вояків графа, що виконується впівголоса (соттовоче) і стаккато і переростає в кабалетту ді Луни «*Per me ora fatale, i tuoi momenti affretta...*». Музика рішуча, вольова, сповнена енергичності. Виражена в синкопованому ритмі мелодії в усіх дерев'яних духових, перших скрипок і труби, що дублюють голос, а також у ритмічному супроводі альтів, других

скрипок і чотирьох валторн. Між двома куплетами і вкінці кабалетти звучить знову чоловічий хор «*Ardir, ardir, silenzio!..*», який затихає по звучанні і віддаляється вглиб сцени за Феррандо і графом.

**№8. *Finale secondo.*** За сценою, наближаючись до алтаря звучить жіночий хор а *capella* в спокійному, релігійному характері. Після першого проведення на іншому плані звучить ансамбль графа, Феррандо і чоловічого хору в супроводі струнних. Друге проведення жіночого хору знову звучить без супроводу, але далі не закінчується, а накладається на чоловічий хор і солістів. Два хори розчиняються у звучанні на *morendo* і віддаляються, уступаючи місце на передньому плані Леонорі і Інес. Їхній речетатив звучить на витриманому акорді домінантового терцквартакорду, який розв'язується у наступному епізоді у до-мінор. В темпі *Andante cantabile* звучать слова Леонори, яка, думаючи що Манріко загинув, розказує, що для неї на землі немає ні радості, ні посмішки... Вона вирішила скласти обітницю Богу. І каже вести її до алтаря. Але перед нею з'являється граф ді Луна, який каже, що її єдиний шлях біля брачного алтаря з ним: «*No... giammai! Per te non havvi che l'ara d'imeneo...*». Всі схвильовані репліки звучать в *Allegro assai* на фоні коротких низхідних фраз у басів і фагота, а напруги додають тремоло скрипок і альтів. Вони на кожній долі починаються на півтона вище, а потім висхідним пасажем піднімаються до туттійного Фа-бемоль-мажорного акорду (на викрику всіх «*Ah!!!*» появляється Манріко), який знову залишається тільки в струнних і опускається вниз по арпеджіато на дімінуендо до двох піано. Вибух емоцій затих і прийшов час до розв'язки. Леонора в *Andante mosso* із хвилюванням і великою радістю співає про свою безмежну радість від появи Манріко: «*E deggio e posso crederlo? Ti veggo a me d'accanto!..*» Спочатку акомпанемент складається з одиничних акордів струнних в паузах між голосом. Далі мелодію починають дублювати флейта і кларнет, згодом ще гобой і фагот. Акомпанемент заповнюється шістнадцятими тривалостями у струнних, потім додаються у валторн. Граф пробує вступити в протиборство з Манріко, але з появою Руїза з воїнами, сили виявляються не рівними і граф мусить відступити.

Тим більше, що Леонора на стороні Манріко. Звучить їхнє тріо, яке після ферматної паузи переростає в масову сцену, коли вступає ще хор монахинь і чоловічий хор воїнів. З особливостей оркестровки: партію Леонори дублюють перші скрипки, флейта і кларнет в октаву. Спів графа ді Луни і Феррандо звучить в терцію і їх дублюють фаготи і віолончелі піщикато. Хор співає окремими шістнадцятими на кожну долю такту, а валторни заповнюють гармонію на слабих долях. Партія ж тенора Манріко виокремлена і легатним характером, і ніким не дубльована. Після закінчення даного епізоду з'являється ще одне Allegro vivo. На активній музиці у струнних і акордах на перші долі тутті звучать вигуки чоловічого хору, Манріко, графа і Руїза, які роблять спробу ще один раз вступити в сутичку. Суперники оголюють свої шпаги, але графа ді Луну обеззброюють супротивники, на боці яких чисельна перевага, і він мусить змиритися з поразкою. Tempo primo. Леонора повторює свою музичну фразу на словах: «*Sei tu dal ciel disceso, o inciel son io con te?..*» На розв'язці в тоніку раптово з'являється темп Allegro і на фортіссімо в тутті оркестру звучить остання фраза всіх солістів і хорів, і короткою оркестровою кодою завершується друга дія опери.

### ***Частина третя: «Син циганки». Parte terza: «Il figlio della Zingara».***

**№9. Coro d'Introduzione.** Загін воїнів графа ді Луни взяли в осаду замок Кастеллор, який на той час був захоплений противниками короля Феррандо. Всі солдати і їхній воєначальник Феррандо готуються до вирішального бою. До них приєднуються ще загони підкріплення королівських військ. Всі рішуче налаштовані. Тому в оркестровому вступі звучить військова, радісна музика, яка змінюється військовим маршем. Яскрава тональність До-мажор у оркестровому тутті звучить урочисто і переможно. Вступають чоловічі хори, які зливаються в один. Феррандо звертається до своїх підопічних, підтримуючи їх військовий дух і налаштовуючи на скору перемогу. З хором в унісон він співає енергійну пісню: «*Squilli, echeggi la tromba guerriera, chiami all'armi, alla pugna, all'assalto;..*».

**№10. Scena e terzetto.** Граф виходить зі своєї палатки і з відчаєм дивиться на замок Каstellор, де Леонора і Манріко разом і готуються до вінчання. Речетатив «In braccio al mio rival!..» супроводжують струнні гармонічними акордами різного характеру. Після слів «O, Leonora!» входить Феррандо. Його поява супроводжується тривожною музикою в Allegro agitato. Він пропонує графу допитати стару циганку, яку схопили вартові біля табору. Її вводять під вигуки солдат зі зв'язаними руками. Звучить тривожна музика в струнних, яка зростає динамічно. Граф запитує, хто вона і куди йде. В спокійному темпі Adagio, але схвильованому характері, короткими фразами, через паузи, ніби збиваючись, несміливо вона йому відповідає: «Куда іду – не знаю... Циганка, за звичаєм, бродить сама по собі...» («*Giorni poveri vivea pur contenta del mio stato...*») Але, коли вона говорить, що вона з Біскаїї, місцевих гір, граф і Феррандо насторожуються. В музиці з'являються акцентовані акорди і міняється темп на Allegro. Нічого не підозрюючи, циганка розповідає про своє минуле, бідність, горе і побивання. В Andante mosso, в трьохдольному метроритмі співає вона мелодію розповіді про своє життя, сина, який її залишив і якого вона тепер розшукує. Підкреслену ритмічними акцентованими зворотами, дублюванням мелодії кларнетом і терцією вище у флейти і фагота, схожа ця мелодія на просту народну пісню. Друга її частина змінюється зі скорботного мі-мінору на тональність Мі-мажор. З'являється у перших скрипок, повторюючись. Тиха, зовнішньо безтурботна мелодія, на фоні якої відбувається розмова графа і циганки. Феррандо придивляється до неї дуже уважно. А граф, ніби по звичці, розпитується чи не знає вона про графського сина, якого колись вкрали. В музиці наростає тривога. І коли він називає себе братом украденого, Азучена скрикує і Феррандо впевнюється у своїх здогадках, що це вона – та циганка. Він рішуче виступає і говорить, що це вона спалила дитину. У відчаї Азучена призиває Манріко спасти її. І граф злорадствує і хвалить свою долю, коли може своєму супернику відімести, полонивши його матір. Музика стає насиченою по фактурі, активною. Носить характер кабалетти. Азучену наповнює енергія і душевна сила. У поривистому аріозо

«*Deh! Rallentate, o barbari, le acerbe mie ritorte...*» вона проклинає своїх ворогів. Мелодію в оркестрі дублюють перші флейта, гобой кларнет, а акомпанемент у валторн і струнних. Коли вступає граф ді Луна, його мелодію дублюють фагот, труба і перші скрипки, а акомпанемент міняється у своєму викладі. Феррандо і граф співають про страшну кару, яка очікує Азучену. Хор солдат приєднується до цього схвильованого, наповненого ненавистю помсти ансамблю. Сцена завершується хоровим і оркестровим тутті.

**№11. Scena ed Aria.** В замку Каstellор Леонора і Манріко. Сцена розпочинається з речетативу, в якому Манріко на щасливих нотах свого щастя з коханою, в очікуванні наступної перемоги над ворогами, схвильовано говорить про силу своїх почуттів, яким не страшна і смерть. Віддаючи накази Рюїзу у командуванні військовим загоном, він лишається з Леонорою і співає їй свою арію «*Ah si, ben mio, coll'essere io tuo, tu mia consorte...*». Ніжна, наспівна, широка, наповнена трохи сумом і ніжністю, звучить вона від всього щирого люблячого серця. Темп *Adagio, cantabile con espressione*, фа-мінор. Фактура акомпанементу – розкладені акорди у струнних, що нагадують супровід лютні. Нагадуючи цим про його дар співака-трубадура, який співає для своєї дами прекрасну пісню кохання. Не помічають вони нічого навколо крім своєї любові. Але раптом з замкової капели доносяться тихі і величаві звуки органу. Все готове для вінчання. Леонора і Манріко співають (на мелодії органу) про своє майбутнє щастя і направляються в храм. На вступі схвильованого тремоло у струнних, а потім коротких, хвилюючих мелодичних зворотів у перших скрипках, звучить нервово пульсуючий ритм. Стрімко проносяться гамоподібні пасажі на фоні грізних туттійних акордів. На цьому фоні звучать короткі тривожні репліки, якими обмінюються Рюїз, Леонора і Манріко. Рюїз повідомляє, що Азучену схопили, кинули в тюрму і збираються спалити на вогнищі. Манріко зізнається Леонорі, що він син циганки і скликає воїнів, призиваючи негайно вступити в бій. Звучить його відома кабалетта «*Di quella pira l'orrendo foco tutte le fibre m'arse, avvampo!...*» Його заклик до боротьби, героїчний, самовідданий, боротьби за рідну матір, за виконання обов'язку

підтримують воїни словами: «*All'armi! All'armi!*» Вони готові загинути в боротьбі за матір, її свободу. Звучить піднесена музика боротьби.

***Частина четверта: «Страта». Parte quatra: «Il supplizio».***

**№12. Scena, Aria e Miserere.** Найтемніша ніч. Леонора і Рюїз потайки пробралися під башню, в якій ув'язнені Азучена і попавший в полон Манріко. Всю атмосферу темряви, горя і розбитого щастя передають фрази кларнетів і фаготів у низькому регістрі. Леонора сповнена рішучості, вона хоче врятувати Манріко будь-якою ціною, навіть ціною власного життя. Звучить її речетатив і арія: «*Timor di me?.. Sicura, presta e la mia difesa!..... D'amor sull'ali rosee vanne, sospir dolente, del prigioniero misero con forta l'egramente...*» Леонора виливає всю свою тугу і біль у ніжній мелодії. Легкий, прозорий супровід арпеджованих акордів у других скрипок, витримана гармонія у альтів і епізодичне дублювання мелодії першими скрипками в кінці кожної фрази дає можливість вільно і виразно інтонувати, не форсуючи голос і виспівуючи всі тремольовані прикраси. Фактуру інколи ущільнюють і темброво збагачують гармонічні витримані акорди у дерев'яних духових і валторни соло. Коли закінчується перше проведення арії, за сценою ми чуємо дзвін і акапельний спів жіночого хору заупокійної молитви «*Miserere*». З трепетом Леонора слухає цю молитву. Як тільки вона закінчується, на піаніссімо вступає весь оркестр тутті і звучить грізна, тривожна пульсація сурових похоронних акордів. На їхньому фоні звучать повні відчаю фрази Леонори: «...Які звуки, які молитви, що жахом наповнюють моє серце! Страх мене душить, він заволодів мною всією, він дихає моїми устами, ним б'ється моє серце...» Її мелодія схожа на схлипування. Але, як тільки затихають звуки оркестру і співу, з башти доноситься красива, світла мелодія. Це співає Манріко. Акомпанемент арфи імітує гру на лютні. Зі сльозами на очах Леонора слухає пісню, в якій коханий прощається з життям і з нею: «*Ah che la morte ognora e tarda nel venir a chi desia, a chi desia morir! Addio, Leonora, addio!*» На його останню ноту накладається дзвін і акорд на тремоло

струнних. І знову звучить за сценою молитва «Miserere». Після одного акапельного хорового проведення, звучить далі хорова молитва, друге проведення арії Леонори, супроводом є оркестрові акорди. І знову з башні чується пісня трубадура. І, нарешті, зливаються одночасно полум'яні молитви Леонори, заупокійний молитовний хор і прощальна пісня Манріко на фоні оркестрової похоронної ходи. Після цієї багатопластової, глибокої сцени звучить бравурна, рішуча кабалетта Леонори, в якій вона клянеться у вірності коханому. «Ціною власного життя я спасу твоє життя, або навіки з'єднаюся з тобою в могилі» («*Tu vedrai che amore in terra mai del mio non fu piu forte...*»). На початку кабалетта звучить в нижньому регістрі, тому фактура акомпанементу не є насиченою. Грають тільки струнні і епізодично флейта, кларнети і фагот. Наближаючись до кульмінації, в другому проведенні, мелодію дублюють флейта, гобой, кларнет і перші скрипки, а ритмічна структура ущільнюється введенням валторн. В заключному епізоді Росо ріу *mosso* «*Ah si! Con te nella tomba scendero!*» на фоні туттійного акомпанементу, мелодія якого схвильована, насичена висхідними пасажами і яскравими ритмічними зворотами, Леонора двічі виконує стверджуючу, рішучу мелодію.

**№13. Scena e Duetto.** Входить граф ді Луна в супроводі декількох підданих. Він їм дає накази стратити Манріко на пласі, а Азучену спалити на вогнищі. Коли воїни виходять, він залишається один. Він розуміє, і говорить в речитативі, що має можливість розправитися зі своїм суперником і його матір'ю, навіть перевищивши свої повноваження перед принцем, але говорить, що до цього спонукає його кохання і жінка, яку він зараз не знає де шукати. Після слів «*Ah! Dove sei, crudele?..*» з'являється перед ним Леонора. В темпі *Allegro vivo* на стрімкій, тривожній мелодії у перших флейти, гобоя, кларнета і перших скрипок звучать короткі репліки графа і Леонори. Вона просить про помилування Манріко, граф же налаштований тільки на помсту. І чим вона більше просить за свого коханого, тим жорстокішим стає його серце до свого суперника і бунтівника. Після схвильованої розмови, Леонора кидається до ніг графа і співає схвильоване аріозо «*Mira, di acerbe lagrime spargo al tuo piede un*

*rio...»*. Акомпанемент виконують струнники, але перші скрипки вкраплюють дублювання мелодії буквально по декілька нот. Кульмінаційні епізоди фраз підсилюють також дерев'яні духові, і саму кульмінацію – валторна і труба. Відповідь графа є стійкою, непохитною: «*Ah! Dell'indegno rendere vorrei peggior la sorte...*». Міняється фактура акомпанементу, стає більш насиченою. Мелодію дублюють гобой, кларнет, пізніше фагот. Слабі долі акомпанементу заповнюють чотири валторни. В цьому дуеті відкривається справжня жорстокість графа ді Луни, коли на нього не можуть вплинути ні прохання, ні мольба, ні сльози жінки, яку він любить. Ображений, принижений вельможа не хоче поступитися і використовує всі повноваження для помсти. При другому проведенні партію Леонори дублюють флейта з піколо і перші скрипки, а голос ді Луни доповнює звучання гобоя, кларнета і труби. Після непохитної відповіді графа, Леонора наважується на останній крок: вона пропонує свою любов за спасіння Манріко. В оркестрі з'являється сумний короткий мотив, схожий на стогін. Він звучить у перших скрипок, далі добавляються флейти, потім – всі дерев'яні духові, крім фаготів, на фоні тремоло всіх струнних відбувається підхід до кульмінації. На словах «*Lo giura*» і «*Lo guiro a Dio? Che l'anima tutta mi vede!*» відбувається ще один емоційний під'йом, на якому граф вимагає клятви, що вона дотримається слова. Дівчина обіцяє виконати клятву (але дану Манріко) і на словах «*M'avrai, ma fredda, esanime spoglia*» випиває потайки від графа отруту з перстня. Граф віддає наказ солдатам і вони обоє з Леонорою торжествують у перемозі, але кожен у своїй. Перше проведення дуету співає Леонора: «*Vivra!.. Contende il giubilo I detti a me, Signore...*» У темпі *Allegro brillante* мелодія звучить справді піднесено, жваво, переможно блискуче. Відповідь графа «*Frate che parli?.. Volgimi, mi vogli il detto ancora...*» Далі, в *Roso più mosso*, голоси їх зливаються в унісон і ансамбль закінчується яскравим, захоплюючим дуетом.

