

УДК 78.071.1(436)Моцарт:792.54»17»]:78.072](045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-2-14>

Лю КУО,
orcid.org/0009-0006-1226-7441
творчий аспірант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) 80120752@qq.com

«ДОН ЖУАН» В. А. МОЦАРТА: УНІКАЛЬНІСТЬ ОПЕРНОГО АМПЛУА ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ

Дослідження має на меті виявлення унікальності трактування образу головного героя в опері В. А. Моцарта «Дон Жуан» в світлі проблеми руху як фундаментальної філософської категорії. Зазначено, що від першого виконання твору в Празі у 1787 році образ Дон Жуана виходив за межі традиційних оперних амплуа й вимагав надзвичайних зусиль від виконавця, кидаючи виклик слухачам і руйнуючи стереотипи сприйняття типізованих оперних героїв. Наголошено, що неповторний характер, який презентував головний герой опери, відкривав нову еру в історії оперного театру і вперше піднімав проблематику музичного спектаклю до вершин філософської драми. Окреслено, що поява герою, який здатний організувати світ за власними принципами, є справжнім відкриттям Моцарта. Зазначено, що вперше в історії європейської культури оперний персонаж виходить за межі типізованих оперних амплуа і проявляє неповторний характер. Розглянуто європейські концепції образу Дон Жуана, зокрема, С. К'єркегора, який пов'язував його з формуванням неповторного життєвого шляху, що утворює суб'єктивний вибір у кожен момент існування. Наголошено, що пророцькі інсайди К'єркегора відкривали небачені перспективи у філософській думці, які повною мірою були продовжені вже у ХХ ст. Виявлено, що характерні для Моцарта індивідуальне трактування правила, формування особливої комунікаційної моделі «виконавець-слухач», в якій «воля людини» постає як основна сила організації динамічної системи, визначає основні аспекти неповторного трактування образу головного героя в опері «Дон Жуан». З'ясовано, що образ Дон Жуана має виняткову здатність бути сучасним для кожного історичного періоду і передавати ті актуальні для аудиторії ідеї і настрої, що обумовлювали популярність сюжету в європейській культурі.

Ключові слова: Моцарт, «Дон Жуан» Моцарта, образ Дон Жуана, оперне амплуа, категорія руху.

Liu KUO,
orcid.org/0009-0006-1226-7441
Creative Graduate Student at the Department of History of World Music
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) 80120752@qq.com

DON GIOVANNI BY V. A. MOZART: THE UNIQUENESS OF THE MAIN CHARACTER'S OPERA ROLE

The research aims to reveal the uniqueness of the interpretation of the image of the main character in V. A. Mozart's opera Don Giovanni in the light of the problem of movement as a fundamental philosophical category. It is noted that from the first performance of the work in Prague in 1787, the image of Don Juan went beyond traditional operatic roles and required extraordinary efforts from the performer, challenging the audience and destroying the stereotypes of the perception of typical operatic heroes. It is emphasized that the unique character presented by the main character of the opera opened a new era in the history of the opera house and for the first time raised the issue of musical performance to the heights of philosophical drama. It is emphasized that the presence of two contemporary versions of the opera based on Lorenzo Da Ponte's libretto and the composer's desire to finalize the opera testify to his special interest in the chosen plot and constant search for a better musical version. It is outlined that the appearance of a hero who is able to organize the world according to his own principles is a real discovery of Mozart. It is noted that for the first time in the history of European culture, an operatic character goes beyond typical operatic roles and shows a unique character. European concepts of the image of Don Juan, in particular, S. Kierkegaard, who associated him with the formation of a unique life path, which forms a subjective choice at every moment of existence, are considered. It is emphasized that Kierkegaard's prophetic insights opened unprecedented perspectives in philosophical thought, which were fully extended already in the 20th century. It was revealed that Mozart's individual interpretation of the rules, the formation of a special «performer-listener» communication model, in which «human will» appears as the main force behind the organization of a dynamic system, determines the main aspects of the unique interpretation of the image of the main character in the opera Don Giovanni. It has been found that the image of Don Juan has an exceptional ability to be modern for each historical period and convey those ideas and moods relevant to the audience, which determined the popularity of the plot in European culture.

