
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

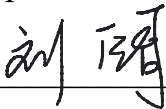
ЛЮ КУО

УДК 78.071.1(436)Моцарт:792.54"17":78.072](045)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО
ПРОЄКТУ
**«МУЗИЧНИЙ РУХ ЯК ДРАМАТУРГІЧНИЙ ПРИЙОМ СТВОРЕННЯ
ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА В ОДНОЙМЕННІЙ ОПЕРІ
ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА»**
025 – «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»
02 «КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО»

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

 Лю Куо

Творчий керівник: Дяченко О.М., Народний артист України, професор, завідувач кафедри оперного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Науковий консультант: Жаркова В.Б., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики

Київ — 2024

ЗМІСТ

Вступ.....	7
Перший розділ. Дефініція музичного руху: теоретичні й практичні аспекти виявлення	
1.1. Категорія музичного руху в сучасних музикознавчих дослідженнях	14
1.2. Основні вектори розуміння категорії музичного руху в оперній творчості В. А. Моцарта: стильовий аспект.....	27
Другий розділ. Жанрові й драматургічні виміри опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» крізь призму дефініції «музичний рух»	
2.1. Специфіка трактування композитором жанру <i>dramma giocoso</i>	37
2.2. Основні драматургічні чинники формування образу головного героя в опері В. А. Моцарта «Дон Жуан».....	47
Висновки.....	72
Список використаних джерел.....	78

АНОТАЦІЯ

ЛЮ КУО. МУЗИЧНИЙ РУХ ЯК ДРАМАТУРГІЧНИЙ ПРИЙОМ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА В ОДНОЙМЕННІЙ ОПЕРІ

ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Зміст анотації.

Мета роботи: виявити унікальність трактування образу головного героя в опері В. А. Моцарта «Дон Жуан» в світлі руху як фундаментальної філософської категорії.

Новизну роботи визначає те, що образ Дон Жуана розглянуто в аспекті функціонування принципів музичного руху як фундаментальної філософської категорії.

У Першому розділі наголошено, що на рівні принципів організації художнього цілого відбувався динамічний процес злиття особливостей різних жанрів, який визначив стрімкий рух оперного жанру у напрямку до небувалої цілісності єднання всіх елементів художньої структури. Виявлено, що характерні для Моцарта індивідуальне трактування правила, надання важливого смислового навантаження опозиції «дискретність-континуальність», утворення комунікаційної моделі, де «воля людини» постає як фундамент динамічної системи, визначають основні вектори виявлення категорії музичного руху в оперній творчості Моцарта.

У Другому розділі наголошено, що образ Дон Жуана в опері Моцарта відкривав нову еру в історії оперного театру, вперше підносив проблематику музичного спектаклю до вершин філософської драми. З'ясовано, що характер Дон Жуана має виняткову здатність бути сучасним для кожного історичного періоду і передавати актуальні для аудиторії ідеї і настрої.

У Висновках зазначено, що Моцарт формує основну колізію твору як співставлення двох принципів існування людини: у русі постійних змін і у непорушності певних догм. Це дозволяє трактувати образ Дон Жуана через драматургічні принципи співставлення змінного і незмінного, руху й гальмування, які є фундаментальними принципами музичного мислення загалом. Зазначено, що музична мова головного героя опери тісно пов'язана із танцювальними жанрами, які фіксують виявлення руху на рівні тілесної пластики. Цей факт надає образу Дон Жуана виразної об'ємності, життєвої рельєфності відтворення на оперній сцені фундаментальних засад буття людини. Їхнє подальше ґрунтовне вивчення видається необхідною умовою сучасного усвідомлення спадщини В. А. Моцарта і її виконання на оперній сцені XXI століття.

КЛЮЧОВІ СЛОВА: Вольфганг Амадей Моцарт, «Дон Жуан», *dramma giocoso*, музичний рух, стиль, образ Дон Жуана

SUMMARY

Liu Kuo. Musical Movement as a Dramaturgical Technique of Creating the Character of Don Giovanni in the Opera by Wolfgang Amadeus Mozart. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). – P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2024.

Abstract.

The purpose of the work is to reveal the uniqueness of interpretation of the main character in the opera *Don Giovanni* by V. A. Mozart in the light of the movement as a fundamental philosophical category. The novelty of the work is determined by the fact that the role of Don Giovanni is considered in terms of the functioning of the musical movement principles as a philosophical category.

In the First chapter, it is emphasized that a dynamic process of different genres fusion took place at the level of the artistic whole, that determined the rapid movement of the opera genre in the direction of synthesis of all structure elements. It was revealed that Mozart's individual interpretation of rules determine the main vectors of unfolding the musical movement category in Mozart's opera work, giving an important semantic significance to the opposition 'discreteness-continuity', and to the formation of the communication model where 'human will' appears as the main force of the dynamic system organization.

In the Second Chapter, it is for the first time emphasized that the character of Don Giovanni in Mozart's opera opened a new era in the opera theater history and raised the issue of musical performance to the heights of philosophical drama. It was declared that the character of Don Giovanni has an exceptional ability to be modern for each historical period and convey ideas and moods relevant to the audience.

In the Conclusion it is stated that Mozart forms the main conflict of the work as an opposition of two principles of human existence, namely constant movement and inviolability of certain dogmas. It allows us to interpret the role of Don Giovanni through the dramaturgical principles of opposition of the variable and the unchanging, the movement and the inhibition, which are fundamental principles of

musical thinking in general. It is noted that the musical language of the main character is closely related to dance genres, that create movement at the level of bodily plasticity. This fact gives the character of Don Giovanni voluminous expressiveness, vital significance of the fundamental principles of human existence on the opera stage. Their further thorough study seems to be a necessary condition for awareness of Mozart's heritage and performance on the opera stage of the 21st century.

KEY WORDS: Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, dramma giocoso, musical movement, style, character of Don Giovanni

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Лю Куо. Основні вектори розуміння категорії музичного руху в оперній творчості В. А. Моцарта: стильовий аспект // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Випуск № 64. Том 1. С. 189-195. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-26>
2. Лю Куо. «Дон Жуан» Вольфганга Амадея Моцарта: унікальність оперного амплуа головного героя // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2024. Випуск № 72. Т.2. С.102-107. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-2-14>

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри історії світової музики. Матеріали дослідження викладено в доповідях на п'яти міжнародних науково-практичних конференціях:

- Доповідь «"Дон Жуан" В. А. Моцарта на сучасній оперній сцені: вектори трактування образу головного героя» // 27 Всеукраїнська науково-творча молодіжна он-лайн конференція «Дні науки» (Одеса, 28-29 квітня 2023 року);
- Доповідь «Опери Вольфганга Амадея Моцарта на театральних сценах України (оригінальні творчі ідеї і режисерські знахідки) /

Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ» (НМАУ, 2-4 листопада, 2023);

- Доповідь «Оперна спадщина Вольфганга Амадея Моцарта в українському культурному просторі останнього десятиліття: вектори виконавських рішень» // V Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (15-16 листопада 2023 року);
- Доповідь «Драматургічні акценти у трактуванні образу Дон Жуана у постановці Жеремі Кювіє (до 10 річниці створення фільму)» // XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2023 року» (НМАУ, 20-21 листопада);
- Доповідь «Оперна спадщина Вольфганга Амадея Моцарта: проблеми сучасної інтерпретації» // Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (НМАУ, 7 грудня, 2023 року);
- Доповідь «Образ Дон Жуана в музичній культурі: універсальні виміри» // Міжнародна науково-практична конференція «Україна — Юнеско: 70 років разом» (НМАУ, 25 квітня 2024 року);
- Презентовано концертне виконання китайських вокальних творів:
 1. Лю Джуан Ван "Рідне місто місяця". 2. Китайська народна пісня "Сестра Гонгкай". 3. Китайська стародавня пісня "Рибалка". 4. Китайська стародавня пісня "Червона квасоля". 5. Чжао Юаньпєнь "Навчи мене сумувати за ним". 6. Ши Гуаннань "Пристрасна земля". 7. Народна пісня провінції Аньхой "Квітковий барабан". 8. Луан Кай. Китайська опера «Yimeng Mountain». Арія «Інший погляд на родичів». 9. Ван Юнчжі. Китайська опера «Ao lei-Onelan». Арія «Білі троянди на березі Хейлонцзян» (6 вересня 2023 року, Київ).
- Презентовано концертне виконання програми іспиту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:
 1. В. А. Моцарт. Арія «Finch'han dal vino» з опери "Дон Жуан".
 2. В. А. Моцарт. Арія «Deh vieni alla finestra» з опери "Дон Жуан".
 3. В. А. Моцарт. Дует Дон Жуана та Церліни «Là ci darem la mano» з опери "Дон Жуан".
 4. В. А. Моцарт. Дует Дон Жуана та Лепорелло «Eh via buffone» з опери "Дон Жуан".
 5. В. А. Моцарт. Дует Дон Жуана та Лепорелло «O statua gentilissima» з опери "Дон Жуан".
 6. В. А. Моцарт. Арія «Hài già vinta la causa» з опери «Весілля Фігаро» (28 серпня 2024 року, Київ).

Вступ

Актуальність дослідження. Опера В. А. Моцарта «Дон Жуан» («Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni») була вперше виконана в Національному театрі в Празі 29 жовтня 1787 року. Її прем'єра мала великий резонанс. Сучасники писали, що «Прага ніколи не чула подібного» [55, с.303], і відразу зазначили, що «оперу надзвичайно важко виконувати» [55, с.303]. Образ Дон Жуана виходив далеко за межі традиційних оперних амплуа й вимагав небувалих зусиль від виконавця, а також кидав виклик слухачам, руйнуючи стереотипи сприйняття типізованих оперних героїв. Подальша виконавська доля твору Моцарта підтвердила справедливність перших вражень.

Образ головного героя опери австрійського митця, який зухвало оновлював драматургічні принципи тогочасного музичного театру, відкривав нові можливості створення цілісного характеру, що мав неповторні якості. Саме Дон Жуан, в тому трактуванні, яке надав йому Моцарт, вперше в історії опери утворив широкий інтерпретаційний спектр, що вже більше двох століть притягує постановників і слухачів. Дон Жуан увійшов у той ряд найбільш значущих персонажів-символів європейської культури, який утворено завжди актуальними для людства образами Фауста (1587), Гамлета (1601) і Дон-Кіхота (1605).

Закономірно, що «Don Giovanni» є однією з найбільш виконуваних опер на сценах світових музичних театрів, а партія Дон Жуана є мрією виконавців різних країн. Так, у 2007 році у Гранд Опера в Парижі до 250-літнього ювілею Моцарта було здійснено резонансну постановку «Don Giovanni» знаменитим кінорежисером Міхаелем Ханеке; у 2010 році в Берлінській опері глядачі могли побачити оригінальну версію «Don Giovanni» режисера Роланда Шваба; у 2013 році відбулась скандальна вистава у Цюрихській опері режисера Себастьяна Баумгартена; в 2013 році в центрі уваги була постановка у Віденській опері режисера Жана-Луї Мартотті; у 2016 році у

Королівській опері Амстердаму з великим успіхом була представлена версія Клауса Гута; у 2018 році датський режисер Каспер Холтен запропонував своє бачення вічних філософських та моральних проблем опери моцартівського «Don Giovanni». Цей перелік останніх сценічних версій твору Моцарта не вичерпує довгий список звернень до нього виконавців всіх країн, що прагнуть презентувати «свого» Дон Жуана, виявити власне розуміння безсмертного образу головного героя опери.

Зокрема, серед останніх резонансних прем'єр слід згадати й українське прочитання шедевру Моцарта – постановку Львівського Національного Академічного театру опери та балету, яку здійснив у 2018 році її генеральний директор та режисер Василь Вовкун. Публіка й критики відзначали новаторські рішення всіх аспектів спектаклю – декорацій, костюмів, хореографії і, звісно, оригінальні виконавські підходи до створення образів головних героїв. «Цей “Дон-Жуан” – став свого роду одкровенням митця, легалізуючи і особистісно-суб'єктивний екзистенційний рівень бачення, і розуміння проблеми донжуанства, і загально-суспільне відчуття посполитого середовища, так тонко і прицільно вловленого і відтвореного художником», – вказували критики [31].

Тонко виявляючи важливі концепційні орієнтири українського «Дон Жуана», Л. Назар-Шевчук пише: «Василь Вовкун, перейшовши всі стадії визволення Дон-Жуана від себе, людей і Бога – разом з Моцартом і Лоренцо да Понте (...) не виносить вердиктів, констатує в кожній сцені, в кожній інтонації, кожному акорді – memento! І метою даного режисерського вирішення є звернення до людей, навіть засобами такої шокової терапії» [31]. Тож симптоматично, що саме опера Моцарта виявляється актуальною і затребуваною для створення ефективної комунікативної моделі у сучасному музичному театрі, відповідаючи на запити сьогоденного українського слухача.

«Don Giovanni» Моцарта, попри великий інтерес виконавців і публіки, не так часто розглядається в українському музикознавстві як самостійний феномен. Серед робіт українських авторів найбільш повно оперу розглянуто у наступних роботах: Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. «Історія опери: Західна Європа. XVII – XIX століття» [18], М. Черкашина-Губаренко «Оперний театр у мінливому часопросторі» [47]. Західні ж фахівці звертаються до репертуарної опери Моцарта більш послідовно. Серед найбільш авторитетних дослідників спадщини великого австрійського композитора – Abert Hermann, Cairns David, Rosen Charles, Schneider Magnus Tessing, Steptoe Andrew [50, 53, 62, 63, 64 та ін.].

Проте власне образ головного героя опери в аспекті специфіки драматургічних параметрів втілення дефініції руху не має спеціального дослідження. Цим визначена актуальність нашого звернення до запропонованої проблематики.

Об’єкт роботи – опера В. А. Моцарта «Дон Жуан» в аспекті драматургічних параметрів втілення дефініції руху.

Предмет роботи – специфіка драматургічних рішень утворення образу Дон Жуана в однойменній опері В. А. Моцарта.

Мета роботи – виявити унікальність трактування образу головного героя в опері В. А. Моцарта «Дон Жуан» в світлі проблеми руху як фундаментальної філософської категорії.

Мета роботи обумовила наступні **завдання**:

1. Дослідити трактування категорії руху в сучасному музикознавчому просторі.
2. Виявити специфіку оперного театру В. А. Моцарта в ракурсі функціонування в ньому принципів руху як фундаментальної філософської категорії.

3. Висвітлити шляхи оновлення композитором жанрових і драматургічних орієнтирів опери «Дон Жуан».

4. Визначити драматургічні особливості трактування образу головного героя в опері В. А. Моцарта «Дон Жуан».

Специфіка поставлених завдань обумовила **методологічну базу** дослідження, яка спирається на історико-типологічний, феноменологічний та жанрово-стильовий методи аналізу, що дозволяють висвітлити проблемні зони усвідомлення унікальності опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» і драматургічні прийоми створення неповторного характеру її головного героя.

Теоретичною базою дослідження є праці українських і західних дослідників, присвячених категорії руху (Вишинський В. [3,4,5], Вороновська О. [6,7], Герасимова-Персидська Н. [8,9,10], Жаркова В. [14], Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Принципи організації руху в музичному творі [32], Шип С. [48], Якуб'як Я. [49], Сох А. [54], Hatten R. [57]), а також значний шар західної музикознавчої літератури, яка висвітлює художньо-естетичні аспекти розвитку європейського музичного театру доби класицизму загалом і періоду реформаторської діяльності В. А. Моцарта, зокрема (Батовська О. [1], Бородавкін [2], Жи Нан [16], Казначеева Т. [19], Лю Б. [23-25], Мішин Є. [29], Регрут В. [34], Сакало О. [37,38], Стахевич О. [41], Тан Ч. [42], Хе Ц. [44], Чайка Е. [46], Черкашина-Губаренко М. [47], Abert H. [50], Allanbrook W. [51], Bonds M. [52], Cairns D. [53], Deutsch O. [55], Kintzler C. [60], Mozart [61], Rosen Ch. [62], Steptoe A. [64] та ін.).

Важливим теоретичним фундаментом роботи є наукові розвідки представників європейської гуманітарної науки безпосередньо присвячені образу Дон Жуана в опері Моцарта (Єрмоленко В. [13], Іванова Л. [18], К'єркегор С. [20], Марищак В. [20], Назар-Шевчук Л. [31], Черкашина-Губаренко М. [47], Goehr L. [56], Hertz D. [56], Kierkegaard S. [59], Schneider M. [63], Steptoe A. [64] та ін.).

Новизну роботи визначає те, що образ Дон Жуана розглянуто в аспекті функціонування принципів музичного руху як фундаментальної філософської категорії. Запропонований аспект осмислення образу Дон Жуана в ракурсі специфіки виявлення в ньому фундаментальних філософських питань буття людини через категорію руху значно оновлює існуючі виконавські підходи до розуміння образу популярного оперного героя.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії західної музики, аналізу музики. Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри історії світової музики, міжнародних науково-практичних конференціях:

- Доповідь «"Дон Жуан" В. А. Моцарта на сучасній оперній сцені: вектори трактування образу головного героя» // 27 Всеукраїнська науково-творча молодіжна он-лайн конференція «Дні науки» (Одеса, 28-29 квітня 2023 року);
- Доповідь «Опери Вольфганга Амадея Моцарта на театральних сценах України (оригінальні творчі ідеї і режисерські знахідки) / Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ» (НМАУ, 2-4 листопада, 2023);
- Доповідь «Оперна спадщина Вольфганга Амадея Моцарта в українському культурному просторі останнього десятиліття: вектори виконавських рішень» // V Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (15-16 листопада 2023 року);
- Доповідь «Драматургічні акценти у трактуванні образу Дон Жуана у постановці Жеремі Кювійє (до 10 річниці створення фільму)» // XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2023 року» (НМАУ, 20-21 листопада);
- Доповідь «Оперна спадщина Вольфганга Амадея Моцарта: проблеми сучасної інтерпретації» // Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (НМАУ, 7 грудня, 2023 року).

