

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ПАРТІЇ ДОННИ АННИ З ОПЕРИ «ДОН ЖУАН» В. А. МОЦАРТА**

Магістерська робота

ДАМСАЗ ФЕРІДЕ ВАХІДІВНИ

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

ВАЩЕНКО О. В.

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело__



Дамсаз Ф. В.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ В. А. МОЦАРТА В СУЧАСНОМУ ДИСКУРСІ.....	6
1.1. «Дон Жуан» в оперному доробку В. А. Моцарта.....	6
1.2. Образ Дони Анни в музикознавчій літературі.....	9
Висновки до Розділу 1.....	12
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ ДОНИ АННИ В ЛІБРЕТТО ТА ОПЕРІ В. А. МОЦАРТА.....	13
2.1. Дона Анна в лібрето да Понте.....	13
2.2. Партія Дони Анни в опері В. А. Моцарта.....	16
Висновки до Розділу 2.....	25
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ ДОНИ АННИ НА ОПЕРНІЙ СЦЕНІ.....	27
3.1. Дона Анна в режисерській версії Клауса Гута.....	28
3.2. Дона Анна в постановці Роберта Карсена.....	32
3.3. Дона Анна в спектаклі Джеремі Рорера.....	37
3.4. Дона Анна на сцені Львівської опери.....	46
3.5. Арія Дони Анни в інтерпретації Едіти Груберової та Марії Ск'яво.....	49
Висновки до Розділу 3.....	52
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

Актуальність теми. Інтерес до оперної спадщини В. А. Моцарта сьогодні не слабшає, що підтверджує поява нових монографій, зокрема М. Т. Шнайдера [48] та досліджень, присвячених вивченню сценічних версій опери, як, наприклад робіт І. Вільянуева та І. Лакаса-Мас [53]. В Серед тенденцій межі ХХ – ХХІ століть слід виділити посилення інтересу до режисерської і виконавської інтерпретації. Цікавість режисерів до пошуку нових драматургічних рішень добре відомих оперних образів закономірно актуалізує дослідницьку проблему оперного амплуа, трактовки персонажу в новому історичному, психологічному контексті. Одним із показових в цьому плані персонажів опер В. А. Моцарта є Дона Анна, яка в тексті да Понте та композитора залишається відкритою до різних інтерпретацій через неоднозначність її стосунків із Дон Жуаном. Це посилює інтерес до даного образу і зумовлює актуальність його вивчення в різних вокально-сценічних версіях.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки вокально-сценічної інтерпретації образу Дони Анни в різних режисерських і виконавських версіях, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- здійснити огляд наукової і публіцистичної літератури, присвяченої операм В. А. Моцарта;
- розкрити специфіку трактовки жіночих образів опер В. А. Моцарта в сучасній науковій літературі;
- виявити особливості трактовки образу Дони Анни в лібрето да Понте;
- визначити вокально-технічні та драматургічні особливості партії Дони Анни в опері В. А. Моцарта;
- здійснити аналіз різних вокально-сценічних версій образу Дони Анни.

Об’єкт дослідження – оперна творчість В. А. Моцарта, **його предмет** – вокально-сценічна інтерпретація опер В. А. Моцарта.

Матеріалом дослідження виступають лібрето [32], клавіри [15; 43], аудіо- та відеозаписи «Дон Жуана» В. А. Моцарта, зокрема режисерські версії

Роберта Карсена (La Scala, 2011) [31]; Клауса Гута (Зальцбург, 2008) [33], Джеремі Ропера (2017) [44] та Василя Вовкуна (Львів, 2018) [4].

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження:**

- *історико-типологічний* – окреслює історію поглядів на моцартівські опери в наукових та критичних джерелах;
- *семантичний* – розкриває значення образів опер В. А. Моцарта;
- *жанровий* – моделює типологічний зміст опер В. А. Моцарта, зокрема його *dramma giocoso*;
- *структурно-функціональний* – стосується компонентів композиторського і сценічного тексту опери (мелодика партії, гармонія, поведінка персонажа, сценічні рухи);
- *стильовий* – спрямований на виявлення індивідуального змісту інтерпретації образу Анни в різних режисерських і виконавських версіях;
- *порівняльний* – допомагає співставити різні підходи до вокально-сценічного втілення образу Анни з «Дон Жуана» В. А. Моцарта.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням:

- *оперної творчості В. А. Моцарта* (Л. Кертіс / L. Curtis [30], М. Еверіст/ M. Everist [35], С. Румпф / S. Rumph [45], Р. Русбріджер/ R. Rusbridger [46], Дж. Раштон/ J. Rushton [45], М. Т. Шнайдер/ M. T. Schneider [48], Л. І. Цайс / Zeiss [56]);
- *інтерпретації жіночих образів в операх В. А. Моцарта* (Л. Брігс/ L. Briggs [28], К. Браун / K. Brown [29], М. Романска/ M. Romanska [41], Х. Д. Морган [42], К. Вортен / C. Warten [51]);
- *сценічної інтерпретації опер В. А. Моцарта* (Л. Назар-Шевчук [16], Е. Гонзалес / E. Gonzales [36], Р. Лоуренс / R. Lawrence [39], Л. Сервідеї / L. Servidei [50], І. Вільянуева, І. Лакаса-Мас / I. Villanueva-Benito, I. Lacasa-Mas, I. [53; 54]);

- вокально-сценічної інтерпретації оперних образів (І. Борко [1], С. Боровик [2], О. Касьянова [9], Ю. Станішевський [19], Л. Шиленко [25], А. Юдін [26]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонуються: порівняльний аналіз образу Дони Анни в режисерських версіях Клауса Гута, Джеремі Ропера та Роберта Карсена; а також вокальних версій Едіти Грубер та Марії Ск'яво.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених оперній творчості В. А. Моцарта, у виконавській практиці оперних співаків, а також у теоретичних курсах «Історія західноєвропейської музики», «Аналіз музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах камерного ансамблю. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів, які формують свій репертуар на основі класицистичних оперних зразків.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділі 1 – присвячено розгляду оперної творчості В. А. Моцарта в дзеркалі сучасної музичної науки (1.1.), а також музичної критики (1.2.). Розділ 2 – сконцентровано на образі Дони Анни у різних текстових вимірах – лібретиста (підрозділ 2.1.) композитора (підрозділ 2.2.). Розділ 3 розкриває образ Анни в різних постановках з точки зору оперного режисера і актора-співака. У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 63 сторінки, з них основного тексту – 57. Список використаних джерел включає 54 позиції.

РОЗДІЛ 1

ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ В. А. МОЦАРТА В СУЧАСНОМУ ДИСКУРСІ

Вольфганг Амадей Моцарт є композитором класичної епохи (1730 – 1820). Він написав багато різних музичних творів за своє досить коротке життя. У дитинстві він гастролював Європою зі своїм батьком і сестрою. Моцарт вважається вундеркіндом, бо будучи у дванадцятирічному віці він написав свої перші опери.

1.1. «Дон Жуан» в оперному доробку В. А. Моцарта

За своє життя Моцарт завершив 22 опери і багато з них залишаються зразками професії. Найбільш відомими операми Моцарта вважаються «Дон Жуан», «Весілля Фігаро» і «Чарівна флейта». Популярність цих п'єс походить частково від того, що ці три були в числі останніх п'яти опер, коли-небудь написаних Моцартом.

Італійські опери умовно розділяють на два основні жанри. Найбільш ранні опери відносять до жанру *seria* або «серйозної» опери. Зазвичай ці опери засновані на міфологічних історіях і персонажах. Наприклад, така найстаріша зі збережених опер «Еврідіка», заснована на історії Орфея.

З другого боку відносять комічну оперу – опера буффа. Опера буффа почалася з Інтермеццо – коротких музичних комедій, виконуваних між серіями опери – але врешті-решт стала оперним жанром.

Більшість опер Моцарта написані у будь-якому з цих двох стилів, але він також написав кілька зінгшпілів – німецькі музичні драми, в яких музичні номери розділені мовним діалогом, а не музичним речитативом. «Весілля Фігаро» і «Дон Жуан» класифікуються як опери буф, хоча «Дон Жуан» також містить серйозні і надприродні теми, в той час як «Чарівна флейта» – це зінгшпиль.

У XVIII столітті сюжет проникає на музичну сцену і широко використовується в опері та в балеті. У рік створення Моцартом "Дон-Жуана" в містах Італії йшло одночасно кілька опер під цією назвою, зокрема "Дон-

Жуан" Гаццанігі, який виконувався не тільки в Італії, а й у Відні. Цю виставу Моцарт, мабуть, знав. Сюжет «Дон-Жуана» був модним, споконвічно пов'язаним із народною драмою, і це подобалося публіці.

«Дон-Жуан» Моцарта виник 1787 р., представивши глядачам протиставлення світу чуттєвого і духовного, утверджуючи їх єдність і конфліктність. Користуючись цим матеріалом, композитор створив свій твір, з яким зміг виступити зі своєрідним протестом проти умов традиційного оперного мистецтва.

Концепція Моцарта різко відрізнялася від усього, що існувало на оперній сцені: рівноправність трагедійних і гротескних сцен, поєднання реалізму і фантастики, динамічні характеристики, що цілком спираються на дії героїв.

Арії у «Дон-Жуані» виявляють... саму його суть. При цьому вони так тісно пов'язані з дією, дано в такому підкреслено театральному ракурсі, що поза зв'язком з певною ситуацією здаються часом надмірно експресивними та напруженими, - не випадково в концертах їх виконують порівняно рідко.

Музична концепція опери передбачила народження нового жанру – психологічної драми – що у подальшому великий вплив в розвитку романтичної опери.

Моцарт дає своє вирішення проблеми. Він зовсім не викриває порок і не стверджує торжество морального початку, більше того - він ставить під сумнів абсолютність самих цих понять. По суті, в опері стикається два різні принципи сприйняття життя: в одному випадку життя розуміється як дотримання виробленим людством уявлень про добро, справедливість, обов'язок, в іншому – як виявлення закладених у людині стихійних сил, чужих розсудливості, що розкривають себе поза установами гуманістичної культури. Історія Дон-Жуана набуває символічно-узагальнюючого сенсу, вона дає Моцарту можливість відкрити завісу над таємним життям і смертю, що вічно хвилює людину. І в цьому головна проблематика опери.

Сам композитор назвав твір «drama giocoso» - «весела драма», наголошуючи на поєднанні в ній елементів комічних і серйозних. Таке

позначення був «винаходом» Моцарта: його можна знайти у операх італійських музикантів 18 століття; «drama giocoso» стоїть у підзаголовку однієї з ранніх опер Моцарта – «Удаваної садівниці», написаної в жанрі опери buffa.

Мало відомо про ставлення композитора до літературного матеріалу, його думки з приводу героїв «Дон-Жуану». Але нечисленні нотатки на полях партитури, як і раніше, виявляють увагу Моцарта до сюжетної сторони лібретто, його гостре око і тонке чуття драматурга. Деякі його виправлення до тексту стосуються невідповідності сценічних деталей, більшість відноситься до поглиблення психологічного трактування матеріалу.

В ґрунтовній праці Дж. Раштона [47] висвітлюються декілька аспектів, пов'язаних із оперою. По-перше, це історичний контекст, вивчення оригіналу та його відповідності лібретто, а також колаборції між лібретистом та композитором і історії першої постановки. Другий – це аналітичний аспект, оснований на виявленні музичних і драматичних прийомів опери. І третій – це музично-критична думка про оперу, постановки та виконання.

М. Еверіст розглядає історію перетворення автографа партитури «Дон Жуана», здобутий П. Віардо на «святиню» [35], а В. Холл простежує, як Дж. Джойс в своєму знаменитому романі «Улісс» використовує музику «Дон Жуана» В. А. Моцарта.

Серед останніх досліджень – робота М. Т. Шнайдера [48], який розглядає метаморфозу легенди про Дон Жуана в опері Моцарта через призму його взаємодії із першим виконавцем ролі – Луїджі Бассі (1766 – 1825), для якого ця роль була написана, і якого, скоріше за все, композитор мав на увазі в процесі написання цієї партії [48, р. 15]. Втім, це була доволі розповісюджена практика того часу, і В. А. Моцарт писав усі свої партії, маючи на увазі конкретних співаків, а що саме дала йому взаємодія із Л. Бассі, дослідник розкриває в процесі аналізу різних джерел.

Це підтверджує багатовимірність аспектів все ще не вивчених у зв'язку з оперою В. А. Моцарта. Привертають увагу дослідників і жіночі образи в операх В. А. Моцарта.

Донна Анна, образ якої ледь намічений лібретистом, зростає в Моцарта в одну з найтрагічніших фігур вистави. Крім драматично яскравих арій композитор виділяє партію Донни Анни в ансамблях, повідомивши їй витончену виразність. Не роблячи додавань до тексту, не змінюючи характеру її реплік, але психологічно переосмисливши їх, він надав образу таку драматичну силу, таку багатогранність, що Донна Анна по праву протистоїть Дон-Жуану.

Про образ Донни Анни писали та сперечалися багато. Предметом суперечки зазвичай було кохання Донни Анни до Дон-Жуана. Твердження Е. Т. А. Гофмана, що муки Донни Анни пов'язані з її таємною пристрастю до Дон-Жуана, має "під собою серйозну підставу". Можна припустити, що у складний світ його Донни Анни входять і пристрасть, і свідомість провини перед батьком, і жадоба помсти. Моцарт наділив цей образ особливою одухотвореністю та строгістю, створив конкретну «контрдію» по відношенню до головного героя: піднесений світ Донни Анни, її моральна боротьба протиставлені безтурботному, чуттєвому світові Дон-Жуана.

1.2. Дона Анна в музикознавчій літературі

Донна Анна нерідко визначається як один з найбільш «проблемних» персонажів опери В. А. Моцарта.

Багато критиків та режисерів описують образ Донни Анни як просто розлючену жінку вищого класу [30]. Однак цей стійкий заклик помсти не слід розглядати як лише вчинок якоїсь розлюченої жінки, яка була зневажена, це слід розглядати як вчинок мужньої жінки, яка боролася зі своїм нападником і тепер помстить собі та батькові. Такий погляд на бачення Донни Анни як сильної жіночої фігури в цій опері є досить важливим, оскільки вона настільки сильно відділяє її від стереотипної оперної героїні, яка є жіночною і м'якою (Кертис, 2000). Це унікальний фактор Донни Анни Моцарта і Да Понте, який

відрізняє її від своїх потенційних попередників у багатьох версіях Дон Жуана. Але, на жаль, публіка, як правило, захоплюється головним героєм, незважаючи на його жорстокі дії.

Ще одна думка, яку вважають деякі режисери, – це те, що Донна Анна насправді приваблює Дон Жуана і тому перебільшує те, що сталося, щоб зберегти своє ім'я [29]. Багато критиків приходять до цього висновку, тому що вони думають, що Донні Анні не вистачає тепла, оскільки вона затягує свою прихильність до Дон Оттавіо, однак це пов'язано не з відсутністю прихильності. Скоріше за все, це пов'язано з тим, що їй потрібен час щоб засмутити батька і загоїти себе від емоційної та фізичної травми, яку вона пережила. Насправді Моцарт і Да Понте виявляють більш вразливу сторону до неї, коли вона розповідає про свого батька і запевняє Дон Оттавіо про свою любов під час виконання арії у другому акті.

Л. Бріггс вивчає взаємовідношення між соціальним статусом та музикою в операх В. А. Моцарта. Вона зазначає, що трактовка першої сцени – визначна в образі Дони Анни [28, р. 11]. Якщо вона виражає свою неприхильність діям Дон Жуана, то її постать набуває більшого трагізму. Якщо, вона запрошує Дона Жуана до своєї спальні, то вона втрачає цю трагічну глибину і стає «маніпулюючим персонажем» [там само], обманюючи свого нареченого про те, що сталося рокового вечора. В результаті Л. Бріггс робить висновок, що інтерпретація образу Дони Анни цілком лежить на постановнику і акторки, яка її грає. Це художньо обґрунтовано тим, що і да Понте не прояснює, що саме відбулося між цими персонажами.