Key words: Mozart, Don Giovanni by Mozart, the image of Don Juan, opera role, movement category.

Постановка проблеми. Опера Моцарта «Дон Жуан» («Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni») була вперше виконана в Національному театрі в Празі 29 жовтня 1787 року. Прем'єра «Дон Жуана» мала великий резонанс. Сучасники писали про те, що «Прага ніколи не чула подібного» (Deutsch, 1965:303) й відразу відзначили, що «оперу надзвичайно важко виконувати» (Deutsch, 1965:303). Образ головного героя далеко виходив за межі традиційних оперних амплуа й вимагав небувалих зусиль від виконавця, а також кидав виклик слухачам, руйнуючи стереотипи сприйняття типізованих оперних героїв.

Невдовзі після прем'єри в Празі Моцарт запропонував «Дон Жуана» Відню (7 травня 1788 року). Віденська прем'єра включала нові арії (арію дона Оттавіо «Dalla sua parte», арію Ельвіри «In quali eccessi... Mi tradì quell'alma ingrata») і дуєт Лепорелло і Церліни «Per queste» tue manine». Композитор зробив також певні зміни в розгортанні дії, щоб загострити драматичний сюжет, зокрема, скоротив заключний ансамбль у фіналі.

Наявність двох прижиттєвих версій опери на лібрето Лоренцо Да Понте і бажання композитора доопрацювати оперу, свідчать про його особливий інтерес до обраного сюжету і безупинний пошук кращого музичного варіанту. Закономірно, що нові художні рішення сучасних постановників опери відкривають нові аспекти образу Дон Жуана. Тому актуальним є виявлення особливостей трактування композитором оперного амплуа головного героя, яке дозволяє усвідомити багатовимірність смислових полів театрального шедедру Моцарта.

Аналіз досліджень. Опера Моцарта «Дон Жуан», попри великий інтерес виконавців, не так часто розглядається в українському музикознавстві як самостійний феномен (Іванова, 1998; Черкашина, 2015). Західні фахівці звертаються до репертуарної опери Моцарта більш послідовно (Abert, 1974; Schneider, 2008; Steptoe, 1988), але власне образ її головного героя в аспекті специфіки драматургічних, музичних, виконавських параметрів не має спеціального дослідження. Тож запропонований в статті аспект осмислення образу Дон Жуана в ракурсі специфіки виявлення в ньому фундаментальних філософських питань буття людини визначає значну новизну погляду на образ популярного оперного героя.

Виклад основного матеріалу. Сюжет, до якого звернувся Моцарт, має довгу історію в європейській літературі і достатньо вивчений літературознавцями. Згідно з численними розвідками, історія про севільського розпусника, що

отримує покарання за свою поведінку, вперше з'являється в п'єсі іспанського драматурга Тірсо де Моліна «El Burlador de Sevilla, y combidado de piedra» (1630, «Севільський розпусник, або Кам'яний гість»). Вже у першому своєму виході на професійну сцену Дон Жуан як герой постає не просто аморальним представником суспільства, що заслуговує на смерть за порушення прийнятих етичних норм, а репрезентантом нестриманої стихії почуттів. В його образі навіть можна побачити відлуння середньовічного лицарського кодексу, заснованого на культурі Прекрасної Донни та Кохання як символу лицарського служіння. Показово, що іспанський автор вводить у п'єсу комічного персонажа – слугу Дон Жуана (Каталінона), який за правилами барокової доби, відтворює протилежний серйозному комічний світ, в якому всі норми мають зворотній бік. Так відразу оформлюється основна драматична колізія навколо головного героя, що стає більш рельєфною через її зворотній вираз.

Звісно, концепція твору Тірсо де Моліна, який був ченцем, повністю вкорінена в моралізаторсько-релігійний контекст міркувань над легендами про Дон Жуана, що поширювались з Середньовіччя, але об'ємний розворот цієї історії і презентація через широке коло різнохарактерних персонажів визначили довге життя сюжету про севільського спокусника в європейському культурному просторі і різноспрямовані перспективи розуміння вчинків героя. Суттєвих змін в порівнянні із традиційними комічними переказами відомої історії про севільського спокусника зазнав власне й образ головного героя. Вже за життя Моцарта сучасники оцінили новаторський підхід композитора до створення центрального образу опери, який *не вкладався у типізовані виміри* утворення сценічних персонажів, а неоднозначність вчинків Дон Жуана розривала умовності театральної інтриги.