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

Розділ I Дефініція музичного руху: теоретичні й практичні аспекти виявлення» має два підрозділи:

- 1.1. Категорія музичного руху в сучасних музикознавчих дослідженнях;
- 1.2. Основні вектори розуміння категорії музичного руху в оперній творчості В. А. Моцарта: стильовий аспект.

Розділ II «Жанрові й драматургічні виміри опери В. А. Моцарта “Дон Жуан” крізь призму дефініції “музичний рух”» включає два підрозділи:

- 2.1. Специфіка трактування композитором жанру *dramma giocoso*;
- 2.2. Основні драматургічні чинники формування образу головного героя в опері В. А. Моцарта «Дон Жуан».

Загальний обсяг роботи складає 82 сторінки, з них основного тексту – 72 сторінки. Список використаних джерел містить 64 позиції.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Лю Куо. Основні вектори розуміння категорії музичного руху в оперній творчості В. А. Моцарта: стильовий аспект // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Випуск № 64. Том 1. С. 189-195. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-26>
2. Лю Куо. «Дон Жуан» Вольфганга Амадея Моцарта: унікальність оперного амплуа головного героя // Актуальні питання гуманітарних

наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана
Франка. 2024. Випуск № 72. Т.2. С.102-107. DOI
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-2-14>

Перший розділ.

Дефініція музичного руху:

теоретичні й практичні аспекти виявлення

1.1. Категорія музичного руху в сучасних музикознавчих дослідженнях

Категорія руху є фундаментальною складовою європейського гуманітарного простору. Закономірно, що поняття руху займає чільне місце й у музикознавстві. Значна кількість робіт, присвячених розумінню цього феномену, проявляє невичерпну глибину проблеми усвідомлення сутності руху як універсальної філософської категорії і специфіки її виявлення в музичному мистецтві. Актуальність подібного спрямування підтверджує масштабна конференція Українського товариства аналізу музики «Принципи організації руху в музичному творі» (2014), яка об'єднала провідних українських науковців і виявила магістральні напрямки вивчення задекларованої проблеми [32]. Окреслимо основні стратегії розуміння даної дефініції у сучасному гуманітарному просторі.

Аналізуючи музикознавчий контент останніх років з позиції функціонування в ньому поняття «музичний рух», зазначимо, що основна частина наукових розвідок зосереджена на концептах метру, ритму й темпу як виявленні руху часу у музичному творі. Так, в монографії С. Шипа «Музична форма: від звуку до стилю» [48] ритм, метр і темп презентовано в окремому розділі і розглянуто як виявлення динамічної часової природи музики. Як зазначає дослідник, форма твору розгортається поступово, і цим пояснюється «величезна важливість принципів організації музичної інтонації *в часі*, починаючи з окремих звуків і закінчуючи всім твором. Музична

інтонація має складну часову організацію, яка виявляється у *взаємовідношеннях ритму, метру й темпу*» [48, с.76. Курсив мій. – Л.К.].

Розставляючи чіткі маркери у процесі усвідомлення закономірностей сприйняття часової організації цілого, С. Шип окреслює смисловий тезаурус кожного її рівня. «Ритм ...у найзагальнішому сенсі означає часову структуру будь-якого процесу» [48, с.76]. «Музичний метр – це сукупність принципів організації музичного ритму. За допомогою метру... в музичний ритм вноситься порядок, а саме: ритмічні відношення підпорядковуються загальній мірі, певному еталону числових відношень» [48, с.76]. Як визначає дослідник, термін «ритм» доцільно використовувати для вивчення інтонаційного шару форми, тоді як на більш високих рівнях варто говорити про *синтаксичний і композиційний рівні як ритми вищого порядку*.

Важливі змістовні акценти в розумінні ритмічних особливостей організації цілого висвітлює Я. Якубчак [49], наголошуючи на тому, що ритм проявляється в різних процесах і сферах людської діяльності, «в тому числі і в інших мистецтвах, причому не лише часових, але й навіть *просторових*. Так, наприклад, говорять про ритм малюнку в живопису чи ритм архітектурних елементів» [49, с.41. Курсив мій. – Л.К.].

Подібний вектор дослідницьких рефлексій виявляє ще один значний аспект усвідомлення руху в музиці: не тільки у часовому його виявленні, але й просторовому. Саме в такому напрямку розгортаються дослідження *феномену хронотопу* (термін М. Бахтіна), який об'єднує фундаментальні буттєві категорії часу і простору і дозволяє по-новому бачити процеси стилетворення і смислотворення в музичних творах різних епох.

Так, в нещодавно захищеній дисертації Хе Веньлі (2020) [43] поняття хронотопу стає основним інструментом побудови дослідницької стратегії вивчення фортепіанної спадщини Ф. Шопена. Зокрема, автор посилається на великий шар робіт М. Бахтіна, в яких вперше було розроблено поняття

хронотопу як нової формально-змістової категорії, що єднає просторові і часові параметри композиції, коли «завдяки специфічним мовним засобам мистецтва (літератури, зокрема) час постає згущеним та ущільненим, “стає художньо-зримим”, а простір набуває нової предметної вагомості, інтенсифікується, оцінюється та вимірюється на засадах часу» [43, с.22].

Слід наголосити, що М. Бахтін закладає фундамент вивчення темпорально-спатіальних особливостей різних жанрів у цілісності й повноті їхніх культурно-історичних і суб'єктивно-індивідуальних смислових параметрів, адже художнє осмислення за таких умов відбувається через виявлення часових й просторових вимірів буття, беручи до уваги й життєвий досвід самого автора твору. Тому будь-які художні тексти, що знаходяться у часо-просторі, нерозривно пов'язані із творчими особистостями (авторами), а також із реципієнтами, які їх сприймають, «завдяки останнім також реально пересуваючись у часі, утворюючи власний “смисловий шлейф”, ціннісний слід у пам'яті культури» [43, с.25].

Екстраполюючи основні положення теорії М. Бахтіна в царину музичного мистецтва, Хе Веньлі зазначає, що хронотопічний метод – «це система способів темпорально-спатіального реконструювання життєвої дійсності, світу людини у мистецтві, що потребує спеціального поглибленого та диференційованого вивчення» [43, с.23]. Його використання дозволяє побачити музичний твір як складну багаторівневу організацію, в якій «цілісність та смислове перетворення, разом зі структурованістю та рухомістю, є сталими композиційними чинниками» [43, с.25].

Хе Веньлі вказує, що образні топоси в процесі становлення смислового шару музичного твору завжди здійснюються у часовому русі, тому *«рух є однією з головних характеристик музичного концепту, на відміну від літературного, а сам рух може сприйматися як засаднича музична модальність»* [43, с.29. Курсив мій. – Л.К]. В цьому контексті рух слід

розуміти «в межах історичного руху музичної свідомості та проектування майбутньої стильової пам'яті, як пам'яті про ідеальні складові музичної форми» [43, с.30] .

У формуванні теоретичної концепції своєї дисертації Хе Венлі як представник одеської музикознавчої школи спирається на потужний шар робіт О. Самойленко [39 та ін.], що протягом багатьох десятиліть розробляє означену вище проблематику. Авторитетна дослідниця підкреслює, що у процесі сприйняття музичного твору саме *«переживання дозволяє помітити час як рух, стаючи його проживанням і “офарблюючи” нейтральний перебіг часу в “емоційно-вольові, цінносно-напружені тони” (М. Бахтін).* Без такої допомоги – без “одягання” часового процесу в “одяг” співчуття – час не сприймається як щось рухливе, отже, залишається непоміченим і неоформленим у свідомості [43, с.34] .

На загально-філософських та культурно-історичних аспектах функціонування категорій часу і простору в музичній культурі зосереджує увагу і С. Осадча – ще одна видатна представниця сучасної одеської музикознавчої школи. Розглядаючи символічні властивості літургійної співочої традиції, дослідниця вважає за доцільне розглядати цю практику як *«особливий духовний феномен, що характеризує пізнавальну діяльність людини й її ціннісно-сміслові результати» [33, с.214].* В цьому процесі пам'ять виступає як культурна універсалія, тому актуальним є *«визначення семантичної функції поняття пам'яті в православному богослужінні, а також співвіднесення явища пам'яті з хронотопічним підходом до історії культури, з темпорально-спатіальним виміром культури» [33, с.214].*

Серед досліджень останніх років також слід виділити розвідку Г. Савченко «Утілення темпорально-спатіального конструкту в “Симфонії псалмів” І. Стравінського» [36], в якій розглянуто особливості просторово-часової організації відомої композиції в новому ракурсі. Звертаючись до

поняття «темпорально-спатіальний конструкт», авторка знаходить нові шляхи об'єднання сучасних поглядів на сутність взаємодії часу і простору у художньому творі. Вона зазначає, що «поняття “конструкту” підкреслює момент свідомого конструювання певних просторово-часових відносин, що утворює глибинний рівень організації композиції та є невід'ємною складовою побудови твору за певною моделлю, разом з імітуванням і моделюванням окремих якостей моделі: прийомів побудови тематизму, стійких ритмічних формул, quasi-тональних і поліфункціональних конструкцій, інструментального письма моделей» [36, с.73]. Виходячи з цих позицій, Г. Савченко детально аналізує типи руху в хоровому та інструментальному шарах фактури «Симфонії псалмів», чуйно виявляючи складний алгоритм їхнього єднання у синхронній і асинхронній взаємодії.

Подальший огляд музикознавчих досліджень, присвячених категоріям часу і простору, спрямуємо на менш численний шар робіт, які осмислюють музичний рух як самостійну категорію, незважаючи на те, що «писати про рух у музиці... так само складно, як намагатися сформулювати визначення того, що таке життя людини, або в чому полягає сенс її буття. Будь-яка логіка організації тексту в даному випадку обмежуватиме сутність досліджуваного явища, адже якщо, слідом за філософами, розуміти *рух як “будь-яку зміну”*, то об'єктом вивчення стає неосяжне поле явищ, що змушують замислюватися над основами людського існування» [14, с.3. Курсив наш. – Л.К.] .

При такому підході до сутності явища стає можливим піднятися на новий рівень узагальнення і відійти від прикладного розуміння руху як виявлення певної тілесності в її відчутних формах. Зазначимо, що принципи музично-рухового виховання давно вже цікавлять дослідників і отримують розгорнуті міркування. Зокрема, існує величезна кількість робіт, присвячених системі ритмічного виховання Еміля Жака-Далькроза, заснованої на музичному і пластичному уявленні про рух, чи педагогічній концепції

«Шульверк» Карла Орфа з її основною тезою: «Із руху – музика, а з музики – танець» [3, с.59]. Тож варто спробувати вийти за межі методичних інструктивних розробок, інспірованих рухами людського тіла, і подивитись на проблему руху в її «чистому» філософському смислі.

Проблемна зона навколо феномену виявлення «будь-яких змін» утворюється вже на ранніх етапах формування європейської культури в античну епоху і має проекції в гуманітарному просторі наступних епох. Зокрема, один з найбільш авторитетних середньовічних мислителів Фома Аквінський у «Сумі теології» (1265-1274) зазначав: «Все, що рухається, своїм рухом набуває щось і досягає того, чого раніше не досягало» [40, с.89]. Звісно, він продовжує думки античного філософа Арістотеля, який вперше подивився на проблему руху як самостійну філософську проблему, що не має конкретного предметного виявлення.

Концепцію «чистого руху» Арістотеля у своїх дослідженнях розвиває В. Вишинський у контексті вивчення інструментальної музики кінця ХІХ-початку ХХ ст. Так, у статті «Категорія руху в музичній естетиці Густава Малера: джерела й трактування» київський музикознавець цитує красномовні слова Г. Малера: «В основі музики лежить закон вічного становлення, вічного руху: адже й світ, навіть в одному й тому місці, завжди буває іншим, вічно мінливим і новим (розбивка – В. В.)» [5].

У своїх роботах Вишинський підкреслює, що нове розуміння руху, а також часу, простору й матерії у ХХ ст. свідчить про докорінні перетворення в мисленні людини Новітнього часу, що закріплюється в понятті «революційного штурму» (Герман Вейль). При цьому, як наголошує музикознавець, «провідну роль у цій “революції” відіграла теорія відносності Альберта Ейнштейна, яка описувала новий характер відношень між простором і часом, і, що важливо, своєрідним “координатором” визначала рух» [3, с.57].

Розмірковуючи над сутністю того, що таке рух, який має непересічне значення для розуміння сутності світу і людини, дослідник звертається до спадщини Арістотеля, який у своїй «Фізиці» писав: «Тому що природа є початок руху й змін, а предмет нашого дослідження – природа, не можна залишати нез’ясованим, що таке рух: адже незнання руху з необхідністю спричиняє незнання природи» [5] і коментує це у такий спосіб: «Саме в мистецтві, на думку філософа, ця проблема частково набуває свого вирішення, бо у його фокусі перебуває не буття саме по собі, а його становлення, яке є динамікою, яка переходить в органічну дію» [5].

Важливим для наступних поколінь музикознавець вважає і те, що Арістотель виявив спорідненість руху музичного й руху психічного, з чого народжується наступний висновок: «Таким чином, людські уявлення і почуття як рух, становлення, процес, який формує так званий “потік свідомості” і музика, яка є процесуальністю в чистому вигляді, фундаментально тотожні» [5].

Закономірно, що представники європейської культури завжди дуже близько підходили до питань усвідомлення принципів виявлення руху в музиці. Значна кількість філософських трактатів XIX століття присвячено дослідженню феномену руху і його виявленню в музичному мистецтві. Зокрема, Куно Фішер відносно концепції Ф. Шелінга писав, що для нього музика – «це чистий рух, не скутий жодною тілесною формою, який носить мов на невидимих крилах і утворює гармонійний живий світ» [3, с.60].

Значний внесок у проблематику розуміння часово-просторових відносин вносять наукові праці Н. О. Герасимової-Персидської [8, 9, 10], які акцентують важливі аспекти втілення універсальних законів в музичній культурі.

Проблемам усвідомлення дії «чистого руху» в музичному мистецтві значну увагу приділяє у своїх роботах В. Жаркова [14, 15]. Зокрема, дослідниця наголошує, що «процесуальна природа музичного мистецтва дозволяє говорити про рух, як на рівні організації конкретного звукового потоку, так і на рівні утворюваних ним смислових полів» [14, с.3].

Як зазначає авторка, в європейському культурному просторі музика вперше «зустрічається» з метафізичними вимірами буття в практиці григоріанського співу, адже рання середньовічна монодія відтворювала основні духовні вібрації того часу, фіксуючи спрямування християнської людини до «нескінченного» та «безумовного» (С. Аверінцев). Це мало безпосереднє виявлення в особливостях богослужбового співу і визначило «сутність ранньої середньовічної монодії, що “протягувала” сакральний текст *через дихання людини та звукові коливання його голосових зв'язок*» [14, с.4. Курсив наш – Л.К.].

Обґрунтовуючи власні спостереження, В. Жаркова цитує Просперія Аквітанського: «Іменем хору ми позначаємо згоду прославляючих Бога... Правильним є той спів, де у звуці виражається непорушність віри в любові, де відсутня розбіжність у способі життя та сповіданні» [14, с.5]. Вона вказує, що подібні настанови не залишались тільки декларацією, а відкривали нові шляхи єднання звукової тканини із смисловими потоками, що йшли від сакральних текстів. Звісно, це продовжувало традиції Античності, коли будь-який текст повинен був звучати, але водночас вперше включало музику у духовний простір як його невід'ємну й незамінну складову. Тому у григоріанських хоралах «був відсутній вимірювальний “пульс”, а довжина складу почала визначатися *рухом смислових блоків* сакрального тексту» [14, с.5. Курсив наш – Л.К.] .

Дослідниця підкреслює, що «живою плазмою», яка формує кожен мелодію, постає її «ритм, який безпосередньо *народжується зі смислу*

тексту. Виконання піснеспівів ніби здійснювало перехід із часу людського життя (де ритмічно б'ється серце й будь-яка часова періодичність відчувається як “подих” земного життя) у вічність (де відсутній будь-який рух і завжди незмінно “перебувають” християнські істини)» [15, с.86].

Авторка зазначає, що фактично до ХХ ст. музичний час не буде більше настільки радикально відірваний від раціональних структур і нагадує правила іконографії, коли розмір фігури визначався тільки її духовними еманаціями, а не законами реального світу. Саме до цього нового типу співу відносяться мудрі слова Августина Блаженного: «...здається, що час є не що інше, як розшир, але чого? Не знаю; можливо, *самої душі*» [14, с.5. Курсив наш – Л.К.].

Як вказує В. Жаркова, новим етапом виявлення руху у літургічній середньовічній музиці стали органуми Перотіна – знаменитого представника хорової школи Нотр-Дам (межа XII-XIII століть). Авангардні багатоголосні композиції паризького кантора органічно резонували із елементами готичного інтер'єру, кольоровими вітражами, декоративними кам'яними прикрасами і утворювали своєрідну «звукову проекцію» архітектурного простору.

Подальша зростаюча роль числа у формуванні багатоголосної тканини літургічної музики спрямовувала вектор уваги вже не стільки до поля смислів, скільки до майстерної «зробленості» звукової конструкції. Так, відносно літургічних композицій XIII - XIV століть можна процитувати глибоку думку Фоми Аквінського: «Все, що рухається, має бути рухомим чимось іншим» [14, с.6]. На переконання славетного автора «Суми теології», основною причиною руху в християнському світі був Бог, разом з тим, в духовному просторі середньовічної університетської Європи утверджувалася нова сила, яка була спроможна ініціювати рух – *людський Розум*.

