

Розділ 2.

МУЗИЧНИЙ ТЕКСТ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

782.089.1:78.071.1(450):781.68

DOI 10.34064/khnum1-75.12

Коваль Вероніка Миколаївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри теорії музики,
солістка Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка
e-mail: veronika.koval78@gmail.com
ORCID iD: 0009-0002-7400-9246

**Специфіка лібрето опери Дж. Верді «Трубадур»
як інтерпретаційний чинник**

Оперна творчість Дж. Верді, завдяки яскравому й художньо переконливому музичному матеріалу, жанровій багатогранності та глибокому психологізму є важливою складовою світового оперного мистецтва. Саме тому твори митця стали об'єктом різнобічного вивчення музикознавцями протягом багатьох десятиліть. Утім, деякі опери Дж. Верді через свої особливості потребують більш детального розгляду, серед них і популярний у виконавців і слухачів «Трубадур». Завдяки специфіці лібрето, деякі інтерпретаційні аспекти цієї опери й досі вимагають більш детального аналізу, що й зумовлює наукову новизну пропонованого дослідження та, власне, його мету: визначити мотиваційну основу (насамперед роль мотиву помсти) становлення образу героїні опери – Азучени – та висвітлити шляхи його сценічного відтворення у виконавських інтерпретаціях. Як приклад, обрано дві віддалені за часом сценічні постановки, що дозволило простежити динаміку режисерського бачення образу Азучени в концепції опери. Сюжетно-драматургічний, компаративний, виконавський та режисерський аналіз обраного для дослідження матеріалу дозволив дійти висновку, що образ Азучени в різних постановках «Трубадура» Дж. Верді не трансформується, оскільки наявний у лібрето мотив помсти героїні залишається його сутнісною основою, а збагачується новими рисами на концептуальному рівні, що дає можливість значно поглибити й наситити новими смисловими акцентами зміст оперної вистави.

Ключові слова: опера «Трубадур»; Азучена; оперна драматургія; оперна режисура; виконавська інтерпретація; режисерська інтерпретація.

Постановка проблеми.

Спадщина Дж. Верді за тривалий час побутування на оперній сцені була досить ґрунтовно розглянута в музикознавчій літературі. У різних за масштабами наукових розвідках репрезентовані питання, що стосуються музичної мови, драматургічно-композиційних особливостей, історії написання окремих опер, суто сюжетної складової сценічних творів композитора. Зокрема, на сьогоднішній день існує чимало матеріалів, присвячених саме опері «Трубадур», яка належить до когорти чи не найпопулярніших творів композитора. Утім, внаслідок специфічності лібрето згаданої опери, особливостей його логіки, значна кількість аналітичних аспектів і досі залишається поза увагою музикознавців. До подібних «білих плям» належить визначення мотивації поведінки центральної героїні опери, Азучени, розуміння образу якої безпосередньо впливає на створення нових інтерпретаційних моделей вистави, і, відповідно, сприяє більш повному й глибокому розкриттю змісту музичного шедевра Дж. Верді.

Мета статті – визначити мотиваційну основу становлення образу Азучени, насамперед роль мотиву помсти, що стає рушієм сюжетної дії, та висвітлити специфіку відтворення її образу в сценічних інтерпретаціях (на прикладі двох вистав, обраних за критеріями, що дозволяють повніше розкрити проблематику цієї розвідки).

Методологія дослідження. У статті застосовано комплекс дослідницьких методів, а саме: сюжетно-драматургічний аналіз для визначення особливостей лібрето твору; компаративний метод задля з'ясування відмінностей режисерських версій опери; виконавський та режисерський аналіз, що уможливило визначення смислових акцентів та ключових моментів інтерпретації образу Азучени в контексті концепції оперної вистави.