**№14. *Finale ultimo*.** Остання ніч перед стратою. Азучена і Манріко в темниці. Дуже тихо, на три піано звучать туттійні акорди. Мідні духові надають звучанню оркестру темного, погребального характеру. Звучить речитатив,

майже без супроводу, як тиха бесіда. Тільки, коли мова заходить про страту на вогнищі, Азучена починає марити. Страшні думки, картини і подробиці смерті матері спливають у неї перед очима і затуманюють весь розум своїм жахиттям. В оркестрі на фоні тривожного тремоло скрипок звучить у флейти і кларнета мелодія її пісні про загибель матері з другої дії. В її пам'яті знову виринають страшні картини пережитого, а ще більше, весь жах наступної страти. Як полум'я вогню піднімаються стрімкі пасажі. Напруга зростає і виливається в неймовірної напруги туттійні акорди на словах: «*Ah, chi mi toglie a spettacolo si atroce!*» («Ах! Врятуйте мене від цього жахливого видовища!»). Манріко ніжно втішає Азучену. Музика затихає, Зупиняється на легатних консонантних акордах у струнних. Азучена піддається його заспокійливим словам і покійрно повертається на ложе, щоб спробувати заснути під наспів простої пісні, схожої на колискову. В напівсні вона співає про повернення в гори, про спів трубадура під звуки лютні, про безтурботне мирне життя: «*Ai nostri monti ritorneremo l'antica pace ivi godremo...*» Манріко підспівує їй, і матір засинає під заспокійливий, рівний тон голосу сина.

З трелі у перших скрипок з наступним наростанням до звучання всього оркестру, відчувається хвилювання при зустрічі Манріко і Леонори. На три піано в перших скрипках і альтях звучить перше проведення мелодії. Віолончелі і контрабаси, ніби «топчуться» на двох гармоніях (тонічний квартсекстакорд Сі бемоль-мажору і Домінантовий септакорд) весь епізод. Потім вступає Манріко, співаючи друге проведення. Його мелодію дублюють перші скрипки, альти і гобой. А третя фраза піднімається ще раз і досягає більшої напруги емоційно і динамічно. Дублюється в оркестрі флейтою, гобоєм, кларнетом і скрипками з альтами, а розв'язується несподівано в соль-мінор. Швидко, ніби задихаючись проносяться радісні, але внутрішньо тривожні репліки їхньої розмови. Леонора просить Манріко бігти, рятуючи своє життя. Але він відмовляється, здогадуючись якою ціною куплена його свобода. Звучить низхідне арпеджіо у всьому оркестрі по звуках зменшеного септакорду. Воно обривається на словах «*Io la disprezzo...*». В пориві злості, він

проклинає Леонору, бо вона продала, на його думку, їхню любов. Звучить дуже драматична музика. Міняється тональність на Соль-мажор. Жорсткі, секстольні акорди на одній ноті у струнних, різкі акорди тутті, стрімкі хроматичні пасажі струнних і дерев'яних духових, дублювання трубою мелодії в голосі надає тої жорсткості, твердості, непохитності внутрішніх цінностей. Леонора говорить, що гнів засліплює його очі і він занадто жорстокий до неї... Але Манріко невблаганний. Він жене її від себе і проклинає. Як ще один музичний пласт, звучить знову колискова Азучени. Вона влітається в дует і надає провітління і небесного, чистого щастя, яке ще більше відтіняє весь трагізм сцени.

Але, раптом, отрута починає діяти і сили раптово покидають Леонору. Манріко кидається до неї. Тепер він розуміє її велику самопожертву заради кохання до нього. Ніжно і схвильовано звучить сцена їхнього прощання і смерті Леонори. Звучання міняється з Мі бемоль-мажору на мі бемоль-мінор, потім знову мажор. Непомітно на порозі з'являється граф ді Луна, який чує і розуміє весь трагізм і самопожертву Леонори. Як тільки вона помирає, його жорсткості немає меж. Наступає миттєва розв'язка. Вся ненависть, помста, образа виривається в миттєвій страті Манріко. Важкі, мінорні акорди, низхідні хроматичні ходи, тремоло в басах і тверді акорди в міді чергуються з короткими репліками персонажів. Трубадур не встигає навіть попрощатися з матір'ю, а Азучена встигає тільки через вікно побачити миттєву страту Манріко. «*Egliera tuo fratello... Sei vendicata, o madre!*» («Це був брат твій... Мати, відбулася помста!») – викрикує вона і падає. Як смерч, блискавично проносяться трагічні, похмурі акорди і раптово закінчується вся опера.

## РОЗДІЛ 2. Феномен творчості Дж. Верді: естетика вокальної творчості.

Вокальний стиль у творчості Дж.Верді є продовженням і водночас переосмисленням традицій італійського бельканто. Збагачений авторською трансформацією манери виконання, звукотворення, драматичної виразності й тембрової благородності, цей стиль сформував унікальну, впізнавану манеру співу — так званий «вердівський» стиль оперного виконання. Бельканто, сформоване на основі виконавської практики композиторів XVIII–XIX століття — Алессандро Скарлатті, Ніколо Порпора, Нікколо Піччіні, Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні та Гаetano Доніцетті — стало не лише національним надбанням Італії, а й основою вокального мистецтва усього світу. Як зазначає М.Шуляр: «Це була нова епоха в історії італійського вокального мистецтва... мистецтва красивого співу, саме співу, а не віртуозної техніки» [94, с.100].

Основними рисами бельканто були: ідеальна кантилена, віртуозна колоратура, темброва рівність усього діапазону, філігранне філірування, природне звукотворення, досконале легато, стакато, портаменто, а також виразна артикуляція музичних фраз із використанням *rubato*. Важливу роль відіграє *vibrato* — не як технічний засіб, а як емоційний акцент. Ці особливості докладно розкрито в працях як українських, так і зарубіжних теоретиків вокалу (Б.П. Гнидь, Дж.Б. Ламперті, Є.Б. Авраменко, М.Р. Черкашина-Губаренко). З приходом Верді бельканто поступово трансформується. Поступаючись технічній віртуозності, новий стиль зосереджується на емоційній глибині, силі драматизму й виразності образу. Від співаків почали вимагати більшого фізичного та психологічного напруження, особливо у верхньому регістрі, який часто несе головне драматичне навантаження як в аріях, так і в речитативах.

Однією з характерних ознак вокального письма Верді є органічне поєднання речитативної декламації з кантиленою, що вимагає від виконавця гнучкості в техніці звуковидобування. Вердівські голоси виходять за межі звичних типажів — він поєднує ліризм із героїкою, технічність із емоційністю.

**Мета даного розділу** — проаналізувати вокальні особливості оперного стилю Дж.Верді, зосередивши увагу на еволюції бельканто у його творчості, трансформації виконавських вимог до голосів різних типів.

## **2.1. Стильові особливості оперно-вокальної творчості митця.**

Оперні голоси у Дж.Верді набувають особливої ваги, адже композитор часто переосмислював вокальні типи, змушуючи виконавців виходити за межі звичного, поєднуючи ліризм з героїкою, технічність із емоцією. Однією з особливостей вокального письма Дж.Верді є поєднання речитативної декламації та кантилени, що ставить перед вокалістом нові завдання в чергуванні різних манер звуковидобування.

Основними характеристиками, якими повинні володіти «вердіївські» **чоловічі голоси** є поєднання в собі потужності голосу, що дасть можливість відтворити драматику образу, а також благородності, щоби передати всі відтінки характеру героя. Вокалісту потрібно володіти особливою технікою володіння голосом особливо у верхній теситурі, щоб зуміти передати найвищу ступінь емоційного напруження, всю палітру почуттів свого героя.

В системі «вердіївських» **жіночих голосів** використовуються і *ліричне сопрано* — Віолетта («La traviata»), Амелія («Un ballo in maschera»), Дездемона («Otello»), і *колоратурне* — Джільда («Rigoletto»), і *драматичне сопрано* — Макбет («Macbeth»), Аїда («Aida»). Але особливістю виконання цих партій є нова манера звукотворення. Зниження внутрішньорегістрового переходу надає нових акустичних можливостей голосу, а також додає однорідності тембрового забарвлення голосу протягом всього діапазону. Специфікою виконання жіночого вокалу стала манера однорегістрового співу, що зумовлено використанням природи мікстового звучання жіночого голосу, особливо в середній і нижній теситурі голосу. Художній ефект регістрової перебудови жіночого голосу збагатив темброву і драматичну сторону виконання партій.

**Драматичне мецо-сопрано.** Цей голос має глибокий, майже темний тембр із драматичним наповненням. Особливо цінний у партіях сильних, трагічних жіночих образів. Це мецо-сопрано близьке до універсального сопрано, але з обмеженим використанням верхніх звуків. Мецо-сопранові партії написані для героїнь з владним, сильним характером. Навіть, якщо їм належить другорядні партії, то це є драматургічно ключові ролі: Азучена («Il trovatore»), Еболі («Don Carlo»), Амнеріс («Aida»), Фенена («Nabucco»). Джузеппе Верді, як майстер драматургії і глибокий знавець людського голосу, використовував у своїх операх не лише традиційні вокальні типи, але й рідкісні голоси, які вимагали особливої технічної та емоційної виразності. Одним з таких є **контральто** в партії Ульріки («Un ballo in maschera»).

**Бас профундо.** Дуже глибокий і насичений бас, здатний передавати велич, трагізм і внутрішній конфлікт. Вимагає виняткової техніки та психологічної глибини. Ці партії басів у операх Дж.Верді розкішні, повноцінні за обсягом, діапазоном, що характеризують потужних і владних героїв. Це роль Захарія («Nabucco»), Фернандо («Il trovatore»), Спарафучіле («Rigoletto»), Філіппо II («Don Carlos»).

Дж.Верді ставить нові серйозні вимоги перед співаками. Він вимагає насиченого звучання, міцного звукового посилення, впевненої верхньої ділянки діапазону співочого голосу. Це не просто баритон, а драматичний, благородний голос з великим діапазоном і емоційною глибиною. Його часто плутають з бас-баритоном, але даний має унікальну драматичну виразність. Такому типу голосу, так званому «**вердівському**» **баритону** Дж.Верді доручає такі головні партії: Жорж Жермон («La traviata»), Ренато («Un ballo in maschera»), Макбет («Macbeth»), Набукко у одноіменній опері, Еціо («Attila»), Граф ді Луна («Il trovatore»), Родріго, маркіз ді Поза («Don Carlos»), Яго («Otello»). Першим баритоном «вердівського» типу став *Дж.Ронконі*, виконавець партії Набукко. Епоха італійського *bel canto* не знала баритонів. Були — бас і тенор. Тенор був легким, рухливим, ліричним. Романтики зробили

тенора насиченим і дзвінким. А баса, який співав у високій теситурі, Г.Доніцетті і Дж.Верді піднесли ще вище. Так з'явився баритон — чоловічий голос між басом і тенором. В.Белліні, Г.Доніцетті для головних партій надавали перевагу в своїх операх тенору. Дж.Верді, як «свій» голос, вибрав баритона. «Вердіївський» баритон звучить в діапазоні двох октав. Дж.Верді не влаштовує стара італійська школа співу, він чує голос по-новому. Тому його партитури наповнені ремарками, багатьма динамічними відтінками і вказівками до виконання.

Першими виконавцями баритонових партій в операх Дж.Верді були: *В.Морель* — французький співак. Він навчався в Марсельській і Паризькій консерваторіях. У 1868 році дебютував в Гранд Опера в «Гугенотах» Мейєрбера. Співав в Італії, зокрема на сцені театру Ла Скала, в Англії в Ковент Гардені, Нью-Йорку, Каїрі. У своїй творчості В.Морель втілював і розвивав художні принципи Дж.Верді, який створив на голос цього співака партії Яго і Фальстафа, але також співак виконував партії Ріголетто, Амонасро, ді Луна, Ренато. *Дж.Ронконі* — перший виконавець партії Набукко в опері Верді, родоначальник голосу баритона. Його спів відзначався виразним фразуванням, темпераментом, драматизмом. У плеяді «вердіївських» співаків слід назвати і «короля баритонів» *М.Баттістіні*, який вдавався до синтезу художніх тенденцій, характерних і для класичного бельканто, і для вердіївського стилю.

Такий співочий тип голосу, як *тенор*, у своїх операх Дж.Верді використовує трьох типів. Це *ліричний тенор* — благородний, яскравий, світлий, легкий — Герцог («Rigoletto»<sup>0</sup>, Річард («Un ballo in maschera»), Альфред («La traviata»), але також і в інших партіях — героїчний, сміливий, яскравий, вольовий герой: Манріко («Il trovatore»), Дон Альваро («La forza del destino»), Радамес («Aida»), Отелло («Otello»). Цей новий тип голосу — *драматичний тенор* (tenor di forza) — започаткував своє існування у операх Дж.Верді і знайшов своє продовження у творах композиторів-веристів. Особливістю композиторського стилю у драматичних тенорових партіях стала

відмова від крайнього верху, що дозволяє співаку не користуватися фальцетним звучанням голосу, але використовувати всю його «чисту» природу. Це вміння володіти бездоганною технікою співу бельканто в умовах нової естетики музичної драми.

Прослідковуючи творчість сучасних відомих виконавців, володарів цього виняткового тембру, ми зупинимося на декількох. Ці співаки володіють справді розкішними, кантиленними, тембральними, гнучкими, але одночасно потужними, сильними голосами. Наприклад, роль Манріко, Радамеса чи Отелло вимагає потужного, насиченого, баритонального тембру з великою силою і витривалістю. Це є рідкісний тип голосу через надзвичайно високі вимоги до сили, об'єму і виразності голосу. Партія Отелло створювалася для легендарного голосу *Франческо Таманьо*.

Цей легендарний співак володів світлим, чистим голосом феноменальної сили, широкого діапазону, сильними верхами, насиченим середнім і нижнім регістром, могутнім диханням. Досконала вокальна майстерність співака поєднувалася із сценічним талантом, могутньою статуєю, темпераментом. Ця партія насичена широкою палітрою емоцій – радості, гордості, слави, підозр, піддавання впливу злих наговорів, ревності, злоби, сумнівів, кохання, вбивства коханої і себе. Це є шлях героя від висот успіху і щастя до безодні горя і жаху, до кінцевого очищення, просвітлення. Тому вкрай важким є відображення голосом всієї палітри цих емоційних станів, переживань під час виконання цієї партії.