Важливою видається висновок дослідниці: «Обидва принципи сприйняття руху (як тонкої вібрації позаособового смислового поля у період раннього Середньовіччя; як зміни фіксованих розумом дискретних структур у періоди високого та пізнього Середньовіччя), з тими чи іншими коригуваннями закріпилися у європейській музиці» [14, с.6]. Свою увагу вона зосереджує на французькому мистецтві кінця XIX століття, яке було марковане західними дослідниками як *fin de siècle* – «кінець століття». Воно свідчило про активне оновлення всіх параметрів організації музичного твору у напрямку позначених Августином «слідів у наших відчуттях або в речах, які ми відчуваємо» [14, с.7].

Художні відкриття К. Дебюссі, М. Равеля, Е. Саті обумовлювала надзвичайна «пластичність душі», що сама вібрує й резонує з усім полем смислів європейської культури. Отже, «відчутна вухом пластика конкретного жесту або стихія моторного руху, реалізованого як потік безперервних змін, утворювали унікальне смислове поле, в якому зустрічалися одиничне та типологізоване, неповторне “я” слухача і узагальнення (традиція), яке утверджується в багаторазових повторях» [14, с.8].

Дослідниця аналізує в цьому контексті два твори М. Равеля – «Павану померлій інфанті» і «Болеро». Зокрема, відносно «Павани», авторка зазначає: «логіка організації матеріалу репрезентує глибоко індивідуальну систему правил співвідношення повтореного і похідного, *руху і гальмування*, того, “що йде в минуле” (*défunte*) та з минулого повертається. В результаті зачіпаються ті глибинні шари свідомості слухача, в яких резонує неповторними обертонами власне ідея руху, як фундаментальної категорії буття» [14, с.9].

Вагомого значення для нашої роботи мають також розвідки сучасної української дослідниці О. Вороновської [7]. Її наукові позиції щодо

розуміння руху в музиці дозволяють чітко усвідомити шляхи екстраполяції загальних філософських концепцій у музикознавчий простір.

У статті «Структурно-змістовні компоненти категорії “рух у музиці”» [7] О. Вороновська докладно розглядає правила єднання музичних чинників, що утворюють цілісну систему, забезпечуючи єдність внутрішніх і зовнішніх зв'язків її елементів. Зокрема, авторка вказує, що категорія руху в музиці «є складною понятійною системою. ...саме темп, метр, ритм і артикуляція, будучи логічною структурою руху в музиці, організують музику як рух у часі та визначають особливу впорядкованість цього руху. Таким чином, *рух у музиці виступає як функціональний зв'язок елементів цієї структури, за допомогою якого створюється узагальнений або конкретний образ руху в музиці*» [7, с.140. Курсив наш – Л.К.].

У даному визначенні закріплюється генеральна тенденція останніх десятиліть використовувати системні критерії при вивченні музичних феноменів. При такому підході у фокусі уваги дослідника постають – єдність і цілісність системи (коли ціле не є сумою властивостей окремих елементів), а також «відмежованість, здатність вступати у взаємодію з середовищем, ...складна внутрішня структурно-функціональна організація» [7, с.143]. Це відкриває можливість піднятися на новий рівень узагальнення, враховуючи функціонування всіх музичних чинників, що організують часовий потік у музичному творі.

Тож поруч з процедурою аналітичного роз'єднання різних параметрів виявлення музичного часу у музичному творі вкрай важливим постає усвідомлення плинності всіх складових як нерозривного гештальту, сутність якого і визначає поняття «музичного руху».

Коментуючи складові музичного руху як поліструктурного утворення, О. Вороновська виділяє його наступні моторні знаки:

«– темп, який вказує на швидкість чергування рухів, а в більш широкому розумінні є заданим образом музичного руху;

– метр, який є зумовленим характерною побудовою рухів, тобто загальний тип музичного руху;

– ритм, який описує характер руху, а звідси й моторний жанр узагалі; – артикуляція як міра експресивності моментів музичного руху;

– фактура-тембр-регістр, які характеризують “масу” музичного руху» [7, с.143].

Проте для усвідомлення специфіки власне музичного руху необхідним є саме системний підхід, який долає обмеження уваги дослідника окремими категоріями (метру, ритму тощо) й фіксує нову якість їхнього єднання у понятті «музичний рух».

Наголосимо на тому, що довгий час музична теорія спиралась виключно на ізольовані поняття «метру», «ритму», «темпу», а поняття «музичний рух» вживалось, як правило, у синонімічному значенні до них. Особливо наочно цей погляд теоретиків на рух як на швидкість протікання часу виявився у XVIII ст. і закріпився на початку XIX століття разом із винаходом спеціального приладу для виміру тривалостей музичного темпу – метроному. Механізм метроному зробив Д. Н. Вінкель у 1812 році, а потім у 1816 році оптимізував Й. Н. Мельцель. В результаті розуміння музичного руху остаточно розклаталося на дві окремі складові: швидкість і характер. На перший план вийшов темп-швидкість, нівелюючи уявлення про темп-характер, актуальне для барокової культури.

До речі, таке єднання швидкості та відчуття пульсації метру були актуальними для класицистичної доби як акт цілісного переживання. Показово, що В. А. Моцарт називав подібне неподільне враження «характером руху» (*Art der Bewegung*), що свідчило про особливості «якісного», а не «кількісного» трактування темпу виконавцями XVIII

століття. Така традиція тягнулась від початку Нового часу. Зокрема, Дж. Зульцер у книзі «Загальна теорія витончених мистецтв» наводить відповідності метрів різним типам людських рухів й властивого їм характеру виконання: « ϕ - важка хода, глибокий характер; $2/4$ – рух, подібний до ϕ , проте виконується набагато легше, служить для вираження легких і приємних рухів душі; $6/4$ – виконання серйозне і жваве, є особливо доречним для церковної музики; $6/8$ – виконання і рух легкі та приємні і так далі» [7, с.144].

Враховуючи сказане вище, О. Вороновська, вибудовує власну струнку концепцію музичного руху і наголошує на доцільності «ставитися до метру не як до штучної розумової структури, а як до “схованого закону тілесного руху” (В. Медушевський), наповненого культурно-історичним змістом» [7, с.145]. Тож будь-які позначення особливостей розгортання часу у музичному творі виявляють важливі внутрішні чинники його організації та смислового наповнення.

Не зупиняючись спеціально на проблемі усвідомлення сутності ритму, Вороновська акцентує хвилі ритмічного напруження й послаблення як прояв існування будь-якого живого організму, у такий спосіб виявляючи універсальну складову його дії. Вона посилається на спостереження О. Блахової відносно того, що «ритм можна уявити собі як сполучення двох різноманітних “динамічних сил навколо осі життя”. Одна сила, розсіювальна, направлена на створення нових форм, тоді як іншу характеризує здатність з'єднувати та упорядковувати. Зіткнення цих двох сил виявляється як динамічна течія та статична стабілізація, які відповідають фазам напруження та розслаблення» [7, с.148].

Отже, категорія руху багатовимірно презентована в сучасному музикознавчому дискурсі. Дослідники розглядають й очевидні фізичні виміри руху, що виявляються через певні модифікації тілесних

характеристик предметів, й неочевидні його параметри, які проступають через організацію часу і простору артефактів. Вони обирають об'єктом уваги художні явища різних епох і намагаються відкрити універсальні закони виявлення принципів руху в музичному мистецтві.

1.2. Основні вектори розуміння категорії музичного руху в оперній творчості В. А. Моцарта: стильовий аспект

Творчість В. А. Моцарта, не зважаючи на значну кількість фундаментальних монографій дослідників різних країн, продовжує притягувати увагу і сьогодні. Численні розвідки, присвячені музиці одного з найбільш виконуваних композиторів сучасного культурного простору (Батовська О. [1], Бородавкін [2], Єрмоленко В. [13], Іванова Л. [18], Казначеева Т. [19], Лю Б. [23-25], Марищак В. [20], Мішин Є. [29], Регрут В. [34], Сакало О. [37,38], Тан Ч. [42], Хе Ц. [44], Назар-Шевчук Л. [31], Чайка Е. [46], Черкашина-Губаренко М. [47], Abert H. [50], Allanbrook W. [51], Bonds M. [52], Cairns D. [53], Deutsch O. [55], Goehr L. [56], Hertz D. [56], Mozart [61], Rosen Ch. [62], Schneider M. [63], Steptoe A. [64] та ін.), розкривають типологічні й індивідуальні аспекти його музичного мислення, виявляють неповторність художніх рішень в межах нормативної стильової системи того часу – класицизму. Окреслимо основні проблемні зони взаємодії загальних художньо-естетичних настанов класицизму як провідної стильової парадигми тієї доби і оригінальних принципів організації музичних творів Моцарта в аспекті виявлення в них магістральної для нашого дослідження категорії музичного руху.

Класицизм як основний стильовий напрям в європейському музичному мистецтві другої половини XVIII ст. ставить багато запитань перед дослідниками, адже закладає фундамент для розвитку європейської музики наступних століть і вимагає розуміння основних художньо-естетичних

настанов¹. В цьому контексті вивчення специфіки виявлення принципів руху в музичних композиціях класицистичного періоду є нагальною задачею, яка вимагає розв'язання, а вивчення специфіки виявлення принципів руху в музичних композиціях Моцарта відкриває нові перспективи усвідомлення художніх новацій віденського класика.

Як відомо, формування класицистичної стильової системи та становлення її основних настанов міцно пов'язане із творчістю Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, яких вже сучасники об'єднали у *символічний духовний тріумфірат*. Симптоматичним є запис графа Вальштейна в альбомі Л. ван Бетховена у 1792 році з нагоди від'їзду композитора до Відня: «Ви їдете до Відня... Ви отримаєте дух Моцарта із рук Гайдна» [62, с.19]. Як відомо, подальша історія сполучила трьох геніальних представників віденського музичного життя, яких їхні пристрасні шанувальники цінували як найвищий прояв тогочасної модерної культури, а тому скаржились на засилля модної італійської опери і нечасті виконання музики віденських майстрів.

Значний внесок у проблематику розуміння часово-просторових відносин і маніфестації руху у добу класицизму вносять наукові праці Н. О. Герасимової-Персидської [8,9,10]. Зокрема, в статті «Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття» [10] авторитетна дослідниця вказує, що з XVII ст. і до нашого часу був сформований певний тезаурус змістовних і конструктивних чинників, для яких характерними є «системність й узагальненість, що дозволяють породжувати велике розмаїття творів» [10, с.265. Курсив наш. – Л.К.]. Ця парадигма формує класичну теорію, що визначила і основні засади академічної освіти.

¹ Hatten R.S. Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 360 p. [57]; Kintzler C. Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. 2e éd. rev. et augm. Paris : Minerve, 1988. [57]; Rosen Charles. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven; Edition, illustrated, revised ; Publisher, Faber & Faber, 1997. 533 p. [62] та ін.

Аналізуючи складові класичної теорії, Н. Герасимова-Персидська зазначає, що смисловим центром у творі стає вольова особистість – «герой». Герасимова-Персидська пише: «Індивідуальність, її духовний світ, її конфлікт з дійсністю, боротьба добра і зла обумовлюють зміст творчості. Скрізь відчувається *воля людини* як центру системи і торжество ідеї геніального творця і в драматургічній концепції, і в композиційній схемі, і в самому процесі становлення» [10, с.266. Курсив наш – Л.К.]. Поява герою, який має сильну волю і здатний організовувати світ за своїми правилами – важлива характеристика класицистичного мистецтва, що рельєфно виявляється в операх Моцарта.

Всі основні характеристики класицистичної стильової системи спостерігаємо в творчості Моцарта як знакового представника мистецтва свого часу. Унікальність його творчої постаті визначав високий ступінь оригінальних креативних рішень, який досягав максимальної дозволеної естетичними нормами часу свободи, проте не виходив за межі класицистичної стильової парадигми. Очевидно тому попри високий авторитет і визнання виняткових творчих досягнень, загалом, його музику часто критикували.

Сміливість авторських задумів вітали сучасники митця, які були відкриті до всього нового. Зокрема, у 1795 році літопис «*Deutschlands Annalen des Jahres*» повідомляв, що на вершині музичного репертуару «стоїть всемогутнє та чарівне ім'я Моцарта» [61]. Але загалом доля композитора свідчить про постійну боротьбу за визнання у ієрархічному культурному просторі XVIII ст.

Загальні настанови творчого мислення композитора знайшли відображення в його улюбленому жанрі опері, до якого він звертався протягом всього життя. В списку творчого доробку Моцарта зазначено 22 театральних твори, які висвітлюють весь творчий шлях митця від дитинства

до смерті. Власне для сучасників Моцарт і був автором популярних оперних творів, в першу чергу, «Викрадення із Сералю» (1782), який німецька хроніка «Musikalische Korrespondenz der Teutschen Filarmonischen Gesellschaft» від 4 січня 1792 року визначила у творчості композитора як «п'єдестал, на якому була зведена його слава» [61].

Дійсно, до 1786 року опера була поставлена більш ніж у 20 містах, а Гете у своїй «Італійській подорожі» у 1787 році писав, що «всі наші спроби... обмежитися простим були втрачені, коли з'явився Моцарт. Die Entführung aus dem Serail підкорила всіх» [61]. Успіхом користувались і інші театральні твори композитора: «Весілля Фігаро» (1785), «Дон Жуан» (1787), «Così fan tutte» (1790), «Чарівна флейта» (1791). А ось «Милосердя Тіта» (1791) було оцінено європейською публікою значно стриманіше.

Загалом слід відзначити, що оперний доробок композитора є вражаюче різнобарвним і демонструє активність творчого пошуку. Можна бачити як в ранній період творчості (до 1784 року) Моцарт опановує основні жанрові моделі, дотримуючись їх нормативних ознак, а у «віденський період» (з 1784 року) вже сміливо розширює виразні і драматургічні характеристики опери як жанру.

Тож рух від засвоєння традицій оперного жанру до виявлення їх індивідуального бачення, що визначив самобутність оперного театру Моцарта, був швидким і за останні 7 років життя композитор збагатив історію оперного мистецтва справжніми шедеврами, що не виходять із репертуару провідних театрів світу.

Першу оперу Моцарт створив коли йому було одинадцять років – «Аполлон і Гіацинт» (1767), обравши за основу «Метаморфози» Овідія. Цей факт свідчить про надзвичайний креативний потенціал композитора і його бажання реалізовувати свої творчі інтенції на театральній сцені. Власне *театральність мислення Моцарта*, на яку вказують всі дослідники його

спадщини, обумовила не тільки його раннє звернення до масштабного сценічного твору, але впливала на інші жанрові сфери, утворюючи складні шляхи їх взаємодії протягом всього творчого життя.

Перша зустріч юного композитора із театральною сценою відбулась у жанрі світської драми, написаної на латинське лібрето професора філософії Бенедиктинського університету в його рідному місті Зальцбурзі Руфінія Відля. Успіх «Аполлона і Гіацинта» затвердив інтерес Моцарта до музичного театру, і наступні твори вже демонструють розмаїття жанрових різновидів, адже композитор без обмежень використовує всі типи організації сценічної композиції і лібрето італійською й німецькою мовами:

- зінгшпіль «Бастьєн і Бастьєнна» (1768, лібрето німецькою мовою),
- опера-буффа «Удаваний простак» (1768, *La finta semplice*), лібрето італійською мовою),
- опера seria «Мітрідат, цар Понтійський» (1770, *Mitridate, re di Ponto*, лібрето італійською мовою),
- пастораль (*festa teatrale*) «Асканіо в Альбі» (1771, *Ascanio in Alba*, лібрето італійською мовою),
- одноактна драматична серенада «Сон Сципіона» (1772, *Il sogno di Scipione*, лібрето італійською мовою),
- *dramma per musica* «Луцій Сулла» (1772, *Lucio Silla*, лібрето італійською мовою),
- опера-буффа «Удавана садівниця» (1775, *La finta giardiniera*, лібрето італійською мовою)²,
- одноактна *serenata* «Король-пастух» (1775, *Il re pastore* лібрето італійською мовою),

² Симптоматично, що у 1780 році Моцарт переробив оперу в зінгшпіль і назвав *Die Gärtnerin aus Liebe* (*Die verstellte Gärtnerin*).

- героїчна драма «Тамос, цар Єгипту» (1773, 1779, Thamos, König in Ägypten, лібрето німецькою мовою),
- зінгшпіль «Заїда» (1780, Zaïde, лібрето німецькою мовою),
- dramma per musica «Ідоменей, цар Критський, або Ілія і Ідамант» (1781, Idomeneo, re di Creta ossia Ilija e Idamante, лібрето італійською мовою),
- зінгшпіль «Викрадення із Сералю» (1782, Die Entführung aus dem Serail, лібрето німецькою мовою),
- опера-буффа «Каїрський гусак» (1783, L'oca del Cairo, лібрето італійською мовою).

Вже перелік ранніх опер Моцарта яскраво презентує його творчий інтерес до усіх жанрових моделей, які були відомі на той час. При цьому зазначимо, що на першому місці знаходяться ті різновиди опери, в яких дієва драматургія більше спирається на особливості лібрето, ніж в популярній тогочасній опері-seria. Зазначимо також великий інтерес композитора до комічних жанрів, які надавали значну свободу у побудові динамічних дієвих музично-драматичних композицій і власне були просякнуті *«ідеєю руху» на різних рівнях*.

За думкою дослідників, близько **1784 року** (з Концерту K450) був розпочатий період найбільш зухвалих експериментів композитора. Його іноді називають *«віденським періодом»*, адже композитор після років пошуків свого місця (Париж, Зальцбург) остаточно обирає місцем життя і творчості «музичну столицю» Європи – Відень.

Показово, що саме з цього часу Моцарт почав складати тематичний каталог своїх опусів, що свідчить про усвідомлення ним цінності і зрілості його творів. Відчутні зміни у більшій масштабності концепцій і контрастності тематичного руху демонструє, зокрема, порівняння трьох

квартетів (із шести), присвячених Гайдну, написаних у 1782–1783 роках, і трьох, написаних у 1784–1785 роках.