Останні дослідження та публікації. Загальну й біографічну інформацію щодо Дж. Верді та розвитку оперного мистецтва в цілому можна знайти, зокрема, в книзі Чарльза Осборна «Компаньйон любителя опери» (Osborne, 2007). Наявні також і спеціальні статті, що висвітлюють як композицію власне опери «Трубадур», так і її сюжет,

систему персонажів тощо. Одночасно до обох названих груп належать статті В. Драбкіна (Drabkin, 1982) – саме він визначає, що Азученою керує вибір між «*amor filiale*» та «*amor materno*» – та Ф. Фрідхайма (Friedheim, 1973), який пропонує новий підхід до усвідомлення лібрето опери. Положення цих статей і розвиває запропоноване дослідження. Вивченню структури опери «Трубадур» присвячена й робота Р. Паркера (Parker, 1982). Розуміння специфіки режисерської діяльності спирається на статтю В. Кочеткова (Кочетков, 2021). Успішному аналізу режисерських концепцій сприяє й застосування методики Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2017).

Наукова новизна дослідження. Запропонована стаття доповнює дослідження сюжету опери та її дійових осіб, надає подальший розвиток вивченню психології й мотивації одного з ключових персонажів твору – Азучени, вдаючись до поглибленого аналізу її образу та варіантів його трактування, що й є *інноваційною частиною* цієї розвідки.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Опера Джузеппе Верді «Трубадур» («*Il Trovatore*»), яка була написана ним у 1852-му та вперше поставлена в 1853 році, має дещо неоднозначний статус у оперному доробку композитора. З одного боку, ця опера, безумовно, є невід’ємною складовою популярного оперного репертуару. З іншого, твір був неоднозначно оцінений критиками, що стосувалося як надміру ускладненого сюжету, так і власне структурної побудови опери. Можливо, однією з причин подібних недоліків стала передчасна смерть С. Каммарано, якому Дж. Верді спочатку запропонував написати лібрето «Трубадура» за однойменною п’єсою іспанського драматурга романтичного напрямку Антоніо Гарсія Гутьєрреса. На жаль, сьогодні Сальваторе Каммарано – талановитого поета й драматурга – згадують нечасто, хоча він є автором близько 40 лібрето, зокрема й опер Дж. Верді («Альзіра», «Битва при Леньяно» «Луїза Міллер»), а однією з його відомих робіт є лібрето «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті. Отже, завершив роботу над лібрето «Трубадура» молодий поет Леоне Бардаре, відомий майже винятково завдяки цій роботі (Osborne, 2007: 499).

Більше того, навіть Сальваторе Каммарано спочатку не виявив великого зацікавлення «Трубадуром» з огляду на цензурні перепони. Проте він все ж зробив чернетку лібрето, яку композитор вважав незадовільною, написавши Каммарано, що краще відмовитися від ідеї «*“El trovador”*», якщо в своїй опері вони не збережуть “усіх новітніх та химерних” ознак п’єси» Гутьєрреса (цит. за: Osborne, 2007: 499). Тому можна констатувати, що робота над лібрето відбувалася в дуже складних умовах, які виникли через вимогливість композитора, лише часткове розуміння лібретистом творчого завдання і, зрештою, через заміну власне лібретиста у зв’язку з передчасною смертю С. Каммарано.

З листа композитора, в якому він пропонує С. Каммарано взятися до роботи на сюжет іспанського драматурга, можна дізнатися про первісний задум Дж. Верді щодо назви опери та її головного персонажа: «В опері буде дві жіночі ролі. Перша, циганка, жінка незвичайного характеру, ім’ям якої я хочу назвати оперу. Друга роль – другорядна співачка» (Werfel & Stefan, 1942: 149–150). Тобто первинною ідеєю було назвати оперу «Азучена», бо в п’єсі А. Г. Гутьєрреса циганка має саме це ім’я (Gutiérrez, 2006). Сукупно з тим, яку провідну роль у розвитку сюжету опери відіграє Азучена, це змушує сприймати саме її як головного персонажа, що суперечить оперній традиції, згідно з якою головні дійові особи включені в любовну лінію.