*Рамон Вінай* – унікальний чилійсько-французький співак з незвичайною виконавською кар'єрою. Його творча біографія розпочалася у 1931 році з репертуару для баса. Дебют і оперна кар'єра відбулася як баритона. Репертуар Р.Віная включав і Ріголетто Дж.Верді, і Альфонса в «Фаворитці» Доніцетті, Жоржа Жермона в «Травіаті», Тоніо в «Паяцах». Але з 1943 року артист різко переключився на теноровий репертуар. Після дебюта в партії Хозе в «Кармен», у 1944 вперше він виступив у ролі Отелло. Ця роль принесла йому світову

славу кращого Отелло ХХст., нарівні з **Маріо дель Монако**, який виконав цю найважчу тенорову партію 427 разів. Його називають одним з найбільших оперних співаків і останнім тенором *di forza*. А він сам характеризував свої зв'язки як басові. Після 20 років блискучої тенорової кар'єри Рамон Вінай повернувся у баритоновий і, навіть, басовий репертуар.

**Пласідо Домінго** – наш сучасник і всесвітньо відомий оперний співак. Дебютував у 1961 році. Різносторонній і «тонкий» художник, який з однаковим успіхом виконує ліричні, драматичні тенорові і баритонові партії. Тому ми можемо кваліфікувати його як лірично-драматичного співака. З його участю знята відома оперна екранізація опер Дж.Верді «Травіата» і «Отелло» відомого італійського режисера Ф.Дзефіреллі. Це один із найвідоміших і найвеличніших оперних співаків сучасності, який здобув визнання не тільки як тенор, але й як баритон, зважаючи на його різноманітний репертуар та здатність до зміни голосових типів у процесі кар'єри. П.Домінго почав свою кар'єру як ліричний тенор, і його голос у ранні роки був відзначений яскравою, дзвінкою, теплою якістю, яка дозволяла йому виконувати ліричні, героїчні партії. Проте з часом його голос набував все більш драматичного звучання, що дозволило йому вдало виконувати більш потужні й драматичні ролі, такі як Дон Жуан у одноіменній опері, Карло (в опері *Дон Карло* Верді) та Отелло. Тембр голосу Домінго характеризується великою теплотою та округлістю. Його голос має багатий, насичений, але м'який тембр з легким металевим відтінком, який дозволяє йому звучати добре на всіх етапах виступу. Глибокий та баритональний характер його голосу додає йому особливої привабливості, що робить його унікальним серед тенорів. Водночас його голос має велику діапазонність, що дозволяє виконувати як ліричні, так і драматичні партії. П.Домінго — один з найвідоміших співаків за своє уміння передавати емоційну глибину через голос. Його інтерпретації героїв, таких як Отелло в однойменній опері Верді, Махарбар в Тангейзер Вагнера або Карло в «Don Carlo» Верді, відзначаються надзвичайною емоційною інтенсивністю. Він майстерно передає різноманітні емоції — від радості та ентузіазму до трагедії та гніву, при цьому

не втрачаючи технічної майстерності. Один із головних аспектів, що робить голос П.Домінго унікальним, — це його надзвичайна гнучкість. Він володіє великим діапазоном і здатний плавно переходити від ліричних партій до драматичних, не втрачаючи якості голосу. Його верхні ноти, хоча й менш яскраві, ніж у молодших співаків, все ще звучать потужно й виразно, і навіть з часом, коли його голос почав дещо змінюватися (особливо у зрілому віці), його інтерпретації продовжують бути безкомпромісними. П.Домінго відомий своєю бездоганною технікою, що дозволяє йому виконувати найскладніші вокальні партії без перевантаження голосових зв'язок. Його техніка співу забезпечує повний контроль над диханням, що дозволяє йому співати великі фрази без втрати звуку і тембру. Він є втіленням ідеалу бельканто — мистецтва «красивого співу», хоча й розвивав цю техніку для виконання складних драматичних партій. Голос П.Домінго відзначається баритональними відтінками, що додає йому унікальності серед ліричних тенорів. Цей аспект дозволяє йому виконувати партії з глибокими емоційними відтінками, характерними для баритонів, але при цьому зберігати властиву тенору гнучкість і здатність до вражаючої висоти. Одна з характерних особливостей кар'єри П.Домінго — це його здатність успішно виконувати як тенорові, так і баритонові партії. Наприкінці своєї кар'єри він зробив успішний перехід до баритонових партій, що дозволило йому брати участь у виконанні ролей, які традиційно належать до баритонового репертуару, таких як Герцог з «*Rigoletto*» або Набукко з однойменної опери Верді. Цей перехід був обґрунтований його здатністю контролювати низькі звуки та використовувати баритональні відтінки, що робить його універсальним артистом. П.Домінго також вражає своєю здатністю адаптуватися до різних стилів співу: від італійського бельканто до вагнерівської драми. Його техніка співу дозволяє йому легко адаптуватися до вокальних вимог кожного жанру, чи то італійська опера, чи то німецька або французька. Голос П.Домінго є прикладом майстерності, емоційної глибини та технічної досконалості. Його здатність поєднувати в собі елементи ліричного, драматичного тенора і баритона, надзвичайна емоційна

виразність і вражаюча гнучкість роблять його одним з найбільших співаків в історії оперного мистецтва.

**Йонас Кауфман** – сучасний німецький співак, драматичний тенор. Як відомо, Йонас теж розпочинав своє навчання і співацьку кар'єру як баритон. Виконавець кращих взірців тенорового оперного репертуару, включаючи Отелло з одноіменної опери Дж.Верді, Й.Кауфман вважається кращим сучасним виконавцем Отелло. Він — один з найвидатніших сучасних тенорів, який здобув визнання за свою здатність виконувати широкий спектр партій у різних жанрах, від ліричних до драматичних. Він володіє драматичним тенором, що є важливим аспектом його голосового стилю, що дозволяє йому виконувати партії в операх, де потрібен великий емоційний діапазон і виразність. Його голос має потужне звучання, що робить його ідеальним для виконання героїчних та драматичних ролей, таких як Отелло. Тембр Й.Кауфмана характеризується глибокою насиченістю і баритональними відтінками, що надає його голосу особливу теплоту та виразність. Його верхній регістр має приємну яскравість і ясність, при цьому він здатний виконувати високі ноти без втрати чіткості та тембрової якості. Хоча Й.Кауфман відомий як драматичний тенор, його голос має значну гнучкість. Це дозволяє йому впевнено переходити між різними типами вокальних партій — від ліричних до драматичних. Він володіє здатністю витримувати довгі фрази, не втрачаючи якості звуку. Й.Кауфман надзвичайно талановитий у передачі емоцій через голос. Його інтерпретація партії Отелло показує, як він може передати глибину почуттів, від сумніву і тривоги до радості і гніву. Він використовує нюанси динаміки для створення драматичної напруги і емоційного впливу на слухача. Його техніка співу відзначається великою майстерністю. Й.Кауфман володіє бездоганним контролем над диханням, що дозволяє йому виконувати складні вокальні партії без перевантаження голосових зв'язок. Він використовує техніку бельканто для чіткого виконання фраз і контролю над звуковими переходами між регістрами. Його верхній регістр особливо вражає. Його верхні ноти мають велику силу і яскравість, що дозволяє виконувати найскладніші моменти в

операх. Цей аспект є важливим для тенорів, які виконують драматичні партії, де необхідно передавати інтенсивні емоції на високих нотах. Таким чином, голос Й.Кауфмана є поєднанням величезної виразності, технічної майстерності та гнучкості, що робить його одним із найкращих драматичних тенорів сучасності.

Підсумовуючи вище сказане, ми хочемо подати імена цілого ряду оперних співаків, на чієму прикладі можна почути ті особливості і якості «вердіївських» голосів, які ми розглянули. Складнощі вокальних партій в операх Дж.Верді полягають ще й у тому, що для виконання цих партій не досить бути гарним співаком, треба ще й володіти неабияким акторським обдаруванням, драматургійним мисленням, пластикою тіла і сценічною харизмою. Ще у часи Дж.Верді з'являлися все нові імена блискучих італійських вокалістів. В розучуванні своїх опер Дж.Верді приймав активну участь, особливу увагу приділяючи вивченню партій з ними. Цими співаками були встановлені надзвичайно високі та складні вимоги до вокальної техніки виконавців опер Верді. Починаючи з другої половини ХІХ століття вердіївські співаки брали на себе відповідальність за дотримання традицій стилю. Дотримуватись високого рівня виконання партій в операх Дж.Верді з максимально точним дотриманням усіх деталей вокального письма композитора є основним завданням співаків у роботі над партіями в цих операх. Голосові можливості «вердіївських» співаків у повній мірі відповідають вимогам, які композитор поставив перед виконавцями своїх опер. Звичайно, одними вердіївськими операми їх репертуар не вичерпується, але завдання, які композитор ставив до виконання саме таких партій, повністю відповідають характерним особливостям голосу цих співаків. Кожна виконавська інтерпретація певного персонажа опери має свої особливості – характерні риси трактування вокального тексту. Разом з індивідуальним баченням ролі режисерами, різноманіття прикладів вокальної інтерпретації однієї й тієї ж ролі різними співаками, представниками різних поколінь та шкіл, створює зацікавлення у віднайденні їх впливу на виконання опер Дж.Верді у теперішній час.

Ще однією особливістю, яка не може залишитись без уваги, є те, що співаки – сучасники Дж.Верді – можуть вважатись співавторами його опер, адже композитор писав свої твори спираючись на професійні можливості конкретного виконавця. Тих чи інших співаків на роль здебільшого обирав сам композитор. Це має велике значення у порівнянні манер виконання партій з його опер співаками-сучасниками XIX ст. та пізнішого часу. Серед тих, хто першим втілював на різних сценах вердіївські опери: Франческо Таманьо — перший Отелло; Віктор Морель — перший інтерпретатор ролей Яго і Фальстафа; Феліче Варезі — перший Макбет; М.Пікколоміні — краща виконавиця партії Віолетти; С.Крувеллі — виконавиця партії Єлени («Les vespres siciliennes»); Дж.Стреппоні — перша Абігаїль («Nabucco»); Р.Пангалеоні — перша Дездемона; Л.Джиральдоні — баритон, для якого написані опери «Un ballo di maschera» і «Simone Boccanegra»; Дж.Ронконі — перший Навуходносор; М.Барб'єрі-Ніні, Е.Тадоліні, Тереза де Джулі, Е.Фреццоліні, Тереза Штольц — всі сопрано; тенор Ф.Гаetano — виконавець тенорових партій в операх «Ernani», «Il trovatore», «Rigoletto», «La forza del destino»; баритони Ф.Колліні, Ф.Колетті та багато інших. Еталонними співаками XXст. стали: М.Кабальє, Х.Каррерас, П.Домінго, М.Каллас, М.Гяуров, М.Гюзелев, Дж.Сазерленд, С. Крушельницька, А.Солов'яненко, Є.Мірошниченко, В.Пивоваров, Г.Цепола, О.Образцова, І.Архипова, Є.Нестеренко, В.Атлантов, Маріо дель Монако, Р.Тебальді, Л.Паваротті, Дж.Сіміонатто, Т.Гоббі, М.Френі, Р.Скотто, С.Брускантіні, П.Капучіллі та багато інших.

Отже, вокальний стиль Джузеппе Верді є яскравим прикладом еволюції італійського бельканто, який зазнав глибокої трансформації під впливом композиторського бачення та драматургічного мислення митця. Зберігши кращі риси традиційного бельканто — витонченість, кантиленність, технічну досконалість, — Верді доповнив їх новими вимогами до вокального виконавця: емоційною глибиною, драматизмом, силою голосу і здатністю до широкого тембрового й динамічного діапазону.

Особливості вокального письма Верді, зокрема поєднання речитативної декламації з кантиленою, оновили уявлення про вокальну манеру і визначили нові виконавські стандарти. Вокальні партії в його операх вимагають від співаків надзвичайної технічної майстерності, психологічної проникливості та здатності до емоційної трансформації образу.

Композитор переосмислив роль кожного голосового типу, зокрема створив новий тип чоловічого голосу — «вердіївський баритон» — як носія драматичної глибини й благородства. Водночас жіночі голоси у його операх також зазнали змін — завдяки впровадженню однорегістрової техніки та мікстового звучання вони отримали більшу виразність і темброву однорідність.

Отже, вокальний стиль Джузеппе Верді — це унікальне поєднання класичної традиції та новаторства, що стало основою сучасної естетики оперного співу та визначило розвиток вокального мистецтва на десятиліття вперед.

На початку 90-х років XIX ст. відбулося зародження нового стилю в музиці - веризму, назва якого походить від італійського слова *vero*, що означає «істинний, правдивий» (*verita*-правда). Веризм у музиці бере свій початок від веризму в літературі, найяскравішим представником якого був драматург Джованні Верга (1840-1922). Веризм у літературі виник у 80-х роках XIX ст. Він характеризується зверненням до достовірних фактів, переважно із сільського життя, стремлінням до правдивого його показу.

Представниками веризму в музиці були П.Масканьї (1863-1945), Р.Леонкавалло (1857-1919), У.Джордано (1867-1948), А.Каталані (1854-1893), Дж.Пуччіні (1858-1924), але найяскравіші із них - П.Масканьї, Р.Леонкавалло, Дж.Пуччіні, творчість яких складалась під впливом Дж.Верді. Для своїх опер композитори-веристи шукали сюжети в реальному, часто сучасному їм житті. Героями їхніх творів виступають представники соціальних низів. «Травіата» Дж.Верді є прямою попередницею веристських опер у плані сюжету, яка на

першій виставі привела в жах частину публіки.

Для вокальних партій характерні висока теситура, особливо в кульмінаціях, дублювання мелодії звучанням унісону струнної групи оркестру, так звана *violinata*, різкі переходи від *parlando* до крику, від *cantando* до скандування.

Творчість композиторів-веристів значно збагатила не тільки оперний репертуар, але й розширила виконавський діапазон співаків, наповнюючи його драматичним началом, змушуючи виконавця до активної і виразної дії на сцені, психологічної адекватності із своїми героями тощо.

Співаки-веристи намагалися внести у виконання ще більше експресії, емоційності, драматизму ніж співаки вердіївського плану. З цією метою вони застосовували такі прийоми як скандуючу мову, різке фразування, форсування звуку, часті ридання, іноді втрачаючи почуття художньої міри, збиваючись на натуралізм. їхні арії почали називати «*arie d'urlio*» (арії- крики). Недаремно музичні критики говорили, що веристські співаки повинні володіти не тільки відмінними голосами, але й міцними нервами.

Веристський напрямок породив певний тип оперних виконавців - веристських співаків, так звану «молоду школу», очолювану Еммою Кареллі. Представниками цього напрямку є **Х.Даркле, Дж.Беллінчіоні, Р.Сторкьо, М.Лабія, М.Саммарко, Ф.Віньяс...**

Співачка **Емма Кареллі** швидко знищила свій голос, принісши його в жертву, з одного боку, звуковим ефектам «Іріс» Масканьї, що вимагала звуку безграничного, з іншого — бентежній поривчатості «Тоски» Дж.Пуччіні, яку сопрано нового покоління співають обережно, слідкуючи за тим, щоб не завдати шкоди вокальному апаратові. Втративши голос, Е.Кареллі в 1920 році стала директором і головним режисером римського театру «Костанці».