Певним змінам у творчих настановах Моцарта сприяли життєві обставини. Одруження із Констанцою 4 серпня 1782 року попри схвальний дозвіл батька і поїздка до нього у Зальцбург, як і величезний успіх «Викрадення із Сералю» відкрили нові творчі обрії для композитора.

Тож повернувшись до Відня наприкінці листопада 1783 року, він вступив у найбільш успішний період свого життя, демонструючи вражаючу творчу активність. Моцарт постійно організовує абонементні концерти, пише значну кількість нових творів і набуває визнання у вибагливої віденської аудиторії. Зокрема, Леопольд Моцарт, який відвідав Вольфганга у Відні в лютому та березні 1785 року, описуючи вечірку квартету вдома у Моцарта, наводить слова великого Гайдна до нього: «Перед Богом і як чесна людина я кажу вам, що ваш син — найбільший композитор, відомий мені особисто або по імені. У нього є смак і, більше того, найглибше знання композиції» [61].

Ще одним важливим аспектом, який визначав потужні духовні потоки життя композитора останніх років, є те, що 11 грудня 1784 року він став *масоном* у ложі «Zur Wohlthätigkeit» («Благодійність»), яка в 1786 році за наказом Йосипа II була об'єднана з ложами «Zur gekrönten Hoffnung» («Коронована надія») і «Drei». Feuern» («Три вогні») у «Zur neugrekrönten Hoffnung» («Нова коронована надія»).

Причетність Моцарта до знаної масонської ложі свідчило про його зв'язок із *«філософськими ідеалами Просвітництва, включаючи природу, розум і братерство людей»* [61], тож глибока гуманістична сутність його творчих пошуків отримала додаткову міцну «платформу».

У «віденський період» Моцарт сміливо експериментує із жанровими моделями опери і *фактично здійснює її реформу, ніколи не декларуючи докорінні зміни*. Сутність творчих експериментів митця того часу визначало

тяжіння *синтезувати оперний досвід різних країн, що запропонували власні оперні моделі, в першу чергу, Італії і Франції*, іншими словами, об'єднати єдиним рухом стали жанрові моделі того часу. При цьому менш відомий в Європі німецькомовний музичний театр, що його можливості вже впевнено використовував Моцарт з ранніх років, також мав своє значне відлуння в творчості митця.

Як визначають українські автори «Історії опери», в контексті гострих оперних баталій, що відбувались у музично-театральному європейському просторі середини XVIII ст., основними шляхами оновлення оперного жанру були три наступних:

- 1) «вдосконалення музичної мови і перегруповання композиційно-драматургічних одиниць при збереженні відносного герметизму обраної оперної моделі»;
- 2) «схрещування рис існуючих у практиці “високих” оперних жанрів»;
- 3) взаємодія в одному творі художніх засобів і прийомів, вироблених серйозною і комічною операми» [18, с.137].

Саме третій підхід був найбільш зухвалим у формуванні нових векторів розвитку оперного жанру, адже при такому творчому переосмисленні сталих жанрових норм опера наближалась до «метажанру, який набував значення надстильового і наднаціонального варіанту» [18, с.137]. Зразками подібного трактування жанру постають опери Моцарта «віденського» періоду творчості.

Отже, в оперному театрі Моцарта на рівні принципів організації художнього цілого відбувався **динамічний процес злиття особливостей різних жанрів, який визначив стрімкий рух оперного жанру у напрямку до небувалої цілісності єднання всіх елементів художньої структури**. Досягнення Моцарта на цьому шляху змінили вектори розвитку європейського оперного театру і обумовили магістральні перспективи XIX століття.

У 1784 році Моцарт закінчує *оперу-буффа* «Обманутий наречений» (*Lo sposo deluso*, лібрето італійською мовою), у 1785 *комічний зінгшпіль* «Імпресаріо» (*Der Schauspieldirektor*, лібрето німецькою мовою), у 1786 році *оперу-буффа* «Весілля Фігаро» (*Le nozze di Figaro*, лібрето італійською мовою), у 1787 році *dramma giocoso* «Дон Жуан» (*Don Giovanni*, лібрето італійською мовою), у 1790 році – *dramma giocoso* «Так поступають всі жінки» (*Così fan tutte*, лібрето італійською мовою) і *зінгшпіль* «Філософський камінь» (*Der Stein der Weisen*, лібрето німецькою мовою), у 1791 році – *опера seria* «Милосердя Тіта» (*La clemenza di Tito*, лібрето італійською мовою) і, нарешті, *зінгшпіль* «Чарівна флейта» (*Die Zauberflöte*, лібрето німецькою мовою).

Попри традиційність жанрового визначення, фактично всі названі вище опери Моцарта демонструють сміливі художні рішення і зухвалі новаторські підходи до розв'язання проблем поєднання драматичної дії і музики. На цьому шляху важливим творчим союзником композитора стає Лоренцо да Понте, який створює лібрето для трьох опер Моцарта.

Цікавим видається те, що всі згадані опери, які сьогодні постають родзинками репертуару світових театрів, презентують *індивідуальне розуміння їх автором жанрових орієнтирів, що вільно рухаються і утворюють динамічні жанрові моделі*, в яких з небувалою до того логікою єднаються різні смислові шари й драматургічні площини. При цьому динамічні зрушення відбуваються не тільки на рівні загальних жанрових орієнтирів, але визначають організацію різних шарів музичного розвитку, тому дослідники або шукають для них індивідуальні жанрові визначення (наприклад, «Весілля Фігаро» називають «комедією характерів»), або пишуть про унікальність втілення художнього задуму.

Власне універсальна опозиційна пара класицистичної парадигми «дискретність-континуальність» знаходить оригінальне відображення у

творах Моцарта і вимагає окремої уваги, яка буде зосереджена на опері «Дон Жуан» у наступному розділі роботи.

Другий розділ

Жанрові й драматургічні виміри опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» крізь призму дефініції «музичний рух»

2.1. Специфіка трактування композитором жанру жанру *dramma giocoso*.

Опера Моцарта «Дон Жуан» (повна назва «*Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*») була вперше виконана в Празькій італійській опері в Національному театрі (Богемії) 29 жовтня 1787 року. Невдовзі після прем'єри в Празі Моцарт запропонував нову оперу Відню. Віденська прем'єра відбулася 7 травня 1788 року і включала нові арії – арію дона Оттавіо «*Dalla sua pace*» і арію Ельвіри «*In quali eccessi ... Mi tradì quell'alma ingrata*», а також і дует Лепорелло і Церліни «*Per queste*» *tue manine*». Композитор зробив також невеликі зміни в розгортанні дії, щоб загострити драматичний сюжет.

Сюжет, до якого звернувся Моцарт, має довгу історію в європейській літературі і достатньо вивчений літературознавцями. Згідно з численними розвідками, історія про севільського розпусника, що отримує покарання за свою поведінку, вперше з'являється в п'єсі іспанського монаха ордена Святого Милосердя А.Тел'єса, який писав під псевдонімом Тірсо де Моліна «*El Burlador de Sevilla, y combidado de piedra*» (1630, «Севільський розпусник, або Кам'яний гість»).

Вже у першому своєму виході на професійну сцену Дон Жуан як герой постає не просто аморальним представником суспільства, що заслуговує на смерть за порушення прийнятих етичних норм, а репрезентантом нестриманої стихії почуттів. В його образі навіть можна побачити відлуння середньовічного лицарського кодексу, заснованого на культі Прекрасної Дони та Кохання як символу лицарського служіння. Показово, що іспанський автор вводить у п'єсу комічного персонажа – слугу Дон Жуана (Каталінона),

який за правилами барокової доби, відтворює протилежний серйозному комічний світ, в якому всі норми мають зворотній бік. Так, відразу оформлюється основна драматична колізія навколо головного героя, що стає більш рельєфною через її зворотній вираз.

Звісно, концепція твору Тірсо де Моліна, який був ченцем, повністю вкорінена в моралізаторсько-релігійний контекст міркувань над легендами про Дон Жуана, що поширювались з Середньовіччя, але об'ємний розворот цієї історії і презентація через широке коло різнохарактерних персонажів визначили довге життя сюжету про севільського спокусника в європейському культурному просторі і широкі перспективи розуміння вчинків героя.

Вже через декілька десятиліть свої версії життя Дон Жуана створили італійські автори, спираючись на традиції національного театру імпровізованих фарсів *dell'arte* і трактуючи сюжет в комічному ключі: «*Convitato di pietra, rappresentazione in prosa*» («Кам'яний гість, вистава в прозі») Онофріо Джилберто та Чіконьїні (видані, відповідно, у 1652 та 1671 роках). Відлуння цієї історії з'явилися в середині XVIII ст. й у Франції у віршах Дорімона і Клода Дешана де Вільєра «*Le festin de pierre ou le fils criminel*» («Кам'яний бенкет, або Злочинний син», 1658, 1659) і мали також відчутний комічний акцент.

Справжньою подією на шляху нового розуміння сюжету про Дон Жуана стала п'єса «*Don Juan ou Le festin de Pierre*» («Дон-Жуан, або Кам'яний бенкет») геніального Ж. Б. Мольєра, презентована в театрі Palais Royal у 1665 році. Основні акценти в розгортанні відомої історії Мольєр переніс у сферу соціально-етичних норм, що визначали життя людини при дворі Людовика XIV.

Французький драматург вперше підняв сюжет над рівнем бульварного фарсу та «низького» гумору і розкрив перспективи його психологічного трактування. Для утворення цілісної драматургічної композиції Мольєр

посилює значення в драматургії п'єси слуги Дон Жуана (Сганареля), який постає його антиподом, та загострює дидактичне звучання історії. Образ Дон Жуана стає відтворенням норм поведінки придворного, серед яких на перший план виходить необхідність слідувати за раціональними судженнями, що долають будь-яку чуттєву непередбачуваність і стихійність. Так, в образі раціонального холодного головного героя п'єси віддзеркалюється ворожа французькому двору неконтрольованість емоцій.

Значні зміни відбуваються у п'єсі Мольєра у змалюванні жіночих персонажів. Образ Дони Анни відходить на другий план, поступаючись місцем благородній Доні Ельвірі, яка прагне врятувати душу свого колишнього чоловіка, не зважаючи на те, що він її обманув і покинув на самоті.

Показово, що суспільство не було готовим прийняти такий варіант популярної історії, і за життя Мольєра п'єса так і не була надрукована. На сцені можна було тільки побачити її версію перероблену Тома Корнелем (у 1672 році), в якій визнаний сучасниками автор класичних трагедій змінив фінал і переписав текст прийнятим на той час основним поетичним розміром (олександрійським віршем). Зазначимо, що комічні акценти домінували і в дуже популярній версії Дон Жуана К. Гольдоні, яка свідчила про вплив комедії Мольєра – «Don Giovanni Tenorio, ossia il Dissoluto» («Дон Джованні Теноріо, або Розпусник, 1736).

Тож у всіх версіях історії про Дон Жуана, що згадані вище, а також у численних їх варіаціях у творчості авторів інших європейських країн, можемо констатувати рельєфність втілення сучасних для кожного часу драматургічних акцентів. Розповідь про Дон Жуана затверджується в європейській культурі як сюжет, який має широку панораму можливих векторів розгортання, відзначається *пластичністю* у побудові характерів

центральної персонажів і *включає комічну* складову як постійний аспект спрямування погляду автора.

Зазначимо, що саме остання характеристика визначала життя сюжету про Дон Жуана у Відні. За відомостями Г. Аберта, до 1772 року у Відні в останній день усіх святих (у перший тиждень листопада) регулярно ставили виставу *Don Juan oder das steinerne Gastmahl* («Дон Жуан, або поминки Кам'яного гостя»), яка була типовою для простонародного театру блазністою комедією [50].

Цілком природньо, що популярний театральний сюжет поступово виходив і на музично-театральну європейську сцену – і *оперну*, і *балетну*. В 1713 році в Паризькому ярмарковому театрі відбулась прем'єра водевілю «*Le Festin de Pierre*» («Кам'яний бенкет»), авторами якої були Лесаж і Ле Тельє. В 1734 історію про Дон Жуана як фарс ставить італійська оперна трупа А. Мінготті – вистава «*La pravita castigata*» («Покарана порочність») з музикою Е. Бамбіні. Відомі також балетні постановки, які мали значний успіх у публіки через зв'язок із добре відомим сюжетом. У першу чергу, це новаторський балет «Дон Жуан» К. В. Глюка «*Ballett Pantomime dans le gout des anciennes*» («Дон Жуан. Балет-пантоміма в стилі древніх», 1761), здійснений разом із балетмейстром Гаспаро Анджоліні. Твір мав великий успіх і виконувався не тільки в Парижі, але в багатьох містах Італії.

Оперні версії «Дон Жуана» також добре сприймалися публікою. Серед них – *Dramma tragicomico* «Кам'яний гість» («*Il convitato di pietra*») В. Піггіні, показаний в Празі в 1776 році і у Відні у 1777; «Кам'яний гість» («*Il convitato di pietra*») Дж. Калеварі, поставлений у Венеції в 1777 році; «Кам'яний гість» («*Il convitato di pietra*») Дж. Альбертіні, показаний у 1874 році у Венеції та ін. Захоплення Дон Жуаном в оперному театрі досягло апогея в 1787 році, коли в різних театрах Італії, в Парижі, Лісабоні і Лондоні йшли різні версії «Кам'яного гостя», що буквально гальмували життя міста на час, поки йшла

вистава: одноактний фарс «Il convitato di pietra» *Вінченцо Фабріці*; «Nuovo convitato di pietra» *Франческо Гарді*; «Convitato di pietra» *Джованні Бертаті і Джузеппе Гаццанігі*. Саме опера Бертаті-Гаццанігі, яку побачили глядачі у Венеції у 1787 році і з великим успіхом мандрувала по оперних театрах Європи (зокрема, була показана у Відні), стала основою для написання лібрето Лоренцо да Понте для Моцарта, який в цей час отримав замовлення на нову оперу для Праги.

Чому ця версія «Дон Жуана» Бертаті-Гаццанігі зацікавила зухвалих реформаторів оперного жанру, якими були Моцарт і його лібретист Лоренцо да Понте?

Очевидно, композитора приваблювало нове трактування традиційної історії, яку Бертаті розповідав в контексті Просвітницьких ідеалів культури XVIII ст., утворюючи єднання різних образно-емоційних сфер вистави: *емоційної, чуттєвої, раціональної, фантастичної, містичної*. Але головним було те, що Бертаті в межах основної жанрової моделі опери-буффа, утворив більш *витончений, психологізований варіант* образу головного героя і відійшов від бурлескного та брутально-комічного погляду на пригоди Дон Жуана.

Як вказує Г. Аберт, новий погляд Бертаті на сюжет відповідав новим тенденціям у мистецтві 70-х років (точніше – 1767–1785 років), які увійшли в історію культури як стиль «Буря і натиск» (нім. Sturm und Drang). Назва стилю походила від однойменної драми Ф.-М. Клінгера і охоплювала твори цього періоду німецької літератури, яким були притаманні відмова від жорстких норм у формуванні художньої структури і загалом від культу розуму, а натомість посилені *акценти на емоційності та самотності організації цілого*.

Серед «штюрмерів» («бунтарів») крім самого Ф.-М. Клінгера, слід назвати Й.-Г. Гердера, Ф. Мюллера, молодих Ф. Шіллера і Й.-В. Гете та ін.

Разом із представниками нового стильового напрямку в літературі – сентименталізму – «штюрмери» продовжували ідеї французького філософа і письменника Жан-Жака Русо про необхідність внести в суто раціоналістичну класицистичну картину світу *стихію почуттів, емоцій, інтуїтивних виявлень життя*.

В цьому контексті сюжет про Дон Жуана набував особливої цінності, адже мав інтенції, щоб показати *силу протистояння раціональних норм і ірраціональних обставин життя*, протест проти застарілих соціальних вимог і могутню силу життя, яка долає будь-які перепони. Тож можемо стверджувати, що звернення Моцарта до популярного сюжету не було даниною моді, але *відповідало глибинним духовним пошукам європейської людини останньої третини XVIII ст. і тим активним змінам в театральній сфері, які віддзеркалювали цей процес*.

Зазначимо, що в той час широкого розповсюдження не тільки в театрі, але в літературі і живопису отримав образ гравця-розпусника і гульвіси. Зокрема, можна згадати серію з восьми картин англійського художника У. Хогарта «The Rake's Progress» (1732-1734), які у 1734 були гравіровані і пізніше надихнули І. Стравинського на створення опери «Пригоди гульвіси». Подібний герой був зручний для втілення дидактичних завдань у суспільному просторі моралізаторства і повчального філософствування, який формували ідеї Просвітництва у другій половині XVIII ст. Водночас прагнення все підкорити певним нормам і чітко визначеним моральним вимогам загострювало проблему розуміння свободи. А у жорстко регламентованому просторі класицистичного мистецтва таку функцію на себе перебирала *неконтрольована стихія чуттєвого*. Тож образ Дон Жуана був вкрай актуальним для міркування над проблемою розуміння межі дозволеного у сфері суспільного і творчого життя.

На початку січня 1787 року Моцарт у Празі отримав замовлення на нову комічну оперу. Дослідники творчості композитора не мають однозначної відповіді, як саме для лібрето був обраний сюжет про Дон Жуана. У своїх мемуарах Лоренцо да Понте максимально підсилював свою роль у виборі сюжету і формуванні концепції твору. Проте відоме ставлення Моцарта до лібрето своїх творів ставить під сумнів одноосібне рішення да Понте і робить більш ймовірним сценарій плідної співпраці композитора із поетом, коли останній гнучко і талановито слідував за побажаннями і художніми ідеями Моцарта. На той час їх вже об'єднувала робота у «Весіллі Фігаро».