Подібне визначення ролі Азучени загалом збігається з тим, яке надається в дослідженнях, що присвячені висвітленню сюжету та структурної побудови «Трубадура». Так, Вільям Драбкін у статті «Персонажі, тональні співвідношення та тональна структура “Трубадура”» починає аналіз образів дійових осіб опери саме з Азучени, після обґрунтування, що саме вона є «головним характером, по суті – темою опери» (Drabkin, 1982: 144). Автор дуже слушно визначає дві головні рушійні сили характеру Азучени – «*amor filiale*, яка спонукає її помститися за жорстоку смерть її матері, та *amor materno*, яка представлена її любов’ю до Манріко» (Drabkin, 1982: 145). На жаль, автор не розвиває свої думки стосовно співвідношення цих двох *amori*, таким чином залишаючи це питання відкритим.

Докладний аналіз лібрето опери дає змогу впевнитися, що провідна роль у згаданому протистоянні мотивів належить саме *amor filiale*, бо саме під її впливом Азучена діє. Прояви іншої любові, *amor materno*, є досить обмеженими – це лише порятунок Манріко Азученою, про що Манріко оповідає в першій сцені другої дії (наче компенсуючи відхід від ідеї дати опері назву «Азучена», Дж. Верді називає другу дію «Циганка»). Проявів же *amor filiale* значно більше. Так, перший номер Азучени, «*Stride la vampa!*» розкриває її образ саме із цього боку. Більше того, героїня повторює останні слова своєї матері, «Помстися за мене!», що викликають показову реакцію Манріко: «Знову ця загадкова фраза».

У дуеті з Манріко Азучена не відкриває йому правди про його походження, а тільки сіє сумніви (мотив сумнівів та хибних здогадок є широко розповсюдженим в романтичній опері, від «Пуритан» В. Белліні та «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті до «Лоенгріна» Р. Вагнера). Спочатку героїня каже, що вона кинула у вогнище сина Графа ді Луни, потім – що власного сина, та майже одразу розповідає Манріко, що вона його мати, і на його репліку «Так ти ж казала...» відповідає, що точно не пам'ятає та додає: «Чи не була я тобі ніжною матір'ю?», маніпулюючи тим самим почуттям синовнього обов'язку Манріко. Отже, вже під час першої появи Азучени на сцені стає зрозумілим: під впливом своєї *amor filiale* вона вдає *amor materno* з однією метою – аби маніпулювати почуттями Манріко. І саме тому останній, перебуваючи під впливом *amor filiale*, потрапляє в полон, звідки живим не повертається.

Перебування Азучени в полоні воїнів Графа ді Луни теж може бути розглянутим з різних ракурсів. Протягом опери героїня не раз стверджує, що дуже довго мандрувала по Біскаї; водночас її розшукували чи не з моменту втрати її матері. І в полоні вона опинилася якраз тоді, коли Манріко досяг своєї мети, збираючись побратися з Леонорою. Пояснень такого збігу можна надати щонайменше три. По-перше, це парадоксальна, алогічна природа лібрето. Ф. Фрідхайм, відзначаючи його специфічність, зауважує, що лібрето варто не

критикувати, а зрозуміти його основну рису, яку дослідник називає «відображенням життя як плутанини або сумбуру (*confusion*)» (Friedheim, 1973: 408), що й ілюструє абсурдність сцени в першій дії. Автор стверджує: факт, що Леонора прийняла Графа ді Луну за Манріко, не несе жодного змістового навантаження, бо ця помилка миттєво виправляється. Отже, вона «втілює атмосферу, в якій розгортаються події, що поглинає всіх дійових осіб. І в загальному плані, і в дрібних та нелогічних деталях лібрето показує, що життя ірраціональне, що немає сенсу планувати, бо плани не реалізуються» (Friedheim, 1973: 408). При всій далекоглядності такої позиції, не можна не відзначити, що фактично дослідник приписує «Трубадуру» риси опери, в широкому сенсі, комічної, а конкретно – фарсу, хоча це явно суперечить драматичному характеру сюжету.