Дуже скоро співаки «молодої школи» перейшли до стриманого

веристського стилю виконання, поєднуючи його з принципами вердіївського стилю виконання. Виник веристсько-вердіївський вокальний стиль, який домінує і понині. У формуванні й утвердженні його головну роль зіграла творчість італійських композиторів та співаків кінця ХІХ - початку ХХ ст. Серед них - *Е.Карузо, Т.Руффо, Галлі Курчі, Б.Джільї, Е.Пінца...*

Голос Е.Карузо - соковитий, яскравий, сильний драматичний тенор з відмінною вокальною технікою, дикцією, виразним темпераментним стилем виконання. Були голоси ще потужніші, наприклад - Ф.Таманьо чи О.Бончі, але ніхто не міг зрівнятись з Е.Карузо за природним багатством, чистотою тону, красою тембру. Ніхто з тенорів не співав з такою пристрасстю в драматичних і героїчних епізодах, з теплотою — в ліричних [15, с.67].

Видатний італійський співак і теоретик вокалу Дж.Лаурі-Вольпі характеризує голос Карузо як «матово-теплий, віолончельний», голос Таманьо він називає «голос-труба», Мазіні - «скрипкою».

«Нема необхідності говорити про голос і репертуар Карузо. Його голос і його стиль залишаються неповторними, єдиними: неповторне забарвлення, неповторний його спів, що вражає сердечністю та людською глибиною. Коли він співав, здавалось, що зв'язки не в горлі, а в м'язах серця і приводяться в рух самою кров'ю,» - писав Лаурі-Вольпі [15, с.67].

***Тітта Руффо*** (Руффо Каф'єро Тітта) почав свою артистичну діяльність у період, коли «*il re dei baritoni*» («король баритонів») Маттіа Баттістіні був на вершині слави. Однак це не завадило Тітта Руффо за відносно короткий час потрапити до перших баритонів світу й посісти належне місце на вершині слави поруч з Баттістіні. Т.Руффо співав на всіх тогочасних оперних сценах світу (крім Японії та Австралії) [15, с.67-68]. В 1903 році його запросив А.Тосканіні на роль Ріголетто в міланському театрі Ла Скала. Три сезони підряд, починаючи з 1905 року, Т.Руффо співав у Росії - в Петербурзі, Москві, і в Україні - в Одесі, Києві, Харкові. У Т.Руффо було своє цікаве «бачення» звуків,

відчуття колориту, тембру, якими він свідомо користувався, творячи свою співочу палітру. «За допомогою специфічної вокальної техніки я намагався створити палітру колоритів. За допомогою конкретних змін я створював звук голосу - білий: потім, затемнюючи його звуком більш насиченим, доводив його до колориту, який називав синім; підсилюючи цей же звук та округляючи його, я доводив його до колориту, який називав червоним; далі - до чорного, тобто максимально темного», - писав Т.Руффо. Залежно від того, який епізод, арію чи оперну партію виконував співак, він використовував ту чи іншу вокальну палітру.

Е.Карузо, Т.Руффо - творці *вердівсько-веристського* стилю виконання. За ними з'явилися співаки наступного покоління: Дж.Мартінееллі, Дж.Лаурі-Вольпі, А.Пертіле, Р.Тебальді, М. дель Монако, Т.Гоббі, Дж.Беккі, Л.Тібетт, Ю.Бьорлінг та багато інших.

## **2.2. Вокальна техніка та виконавські прийоми у головних партіях опери Дж. Верді «Трубадур».**

Ще 1851 року Дж.Верді писав листа до С. Каммарано, в якому вагався щодо вибору трупи для «Трубадура» (римської чи венеційської). Композитору більше подобалася римська, але його хвилювала відсутність у ній актриси на роль Азучени, персонажа, дуже важливого для Верді [23, с.525].

Під керівництвом диригента *Анджеліні* на сцені співали італієць **Карло Бокарде** – Манріко, італійка **Розіна Пенко** – Леонора, **Емілія Годжі** – Азучена, **Джованні Гвиччарді** – Ді Луна.

На початку 1850-х років **К.Бокарде** стає дуже популярний в Італії. Спеціально для нього Дж.Верді написав партію Манріко в «Трубадурі», яку він виконав на світовій прем'єрі цієї опери. Хоча співак починав своє творче життя з баритонових партій, це не завадило йому заспівати вставне до другої октави в

знаменитій кабалетті Манріко «Di quella rìga» грудним регістром. Таке до другої окрави одразу ввійшло в традицію, яка підтримувалась десятиріччями різними театрами світу. *Джакомо Лаурі-Вольпі*, італійський тенор, володар лірикодраматичного тембру виняткового діапазону з філігранною вокальною технікою, виконував кабалетту Манріко, демонструючи надзвичайно високий рівень виконання. Міцне, сильне та насичене до другої октави зривав вибух аплодисментів враженої публіки.

В кінці 50-х років ХХ століття у Джакомо Лаурі-Вольпі брав уроки вокалу італійський драматичний тенор *Франко Кореллі* з метою поліпшити контроль над диханням і зробити спів у верхньому регістрі більш впевненим. Попереду був дебют в Метрополітен Опера, який відбувся 27 січня 1961 року в «Трубадурі» Дж.Верді і став епохальним для Ф.Кореллі. Виконання партії Манріко цим співаком вважається одним з еталонних виконань цієї партії. Співак вважав, що вердіївський голос повинен бути повним і м'яким в центральній ділянці, мати темний відтінок, котрий не може замінити «світлий» спів. Співак наголошував на відмові від облегшеного співу у вердіївських операх. Високі ноти повинні бути заспівані з необхідною силою, адже написані композитором заради якнайбільш правдивої демонстрації страждань та драми, яку переживає персонаж.

До прекрасних і еталонних виконавців партії Манріко можна віднести тенорів *Лучано Паваротті* та *Плачідо Домінго*. Манера співу сильних тенорів з високим рівнем внутрішньорегістрового переходу з часом стала характерною рисою партії Манріко.

Відомо, що перша виконавиця ролі Леонори *Розіна Пенко* володіла голосом широкого діапазону (від ля малої октави до До третьої), відповідно до універсального типу сопрано, та міцним звучанням нижнього регістру на ділянці першої октави. Широко відомий відгук Дж.Верді про Р.Пенко в приватному листі 1858 року: «У Пенко багато хороших якостей, і вона прекрасна, і тим не менше вона вже не така, якою була п'ять років тому, за часів

«Трубадура». Тоді були і почуття, і вогонь, і самозабуття. Тепер вона хоче співати так, як співали тридцять років тому, я ж хочу, щоб вона співала так, як співатимуть через тридцять років.»

Партія Азучени важка не тільки технічно. Дуже складно заспівати її стилістично вивірено в тих художніх обставинах, які створив сам Дж.Верді. Прагнучи до максимальної виразності цього образу, композитор наділив мелодику своєрідними вокальними засобами – вона ритмічно вибаглива, часто пунктирна. Тому створюється відчуття демонічної настирності, з яким непросто впоратися. Наприклад: арію Азучени, яка звучить в I сцені II дії, композитор наділив музичною темою, що зовні нагадує пісню – вона простої структури, ритмічно симетрична, розвивається навколо пульсуючої ноти сі першої октави, створюючи таким чином ритмічну фігуру, що нагадує мерехтіння язиків полум'я. Тут від виконавиці вимагається максимально відобразити нав'язливість стану героїні. Лише зрідка в партії з'являється певна широта дихання, як у фіналі четвертої дії («Ahì, chi mi toglie aspetta» з красивою кульмінацією на ля другої октави), де можна в італійському дусі «вичавити сльозу» у публіки.

Вражає постановка опери «Трубадур» з неповторною італійською меццо-сопрано **Джувльєттою Симіонато** в партії Азучени 1959 р. Її голос звучав масивно та наповнено в партії циганки. Голос - глибокий, міцний, а верхні ноти - надзвичайно яскраві. Акторська гра Дж.Симіонато була позбавлена театральної зовнішньої манірності та перебільшеної неприродної пластики - Азучена у Дж.Симіонато сильна, навіть злісна особа, яка отримала сповна від долі, і тепер жадає помсти. Запис від 1964 року, зроблений у Лондоні, демонструє гнітючу напругу, яку створює нерухомість співачки протягом виконання арії «Stride la vampa». Дж.Симіонато в акторському плані виконує пісню Азучени в доволі цікавій манері – вона не насичує її багатьма рухами, ходьбою по сцені, і т.п. Вся акторська гра тут концентрована в погляді виконавиці, картина, яку вона описує постає перед її очима. Серед рухів є лише

підняття рук над головою та закриття обличчя ними на фінальному акорді оркестру. Почуття, проведені через внутрішні відчуття, стають яскравими та зрозумілими й без жестикуляції чи лицедійства.

Італійка **Федора Барб'єрі** співала Азучену в «Трубадури», замінивши несподівано хвору **Джанну Педерціні**. Федора Барб'єрі наділила образ більшим божевіллям, її Азучена дивиться на все божевільним поглядом, її рухи відображають неврівноважений психічний стан героїні, на неї моторошно дивитись глядачу, але, одночасно, не можливо відірвати погляд ні на секунду («Il Trovatore», 8.04.1957, Мілан, диригент – Ф. Превіталі). В такий стан інколи потрапляють люди, коли зустрічаються з психічно хворими, вони зустрічають погляд, від якого холодне кров, але, в той же час, манить гіпнозом. Партія циганки наділена таємничим містицизмом. Адже навіть відома російська співачка меццо-сопрано І. Архипова довгий час мала великі сумніви на рахунок її готовності до втілення цієї ролі на сцені оперного театру. Для Барб'єрі це був подвійний тріумф, який відкрив для неї двері найпрестижніших театрів Італії та інших країн, утвердивши її як найбільш значне меццо-сопрано і контральто тих років. Крім видатних вокальних даних, Федора Барб'єрі вирізнялася акторською багатогранністю і сценічним артистизмом, що приніс їй визнання і захоплення публіки, найбільших диригентів та режисерів. Її красива зовнішність, звучний і гарячий голос та гостре музичне чуття, у поєднанні з прекрасною технікою, дозволили співачці прославитись. Співачка представила історії виконання цієї партії надзвичайно цікаве трактування музики Дж.Верді. Наприклад, відома арія Азучени «Stride la vampa» в її інтерпретації є відвертим признанням, слова якого промовляються крізь сльози та схлипування. Співачка наділяє особливим змістом мелізми, вона їх підкреслює та робить цілком логічними.

**Ебе Стіньяні** – італійська оперна співачка – теж наділяла образ величчю, глибиною та емоційністю.

Видатна російська співачка **Олена Образцова** віднайшла оригінальне виконання, що відповідало вердіївському вокальному стилю виконання партії Азучени. В її трактуванні контрасти ліричних і драматичних епізодів, регістровий перехід на ноту соль, чи навіть на ля - сі бемоль першої октави, яким співачка блискуче користувалась в останніх тактах твору, відтворювали тип сильної героїні з емоційно-психологічною напругою і експресією. У сучасному оперному виконанні, трактування образу Азучени, як трагедійної героїні, частково є наслідком зниження регістрового переходу до мі бемоля і нижче, але, якщо різниця звучання голосу співачки в різних регістрах менш помітна, тоді художній ефект зміни звучання або зникає, або не має ніякого значення. Олені Образцовій вдалося чітко дотриматись стилю: нижні ноти звучать насичено, повно, мелізми виспівані з детальною точністю, відмінність в звучанні регістрів голосу створює потрібний драматичний ефект. На відміну від трактування цієї ж арії Федорою Барб'єрі, у Образцової мелодія ллється більш м'яко, протяжно, кантиленно. Навіть в момент повного самозаглиблення та відвертості, образ, втілений співачкою, не втрачає величі в поєднанні з нав'язливою ідеєю помсти.

В період з 1950 до 1955 року в ролі Леонори виступала сопрано **Марія Каллас**. Юрген Кестінг, німецький журналіст та музичний критик, наголошував, що саме Каллас вперше за декілька десятиліть повернула партію Леонори в русло традицій *bel canto*, їй вдалося наочно продемонструвати вкоріненість цієї музики в саме таку виконавську манеру. Це була нова манера виконання Дж.Верді, відкрита Марією Каллас.

Виконання вердіївської музики вимагає володіння всією гамою вокальної техніки і можливості висловлювати будь-які відтінки у ліричному, героїчному і драматичному плані. Верді вимагав драматичної правдивості від співаків, він був нетерпимий до будь-якого прояву фальші на сцені, безглуздою віртуозності, що не підкріплена глибокими почуттями, не виправдана драматичною дією. Великий талант, душа і сценічне чуття – ось якості, які

композитор насамперед цінував у виконавцях. Осмислене виконання партій опер, у всій їх недоторканості – такими, якими вони задумані композитором, – було необхідністю для композитора.

### РОЗДІЛ 3. Опера Дж. Верді «Трубадур» в логіці інтерпретаційних рішень.

Досліджуючи поняття «музичної інтерпретації», хочеться зіслатися на визначення доктора мистецтвознавства, професора Національної музичної академії України ім.П.Чайковського Віктора Григоровича Москаленка, який у своєму учбовому посібнику «Лекції з музичної інтерпретації» дає таке визначення: «Музична інтерпретація – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виражально-змістовних можливостей музичного твору» [55, С.13]. Як пише далі в цій же праці професор Віктор Григорович: «В залежності від відмінностей у змісті і в способі існування інтерпретаційних версій музичного твору, виділимо наступні різновиди інтерпретації: слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну і музикознавчу» [55,С.15]. В контексті нашої роботи ми розглянемо режисерську інтерпретацію як першочерговий чинник у створенні інтерпретаційного рішення при постановці оперної вистави, а також диригентську інтерпретацію при інтерпретаційному рішенні концертного виконання оперної вистави.

На сьогоднішній день існує декілька підходів для режисерського рішення оперного спектаклю. Ось яку типологію режисерських інтерпретаційних підходів у постановці опери пропонує відомий музичний критик, засновник інтернет проекту Opera News Євген Цодоков [85]:

*перший – натуралізм, або тотальна аутентика.* Це спроба поставити оперу точно так, як це було в стародавні часи на світовій прем'єрі. Приклади таких інтерпретаційних рішень можна побачити в сучасних барочних постановках – з використанням стародавнього інструментарію, чоловічим виконанням жіночих ролей і в дусі тогочасної сценічної культури;

*другий тип – традиційний, або історичний реалізм.* У даному випадку суть полягає в дбайливому збереженні традицій минулого, але з урахуванням

мінливих сучасних історичних, життєвих і художніх реалій. Йдеться про те, що у режисера є уявлення про минулу епоху, її реалії, традиції і художньо-естетичну цінність, і треба намагатися дотримуватися їх при постановці опер, і відтворювати відповідно до цих уявлень, враховуючи досягнення сучасних істориків і авторські ремарки до творів. Тобто, потрібно намагатися зберегти «дух» епохи, до якої належить дана опера, але так, як його відчуває сучасна людина. При цьому використовуються, зазвичай, новітні технічні постановочні засоби, сучасні музичні інструменти і дотримуються якихось класичних традицій постановки театральних вистав. Прикладами такого роду режисерської творчості є багато робіт Вальтера Фельзенштейна, Франко Дзеффреллі, Жана-П'єра Поннеля і деяких інших західних режисерів, а також постановочна практика радянської та сучасної української школи в її кращих зразках. Цей тип режисерської інтерпретації ми і будемо називати *класичним*;

*третій тип – постмодерна «сучасна режисура».* Цей нетрадиційний режисерський підхід, який поширився у 2-ій половині ХХ ст., передбачає повний розрив з авторським задумом і класичними постановочними традиціями. Серед його основних методів – так звана, актуалізація сюжету (механічне перенесення дії в іншу епоху), підвищена метафоричність без кордонів, яка доходить до абсурду. Можна також пригадати еkleктизм, «кліповість», епатаж, використання елементів хепенінгу і перформансу, і в результаті, вихід за межі авторського твору. Філософією режисера стають крайній суб'єктивізм і абсолютна свобода творчості;

*четвертий тип – музично-поетичний символізм.* Даний постановочний принцип повинен максимально використовувати основні властивості музики, як визначальної субстанції опери. По суті, втакій постановці, щоб вона також не перетворилася на рутину, можна відходити від конкретики авторського задуму, але обов'язково зі збереженням духу твору. Саме тут є ефективним основний закон візуалізації оперної постановки: будь-які позамузичні художні засоби

інтерпретації в оперному мистецтві плідні настільки, наскільки вони підсилюють і загострюють художній зміст основної оперної мови – музики.