Глибина задуму Моцарта визначила зацікавлення образом Дон Жуана митців наступної романтичної доби. Серед робіт, присвячених опері Моцарта, на особливу увагу заслуговує робота С. К'єркегора «Або-або» (1843), в якій в центрі роздумів геніального данського філософа опиняються герої трьох опер композитора – Керубіно, Папагено й Дон Жуан. Підкреслимо той факт, що об'єктом *філософських* роздумів К'єркегора постають оперні герої. Вперше в історії європейської культури *оперний персонаж виходить за межі типізованих амплуа* і проявляє неповторний характер, що обумовлює індивідуальність поведінки. Образ Дон Жуана, за переконанням

К'еркегора, є кульмінаційним виявленням творчих настанов Моцарта і відкриває шляхи до розуміння не тільки музичного світу композитора, але – ширше – до більш глибокого уявлення про екзистенційні виміри буття людини загалом.

Підкреслимо, що проблема вибору людини вперше була піднята К'еркегором на рівень сутнісних питань її існування. Складність її розв'язання була визначена тим, що існування людини «*постає в постійному русі*» (Мандришук, 2017:74), а «мислити екзистенцію *sub specie aeterni* і в абстракції означає її сутнісно усувати, оскільки *екзистенцію не можна мислити без руху, а рух не можна мислити sub specie aeterni*» (Мандришук, 2017:74). За переконанням філософа, істину можна зрозуміти тільки через рефлексію над власним досвідом, а об'єктивоване знання не має в цьому процесі ніякого значення. Таке перенесення акценту із сфери універсальних загальних цінностей буття людини у царину її *неповторного життєвого шляху*, що утворює *суб'єктивний вибір* у кожен момент існування, відкривало небачені перспективи у філософській думці, які повною мірою були продовжені вже у ХХ ст.

Пророцькі інсайди К'еркегора були тісно пов'язані з оперним доробком Моцарта. Значною опорою для формування новаторської концепції розуміння духовних орієнтирів людини видатним філософом виступила для нього спадщина віденського класика. Так, в роботі «Або-або», філософ порівнює значення розуміння обставин і смислу присутності Дон Жуана у доробку Моцарта із усвідомленням Троянської війни через призму епосу Гомера. І обидва феномени європейської культури передають глибинну гармонію існування людини, що її відлуння ми чуємо і у легендарного грека, і в музиці Моцарта. Вже ця паралель висвітлює непересічну роль Дон Жуана в оперному театрі композитора і виняткове значення його звернення до цього сюжету. Показово, що філософ називає що цей сюжет *єдиним суто музичним сюжетом*, запропонованим життям, що випав на долю Моцарта.

За думкою філософа, Дон Жуан постає провідником безособових вищих сил, що виходять за межі звичайного людського життя, тому його список любовних перемог такий неймовірний. К'еркегор наголошує, що власне образ Дон Жуана *не набуває закінченості, а постає як постійний процес змін і руху*, адже він звертається до Іншого, а все його життя розкривається як звернення до інших людей. Тож вся опера виявляється «колесом фортуни», в центрі якої знаходиться Дон Жуан, який рухає його і є його уособленням, виступа-

ючи провідником його життєвих сил. Відповідно, існування всіх персонажів опери є лише похідним від його власного існування, а в їхньому житті висвітлюється тільки той бік, який повернуто до Дон Жуана.

Продовженням ідей К'еркегора постає масштабне дослідження Г. Аберта (1871–1927), яке до сьогодні залишається фундаментальним джерелом вивчення спадщини австрійського композитора (Abert, 1974). Двотомна книга провідного німецького музикознавця (1-й том вийшов у 1919–1921 роках, 2-й том – у 1923–1924 роках) принесла йому широке визнання і зафіксувала фундаментальні напрямки усвідомлення музики великого віденця. Розгорнутою і монументальною є частина монографії Аберта, присвячена «Дон Жуану».