Інше пояснення раптового полону Азучени є типовим для оперних лібрето: це фатальний збіг, який стався, бо це необхідно для розвитку сюжету. Фатальні випадковості досить властиві оперним сюжетам (наприклад, буря, яка змушує Джильду шукати прихистку в будинку Спарафучіле). Але є й третє можливе пояснення, яке чітко корелює із сутністю дійових осіб та подальшим розвитком подій. Це пояснення полягає в тому, що Азучена хотіла потрапити в полон, бо була впевнена в силі *amor filiale* Манріко, який прийде її рятувати.

Дізнавшись про полонення Азучени, Манріко миттєво робить фатальний вибір між синовньою любов'ю – *amor filiale* – та романтичним коханням до Леонори (для однотипності назвемо його *amore romantico*) на користь першої. Це пояснення є більш правдоподібним з огляду на низку фактів. По-перше, навіть після ув'язнення Манріко Азучена говорить з ним тільки про себе, не висловлюючи жодного жалю з приводу того, що її «син» також в неволі; більше того, віддає йому накази («Захисти свою матір!») та мучить його розмовами про свою смерть. Тобто вже на цьому етапі геть немає проявів її материнської любові, *amor materno*. По-друге, після повідомлення про страту Манріко Азучена ніяк не виражає свого жаху, який мала б відчувати мати. Вона промовляє лише дві короткі репліки: «Він був

твоїм братом» (адресовану Графу ді Луні) та «Мати, за тебе помстилася!» (поки Манріко ведуть на страту, вона імітує стурбованість, аби не порушити ходу подій). Із цього випливає: Азучена – єдина в цій історії, хто досяг своєї мети, що повною мірою відповідає її статусу центрального персонажа. Відповідно, захват у полон Графом ді Луною став для циганки частиною її шляху до успіху, тому значно логічніше розглядати його як заплановану подію.

Таким чином, образ Азучени найдоцільніше розглядати як типову оперну фігуру месника, що є досить рідкісним для головної жіночої ролі. Безумовно, мотив помсти та одержимості нею є доволі поширеним у творчості Дж. Верді, адже Ріголетто в однойменній опері також мститься за честь своєї доньки, однак між згаданими творами є суттєва відмінність. По-перше, помста Ріголетто, на відміну від помсти Азучени, є невдалою та стає найбільшою трагедією героя. Але важливішою є друга відмінність: Ріголетто не шукає відплати від самої першої своєї появи на сцені, тоді як Азучена вже починає свій шлях в опері з наміру помститися, реалізуючи його наприкінці дії. Це дає підстави розглядати «Трубадура» саме як «драму помсти» (хоча в оглядовій статті на сайті Англійської національної опери «Ріголетто» теж фігурує як «трагічна історія ревнощів, помсти та жертви») (English National Opera, n.d.).

Якби історія Азучени підпадала під канони оперного жанру, глядачі мали б побачити загибель героїні, бо в неї не було можливості врятуватися з полону Графа ді Луни. Але для Дж. Верді та обох його лібретистів подальша доля Азучени не має жодного значення: важливо тільки показати тріумф героїні, здійснення справи її життя. Тому цілком ймовірно, що помста стала для Азучени *idée fixe*, після реалізації якої ніщо інше вже не має сенсу. Це дозволяє спростувати думку Ф. Фрідхайма про те, що «всі персонажі проживають серію не пов'язаних між собою моментів, бо наступний момент приносить несподіване переривання чи рух подій у зворотному напрямі» (Friedheim, 1973: 408). Таке твердження є актуальним для всіх дійових осіб, крім власне Азучени.

Подібна складність сюжету «Трубадура», проблема визначення головного персонажа та виключна багатомірність образу Азучени створюють надзвичайно широке поле можливостей для сценічної інтерпретації твору, розмаїття можливих комунікативних стратегій, за Ю. Ніколаєвською (2017). Наприклад, простором для режисерської та акторської інтерпретації образу Азучени є її подальша доля. У деяких постановках героїня падає мертвою, чим підкреслюється вичерпаність її життя зі здійсненням помсти. Є постановки, де Азучену ведуть на страту, тобто режисер домислює цю складову історії циганки, чим дещо зміщує акценти, бо, як було показано вище, вона не мучениця, а месниця. Є й такі сценічні рішення, в яких не показані радикальні зміни статусу героїні, тобто підкреслюється її перемога. Можливим варіантом є показ розпачу й горя Азучени, висвітлення її образу як матері, що втратила сина. І все це розмаїття варіантів торкається лише сценічної дії під час останніх кількох реплік, тому очевидно, що можливостей представити Азучену в її розвитку протягом трьох дій опери ще більше.