В даному розділі ми розглянемо окремі виконання самих відомих музичних номерів з опери Дж.Верді «Трубадур» у виконанні всесвітньо відомих виконавців, хронологічно посилаючись на самі ранні записи. Деякі з цих співаків працювали особисто з Дж.Верді і для них він писав окремі партії своїх опер, тому їхнє виконання можна вважати еталонним. Також ми розглянемо різні постановки опери, які можна віднести до класичного і сучасного, нетрадиційного типу режисерського прочитання опери. Окремим видом втілення опери є екранізовані версії, який ми розуміємо як приклад міжжанрової взаємодії. Екранізацію, в порівнянні з таким методом художньої діяльності, як інтерпретація, ми трактуємо як відтворення оперного твору засобами кінематографу. Переклад змісту оперної вистави на мову екрану акцентує увагу на діалогічній природі нового, кінематографічного твору.

І своєрідним підсумком у дослідженні опери Дж.Верді «Трубадур» стане практичний аспект нашої роботи – це авторське осмислення і реалізація концертної постановки опери. Ми розглянемо найвідоміші зразки концертних виконань «Трубадура» (1962) Гербертом Караяном і сучасний (2015) – на сцені Зальцбурського фестивалю диригентом Гатті. Також опишемо свій досвід при втіленні даної опери. Концертний виклад, як вид музичної інтерпретації твору, на відміну від режисерського прочитання, можна вважати диригентською інтерперетацією, яка спрямована на максимальне розкриття музичного тексту і зосереджена на музичній драматургії опери.

### **3.1. Класичні сценічні постановки та кінематографічні адаптації «Трубадура». Їхнє місце у популяризації твору.**

Прослідкуємо сценічні втілення опери Дж.Верді «Трубадур» у хронологічному аспекті.

Перше виконання опери Дж.Верді «Трубадур» відбулося в Римі, в театрі «Аполло» 19 січня 1853 року і одразу ж принесло неймовірний успіх у італійської, а згодом і світової публіки. Ці перші знаменні постановки, втіленнями яких особисто керував і сам автор, ми не можемо ні побачити, ні почути. Їхній успіх можна прослідкувати, дослідивши періодику того часу, думки самого автора, висловлені в листах до друзів чи інші літературні джерела. Еталонними, на нашу думку, можна вважати окремі записи оперних постановок з участю легендарних співаків, імена яких ми розглядали у другому розділі даної роботи, а також і велику кількість чудових виконавців з прекрасними голосами, записи яких тільки сьогодні піддаються реанімації і дають можливість відкрити для нас новий світ, більш ніж столітньої давності, що несуть в собі історію традицій виконання оперної музики Дж.Верді. Хочемо ознайомити вас з підбіркою записів окремих номерів з опери Дж.Верді «Трубадур».

Особливо цінними з тих, що у вільному доступі, є самі ранні записи арії *Манріко* «*Ah, si ben mio*» зі знаменитою *спреттою* «*Di quella pira*», в яких звучать голоси: Франческо Таманьо – 1903р., Антоніо Паолі – 1906р., Лео Слезака (нім.м.) – 1906р., Леон Ласкалаї (франц.мовою) – 1906р., Енріко Карузо – 1908р., Жака Урлуса (нім.м.) – 1911р., Джованні Мартінееллі – 1915р., Ауреліано Пертіле – 1923-24рр., Ріхарда Таубера (нім.м.) – 1926р., Хельке Розвенге (нім.м.) – 1928р., Йозефа Шмідта (нім. і італ. мовою) – 1930 і 1934рр., Антоніо Кортіса – 1930р., Франца Фолькера (нім.м.) – 1931р., Яна Кіпура – 1933р., Беньяміно Джільї – 1940р., Джакомо Лаурі-Вольпі – 1954р., Карло Бергонці – 1974р.

Найбільш виконуваними є арії *Леонори* «*Tacea la note... i D'amor sull' ali rosee...*» у виконанні Еммі Дестін – 1912р., Луїзи Тетраціні – 1913р., Фріди Лейдер (нім.м.) – 1925р., Розетти Пампаніні – 1930р., Джаніни Ломбарді – 1932р., Віоріки Урсуляк (нім.м.) – 1936р., Флоренс Квартараро – 1945-50рр., Ренати Тебальді – 1949р., Лейли Генчер – 1956р., Зої Христич – 1962р. Марії

Каллас – 1965р., Крістіни Дойтеком – 1969., Мартіни Аройо – 1972р., Монсерат Кабальє – 1972р.

Баритонову арію *Графа ді Луни* «*Il Balen del suo sorriso...*» можна почути у виконанні Тітта Руффо – 1906р., Карло Галеффі – 1911р., Маттіа Баттістіні – 1913р., Рікардо Страччарі – 1917р., Генріха Шлуснуса – 1925р., Аполло Гранфорте – 1930р., Етторе Бастіаніні – 1949р., Карло Тальябує – 1951р., Джанні Маффео – 1964р., П'єро Каппуччіллі – 1964р., Ренато Брузона – 1965р., 1977р., Леонардо Уоренна – 1975р., Джино Беккі – 1975р.

І самою неординарною і розкішною по партії у опері виступає мецосопрано в ролі циганки *Азучени*. Одними з найстаріших записів ми можемо почути *нісню Азучени* «*Stride la vampa!*» з другої дії опери у виконанні таких співачок: Ірени Мінджіні-Каттанео – 1930р., Джульєтти Симіонато – 1950р., Федори Барб'єрі – 1957р., Фіоренци Коссотто – 1969р., Олени Образцової – 1970-і рр. і 1998р., Ірини Архіпової – 1972р., Клавдії Кудряшової – 1974р.

З наступними класичними інтерпретаціями всієї опери Дж.Верді «Трубадур» ми пропонуємо ознайомитися у окремих оперних постановках різних років у різних театрах світу, що зафіксовані у відзнятих *екранізованих спектаклях чи фільмах-операх*:

В 1949 році оперу Дж.Верді «Трубадур» екранізував італійський режисер Кармін Галлоне [120]. Головні ролі заспівали і виконали: Азучена – Жанна Педерціні, Леонора – Вікторіна Колоннелло, Манріко – Джино Сінімбергі, Граф ді Луна – Енцо Маскеріні. На момент виходу ця екранізація опери Верді отримала високу оцінку за «кінематографічні» якості: тобто вона не виглядала як чергова сфотографована сценічна вистава а як повноцінний музичний фільм. Режисер Кармін Галлоне навіть розширив послідовності боїв, які, як правило, ескізно представляються на сцені. За 102 хвилини фільм займає набагато менше часу, щоб дійти до трагічно-іронічного фіналу, ніж оригінальна опера, яка

триває чотири повноцінних дії. Для кращого роз'яснення змісту, режисер фільму використовує голос ведучого, який розповідає коротко події, що відбуваються паралельно на екрані. Дія розвивається динамічно, стрімко. З музичного матеріалу випущені ті епізоди, які не впливають на розвиток дії. Оркестр і Хор - артисти Римського оперного театру під керівництвом Габріеле Сантіні.

- Ще однією з еталонних постановок є запис фільму-опери від 1957 року компанією Hardy Classic Video, режисер – Клаудіо Фіно, яка представила запис класичного фільму Дж.Верді "Il Trovatore" [121]. У опері співали зірковий склад солістів: Маріо Дель Монако в ролі Манріко та Лейла Гейнчер у ролі Леонори, а також Етторе Бастіаніні –граф ді Луна і Федора Барб'єрі в ролі Азучени, а також прекрасний бас Плініо Клабассі у ролі Феррандо. Музичний супровід здійснював симфонічний оркестр і хор Міланського оперного театру. Програма спочатку знімалася для італійського телебачення, згодом стала світовим надбанням у музичній культурі оперного мистецтва.

- Жива оперна вистава Дж.Верді «Трубадур», що виконувалася у Віденському державному оперному театрі (Wiener Staatsoper), була записана в 1978 році [122]. У постановці співали легендарні П'єро Каппуччіллі в ролі Графа ді Луни та Раїна Кабайванська у ролі Леонори, а також Фіоренца Коссотто – Азучена і Пласідо Домінго у партії Манріко. Музичний супровід здійснював оркестр Віденської державної опери під керівництвом Герберта фон Караяна.

- «Il Trovatore» - фільм 1966 року [123]. У головних ролях відзнято: Манріко – Карло Бергонці, Леонора – Антонієтта Стелла, Азучена – Адріана Лаццаріні, Ді Луна – П'єро Каппуччіллі, Феррандо – Плініо Клабассі. Симфонічний оркестр і хор радіо і телебачення Італії (Мілан). Диригент – Артуро Базіль, режисер – Маргерита Вальманн (Wallmann). Це є справжня екранізована опера, яка звучить без купюр чи коментарів. Сценографія і костюми відповідають історичній постановці з відповідністю часу і місця події з задумом автора у першоджерелі. Постановка просто бездоганна в музичному

плані, з оркестровою грою, яка є чутливою, вражаюче драматичною та сильною. З добре поєднаним хоровим співом та чудовим оркестровим виконанням, не говорячи вже про солістів. Карло Бергонці не є найкращим актором, але йому вдається втілити мужнього і героїчного Манріко. І він чудовий у вокалі: звук, яким він володіє, сильний, без штовхання і напруги, а його музичність і виразність фразування є вищого рівня. Антонієтта Стелла - найвидатніша як Леонора. Благородна на вигляд з м'яким насиченим сопрано, з гострою колоратурою та прекрасним співом піанісімо, особливо у *D'Amour Sull All'i Rosee*. Граф ді Луна - П'єро Каппуччіллі - є командною і авторитетною постаттю, а його спів - справжній баритон Верді. Адріана Лаццаріні, мабуть, занадто гарна для Азучени, але її захоплююча інтенсивність вокальної подачі та розкішне мецо відкривають справжню сутність образу Азучени. І не можна насититися Феррандо - Плінніо Клабассі. Це один із найкращих басів, які виступають у цій ролі. Він має дуже м'який і благородний насичений звук, багатий різними тембровими відтінками.

- Як одна з найзахопливіших і найромантичніших опер в дусі *музично-поетичного символізму* знято оперу Дж.Верді «Трубадур» у 2002 році в Royal Opera House [124]. Дуже пишною і яскравою виглядає опера в цій постановці Елайджі Мошинського, декорації якої створив відомий художник-постановник Данте Ферретті. У цій версії представлені дуже цікаві, сучасні співаки-виконавці Хосе Кура, Вероніка Вільярроель, Івонна Наєф та Дмитро Хворостовський.

- У 50-х роках багато еталонних записів здійснила Марія Калас у ролі Леонори у *класичних інтерпретаціях* опери. Це і у 1950 році у Мексиці з Куртом Баумом (Манріко), Джульєттою Симіонато (Азучена), Леонардом Уорреном (Ді Луна), диригент Гуідо Пікко [125]; 1951 року з Лаурі Вольпі (Манріко), Паоло Сільвері (Ді Луна) і Хлоєю Ельмо (Азучена) під керівництвом Тулліо Серафіна у Театрі ді Сан Карло у Неаполі [126]; 1953 року у театрі Ла Скала під керівництвом Антоніо Вотто; у 1956 р. з Ді Стефано під управлінням Герберта фон Караяна.

А зараз хочемо виділити з безмежної кількості записів театральних оперних постановок декілька, на які можна орієнтуватися як на взірці кращого *класичного інтерпретаційного втілення опери Дж.Верді «Трубадур»*, як в плані музичної, так і драматичної частини постановки. Привернемо увагу до записів оперних постановок у різних театрах, де виконавцями є, на нашу думку, плеяда кращих вокалістів епохи «Золотого віку» оперного співу. Це такі вистави:

- постановка 01.10.1961 року з Римського оперного театру під управлінням Де Фабріціуса, де співають Етторе Бастіаніні, Франко Кореллі, Мірелла Парутто, Федора Барб'єрі;

- запис вистави за участі Франко Кореллі (Манріко), Етторе Бастіаніні (ді Луна), Антонієтта Стелла (Леонора), Іво Вінко (Феррандо), диригент Джоанандреа Гаваццени у оперній постановці 1962 року в театрі Scala Di Milano;

- постановка в Зальцбурзі 1962 року – Етторе Бастіаніні, Леонтіна Прайс, Франко Кореллі, Джульєтта Сімонато, Нікола Заккарія (Феррандо) – з хором і оркестром Віденської опери під орудою Герберт Фон Караяна [122];

- у 1969 році здійснений запис опери під орудою Зубіна Мети. Солісти – Плачідо Домінго, Леонтіна Прайс, Шерілл Мілнес і Фіоренца Коссотто у ролі Азучени;

- один зі рідкісних колекційних записів опери «Трубадур» 1976 року за участю Лучано Паваротті, який, до речі, дебютував у партії Манріко тільки у 1975 році. З ним Ширлі Веретт, Рената Скотто і Куїліко (Quilico);

- 1976 рік – Ріхард Бьонінг з Лондонським оперним хором і філармонійним оркестром ставить Трубадура в складі: Лучано Паваротті, Джоан Сазерленд (Леонора), Інгвар Віксель (Ді Луна), Мерлін Хорн (Азучена), Ніколай Гяуров (Феррандо);

- У 1985 році був знятий музичний перформенс опери «Трубадур» на сцені відомої італійської Арени ді Верона. У постановці виступили відомі

співаки: Джорджо Занканаро, Розалінд Плоурайт, Фіоренуа Коссотто і Франко Бонісоллі. Директором картини є Брайан Лардж.

- А ось ще один варіант постановки, який не можемо не розглянути. З виступом всесвітньо відомого тенора Лучано Паваротті представлений спектакль «Трубадура» 1988 року в "Метрополітен-опері". Виконана оригінальною італійською мовою, опера Джузеппе Верді включає музику оркестру Метрополітен-опери під керівництвом диригента Джеймса Левайна. Поряд з Лучано Паваротті виступають Єва Мартон, Долора Заджік і Шерілл Мілнес.