Концепція Аберта спирається на трактування сутності головного героя опери К'еркегором. Німецький музикознавець наголошує, що сфера Дон-Жуана – «це виключно світ почуттів, максимална напруга земного інстинкту життя, поза яким не існує ніякої цінності» (Abert, 1974:3). Тож сутність характеру Дон-Жуану проявляється не в процесі спокуси жінок, а «у *стихійному чуттєвому бажанні жити і любити*, які наче неконтрольовані сили природи вирвалися назовні» (Abert, 1974:25). Ця руйнівна стихія, яка з перших акордів виходить на поверхню через образ головного героя, презентує його як «володаря життя і смерті». Тому трагічність фіналу проявляє «велич і жах того, що відбувається» і рішуче долає традиційні моралізаторські контексти навколо сюжету про севільського спокусника.

На концепцію Аберта спирається трактування опери Моцарта українськими дослідниками в «Історії опери» (Іванова, 1998). Автори роботи зазначають, що Дон Жуан є типом нового героя на оперній сцені, що не має жодних попередніх прикладів. «У моцартівському герої відчувається романтичне тлумачення “я” як “загадки Сфінкса”, *вмістилища невичерпних суперечливих можливостей*» (Іванова, 1998: 149), – наголошують автори на неповторній сутності характеру головного героя твору Моцарта.

Важливі аспекти трактування композитором образу Дон Жуана проявляє вибір його тембру (баритон). Підсилена увага композитора до можливостей низького чоловічого голосу свідчила про переосмислення традиційної для італійської опери переваги високих чоловічих голосів, яке відбувалось під впливом французької опери. Естетичні та етичні настанови французьких драматургів визначили домінування у вокальному

виконавстві природних тембрів чоловічих голосів з виразним нижнім регістром.

Свого часу ще Г. Аберт вказував, що використання голосів кастратів було нетиповим для німецької опери, а в реальній практиці партії сопрано та альти замість кастратів виконували жінки, або хлопчики (Abert, 1974:254). Тож Моцарт, який прекрасно знав сучасний йому музичний театр різних європейських країн, розширив можливості моделі італійської комічної опери у чотирьох операх віденського періоду, використавши новітні тенденції у сфері оперного виконавства. У такий спосіб відбувалось формування нової парадигми трактування вокального голосу вже не як амплау, а як характеру.

Цікаві міркування щодо сутності образу Дон Жуана висловлює шведський дослідник Магнус Тесінг Шнейдер (Schneider, 2008). Він наголошує, що в той час, коли італійська оперна культура, починаючи з її розквіту на межі XVII століття і аж до кінця XIX ст., була схильна трактувати презентативність дії як сутність опери, німецька оперна культура завжди приділяла значно більше значення текстам. Іншими словами, за думкою автора, італійська традиція традиційно спирається на концепцію мистецтва Арістотеля, а німецька традиція більше пов'язана із поглядами на мистецтво Платона¹.

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

Те, що конфлікт між цими двома точками зору був центральним у сприйнятті Моцарта, влучно демонструють дві думки, пов'язані із Дон Жуаном. Перша належить Лоренцо да Понте, який в

мемуарах 1819 року виступав проти романтичного погляду на зв'язок «тон-слово». Зокрема він критикував автора рецензії на першу лондонську постановку «Дон Жуана» в Единбурзькому журналі, де не було згадано його ім'я та охарактеризовано лібрето як звичайний «транспортний засіб (vehicle) для нот»: «Моцарт дуже добре знав, що успіх опери залежить, *перш усе, від поета*, що без гарного вірша розвага не може бути досконало драматичною. ...Художник зважає на кольори, він ніколи не може зробити це ефектно, якщо тільки він не схвильований і не оживлений словами поета, чия особливість полягає в тому, щоб вибрати тему, сприйнятливую до різноманітності, подій, руху та дії; готувати, призупиняти, доводити до катастрофи; демонструвати персонажів цікавих, комічних, добре підкріплених і розрахованих на сценічний ефект» (Schneider, 2008:20).