В процесі музичного аналізу дослідниця зупиняється тільки на арії «Тепер усе відомо» /«Or sai chu l'opore» (в № 10), визначаючи її як арію гніву. На відміну від типової арії гніву, тут доволі стриманий темп і відсутні колоратури в вокальній партії, втім музикознавець вказує на активність оркестрового супроводу, який дає відчуття жвавості руху і навіть певного емоційного накалу. При тому, що мелодична лінія не складна, хвилеподібний характер фраз, які «здіймаються та низпадають протягом арії» надають їй

«грандіозного відчуття величі» [28, р. 19]. Отже для дослідниці – Дона Анна це, перш за все, персонаж високого статусу і високої моралі, яка представляє протилежну пару до Церліни.

Розділ в монографії К. Браун, присвячений Доні Анні озаглавлений як «Жіноча помста: жертва/нападник» [29, р. 1]. Тим самим відразу ілюструється амбівалентність можливої трактовки образу Анни. Назва також примушує пригадати так званий драматичний трикутник або трикутник Карпмана «Жертва – Рятівник – Переслідувач», в якому Анні відводяться дві ролі. На думку дослідниці, вже під час сцени втечі Дон Жуана зі спальні Анни, вона декларує свою функцію в драмі словами «Я сміливо послідувала за ним, щоб зупинити; будучи жертвою нападу, я стала нападником» [29,р. 1]. Саме її постать, на думку автора, зумовлює те, що опера випадає із жанру комічної. Однак, не вписується Дона Анна і в параметри *seria*, де благородні героїні як правило «сентиментально віддані і безкінечно поблажливі» [29, р. 2].

Дослідниця звертається до більш ранніх джерел, які інтерпретують легенду про Дон Жуана, щоб зрозуміти витоки образу Дони Анни. Серед них версія Тірсо де Моліна із Графінею Ізабелою, обіцяною Графу Октавіо. Інша героїня, близька до образу Анни – це Дона Анна, дочка Дона Гонзало. Її теж відвідав Дон Жуан, перехопивши листа із запрошенням її коханого (Маркіза). Однак Дона Анна ніколи не з'являється на сцені у версії Тірсо.

У версії легенди Дорімонда (1658) з'являється новий персонаж – Амаріл, «надзвичайно енергійна особа, чия зневажлива розповідь про дії Дон Жуана передбачує поведінку Дони Анни» [29, р. 5].

В версії ж да Понте, Дона Анна стає не шаблонним персонажем опери *seria*, а «парадоксально, найреалістичнішим в опері», оскільки, на думку К. Браун вона ламає оперний трюїзм про те, що «кохання лікує все – і швидко» [29, р. 33]. Такий погляд на героїню дає можливість зрозуміти, що будь-які внутрішні протиріччя можуть бути обґрунтовані через те, що вона є не просто оперним типажем, а справжнім, живим характером.

Л. Кертис піднімає проблему сексуального насильства в опері «Дон Жуан», роматизованому в більшості досліджень поряд із злочинцем – Дон Жуаном, паралельно з «маргіналізацією жіночих образів» [30]. Вона вважає, що в контексті сьогодення із випадками насильства на побаченнях, її зміст може бути сприйнятий с проекцією на сучасне життя. Тому оперу потрібно вивчати доволі обережно і з розумінням неприйнятності такого стилю поведінки.

Висновки до Розділу 1. Опера «Дон Жуан» В. А. Моцарта незмінно приваблює дослідників, що ілюструють роботи, присвячені різним аспектам цього твору. Ряд досліджень – Л. Брігс, Х.Д. Морган, К. Браун ілюструють спеціальний інтерес до жіночих образів в його операх і Дони Анни зокрема. Її розкривають як героїню сповнену протиріч і водночас ключову постать сюжету, завдяки якій опера виходить за рамки комічної, і водночас її не можна інтерпретувати як суто персонаж *seria*, що відкриває перспективу для різних сценічних прочитань цього образу. Доволі мало уваги присвячується власно музично-драматургічній складовій її партії, що побуджує звернутися до більш ґрунтового аналізу.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ ДОНИ АННИ В ЛІБРЕТТО ТА ОПЕРІ В. А. МОЦАРТА

2.1. Дона Анна в лібрето да Понте

Лібрето «Дона Жуана» стало другою сумісною роботою Да Понте із композитором. Образ Дони Анни наповнений певною недомовленістю, яка зумовлена неоднозначністю її слів і поведінки

Вперше ми зустрічаємо Донну Анну в першій картині, де вона біжить за Дон Жуаном, який тікає з дому Командора. Її дії відкриваються словами «Не сподівайся, все даремно: я не дам тобі втекти» і кличе слуг. Надалі героїня звинувачує Дон Жуана в безчесті, в той час як він їй відповідає, що вона «чарівна».

Донна Анна погрожує «Знай, що в гніві я небезпечна, я можу тебе вбити», але Дон Жуан показує, що він не заляканий, адресуючи їй репліку «Ця жінка прекрасна, як таких нам не кохати» та що «він готовий згоріти, кохаючи».

Врешті решт з'являється Командор, і Донна Анна залишає Дон Жуана і повертається в дім. Командор викликає Дон Жуана на двобій. За цим слідує поєдинок, під час якого Командор був вбитий.

Донна Анна бачить сцену і втрачає свідомість. Її приводить до тями її наречений Дон Оттавіо. Прийшовши до тями, вона впадає в істеріку зі словами «Дайте померти мені, боже <...> з моїм рідним батьком» [32]. Втім, скоро розпач змінюється жагою помсти. Завершується сцена дуетною клятвою помститися Дон Жуану.

Друга картина створює додатковий вузол драми, оскільки жагою помсти запалюється і серце Ельвіри, яка, завдяки Лепорелло, дізнається про кількість жінок Дон Жуана.

Третя картина присвячена черговій жертві Дон Жуана – Церліні. Відбувається подальше просування конфлікту, оскільки на шляху до вілли Дон Жуан зустрічає Донну Анну і Дона Оттавіо, одягнутих в траур. Донна Анна

звертається до нього зі словами, які дещо збивають його з пантелику – «Потрібна сьогодні нам, сіньор, ваша дружба. В їх розмову втручається Донна Ельвіра, думаючи, що Донна Анна піддалася чарам Дон Жуана. Ельвіра застережує обох жінок і радить їм «бігти скоріше», а до Донни Анни звертається зі словами «Не довіряй, нещасна, біжи, як від вогню! Знай, що тебе ошукає він, як ошукав мене».

В цій же картині ми зустрічаємо опосередковану характеристику Ельвіри від Донни Анни та Оттавіо. «Як хороша вона – велич краси, але який сумний погляд її, скорботні її риси!» [32]. Можна зробити висновки, що вона не відчуває ревності до суперниці, скоріше жаліє її. Це підтверджується і наступними рядками, де Дона Анна говорить, що «готова жаліти бідолаху, хоч і сама не знаю, за що».

Під час розмови із Дон Жуаном відбувається сцена «упізнання», начебто Дона Анна впізнає в голосі Дон Жуана вбивцю свого батька, і повідомляє про це своєму нареченому. «Це ж він, та сама людина, що пробралася вночі в дім наш».

Тут Дона Анна розповідає, а, можливо, вигадує історію про те, як вона бачила незнайомця. За її словами, незнайомиць у плащі спочатку здався їй схожим на Дона Оттавіо, втім, скоро переконалася у своїй помилці. Вона також розповідає, що він підійшов до неї і хотів її обійняти, а потім затиснув їй рота, чим налякав її. Втім «жах перед зухвалим насильством настільки надали їй сили, що вона вступила з ним в боротьбу і вирвалася, і злодія геть відштовхнула».

Надалі розповідь стає ще менш правдоподібною, оскільки вона говорить, що за ним спускається до саду, щоб затримати, «сама ж нападає та захищається». В цей момент прибігає батько. Дону Оттавіо важко повірити у розповідь, однак він обіцяє поститися, до чого зобов'язаний «покликом честі», «боргом дружби» та «своїм коханням».

Картина четверта розпочинається в Саду перед віллою Дон Жуана. Тут, неначе входячи в образ жінки, наляканої злодієм, Донна Анна продовжує грати його перед Доном Оттавіо:

«Мимоволі я ніяковію: я так боюся лиходія,
мені страшно за нас обох; долі не вгадати.

Мені страшно за нас обох; долі не вгадати» [32].

В свою чергу Дон Оттавіо настроєний рішуче: «Щоб помститися злодію, себе не пожалію» [32].

Вся сцена наповнена прихованою напругою. На фоні фривольних розваг і танців, зріє рішучість месників і врешті вони обрушуються зі своїм гнівом на Дон Жуана: «Звабник! Звабник! Все ми знаємо про тебе!».

Після максимального нагнітання інтриги наприкінці першої дії, **друга дія** розпочинається з раптового переключення. Вона відбувається на вулиці Севільї. Зліва ми бачимо невеликий дім Донни Ельвіри, до якого прийшли Дон Жуан разом із Лепорелло. В першій картині відбувається зустрічі Дон Жуана із Ельвірою та Церліною, а також невдалий поєдинок із Мазетто.

Дону Анну ми зустрічаємо лише в другій картині. Вона відбувається вночі в темному вестибюлі в домі Дони Анни. Тут відбувається сцена перевдягання, в якій Лепорелло з'являється в костюмі Дон Жуана і нарікає на себе гнів месників. Втім, йому вдається втекти. Дона Анна майже не приймає участі в дії, тільки висловлює жагу помсти «Будеш наказаний ти без жалю, без жалю».

Коли ж учасники дії розуміють, що насправді це не Дон Жуан, а Лепорелло, гнів змінюється тривогою і певним розчаруванням: «Скоро ль помсти година прийде?» Емоційна напруга так і не знаходить вивільнення. За лібрето «Дона Анна в сум'ятті йде в кімнати. Дон Оттавіо її проводить до дверей і повертається. Слуги йдуть за Донною Анною».

В четвертій картині дія відбувається в залі дому Дони Анни. Дон Оттавіо обіцяє їй, що «злочинця скоро спіткає кара» і пропонує їй «серце і любов», але Дона Анна не хоче чути про кохання в «таку хвилину», коли вона страждає по

своєму батьку, і Дон Оттавіо звинувачує її в жорстокості, що викликає хвилю емоцій героїні («Жорстока? Ні, ні мій милий!»). Вона заохочує його мати терпіння та дати їй час звикнути із важкою втратою, а також заспокоїти своє серце, оскільки він «навіки живе в її серці». Дон Оттавіо вірить, що вона дійсно глибоко страждає і готови розділити із нею страждання, а також «їх полегшувати своїм коханням».

В висловах і поведінці Дони Анни можна бачити дві сторони. З одного боку, можна думати, що вона відсторонюється від нареченого дійсно через відчуття втрати, а з іншого – через те, що має почуття до Дон Жуана і водночас жадає помсти. В такому вирі емоцій їй дійсно стає не до кохання Дона Оттавіо.

В останній раз ми зустрічаємо Дону Анну в п'ятій картині, де месники радіють карі, що відбулася («Ось вона настала, його година покарання!») «Якщо живим його бачити не буду, може, забуду помсти обітницю», - додає Дона Анна, проливаючи світло на те, що дії Дон Жуана не так вже й просто забути.

Після того, як герої дізнаються про загибель Дона Жуана, Дон Оттавіо закликає Дону Анну більше не страждати і дати «серцю вільно битися». Втім, вона просить його згоди почекати ще один рік. В останніх рядках, які вимовляють всі учасники дії, міститься мораль «Доброчесність чекає нагорода, порок сам собі суддя!».

2.2. Партія Дони Анни в опері В. А. Моцарта

Опера «Дон Жуан» починається з того, що головний персонаж тікає зі спальні розлюченої Донни Анни, при цьому Донна Анна переслідує і намагається помститися йому. Існує певна дискусія щодо того, яка Донна Анна є насправді і що саме відбувається у цій сцені, як психотип одного персонажу може відобразитися на ході опери та привести до повного перегляду ролі Донни Анни з точки зору виконавської інтерпретації. Погляди деяких режисерів відрізняють і можна виділити два основні напрямки. Перший – Донна Анна: обурена, ошукана і спрагла помсти героїня яка намагається не допустити, щоб Дон Жуан втік від покарання і заплатив сповна

за свої гріхи. Другий – Донна Анна виступає у ролі жертви, яка засмучена тим, що Дон Жуан покинув її. Вже один погляд на цю зав'язку сюжету може вплинути на подальший розвиток подій і формування цілісного сприйняття Донни Анни впродовж решти опери. Вся сюжетна лінія героїні обертається навколо того, що сталося перед тим, як Дон Жуан покинув її кімнату, і його подальшим поєдинком з батьком Донни Анни. Поведінка та реакція у першій дії значною мірою визначає який характер має Донна Анна в цілому та, як їй буде співпереживати публіка.

У інтерпретації, де Донна Анна недобррозичлива до Дон Жуана, вона стає більш трагічним персонажем, який двічі ображається на Дон Жуана. Її прагнення помсти посилюється, дозволяючи їй ще одну причину зневажати лиходія, і це дозволяє їй зберегти гідність. Якщо сцена трактується так, ніби Донна Анна запросила до себе Дон Жуана у свою кімнату, знаючи, що це не її наречений, то вона втрачає цю трагічну перевагу. Вона стає більш маніпулятивною героїнею, яка бреше своєму нареченому про те, як перетворилися події вечора.

Переважно інтерпретація характеру Донни Анни залежить від режисера та актриси, що її грає. Моцарт і Да Понте ніколи не говорили прямо, що сталося між Донною Анною та Дон Жуаном, тому у нас текст і музика допомагають художній інтерпретації. Я вважаю за краще схилитися до Донни Анни як до більш трагічного персонажа, оскільки це робить її більш переконливим характером, таким чином таким чином змусити публіку широко зненавидіти Дон Жуана і викликати більш природні почуття як до жертви та знедаланої дівчини. Особливо це добре поєднується з контрастним маніпулятивним психотипом Церліни.

Окрім усього В. А. Моцарт був неповторним майстром щодо музичної драматичної характеристики, і жоден композитор крім нього не створював раніше таких стриманих, глибоко і водночас музичних типів, як Дон Жуан, Донна Анна, Лепорелло і Церліна. У ансамблях і сценах розвивається драматичний рух п'єси який надає недосяжні зразки музичної творчості.

Особливо сповнені глибоким трагізмом всі сцени, де є Донна Анна. Це горда, пристрасна і мстива іспанка. Її крики і стогони роздирають над трупом вбитого батька, її жах і жадоба помсти у сцені, де вона зустрічається з винуватцем свого нещастя, – усе це передано Моцартом. З такою захоплюючою силою, могли б посперечатися хіба тільки кращі сцени Шекспіра .

Поява Донни Анни і Дон Оттавіо і їх сцена над тілом вбитого Командора розвиває трагічну лінію опери. У час коли Анна скорботи за батьком Дон Оттавіо її втішає, вони дають один одному клятву помсти за пролиту кров. Тональність ре мінор пов'язує цю сцену з темою Командора і зі сценою поєдинку в інтродукції, створюючи таким чином єдину тональну сферу для трагічної лінії опери. У подальшому образ Донни Анни пов'язаний переважно з цієї ж тональністю.

Образ Анни експонується уже в *початковій сцені*, де звучить її діалог із Дон Жуаном. За сценічними ремарками в клавирі – вона переслідує Дон Жуана і утримує його за руку, в той час як він намагається вивільнитися. Саме вона відкриває початковий діалог – суперечку «Не сподівайся, все дарма»/ «*Non sperar, se non tu'uccidi*» , яка супроводжується контрапунктом Лепорелло.