### **3.2. Сучасні режисерські інтерпретації опери, інноваційні підходи сценографії та психологічного наповнення.**

В Італії, де Дж.Верді вважається національним героєм, з трепетом оберігають його композиторський спадок. Хоча опера «Трубадур» є емоційно напруженим твором, насиченим монументальними масовими сценами, хорами, в яких композитор виражав національну свідомість, він теж не уникнув долі бути випробуваним новими режисерськими рішеннями. Ми розглянемо тільки декілька таких новітніх постановок, які є взірцями сучасних *нетрадиційних режисерських інтерпретацій опери Дж.Верді «Трубадур»*:

- У 2013 році Баварська державна опера відмітила ювілей Дж.Верді постановкою «Трубадура», яку здійснив французький режисер *Олів'є Пі*. Це був «ніби сон, що пересікається з реальністю». Оперний спектакль доповнює пантоміма з елементами балету, але без музики балетних сцен, написаних Верді спеціально для французьких постановок. Сценографія вистави є чорно-білою у вигляді «сцени на сцені», що складається з великої кількості металевих конструкцій, що рухаються. Головні партії опери виконали прекрасні співаки з видатними голосами: чутливий, динамічний голос Йонаса Кауфмана – в ролі Манріко; Аня Хартерос, яка володіє блискучим голосом, що прекрасно звучить у всьому діапазоні – Леонора; Олексій Марков – граф ді Луна з сильним,

темпераментним вокалом; бархатисті і емоційні тембри голосу Олени Маністіної – в ролі Азучени. Оркестр під керівництвом Паоло Каріньяні звучав зіграно і емоційно. Хоча музична сторона опери виконана майже бездоганно, ми не будемо детально описувати всю режисерську концепцію опери. Вона в сценічному плані вийшла занадто спотвореною через те, що режисер змінив класичну, традиційну характеристику героїв.

- А от дуже цікавою виявилась, здійснена у 2012 р. в Брюсселі, постановка Королівського оперного театру Ла Монне опери «Трубадур» в режисерській інтерпретації талановитого режисера сьогодення *Дмитра Чернякова* [127]. А через два роки, в 2014р., постановка була повторена в Михайлівському театрі в Росії (Санкт-Петербург). Партії виконували: Граф ді Луна – Скотт Хендрікс, Феррандо – Джованні Фурланетто, Манріко – Михайло Дідик, а в Росії - польський тенор Арнольд Рутковські, Леонора – Марина Поплавська (Татьяня Рягузова в Росії), Азучена – Ільдико Камлоші - відоме угорське мецо-сопрано.

Достатньо важко описувати оперні постановки Дмитра Чернякова. Це особливий театр – інтелектуальний, парадоксальний, який глибоко, жорстко впливає на людську психіку і відкриває глибини підсвідомого. Не кожний професійний музикант може чути і знати партитуру так, як знає цей режисер. Бо Черняков розкриває драматургію спектаклю як майстер, що створює свій особливий, масштабний опус. Він знає, як вибудувати форму, щоб музична канва розкривала свою суть паралельно зі сценічною дією. Події перенесені на століття вперед, а вся вистава являє собою сеанс психоаналізу. Оперний спектакль зовнішньо приймає форму камерного. Події опери відбуваються в одному місці і в один час, а різні фрагменти проектується в минуле в розповідях різних головних осіб. Їх тільки п'ять, хто працює на сцені, бо хори звучать з оркестрової ями, а партії другорядних осіб виконують самі солісти. Напруга відносин і сценічних протистоянь від цього тільки загострюється, а історія стає явною і актуальною в твердженні, що скільки б людина не приховувала своєї справжньої сутності, вона все одно проявиться в

екстремальних умовах. Азучена – респектабельна світська немолода дама і її помічник Феррандо – затіяли цю гру, і збирають в порожній квартирі учасників драми, яка відбулася деякий час тому. Двері зачинені і виходу немає. Відтворюючи в пам'яті пережиті події, учасники, спочатку нехотячи, починають програвати ситуації.

На початку спектаклю режисер вводить декілька хвилин повної тиші, в якій з'являється граф ді Луна, Манріко і Леонора. Азучена з Феррандо виступають в ролі хазяїв. Всі входять в відкриту квартиру і звіряються з листами- запрошеннями, підозріло дивлячись один на іншого. Коли всі зібралися і стали помітними їх відносини, вступає оркестр і Феррандо розповідає далеку передісторію зустрічі. Він же озвучує репліки тих осіб, яких не вистачає на сцені. Також виступає асистентом звинувачувальної сторони – Азучени. Ще він підлаштовується до графа, асистуючи його знущанням над Манріко і Азученою. Потім же разом зі всіма стає заручником Графа і першою бездумною жертвою маньяка. Взагалі-то, всі п'ять - є прекрасними музикантами і акторами, а робота, відточена режисером з ними є колосально філігранною і фантастичною. Закриті в замкнутому просторі, відокремлені від світу, люди поступово розкривають свою сутність. На протязі трьох годин відбувається повне перевтілення героїв, розпад і становлення особистостей.

Манріко в першій частині спектаклю – віддалений від всього, що відбувається; він явно не планує брати участь в маминому спланованому «проекті», він модний піжон в одязі зі зміїної шкіри. Нехотячи стає втягнутим в створені ситуації – він то різко ставить на місце графа, то ніжно заспокоює Леонору. Але потім проривається його справжній темперамент. Манріко розривається між матір'ю і своїм коханням, не стримуючи емоцій, він проживає останні моменти життя у повноті сприйняття зрілого і мужнього чоловіка.

Леонора в цій компанії сама по собі. Ні з ким з присутніх в неї ніби нічого і не залишилося. Їй все чуже. Вона ломиться в закриті двері, бажаючи вийти з

цієї гри. Не хоче нічого згадувати, але не може... ця гра захоплює і її почуття, вона зриває з себе парик і віддається стражданням і коханню. Вона знову готова до будь-якої жертви заради далеко захованого кохання. Режисер доводить ситуацію до критичного моменту, коли мольба Леонори за Манріко відбувається перед сильно п'яним графом, який вже об'ївся і обпився всім, що було на кухні старого будинку. Вона перелазить через стіл з наїдками і пропонує себе в обмін на життя Манріко. Приймавши отраву, вона віддається вже не тому елегантному, культурному графу, а цій твариноподібній істоті, в яку перетворився граф.

Самим великим протистоянням являються Азучена і граф ді Луна. Деформація особистості ді Луни – це програма самознищення, яку запустила Азучена. Прагнення помсти відкриває в графі всі пагубні риси: помсти, ревності, мазохизму і садизму, які були завуальовані під «цивільністю, інтелігентністю». Вона знищила всіх. Граф поступово перетворюється в маньяка-вбивцю. І цілком логічним є поява зброї в нього в руках. Нав'язлива ідея незадоволених пристрастей трансформується в жадобу знищення. По ходу спектаклю відбувається трансформація і психологічна, і фізична – спочатку він акуратно знімає з себе дороге пальто, потім піджак, жилет. В якийсь момент натягує на себе піджак Манріко. Але його справжнє лице вже відкрито, оголене.

В другій частині вистави Азучена теж перетворюється зі звинувачуваної у жертву, заложницю власного задуму. Зірваний з неї білокурий парик, зімнуте вечірнє плаття, зломлена психіка. Тиха пісня-марення пронизано душевною мукою, могильним холодом. Чого вона досягла?.. Леонора мертва. Граф убиває Манріко. Дізнавшись, що він був його братом, вистрелює собі в скроню. Азучена залишається живою, щоби оплакувати сина,- занадто дорогу ціну за її помсту. «Слідчий експеримент» закінчився набагато трагічніше, ніж класичний «Трубадур». Але сила емоцій цих людей є справжньою від часів Верді до сьогоднішніх днів.

Ще однією неординарною постановкою «Трубадура» збагатився Зальцбургський фестиваль 8-15 серпня 2014 року (постановка була повторена 2015 року) [131]. *Алвіс Херманіс* – латвійський театральний драматург в своїй режисерській версії помістив історію «Трубадура» в нічний музей, а персонажі зійшли з картин або були в ролі екскурсоводів чи відвідувачів музею. У головних ролях виступили Анна Нетребко - Леонора, Пласідо Домінго - граф Ді Луна (через рік в цій постановці графом Ді Луна був поляк Артур Русинський, який підкорив публіку красивим голосом, прекрасною кантиленою, молодістю і явною закоханістю в Леонору). Манріко - Франческо Мелі, який своїм міцним спінтовим тенором приніс меломанам чимале задоволення. Драматична Азучена - Марі-Ніколь Лем'є - виразна актриса з об'ємним, міцним голосом (відома російська мецо Катерина Семенчук у постановці 2015 року). У партії Феррандо – бас Ріккардо Дзанеллато, в партії Інес - хорватське мецо Діана Халлер. І самим бездоганим учасником нового «Трубадура» був хор: зібраність, міць, чистота нюансів і відтінків - все було прекрасно. Оркестр Віденського філармонійного під управлінням маестро Гатті (у 2015 диригував Джанандреа Нозеда) звучав з очікуваною грамотністю нюансів і яскравістю акцентів: все було вірно і з темпами, і з динамічними відтінками, і з балансом. На ці постановки можна знайти безліч рецензій вітчизняних і закордонних критиків, що говорить про цікавість музичної спільноти до всього новітнього і нестандартного у сучасному оперному світі.

### **3.3. Особливості формату концертного виконання опери.**

Щоб відрізнити концертну постановку від сценічної версії, маємо зазначити, що повноцінна театральна постановка включає в себе театральну музичну виставу з декораціями, костюмами, світловим дизайном, режисурою. Артисти грають ролі, рухаються сценою, взаємодіють між собою.

У концертній версії втілення опери відбувається без театрального оформлення, без дії, декорацій, костюмів. Співаки стоять або сидять з нотами, іноді з мінімальним рухом чи взаємодією. Оркестр знаходиться на сцені. А найбільший акцент робиться на музиці, а не на сценічній дії.

Існує ще змішаний варіант, т.зв. формат *semi-stage* або *open-air*. Ці варіанти найкраще втілюються на фестивалях, ювілейних або літніх площадках. Можливі використання костюмів, світла, звуко-підсилення, декорації ландшафтні (замкові, відкритої природи), потребують технічного забезпечення [130].

Повернемося до концертного виконання опер, формат якої нас найбільше цікавить. Цей спосіб виконання оперної музики дуже популярний у вигляді виконання окремих вокальних арій, дуетів, ансамблів, хорів, увертур чи інтермеццо з різних опер в одній програмі. Але також існують дуже цікаві зразки виконання цілих окремих опер. Одну з найвідоміших світових концертних живих виконань опери Дж.Верді «Трубадур» здійснив Герберт фон Караян на сцені Зальцбурзького фестивалю у 1962 році [128]. Пізніше видано на DVD і CD лейблом Deutsche Grammophon. Солісти: Франко Кореллі (Манріко), Леонтіна Прайс (Леонора), Джульєтта Сіміонато (Азучена), Етторе Бастіаніні (Граф ді Луна), хор і оркестр віденської філармонії. Г.фон Караян дуже майстерно адаптує оркестровий виклад під виконавців. Він дуже гнучко підтримує темпи солістів, щоб дати їм можливість виразно інтерпретувати музичні фрази. Це виконання вважають одним із найвидатніших живих виконань за всю історію опери.

У 2015 році у Зальцбурзі було здійснено ще одну повністю концертну версію опери Дж.Верді «Трубадур» [131]. Без декорацій та театральної дії, але з візуальними проєкціями. Диригував Даніель Гатті. Виконавці – Анна Нетребко (Леонора), Йонас Кауфман, Франческо Мелі (Манріко), Пласідо Домінго (Граф ді Луна), Адріан Сампетреан (Феррандо). Дана постановка відмічається як краща із сучасних – із сучасним, потужним звучанням, фестивальним акцентом.

Дослідивши життєвий шлях Дж.Верді, його оперну творчість, зокрема історію написання, композицію, драматургію опери «Трубадур», вивчивши особливості вокальних партій і виконавські труднощі при виконанні головних партій, проаналізувавши різні форми виконавської інтерпретації та режисерських інтерпретацій виконання опери «Трубадур», ми сформували авторське розуміння музики Дж.Верді у втіленні концертної постановки опери Дж.Верді «Трубадур». Постановка опери відбулася у Концертному залі Будинку звукозапису в м.Київ. Над проектом працювали: автор, керівник проекту - **Марія Берлад**, солісти-вокалісти: **Юлія Алексєєва** (сопрано), **Дарія Князєва** (меццо-сопрано), **Олег Злакоман** (тенор) - заслужений артист України, соліст Одеської Національної опери та Київського національного театру опери та балету імені Т.Шевченка; **Роман Страхов** (баритон) – соліст Львівської Національної опери імені Соломії Крушельницької та народний артист України **Сергій Ковнір** (бас) – соліст Київського Національного оперного театру ім.Т.Шевченка. А також, у концерті приймали участь Академічна хорова капела Українського радіо під орудою заслуженої артистки України **Юлії Ткач** та Симфонічний оркестр “Mizericordia” – художній керівник та головна диригентка – **Марія Берлад**. Проект був втілений за підтримки ГО «Милість». Відеозапис було здійснено Національною телерадіокомпанією та каналом Культура.

У нашій концертній постановці опери найбільша роль приділялася музичному матеріалу опери. За відсутності декорацій, сценографії, костюмів та мізенсценічної постановочної частини, можна цілком зосередитися на музичній частині оперної постановки. Недолік - відсутності дії на сцені і наявність купюр в партитурі - компенсувала роль ведучої, яка в цікавому художньому ключі переказувала і роз'яснювала численні хитросплетіння запутаних сюжетних ліній, відносини між головними героями, особливості у змінах часу і місця окремих сцен. Таким чином виконання опери відбувалося окремими блоками – сцени і номери в яких носили завершений концертний характер. Цим пояснювалися і періодичні виходи солістів замість «сидячого» постійного

перебуванні на сцені. А от хор перебував на сцені весь період виконання оперної постановки, не залежно від складу виконання в окремих сценах (чоловічого чи мішаного). Особливістю розташування солістів на авансцені перед оркестром стала «прив'язаність» до мікрофонів, яка суттєво обмежувала будь-які спроби мізансценування. Тому стояло завдання – максимально розкрити характеристику всіх образів, їхні взаємовідносини, драматичний розвиток подій – тільки музичними засобами.

Не зважаючи на скорочення окремих номерів оперної постановки, нам вдалося виконати всі ключові музичні номери, не порушуючи сюжетної канви та драматичного розвитку вистави.

На початку опери №1 прозвучала Інтродукція і балада Феррандо з чоловічим хором «*Di due figli vivea padre beato...*». Ця розповідь є передмовою до всієї історії опери. Написана для баса і чоловічого хору. В ній розповідається про події багаторічної давності, але які є зав'язкою до всіх теперішніх подій. Голос Сергія Ковніра - прекрасного баса, досвідченого співака і актора – полонить своїм багатством і глибиною. Прекрасна штрихова техніка, темброве багатство голосу, що відповідає відтворенню художнього змісту балади. Також чоловічий ансамбль хору зуміли дуже точно відтворити всі вказівки автора, що стосуються хорового мецо-воче, багатства штрихів і динамічних відтінків, і змогли передати той характер і зміст, що закладені в партитурі. Після Балади Феррандо ми випустили другу половину сцени – це чоловічий хор, який не впливає на хід розвитку подій, але дає музичну характеристику – як ставлення до подій, про які розповідав Феррандо.

№2. Арія і Кабалетта Леонори «*Tacea la notte placida... Di tale amor...*» у виконанні Юлії Алексеєвої звучала трепетно, ніжно, водночас наповнено і експресивно. В цій сцені, як традиційно для концертного виконання, випускалися тільки речитативні моменти дуету з Інес, роль якої ми не використовували у своїй постановці.

**№3.** Сцена, Романс і Терцет прозвучали без всяких скорочень музичного тексту. Сцена Графа ді Луни (Роман Страхов) «Tace la note!..» заворожує своєю мелодикою, експресією. Голос баритона заповнює зал багатством тембру і різнобарвністю всіх вокальних та динамічних відтінків: від трепетного і чутливого піано до активного, напористого, грізного і вольового форте.