Да Понте у своїх мемуарах не тільки писав, що ідея звернутись до історії про Дон Жуана належала виключно йому, він також зовсім не вказує на будь-які впливи сучасного театрального репертуару. Між тим, паралелі з лібрето Бертаті і нещодавньою прем'єрою «Кам'яного гістя» Бертаті-Гаццаніги у Венеції (5 лютого 1787 року) є занадто очевидними, щоб не брати до уваги певні лінії спадкоємності. Ще раз наголосимо на популярності сюжету, адже в той самий день, коли опера Гаццаніги була вперше виконана в Театрі Сан-Моїзе, того ж дня відбулась прем'єра опери «Дон Жуан» Франческо Гарді в театрі Сан-Самуелі.

Звісно одноактна комічна опера Бертаті-Гаццаніги не відповідала вимогам Моцарта-драматурга і він значно поглиблює драматичні акценти в сюжеті. Робота рухалась швидко. Навесні 1787 року Моцарт і да Понте почали працювати над лібрето, а 29 жовтня відбулась прем'єра опери в Празі. І тільки через півроку 7 травня 1788 року із певними змінами «Дон Жуан» був поставлений у Відні.

Повна назва опери Моцарта – *Don Giovanni ossia Il dissoluto punito* – «Дон Жуан, або Покараний розпусник», але в театральній практиці затвердилась тільки перша частина назви, що симптоматично виділяє твір Моцарта із контексту інших «Дон Жуанів», які зберігали моралізаторський

акцент у назві. Подібне «звільнення» Дон Жуана від будь-яких «або» у назві твору (або Кам'яний гість, або Покарання і т.і.) виразно *маркує нове трактування головного образу* і визначає новий етап розвитку відомої історії, яка тепер розгортається саме як *історія про Дон Жуана, його індивідуальний вибір і унікальний життєвий шлях*.

Робота да Понте над лібрето відбувалась у вкрай насиченому творчому полі паралельного написанні ще двох лібрето: «Аксур, цар Ормуза» для А. Сальєрі й «Древо Діани» для В. Мартіна-і-Солера. Дуже красномовно характеризують процес створення різних текстів в той час слова самого да Понте у відповідь на докори в тому, що неможливо водночас працювати над трьома творами. У своїх мемуарах він пояснює процес створення лібрето наступним чином: «Для Моцарта я буду писати вночі і пояснюватиме це читанням «Пекла» Данте. Я напишу вранці для Мартіна-і-Солера, і це буде схоже на вивчення Петрарки, а ввечері для Сальєрі, і він стане моїм Тассо» [53].

Не можна тут не прокоментувати це посилання да Понте на Данте у роботі над текстом для Моцарта. Звісно, універсальність задуму «Божественної комедії», її всеохоплюючий зміст, філософська широчінь виявлення сутності людського життя, її радості і страждань, що відзначає безсмертні терцини Данте, набувала резонанс у віршах для оперної сцени, наповнюючи сценічну мову і змалювання вчинків театральних героїв небувалою глибиною. Зрозуміло, чому пізніше да Понте хотів повністю приписати художні відкриття твору виключно собі.

Проте участь Моцарта в написанні лібрето і його постійні втручання в текст не викликають сумнівів у дослідників. Тим більше, що сім з половиною місяців роботи над оперою були часом сподівань композитора на отримання нових перспектив роботи, адже Відень вже був не дуже гостинним для Моцарта, який більше дивував слухачів несподіваними музичними

рішеннями, ніж зачаровував. Загалом в цей період зменшується кількість концертів, які давав Моцарт, і відпадає необхідність постійно перебувати в центрі Відня. Композитор з родиною оселяється у передмісті і серйозно розглядає можливості переїзду в інше місто, зокрема, в Лондон.

Створення «Дон Жуана» також поєдналось із сумними родинними обставинами: 28 травня 1787 року помер батько композитора Леопольд Моцарт, відносини з яким завжди були складними, проте листування батька і сина не припинялось ніколи, а бажання довести батькові гідність власних творчих рішень ніколи не залишало Моцарта.

Особистісні обставини життя Моцарта під час написання опери підштовхують музикознавців шукати їх відлуння сумних в напружених драматичних сценах «Дон Жуана», однак бачення Моцарта-митця було значно більш об'ємним, ніж його земні переживання. Появі такої незвичної концепції в оперному жанрі слід завдячувати унікальному відчуттю Моцарта-драматурга, яке вже до 1787 року виявлялось в інших жанрах із драматичною образною сферою: симфонії №38 («Празькій»), Квінтеті соль мінор K516 для двох скрипок, двох альтів та віолончелі та ін. Отже, «Дон Жуан» постає як органічний новий крок пошуків композитора в музично-театральній сфері.

Моцарт визначає жанр опери як **dramma giocosa**. Як наголошують українські автори «Історії опери», композитор оригінально трактує достатньо популярний в той час жанр «веселої драми», що був репрезентантом буфонної сфери. На відміну від загально прийнятого комічного бачення фабули відомої історії із певними вкрапленнями «серйозного», сприйняття композитором спиралось на *«серйозність піднятої проблематики, а водночас й ігровий спосіб її втілення»* [18, с.149. Курсив мій.- Л.К.]. Подібне зміщення акцентів проявляє оригінальність трактування композитором

поширеного сюжету і сміливе поєднання різних підходів до розуміння його смислу.

Перенесення акцентів із сфери комічного в сферу драматичного відбувалось в індивідуальний спосіб. В «Дон Жуані» Моцарта комічне і серйозне утворюють нову драматургічну і смислову пару, посилюючи глибину концепції завдяки сміховому началу. Композитор наче демонструє у творі світ у його «веселій відносності», якщо скористатися визначенням М. Бахтіна. Відповідно, «верх і низ, добро і зло, радість і печаль *не розділені за принципом раціоналістично організованої системи* однозначних, чітко визначених оцінок, а *вільно перетікають один в одного*, відображаючи багатогранність і безмежну мінливість єдиного в своїй суті світу» [18, с.145. Курсив мій.- Л.К.].

Подібна складність художньої концепції вперше втілюється в жанрі опери, надаючи йому філософського звучання і закріплюючи вектори розгортання змісту, що відзначені нероз'єднаною цілісністю. Власне починаючи від успішної репертуарної опери «Викрадення із сералю», Моцарт «мислить комічне як парадоксальне, фантазійне, а також надісторичне і наднаціональне, існуюче у вільному поєднанні серйозного і буффонного, витонченого і прямолінійного, ліричного і іронічного» [18, с.143. Курсив мій. – Л.К.].

Dramma giocoso як жанрова модель відповідала художнім пошукам композитора, адже «в основі трагікомічного світобачення лежало відчуття абсурдності буття, відносності щодо моральних устоїв, загальноприйнятих поведінкових критеріїв, сумнівності духовних цінностей. Переважно, базовою основою трагікомедії ставала розширена опера-буфф з переодяганнями, сюжетною плутаниною, відповідними комічними персонажами, буття яких водночас набирало трагічних рис» [31].

Вищезазначений симбіоз протилежних начал маркує специфіку відтворення сфери комічного в останніх операх Моцарта і увиразнює особливості драматургічних рішень його пізніх театральних творів.

2.2. Основні драматургічні чинники формування образу головного героя в опері В. А. Моцарта «Дон Жуан»

Новаторське розуміння жанру впливає на оновлення всіх складових твору. Але найбільш суттєвих змін в порівнянні із традиційними комічними переказами відомої історії про севільського спокусника зазнав власне образ головного героя.

Вже за життя Моцарта сучасники оцінили новаторський підхід композитора до створення центрального образу опери, який *не вкладався у типізовані виміри* утворення традиційних сценічних персонажів. Тріумфальна прем'єра опери в Празі свідчила про актуальність художніх новацій Моцарта, який тонко відчував провідні тенденції часу і душевні настрої сучасників.

Неоднозначність вчинків Дон Жуана, що розривала умовності театральної інтриги, а також глибина задуму визначили різноспрямованість шляхів трактувань образу Дон Жуана митцями наступної романтичної доби. Виявлені театальною дією особистісні риси Дон Жуана Моцарта визначено взаємодією літературних і музичних рядів твору, але сутність вчинків героя, принципи організації його «я» висвітлюють настільки важливі для європейської людини аспекти її буття, що стають темою для міркувань мислителів наступних десятиліть. Проте справжній прорив у розумінні образу головного героя опери відбувається аж у ХХ ст. Симптоматично, що ця опера Моцарта є постійною у представників сучасного «режисерського театру», адже вектори розкриття образу головного героя невичерпні.

Серед робіт, присвячених опері Моцарта, на особливу увагу заслуговує робота С. К'єркегора «Або-або» (1843), в якій в центрі роздумів геніального данського філософа опиняються герої трьох опер – Керубіно, Папагено і Дон Жуан [59]. Підкреслимо той факт, що об'єктом *філософських* роздумів К'єркегора постають оперні герої! Дійсно, в ситуації з «Дон Жуаном» Моцарта ми опиняємось в зоні принципово нових смислових реверберацій в музичному театрі того часу.

Симптоматично, що в середині XIX ст, незважаючи на певний успіх книги К'єркегора у прихильників та шанувальників, його філософські ідеї трактування образу Дон Жуана не знаходили розуміння в широкому європейському культурному середовищі. Серед мислителів, які повертали доробок К'єркегора в активний ужиток європейському читачеві, були Карл Ясперс й Мартін Гайдеггер.

Згадана робота К'єркегора «Або-або» відкриває нові горизонти розуміння сутності життя людини та її екзистенційних характеристик, а її концепція побудована на образах героїв пізніх опер Моцарта, серед яких найвищим виявленням сутності життя людини постає головний герой опери «Дон Жуан». Вперше в історії європейської культури оперний персонаж виходить за межі типізованих жанрових амплуа і має неповторний характер, що обумовлює індивідуальність поведінки. Образ Дон Жуана є кульмінаційним виявленням творчих настанов Моцарта і відкриває шляхи до розуміння не тільки музичного світу композитора, але – ширше – до більш глибокого уявлення про екзистенційні виміри буття людини загалом. Через те, що в українському музикознавстві цей ракурс погляду на твір віденського класика презентований лише побіжно й у загальних рисах, зупинимось на концепції філософа більш детально.

Як вказують сучасні дослідники, у 20-х роках XX століття німецькі мислителі ставили в центр своїх міркувань проблему екзистенції людини.

Зокрема, Ф. Гайнеманн у роботі «Нові шляхи філософії» (1929) запропонував визначення Existenzphilosophie (філософія екзистенції) для характеристики нового напрямку філософії, представниками якого були, власне, Гайдеггер і Ясперс, а його предвісником було названо Сьорена К'єркегора. Титул «батька» філософії екзистенції філософу призначили через те, що він у своїх працях вживав данське слово латинського походження Existents «у відмінному від класичного (existentia як існування будь-якого сущого і спосіб здійснення його essentiae) значенні, що і дало початок екзистенційній традиції філософування» [27, с.72].

Пояснюючи сутність цього виявлення суто людського начала, К'єркегор у своїх ранніх роботах визначає в екзистенції людини три стадії: естетичну, етичну й релігійну. Він наголошує, що перехід з однієї стадії на іншу постає як результат індивідуального вибору, який «пов'язаний із питанням про сенс власного існування» [27, с.73].

Для *естетичної стадії*, за думкою філософа, характерними є неусвідомленість у життєвих рухах і постійне прагнення знайти насолоду від втілення власних бажань. Сутність *етичної стадії* обумовлює відкриття людиною того, що вона має свободу вибору, але також певні обов'язки і відповідальність за кожен крок життя. *Релігійний* же етап заснований на безпосередньому співвідношенні «Я-Бог». При цьому, тільки дві останні стадії «є справжнім існуванням людини, де істинне існування - це існування людини як індивідуума, окремого, що протистоїть публіці і живе не в пошуку якоїсь абсолютної істини поза собою, а шукає істину через власний досвід свого існування» [27, с.73].

Власне проблема вибору людини вперше була піднята К'єркегором на рівень сутнісних питань її існування. Складність її розв'язання була визначена тим, що *існування людини «постає в постійному русі»* [27, с.73], а «мислити екзистенцію sub specie aeterni і в абстракції означає її сутнісно

усувати, оскільки *екзистенцію не можна мислити без руху, а рух не можна мислити sub specie aeterni*» [27, с.73]. За переконанням філософа, істину можна зрозуміти тільки через рефлексію над власним досвідом, а об'єктивоване знання не має в цьому процесі ніякого значення. Таке перенесення акценту із сфери універсальних загальних цінностей буття людини у царину її неповторного життєвого шляху, що утворює суб'єктивний вибір у кожен момент існування, відкривало небачені перспективи у філософській думці, які повною мірою були продовжені вже у ХХ ст.

Пророцькі інсайди К'єркегора були тісно пов'язані із оперним доробком Моцарта. Значною опорою для формування новаторської концепції розуміння духовних орієнтирів людини видатним філософом виступила для нього творість віденського класика. Так, в роботі «Або-або», презентуючи естетичну стадію існування людини, К'єркегор показує три її рівні і обирає прикладом першої образ Керубіно із «Весілля Фігаро». Некерована слабкість до жіночої статі цього героя, нерозвиненість особистості загалом проявляють відсутність сформованого внутрішнього «я» й індивідуальної волі. Важливою рисою подібної світоглядної позиції є те, що Керубіно немає дистанції по відношенню до світу і він не в змозі зосередити увагу виключно на своєму внутрішньому баченні подій, тому його стосунки із оточуючою дійсністю будуються не як результат індивідуального вибору, а як пересування по життю під тиском обставин і ситуативних умов.

Другий рівень розвитку естетичного розуміння власного існування філософ демонструє через образ Папагено із «Чарівної флейти». К'єркегор наголошує, що в даному випадку вже з'являється дистанція між внутрішнім «я» і світом, тому вибудовується *простір для руху внутрішніх бажань за власною траєкторією*, хоча серед них ще не виділяється центральне домінуюче бажання. Тому об'єкт бажання розсипається на низку окремих

актів, через що «я» залишається несформованим і розчиняється у багатьох виявленнях. Говорячи про цей етап, К'єркегор зазначає, що однією з його рис є відчуття щастя через те, що бажання має характер передчуття радості і відкриття.

Третя стадія, за К'єркегором, пов'язана з образом Дон Жуана як вершиною розвитку на цьому етапі, а дві попередні стадії не існують самостійно і є підготовкою до появи Дон Жуана. К'єркегор порівнює значення розуміння обставин і смислу присутності Дон Жуана у доробку Моцарта із усвідомленням Троянської війни через призму епосу Гомера. І обидва феномени європейської культури передають глибинну гармонію існування людини, що її відлуння ми чуємо і у легендарного грека, і в музиці Моцарта.

Вже ця паралель висвітлює непересічну роль Дон Жуана в оперному театрі композитора і виняткове значення його звернення до цього сюжету. Показово, що філософ називає що цей сюжет *«єдиним суто музичним сюжетом»* [21, с.73], запропонованим життям, що випав на долю Моцарта .

За думкою філософа, Дон Жуан постає провідником безособових вищих сил, що виходять за межі звичайного людського життя, тому його список любовних перемог такий неймовірний. К'єркегор наголошує, що власне **образ Дон Жуана не набуває закінченості, постає як постійний процес змін і руху, адже він звертається до Іншого, а все його життя розкривається як звернення до інших людей.**

Через це виникає наступне питання: чи має Дон Жуан його власне «я»?

Це питання К'єркегора виявляє найбільш новаторський аспект образу героя опери Моцарта, адже неможливо уявити, щоб таке запитання було сформульовано по відношенню до типізованих образів європейської опери того часу. Беззупинний рух у розгортанні бажань Дон Жуана, який долає будь-які обмеження, презентує нову смислову парадигму існування

європейської людини, яка тільки формувалась. Саме завдяки їй «Дон Жуан» «входить у ту вічність, що лежить поза межами часу» і яка є всередині нього, — «вічність, куди безсмертні вступають не раз і назавжди, але постійно, знову і знову, у міру того, як покоління йдуть мимо і дивляться на них, знаходячи щастя в цьому спогляданні, сходячи так у могилу,— щоб наступне покоління знову розглядало їх і саме перетворювалося у цьому спогляданні» [21, с.77].

Аналізуючи оперу Моцарта, К'єркегор підкреслює, що всі герої опери пов'язані з Дон Жуаном, який виступає для них центром життя, хоча внутрішні причини цієї залежності різні: ««Ельвіра любить його, і це кохання віддає її у владу Дон Жуану; Ганна ненавидить його, і тому вона також пов'язана з ним; Церліна його боїться, що також підпорядковує її повелителю; Оттавіо і Мазетто входять у дію з спорідненості, бо зв'язок крові міцний» [21, с.148].

З самого початку опери ми відзначаємо присутність на сцені Дон Жуана, яка на перший погляд, ніби й не очевидна. Вже перші слова Лепорелло присвячені Дон Жуану утворюють його першу характеристику. Присутність Дон Жуана є постійною і в усіх подальших сценах опери. Коли, збігаючи з місця вбивства, Дон Жуан і Лепорелло зустрічають незнайомку (Донну Ельвіру), К'єркегор вказує, що в її арії теж презентована характеристика Дон Жуана, бо Ельвіра одержима їм. Такі іносказання в опері Моцарта розкривають *особливі драматургічні принципи твору, завдяки яким «глядач не повинен бачити Дон Жуана; він не повинен бачити його у єдності ситуації; він повинен чути його в Ельвірі і через Ельвіру, бо насправді співає Дон Жуан, але співає таким чином, що чим витонченіший слух публіки, тим більше їй здається, що спів це походить від самої Ельвіри»* [21, с.146].

Отже, вся опера виявляється «колесом фортуни», в центрі якої знаходиться Дон Жуан, що приводить його в дію і є його уособленням,

виступаючи провідником його життєвих сил. Відповідно, *існування всіх персонажів опери є лише похідним від його власного існування, а в їхньому житті висвітлюється тільки той бік, який повернуто до Дон Жуана, «все інше перебуває в темряві та неясності»* [21, с.148].