Більшість музичних фраз у Дони Анни і Дона Жуана однакові за ритмікою та мелодикою – це підкреслює, що конфлікт між ними скоріше є грою. Репліка «Ви безчесні»/ «Ви чарівні» може сприйматися як своєрідний мікрорефрен, голоси починають її з тритону, що розв'язується у консонуючу сексту. Діалог відкривається модуляцією в *B-dur*. Потім зустрічається відхилення в *Es-dur* із подальшим поверненням в *B-dur*. Поява Командора відзначена миттєвим переходом у *g-moll*.

В діалозі можна виділити два розділи, де другий відзначений більшою активністю. Партія Дони Анни відзначається складністю тільки в другому розділі «Знай, що в гніві я небезпечна»/ «*Come furia disperata*». Тут, відповідно

до мотиву «помсти», звучать рясні колоратури із хроматизмами, як тут же передражнює – імітує Дон Жуан. Найвищим тоном партії тут є as^2 .

Повернення Дони Анни відбувається в Сцені III. За клавиром, вона і Отавіо повертаються зі слугами, озброєні смолоскипами. Звучить її речитатив «secco» «Ах! Батьку загрожує загибель» / «*Ah, del padre in periglio*», за яким слідує № 2, Речитатив і дует.

Речитатив Дони Анни (№ 2) «Але що там? Боже мій!» / «*Ma qual mai s'offre, oh Dei*» відкривається тривожним оркестровим тремоло із гармонічною нестійкістю. Власне дует відкривається *аріозо Анни* «Ах, відійдіть, сховайтесь» / «*Fugi, crudele, fugi*», в якому героїня говорить, що хоче померти із рідним батьком. Відповідно до цього обирається тональність *d-moll*. Другий розділ «Сувора клятва» / «*Che giuramento*» являє собою дует згоди із Доном Отавіо, де мелодична лінія героїв викладена переважно у терцію через октаву. Можна розглядати його як своєрідний «дует помсти», який, на відміну від початкового діалогу із Дон Жуаном уже має серйозний характер. В другому розділі (і, отже за мотивом помсти) закріплюється тональність *d-moll*. Тут використовується також мелодичний мінор, II понижений ступінь. Вокальна партія Дони Анни нерідко сягає g^2 , і неодноразово звучить as^2 .

В Сцені XI вони із Доном Отавіо приходять будинку Дона Жуана в траурі. Після невеликих речитативних реплік Дони Анни із Дон Жуаном, де він не впізнає героїню через окуляри, звучить **Квартет (№ 9)**. В ньому партія Дони Анни спочатку поєднується із Доном Отавіо («Небо! Яка гарна вона!») у мікродуеті згоди – опосередкованій характеристиці Дони Ельвіри. Потім вони поєднуються в єдиному ритмічному малюнку із партією Дон Жуана. Їм контрапунктично протистоїть партія Ельвіри, яка виконує тут роль лідуєчого сопрано.

Перша арія Дони Анни «Тепер усе відомо» / «*Or sai chi l'onore*» (№ 10) в опері є модифікованою арією помсти. В цілому вся її партія від самого початку має риси «месництва», і можливо, саме тут В. А. Моцарт послаблює цей напружений нерв. Він обирає однойменну до «месниці» тональність *D-*

dur і доволі помірний темп *Andante*. Разом із тим оркестровий супровід насичений активними, «пружинними» фігурами *tirata* – стрімкими мотивами в ритмі 32-х. Арія написана в тричастинній репризній формі із динамізованою репризією. В середньому розділі («*Rammenta la piaga*») звучить однойменний *d-moll*.

В Арії досягається нова висока точка діапазону партії Дони Анни a^2 , яка неодноразово з'являється і в пасажах і як протянутий тон.

В фіналі першої дії (№ 13) партія Дони Анни розкривається у всьому багатстві В доволі складному з мелодичному русі в ансамблі – тріо Сцена XIX), *B-dur*, *Adagio*, в мелодичній лінії героїні з'являються широкі пасажі – розспіви на 16 нот, мелізми. Інколи її партія ритмічно дублює Дона Оттавіо. Тут досягається нова вершина діапазону – b^2 , яка до цього не зустрічалася. Найвіртуозніша репліка включає і пасаж, і групето:

В. А. Моцарт, «Дон Жуан», № 13, Фінал, тріо «месників», фрагмент партії Дони Анни:



. На відміну від мелодичних ліній Дона Оттавіо та Ельвіри, які майже дублюють одна одну, партія Анни виділяється як ритмічно, так і інтервально.

В кuartеті месників на балу Дона Жуана, партія Анни простіша, в порівнянні із попереднім тріо і записується на одному рядку з партією Ельвіри. Ми також можемо бачити, що вони часто звучать в сексту і терцію, тобто дублюються у вигляді втори.

В другій дії Анна з'являється вперше в *Секстеті* (№ 19 або № 20), *Sola, sola in bujo loco*). Секстет складається з кількох розділів.

Перший розділ – *Andante*. Його відкриває діалог Ельвіри та Лепорелло («О, як страшно одній мені тут»/ «*Sola, sola in buio*») в тональності *Es-dur*. Пізніше входять Дона Анна і Дон Оттавіо. За ремарками, «за ними слуги зі смолоскипами».

Другий розділ – дуетний. Відбувається тональне співставлення – перехід в «месницьку» тональність *D-dur*. Відкриває дует аріозо Дона Отавіо («Осуши свої вії»/ *Tergi il ciglio, o vita mia*). Він прагне її втішити, заспокоїти. Для партії характерна м'якість, закругленість фраз. Відповідь Анни («Ні, мій милий»/ *La scia almen*) Анни звучить яскравим контрастом до партії Дона Оттавіо звучить в уже в однойменному ладі (d-moll) – вона не може заспокоїтися і знайти втіхи. На її думку, лиш смерть «допоможе». Її аріозо наповнене інтонаціями *lamento*, прикрасами. Треба відзначити складність гармонічної мови. Тут відбувається модуляція з d-moll в c-moll, а також звучить низка відхилень в *B-dur*, f-moll. Найвищий тон – as². Характер аріозо виражає певний розпач героїні, який витісняє жагу до помсти. Після цього звучать короткі репліки Ельвіри (шукає образника) та Лепорелло (намагається залишатися непоміченим), але вони стикаються в дверях із Церліною та Мазцетта.

Третій розділ, c-moll, являє собою невеликий кuartет («Будеш покараний ти»/ *Ah moza il perfido*), де всі намагаються зупинити Лепорелло, однак Дона Анна поки що не знає, що це не дон Жуан. Вокальні партії будуються у вигляді коротких фраз. Перша викладається у вигляді tutti. Ритміка пунктиру надає їй рішучого характеру. Друга передає хвилю здивування (тут Дона Ельвіра! *E Donna Elvira?*), що передається від одного персонажу до іншого і тому викладена у вигляді низки імітацій. Персонажі співають впівголоса (*sotto voce*), «в здивуванні» [15, р. 238] – вони не очікували побачити тут Ельвіру.

Відповідь Лепорелло («Ах, умоляю...»/ *Perdon, Perdono*), являє собою невелике аріозо. Це жалібне кумедне *lamento*, насичене хроматизмами.

В переході до наступного розділу відбувається об'єднання всіх шести голосів в акордовій фактурі відбувається, коли вони розуміють, що в одязі Дон Жуана Лепорелло («Як? Лепорелло?»/ *Dei! Leporello?*). Короткі рішучі репліки, із пунктирними ритмами, свідчать про бажання покарати кривдника.

Фінальний розділ секстету («Стільки дум нових тривожних» / «Mille torbidi di pensieri») або **власне секстет** будується на чергуванні реплік «месників» і Лепорелло. Партія Лепорелло має риси нервової скоромовки – герої всерйоз переживає за своє життя. В останньому розділі переважає драматичний *c-moll*, втім завершується він в *Es-dur*.

Як і в тріо, партія Дони Анни виділяється використанням колоратур, відсутніх в інших, а також має найвищу теситуру.

В. А. Моцарт, «Дон Жуан», № 19 (№ 20), Секстет, тріо «месників», фрагмент партії Дони Анни:



Спочатку у неї виникає терцієва втора із Церліною (перші дві репліки), надалі – унісон із Доном Оттавіо. Віртуозний пасаж з 24 нот, наведений вище зустрічається тільки в її партії. Як бачимо, він ілюструє тимчасове відхилення в *f-moll*, при тому, що основна тональність *c-moll* зберігається. Надалі відбувається своєрідна дзеркальна реприза секстету, що ілюструє спочатку партія Лепорелло («Стільки дум нових тривожних» / «Mille torbidi di pensieri»), а потім і весь ансамбль.

Завершується він кодою в *Es-dur* («Чи скоро помсти час прийде?» / *Che im pensata Novita!*), де повторюється віртуозний пасаж в партії Дони Анни. По завершенню секстету «Дона Анна йде зі слугами».

Ключова сцена в партії Дони Анни – її **Речитатив та арія** в XIII сцені другої дії (№ 25, «Жорстока? Ні, мій милий!» / *Crudele, Ah, mio bene?*). Їй передує діалог із Доном Оттавіо, в якому він знову висловлює розпач з приводу того, що вона байдужа до нього.

Речитатив («*Crudele, Ah, mio bene?*») тонально нестійкий. В ньому Дона Анна висловлює своє нетерпіння з приводу того, що помста ще не здійснилася, і що вона не може змиритися із втратою батька. В момент спогадів про батька з'являються інтонації малої секунди. Завершує речитатив репліка із доволі

високим тоном (b²), на фразі, в якій Дона Анна хоче переконати Дона Оттавіо в своїх почуттях («В серці моєму вічно живеш ти»).

Власне *Арія, Рондо, Larghetto, F-dur* («Ні, жорстокою...» /Non mi dir bell'idol mio) за формою формально не є рондо, адже в ній немає фінального проведення рефрену, а є двочастинна форма, що розгортається за схемою *abac*. Вона інколи вважається різновидом куплетної [27], і в ХХ столітті стане популярною в джазових композиціях.

«Рондо» відкривається темою аріозно-пісенного характеру, із м'якими закругленими фразами. Завершується вона доволі віртуозним кадансом із складною ритмікою і мелізмами:

Перший епізод («Заспокой своє ти серце»/ «Calma, calma il tuo tormento») ілюструє повернення героїні до скорботних переживань, про що свідчить модуляція в *c-moll* і поява малосекундових інтонацій, в тому числі хроматизмів (*c-cis*). Завершується епізод домінантою до основної тональності і ферматою.

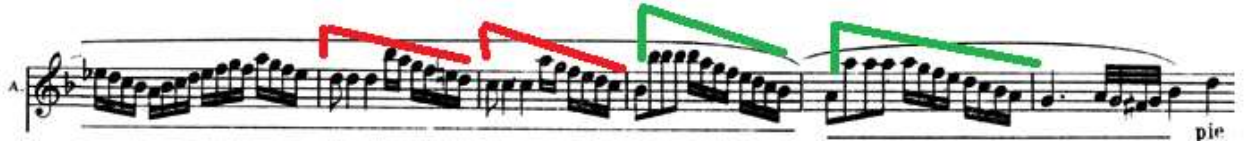
Друге проведення рефрену відрізняється другим реченням – в ньому з'являються широкі мелодичні ходи і відхилення – спочатку в *Es-dur*, потім в *b-moll*, а також модуляція в *c-moll*. Настрій героїні змінюється – їй здається, що наполегливість Дона Оттавіо зумовлена його не бажанням прислухатися до її почуттів і її «пожаліти».

Другий епізод («Може, може колись небо»/ *Forse, forse un giorno il cielo*), *Allegro moderato, F-dur*, виокремлений невеликим оркестровим програшом, в якому вже експонується ключова «порхаюча» белькантоа тема епізоду. Спочатку мелодія ілюструє каскад секундових ходів із розспівами, кожен з яких об'єднаний окремою лігою, а потім розквітає в наймасштабнішій колоратурі опери, яка включає спочатку фігуративний пасаж на 37 нот:



Спочатку він підіймається до найвищого тону, а пізніше ступінчато спускається, зупиняючись на тоні *es*, який виступає септимою

домінантсептакорду, що має розв'язатися в В-dur. Однак цього не відбувається, і на тій же фонемі «а» звучить ще більший пасаж (63 ноти) із фігуративним рухом та двома секвенціями:



Він передбачає широке дихання і віртуозне володіння дрібною технікою в умовах доволі жвавого темпу. З точки зору гармонії відбувається відхилення спочатку в g-moll, потім в F-dur та d-moll і знову g-moll, що відтягує закріплення основної тональності. Втім, найвищим тоном залишається b², як і було заявлено ще в речитативі. Надалі відбувається повернення до F-dur і є ознаки репризності («Дасть любов спокій» / *Sentira pieta*).

За масштабами він майже дорівнює першій половині арії, і тому може вважатися другою частиною складної двочастинної форми. З цієї точки зору арія може бути представлена схемою *abaC*, де C сам має ознаки тричастинної репризності. Отже арію можна вважати драматургічною кульмінацією в партії Дони Анни, і саме вона стає показником успішності тієї чи іншої виконавиці.

Фінальна сцена – торжества месників - нерідко опускається в постановках, що зазначається редакторами [15, с. 330]. В ній відбувається не тільки встановлення справедливості через покарання Дон Жуана, але й важливе зрушення в образі Анни. Вона нарешті зближується з Доном Оттавіо, що ілюструє їх невеликий дует згоди (*Larghetto*).

Вона відкривається квітетом («Ось настав його час» / *Ah, dove il perfido*), G-dur, який чергується із репліками Дони Анни («Може, забуду помсти обітницю» та Лепорелло, який намагається переказати те, що відбулося із ого хазяїном. Коли месники розуміють, що причиною гибелі Дон Жуана став привид Командора, відбувається перехід в однойменний g-moll. Завершується розділ домінантою основної тональності.

Другий розділ, **дуетний**, *Larghetto*, G-dur, відкривається партією донна Оттавіо («Волі неба дано здійснитися» / *Or che tutti op mio tesoro*), в якому він

радісно оспівує те, що відбулося. В його партії з'являються розспіви – секундові каскади, і йому починає відповідати аналогічними фразами Дона Анна. Це другий дует згоди Анни і Дона Оттавіо. В першому їх об'єднувало бажання помсти, а в цьому – взаємність почуттів. В завершальному кадансі в їх партіях звучить однаковий пасаж фіоритур:

В. А. Моцарт, «Дон Жуан», фінальна сцена, дуетний розділ (Дона Анна, Дон Оттавіо), фрагмент:

The image shows a musical score fragment for two voices, Don Anna (soprano) and Don Ottavio (tenor). The music is in G major and 2/4 time. The lyrics are in Italian and English. The Italian lyrics are: "de - ve un fi - do a - mor, un - mandments, up - on thy faith - ful - de - ve un fi - do a - mor, un -". The English lyrics are: "de - ve un fi - do a - mor, un - mandments, up - on thy faith - ful - de - ve un fi - do a - mor, un -". The score features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a cadenza.

Інших персонажів переслідують різні думки, Ельвіра співає про монастир, Мазетто та Церліна – про те, як вони залишаться наодинці у власному домі. Єдина думка, яка їх об'єднує – це те, що історія Дон Жуана усім дала життєвий урок.

Фінальний розділ, Presto D-dur, «Життя нам усім дало урок», відкривається партією Дони Анни. Як і в інших ансамблях, вона має найвищу теситуру.