Пісня Трубадура Манріко (Олега Злакомана) «Deserto sulla terra...» під акомпанемент арфи досягла ефекту віддаленого, позасценічного співу за рахунок розміщення артиста віддалено, на краю сцени. Вона не втратила своєї експресії, а, навпаки, посилила всю напругу, конфліктність ситуації наступною близькістю суперників. Тріо Леонори, Графа ді Луни і Манріко прозвучало у всій образній виразності і яскравості. Вдалося динамічно і драматургійно вибудувати, розкрити музичні характеристики героїв, їх взаємовідносин і створити зав'язку конфлікту.

В другій дії **№4** прозвучав легендарний Хор Циган і Пісня Азучени (Дарія Князева) «*Stride la vampa!*». Цей номер відрізнився своєю яскравою концертною довершеністю за рахунок того, що після Канцони, ми використали репризне хорове закінчення замість оригінальної сцени «*Andiamo...*». У театральній постановці хор виходить зі сцени, таким чином створюючи натуральне хорове затихання. За рахунок того, що дія на сцені не відбувалася, ми поміняли частину музичного матеріалу, за рахунок чого нам вдалося виконати хорову сцену як завершений концертний номер.

Наступним **№5** прозвучав дует Азучени і Манріко. Це був потужний дует двох експресивних, сильних голосів. Підкріплений динамічним, насиченим звучанням струнної групи і прекрасним наповненням оркестрової палітри. Солістам вдалося відкрити темброве багатство своїх голосів і відтворити всю драматику змісту даної сцени. Дуже велику роль у характері звучання оркестру відіграла репетиційна робота з роз'ясненням змісту опери. Коли музиканти оркестру можуть допомогти втілити музичний зміст виконавцям вокалістам. В нашому випадку ця частина роботи з оркестром є необхідною, бо більша

частина оркестру не є оркестрантами оперного театру і не володіють необхідними знаннями з оперного репертуару.

**№6.** Сцена і Дует Азучени і Манріко не виконувалися.

**№7.** Сцена і арія Графа ді Луни «Tutto e deserto...» виконувалася в повному обсязі з чоловічим хором і стреттою. Репризне виконання стретти цілком відповідає традиціям концертного виконання, коли після двох куплетів стретти закінчення звучить у соліста як за першим разом - після ферматної ноти - без переходу на наступний хоровий епізод.

**№8.** Фінал другої дії не виконувався.

Третя дія **№9** починається з оркестрового вступу, Інтродукції, але без чоловічого хору. Активний, маршовий характер передає всю картину військового табору. Особливо звуки сигнальної труби є символічним завершенням в передачі військового настрою. Цей номер виконувався у скороченому вигляді.

**№10.** Сцена і терцет Графа ді Луни, Феррандо і Азучени. У сцені важливим є динамічний розвиток характеру ансамблю від песимістичного, спокійного, до збудженого, агресивного, схвильованого, що оправдано змістом і подальшим розвитком подій. Терцет набуває бурхливої, неочікуваної експресії. У нашому варіанті Терцет виконували тільки солісти, без участі чоловічого хору. Певні труднощі у ансамблевому виконанні викликала зміна темпу у розповіді Азучени після слів «Ah! Deh!» на спів в темпі Allegro «Rallentate, o barbari...» це місце потребує візуального контакту вокаліста і диригента.

**№11.** Сцена і арія Манріко не виконувалася. Прозвучала прославлена Стретта Манріко «Di quella pira...». Тональність її визначається голосовими можливостями тенора. А темп виконання визначають технічні можливості мідної духової групи. Хоча чеканності темпу і характеру звучання потрібно

добиватися в будь-яких темпах, потрібно звернути увагу на характер співу чоловічого хору. Велику увагу треба приділити дикції, тривалостям і штриху виконання.

**№12.** Сцена і хор «Miserere» не виконувалися. Наступною прозвучала арія Леонори «D'amor sull'ali rosee...» і Кабалетта «Tu vedrai che amore in terra...». Музика арії є чутливою, драматичною, а Кабалетта відкриває всю рішучість і сміливість образу Леонори, яка безстрашно і самовіддано бореться за свою любов.

**№13.** Заключний номер постановки - дует Леонори і Графа ді Луни «Udiste...» є розгорнутим, величним взірцем геніальності композитора. В ньому розкриваються вповні музичні характеристики цих двох образів, які кардинально трансформуються з початку до кінця опери. Складається дует з різнохарактерних частин, що є характерним для опер Дж.Верді. І тут важливо чітко переключатися на контрастний темп, характер, фактуру акомпанементу, динаміку. Часта зміна психологічних станів відповідно вимагає детальної уваги до використання найдрібніших динамічних нюансів. Виконання музики композитора вимагає володіння всією гамою вокальних можливостей і вміння висловлювати будь-які відтінки ліричного, героїчного і драматичного характеру.

Особливого значення набуває драматичний розвиток цього номера, з його емоційною наповненістю, динамікою розвитку до самої фінальної кульмінації.

На цьому наш концертний варіант опери було завершено, без смертельної розв'язки сюжету у Фіналі. Виконавці головних партій опери, які прийняли участь у втіленні даної концертної постановки опери «Трубадур», цілком музично і драматургійно розкрили образи своїх сценічних героїв. Надзвичайно талановиті, з прекрасними голосами, неймовірною артистичною харизмою,

високим професійним рівнем. Ці музиканти є кращими представниками сучасного оперного мистецтва України.

Нам вдалося втілити концертну постановку опери Дж.Верді «Трубадур» на професійному рівні не тільки завдяки високому професійному рівню музикантів і активній музичній ініціативі кожного з учасників проекту, але і професійній роботі керівника проекту і диригента. Підготовчий період складався з окремих репетицій з кожним із солістів, однієї оркестрової і двох загальних репетицій. В репетиційний час ввійшла ще підготовка до другої частини концерту – творів композиторів-веристів. Звичайно, така масштабна опера потребує інтенсивної підготовчої роботи. Це одне з проблемних питань даної постановки. Хоча, звичайно, підготовка диригента до втілення проекту відбувалася набагато триваліший час. Тому чітко сформоване бачення кінцевого результату, сформована власна концепція твору, що базується на набутих раніше знаннях, вміннях і навичках, на досконалому вивченні історіографії створення твору, драматургії твору, досконале вивчення партитури твору, вміння працювати з вокалістами-виконавцями, врахувавши специфіку вокальних труднощів виконання опер Дж.Верді, дозволило досягти гарного результату у втіленні даного проекту.

Головним досягненням в концертній постановці виявилось повне зосередження на музиці. Відсутність мізансценічної акторської гри спонукає виконавців до пошуків вираження образів та емоцій у вокальних можливостях голосу: тембру, інтонації, динаміки, наповнення. А з боку диригента - максимальне втілення оркестрової партитури допомогло розкрити той зміст музики, який заклав автор у своєму творі. З одного боку - точне виконання вказівок автора, а з іншого – власне бачення і відчуття музичного матеріалу в характеристиці образів героїв, ситуацій, музичної драматургії допомагає створити диригенту власну інтерпретацію твору. Кожний вибраний темп, динамічний відтінок, характер музики – це складові до точного розкриття певного художнього образу, внутрішнього емоційного стану кожного героя,

зображення характеру тієї чи іншої драматичної ситуації. Але, щоб створити власну диригентську інтерпретацію, потрібно проробити велику підготовчу роботу, а потім втілити своє бачення через виконавців. Це складний процес і кропітка праця, але без неї виконання перетворюється в ілюстрацію.

## ВИСНОВКИ

Робота спрямована на комплексне дослідження оперної творчості Дж.Верді, зокрема однієї з найвідоміших - опери «Трубадур». Було *досліджено* історію створення даної опери, її місце у творчості композитора. Також жанрові та стильові характеристики опери, особливості драматургії опери, її композиційний розвиток та особливості новаторства багатопланової композиції як авторський прийом композитора.

*Встановлено* стильові особливості оперної творчості Дж.Верді, зокрема особливостей вокальної техніки композитора, формування «вердіївських голосів». *Аргументовано*, що нова манера сольного співу, започаткована Дж. Верді, стала необхідністю для відображення палітри контрастних почуттів та настроїв головних персонажів опер зрілого періоду його творчості, до яких відноситься і опера «Трубадур». На прикладі окремих всесвітньо відомих виконавців *виявлено* особливості їхньої вокальної техніки та вокальних прийомів володіння голосом, особливо при виконанні головних партій у опері Дж.Верді «Трубадур». *Доказано*, що стиль виконання цієї музики, манера голосоведення, темброве забарвлення і емоційне наповнення при створенні драматичного образу опер Дж.Верді – це аспекти, які виділялися при дослідженні вокальної творчості тих виконавців, імена яких ми вказали у другому розділі роботи.

Наступним етапом нашої роботи і окремою структурною одиницею є розділ по дослідженню оперної партитури. Було *прослідковано і виявлено* її структурні особливості, принципи викладу оркестрового матеріалу, особливості виражальних засобів. *Проведено* історичне дослідження розвитку симфонічного письма, основні стильові риси, в яких працював Дж.Верді при написанні опер, а також його новітні здобутки у тембровій палітрі звучання оркестру, особливостей динамізації оркестру, авторські знахідки у прийомах хорового співу і особливості у музичному нашаруванні одночасного звучання різностильових музичних структур. *Проведено* кропітке дослідження

партитури опери Дж.Верді «Трубадур» з детальним аналізом кожної сцени і окремого номера в тональному плані, в аналізі оркестрової фактури, особливостей інструментовки, відповідності тексту і художнього змісту засобам музичної виразності.

Завершальним етапом нашого дослідження *став* аналіз та вивчення різних сценічних рішень опери. За класифікацією типів режисерського прочитання опери ми розглянули різні сценічні рішення опери Дж.Верді «Трубадур» - і традиційні, класичні, і напрямку музично-поетичного символізму, і сучасних режисерських рішень. Розпочали свій огляд з хронологічно самих старих записів окремих арій опери. Потім розглянули кінематографічні варіанти як фільмів-опер, так і відзняті окремі театральні постановки. У відборі керувалися іменами відомих виконавців, виконання яких вважаємо за еталонні у виконанні музики Дж.Верді. Ми узагальнили поняття класичного та нетрадиційного сценічного рішення опери і підійшли до власного варіанту сценічного рішення опери Дж.Верді «Трубадур» - ним стало концертне виконання опери. У останньому розділі ми розкрили особливості авторського осмислення концертної форми втілення опери, описали проект та проаналізували проблеми та досягнення в реалізації даного проекту.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Є.Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора) Музичне мистецтво і культура. Випуск 30 книга 1. 2020 С. 89–95.
2. Антонюк В. Г. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва// Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ. 2008. № 1 (1). С. 29–41.
3. Архімович Л. Українська класична опера. Київ: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1957. 309 с.
4. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ: Муз. Україна, 1970. 375 с.
5. Бабич В. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2022.
6. Бацак К.Ю., Шилова А.В., Варварцев М.М. Італійці в Україні (XIX ст.): Біографічний словник діячів культури. - К.: Ін-т історії України НАНУ, 1994. - 196 с. // Український історичний журнал. - 1997. - № 5. - С. 157-158.
7. Борис Гмиря : статті, листи, спогади [Текст] / [відп. ред. В. С. Буряк ; вступ. сл. Г. І. Майборода]. – К. : Муз. Україна - 1975. – 432 с.
8. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. в умовах оперної студії Національної музичної академії України імені
9. Варварцев М.М. Між музикою і політикою: опери Верді в Україні (XIXст.). Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки: міжвід. зб. наук. пр. / Нац. акад. наук України, Ін-т іст. України. Київ, 2015. Вип. 24. С. 109–125.
10. Варварцев Микола Миколайович Італійці в культурному просторі України (кін. XVIII – 20-ті рр. XX ст.). - К., 2000. // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL:

[http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=33139](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33139) (дата звернення:  
26.04.2021)

11. Вей Лімін. Вокальна культура викладачів музичного мистецтва: інтеграція досвіду Китаю та України. Вісник НАКККіМ. №1. 2019. [DOI:10.32461/2226-3209.1.2019.167013](https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167013).
12. Владика С. Національна опера: відродження класики, відродження себе// Київ: Столиця. №7. 1997.
13. Гаценко Г.С., Сабрі С.С. До питання інтерпретації мовних версій оперного жанру. // Імідж сучасного педагога. Вінок митців і мисткинь. №6 (219). Полтава, 2024, с.116-120.
14. Гмиря Б.Р. Статті, листи, спогади / за ред. В. С. Буряка. Київ: Музична Україна, 1975. 432 с.
15. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. – К.: НМАУ – 1997 – 320с.
16. Гнидь Б.П. До історії національної опери України. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 199 с.
17. Гордійчук Я. На шляху до створення української опери в Києві // Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Київ: Муз. Україна, 1975. № 10. С. 93–111.
18. Гордійчук Я. Становлення українського музичного театру і критика. Київ: Муз. Україна, - 1990. 143 с.
19. Горобець В., Кононська Н. Сучасні інтерпретації творів Карла Орфа (на прикладі «Карміни Бурани»). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 41, т. 2. 2021. С. 4–8.
20. Григор'єва М. С. Барокова опера в сучасній українській постановці: особливості інтерпретації з погляду історично інформованого виконавства (на прикладі вистави опери Генрі Перселла «Дідона й Еней»). // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. №1. 2024. С. 303–309

21. Дерев'янка Л. Спів у мовленнєвій позиції як феномен сучасної вокальної освіти. Теорія та методика мистецької освіти. 2013. №4. С. 121–126.
22. Деркач О. Специфічність підходів диригента у нетипових умовах утілення оперних вистав. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2023. №1.
23. Дж. Верді. Вибрані листи. / Ред. Бушен А.Д. - Москва, 1959. -673 с.
24. Ємельянова Т. В. Біографізм як засіб інтерпретації творчої індивідуальності: Макс Дессуар // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. №1. Київ: Міленіум, 2011. С. 24–28.
25. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури. Автореф. дис. На здобуття наук. Ступ. Канд. Мистецтвознавства. Київськ. нац. ун-т культ і мист. Київ, 2006. 19 с.
26. Заверуха О. Л. До питання сучасного прочитання опери «Fra-Diavolo» Д.Обера. Культура України. Виш. 51. 2015. С. 97–104.
27. Закрасняна Жанна Розвиток вокальної майстерності співака // Вінок митців і мисткинь. №2 (191), 2020.
28. Іваницька Я.А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт: автореф. Дис. На здобуття наук. Ст. канд. мистецтвознавства. Нац. муз. акад. України ім.П.І.Чайковського. Київ, 2008. 17 с.
29. Іванова І.Л., Куколь Г.В., Черкашина М.Р. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посібник за ред. М.Р. Черкашиної. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
30. Ізваріна О. М. Оперна режисура в українському музичному театрі 20-х років ХХ століття. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. №3. 2018. С. 66–70. DOI:10.28925/2518-766X.2018.3.6670.
31. Ільчук Л. П. Психоаналітична модель художньої творчості: досвід теоретичних модифікацій: автореф. дис. ... канд. філософських наук: спец. 09.00.08 Естетика / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2011. 15 с.