Друга думка міститься у додатку до біографії Моцарта Георга Ніколауса Ніссена 1828 року (першої великої біографії композитора), ймовірно написаної дрезденським лікарем Йоганном Генріхом Фойерштайном: «Отже, вірш більше підходить для опери, ніж заземлене полотно для картини? Що ж, це правда, що без ґрунту неможливо багато пофарбувати, але спритний лакувальник завжди зможе виконати заземлення належним чином. Подібні поетично-музичні малюнки нині можна знайти на кожному кутку; якби ще можна було знайти музикантів, які поетично малюють! Коли Моцарт створив опери, він став нашим поетом!» (Schneider, 2008:21).

Отже, необхідність враховувати всі складові вистави як нероздільну цілісність сценічної дії, її музичного втілення, взаємодії слова-звуку відкриває ту глибинну істину, яку так пристрасно шукали античні мислителі. У «Дон Жуані» єднання театральної інтриги і прихованих смислових потоків відбувається настільки органічно, що визначає небувалі перспективи подальших жанрових трансформацій оперних вистав у напрямку для найбільш потаємних аспектів психологічного життя людини та її онтологічних завдань. Платонівська концепція «істини», яку слід відкрити за оманливими тінями життя людини, починає все більш відчутно визначати концепції оперних творів, виводячи їх із сфери розважального у сферу найголовніших буттєвих запитань.

І ще один важливий аспект, який висвітлює новаторську сутність образу Дон Жуана, пов'язаний із новою практикою поведінки виконавців на оперній сцені. Загальною тенденцією стає тяжіння до їхньої більшої рухливості і виразній динаміці пересування. Не випадково Гаetano

¹ Арістотелівська поетика повністю зосереджена на тому, щоб використовувати прийоми, які мають найбільший вплив на аудиторію. Згідно Арістотелю, для того, щоб надати задоволення глядачеві, поетична ілюзія повинна переконати його, тому мистецтво має бути правдоподібним. У платонівській концепції мистецтво повинно бути якомога більш вірним глибинній істині (будь то метафізична, філософська, моральна, соціальна чи психологічна істина). Платон цінував мистецтво не за його здатність захопити і розважити реципієнтів, а за його правдивість і спорідненість із світом вічних форм.

Гваданї – перший виконавець партії Орфея у Глюка – був учнем відомого актора Девіда Гарріка, який у 1740-х роках зробив революцію в сценічному мистецтві вводячи у свої вистави «позатекстові» пантомімічні дії. Він прагнув до збільшення афективної міміки та тілесних жестів із реалістичними деталями, що не слугували простим підкресленням значення слів у традиційній системі риторичних жестів барокових акторів (Schneider, 2008:33). В цьому історичному контексті симптоматично, що Моцарт скаржився на те, що один із виконавців Антон Рааф був «як статуя» на сцені, тому що він «не співав, а стояв там, як дитина біля стільця», а вже «коли він почав співати перший речитатив, то пішло цілком прийнятно» (Schneider, 2008:34).

Надзвичайно цікавим є пояснення М. Шнайдером природи виникнення моцартівських ансамблів, які були, за його переконанням результатом *театральної*, а не музичної музичної складової спектаклю, і способом хореографічної взаємодії виконавців (у речитативах виконавці діяли послідовно; в ансамблі одночасно). Дійсно, ансамблі Моцарта не обов'язково зустрічаються в емоційно насичених ситуаціях, але вони незмінно присутні в ситуаціях, що вимагають від виконавців *певної пантомімічної взаємодії*.

Важливою складовою утворення образу Дон Жуана є ритмічний топос його музичної мови. У дослідженні Вай Джеймсона Алланбрука «Ритмічний жест у Моцарта: “Весілля Фігаро” і “Дон Жуан”» автор зазначає, що весь «майже весь афективний словниковий запас Моцарта, особливо в опері» пов'язаний із *ритмікою танців XVIII ст.*, їх культурними конотаціями та характерними жестами, а також мовою тіла. Це підтверджує його тезу відносно того, що «предметом зображення в музиці є дії людей і ритмічні жести відтворюють рухи кожного героя драми» (Schneider, 2008:52).

Висновки. Образ Дон Жуана має виняткову здатність бути сучасним для кожного історичного періоду і передавати ті актуальні для аудиторії ідеї і настрої, що обумовлювали популярність

сюжету в європейській культурі. Неповторний характер, який презентував Дон Жуан, відкривав нову еру в історії оперного театру і піднімав проблематику музичного спектаклю до вершин філософської драми.