Насамперед визначимо використання термінології. У цій статті переважно вживатиметься термін «режисерська інтерпретація», попри те, що увага акцентується на втіленні образу саме співачкою. Причиною подібного вибору є роль режисера в постановці. В. Кочетков у статті «Режисерська інтерпретація у сучасному просторі» зазначає: «При тому, що він є ключовою фігурою дійства..., режисер залишається невидимим для широкої глядацької аудиторії... Від режисера вимагається розуміння не тільки суто своєї специфіки роботи, але й роботи кожного учасника» (Кочетков, 2021: 328). Тобто саме режисер визначає сценічну поведінку кожного персонажа, його роль у цілому, те, якими новими гранями гратиме його образ саме в цьому конкретному спектаклі. Співак зобов'язаний або ж виконувати вказівки режисера, навіть якщо вважає їх недоречними чи такими, що суперечать сутності образу, або ж мусить взагалі відмовитися від участі у виставі. Безумовно, співак може вступити з режисером в дискусію, запропонувати свої аргументи, але останнє слово завжди залишається

за постановниками. Тому вважатимемо, що всі дії виконавиць партії Азучени продиктовані саме режисерами, а не власне виконавськими трактуваннями образу.

Як матеріал для розгляду в цій розвідці обрано дві постановки опери «Трубадур»: Австралійської опери в Сідней, 1983 року, та *Opéra Royal de Wallonie-Liège*, 2018. Така значна хронологічна відстань між обраними виставами не є випадковою, вона дає можливість розглянути зміни і в підході до оперної режисури як такої, і зміни в трактуванні ролі Азучени.

Постановка Австралійської опери 1983 року відома тим, що партію Леонори в ній виконувала славнозвісна Джоан Сазерленд; роль Азучени зіграла Лауріс Елміс, режисер вистави – Елайджа Мошинський, художник-декоратор – Сідней Нолан (Opera Australia, n.d.). Привертає увагу інтернаціональне походження тандему режисера та співачки: Е. Мошинський народився в Шанхаї, а Л. Елміс – у Австралії. Лауріс Елміс виконувала ролі, призначені для різних голосів: контральто (Місіс Седлі в «Пітері Граймсі» та Лукреція у «Згвалтованій Лукреції» Б. Бріттена, Ерда в «Зигфріді» Р. Вагнера, Гризельда в однойменній опері Дж. Бонончіні, Ульріка в «Балі-маскарад» Дж. Верді, Принцеса в «Сестрі Анжеліці» та Зіта в «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, та ін.), драматичне мецо-сопрано (Фріка у «Валькірії» Р. Вагнера) та власне мецо-сопрано (Кармен в однойменній опері Ж. Бізе, Амнеріс в «Аїді» та Азучена в «Трубадурі» Дж. Верді, Льюдяна Королева у «Волинщику Шванді» Я. Вайнбергера, Фругола в «Плащі» Дж. Пуччіні).

У запропонованій версії образ Азучени побудований на контрасті скутості та руху, динаміки та статичності. У своїй пісні на початку другої дії вона абсолютно нерухома, сидить в кріслі з червоною оббивкою, що в контексті її розповіді явно символізує полум'я, в якому згоріла її мати-циганка. Протягом дуєтної сцени з Манріко Азучена не встає з крісла, і в пісні, і в розповіді. Її дії зводяться до нахилів голови, закривання обличчя руками, але найголовнішим засобом акторської гри є її міміка – нерухомий та відсторонений погляд у залу, що має

передати стан *idée fixe*, продиктований жагою помсти. Утім, коли до Манріко приходить вісник, а сам він реагує на його послання вигуком «О, Небо!», Азучена раптово встає, неначе прокидаючись, чим розвінчує ілюзію своєї «нерухомості».