Висновки до Розділу 2. Оперна партія Дони Анни ілюструє схожість із партією seria. Ми маємо дві ключові арії (№ 10) та кульмінацію її образу (№ 25), які розкривають її жагу до помсти. Перша арія цілком вписується в стереотип арії помсти. Друга – складніша за будовою (abac) і за спектром емоцій, які коливаються від проникливого ліризму (основна тема) і передчуття радощів (фінальний розділ) до скорботи і обурення (перший епізод), і вже не може вважатися однозначно «серійною». Друга арія ілюструє кульмінацію віртуозного потенціалу партії Анни, від якої цілком залежить її сценічний успіх чи невдача. Віртуозні фіоритури (63 ноти) роблять її пробним каменем навіть для досвідчених вокалістів. У Дони Анни три дуети – перша сцена із Дон Жуаном може бути потрактована як дует розбіжностей. В дуетних сценах із Оттавіо (в центрі фінальної сцени і № 2) персонажі йдуть від конфлікту до

згоди. На початку опери вони зближуються через жагу помсти, а в фіналі через перспективу щасливого сумісного майбутнього. В ансамблевих сценах партія Дони Анни одна з найскладніших. Вона включає і віртуозні фіорітури, відсутні в інших партіях і найвища за теситурою. Через це вокально-сценічна інтерпретація даного образу є складним завданням, яке вимагає і вокальних, і акторських навичок.

РОЗДІЛ 3

ОБРАЗ ДОНИ АННИ НА ОПЕРНІЙ СЦЕНІ

Прем'єра опери «Дон Жуана» відбулася 29 жовтня 1787 року в Празі, і через рік поспіль – у Відні. З цього моменту опера ставилася в усіх оперних театрах Європи, в тому числі Україні. Спеціально для Відня було написано дует Лепорелло і Церліни в другій дії, а фінальну сцену торжества месників над Дон Жуаном, навпаки, виключено. Цим зумовлюється розходження в різних клавірах нумерації сцен і номерів. Так, в Нью-Йоркській версії [42] – 24 номери, а в лейпцизькій (Mozarts Werke. Serie 5) видавництва Breitkopf & Hartel - 26 [15]. Крім того, в німецькому варіанті є поділ на сцени, який не співпадає із номерами і з нью-йоркським.

На думку, дослідників, «Дон Жуан» - це багатогранний твір, і тому «жодна окрема постановка не може впоратися із усіма аспектами цієї захоплюючої опери» [39]. Однак доволі важко серед безлічі сценічних версій зупинитися всього на декількох. Серед останніх виділяється постановка Ромео Кастелуччі (Ромео Кастелуччі) і Теодора Куррентіза (диригент) здійснена в 2021 році для Зальцбургу. Серед українських можна виділити версію Львівської національної опери, що відбулася в 2018 році (режисер – Василь Вовкун).

Більш того, «Дон Жуан» вважається однією з найскладніших опер для постановки, тому що вже існує близька сотні різних сценічних версій, і в цьому плані доволі важко чимось здивувати глядача. Аналізуючи сценографію постановок, І. Вілануева відзначає, що в ХХ столітті історична сценографія була представлена в 77% відсотків постановок, в той час як в ХХІ тільки в 32% зберігається історична обстановка [53, р. 88].

Ми обрали для аналізу такі, що здалися здатними показати амплітуду сценічних рішень і прочитань образу Дони Анни і Дон Жуана та їх взаємовідношень, зокрема Клауса Гута для Зальцбургу (2008 року) Р. Карсена для театру La Scala (2013), Дж. Рорера (2017). Кожна з них неодноразово відновлювалася, однак завдання охопити всі сценічні версії немає.

3.1. Дона Анна в постановці Клауса Гута. Зальцбургська постановка 2008 року, запропонована Клаусом Гуттом (Claus Guth) є однією з найбільш неоднозначних і активно засуджуваних версій, хоча можна бачити, що, всупереч радикальним (і навіть подекуди – пародійним) режисерським ходам, критиці в основному підлягає саме музичний компонент. Рецензенти нерідко відзначають недоліки стилістичної компетенції і смаку в роботі диригента Бертрана де Бії, а також нестачу гнучкості і витонченості у соковитих тембрів Кристофера Малтмана (Дон Жуан) та Ервіна Шротта (Лепорелло), а виконавицю партії Дони Анни Світлану Донєєву, яка підміняла захворілу Анетту Даш на прем'єрі, взагалі звинувачують у технічній слабкості, нестачі досвіду і крикливому звучанні на верхах. В офіційному відеозаписі [33], втім Анну грає Анетта Даш, чия вокальна інтерпретація не викликає такої критики.

В процесі знайомства із сценічним текстом Дон Жуана виникає багато питань. Чи існує взагалі вілла, на яку Дон Жуан начебто кличе Церліну, адже виникає враження – що це просто два залежних від наркотиків чоловіки, які блукають лісом і обманюють жінок, і весь образ начебто багатого дворянина – це фікція. В чому все ж таки полягає трагізм образу Дон Жуана – в очікуванні покарання, чи в тому, що він уже напівмертвий і продовжує чіплятися за життя усіма можливими і не дуже чемними способами, як людина, якій нічого втрачати.

В постановці Клауса Гута образ Дони Анни, яку виконує Анетта Даш, позбавлений цнотливості – вже у першій сцені вона показана на початку легковажною жінкою, яка розважається в обіймах Дона Жуана посеред лісу, в той час як Лепорелло слідкує, щоб ніхто їх не побачив.

В той час як в клавїрі зазначено, що Анна тримає Дон Жуана за руку (щоб він не вирвався і не втік), в першій сцені вона обіймає героя зі спини, що є доволі інтимним жестом, і в цьому сценічному контексті слова погрози починають сприйматися як паніка жінки, яку хочуть залишити. І в розпалі цих емоцій вона кличе слуг, щоб вони його затримали. Анна буквально висне у Дон Жуана на шиї і душить його в обіймах і цілує, що аж ніяк не можна

сприйняти як бажання покарати злодія. В решті Дон Жуан здається перед натиском жінки і починає її роздягати. Анна залишається в прозорій сорочці і буквально атакує хлопця – в цей момент з-за дерев із ліхтариком виходить Командор. Після появи батька вона ховається за дерево, і тікає зі сцени.

В **третій сцені** вона приходить в ліс уже із Оттавіо і натикається на труп батька. Речитатив і дует (№ 2) виконується із показовим стражданням – наче героїня не знає, як доречно виражати скорботу. Вона то відвертається від Командора, то схиляється до нього (ремарка – знесилена, падає на труп батька). Врешті бере у нього пістолет і приставляє собі до скроні – неначе хоче скоїти самогубство (вочевидь, через «глибину страждань») і одночасно із цим зомліває. Така надмірність зовнішніх проявів страждання підкреслює їх штучність, награність, що відповідає концепції нечемної Дони Анни, яку ми бачимо від самого початку дії.

Цікавий жест – Дона Анна знімає плаща і накриває ним батька і лягає в сорочці поряд. Такі сумбурні і безглузді дії могли б свідчити і про глибину шоку, і про невірноваженість жінки.

Дон Жуан втручається на свято Церліни і Мазетто, коли вони роблять колективні фотографії в тому ж лісі. Мазето явно відчуває, що його хочуть ошукати, але нічого не може поробити із Дон Жуаном.

Знову Дону Анну ми зустрічаємо в Сцені ІХ. Вони їдуть лісом із Доном Оттавіо, і їхня машина ламається – з-під капоту йде дим. Дон Оттавіо виходить і роздратовано розмовляє по телефону, неначе викликає допомогу, аж раптово з'являється Дон Жуан з хаші. Поки Дон Оттавіо намагається відремонтувати машину, Дон Жуан вже заграє із Доною Анною. Дона Ельвіра перериває перебіг подій. Ми бачимо, що сорочка Дон Жуана окривавлена, і він кривиться від болю – отже рані, яку спричинив Командор, не було дано ладу, і герой продовжує страждати. Врешті саме Дон Жуан ремонтує транспортний засіб.

В Квартеті, № 9 ми бачимо, як Дон Жуан по черзі підходить до жінок і тим самим провокує і їх, і себе, підкреслюючи, що Дон Оттавіо аж ніяк його не лякає. Врешті він чомусь сідає за кермо. На заднє сидіння до нього

приєднується Ельвіра, втім роздратовано покидає її і йде в темряву, і вслід за нею сцену полишає Дон Жуан, перед тим ніжно попрощавшись із Доною Анною. Вираз на обличчі героїні раптово змінюється – вона, вочевидь вирішує помститися Дону Жуану, і робить вигляд, що упізнала в ньому вбивцю Командора (хоча вона знала це від самого початку).

В сцені XIII Речитатив і арія (№ 10) вона дійсно запалюється гнівом, але його «праведність» під сумнівом. Крім того, вона боїться реакції Дона Отавіо на її розповідь і тому постійно від нього відступає. Врешті сідає під деревом із скорботним виразом, а потім вилізає на невеличку скелю, неначе хоче стрибнути з неї. Дон Отавіо звісно лізе за нею, щоб врятувати. Після Арії Дона Анна сідає в машину і починає палити сигарету, доволі відсторонено слухаючи зізнання Дона Отавіо. Тим самим вона ілюструє байдужість до свого нареченого в протилежність Дону Жуану.

Значно із більшою цікавістю вона ставиться до Дона Жуана, який вийшов з лісу і намалював на передньому склі машини серце. На Отавіо вона дивиться із болем і жалем, але простягає йому руку, щоб невдовзі висмикнути, похитавши головою. Акторка підкреслює, що її героїня не готова бути із Доном Отавіо.

Цікаво, що режисер не зупиняється на якомусь одному елементі, що ілюструє пародійне зниження оригіналу, а нашаровує різні сценічні засоби. Особливо показовою в цьому плані є сцена XV, де виявляється недостатньо, того що Лепорелло ілюструє ознаки ломки, а Дон Жуан ледь відповідає йому через рану. Глядач спостерігає за тим, як Лепорелло презентує хазяїну банку пива. Дон Жуан відкриває її і обливається, після чого дещо оживає, і співає «Арію із пивом» замість «арії з шампанським».

Сцена XIX (Дона Ельвіра, Дона Анна і Дон Отавіо) – за оригіналом показує, як «месники» приходять до балу Дона Жуана в масках, втім у Клауса Гута вони просто блукають в лісі в напівтемряві. Є в сценічному рішенні і елемент комізму - Лепорелло, накрившись плащем, підслуховує бесіду, але

підкрадається надто близько і всі учасники сцени спостерігають, як він, нагнувшись, начебто його не видно, проходить повз них.

Сцена XXI є продовженням розвитку лінії «месників». Вони знаходять в лісі Дон Жуана і Лепорелло, які щось палять і п'ють з паперових стаканчиків посеред сміття. Церліна та Мазетто разом із ними. Анну майже не видно серед натовпу, який танцює безглузді танці. Тільки, коли всі чують крик Церліни, Анна з Ельвірою та Оттавіо, виходять на перший план і тривожно оглядають ліс із ліхтариками. Намагаючись викрити Дона Жуана, всі щільно його оточують його, а Дона Анна навіть сліпить йому в обличчя ліхтарем.

Друга дія продовжується в тому ж самому лісі. В початковій сцені діалогу Лепорелло та Дон Жуана передують крики воронів, що, з одного боку, доповнює картину похмурої темної природи, а з іншого служить пророцтвом нещасливої долі.

В наступний раз ми бачимо Дону Анну в **VII сцені II дії**, де відбувається зіткнення Дон Жуана із месниками. За лібрето і клавіром – це дім Дони Анни, за сценічною версією Клауса Гута – це автобусна зупинка посеред лісопарку, де прокидається із зав'язаними очима Дона Ельвіра.

Одна з ключових в образі Анни – Сцена XIII. Анна загорнута в плаща, неначе в ковдру і виглядає розгубленою. Її речитатив (Речитатив і арія, № 25) вона починає співати, сидячи під деревом, і тримає за руку Дон Жуана, який з'явився ні звідки, як завжди. Це підтверджує ідею того, що подумки вона все ж таки не зі своїм нареченим. Оттавіо сидить віддаль. Сцена заповнюється «туманом» (димом), що надає подіям певної містичності, ірреальності. В середньому розділі вона схиляється Дону Оттавіо на коліна. Фінальний розділ акторка співає уже стоячи і починає роздягатися, спочатку скидаючи плаща, а потім, сукню і прикраси, залишаючись у нижній сорочці. Дон Оттавіо дивиться поперед себе і цього не бачить. Врешті вона бере пістолет і йде в хаші, залишаючи нареченого в розгубленості і в розпачі. Знову залишається певна неоднозначність. Вона вже ілюструвала певну демонстративність в початкових сценах, а отже виникає питання, чи вона дійсно хоче покінчити

життя самогубством, чи просто привернути до себе увагу, і взагалі, вона пішла шукати смерті чи зустрічі із Доном Жуаном. Втім, відповіді на це питання режисер залишає глядачеві. Не можна не погодитися із думкою С. Ходнева, що «тихе сімейне щастя» із Доном Оттавіо для неї, такої, як її змалював режисер – неможливе.

В результаті, парадоксальним чином, трагічність образу Анни, незважаючи на її прихильність Дон Жуану, стає гострішою і глибшою, ніж звичайно у таких прочитаннях. Але ця героїня не є виключенням у постановці. Дон Жуан всю оперу вмирає від рани Командора і здається, що він лише чіпляється за життя в безкінечних розвагах, наркотиках. Сама атмосфера темного лісу (чи лісопарку), в якому відбувається дія доволі гнітюча і неприязна. І персонажі, які наче нізвідки приходять і внікуди зникають подекуди сприймаються як неприкаяні душі, що не можуть знайти спокою, і їхні шляхи раптово перетинаються у цих хащах. Можна бачити в цьому лісі метафору загубленої долі – всі персонажі так чи інакше зробили помилки в на своєму шляху, які і зібрали їх в цьому лісі (чи чистилищі). Тим самим режисер наближується до кіножахів, в яких такий зачин цілком традиційний.

Отже, Дон Жуан у Клауса Гута стає сюжетом про загублені долі і загублені душі, приречені на безкінечні страждання при житті і, можливо, після смерті. В сюжеті наразі не залишається позитивних персонажів або хоча в б таких, які викликали безпосередню симпатію. Навіть безгрішний Дон Оттавіо виглядає занадто безпорадним і безглуздим в своїх спробах завоювати кохання Дони Анни і покарати Дона Жуана.

3.2. Дона Анна в постановці Роберта Карсена.

Канадський режисер Роберт Карсен поставив «Дон Жуана» для La Scala в 2011 році. На думку дослідників, Р. Карсен «закохався в Дон Жуана» і показує його як «вільнодумця, індивідуаліста, не стриманого жодними страхами <....> який зачаровує усіх» [50]. Не випадково, в цій постановці саме Дона Анна «більш ніж охоче займається з ним коханням» [50] і все протистояння

сприймається як жарт. Отже, як і в сценічній версії Клауса Гута, Дона Анна не повстає чемною героїнею.

Роль Дони Анни в прем'єрній версії виконала Анна Нетребко. Пізніше цю партію в цій же постановці співала Анна-Елізабет Мюллер / Hanna-Elisabeth Müller (2017).

Те, режисерська версія буде неординарною, стає зрозумілим уже в увертурі, де на сцені відкривається завіса-дзеркало, перед яким стоїть Дон Жуан і ще на побічній партії «входить у задзеркалля».

Перша сцена позбавляється сценічної глибини в порівнянні із оригіналом, де і портал дому, і кам'яні сходи, і місяць за хмарами. Спочатку величезне дзеркало розвертають спиною, і воно починає виглядати, як якась недобудована споруда. На передній план виходить Лепорелло (його костюм схожий на прораба), але невдовзі завіса взагалі закривається і залишається лише простір перед нею.

Щодо подій у спальні Дони Анни у глядача відразу не залишається сумнівів. Ми бачимо її із Доном Жуаном на величезному ліжку, яке стоїть перед завісою і на якому починається діалог персонажів в Інтродукції (№ 1). Все підсвічено червоним кольором. Дона Анна вдягнута у кремову нижню сорочку (до схожого наряду буде постійно оголюватися Дона Анна у Клауса Гута). Обидва актори певний час співають лежачи, що вимагає уваги до голосу.