На підставі своїх спостережень К'єркегор вважає, що основною рушійною силою опери є *чуттєве бажання*. Воно постає ідеалізуючою силою, що змінює об'єкт бажання, і тим джерелом світла, що походить від Дон Жуана. Власне ерос постає тією безособовою силою, яку втілює Дон Жуан. При цьому смисл виявлення цієї складової буття є надзвичайно об'ємним і майже універсальним, адже всі «жертви» Дон Жуана тягнуться до нього не чуттєвістю як такою, але «перспективою приєднання до Першоначала, яке вони бачать в обіймах Дона Жуана» [21, с.137].

Тому Дон Жуан не просто перемагає на полі кохання всіх суперників, але він робить тих, кого обирає *щасливими через відкриття тих внутрішніх смислових потоків їх власного «я»*, що висвітлюються у акті виявлення буття. Жертву тягне до нього, і сам він тягнеться до неї, і в цьому *є беззупинний рух життя*.

К'єркегор наголошує, що Дон Жуан всемогутній лише у сфері чуттєвого. Він не бачить і не підозрює, що окрім чуттєвого може бути якась інша сфера світу. Саме тому «він ніби ідеально п'яний самим собою» [21, с.158] під час арії з шампанським, апофеозу чуттєвого в цій опері, і саме тому він не відчуває страху, коли статуя командора вперше звертається до нього на цвинтарі.

Дон Жуан уявляє себе тільки в ситуації, коли *він повністю нею керує* і не думає, що події можуть розгортатися за іншим сценарієм. До речі, Командор постає також уособленням надземних сил, проте вони іншого роду і презентують «рефлексивну свідомість».

Командор як кам'яна статуя виступає символом істоти, що непідвладна чуттєвому началу через те, що має самосвідомість. Він здатний дивитись на самого себе і на ситуацію відсторонено, а тому *випадає із чуттєвої стихії, втіленням якої є Дон Жуан*.

В результаті зіткнення таких далеких полюсів організації життєвих сил (через їхній чуттєвий рух і через відсторонену рефлексію) фінал опери утворює неможливу для головного героя ситуацію. Її рельєфно характеризує К'єркегор, вказуючи на те, що після відмови покаятися Дон Жуана вперше в житті охоплює страх, що *існує щось крім нього самого*. У цей момент раптового усвідомлення своєї обмеженості під ним відкривається земля, і він провалюється в пекло. «Нескінченність стихії звернулася до інтроспекції своєї нескінченної замкнутості» (С. К'єркегор), і тому втриматися в земному середовищі Дон Жуану більше було неможливо.

К'єркегор вражаюче точно формулює новітню сутність образу Дон Жуана: «Дон Жуан постійно вагається між тим, щоб бути ідеєю, тобто силою, життям, і тим, щоб бути індивідом. *Але саме таке коливання — це чисто музична вібрація*. ... Тож Дон Жуан — це образ, який постійно виникає, але не набуває при цьому форми чи ґрунтовності; це індивід, який постійно формується, але ніколи не завершується, — індивід, про чию історію життя не можна скласти собі більш певного уявлення, ніж те, що можна отримати, вслухаючись в шум морських хвиль» [21, с.122].

Продовженням ідей К'єркегора постає масштабне дослідження Г. Аберта (1871-1927), яке до сьогодні залишається фундаментальним джерелом вивчення спадщини австрійського композитора. Двотомна книга провідного західного музикознавця (1-й том вийшов у 1919—1921 роках, 2-й том — у 1923—1924 роках) принесла йому широке визнання і зафіксувала фундаментальні напрямки усвідомлення музики великого віденця.

Розгорнутою і монументальною є частина монографії Аберта, присвячена «Дон Жуану» [50].

Концепція Аберта спирається на трактування сутності головного героя опери К'єркегором. Німецький музикознавець наголошує, що сфера Дон Жуана – «це виключно світ почуттів, максимальна напруга земного інстинкту життя, поза яким не існує ніякої цінності» [50, с.3]. Тож сутність характеру Дон-Жуана проявляється не в процесі спокуси жінок, а «у стихійному чуттєвому бажанні жити і любити, які наче неконтрольовані сили природи вирвалися назовні» [50, с.25]. Ця руйнівна стихія, яка з перших акордів виходить на поверхню через образ головного героя, презентує його як «володаря життя і смерті». Тому трагічність фіналу проявляє «велич і жах того, що відбувається», гостроту запитання «бути чи не бути» і рішуче долає традиційні моралізаторські контексти навколо сюжету про севільського спокусника.

На концепцію Аберта спирається трактування опери Моцарта українськими дослідниками в «Історії опери» [18]. Автори зазначають, що Дон Жуан є типом нового героя на оперній сцені, що не має жодних попередніх прикладів. «Багатоманіття суперечливих пристрастей не породжує внутрішнього дискомфорту, не призводить до душевної боротьби і мук совісті, чим *порушується характерна для даної епохи раціоналістична диференціація особистості на рельєфно окреслені контрастні грані*. У моцартівському герої скоріше відчувається романтичне тлумачення “я” як *“загадки Сфінкса”, вмістилища невичерпних суперечливих можливостей*» [18, с.149], – наголошують автори на неповторній сутності характеру головного героя твору Моцарта. Виявляючи особливості драматургії опери, вони вважають, що вона будується на протистоянні Дон Жуана і Командора як виявленні антитези «життя-смерть», «*короткотривалості земного шляху*

людини і непізнаної вічності, у контрасті повнокровної радості земних пристрастей з холодом небуття» [18, с.149].

Важливі акценти в розумінні образу головного героя опери розставляє М. Р. Черкашина-Губаренко у новітній роботі «Оперний театр у мінливому часопросторі» [47]. Знана дослідниця оперного жанру вказує, що на формування задуму Моцарта мав вплив С. К'єркегор, який «вбачав притягальну силу Дон Жуана в його “геніальній чуттєвості”, подібній до життєдайної енергії античного бога Ероса і в цьому сенсі вона лежить за межами моральних заборон» [47, с.71]. Тож теза відносно необхідності над-побутового розуміння чуттєвості та усвідомлення її онтологічного значення для здійснення людини в світі міцно закріплюється у гуманітарному просторі, що породжений оперою Моцарта.

Серед робіт останнього часу в українському музикознавстві слід також згадати дисертацію Тан Чжанчена «Специфика трактовки баса в опері XVII-XIX ст.: між амплуа і характером» [42]. В центрі уваги автора знаходяться питання трактування басу в європейській опері, в тому числі, в операх В. А. Моцарта віденського періоду. Підсилена увага композитора до можливостей низького чоловічого голосу свідчила про переосмислення традиційної для італійської опери переваги високих чоловічих голосів, яке відбувалось під впливом французької опери, а також французької класичної драми (Корнеля, Расіна). Естетичні та етичні настанови французьких драматургів визначили домінування у вокальному виконавстві природних тембрів чоловічих голосів з «тоншою тембрової диференціацією голосів нижнього регістру» [42, с.121]. Власне їм належить висунення баритону як «басу, який змагається з тенором у показі нот високого регістру» [46, с.81].

Свого часу ще Г. Аберт вказував, що використання голосів кастратів було нетиповим для німецької опери, а в реальній практиці партії сопрано та альта замість кастратів виконували жінки, або хлопчики. Тож Моцарт, який

прекрасно знав сучасний йому музичний театр різних європейських країн, розширив можливості моделі італійської комічної опери у чотирьох операх віденського періоду, використавши новітні тенденції у сфері оперного виконавства. Тан Чжанчен наголошує, що про це свідчить ставлення композитора до басу/баритону, «як ключовому тембру, виведеного ним у цих творах на провідні позиції» [42, с.122].

Він зазначає, що такі зміни пов'язані із формуванням нової парадигми трактування вокального голосу вже не як амплуа, а як *характеру*, що рельєфно виявляється в реформаторському трактуванні моделі опери-buffa у «Весіллі Фігаро». Автор дисертації показує, що ознаками оновленої драматургії опери стають наступні: 1) наявність ситуацій, в яких подано героїв, що не є не нанизуванням типових сюжетних ходів, а продиктовані конкретною сюжетною фабулою; 2) презентація героїв у взаємодії; 3) показ образу розвитку (у сольних номерах і й через показ-дію в ансамблях); 4) перегляд традиційних прийомів сольної характеристики, прийнятої в італійській опері (скорочення кількості сольних номерів на користь збільшення ансамблів; відмова від розгорнутих вихідних арій; виникнення арій, що характеризують ситуацію; 5) зміна порядку розташування сольних показників у драматургії цілого – не за першої появи героя, а ближче до вузлових зон конфлікту; 6) розвиток почуттів героїв; 7) речитативи виступають не лише як «тлумачі» ситуації, але та виразників психологічних характеристик [42, с.124].

Втілюючи означені вище драматургічні орієнтири у «Весіллі Фігаро», Моцарт продовжує пошуки нових музично-драматичних прийомів у «Дон Жуані». Він обирає тут *зіставлення протилежних начал* – «радості, світла та фатальної відплати, вируючого потоку життя та холоду смерті, втілених у образах Дон Жуана та Командора» [42, с.124]. Важливо, що автор дисертації також трактує антитезу «життя-смерть» як *співставлення руху «потому*

життя» і холоду смерті як зупинки, які втілено через посилення в лібрето драматичних аспектів розгортання історії (важлива роль дони Анни, яка є головним антагоністом Дон Жуана та підсилення значення мотиву переслідування та помсти). При цьому, як і у «Весіллі Фігаро», центральну пару чоловічих образів (Дон Жуан та Лепорелло) складають бас та баритон.

Отже, «благородному герою-коханцю Дону Оттавіо, власнику високого тембру (у традиціях опери-seria) протистоїть Дон Жуан – шляхетний герой-коханець, який поводить ся «неблагородно», до того ж з низьким звучанням голосу та переважаючою свого суперника значимістю у колізії» [42, с.126]. Таке драматургічне рішення композитора остаточно руйнує традиційне комічне трактування популярних театральних образів, і саме у музиці розкривається повною мірою «похмурий і пристрасний світ» цієї драми (вираз Г. Аберта).

Незвичні для обраного сюжету смислові обертони надає і те, що у «Дон Жуані» низькій чоловічий голос обраний для характеристики чотирьох із п'яти (!) чоловічих персонажів – Дон Жуана, Лепорелло, Командора і Мазетто. Як справедливо вказує Тан Чжанчен, кожен з них має певну функцію і уособлює певне начало у багатоскладовій драматургії моцартівської опери: «героїчне (Дон Жуан), комічне (Лепорелло, Мазетто), містично-фатальне (Командор). В результаті, один і той же вокальний тембр виявляється пов'язаним із різними театральними амплуа» [42, с.127].

Серед останніх робіт західних музикознавців, присвячених «Дон Жуану» Моцарта, слід особливо відзначити дисертацію шведського дослідника Магнуса Тесінга Шнейдера «Шарм та пам'ятник “Дон Жуану” Моцарта у світлі його оригінальної постановки» [63].

Автор обирає об'єктом уваги прем'єру опери, яка відбулась 29 жовтня 1787 року на сцені Національного театру графа Францішека Антоніна Ностіка в Празі (сьогодні відомий як Державний театр), і ставить за мету

інтерпретувати оперу в світлі цієї театральної події. Тож усі положення роботи пов'язані із специфікою функціонування музичної театральної сцени XVIII ст., її традиціями, вимогами, можливостями і обмеженнями. Подібний погляд на Дон Жуана як театрального героя визначений особливостями першого виконання твору, підготовленого Моцартом і да Понте у співпраці з Доменіко Гвардасоні – директором місцевої італійської оперної трупи, та відомим співаком опер buffa Луїджі Бассі.

Спираючись на фундаментальну роботу Вай Джеймісона Алланбрука «Ритмічний жест у Моцарта: “Весілля Фігаро” і “Дон Жуан”» [51], Магнус Тесінг Шнейдер пропонує альтернативний підхід до розуміння твору, трактуючи театральну виставу як центральний фокус продовження традиції. Він наголошує, що в той час, коли італійська оперна культура, починаючи з її розквіту на межі XVII століття і аж до кінця XIX ст., була схильна трактувати презентативність дії як сутність опери, німецька оперна культура завжди приділяла значно більше значення *текстам*. Іншими словами, за думкою автора, італійська традиція традиційно спирається на концепцію мистецтва Арістотеля, а німецька традиція більше пов'язана із поглядами на мистецтво Платона.

Арістотелівська поетика повністю зосереджена на тому, щоб використовувати прийоми, які мають найбільший вплив на аудиторію. Згідно з Арістотелем, для того, щоб принести задоволення глядачеві поетична ілюзія повинна *переконати* його, тому мистецтво має бути правдоподібним. У такий спосіб (через переконливе наслідування) глядач сприймає те, що презентовано, як правду. Арістотель наголошує в «Поетиці», що інстинкт наслідування закладається в людині з дитинства і власне обумовлює «відмінність між людиною і тваринами, оскільки він найбільше наслідує живих істот і через наслідування вчиться» [63, р.17]. Тому метою мистецтва є

розважати реципієнтів і подібна комунікаційна задача пояснює його близькість до риторики.

У платонівській концепції мистецтво повинно бути якомога більш вірним *глибинній істині* (будь то метафізична, філософська, моральна, соціальна чи психологічна істина). Платон цінував мистецтво не за його здатність захопити і розважити реципієнтів, а за його *правдивість і спорідненість із світом вічних форм*. За Платоном (як згадав у своєму діалозі Федр), художник не є вправним майстром Арістотеля, а постає провидцем, який бачить істину і може донести її до своєї аудиторії.

Золота доба італійської опери (XVII-XIX ст.) пов'язана із домінуванням ідей Арістотеля у європейській теорії мистецтва. Шнайдер підкреслює, що протягом цього часу італійські поети, композитори, співаки та дизайнери працювали по всій Європі. Однак з кінця XVIII століття італійська опера зустрічала все більшу ворожість у Північній Європі. Нарешті протягом XIX століття, коли романтичний рух, який процвітав у Німеччині в цей період, відродив платонівську концепцію правдивості в мистецтві, німецькі романтики знаходили в італійських операх здебільшого штучність і поверхневий блиск.

Полемічні сутички між двома оперними культурами фактично приховували античний антагонізм між арістотелівцями та платоніками. Звичайно, більшість митців хочуть так чи інакше вплинути на своїх одержувачів, так само як більшість творів мистецтва містять певне твердження, але акценти та основні концепції відрізняються в рамках двох традицій. Наслідком цього було те, що різниця в художніх цілях призвела до різниці у мистецьких методах і, відповідно, до різниці в сценічних і музичних виконавських практиках, а також різних уявленнях про природу та функції мови та музики. Це надало партитурі зовсім «різний онтологічний статус» (М.

Шнайдер) у двох культурах, а також різні принципи співвідношення «слово-тон».

Те, що конфлікт між цими двома точками зору був центральним у сприйнятті Моцарта на початку XIX століття, влучно демонструють дві думки, пов'язані із Дона Жуаном. Перша належить Лоренцо да Понте, який в мемуарах 1819 року виступав проти романтичного погляду на зв'язок «тон-слово». Зокрема він критикував автора рецензії на першу лондонську постановку «Дон Жуана» в Единбурзькому журналі, де не було згадано його ім'я та охарактеризовано лібрето як звичайний «транспортний засіб (vehicle) для нот»: «Моцарт дуже добре знав, що успіх опери залежить, перш усе, від поета, що без гарного вірша розвага не може бути досконало драматичною. ...Художник зважає на кольори, він ніколи не може зробити це ефектно, якщо тільки він не схвилюваний і не оживлений словами поета, чия особливість полягає в тому, щоб вибрати тему, сприйнятливую до різноманітності, подій, руху та дії; готувати, призупиняти, доводити до катастрофи; демонструвати персонажів цікавих, комічних, добре підкріплених і розрахованих на сценічний ефект» [63, с.20].

Друга думка міститься у додатку до біографії Моцарта Георга Ніколауса Ніссена 1828 року (першої великої біографії композитора), імовірно написаної дрезденським лікарем Йоганном Генріхом Фойерштайном: «Отже, вірш більше підходить для опери, ніж заземлене полотно для картини? Що ж, це правда, що без ґрунту неможливо багато пофарбувати, але спритний лакувальник завжди зможе виконати заземлення належним чином. Подібні поетично-музичні малюнки нині можна знайти на кожному кутку; якби ще можна було знайти музикантів, які поетично малюють! [...] Коли Моцарт створив опери, він став нашим поетом!» [63, с.21].

Отже, необхідність враховувати всі складові вистави як нероздільну цілісність сценічної дії, її музичного втілення, взаємодії слова-звуку

відкриває ту глибинну істину, яку так пристрасно шукали античні мислителі. У «Дон Жуані» єднання театральної інтриги і глибоких прихованих смислових потоків відбувається настільки органічно, що визначає небувалі перспективи подальших жанрових трансформацій оперних вистав у напрямку для найбільш потаємних аспектів психологічного життя людини та її онтологічних завдань. *Платонівська концепція «істини», яку слід відкрити за оманливими тінями життя людини, починає все більш відчутно визначати концепції оперних творів*, виводячи їх із сфери розважального у сферу найголовніших буттєвих запитань.

Ще один важливий аспект, який висвітлює новаторську сутність образу Дон Жуана, пов'язаний із новою практикою поведінки виконавців на оперній сцені. Загальною тенденцією стає тяжіння до їхньої більшої рухливості і виразній динаміці пересування. Не випадково Гаetano Гваданї – перший виконавець партії Орфея у Глюка – учень відомого актора Девіда Гарріка, який у 1740-х роках зробив революцію в сценічному мистецтві вводячи у свої вистави «позатекстові» пантомімічні дії. Він прагнув до *збільшення афективної міміки та тілесних жестів із реалістичними деталями*, що не слугували простим підкресленням значення слів у традиційній системі риторичних жестів барокових акторів. Симптоматично, що Моцарт також скаржився, що один із виконавців Антон Рааф був «як статуя» на сцені, тому що він «не співав, а стояв там, як дитина біля стільця», а вже «коли він почав співати перший речитатив, то пішло цілком прийнятно» [63, с.34].