Контраст руху та статичності меншою мірою виражений, але все ж присутній у сцені допиту Азучени Графом ді Луною. Під час своєї розповіді циганка завмирає на одному місці, хоча до цього досить активно пересувалася по сцені, і починає рухатися, лише коли намагається втекти, після чого кличе на допомогу Манріко. Дзеркально симетричною до першої є сцена Азучени з Манріко в останньому акті, де героїня спочатку рухається по сцені, а потім сідає в крісло, після репліки «Захисти свою матір!», тобто з моменту, коли вона знову починає маніпулювати Манріко – перехід від рухомого до нерухомого стану немов позначає цей новий етап її шляху до єдиної важливої для неї цілі – помститися за смерть матері.

Взагалі основна тенденція, пов'язана з нерухомістю Азучени, в якій відбиваються особливості лібрето, досить чітко позначена режисером. Так, в драматургії опери значну роль відіграють розповіді про минуле, спомини тощо. І щоразу, коли Азучена розповідає про події, що вже сталися, вона або сидить, або стоїть без руху. Тобто режисер встановлює доволі просту закономірність: звертання до минулого передбачає статуарність Азучени. Ця логіка зберігається до останніх секунд вистави: після втрати Манріко Азучена не встає, бо обидві її останні репліки стосуються якраз минулого. Відповідно, циганці вже немає для чого підводитися з крісла, оскільки мета її життя досягнута.

Друга постановка, *Opéra Royal de Wallonie-Liège*, хоча є відносно новою (2018), все ж зберігає певну вірність оригінальному задуму Дж. Верді: дія не перенесена ані в наші дні, ані в екзотичні країни, як часто буває в сучасному режисерському театрі. Режисером вистави є Деніель Орен, який до того працював у провідних оперних театрах світу з найбільш відомими співаками, серед яких – Л. Паваротті, Х. Каррерас, Д. Дамрау та інші (Oren, n.d.). Роль Азучени виконала Віолетта Урмана, мецо-сопрано, яка народилася в Литві. Згідно

зі списком її ролей на персональному веб-сайті (Urmana, n.d.), співачка здебільшого обирає саме мецо-сопранові ролі, хоча виконує й контральтові (наприклад, Ульріки в «Балі-маскараді» Дж. Верді). Віолетта Урмана має досить сильний голос з багатим тембром, значним діапазоном і драматичним потенціалом, що робить її виконавицею, повністю відповідною ролі Азучени. У її інтерпретації Азучена – сильна, впевнена в собі жінка, яка невпинно йде до своєї мети. Завдяки яскравому акторському таланту співачці вдається рельєфно показати всі засоби маніпуляції Азучени: від ніжності до жорстокості, від відчайдушних прохань до наказів. Крім того, співачка миттєво переключається з однієї емоції, одного стану на інший.

Однак у розгляданій постановці присутнє й переосмислення образу Азучени, оскільки це досить властиво сучасній оперній практиці. Проте режисерське рішення є максимально коректним стосовно оригіналу. У постановці показано ще один вимір внутрішнього світу Азучени, пов'язаний з ідеєю помсти як рушійної сили, що керує її діями. В останньому акті опери, коли циганка перебуває в ув'язненні поруч з Манріко та майже в маренні обіцяє йому щасливе подальше життя, ці слова вона адресує не безпосередньо Манріко, а імітації ляльки, яку вона зробила з якогось ганчір'я. Тобто режисер фокусує увагу на тому, що внаслідок спроби помститися Азучена все ж спалила власне дитя, і ця жахлива втрата не дає їй спокою. Наприкінці опери сценічна поведінка Азучени додатково переконує, що загибель Манріко була її метою, а не випадковістю. Згідно з лібрето, Граф ді Луна повідомляє, що Манріко вбито. У розгляданій постановці ді Луна стоїть трохи подалі від вікна, Азучена ж, навпаки, дивиться у вікно. У момент повідомлення про страту стається найбільша зміна в емоційному стані героїні: майже істерика й агресія, коли вона кидає графові репліку про загибель його брата, разом із наступним вигуком: «Мати, за тебе помстилася!» перетворюються на тріумфальну бурхливу радість – циганка переможно підіймає руки догори, починає кружляти та сміятися. Тобто підкреслюється, що всі слова та дії

Азучени до цього були неправдивими, оманливими, і тільки зараз вона нарешті, після довгих років, може у всьому зізнатися.