32. Цебрій І. Історія та теорія італійської вокальної школи. Старобільськ: «формат+», 2021. 58 с.
33. Йотка Й. Сутність та зміст вокально-педагогічної діяльності. Наукові записки. Серія: Психолого-педагогічні науки. 2021. С. 46–51. DOI:10.31654/2663-4902-2021-PP-3-46-51.
34. Кабка Н. М. Дискурс особових текстів діячів вокальної культури у мистецькому середовищі України 1950–1970-х років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Ін-т проблем сучасного мистецтва, Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2015. 18 с.
35. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії: монографія. Київ: Автограф, 2008. - 528 с.
36. Корнієнко В.В. Гуманітарні комунікативні системи як чинники європейської інтеграції. Україна та Франція: кроскультурний діалог : [Монографія] / В.В.Корнієнко. – К. : НАКККіМ, 2016. – 432 с.
37. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Муз. Україна, 2004.
38. Корчова О. О. Джузеппе Верді, Ріхард Вагнер і Джакомо Пуччіні як творці авторського музичного театру. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2010. № 2 (7). С. 36–43.  
<https://1drv.ms/b/s!AgefSEct0nnEiqxGYyXAN3yLXsm3RA?e=3d6Llz>
39. Кузьмічова В. А. Навчальний посібник з дисципліни «Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал)». Частина І. Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності. Харків, ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2018. 42 с.
40. Кун Цзівей. Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020.
41. Куришев Є. «Набукко» на Київській сцені // Музика. № 5, вересень – жовтень. Київ, 1993.

42. Леванова Л. Сценічне прочитання опери К. В. Глюка «Орфей і Еврідіка»
43. Левченко О.Г. Театр у системі філософської антропології: монографія/ Олена Левченко; Нац. Цент театр. мист. ім. Леся Курбаса. – К., 2012. 296с.
44. Левчук Л. Т. Проблема художньої творчості в контексті сучасної естетичної теорії: процес концептуалізації // Гуманітарний часопис. № 3. 2014. С. 9–16.
45. Лисенко М. Театральна музика. Т. VIII – Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 398 с.
46. Лисенко О. Дмитро Гнатюк у роботі над оперою Верді «Травіата» (1988): режисерсько-виконавські аспекти. Часопис НМАУ ім.П.І.Чайковського. 2021.
47. Лоу Яньхуа. Педагогічні умови і методи формування орфоепічної культури майбутніх викладачів вокалу. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. № 3 (122). 2018. С. 7–11.
48. Лошков Ю.І. Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII-XXст.: автореф.дис.на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознавства. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2008. 37с.
49. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: автореф. Дис. На здобуття наук.ступ. канд. Мистецтвознавства. Одес. Держ. Муз.акад. ім.А.В.Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
50. Ляшко С. М. Поняття «наукова біографія» у теорії та практиці історико-біографічних досліджень // Українська біографістика: зб. наук. пр. Ін-ту біогр. дослідж. Вип. 10. Київ, 2013. С. 25–47.
51. Майбурова К. В. «Трубадур» // Вечірній Київ. 1964. 3 березня.
52. Менжулін В. І. Біографічний підхід у західній історико-філософській традиції: віхи становлення: автореф. дис. ... доктора філософських наук: спец. 09.00.05. Історія філософії / НАН Ураїни, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ, 2011. 28 с.

53. Менжулін В. І. Історико-філософська біографістика: провідні тенденції та віхи становлення // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Т. 115. Філософія та релігієзнавство. Київ, 2011. С. 18–25.
54. Мольдерф Т. М. Академічна вокально-виконавська культура студентів музичних коледжів: до визначення поняття. Вісник Черкаського національного університету. №3. Серія: Педагогічні науки. 2020.
55. Москаленко В.Г Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. / Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 197с.
56. Нескоромна А.О. Сучасні режисерські методи інтерпретації класичної опери. / Магістерська робота. Харків, 2021.
57. Оперній студії 70. Високі ідеали оперного мистецтва / Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. № 1 (2). Київ, 2009. С. 115–119.
58. Осадча Т. В. Вокальна культура майбутнього вчителя музики: теоретичний аспект. Наукові записки. Збірник наукових праць «Педагогічні науки.» №1 (170). 2018. С. 102–106.  
П. І. Чайковського. 2023. № 4 (61). С. 146–161.  
П.І. Чайковського. Часопис Національної музичної академії України імені
59. Пан На. Європейська вокальна спадщина в педагогічній проекції. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка. 2010. №7 (9). С. 83–90.
60. Пилєва Г. Постмодернізм як явище культури українського постіндустріального суспільства кінця ХХ – початку ХХІ ст. URL: [ukrconf.fl.kpi.ua/wp.../63.\\_Pylyeva\\_Hanna.pdf](http://ukrconf.fl.kpi.ua/wp.../63._Pylyeva_Hanna.pdf)
61. Попович О. В. Біографія як феномен культури // Гуманітарний часопис, 2011. № 2. С. 96–103.
62. Програма опери Дж. Верді «Травіата» // Хрещатик. 1994. 26 березня.

63. Рацюк В. К проблеме соотношения дирижерской и режиссерской интерпретаций оперного произведения в спектакле // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зб. статей. - К. 2006, - Вип. 64. - С. 175-184.
64. Рашевський З. Театральна партитура. Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей / Problemy teorii dramatu i teatru. Tom 1. Dramat. Tom 2. Teatr. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, 2003. Переклад з пол. – Львів, 2013. – С. 70-102.
65. Романюк С. О. Вплив української народної пісні на розвиток вокального мистецтва. Гуманітарний вісник. 2011. №4. С. 60–64.
66. Рябоконева М. О. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01.
67. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: монографія / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
68. Савицька, Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості. (Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2010.
69. Сакало О. В. Іспанія у художньому житті Європи XVII–XIX століть та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді: автореф., дис. ... канд. мистецтвознав. / О. Сакало. – К.: НМАУ – 1996 – 28 с.
70. Сакало О. Романтична драма та романтична опера : шляхи еволюції/ О.Сакало // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник ; [ред.упор. І. А. Котляревський]. - К.: НМАУ – 2000.
71. Солов'яненко А. А. Українська оперна режисура у контексті національної культури XIX – першої третини XX століть: генезис художніх форм. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2013. №1(18). С. 116–121.

72. Солов'яненко А. Режисерські традиції національної опери // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. № 34. С. 79–87.
73. Соловцова Л. А. Опері Дж. Верді. - К. : «Музика»,- 1971.- 424с.
74. Станішевський Ю. О. Національна опера України 2001–2011. Київ: Муз. Україна, 2012. 304 с
75. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ: Муз. Україна, 2002. 736 с.
76. Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ: Наук. думка, 1973. 277 с.
77. Станішевський Ю. Сучасна музична режисура — новаторство чи авантюризм? Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2021.
78. Стефанович М. Київський державний ордені Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка. Історичний нарис. Київ: Держвид. образ. мистецтво і муз. літ. УРСР, 1960. 208 с.
79. Стефанович М. Київський державний ордені Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1968. 273 с.
80. Сутність поняття «вокальна культура» та художньо-педагогічний потенціал. Південноукраїнські мистецькі студії. 2024. №3. [DOI:10.24195/artstudies.2024-3.12](https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.12).
81. Топчій О. Партія Сенеки в «Коронації Поппеї» К. Монтеверді: драматургія й інтерпретація. Київське музикознавство. 2016. Вип. 54.
82. Холодна Л. Г. Г. Нейгауз про роботу над образом // Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Київ: Муз. Україна, 1967. Вип. 4. С. 233–251.
83. Цебрій І. В. Особливості розвитку італійської опери XVII–XVIII століття. Вісник Полтавського національного педагогічного університету

- імені В. Г. Короленка. Одеса: Молодий вчений. Вип. 22 (54.2), 2018. С. 80–83.
84. Цебрій І. В Історія та теорія італійської вокальної школи: посібник для студентів закладів вищої освіти. Старобільськ, видавництво «Формат+», 2021. 58 с.
85. Цодоков Є. Візуалізація опери, або Типологія оперної режисури: Ел. ресурс: <http://www.operanews.ru/history55.html> (Дата звернення: 04.03 2021).
86. Черкашина М. «Набукко» Дж. Верди на Київській сцені // Черкашина-Губаренко М.Р. Музика і театр на перехресті епох: у 2 т. – Т. 2. – Суми: Наука, 2002. – С. 8-11.
87. Черкашина М. Музично-психологічна драма ХХ сторіччя // Київ: Музика, 1971. №1. С. 20-22.
88. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому просторі. Харків: Акта, 2015. 392 с.
89. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша). Часопис національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2009. № 2 (3). С. 58–67.
90. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). Часопис національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2009. № 4 (5). С. 142–153.
91. Шафарчук Т. Г. Формування навичок співу BEL CANTO здобувачів мистецької освіти у процесі вокальної підготовки. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2024. Вип. 214. С. 361–366. DOI:10.36550/2415-7988-2024-1-214-361-366.
92. Шелякіна А. У Львівському театрі опери та балету // Вільна Україна. 1961. 13 липня.
93. Шестеренко І. В. Принципи біографічних досліджень творчого шляху композиторів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 105: На скрижалях музичної

- історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці: зб. ст. - Київ, 2013. С. 166–183.
94. Шуляр О.Д. Монографія: Історія вокального мистецтва. Івано-Франківськ, 2014. С. 100.
95. Щолокова О. П., Мозгальова Н. Г., Барановська І. Г. Інтерпретація музичних творів – методичний аспект. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. 2019. Вип. 3 (128). С. 151–158.
96. Baldini Gabriele. *La vita di Verdi*. Milano: Garzanti, 1970.
97. Chusid Martin. *Giuseppe Verdi: La vita, le lettere*. Torino: Einaudi, 1973.
98. Luzzo Alessandro. (a cura di). *Carteggi verdiani*. Milano: Hoepli, 1913.
99. Muti Riccardo. *Verdi, l'italiano. Ovvero, in musica, le nostre radici*. Milano: Rizzoli, 2014.
100. Muti Riccardo. *Mein Verdi*. Baerenreiter: Ditzingen/Stuttgart, 2013.
101. Sartori Claudio. *Verdi. Catalogo generale delle opere*. Milano: Ricordi, 1978.
102. Degrada, Francesco. *Il giovane Verdi e il teatro musicale italiano dell'Ottocento*. Torino: EDT, 1980.
103. Fertonani, Cesare. *L'arte di Verdi*. Milano: Ricordi, 2001.
104. Knapp Alexander. *Verdi und Wagner: Zwei Welten der Oper*. München: C.H. Beck, 2013.
105. Strohm, Reinhard. „Verdi in Deutschland: Zur Geschichte einer Rezeption.“ In: *Die Musikforschung*, 41, 1988, S. 97–108.
106. Schott, Goldmann. *Giuseppe Verdi. Aida*. Muenchen: Wilhelm Goldmann Verlag, 1979. 220 s.
107. Höslinger, Clemens. *Giuseppe Verdi und die Oper seiner Zeit*. Zürich: Atlantis, 1981.
108. Pestalozza, Luigi. *Verdi und die italienische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*. Aus dem Italienischen übers. von G. Jäger. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

109. Scherchen Herman Lernbuch des dirigierens. Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, 1953, 2011. 320 s.
110. Strepponi, Giuseppina & Verdi, Giuseppe. Carteggi Verdiani. Edited by Alessandro Luzio. Milano: Hoepli, 1913.
111. Smart, Mary Ann. Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera. Berkeley: University of California Press, 2004.
112. Libretti d'opera. [URL : https://www.librettodopera.it/public/ricerca/query/pagina/4](https://www.librettodopera.it/public/ricerca/query/pagina/4)
113. Osborne, Charles The Complete Opera of Verdi. New York: Da Capo Press, Inc., 1969.
114. Verdi, G. Luisa Miller: opera in 3 acts. Libretto. Libretto S. Cammarano ; English version W. Weaver; Metropolitan opera. New York : Schirmer, 1965. 40 p.
115. Weinstock H., Russano Hanning B. Opera. Encyclopædia Britannica. URL : <https://www.britannica.com/art/opera-music>
116. Вінай Р. Дж.Верді – Отелло: Niun mi tema (Театр Ла Скала, 1950). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kWxwAtdXZC8> (дата звернення: 10.04.2025).
117. Таманьо Ф. Дж.Верді – Отелло: Esultate (1903, ранній грамофонний запис). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6zA5sIMl4nE> (дата звернення: 10.04.2025).
118. Домінго П. Дж.Верді – Отелло: Дует (Метрополітен Опера, 1995). YouTube. URL : <https://www.librettodopera.it/public/ricerca/query/pagina/4> (дата звернення: 10.04.2025).
119. Кауфман Й. Дж.Верді – Отелло: Dio! mi potevi scagliar (Баварська Державна Опера, 2017). YouTube. URL :[https://www.youtube.com/watch?v=8sXf\\_ErUax4](https://www.youtube.com/watch?v=8sXf_ErUax4) (дата звернення: 10.04.2025).
120. G.Verdi Il Trovatore. Film. Regia Carmine Gallone, 1949. <https://youtu.be/jPSKtO352JM> (дата звернення 01.05.2025).

121. G.Verdi Il Trovatore. Film. Regia Claudio Fino. Per la TV, 1957.  
<https://youtu.be/AnasJTEBwYQ> (дата звернення 01.05.2025).
122. G.Verdi Il Trovatore. Herbert von Karajan. Vienna, 1978.  
<https://youtu.be/JRRkhpJr0pA> (дата звернення 01.05.2025).
123. G.Verdi Il Trovatore. Film, Milan, 1966. [https://youtu.be/9xp1G\\_cZQvU](https://youtu.be/9xp1G_cZQvU)
124. G.Verdi Il Trovatore. Royal Opera House, 2002.  
[https://youtu.be/Lt0o1967\\_vI](https://youtu.be/Lt0o1967_vI) (дата звернення 01.05.2025).
125. G.Verdi Il Trovatore. Maria Kallas. Mexico City, 1950.  
<https://youtu.be/o9bN8Oo5Dkw> (дата звернення 01.05.2025).
126. G.Verdi Il Trovatore. Maria Kallas. Teatro di San Carlo, Naples. 1951.  
<https://youtu.be/t2e4AYO4sjI> (дата звернення 01.05.2025).
127. G.Verdi Il Trovatore. Theatre Royal de la Monnaie, Bruxelles, 2012.  
(реж. Черняков) <https://youtu.be/R4xZXwI9Cjs> ;  
<https://youtu.be/NcnwTZaPVK4> (дата звернення 01.05.2025).
128. G.Verdi Il Trovatore (Konzert). Karajan. Festspielhaus, Salzburg, 1962.  
[https://youtu.be/GdaqhVuxu-o?list=PLDI4sEeiZfgJesD6n4FTft0JALh\\_Djh-R](https://youtu.be/GdaqhVuxu-o?list=PLDI4sEeiZfgJesD6n4FTft0JALh_Djh-R) (дата звернення 01.05.2025).
129. G.Verdi Il Trovatore (Konzert) Gatti, Netrebko. Berlin, 2011.  
<https://youtu.be/-TncWoHWO84?list=RD-TncWoHWO84> (дата звернення 01.05.2025).
130. A.Netrebko, J.Kaufmann, Gatti. Miserere. El Trovador de G.Verdi. Berlin, 2011. <https://youtu.be/mJgQvky0Z4Y> (дата звернення 01.05.2025).
131. G.Verdi Il Trovatore. Salzburger Festspiele, 2015.  
<https://youtu.be/tEXeOm6is-U> (дата звернення 01.05.2025).
132. Verdi, Giuseppe Il Trovatore. Partitur. Milan: G.Ricordi, 1994.