Надзвичайно цікавим є пояснення М. Шнайдером природи виникнення моцартівських ансамблів, які були, за його переконанням, результатом *театральної*, а не музичної музичної складової спектаклю, і способом *хореографічної взаємодії виконавців* (у речитативах виконавці діяли послідовно; в ансамблі одночасно). Дійсно, ансамблі Моцарта не обов'язково

зустрічаються в емоційно насичених ситуаціях, але вони незмінно присутні в ситуаціях, що вимагають від виконавців певної пантомімічної взаємодії.

Важливою складовою утворення образу Дон Жуана є й *ритмічний топос* його музичної мови. У згаданому вище дослідженні Вай Джеймісона Алланбрука «Ритмічний жест у Моцарта: “Весілля Фігаро” і “Дон Жуан”» автор зазначав, що весь майже весь афективний словниковий запас Моцарта, пов’язаний із ритмікою танців XVIII ст., їх культурними конотаціями та характерними жестами, а також мовою тіла. Це підтверджує його тезу відносно того, що «предметом зображення в музиці є дії людей і ритмічні жести, які відтворюють рухи кожного героя драми» [63, с.52].

Оригінальною є і власне презентація образу Дон Жуана в опері, яка розпочинається не на театральній сцені, а в оркестровому викладенні в увертюрі. Моцарт використовує французький тип увертюри (Andante-Allegro), але надає нові смислові функції цьому вступному розділу. Вперше увертюра виконує не стільки задачу «підготовки» основної сценічної дії, скільки проявляє основний драматургічний стрижень всієї опери. Симптоматично, що узагальнений образ Дон Жуана тут композитор трактує як нестримний стихійний рух (Allegro), який сприймається тим більш яскраво, що йому передуює застиглий повільний розділ Andante. У такий спосіб Моцарт створює конфліктне зіткнення двох образів (Командора-Дон Жуана), що розкриває драматичне протистояння двох сил: застиглої, незмінної даності і постійного оновлення, стрімкого потоку енергії.

Контраст темпів і образів підсилює ладовий контраст, адже повільний розділ побудований у d-moll (тональність, яка для Моцарта була пов’язана із трагічним і скорботним змістом), а Allegro розгортається в D-dur. Всі музичні прийоми в Andante утворюють «страхотливий заклик потойбічного світу» (Г. Аберт), який розгортається перед слухачем як нерухома звукова картина повільних змін акордів, нав’язливого повторення тривожних пунктирних

ритмічних фігур. Тим більш гострим і несподівано яскравим, осяяним світлом стрімкого потоку дрібних тривалостей вривається другий розділ *Allegro*.

Так само, як образ Дон Жуана в опері Моцарта руйнує всі стереотипи соціального життя, його музична характеристика в увертурі фіксує міцну енергію руху тематичного матеріалу, тональної логіки, що утворюють стійку сонатну форму. Цей факт вже в увертурі не тільки виявляє ставлення композитора до головного героя, яке захоплює слухача, але презентує через врівноважену розгорнуту форму його цілісність. Тож, Моцарт ще до сценічної появи Дон Жуана акцентує цілісність його натури, закінченість його характеру і визначеність його драматургічної ролі у творі.

Симптоматично, що саме головну партію сонатної форми послідовники композитора і його дослідники відразу почали пов'язувати з Дон Жуаном, вказуючи на демонічну чуттєвість у хроматичному мотиві теми (з напруженим *dis*), на легкість сприйняття певних догм земного світу і суспільних норм моралі у швидкому перебігу вісімками, на непоборну енергію у синкопованих мотивах. Але найбільш важливим є те, що композитор не намагається намалювати «портрет» Дон Жуана, а втілює власне його сутність – потік «надзвичайної життєвої енергії» (Г. Аберт). Вражає те, як сміливо і радикально Моцарт переходить від задачі увиразнити музикою типізовані оперні амплуа тогочасного музичного театру до втілення філософських міркувань щодо природи життя і її проявлення в звуковій тканині. Цікаві спостереження в цьому аспекті наводить Г. Аберт, наголошуючи, що навіть всі мотиви у темі головної партії, яка пов'язана з Дон Жуаном, затактові і характерну структуру до ікту на третій ноті, тож це ритм анапесту, а його основна характеристика – це «втілення життєвої енергії» [50, с.31].

Моцарт не тільки відображає у оркестровому викладенні природу головного героя, але зберігає натяки на майбутні сценічні колізії. Так, побічна партія віддалено нагадує діалог Дон Жуана на кладовищі із кам'яним постаментом через контраст чіткого низхідного руху в діапазоні тритону d-gis (який можна уявити важкою ходою Кам'яного гостя) і грайливих легких танцювальних мотивів з форшлагами у високому регістрі (ніби іронічна репліка Дон Жуана, який не зупиняється ні на мить і продовжує безпрецедентну гру із потойбічною силою, відкидаючи усі умовні заборони морального і соціального спрямування).

Власне на цій темі буде побудована розробка увертюри і її кульмінація. І навіть в репризі тематична виразність теми побічної партії продовжує визначати драматургічні акценти. І це незвично для композитора, який завжди тяжів до багатотемних композицій, а тут постійно подає у різному висвітленні той самий тематичний матеріал. Він ніби затверджує драматургічну специфіку твору – присутність головного героя, який не тільки є рушійною силою сюжету, але є головною силою, що утворює *всю* композицію (і якщо йдеться про симфонічний пролог, і якщо брати до уваги організацію *всієї* опери). На нашу думку, унікальність драматургічного рішення опери визначає саме такий погляд композитора на місце головного героя в структурі цілого.

Сценічною експозицією образу Дон Жуана є «Інтродукція» (№1), але на відміну від традиційних неспішних «вступів» тогочасних комічних опер ця Інтродукція відразу стрімко розгортає зіткнення протилежних стихій через конфлікт основних героїв – Дон Жуана і Командора. Командор з'являється тут в третій сцені з тональністю g-moll, яка є для Моцарта виявленням страждання і сумнівів, а вже після трагічного зіткнення двох героїв в дуелі затверджується d-moll. Подібний тональний план проявляє глибину задуму композитора, що не просто йде за текстом лібрето, але суто музичними

засобами прагне відтворити приховані аспекти дії і страшну владу долі, що завжди повертає ситуацію за власними законами.

Драматична інтродукція презентує головного героя відразу в ситуації найвищого напруження усіх смислових ліній опери, а його основні риси характеру (готовність боротися за власні погляди, почуття, незалежність і навіть кидати виклик найвищим земним силам) виявлено відразу через драматичну сцену поєдинку.

В усіх подальших сценах опери Дон Жуан присутній як центральна рушійна сила або як дієвий персонаж, або як смисловий центр, адже все в опері обертається навколо нього. Проте сольних номерів у нього лише два. В першій дії емоційною і «чуттєвою кульмінацією» (С. К'єркегор) постає його знаменита *арія* (№12), яка яскраво виявляє *стихийну силу життя*. Дон Жуан сповнений передчуття своїх тріумфальних перемог і свята, яке незабаром здійсниться. Арія постає маніфестом його життєвих настанов і розкриває унікальність мислення композитора, який тонко відчуває природу театральної дії і закони сцени.

Показово, що Дон Жуан уявляє в цей момент *танці*, які він буде танцювати – менует, фолью, алеманду. Потік чуттєвих вражень, у який Дон Жуан занурений, невіддільний від *руху*, пластичного проявлення тих емоцій, що перебувають у процесі постійних змін і транслюють глядачеві стан справжнього «чуттєвого сп'яніння» (Г. Аберт). Ритмічний безупинний потік вісімок, лапідарна діатоніка, повторність рефрену (арія написана у формі рондо), гострі динамічні переключення, а також фактична відсутність пауз у вокальній партії утворюють ефект подібного стану. Дуже важливим видається спостереження Аберта відносно того, що розгортання сп'яніння життям, власною силою і вдачею головного героя мають відбуватись не тільки через голосові зв'язки співака, але «через весь його зовнішній вигляд, кожен погляд, кожен жест і кожен рух тіла» [50, с.62].

В цьому контексті підкреслимо, що подібне єднання вокального і театрального начал вимагає особливих професійних чеснот від виконавця головної партії опери. А посилена увага Моцарта до сценічної дії, яка безпосередньо розгорталась перед слухачами, вперше примушувала публіку відчувати нерозривне єднання музичного і драматичного аспектів вистави.

У Другій дії Моцарт пише для виконавця партії Дон Жуана сольну *Canzonetta* (№17). Її зваблива простота (C-dur, звичайна для простої пісні строфічна форма), зв'язок із повсякденною тогочасною побутовою музикою, супровід популярної мандоліни відкривають здатність героя до гри, перевтілення, зміни музичної лексики, адже тепер севільський гранд звертається до служанки. Подібна пластичність мови оперного персонажа свідчила про непересічні драматургічні здібності автора опери.

Підсумком драматургічного задуму опери є *фінал Другої дії* і безпосередньо сцена Дон Жуана і Командора. Образ Командора є контрастним Дон Жуану усіма музичними характеристиками: природа його вокальної партії декламаційна, він зовсім немає сольних номерів в опері, в його партії домінують «важкі» (не пластичні) ритмічні фігури. Саме в цій сцені Дон Жуан виявляє всю силу свого характеру і сміливість зустрітись сам-на-сам із страшною надлюдською силою, що постала перед ним у вигляді Кам'яного гостя.

Прихід Кам'яного гостя супроводжує звучання тромбонів, які символізують сферу потойбічного і страшного, що найбільш віддалена від стихії життя Дон Жуана, адже в ній повністю відсутні і пристрасть, і емоцій, і бажання жити. Саме в цій сцені і проявляється геніальне драматургічне обдарування Моцарта, який піднімає образ Дон Жуана на небувалу висоту цілісності його внутрішнього світу і неповторності його «я». Головний герой опери готовий поставити на карту усього себе цілком і не скривдити свої

особистісні орієнтири. Велич характеру Дон Жуана виявлено композитором з безпрецедентною ясністю і переконливістю.

Посилюючи драматизм сцени, Моцарт створює алюзії до першої сцени поєдинку героїв через повернення в оркестрі гамоподібних пасажів, які створюють враження зловіщого вітру. Образ бурі як порушення життєвого спокою і порядку розкриває справжню сутність Дон Жуана, який вступає в боротьбу із вищими силами заради збереження внутрішньої цілісності.

Репліки Командора контрастують партії Дон Жуана «залізним» ритмом і повтореннями одного звуку. Натомість партія Дон Жуана підтримана синкопами і фігураціями струнних інструментів, а репліки Лепорелло тільки підкреслюють трагічність ситуації. Накопичення зловісної енергії у вигках Командоро (*Risolvi! Verrai?* – «Вирішуй! Чи прийдеш?») посилює напруження зіткнення різних світів.

Коли Дон Жуан в суворому пунктирному ритмі оголошує своє незмінне рішення і проявляється той прихований шар його характеру, який визначає сутність і знаходиться глибоко захованим за зовнішніми сценами спокуси чи розпусти – це невичерпна стихія чуттєвої сили, яка скоріше буде спрямована на саморуйнування, ніж добровільно відмовиться від найменшої частки себе самої (Г. Аберт).

Результат зіткнення двох світів через зустріч двох героїв закарбовується в *Piu stretto*. Ритмічне зближення партій Командора і Дон Жуана (пунктирні фігури) проявляє процес єднання протилежних сил, який виходить за межі *земного протистояння* у надземний вічний вимір. Тож, Моцарт «піднімає» звучання фіналу над моралізаторськими питаннями і виводить його у сферу вічних параметрів існування духу людини і викликів, що вона зустрічає у сфері буття. Йдеться не просто про покарання чи розв'язання моральної колізії, а про здійснення вічної міфічної природи існування людини і світу.

І результат боротьби залишається у величному звучанні акорду D-dur – тональності увертюри, яка тут вже не відтворює грайливу «веселу» енергію, а закарбовує у звучанні могутній дух головного героя опери, крик жаху якого завершує смисловий задум твору.

Унікальність характеру головного героя опери Моцарта визначає його невмирущу актуальність. Яскравим підтвердженням цього є постановка шедевр Моцарта у 2018 році на сцені Львівського Національного Академічного театру опери та балету. Її режисером-постановником був генеральний директор театру Василь Вовкун, який запропонував глядачам власну версію історії про Дон Жуана і своє бачення драматургічних і філософських аспектів твору.

Блискучу аналітику цього спектаклю створює львівська музикознавиця Л. Назар-Шевчук [1]. Вона переконливо показує як тонко постановники спектаклю відчули жанрову специфіку опери Моцарта і презентували сучасному глядачеві жанр *dramma giocoso*, адже «взаємне посилення трагедійного та комічного приводило і до контрастного відтінювання, і до *кишталтів сюрреалістичних перверзій*, і до антагонізму, і до сміху крізь сльози чи сміху аж до сліз – відкритість, невирішеність, можливо нерозрішимість певних життєвих колізій створювало поле для часто невеселих роздумів над іронією людських доль, над невизначеністю сутності буття, над непередбачуваністю і непояснимістю, загадковістю суцього» [31. – Курсив мій. – Л.К.]. Авторка дотепно згадує репліку Мартина Борулі корифея українського театру Івана Карпенко-Карий у знаменитій українській трагікомедії: «Ми не втечем – вони не доженуть», констатуючи «факт безкінечного процесу ловитви істини» [31]. Отже, новітня версія Василя Вовкуна пропонує глядачеві сучасний погляд на класичний шедевр Моцарта.

Оперна вистава львівських виконавців презентує оригінальне режисерське бачення образу головного героя і жанрової специфіки опери.

Василь Вовкун переніс дію «в звичайнісінький щоденний триб існування сучасних українців!, неначе вертаючись до першоджерел та першооснови етимологічного існування комедійних драм – розігруючи по-суті дуже буденний, тривіальний сюжет, щоправда, з дуже гучним шокуючим фіналом» [31].

В спектаклі значно посилена пластична складова опери Моцарта через *повноцінне використання балетної трупи*, а танцювальні характеристики в партії головного героя підкреслено виразними танцювальними сценами, що доповнюють дію і розкривають її приховані смисли (хореографію здійснили спільно відомий італійський балетмейстер Руджеро Алджері з львівським балетмейстером Сергієм Наєнком). Так, під час звучання увертюри, посилюючи її важливе драматургічне значення у творі, на сцені «розтанцьовується» основна колізія драми: два танцюристи «оживляють» знамениту картинку Леонардо да Вінчі «Вітрувіанська людина», натякаючи на універсалізм історії, яка буде презентована далі.

У калейдоскопі різних семантичних знаків їхніх в їх рухах, особливо прочитується жест доторку руки з мікелянджелівського творення Адама, що, за точним спостереженням Л. Назар-Шевченко, наперед проектує «і жест простягнутої руки Командора/Дон-Жуана, який приводить не до творення, а до загибелі (як же ж тут не обіграти і солодкоспівно-звабливе донжуанівське “ручку, Церліно, дай-но!”)» [31].

Власне образ Дон Жуана у спектаклі – «хлопець з вулиці – середньостатистичний “мажор”, але не аристократ вищого світу» [32], який перебуває напідпитку, постійно є з випивкою в руках і розважається (партію виконували Петро Радейк, а також Ярослав Папайло, Юрій Гадзецький, Дмитро Кальмучин). Тому його шлях до усвідомлення значення зустрічі з найвищими силами набуває актуальності для кожного пересічного глядача,

наче відтворюючи благання Ліни Костенко «спини мене, спинися і отям», «бо ніхто не знає, яке його чекає завтра...» [31].

Подібна інтерпретація опери Моцарта в сучасній Україні розкриває безмежні смислові виміри твору і її невмирущу актуальність для будь-якого часу і той, хто хоче зрозуміти саму «сутність моцартівської музики, яку достойно репрезентував оркестр та солісти під орудою Юрія Бервервецького, мусів би дуже вчулено прислухатися крізь видива металокопструкцій (звукові асоціації яких нав'язували однозначно до звуків, вірніше, гулу великого міста), *хронотопу руху і поведінкового стилю сучасних людей*. (...) Режисер, чий слух однозначно “настроєний” на майбутнє, з розумінням всієї амбівалентності співвідношень між +/-, крізь звуки моцартівської музики намагається промовити до своїх сучасників, бо найважливіше – це чути людські душі і серця, в яких так хочеться знайти спів-чуття, щоб не закінчилося помежи людьми спів-існування, щоб довіку продовжувалося спів-творіння...» [31].

Висновки

Оперна спадщина В. А. Моцарта відкриває перед сучасними дослідниками шляхи розуміння найбільш складних питань буття людини. Серед фундаментальних онтологічних питань, які знаходять відображення у творах австрійського митця, визначаємо питання сучасного усвідомлення категорії руху як сутнісної категорії, що обумовлює здійснення людини у світі.

Виявлено, що категорію руху широко розглянуто в сучасному музикознавчому просторі і з позицій виявлення очевидних фізичних параметрів руху через певні модифікації тілесних характеристик, і з позицій його неочевидних параметрів організації часу і простору. Визначено, що дослідники обирають об'єктом уваги художні явища різних епох і виявляють універсальні закони функціонування принципів руху в музичному мистецтві. Важливим вектором вивчення феномену руху в культурі постає суто *філософське розуміння руху як будь-якої зміни*.