Висновки.

Таким чином, у межах цієї розвідки показано, що Азучена – центральний образ опери Дж. Верді «Трубадур», а її основна мотивація – помста за матір. Визначено, що героїня, з одного боку, вагається (або робить вигляд) між *amor filiale* та *amor materno*, а також маніпулює *amor filiale* для втілення свого плану. Виявлено, що в двох розглянутих постановках опери образ Азучени не переосмислюється, а збагачується на концептуальному рівні: в австралійській – це контраст статичності та динаміки як відповідник опозиції «минуле – теперішнє»; у французькій – акцент на додатковому мотиві помсти Азучени, за її справжнього сина (тобто справжнє *amor materno* проти вдаваного *amor materno*). Крім того, по-різному показана її поведінка після останніх слів: в першій версії це очевидне розслаблення, в другій – безконтрольні рухи в стані тріумфальної радості, що в обох випадках красномовно свідчить про те, що мету героїні досягнуто – помста відбулася. Отже, визначення «драма помсти» щодо опери Дж. Верді «Трубадур» видається цілком переконливим.

Перспективи подальших досліджень в обраному напрямку полягають в розгляді сценічних інтерпретацій образу Азучени в інших постановках, зокрема тих, що вдаються до радикального переосмислення характеру персонажів або часопростору вистави.

ЛІТЕРАТУРА

- Кочетков, В. (2021). Режисерська інтерпретація у сучасному просторі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 21, 324–332. <https://doi.org/10.33287/222148>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 94–110.
- Drabkin, W. (1982). Characters, Key Relations and Tonal Structure in “Il trovatore”. *Music Analysis*, 1(2), 143–153. <https://doi.org/10.2307/854125>
- English National Opera. (n.d.). Discover Rigoletto. <https://www.eno.org/operas/rigoletto/>

- Friedheim, P. (1973). Formal Patterns in Verdi's "Il Trovatore. *Studies in Romanticism*, 12(1), 406–425. <https://doi.org/10.2307/25599872>
- Gutiérrez, A. G. (2006). El Trovador. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.almendron.com/artehistoria/wp-content/uploads/2014/05/trovador.pdf>
- Opera Australia (n.d.) Il Trovatore (1983). <https://tv.opera.org.au/programs/il-trovatore>
- Oren, D. (n.d.). Biography. <https://www.daniel-oren.com/#!/biography>
- Osborne, Ch. (2007). *The Opera Lover's Companion*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Parker, R. (1982). The Dramatic Structure of "Il trovatore. *Music Analysis*, 1(2), 155–167. <https://doi.org/10.2307/854126>
- Urmana, V. (n.d.). Current roles. <https://www.violetaurmana.com/current-roles>
- Werfel, F. & Stefan, P. (Eds.). (1942). *Verdi. The man in his letters*. (Translated by E. Downes). New York: L B. Fischer. <https://archive.org/details/verdimaninhislet0000gius/page/n7/mode/2up>