Відповідно Дон Жуан нікуди не «вибігає», як зазначено у В. А. Моцарта і ледь імітує опір звабниці Доні Анні. В обіймах тут же їх застає Командор. Анна, встидаючись, сідає і відвертається від дверей, в яку увійшов батько. Згодом вона підводиться, стає за спину батька, і тікає з кімнати, як тільки він виймає зброю. Командор підходить близько до ліжка, замахується шпагою, і тут же отримує удар від Дона Жуана і падає на це ж ліжко.

Анна, повернувшись із Доном Отавіо із розпачем схиляється над батьком, неначе не вірить, що він мертвий. Водночас є певна неоднозначність в тому, що вона лежить на тому ж ліжку у схожій позі уже з іншим чоловіком.

Світла кремова сорочка забруднюється в крові. З приходом Дона Отавіо вона втрачає свідомість. В аріозо «Fugi, crudele, fugi» Анни Нетребко дійсно відчувається рішучість героїні померти. Тим самим Дона Анна повстає необачною, але схильною до каяття жінкою. Вона дійсно в жаху від того, до чого привели її дії.

Інтрижка із Церліною розгортається в залі, яка, вочевидь служить для церемонії весілля, але, через зміну освітлення і появу труни, яку виносять слуги, переосмислюється як церемонія поховання Командора. Саме сюди приходять Дона Анна і Дон Отавіо (Сцена XI). У відповідності із ремарками в клавірі, Анна одягнута в чорне. Її візуальний образ, крім того, доповнюють окуляри, які дещо розсувають часові рамки того, коли саме відбувається дія опери. Крім того, вони із Отавіо починають виглядати як представники мафії. Надалі, коли вони планують помсту, ця асоціація посилюється.

В першій сцені доволі складно було судити про часовий вимір. Судячи зі зброї (шпаги), можна було зрозуміти, що події відповідають оригінальній легенді. Отже навіть така невелика деталь, як окуляри, може дати нове розуміння режисерського задуму.

Крім того, сцена обставлена так, неначе Дон Жуан не впізнає Дону Анну. Поява Ельвіри є для героїв очевидною несподіванкою.

Несподівано Дона Анна запалюється помстою (вочевидь, зрозумівши, що вона для Дон Жуана не єдина) – в цьому акторки майже на всіх спектаклях ілюструють однаковий перехід. Головна мета Речитативу і арії (№ 10) – переконати Дона Отавіо, що Дон Жуан і є той самий вбивця, якому необхідно помститися.

В сцені XIX всі персонажі в вдягнуті відповідно моцартівській концепції в маски. На всіх, включаючи Дона Жуана, червоний одяг, завдяки чому вони майже зливаються із завісою на сцені. Всі три месники знаходяться за сценою – перед диригентською ямою, а Лепорелло закликає їх піднятися до будинку через двері у завісі. Так цікаво виявляється вирішений простір ще в одній сцені опери. Завершується перша дія триколірним фіналом: чорні, білі та червоні

костюми змішуються на сцену, нарешті розкриваючи всю домінуючу сценічну палітру опери, що дає можливість провести аналогію між нею та «Травіатою» Уїллі Деккера.

Друга дія відкривається діалогом (Дон Жуан, Лепорелло) при закритій завісі і з розмиканням сценічного простору. Лепорелло бігає серед глядацьких стільців, падає, а потім уже повертається до Дон Жуана. Пізніше у завісі на декілька метрів над сценою відкривається вікно – під ним Дон Жуан і Лепорелло розігрують сцену перевдягання.

За сценою із селянами на чолі з Мазетто, які переслідують Дон Жуана, Дон Жуан та служниця Ельвіри спостерігають спереду сцени, сидячи на стільцях, спиною до глядачів. Пізніше Дон Жуан, перевдягнутий в Лепорелло йде до них, щоб збити з пантелику.

В секстеті (№ 20) ми спочатку бачимо повністю відкриту червону сцену – арки куліс складаються в безкінечний коридор, який можна бачити, якщо поставити дзеркало навпроти дзеркала. На сцені Лепорелло (в масці і костюмі Дон Жуана) та Ельвіра. Пізніше входять Дона Анна та Оттавіо. За клавиром вони повинні бути зі слугами та факелами, однак тут вони самі. В самому секстеті ми бачимо три пари персонажів, одягнуті у три кольори – біле (Церліна і Мазетто), червоне (Лепорелло та Ельвіра) та чорне (Оттавіо і Анна). В ньому не відбувається майже ніякої сценічної дії. Єдиний момент, який привертає увагу – це оголена жінка на першому плані, яка встає зі стільця (що розташований попереду сцени) в самих панчохах, яку під руку виводить Дон Жуан.

Арія Дона Оттавіо (№ 22) показова тим, що в ній він звертається не до Анни (як, наприклад в версії Дж. Рорера), а до Церліни. Ельвіра (№ 23) залишається абсолютно самотньою в нескінченному коридорі дзеркал. На завершення арії вона скидає червону сукню і залишається в чорній.

В сцені на кладовищі (XII) коридор зникає. Замість нього – чорний фон і вішалка з одягом. Дон Жуан бере червону сукню Ельвіри і імітує, що вдягає її, манерно зображуючи з себе Ельвіру. Чорний фон замінюється на дзеркальне

полотно, в якому відображується глядацький зал в чорно-червоних тонах. Полотно деякий час коливається через що відображення нагадує хвилювання на поверхні величезного озера. Лепорелло та Дон Жуан продовжують перевдягання і в наступному дуеті (№ 24 *O statua gentilissima*). Дон Жуан залишається в чорному фракці.

В наступній сцені, де ми бачимо Дону Анну і дону Оттавіо (*Calmatevi, idol mio*), завіса опускається, і на її фоні звучить ключова арія героїні. Тим самим ніщо не відволікає увагу від власне вокальної партії, яка опиняється на першому місці. Драматизм у виконанні А. Нетребко присутній, однак їй не вдається досягти легкості у виконанні колоратур у фінальному розділі арії.

В фіналі (№ 26) перед глядачем знову величезне дзеркало. Дон Жуан стоїть перед столом із келихами («Ось і вечеря приготовлена»). На ньому фрак і краватка-метелик. Слуги розкладають серветки, сервірують страву та наливають вина.

Раптово сцена заповнюється димом, затемнюється, світло стає синім, дзеркало піднімається, і за ним, наче з глибин аду, на платформі піднімається Командор («Дон Жуан! Я прийняв запрошення»/ *Don Giovanni! A cenar teco*). Окривавлений привид Командора пронизує Дон Жуана мечем, і той помирає в муках. Коридор дзеркал на фоні перефарбовується в червоний колір – колір крові. Дон Жуан згинається та опускається на коліна. Під ними відкривається провал, підсвітлений червоним, що символізує пекельне полум'я. Передній план затемнюється. Вибігають месники і завіса опускається. Уже за опущеною завісою звучить фінальна сцена торжества месників. Втім все не залишається однозначним. В завершальних тактах коди фіналу завіса знову відкривається. За нею ми бачимо Дон Жуана, який спокійно палить сигару подібно до героя американського бойовика. Спочатку глядач бачить в цьому те, що Дон Жуану вдалося обманути долю і врятуватися. Але невдовзі відкривається нове провалля із димом, і опускаються в ад уже месники. Так встановлюється торжество життя над торжеством помсти.

Дон Жуан продовжує палити із посмішкою спостерігаючи за іншими персонажами.

3.3. Дона Анна в спектаклі Джеремі Рорера. Постановка французького режисера Джеремі Рорера / Jérémie Rhorer вперше відбулася в 2017 році для фестивалю Екс-ан-Прованс. Ми будемо аналізувати прем'єрний відеозапис [42]. В ролі Дон Жуана виступив Філіп Слай, Лепорелло зіграв Науель ді П'єрро/ Nahuel di Pierro, а Дону Анну зіграла Елеанора Буратто / Eleonora Buratto, італійське сопрано. Виступивши дебютом із партією Нанетти з «Фальстафа» Дж. Верді в 2013 році вона була названа «багатообіцяючою» співачкою. Також добре була прийнята її Норіна в «Дон Паскалі» Г. Доніцетті (2016, Metropolitan Opera).

Вже з увертюри завіса відкрита, і посеред сцени ми бачимо Філіпа Слая, який пильно вдивляється в глядацький зал. Його оточують інші персонажі, які спостерігають за його поведінкою, неначе очікують якоїсь дії. В ролі декорації виступає сіра пошарпана, наче бетонна стіна.

Так само вдивляючись в зал, Дон Жуан розстібує сорочку. Із появою другої теми увертюри його настрої змінюється із загрозуючого на досить піднесений. Тим самим можна бачити як музика увертюри фактично супроводжується пантомімою. Інші персонажі теж рухаються, що створює мікродинаміку. Раптово Дон Жуан дістає складаного ножа, кладе його на підлогу і починає імітувати жестами якийсь поєдинок. Тим самим ніж стає натяком на подальші криваві події, і водночас підкреслює зниження пафосу і осучаснення трагедії. Надалі ми будемо бачити, що ніж стає ключовим інструментом до розуміння подій в опері, а точніше те, в чийх руках він опиняється.

В процесі розгортання музики увертюри в центрі сцени підсвічується фрагмент, і на нього вкладають простирadlo, яке виконуватиме функцію умовного ліжка спальні, з якої тікає головний герой.

Відразу можна бачити, що костюми усіх персонажів сучасні, доволі нейтральні. Лепорелло вдягнутий у сорочку, брюки і піджак, а сам Дон Жуан у майку, брюки і рубашку. Такий стиль одягу можна визначити як casual.

В першій сцені ми бачимо, як Дон Жуан і Лепорелло фарбують собі на обличчі «маску» синім кольором. Це відбувається не як дань сюжету, а виступає символічним актом, адже приховування особистості Дон Жуана логічно пояснює подальші реакції Дони Анни.

В центр сцени вибігає Дона Анна, в вільній чорній сукні сучасного силуету з вільною чорною юбкою до колін. Вона викручує руки Дон Жуану і неначе прагне дотягнутися до ножа. Врешті Лепорелло підіймає його і передає Анні. Це цікавий жест, адже Лепорелло тим самим стає зрадником свого хазяїна. Дона Анна бере ножа, спрямовує його на Дон Жуана, загрожує, доволі невпевнено, що видає скорботний вираз обличчя Елеонори Буратто. Дон Жуан швидко вибиває його у неї з рук і обіймає. Поява Командора (Девід Лі / David Leigh) примушує персонажів розбігтися в різні сторони сцени. Командор налаштований дуже рішуче і кидається в драку відразу із обома – з Дон Жуаном і Лепорелло. Анна підіймає ніж і передає його батьку, але в схватці ніж раптово встромлюють йому. Втім, сам факт того, що двічі за сцену ніж опиняється саме в руках Дони Анни свідчить про те, що вона не хоче бути жертвою «трикутника Карпмана», а більше схожа на рішучу месницю.

Всі три персонажи наче обіймаються. Лепорелло дивиться на свої руки, неначе вони в крові (самої крої немає) і виймає з-за спини Командора ножа. Після його він кладе ножа на підлогу і ховається під простирадлом. Виглядає так, неначе це саме він, а не Дон Жуан убив його. В такому сенсі ми бачимо, що Лепорелло не тільки зрадник (дає ножа Анні), але й справжній вбивця, який фактично «підставив» Дон Жуана.

Сцена II. Дона Анна повертається із Оттавіо. Ліхтар розгойдується над тілом Командора, прикритим простирадлом. Скорбота Дони Анни не викликає сумнівів. Однак, на відміну від ремарок в клавирі, де вона «опускається вниз біля тіла» [43, р. 20], «кидається до тіла» [43, р. 21], і надалі «вивчає його більш

ретельно», в постановці Дж. Рорера акторка тримається доволі стримано, на дистанції, і лише скорботний вираз обличчя дає можливість зрозуміти, що вона дійсно страждає. На вприсядки біля тіла сидить лише Дон Оттавіо, а Дона Анна несміливо наближується до них. Тому коли в клавирі ми бачимо «Дон Оттавіо пропонує підняти її» чи «вона нарешті встає», на сцені все виглядає зовсім інакше. Дон Оттавіо підтримує її, а вона безвольно повисає у нього в руках, в той час як в клавирі зазначено, що «Дон Оттавіо підтримує її і веде до крісла» [43, р 22]. Опускається до тіла батька Анна пізніше, коли за клавиром «слуги підіймають тіло і несуть його до замку» [43, р. 23].

В аріозо «Fugì, crudele, fugì» героїня відштовхує Дона Оттавіо і виривається у нього з обімів, що уже відповідає клавирним ремаркам. Власне дует «Che giuramento» врешті зближує їх на сцені. Звучить він узгоджено. На завершення Дон Оттавіо вихоплює ножа і погрожує їм невидимому Дон Жуану.

В наступній невеликій сцені (за клавиром – на вулиці) Лепорелло із Дон Жуаном ми бачимо певні зміни в дрес-кодi. Так, Дон Жуан так само залишається в сірому, а Лепорелло змінює одяг на більш фривольний – це напіврозстібнута біла сорочка, з-за якої проглядають татуювання. Декорацій вулиці немає. Дівчата, за яким спостерігають герої ходять поміж сидінь залі. З виходом Ельвіри (виконавиця - Ізабель Леонард) на сцену (Сцена III), вони ховаються за неї. Цікаво, що вбрання Ельвіри скоріше відповідає одягу XVIII століття – це сукня із корсетом та широкою спідницею. А на голові у неї невеликий капелюшок із шлейфом. Так саме епосі відповідає і дівчина-служниця, яка з нею. Ельвіра поводить ся стрмано, але по її поведінці видно неабияку прихильність до Дон Жуана. Служниця носить сумочку. Коли Ельвіра її бере і відкриває ми бачимо в ній пістолет. Чи призначений він для Дон Жуана – поки що невідомо.

Цікавий момент сцени – Лепорелло починає загравати із служницею Ельвіри, поки її хазяйка веде діалог із Дон Жуаном. Врешті Дон Жуан тікає, залишаючи Лепорелло вести діалог замість нього. Водночас обидва персонажі

перевдягаються. Лепорелло до своїх коротких брюк вдягає коротки жакет, що зумовлює його наближення до епохи Дони Ельвіри. В цьому одязі він вже співає «Арію з списком» (№ 4). Під час арії фактично ніякої дії не відбувається, тільки Ельвіра деякий час розлючено ходить навколо Лепорелло і відбувається гра зі світлом.

П'ята сцена (№ 5, «Giovinette, che fate all'amore») ілюструє остаточну «модуляцію» дії у XVIII століття, що підкреслюють сільські костюми, вінки, які надівають дівчата. Перевтілення відбувається і з Дон Жуаном. Тепер він одягнений у світлий довгий камзол, короткі брюки і чоботи, на шиї у нього хустка, що дозволяє йому «вписатися» у відповідний контекст. Втім, в його одязі є дещо дивне – це червоний неначе замазаний у кров комірець, що буквально символізує «кров на руках» героя. Під час Арії Мазето (№ 6) поведінка Церліни ілюструє, що він її дратує і лякає. Опускається завіса, щ відділяє задню частину сцени, скриваючи фонових персонажів, і Церліна залишається на самоті із Дон Жуаном.

Сьомій сцені (№ 7, *La ci darem mano*) передує діалог, в процесі якого Дон Жуан викладає посеред сцени в плямі світла серветку, а на ній - каблучку, неначе робить пропозицію Церліні. Вона сміється. Поява гнівної Ельвіри не дуже дивує героїню, і вона доволі спритно підбирає перстень Дон Жуана, ховаючи його до себе в корсет, поки Ельвіра намагається переконати дівчину, що Дон Жуан розпусник, який намагається її ошукати (№ 8, *Ah! Fuggi il traditor!*). Всупереч гнівним тирадам Ельвіри, вона підбігає до Дон Жуана і намагається його поцілувати (46:10).