Моцарт приводить у *рух всю жанрову систему* європейської опери і її провідні естетичні настанови. Естетичні й етичні завіти Арістотеля й Платона вперше поєднуються в організації багатовимірної концепції опери «Дон Жуан», яка не вкладається у традиційні жанрові паттерни. Моцарт визначає жанр опери як *drama giocosa*, але зміщує акценти в організації цілого. *Рух від комічного в бік серйозного* у трактуванні історії севільського спокусника назавжди повертає сюжет про Дон Жуана для європейської аудиторії у напрямку розв'язання вічних онтологічних запитань, що їх основи заклав Платон на початку європейської цивілізації.

Моцарт формує *основну колізію твору як співставлення двох принципів існування людини*: у русі постійних змін і у непорушності певних догм, у русі яскравого потоку життя й у холодній незмінності смерті як застиглого страшного інобуття життєвої динаміки. Симпатично, що К'єркегор називає сюжет про Дон Жуана «найбільш музичним» сюжетом. Ми це можемо трактувати саме в тому ключі, що принципи співставлення змінного і незмінного, руху й гальмування є фундаментальними принципами музичного мислення загалом. Тож драматургія «Дон Жуана» Моцарта фіксує зустріч музичного і загальнолюдського, обумовлюючи довге життя образу головного героя, що потрапляє в ситуацію екзистенційного вибору.

Нарешті, *музична мова* головного героя опери тісно пов'язана із танцювальними жанрами, які фіксують виявлення *руху на рівні тілесної пластики*. Цей факт надає образу Дон Жуана виразної об'ємності, життєвої рельєфності, певної «реалістичності», якщо розуміти під цією характеристикою повноту відтворення на оперній сцені фундаментальних засад буття людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іванова І.Л., Куколь Г.В., Черкашина М.Р. Історія опери. Навчальний посібник. За ред. М.Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.
2. Мандришук Л. К'єркегор як предтеча філософії екзистенції та джерело філософування Ясперса. *Практична філософія*. №2. 2017. С. 69–79.
3. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : АктаРік, 2015. 380 с.
4. Abert Hermann. W. A. Mozart. Volume 2. Publisher Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1974 ; Length. 736 p.
5. Deutsch Otto Erich. Mozart: A Documentary Biography. California: Stanford University Press, 1965. 692 p.
6. Schneider Magnus Tessing. The Charmer and the Monument Mozart's Don Giovanni in the Light of Its Original Production. PhD. Department of Aesthetic Studies University of Aarhus. 2008. 298 p.

7. Steptoe A. *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze Di Figaro, Don Giovanni, and Così Fan Tutte*. Clarendon Press, 1988. 273 p.

REFERENCES

1. Ivanova I., Kukol H., Cherkashyna M. (1998). *Istoriia opery. Navchalnyi posibnyk. Za red. M.R. Cherkashynoi* [The History of Opera. Tutorial. Under the editorship M.R. Cherkashina]. Kyiv: Zapovit, 384 s. [in Ukrainian].
2. Mandryshchuk L. (2017). Kierkegor yak predtecha filosofii ekzystentsii ta dzherelo filosofuvannia Yaspersa [Kierkegaard as the forerunner of the philosophy of existence and the source of Jaspers' philosophizing]. *Praktychna filosofia*. № 2. 2017. S. 69–79. [in Ukrainian].
3. Cherkashyna-Hubarenko M. (2015). *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera theater in changing space and time]. Kharkiv : AktaRik. 380 s. [in Ukrainian].
4. Abert H. (1974). *W. A. Mozart. Volume 2*. Publisher Breitkopf & Härtel Musikverlag, Length. 736 p.
5. Deutsch O. (1965). *Mozart: A Documentary Biography*. California: Stanford University Press. 692 p.
6. Schneider M. (2008). *The Charmer and the Monument Mozart's Don Giovanni in the Light of Its Original Production*. PhD. Department of Aesthetic Studies University of Aarhus. 298 p.
7. Steptoe A. (1988). *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze Di Figaro, Don Giovanni, and Così Fan Tutte*. Clarendon Press. 273 p.