REFERENCES

- Drabkin, W. (1982). Characters, Key Relations and Tonal Structure in "Il trovatore. *Music Analysis*, 1(2), 143–153. <https://doi.org/10.2307/854125> [in English].
- English National Opera. (n.d.). Discover Rigoletto. <https://www.eno.org/operas/rigoletto/> [in English].
- Friedheim, P. (1973). Formal Patterns in Verdi's "Il Trovatore. *Studies in Romanticism*, 12(1), 406–425. <https://doi.org/10.2307/25599872> [in English].
- Gutiérrez, A. G. (2006). El Trovador. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.almendron.com/artehistoria/wp-content/uploads/2014/05/trovador.pdf> [in Spanish].
- Kochetkov, V. (2021). Director's interpretation in modern space. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*, 21, 324–332. <https://doi.org/10.33287/222148> [in Ukrainian].
- Nikolayevska, Yu. V. (2017). A communicative strategy as an important issue in interpretology. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 46, 94–110 [in Ukrainian].
- Opera Australia (n.d.) Il Trovatore (1983). <https://tv.opera.org.au/programs/il-trovatore> [in English].
- Oren, D. (n.d.). Biography. <https://www.daniel-oren.com/#!/biography> [in English].
- Osborne, Ch. (2007). *The Opera Lover's Companion*. New Haven, CT: Yale University Press [in English].
- Parker, R. (1982). The Dramatic Structure of "Il trovatore. *Music Analysis*, 1(2), 155–167. <https://doi.org/10.2307/854126> [in English].

- Urmana, V. (n.d.). Current roles. <https://www.violetaurmana.com/current-roles> [in English].
- Werfel, F. & Stefan, P. (Eds). (1942). *Verdi. The man in his letters*. (Translated by E. Downes). New York: L B. Fischer. <https://archive.org/details/verdimaninhislet/0000gius/page/n7/mode/2up> [in English].

Veronika Koval

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Music Theory,
e-mail: veronika.koval78@gmail.com
ORCID iD: 0009-0002-7400-9246

The specificity of the libretto of G. Verdi's Opera "Il Trovatore" as an interpretive factor

Statement of the problem. The operatic work by G. Verdi is considered to be quite thoroughly studied in terms of musical language, specifics of composition and dramaturgy, the history of the creation of operas and purely plot studies. Nevertheless, due to the peculiarities of the libretto of Verdi's "Il Trovatore", much in this opera has remained beyond the attention of scholars. In particular, such terra incognita include the definition of who is the central character of the opera, as well as what is the motivation basis of character Azucena defining heroine's actions. The proposed article follows the line of research on the plot of the opera and its characters, contributing to revelation of Azucena's psychology, that allows the performer and director to create new interpretative concepts of the work.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to determine the motivational basis for the formation of the image of Azucena, primarily the role of the motive of revenge, which becomes the driving force of the plot action, and to highlight the specifics of the reproduction of her image in the stage interpretations by Lauris Elmis and Violetta Urmana. The article uses several research methods: plot and dramaturgical analysis to determine the features of the libretto; a comparative method for finding out the differences between the director's versions of the opera; performance and director's analysis, which made it possible to determine the semantic accents and key points of interpretation of Azuchena's image in the context of the concept of the opera. The article complements the study of the opera's plot and its personages, further develops the study of the motivation for the behaviour

of the key character of the work, Azucena, by resorting to an in-depth analysis of her image and variants of its interpretation, which is an innovative part of this research.

Results and conclusion. The study shows that Azucena is the central image of G. Verdi's opera "Il Trovatore", and her main motivation is revenge for the murder of her mother. The heroine hesitates (or pretends) between love for her mother (*amor filiale*) and maternal love for her son (*amor materno*), and also manipulates Manrico's 'amor filiale' to implement her plan of revenge. It was found that in the two productions of the opera under consideration, Azucena's image is not reinterpreted, since the motive of revenge remains its essential basis, but is enriched at the conceptual level: in the Australian version with Lauris Elms, it is the contrast of statics and dynamics as a counterpart to the opposition "past – present"; in the French version with Violetta Urmana, there is an emphasis on the additional motive of Azucena's revenge for the death in the fire of her real son (i.e., real maternal love, *amor materno*, against the pretended one). In addition, her behaviour after the last words is shown differently: in the first version it is obvious relaxation, in the second – uncontrolled movements in a state of triumphant joy, which in both cases eloquently indicates that the heroine's goal has been achieved – revenge has taken place. Thus, the definition of "revenge drama" in relation to G. Verdi's opera "Il Trovatore" seems quite convincing.

Keywords: opera "Il Trovatore"; Azucena; opera dramaturgy; opera direction; performer's interpretation; director's interpretation.

Стаття надійшла до редакції 2 квітня 2025 року