На завершення восьмої сцени входить Дона Анна у траурному вбранні (відповідно до позначки в клавірі) що ілюструє чорний капелюх із довгим шлейфом-вуаллю, який нагадує клубок черниць (або апостольник). Можливо він символізує відречення героїні від земних почуттів до Дон Жуана на користь «святого» месництва. Однак сукня помаранчевого чи коралового кольору вказує на дещо інше – на жагу помсти.

За текстом опери вони з Оттавіо входять разом, однак у постановці Дж. Ропера поява Оттавіо відтягнута, що робить Дону Анну трагічнішою постаттю, залишаючи її із стражданнями один на один.

Врешті з'являється і Оттавіо. Повернення Дони Ельвіри (№ 9) спочатку викликає ніяковість Дони Анни, але поступово вона починає відчувати солідарність і навіть обіймає її. Протягом сцени Дон Жуан все ще намагається здобути прихильність Ельвіри. Щодо Анни він поводить себе доволі відсторонено, неначе не впізнає її. Лише коли Ельвіра покидає сцену, він підходить до неї і цілує руку. Це викликає бурхливі емоції, однак скоріше жах, ніж пристрась, що ілюструє поведінка акторки.

Десята сцена (№ 10, «Don Ottavio! Son morta!») ілюструє виразу жаху на обличчі героїні (Додаток, ілюстрація). Він відповідає концепції героїні-жертви, яка дійсно не знала, хто до неї прийшов у спальню рокової ночі. Із образом страждання гармоніює обраний для сцени грим – тіні героїні із блискітками, що сяють неначе сльози. В завершенні вона обіймає Дона Оттавіо, який весь час стоїть на колінах. Під час арії Дона Оттавіо вона спершу стоїть до нього обличчям, періодично він її обіймає. Пізніше вона йде за сцену (на задньому плані висить чорна прозора тюль), бере хрест і несе його від однієї куліси за нею. Так символічно уособлюється месництво героїні через яке вона не може безпосередньо відповідати на почуття Дона Оттавіо. З-за сцени виходить привид Командора і уважно дивиться на Оттавіо. Врешті Дона Анна вішає хреста на стіну. Арія Оттавіо слухається як любовне зізнання, однак весь час він не покидає ножа, якого взяв іще на початку дії. Отже саме він позиціонує себе як збраряддя помсти. Тим часом Анна бере квіти і несе їх до увінчаної квітами труни. Отже на фоні арії відбувається паралельна дія.

Арії з шампанським (№11) передуює «сцена з сигаретами», де Лепорелло, Дон Жуан та двоє друзів колективно палять. Можна припустити, що це не звичайний табак, адже герої поводять себе доволі дивно. Ще до арії Дон Жуан роздягається до сорочки і продовжує її знімати протягом виконання, одночасно виконуючи якісь дивні танцювальні рухи і жести. За ним старанно

спостерігає Лепорелло і неначе намагається все копіювати. Це додає ще одну риси до образу Лепорелло і його взаємовідносин із Дон Жуаном. Він зраджує головного героя через те, що насправді хоче бути схожим на нього, але це не зовсім вдається. За сценою також спостерігає служниця Ельвіри. Стежачи за поведінкою Церліни, яка приходить разом із Мазетто, можна бачити, що вона не засмучена з приводу ситуації і намагається навіть кепкувати над своїм чоловіком. Дуже манерно вона зображує страждання і бажання (№ 12), *Batti, Batti, o bel Masetto*) бути покараною за свою поведінку, що доповнює образ скоріше характерної, ніж ліричної героїні. На фоні сцени ми бачимо слуг, які ходять, розливають вино в келихи, щось прибирають.

Згодом на сцені з'являються Дон Жуан зі слугами в дивному клоунському гримі (№ 13, Фінал), а Дон Жуан – в об'ємній перуці і з намальованою білою маскою. Він так само у відкритій сорочці, але тепер вже босий. Повертаються і «месники», вдягнуті у маскарадні костюми. Дона Анна вдягнута у дивну перуку і в чорній масці. Так само її вбрання залишається чорно-помаранчевим. Її одяг дає їй дещо лякаюче-ляльковий вигляд, однак вона все ще виглядає нажаханою. Ми бачимо, що в руках Оттавіо тим часом опиняється пістолет. На фоні, за чорним тюлем несуть труну. Партія в тріо месників блискуче і майже без зусиль виконується Елеанорою Буратто. При цьому режисер не полишає другого плану. Церліна ходить навколо засмученого Мазетто. Гості сидять за столами, палять і п'ють.

Сцена перемикається на розваги Дон Жуана та Лепорелло. На залаштунку починають щось малювати червоною барвою прямо біля хреста, поставленого Анною раніше. Згодом зі слів вимальовується слово *Liberta*, тобто «свобода». Літерою *t* слугує в ній дерев'яний хрест. З появою на балу месників сцена очищується і на постаменті залишаються лише вони та Лепорелло. Побачивши пістолет в руках Дона Оттавіо, Лепорелло відразу здіймає руки вгору. В Дона Жуана в руках ніж, і він робить вигляд, що не дуже наляканий. В метушні пістолет опиняється в руках Мазетто, він погрожує Дону Жуану теж, але той хапає Церліну, тримаючи її наче щит, а після ще й

приставляє до горла ніж. Лепорелло вихоплює його у Мазетто. В результаті злочинники опиняються зі зброєю а месники без. Продовжуючи погрожувати зброєю. Врешті вони тікають.

Друга дія (№ 14, *Eh, via, buffone, eh via*), починається на тому самому фоні, що і завершується перша. Момент перевдягання (№ 15, *Тріо*) відмічений появою на сцені невеликих ширм – за ними воно і відбувається. Лепорелло вдягає довгий камзол і світлу перуку, зображуючи з себе Дона Жуана. Лепорелло відкриває рота, неначе це він співає. В сцені, де Дону Жуану мають погрожувати озброєні селяни ми бачимо тільки Мазетто (№ 17, *Meta di voi qua vadano*), він бігає із пістолетом у напрямках, які йому вказує переодягнутий у Лепорелло Дон Жуан. Інші «селяни» також починають бігати за сценою, показово, що їх одяг змінюється на сучасний (класичні брюки та сорочки). Віднявши пістоль у Мазетто, Дон Жуан починає різати його кинжалом. Під шум прокидається Церліна. Поранений Мазетто, говорить, що на нього напав Лепорелло.

На початку секстету (№ 20) Дона Анна ходить із доволі похмурим і відстороненим обличчям, кутаючись у сірий піджак. Вона нагадує офісну робітницю. На ній чорна сукня, яка була на початку дії. Вона відштовхує Дона Оттавіо від себе. Підчас «виправдань» викритого Лепорелло акторка лягає на сцену і дивиться в глядацький зал, фактично не приймаючи участі в дії. Можливо, це символізує її байдужість до любовних інтриг і переживань, які відбуваються на сцені.

Так само байдужою залишається вона під час Арії Дона Оттавіо (№ 21 *Al mio tesoro intanto*), зверненої до неї. По черзі до неї підходять персонажі, неначе щоб допомогти отямитись. Однак Вона не реагує ні на кого. Врешті Ельвіра і Церліна вдвох піднімають Анну. Втім, вона залишається стояти, не рухаючись. Дон Оттавіо підходить до неї, однак вона розвертається і йде в протилежний кут сцени, неначе зомбі.

Невеликий дует Церліни і Лепорелло (№ 21 b) пропущений, а отже Арія Дона Оттавіо майже без перерви переходить до арії Ельвіри. На сцені, в том й

самому куті, де лежало тіло Командора, лежать два тіла, вкриті простирадлом. Ми не бачимо, хто це, адже сектор сцени затемнюється під час його розміщення. В процесі виконання арії Ельвіра відкриває простирадло і бачить під ним свою служницю та Дона Жуана. Так відбувається чергове викриття і черговий шок для героїні й так достатньо пораненої головним героєм. Вона спочатку обіймає дівчину, потім Дон Жуана, який продовжує спати і тільки коли він прокидається, йде зі сцени.

Сцена на кладовищі доволі умовна, починається вона майже в повній темряві, із лише одним підсвітленим на сцені сектором, де лежить Дон Жуан і зім'яте простирадло. Пізніше воно стане основним реквізитом сцени. Спочатку Лепорелло робить вигляд, що читає на ньому щось на зразок тексту погроз від Командора, Дон Жуан лякатиме Лепорелло, зображуючи привида. Статуї на сцені немає, і тому Лепорелло звертається (№ 22, *O statua genitissima*) до простирадла, яким наче керує Командор, який ходить ззаду сцени. Врешті він підходить до хлопців, однак вони його не бачать (а тільки лише відчувають, коли привид хапає тканину) і відповідає їм.

Так само в темряві відбувається наступна сцена. Анна в тому ж наряді, що і в попередній – чорна сукня, сірий піджак. Арія (№ 23, «*Crudele*») виконується нею із моральною підтримкою Ельвіри і Церліни, які стоять поряд із стаканом води. Вони озираються на Оттавіо, неначе він – представник протилежного табору.

Сцен покарання виглядає так неначе Дон Жуана терзає невидима потойбічна сила, як одержимого. Навіть коли Командор йде, його страждання продовжується.

Зліва від напису *libertà* в декорації з'являється провал, схожий на печеру. Можливо це символізує ад, в який буквально провалюються грішник. Втім, герой залишається в центрі сцени, його намагається тримати Лепорелло, але той продовжує смикатися, неначе навіжений. Завершується сцена передсмертним криком Дон Жуана, якого в тексті немає. За клавіром «Дон-

Жуан бездиханний падає на землю», а з-під землі виривається полум'я, в якому він зникає.

У Джеремі Рорера Дон Жуан залишається стояти із розведеними в сторони руками, неначе на розп'ятті. Він підсвітлений софітам, в самій близькі, що вкупі з довгим волоссям надає йому схожості із мучеником через асоціацію із Образом Христа. Тим самим Дон Жуан перетворюється на героя, що постраждав за гріхи інших. Точніше, грішили неначе всі (особливо це стосується Лепорелло, який насправді вбив Командора), а він один, хто поплатився.

Остання сцена – торжества месників - зберігається режисером. Дон Жуан залишається стояти в центрі постаменту на сцені. Він дуже уважно слухає учасників сцени, але не рухається. Вглядається в їх обличчя, силячись усвідомити, що з ним відбулося, і неначе хоче доторкнутися (як, наприклад до Ельвіри), але герої його не бачать. Так режисер показує, що головний герої поки що не до кінця усвідомив, що він помер. Анна і Оттавіо тримаються осторонь. Анна деякий час сидить зліва на сцені. Вона в тій самій чорній сукні, що і на початку опери. Деякий час вона тримається самотньо, але в дуєті з Оттавіо (*O, che tutti, o mio tesoro*).

В фінальній коді всі месники стоять обличчям до глядача, а привид Дон Жуана робить рухи неначе керує ними, як невидимий лялькар, роблячи те саме, що й привид Командора.

Отже, в версії Джеремі Рорера (2017) ми бачимо ситуацію виправдання Дон Жуана. Спочатку глядачеві відкривають, що це не він насправді вбив Командора, далі ми бачимо, що всі персонажі доволі швидкі «на розправу». Навіть Ельвіра, яка ледь має сили боротися із власними почуттями до Дон Жуана (це добре ілюструє сцена, коли вона застає його зі служницею), передає Оттавіо пістолет. В фіналі його образ стає схожим на Христа, що підкріплюють довге волосся, костюм, представлений однією лише близькою і протягнуті в сторону руки. Виходить, що безгрішних немає, а постраждав лише він. Втім, за що? За свободу, декларовану написом *libertà* під час сцени

балу у Дон Жуана. І якщо, за неї, до де межа, між свободою в соціальній поведінці і анархією? Ці висновки залишаються на роздум глядачів, але те, що фігура Христа символізує самопожертву і виправдання через страждання «за гріхи» інших, сумнівів немає.

Щодо Анни, то можна було б в такій концепції очікувати, що вона, навпаки, буде представлена якоюсь демоницею, що безжально маніпулює головним персонажем. Втім, ні, вона нажахана вбивством свого батька, і ще більше – коли упізнає в Дон Жуані людину, яка вторглася в її дім. Ніякої інтимної сцени між ними немає – лише один момент обійміва і то, коли Дона Анна нападає на нічного злочинця із ножем, але той перехоплює її бере за плечі. Отже, і Анна невинна жертва. Дещо демонічне в ній з'являється лише в сцені Маскараду завдяки фантастичній перуці і чорно-червоній кольоровій гамі. Хто ж насправді той демон, що винуватий в трагедії? Такого немає, як і немає однозначно позитивної постаті, окрім можливо, Оттавіо, який віддано кохає Анну і врешті добивається від неї прихильності, що ілюструє фінальна сцена (№ 26, «Ось настав час покарання») після сцени покарання грішника.

У виконанні Елеонори Буратто бездоганно звучать як сольні партії, так її лінія в ансамблях – легкі прозорі верхівки, чиста, плинна кантілена, виразні мелізми і колоратури. Втім, те що, вона виконує свою партію фактично без напруги, створює відчуття недостатньої глибини і драматизму, хоча насправді це зумовлено характером самої моцартівської музики. Втім, своєю акторською грою Е. Буратто компенсує нестачу драматизму – це нажахана смертю батька дівчина, яка боїться вбивцю, але готова йти до кінця, щоб покарати його.

3.4. Дона Анна на сцені Львівської опери

Серед останніх постановок можна виділити версію Львівської національної опери, що відбулася в 2018 році.

Режисером-постановником виступив Василь Вовкун, а диригентом – Юрій Бервецький. Не останнє значення в ній має і робота балетмейстера

(Марчелло Алджері). Роль Дон Жуана виконує Петро Радейко, а в ролі Дони Ани виступила Дарина Литовченко (нар. 1989)¹.

Те, що постановка буде сучасною, можна бачити уже в увертюрі в дусі хай-тек, де танцює балет у невидимому одязі і стоїть телефонна будка на зразок британських, а навколо неї на всю сцену – величезна металева конструкція на зразок будівельних ремонтних лаштувань або якоїсь футристичної конструкції. Саме в цій телефонній будці і відбувається інтимна сцена Дони Анни із Дон Жуаном. Навколо ходить Лепорелло у вуличному одязі. У нього величезний сундук, в який він вкладає якийсь дріт. Врешті Дон Жуан вибігає з будки, а за ним виходить Анна. На ній сіра довга напівпрозора сукня вільного крою, яка скоріше нагадує пеньюар. Взуття немає, що надає їй зовнішнього вигляду легковажності

Дон Жуан нагадує своїм одягом (сіра шовкова сорочка та брюки) Дон Жуана з постановки Дж. Рорера, хоча цей позбавлений романтичного ореолу. Замість світлого кудрявого волосся у нього темні окуляри. Дон Жуан доволі неоднозначно затуляє ремінь і застібає блискавку, що дозволяє однозначно інтерпретувати дану сцену. Всю сцену Дарина співає напівлежачи, продовжуючи гру з Дон Жуаном, що ускладнює її виконавські завдання.

Командора б'є електричний струмінь, коли його закриває в будці Дон Жуан. Відзначимо, що Командор носить на голові циліндр, і Оттавіо теж англійського капелюха, що переносить сюжет нібито у Британію 50-х років ХХ століття. Повернувшись Анна просто падає і лежить, поки її не підіймає Оттавіо. Тим часом Оттавіо повертає будку непрозорою стороною і тим самим ховає труп її батька.