Проакцентовано, що представники європейської культури завжди дуже близько підходили до питань усвідомлення принципів виявлення руху в музиці. Значна кількість філософських трактатів ХІХ століття присвячено дослідженню феномену руху і його виявленню в музичному мистецтві. Зокрема, Куно Фішер відносно концепції Ф. Шелінга писав, що для нього музика – «це чистий рух, не скутий жодною тілесною формою, який носить мов на невидимих крилах і утворює гармонійний живий світ» [3, с.60]. Подібні міркування продовжують ідеї Фоми Аквінського, що мали потужний резонанс у європейській культурі: «Все, що рухається, має бути рухомим чимось іншим» [14, с.6].

Наголошено, що проєкції філософських вимірів категорії руху на спадщину Моцарта висвітлюють універсальність його художніх концепцій і, водночас, їх вкоріненість у провідну стильову систему доби – класицизм.

Зазначено, що у проблемному полі сучасного музикознавства видається важливим сконцентрувати увагу на питаннях взаємодії загальних художньо-естетичних настанов класицизму як провідної стильової парадигми тієї доби і оригінальних принципах організації опер Моцарта в аспекті виявлення категорії музичного руху. Наголошено, що музичний театр другої половини XVIII ст. з його найбільш резонансними реформаторськими царинами, що визначили опери К. В. Глюка і В.А. Моцарта, свідчить про важливість акту побудови комунікації із слухачем і утворення сильного інтелектуального впливу на його духовний світ. Окреслено, що поява *герою, який має волю і здатний організовувати світ за власними правилами*, є важливою характеристикою класицистичного мистецтва, що рельєфно виявляється в операх Моцарта.

Зазначено, що рух від засвоєння традицій оперного жанру до виявлення їх індивідуального бачення в творчості Моцарта був швидким. Підкреслено, що у «віденський період» (з 1784 року) Моцарт сміливо експериментує із жанровими моделями опери, *синтезує* оперний досвід різних країн, і об'єднує сталі жанрові моделі того часу. Наголошено, що на рівні принципів організації художнього цілого відбувався динамічний процес злиття особливостей різних жанрів, який визначив стрімкий рух оперного жанру у напрямку до небувалої цілісності єднання всіх елементів художньої структури. Характерні для Моцарта індивідуальне трактування правила, утворення комунікаційної моделі, в якій «воля людини» постає як основна сила організації динамічної системи, а всі елементи утворюють рухому рівновагу, визначають основні вектори виявлення категорії музичного руху в оперній творчості Моцарта.

В результаті дослідження основних музикознавчих розвідок зазначено, що від першого виконання твору в Празі у 1787 році образ Дон Жуана виходив за межі традиційних оперних амплуа й вимагав надзвичайних зусиль

від виконавця, кидаючи виклик слухачам і руйнуючи стереотипи сприйняття типізованих оперних героїв. Підкреслено, що неповторний характер, який презентував головний герой опери, відкривав нову еру в історії оперного театру і вперше піднімав проблематику музичного спектаклю до вершин філософської драми.

Проакцентовано, що поява герою, який здатний організовувати світ за власними принципами, є справжнім відкриттям Моцарта. Наголошено, що Дон Жуан входить до найбільш значущих героїв-символів європейської культури і залишається в одному ряду з такими «вічними» і завжди актуальними для людства персонажами як Фауст, Гамлет і Дон-Кіхот.

Розглянуто європейські концепції образу Дон Жуана, зокрема, С. К'єркегора, який пов'язував його з формуванням неповторного життєвого шляху, що утворює суб'єктивний вибір у кожен момент існування. Наголошено, що пророцькі інсайди К'єркегора відкривали небачені перспективи у філософській думці, які повною мірою були продовжені вже у XX ст. Виявлено, що характерні для Моцарта індивідуальне трактування правила, формування особливої комунікаційної моделі «виконавець-слухач», в якій «воля людини» постає як основна сила організації динамічної системи, визначає основні аспекти неповторного трактування образу головного героя в опері «Дон Жуан». З'ясовано, що образ Дон Жуана має виняткову здатність бути сучасним для кожного історичного періоду і передавати ті актуальні для аудиторії ідеї і настрої, що обумовлювали популярність сюжету в європейській культурі.

Виявлено, що Моцарт приводить у рух всю жанрову систему європейської опери і її провідні художньо-естетичні настанови, що вперше поєднуються в організації багатовимірної концепції опери «Дон Жуан», яка не вкладається у традиційні жанрові моделі. Композитор визначає жанр опери як *dramma giocoso*, але зміщує акценти в організації цілого. Рух від

комічного в бік серйозного у трактуванні історії севільського спокусника назавжди повертає сюжет про Дон Жуана для європейської аудиторії у напрямку розв'язання вічних онтологічних запитань, що їх основи заклав Платон на початку європейської цивілізації.

Доведено, що Моцарт формує основну колізію твору як співставлення двох принципів існування людини: у русі постійних змін і у непорушності певних догм; у русі яскравого потоку життя й у холодній незмінності смерті як застиглого інобуття життєвої динаміки. Тому симптоматичним є визначення С. К'єркегором сюжету про Дон Жуана як «найбільш музичного» сюжету в історії культури. Це дозволяє трактувати драматургію твору через принципи співставлення змінного і незмінного, руху й гальмування, що є фундаментальними принципами музичного мислення загалом.

Визначено, що назва опери вказує не тільки сюжетні колізії, які обертаються навколо Дон Жуана, але на той драматургічний стрижень, що тримає рівновагу всіх сцен і номерів опери. Власне образ Дон Жуана і постає таким *рухомим чинником об'єднання різних сценічних ситуацій* в небувалу цілісність, а протистояння Дон Жуана і Командора виявляє контрастні сили, що завжди ставлять людину у ситуацію екзистенційного вибору. Тож драматургія «Дон Жуана» Моцарта фіксує зустріч музичного і загальнолюдського, обумовлюючи довге життя образу головного героя і його актуальність для будь-якої доби.

Підкреслено, що фінал опери є результатом протистояння двох світів через зустріч Дон Жуана і Командора. Ритмічною основою фінальної сцени є зближення партій Командора і Дон Жуана через спільні пунктирні фігури, що утворює єднання протилежних сил у тому смисловому просторі, який вже виходить *за межі земного протистояння* двох героїв і набуває онтологічний вимір. Моцарт розставляє заключні драматургічні акценти понад моралізаторськими питаннями і повертає свій погляд на ту сферу існування

духу людини, яка розкриває найбільш її важливі буттєві параметри. Тож, основна колізія театрального твору виходить за межі моральних суперечок, а розгортається майже як міф, що розкриває природу існування людини і світу.

З'ясовано, що музична мова головного героя опери тісно пов'язана із танцювальними жанрами, які фіксують виявлення руху на рівні *тілесної пластики*. Образ Дон Жуан невіддільний від пластичного проявлення почуття, що постійно змінюється у процесі і транслює глядачеві той особливий стан «чуттєвого сп'яніння» (Г. Аберт), який був невідомим на тогочасній оперній сцені.

Проакцентовано значення сучасного трактування опери Моцарта Львівським Національним Академічним театром опери та балету, що було здійснено у 2018 році генеральним директором та режисером Василем Вовкуном. Підкреслено зв'язок інтерпретації українських виконавців із сутнісними характеристиками жанрової моделі твору, а також оригінальність погляду з позицій ментальних параметрів і національного світогляду.

Доведено, що основна драматургічна ідея постановки «Дон Жуана» Львівським Національним Академічним театром опери та балету спирається на важливий для Моцарта принцип «поглибленого контрасту, а, радше – поглибленого конфлікту, що виявляється у глибинному когнітивному дисонансі між баченим і чутним. І якщо хтось би намагався знайти справжнього Моцарта – з делікатною *внутрішньою рухливістю кожної мікородеталі партитури*, вишуканістю ритмічних змін сегментів найменших мотивів, примхливістю і добірністю інтонаційного строю з безкінечною, безупинною змінністю напруги емоційно-електричного струму (...), то мусів би дуже вчулено прислухатися крізь видива металокопструкцій (звукові асоціації яких нав'язували однозначно до звуків, вірніше, гулу великого міста), *хронотопу руху і поведінкового стилю сучасних людей*» [31].

Наголошено, що повноцінне використання у згаданому вище спектаклі балетної трупи відповідає жанровій природі твору і дозволяє підкреслити внутрішні драматургічні лінії розгортання основної фабули, а також донести до сучасного глядача філософський задум твору у його повноті та оригінальності національного і сьогоденного тлумачення.

Цей факт надає образу Дон Жуана виразної об'ємності, життєвої рельєфності, певної «реалістичности» у повноті відтворення на оперній сцені фундаментальних засад буття людини. Його подальше ґрунтовне вивчення видається необхідною умовою сучасного усвідомлення спадщини митця і виконання на оперній сцені ХХІ ст.

Список використаних джерел

1. Батовська О. Тракткування хору в опері-казці «Чарівна флейта» В. А. Моцарта // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Випуск 30. Книга 1. Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 119-125.
2. Бородавкін С. Роль, значення і стилеві особливості оперного оркестра В. А. Моцарта // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник : зб. наук. Праць / Одеська національна муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт. 2012. Вип. 15. С. 213–222.
3. Вишинський В. Концепт руху у музичній творчості, теорії та педагогіці 20–30-х років ХХ ст. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/78041541.pdf> (дата звернення 23.04.2024).
4. Вышинский В. Движение как предмет науки о музыке. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5311/1/V_Vyshynsky_NVNMAU_VYP_111_TMMM_IM.pdf (дата звернення 23.04.2024).
5. Вишинський В. Категорія руху в музичній естетиці Густава Малера: джерела й трактування // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2010. №4 (9). URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/534/1/V_Vyshynsky_CHNMAU_4_\(9\)_2010.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/534/1/V_Vyshynsky_CHNMAU_4_(9)_2010.pdf) (дата звернення 23.04.2024).
6. Вороновська О. Музичний жест у науково-поняттєвій системі музики: історія та сучасність // Музичне мистецтво і культура. 2020. Випуск 30. Книга 1. С.57-63.
7. Вороновська О. Структурно-змістовні компоненти категорії «рух у музиці» // Музичне мистецтво і культура. 2022. №1(33). С. 140-152.
8. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 408 с.
9. Герасимова-Персидская Н. ХХІ століття і “Musica Mundana” // Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С.335-347.
10. Герасимова-Персидская Н. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия // Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С.264-274.
11. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва: Підручник. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
12. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К.: Вища шк., 1999. 270 с.
13. Єрмоленко Володимир. Леся Українка, Дон Жуан та Європа: ідеологія та ерополітика "Камінного господаря" // Філософська думка. 2021. № 2. С. 49-79.

14. Жаркова В. О движении в музыке, или о «достижении того, чего прежде не достигали»... // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Принципи організації руху в музичному творі : зб. статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. Вип. 111. С.3-12.
15. Жаркова В. Історія західної музики: Номо Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
16. Жи Нан. «Викрадення із сералю» В. А. Моцарта: до проблеми сценічної інтерпретації оперного тексту // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. №3. С.326-331.
17. Изворска-Елизарьева М. Миф. Музыка. Моцарт. «Волшебная флейта» – космогоническая мифологема. Минск : Рай, 1998. 243 с.
18. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа. XVII – XIX століття: навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
19. Казначеева Т. Танцювальний жанровий синтез в опері "Дон Жуан" В.-А. Моцарта // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. №1. С.178-182.
20. Коваленко Ю. Баритон, задающий тон [электронный ресурс] // Харьковские известия. URL: <http://izvestia.kharkov.ua/online/18/1189445.html>. (дата звернення 23.04.2024).
21. Кьеркегор С. Или — или. Фрагмент из жизни : в 2 ч. ; пер. с дат., вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб. : Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии : Амфора. ТИД Амфора, 2011. 823 с.
22. Лю Бінь. Конфлікт почуття і обов'язку в інтонаційній драматургії опери А. Сальєрі «Данаїди» // Вісник НАККІМ. Київ, 2016. Вип. 2. С. 98-105.
23. Лю Бінь. Крещендування образів пекла як метод інтонаційної драматургії опери А. Сальєрі «Данаїди» // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Одеса: ОНМА, 2016. Вип. 21. С. 89-100.
24. Лю Бінь. Герменевтичний аналіз як умова формування об'єктивної дослідницької оцінки опери А. Сальєрі «Горації»// Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 101-108.
25. Лю Бінь. Композиторська інтерпретація трагедії П. Корнеля «Горації» в однойменній опері А. Сальєрі // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2018. Вип. 59. С. 70-78.
26. Мамардашвили М. Картезианские размышления. Прогресс, 2001. 352 с.

27. Мандрищук Л. К'єркегор як предтеча філософії екзистенції та джерело філософування Ясперса // Практична філософія. №2, 2017. С. 69-79.
28. Марищак В. Дон-Жуан В. Моцарта и сверхчеловек Ф. Ницше: сравнительный анализ // Київське музикознавство: Зб. ст. / НМАУ; КДВМУ. Київ, 2002. Вип. 8. С. 128—137.
29. Мішин В. Вчення про музичний етос у класичну епоху. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2/125.pdf> (дата звернення 23.04.2024).
30. Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи досягнення: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяч. 250-річчю від дня народження В. А. Моцарта, 6-8 грудня 2006 р. / ХДАК; ред. О. О. Верби. Харків : ХДАК, 2006. 133 с.
31. Назар-Шевчук Лілія. Амбівалентність: все той же Моцарт, та інший Дон-Жуан (про нову постановку Василя Вовкуна у Львівській опері) або три лектури на тему Дон-Жуана // Новини з театру. Львівський Національний Академічний театр опери та балету. 29/10/2023. URL: <https://opera.lviv.ua/ambivalentnist-vse-toj-zhe-motsart-ta-inshyj-don-zhuan-pro-novu-postanovku-vasylya-vovkuna-u-lvivskij-operi-abo-try-lyektury-na-temu-don-zhuana/> (дата звернення 23.04.2024).
32. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Принципи організації руху в музичному творі: зб.наук. стат./ [упорядник В. Москаленко]. Київ. 2014. Вип.111. 140 с.
33. Осадча С. Символічні властивості літургійної співочої традиції: від категорії символу до ноетичних вимірів культури // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 3. С.214-218.
34. Регрут В. И. Принципы ансамблевости в хоровых и ансамблевых сценах в операх В. А. Моцарта // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник : [зб. наук. праць / Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової]. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 17. С. 129–138.
35. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
36. Савченко Г. Утілення темпорально-спатіального конструкту в «Симфонії псалмів» І. Стравінського // Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2021. №20. С. 69-78.
37. Сакало О. Романтична драма та романтична опера : шляхи еволюції // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник ; [ред. упор. І. А. Котляревський]. Київ, 2000. Вип.29. С.160–170.

38. Сакало О. «Чарівна флейта» Вольфганга Амадея Моцарта і давньоіранська міфологія // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. № 3. С. 55-62.
39. Самойленко Автор и герой в музыковедческой деятельности. Статья первая // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової. Вип. 11. Одеса: Друкарський дім, 2010. С. 167–178.
40. Святой Фома Аквинский. Сумма теологии. Часть первая. Вопросы 1-64. Издатель Савин С. А., 2006. 816 с.
41. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
42. Тан Чжанчен. Специфика трактовки баса в опере XVII-XIX веков: между амплуа и характером. Дис. на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії). Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків 2017. 216 с.
43. Хе Венлі. Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід. Дис. на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії). Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса. 2020. 203 с.
44. Хе Цзяньхуй. Амплуа високого баса – баса-баритона в практиці оперного півня // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред.. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім.. В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип.33). С. 19-27.
45. Хон Чен. Феномен тембру – амплуа баса в оперному співі XIX-XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 муз. мистецтво; Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 15 с.
46. Чайка Е. Система взаимодействия тембров-амплуа мужских вокальных партий в опере «Свадьба Фигаро» В.Моцарта // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство в контексті актуальної проблематики історії й теорії музичного виконавства. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2014. Вип. 110. С. 78-86.
47. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : АктаРік, 2015. 380 с.
48. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
49. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Часть. І. Тернопіль: СМТ «Астон», 1999. 207 с.

50. Abert Hermann. W. A. Mozart. Volume 2. Publisher Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1974 ; Length. 736 p.
51. Allanbrook Wye Jamison. Rhythmic Gesture in Mozart *Le Nozze di Figaro* and *Don Giovanni*. Chicago: U. of Chicago Press, 1983. 396 p.
52. Bonds, Mark Evan. Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration. *Studies in the History of Music* 4. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1991. 237 p.
53. Cairns David. *Mozart and His Operas*. By David Cairns. Berkeley: University of. California Press, 2006. 290 p.
54. Cox A. Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking. Bloomington : Indiana University Press, 2016. 237 p.
55. Deutsch Otto Erich. *Mozart: A Documentary Biography*. California: Stanford University Press, 1965. 692 p.
56. Goehr Lydia, Herwitz Daniel. *The Don Giovanni Moment. Essays on the Legacy of an Opera*. Edited by: In the series *Columbia Themes in Philosophy, Social Criticism, and the Arts*. Columbia University Press, 2006. 264 p.
57. Hatten R.S. *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 360 p.
58. Hertz Daniel. Goldoni, *Don Giovanni* and the *Dramma Giocoso* // *The Musical Times*. 1979. Vol. 120. P. 993-998.
59. Kierkegaard Søren. *Either/Or: A Fragment of Life*. Penguin Classics; Revised ed. Edition. 1992. 640 p.
60. Kintzler C. Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. 2e éd. rev. et augm. Paris : Minerve, 1988. 253 p.
61. Mozart // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition. Oxford University Press. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (дата звернення 23.04.2024).
62. Rosen Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*; Edition, illustrated, revised ; Publisher, Faber & Faber, 1997. 533 p.
63. Schneider Magnus Tensing. *The Charmer and the Monument Mozart's Don Giovanni in the Light of Its Original Production*. PhD. Department of Aesthetic Studies University of Aarhus. 2008. 298 p.
64. Steptoe Andrew. *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze Di Figaro, Don Giovanni, and Così Fan Tutte*. Clarendon Press, 1988. 273 p.