В наступній сцені ми бачимо якісь чорні фігури схожі на монахів, які йдуть в глибині сцени, поки розгортається діалог Лепорелло і Дон Жуана. Лепорелло повертає будку. В неї заходить Ельвіра. Вочевидь, не в силах

¹ Випускниця Чернігівського музичного училища та НМАУ імені П. І. Чайковського (клас Валентини Антонюк). В 2012 році здобула гран-прі на конкурсі ім. Н. А. Обухової (Феодосія, Україна, 2012) та того ж року дебютувала в опері «Царева наречена» і в ролі Барбарини в «Весіллі Фігаро» В. А. Моцарта [13].

додзвонитися Дон Жуану, вона кидає трубку і співає арію (№ 3). Замість арії зі списком ми бачимо арію «з айфоном». Лепорелло демонструє Ельвірі мобільний телефон Дон Жуана, в якому є сліди його численних романів і зрад. Тим самим дія, що початково вписувалася в середину ХХ століття, модулює в початок ХХІ. Екран транслюється для глядачів на стіну телефонної будки, і там ми бачимо численні фото, що підтверджують слова Лепорелло.

Замість сільської місцевості (Сцена VIII) ми бачимо, вочевидь, відкриту площадку на природі. Люди бігають, хтось займається фізичними вправами. На всіх світлі сорочки, майки та джинси. Із валіз достають напої і тут же розливають в келихи. Церліна одягнута в дивний наряд, що є компромісом між тенісним костюмом та весільним вбранням.

Поява Дони Анни Та Оттавіо (Сцена XI) відмічена зміною вбрання. Дона Анна тепер в чорному. Одяг Дона Оттавіо не змінюється. В першій арії відчуваються певні недоліки звучання в партії Анни, зокрема недостатня об'ємність голосу і тембру, особливо в високому регістрі.

Так само, як і арія «з айфоном» Лепорелло, діджиталізується і Арія Дон Жуана (№ 12). Єдиним реквізитом тут залишається телефон, на якому Лепорелло знімає на відео Дон Жуана. В сцені із Церліною та Мазетто, надіваючи чорний плащ-пончо в поєднанні із темними окулярами Дон Жуан стає схожим на Бетмена. Месники всі вдягнуті в темпі капелюхи, окуляри і плащі, що робить їх, подібно до постановки Р. Карсена, схожими на мафію. Дон Оттавіо ще й тримає парасольку. В тріо месників відчувається, що голосу Д. Литовченко не вистачає плинності, він динамічно «провалюється» в середині фраз та слів, хоча це може бути і недоліком відеозапису.

На фінальному балі одяг Дон Жуана стає максимально провокативним це чорна шкіряна білизна, лакові чоботи і білий окривавлений халат, в той час як гості одягнуті більш менш чорно. В музичному оформленні додаються вставні танцювальні номери із своєрідним джаз бендом (скрипка, віолончель, віолончель. До самого фіналу месники тримають схопленого Дон Жуана, так що здається, що у нього вже немає шансу на втечу.

Цікаво реалізовано сцену на кладовищі. На сцену виконають чорні манекени із хрестами на шиї. Сюди і приходять нетверезі Лепорелло с Дон Жуаном. На фоні містично здіймається покривало і в телефонній будці починає жевріти якийсь чорний силует. Герої бояться піти й подивитися, хто там.

Дон Оттавіо дарує Доні Анні лілії (Сцена XIII) і полишає саму. Останній розділ арії вона співає, тримаючи квіти. Виконання арії чисте, але колоратури залишають скоріше неприємне враження через напруженість тембру. Польотної легкості, як у Елеонори Буратто не відчувається і вібрато здається надмірним.

Фінальна вечерея представлена пляшкою з алкоголем, яку розпиває Дон Жуан, двома відерцями поп-корну і фруктами, які поїдає Лепорелло. Раптово сцена зафарблюється в червоні кольори – це в будці матеріалізується Командор. На фоні його арії танцює балет в чорних шкіряних костюмах і масках. Це надає всій сцені не стільки демонічний характер, скільки БДСМ-забарвлення. Барви згущуються і груди Дон Жуана підсвітлюються яскравими прожекторами, неначе його тіло покидає душа. В завершенні він вбігає в будку до Командора і зникає. На цьому опера завершується. Отже В. Вовкун пропонує «Дон Жуана» без фінальної сцени. Втім, симпатії до головного героя особливо не відчувається, тому і немає глибини трагізму.

3.5. Арія Дони Анни в інтерпретації Едіти Груберової та Марії Ск'яво.

Порівняльний аналіз інтерпретацій арії Донни Анни “Crudele?! Ah no, mio bene” " у виконанні Едіти Груберової в постановці Teatro alla Scala 1987, диригент Рікардо Муті та Марії Грації Ск'яво в постановці Teatro dell'Opera di Roma у 2019 році, диригент Жеремі Рорер.

Для порівняння інтерпретацій виконавців арії Донни Анна були обрані записи з театрів під час вистав, так як сучасні студійні записи в більшості своїх випадків обробляються за допомогою аудіоредакторів і автентичність

справжнього живого виконання може бути втрачена. Відеоматеріал для дослідження був узятий з відеохостингу "YouTube".

Посилання на записи Едіти Груберової в постановці Teatro alla Scala 1987 року (диригент Рікардо Муті) та Марії Грації Ск'яво в постановці Teatro dell'Opera di Roma 2019 року (диригент Жеремі Рорер) можливо знайти у списку використаних джерел у пункти електронних джерел.

Едіта Груберова і Марія Грація Ск'яво належать до однієї школи оперного співу - Бельканто (італ. *Bel canto* - «гарний спів»), якій властиво плавність переходу від звуку до звуку, невимушеність і легкість **звуквидобування**, рівність голоса у всіх регістрах, а також довге фразування мелодійної лінії. Едіта Груберова є представником «старої школи», у 2017 році вона відсвяткувала своє 50-річчя сценічної діяльності і її ім'я ставлять поряд з такими великими співачками як Беверлі Сілз і Джоан Сазерленд. В її творчості значну роль зіграв успіх в партіях опер Моцарта: «Чарівна флейта», «Викрадення з Сералю» і «Дон Жуан», а її аудіо та відео записи стали еталоном інтерпретації для наступних поколінь співачок.

У рідній стихії класицизму Моцарта Едіті вдається передати нервозність і напруженість Донни Анни в арії «*Crudele! Ah no, mio bene!... Non mi dir bell'idol mio*». В її інтерпретації вражає надзвичайно тонка, вишукана філіровка, щирість, теплотою музичного наповнення, інтонаційна чуттєвість. Оркестр, під керівництвом Рікардо Муті звучить як єдиний злагоджений організм: чіткі і вивірені темпи, контрастна динаміка, баланс між співачкою та інструментами абсолютно ідеальний, а прозорість фактури акомпанементу дає можливість почути всі групи оркестру.

Рікардо Муті, як і Едіта Груберова є провідником між двома поколіннями артистів, народившись в 1941 році і дебютував як диригент в 1966 році його кар'єра розвивалася стрімко. Він був музичним керівником театру Ла Скала з 1986-го по 2005-й. Вперше виявився за пультом «Teatro alla Scala» в 1981 році в опері «Весілля Фігаро». Надалі саме в репертуарі Моцарта Рікардо Муті досягав найбільшого успіху. Серед найвищих досягнень -

трилогія Моцарта на лібрето да Понте («Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Так чинять усі»).

Тандем Марії Грація Ск'яво і Маестро Жеремі Рорер складно назвати ідеальним. Обидва артиста належать до нового покоління музикантів, які вже встигли знайти чималу славу в Європі. На думку музичних критиків, Жеремі Рорер - один з найбільш захоплюючих і універсальних диригентів свого покоління, музичний директор Le Cercle de l'Harmonie, очолює дослідження репертуару 18-го і 19-го століть з використанням інструментів цього періоду і оригінального **налаштування**. Як диригент, Маестро Рорер - відомий інтерпретатор робіт Моцарта, а також сучасних творів.

Незважаючи на всі заслуги диригента, на мою думку, на записи в оперному театрі Риму досить чітко чути розбіжності оркестру з солістом. Запис, зроблений, очевидно, любителем з ложі театру, теж псує загальне враження поганою якістю динамікою мікрофона. Також хочеться відзначити загальну проблему сучасного театру. Порівнюючи два записи чути колосальна різниця в якості і рівні ансамблю. Я вважаю, що тенденція запрошувати на постановку диригентів за місяць до прем'єри досить ризиковано і марно, тим самим музиканти оркестру і хору не встигають «зріднитися» з диригентом. Єдине що рятує в таких постановках, так це зоряний склад солістів і режисер, який намагається об'єднати цей різношерстий колектив загальною ідеєю опери. Мені пощастило побувати на виставі «Ріголетто» в оперному театрі Валенсії, де роль Джильди виконала Марія Грація Ск'яво в минулому році під керівництвом Роберто Аббадо. Мене вразив рівень майстерності співачки а також її неймовірні артистичні здібності, але в партії Донни Анни вона була менш переконлива. Складається відчуття, що вона тягне за собою весь оркестр, їй доводиться розривати фрази додатковими короткими вдихами і до кінця арії просто не вистачає сил філігранно виконати колоратурні пасажі.

Сцена Донни Анни «Crudele?! Ah no, mio bene!... Non mi dir» написана в формі речитативу і рондо. У цій сцені Дон Оттавіо нагадує донни Анни про

весілля, але та ще не може думати про шлюб після вбивства батька. Оттавіо називає Анну жорстокої, вона ж заспокоює його своєю повною любові і ніжності арією і каже, що її скорботу за батьком ще занадто велика, щоб планувати весілля. Речитатив у виконанні Марії Грація Ск'яво звучить важко і неприродно, хоча італійська мова для неї є рідна. Паузи не заповнюються під час програшів оркестру, втрачається відчуття єдиної конструкції. Також хочеться відзначити різницю використання апподжатур. Едіта Груберова виконує всі вказівки нотної редакції Bärenreiter (Bärenreiter-Verlag) 4550a. В арії виконуваної Марією Грація Ск'яво є багато відхилень від початкового темпу *Largetto*, а *rubato* і *ritenuto* в кінці кожної фрази властиві більше оперному веризму. Дивно, що слова «Не говори мені, мій улюблений, що я жорстока з тобою; ти прекрасно знаєш, як я кохаю тебе» співачка співає в зал навіть не глянувши на свого партнера, що свідчить про повної відчуженості і думках про те, як би доспівати цю арію до кінця. Часта підміна голосних, особливо на голосну «е» веде до погіршення розуміння деяких слів і фраз. Особливо це чути в останній фразі «*sentirà pietà di me*», де редукується голосна «е» на ноті ля другої октави і замінюється на голосну «а» внаслідок чого фраза звучить так: «*sentirà pietà di mA*». У мізансцену постановки «*Teatro alla Scala*» де Едіта Груберова на початку арії обіймає свого улюбленого Дона Оттавіо (мексиканського тенора Франсиска Арайса) все виглядає природно і натурально. Запис, зроблений понад тридцять років тому і до цього дня не втратила своєї актуальності і новизни, а Донна Анна великої і неперевершеною Едіти Груберової увійде в золотий пантеон Всесвітньої спадщини людства.

Висновки до Розділу 3. В кожній з чотирьох постановок дія розгортається навколо одного ключового візуального символу-концепта. Так, у Клауса Гута це темний ліс як метафора беспросвітнього життя, у Р. Карсена – це величезне дзеркало, в якому відображуються і губляться не тільки герої, а й глядачі, у В. Вовкуна – це телефон, який стає свідченням прогресу, способом викриття злочинів Дон Жуана, а телефонна будка – місцем, де відбуваються

всі події. Тільки Дж. Рорера пропонує нам багатосимвольну композицію із написом *liberta*, хрестом, християнським образом Христа і складним ножем, який переходить із рук у руки.

Щодо Дони Анни, то важливими елементами її образу стають і вбрання, і сценічні рухи і її сценічна взаємодія із Дон Жуаном. Перша сцена відразу викриває нечемну поведінку героїні у більшості постановок, окрім версії Дж. Рорера, де вона тримається підкреслено відсторонено і вороже. Постійне прагнення позбавитися одягу, яке ми спостерігаємо у Клауса Гута, викликає зневагу до героїні. І, навпроти, у Дж. Рорера вона переважно одягнута так, що не викликає питання щодо її цнотливості, однак чорно-помаранчеві та чорно-червоні кольори в другій половині першої дії повстають дещо лякаючими.

Близький фізичний контакт із Дон Жуаном ілюструє Анна в постановці Клауса Гута, що підкріплює образ не тільки легковажної, але й нестримної і позбавленої уявлень про честь жінки. Це налаштовує глядача проти неї, хоча й. Окрім фізичного контакту, про почуття Дони Анни свідчить міміка і пози. Блискуче передати зміст внутрішніх переживань в цьому плані вдається Елеонорі Буратто (постановка Дж. Рорера) від жаху при упізнанні злочинця до майже кататонічного ступору в другій дії.

Фінал опери у розвитку образу Дони Анни має не менш важливе значення, ніж перша сцена. В залежності від того, обирає режисер «празьку» версію, чи «віденську», можна говорити про її майбутнє. В празькій вона має надію на сімейне щастя із Доном Оттавіо, в віденській – ні. Найгірше складається доля у режисерській версії Клауса Гута, де Анна йде в ліс із пістолетом і скоріше за все закінчує життя самогубством.

Серед виконавиць партії Анни з точки зору вокальних параметрів найбільш переконливими можна вважати версії Елеонори Буратто, а також еталонні виконання М. Ск'яво та Е. Груберової.

ВИСНОВКИ

Аналіз оперної партії Дони Анни та її сценічних версій дає можливість зробити висновки, що вона виконує одну із провідних ролей в опері. Від того, як її інтерпретує режисер, буде залежити загальна концепція опери, а від виконавиці ролі – успіх спектаклю, адже її партія насичена колоратурами і по праву може вважатися однією з найскладніших в опері. XXI століття ілюструє превалююче витіснення «історично поінформованих» режисерських версій опери «Дон Жуан» модерними. Саме такі версії і було обрано для аналізу.

Порівнюючи постановки Клауса Гута (2008) та Джеремі Рорера (2017; 2019), можна розглядати їх як полярні, що пов'язано як раз із трактовкою головного героя та Дони Анни.

Відрізняється вже загальний настрій постановок. Темний ліс, в якому відбувається дія всієї опери у Клауса Гута символізує безпросвітне життя, яким блукають загублені пороками і злочинами загублені душі. Він зумовлює похмуру атмосферу, яка тільки посилюється в другій дії. У Дж. Рорера, навпаки, ми бачимо постійну гнучку зміну декорацій, які ненав'язливо виникають на фоні дії. Жвавість дії зумовлюється і присутністю в більшості сцен фонових мікродій (наливання вина, несення труни, перенесення меблів, написання слова «свобода» тощо). Крім того, відбувається історична еволюція костюмів. Від сучасності ми модулюємо завдяки ним спочатку в моцартівську епоху, а в фінальній сцені й до початку християнства. У Клауса Гута немає жодного позитивного персонажа, і, навпаки, у Дж. Рорера вони не достатньо нагрішили, щоб бути покараними, просто Дон Жуану не пощастило.

Дон Жуан Клауса Гута, якщо і викликає якісь почуття у глядача – то це скоріше відраза, змішана із жалістю. Всю оперу Дон Жуан помирає від отриманої в поєдинку з Командором рани, і його образ життя свідчить про саморуйнування, виражене наркоманією і пияцтвом, в паузах між чим він ще й зваблює жінок, що все одно неминуче привело його до смерті. Ніякого виправдання Дон Жуана у Клауса Гута немає, а є лише відчуття неминучості і невідворотності того, що відбувається. У Джеремі Рорера, навпаки, Дон Жуан

– це світлий образ, який захоплює своїм проникливим поглядом стремлінням до безкінечної насолоди життям, до вільного вибору, що символізує зафіксований на фоні напис «свобода». Його світлі довгі волоси та переважно світлий одяг доповнюють цей дійсно моцартівський образ. В останній же сцені він уподібнюється до фігури Христа, що і символізує виправдання героя, який своєрідно страждає за свої та чужі гріхи, адже, за постановкою він навіть не є вбивцею Командора.

Щодо Дони Анни, то в постановці Клауса Гута, ця жінка хоча і не викликає явної відрази, але навряд чи повагу, оскільки героїня Анетти Даш явно позбавлена цнотливості – вже на початку опери вона повстає легковажною жінкою, яка посеред лісу розважається в обіймах Дон Жуана. Вона постійно взаємодіє із героєм фізично (обійми, поцілунки), і періодично позбавляється одягу, залишаючись у прозорій сорочці. Надмірні жести і емоції, навмисно перебільшені почуття, як, наприклад її страждання через померлого батька, створюють образ нечемної, нещирої і водночас екзальтованої особи, яка ще на початку опери (№ 2, Речитатив і дует) погрожує самогубством. Восстаннє ми її бачимо в розгубленості і розпачі. Вона співає свою знамениту арію (№ 25, Речитатив і арія), і йде в хаші з пістолетом, що скоріше за все означає кінець її життя. Інший варіант, який залишається на розсуд глядача – це можливість того, що вона пішла шукати Дон Жуана, але так і не знаходить. Отже Дона Анна Клауса Гута і виконавиця Анетти Даш – це нечемна і жінка, яка стає жертвою своєї ж легковажності і розбурханості почуттів. Її можна назвати «королевою драми», яка не може насолоджуватись спокійним життям, постійно шукаючи сильних емоцій і почуттів, що робить неможливим її щасливе майбутнє із Доном Оттавіо. Отже, Дона Анна приречена страдати і скоріше за все її спіткав трагічний кінець, до якого вона привела сама себе.

Доні Анні у Джеремі Рорера не властива така широка палітра емоцій, як у Клауса Гута. Втім, можна говорити, що Елеонорі Буратто вдається максимально переконливо передати відчуття жаху і відрази перед вбивцею

свого батька. Ця трагедія настільки її вражає, що майже всю другу дію, вона намагається стояти осторонь інтриги. В сцені упізнання № 10, «Don Ottavio! Son morta!») вона не залишає сумнівів у тому, що не мала жодної гадки, хто є вбивцею, поки не зустріла Дон Жуана ще раз. Скоріше за все, ніякі інтимні стосунки його із ним не зв'язують – не випадково вона не залучається викриття любовних подвигів Дон Жуана в другій дії, а стоїть осторонь. Поводиться відсторонено і не приймає пропозицію Дона Оттавіо скоріше через те, що перебуває в стані глибокого шоку. Не випадково під час його арії (№ 21, *Al mio tesoro intanto*) вона згортається калачиком і лежить в лівому куті сцени, дивлячись в пустоту. Тут можна бачити заглибленість героїні в свої страждання і неможливість перемкнутись на щось інше. Після гибелі головного героя, вона врешті відгукується на пропозицію Дона Оттавіо, що ілюструє фінальна сцена торжества месників і їх мікродуєт згоди в її центрі.

Показовим для цих постановок є різне прочитання фіналу – у Клауса Гута дія завершується загибеллю Дон Жуана, тоді як фінальна колективна сцена просвітленого характеру опускається. Ніяке торжество неможливе, адже всі персонажі опери нещасні і розгублені, і, більш того, Дона Анна, чия партія в цьому фіналі є однією з центральних, скоїла самогубство і цілком логічно, що ця сцена виключається. Опера завершується тим, що Дон Жуан провалюється в яму в тому самому темному лісі, в якому він весь час блукає.

Така трактовка персонажів приводить до майже пародійного «зниження» оригіналу у Клауса Гута, а у Джеремі Рорера, навпаки, Дон Жуан стає майже святим, і вся драма набуває релігійного підтексту, хоча фінал дещо несподіваний і скоріше провокуючий, ніж обґрунтований режисером. Постановку Дж. Рорера можна навіть співставити із мюзиклом Е. Л. Уеббера «Ісус Христос – суперзірка», через фінальну сцену і той візуальний образ, який він створює. Разом із тим у Клауса Гута опера перетворюється з веселої драми на драму з елементами жаху, в якій всі страждають і майже нічого не викликає позитивних емоцій, в той час як Дж. Рорер зберігає дух *dramma giocoso*.

Постановка Р. Карсена для театру Ла Скала може вважатися компромісом між обома підходами як з точки зору трактовки пари персонажів «Дона Анна – Дон Жуан», так і загального настрою. Дона Анна коливається між почуттями до Дон Жуана та бажанням помститися через що її почуття до батька виглядають гіперболізованими, однак героїня не викликає такої зневаги, як у постановці Клауса Гута. Навпаки, життєрадісний маніпулятор-спостерігач Дон Жуан, в його стремлінні до насолоди ближче до концепції Дж. Рорера.

Унікальне в сценічній версії Р. Карсена – ідея величезного дзеркала наче переміщує дію у величезне задзеркалля Льюїса Керрола, і саме це стає найбільш привабливим візуальним образом, доповненим розмиканням сценічного простору (персонажі ходять в глядацькому залі, сидять перед оркестровою ямою тощо). У В. Вовкуна ми теж бачимо свої символи – телефонна будка і мобільний телефон як знаки сучасності, шкіряні БДСМ-костюми для підігрівання публіки.

Найбільш досконалою виконавицею партії Дони Анни, окрім еталонних версії Едіти Груберової та Марії Ск'яво можна вважати Елеонору Буратто з постановки Дж. Рорера. Можливо, її голосу не достає драматизму, але всі верхівки в ансамблях звучать настільки чисто і прозоро, що це буквально наповнює музичну тканину повітрям. В сольних сценах її колоратури позначені легкістю звучання, в якому не відчувається жодного зусилля, що і робить її виконання надзвичайно привабливим.

Аналіз різних сценічних версій дає можливість оцінити неугасиму актуальність оперної спадщини В. А. Моцарта і той безкінечний потенціал до оновлення, який несе в собі його опера, постійно залишаючись сучасною і відкритою для інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. Том 4 № 2 (2021) С. 109–122.
2. Боровик С. Виконавські труднощі в оперній музиці Р. Вагнера (на прикладі партії Тангойзера з однойменної опери). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 36, том 1, 2021. С. 17–22.
3. Галіченко Є. Створення сценічного образу вокального твору на заняттях з постановки голосу. *Час мистецької освіти: збірник статей VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька освіта: пошуки та відкриття» 16 – 17 червня 2020 року*. С. 154 –157.
4. Дон Жуан - опера на 2 дії В.А.Моцарта / "Don Giovanni" - opera in 2 acts by W.A.Mozart. Lviv Opera. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZyhOK0Wa9l4> (дата звернення: 9.05.2022)
5. Дорошенко О.В. Сольний спів як засіб виховання студента-актора. Навчально-методичний посібник. Харків: «Колегіум», 2010. 152 с.
6. 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.
7. Журавльова Т. Екранні інтерпретації оперної класики. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. № 2-3(47-48), 2020. С. 37–50.
8. Ільченко П. І. Постановки сучасної української опери у процесі підготовки режисера музичного театру. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2017. №2 (35). С. 60–67.
9. Касьянова О. Особливості пластично-хореографічної підготовки співака-актора оперного жанру. *Київське музикознавство*, 2015. № 51. С. 52–62.
10. Кізлова О. Моцарт на Подолі: чи вдалася сучасна інтерпретація класичної «Так чинять усі жінки» URL: <https://mind.ua/style/20227664->

- [mocart-na-podoli-chi-vdalasya-suchasna-interpretaciya-klasichnoyi-tak-chinyat-usi-zhinki](#) (дата звернення: 27.12.2021).
- 11.Лін Цзітао. Специфіка інтерпретації образу Василя з опери «Сибір» Умберто Джордано. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2018. Вип. 14. С. 152–167.
 - 12.Левченко В. У пошуках себе: про характерні ознаки оперної спадщини В. А. Моцарта. *Докса: збірник наукових праць з філософії та філології*.— 2017 – Вип. 2 (28). С. 173–181.
 - 13.Литовченко Дарина В'ячеславівна URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Литовченко_Дарина_В'ячеславівна (дата звернення 9.05.2022)
 - 14.Михайлова Н. М. Творчість і співтворчість у комунікативній системі режисер – хормейстер – актор. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал*. Київ, 2010. №2 (7). С. 91–95.
 - 15.Моцарт В. А. Дон Жуан: клавір. М: Музгиз, 1959. 267 с.
 - 16.Назар-Шевчук Л. Амбівалентність: все той же Моцарт, та інший Дон-Жуан (про нову постановку Василя Вовкуна у Львівській опері) або три лектури на тему Дон-Жуана 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: 24.07.2021).
 - 17.Попова О. В. Сценічний дизайн як просторове середовище вистави: дефініція поняття. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : Матеріали V міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів 4-5 лист. 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2021.С. 143–144.

18. Романец Д. А. Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця ХХ – ХХІ століть: дис. канд. мистецтвознавства 025 Музичне мистецтво. Київ, 2021. 203 с.
19. Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі: моногр. Київ: Наукова думка, 1982. 278 с.
20. Стрельчик Ю. М. Оперна арія: довершена вокальна композиція як елемент музично-драматичного твору. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : Матеріали V міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів 4-5 лист. 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2021. С. 133–134.
21. Теодор Курентзис и Ромео Кастеллуччи. TerraceTalk: Дон Жуан 2021. Зальцбургский фестиваль URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IZ6BRgbdHdE> (дата звернення: 9.05.2022)
22. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: науковий журнал. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58–67.
23. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. Київ, 2009. №4 (5). С. 142–153.
24. Черкашина-Губаренко М.Р. Оперний театр у мінливому часопросторі : монографія. Київ : Акта, 2013. 468 с.
25. Шиленко Л. А. Оперний доробок Віталія Кирейка у режисерських сценічних втіленнях: дис канд. мистецтвознавства (доктора філософії) 17.00.03 – музичне мистецтво. Суми, 2021. 208 с.
26. Юдін А. Традиційні та новаторські риси інтерпретації головного жіночого образу опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфлі» у сценічній практиці театру Arena di Verona. *Молодий вчений*. 2020. № 1 (77). С. 68–71.

27. ABAC Song Form URL: <https://www.omarimc.com/a-complete-guide-to-song-form-structure-examples-aaba-aaa-abab-abac/#:~:text=The%20ABAC%20song%20form%20is,C%20section%20instead%20of%20B>. (дата звернення: 9.05.2022)
28. Briggs, Lilianna. *The Heroines of Mozart: The Relationship of Music and Social Status: thesis Bachelor of Music in Applied Music. University of Nevada, Reno. May, 2019. 63 p.*
29. Brown, Kristi. *Overture. Understanding the Women of Mozart's Operas. University of California Press, 2018. (pp.pp. xi-xxvi).*
30. Curtis, L. *The sexual politics of teaching Mozart's Don Giovanni. 2000. NWSA Journal, 12(1), 119—142.*
31. *Don Giovanni: La Scala, Regia Robert Carsen. Direttore Daniel Barenboim. DVD. 2013.*
32. “Don Giovanni” by Wolfgang Amadeus Mozart libretto (Italian Swap English) URL: http://www.murashev.com/opera/Don_Giovanni_libretto_Italian_English (дата звернення: 9.05.2022)
33. *Don Giovanni: Staged by Claus Guth. Wiener Philharmoniker. Bertrand de Billy. DVD. EuroArts. 2008.*
34. Drama Queen URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/drama%20queen> (дата звернення: 9.05.2022)
35. Everist M. *Enshrining Mozart: Don Giovanni and the Viardot Circle. 19th-Century Music, 2001. 25 (2-3) P. 165–189.*
36. Gonzalez, Erin. *Mozart's " Mezzos": A Comparative Study Between Castrato and Female Roles in Mozart's Operas. A doctoral project submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts School of Music College of Fine Arts The Graduate College University of Nevada, Las Vegas. May 2019. 83 p.*
37. Hartford, Kassandra L. *Beyond the Trigger Warning: Teaching Operas that Depict Sexual Violence Journal of Music History Pedagogy, vol. 7, no. 1, 2016. pp. 19–34.*

- 38.Lacasa, I. & Villanueva, I. (2011). La digitalización audiovisual de la ópera: nuevos medios, nuevos usos, nuevos públicos. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, 88, 65–74.
- 39.Lawrence, Richard. Mozart's Don Giovanni: a guide to essential recordings
URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/mozart-s-don-giovanni-a-guide-to-essential-recordings> (дата звернення 9.05.2022)
- 40.Luraghi, Silvia. Kusej's Giovanni no longer controversial URL:
<https://theoperacritic.com/tocreviews2.php?review=sl/2006/szbgiovan0806.htm> (дата звернення 9.05.2022)
- 41.Magda Romanska. The Women of Don Giovanni. URL:
<https://blog.blo.org/the-women-of-don-giovanni> (дата звернення: 24.07.2021).
- 42.Morgan, Holly Dee. Don Giovanni's Avenging Women. Submitted in partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Music Performance by Research/ Faculty of the VCA and Music. The University of Melbourne. 2013. 68 p.
- 43.Mozart W.A. Don Giovanni: Vocal Score / English version by Natalie Macfarren, Essay H. E. Krehbiel. G. Schirmer, New York, 312 p.
- 44.Mozart : Don Giovanni (Jérémie Rhorer, Philippe Sly, Julie Fuchs ...) URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=Hnd5ULYG2no&t=6742s>
<https://theoperacritic.com/tocreviews2.php?review=sl/2006/szbgiovan0806.htm> (дата звернення 9.05.2022)
- 45.Rumph, Stephen. The sense of touch in “Don Giovanni”. *Music & Letters*. Vol. 88, No. 4 (Nov., 2007), pp. 561–58.
- 46.Rusbridger R. The internal world of Don Giovanni. *The International Journal of Psychoanalysis*, 2008. Volume 89, Issue 1. P. 181–194.
- 47.Rushton J. Mozart: Don Giovanni. Cambridge University Press, 1981. 176 p.
- 48.Schneider, Magnus Tessing. The Original portrayal of Mozart's Don Giovanni. Routledge. Taylor & Francis Group, 2022. 261 p.

49. Senici, E. (2010). Porn style? Space and time in live opera videos. *The Opera Quarterly*, 26(1), 63-80.
50. Servidei, Laura. Celebrating La Scala: Robert Carsen's Don Giovanni URL: <https://bachtrack.com/review-don-giovanni-carsen-maltman-esposito-muller-teatro-scala-milan-april-2022> (дата звернення 9.05.2022)
51. Warthen, Cassie. Women in the Mozart-Da Ponte Trilogy: An Honors Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for Honors in Music. Georgia Southern University, 2019. 31 p.
52. Villa, Mauricio. Teatro Real 2020-21 Review: Don Giovanni URL: <https://operawire.com/teatro-real-2020-21-review-don-giovanni/> (дата звернення 9.05.2022)
53. Villanueva, I. & Lacasa-Mas, I. The audiovisual recreation of operas filmed in theaters: An analysis of Don Giovanni by W. A. Mozart. *Communication & Society*, 2021. 34(1). PP. 77–91.
54. Villanueva-Benito, I. & Lacasa-Mas, I. (2017). The use of audiovisual language in the expansion of performing arts outside theaters: Don Giovanni's case, by Mozart. *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, 1238–1260. <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2017-1217>
55. "Vivan le Femmine!" Women in Mozart's Operas. Selections from Mozart with Commentary by Professor Kristi Brown-Montesano. Musicologist, Colburn Conservatory, Los Angeles. URL: http://www.crossroadsnyc.com/files/Mozart_transcript.pdf (дата звернення: 24.07.2021).
56. Zeiss, Laurel Elizabeth. Permeable boundaries in Mozart's Don Giovanni. *Cambridge Opera Journal*. Vol. 13, No. 2 (Jul., 2001), pp. 115–139.