

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И МЕТОДИКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КЛЮЧЕВЫХ АРИЙ СОПРАНО В ОПЕРЕ В.А. МОЦАРТА «ДОН ЖУАН»

Ли Цзиньси, Е.Э. Зеленская

Аннотация. В статье исследуются женские персонажи оперы В.А. Моцарта «Дон Жуан» — одной из лучших опер в творчестве Моцарта, которая знаменует собой глубокое погружение в культурный код того времени. Композитор обратился к вечному сюжету о соблазнителе и создал уникальную интерпретацию, отражающую нравы и идеалы аристократического общества. В исследовательской литературе отсутствуют труды, в которых исследуются стилистические и методико-исполнительские особенности женских партий Донны Анны и Церлины, в то время как ключевые арии этих героинь часто исполняются молодыми сопрано, обучающимися в вузах. Исследование этих партий с точки зрения исполнительских и методических особенностей стало предметом данной статьи.

Ключевые слова: Моцарт, «Дон Жуан», опера, вокал, партии, женские партии, женские образы, женские персонажи, Донна Анна, Церлина, методико-исполнительские особенности.

Для цитирования: Ли Цзиньси, Зеленская Е.Э. Стилистические и методико-исполнительские особенности ключевых арий сопрано в опере В.А. Моцарта «Дон Жуан» // Преподаватель XXI век. 2025. № 1. Часть 1. С. 258–268. DOI: 10.31862/2073-9613-2025-1-258-268

258

STYLISTIC AND METHODOLOGICAL PERFORMANCE FEATURES OF THE KEY SOPRANO ARIAS IN MOZART'S OPERA "DON JUAN"

Li Jinxi, E.E. Zelenskaya

Abstract. The article examines the female characters of W.A. Mozart's opera "Don Juan", one of the best operas in Mozart's work, which marks a deep dive into the cultural code of that time. The composer turned to the eternal plot of the seducer and created a unique interpretation reflecting the mores and ideals of an aristocratic society. There are no works in the research literature that explore the stylistic and methodological performance features of the female roles of Donna Anna and Zerlina, while the key arias of these heroines are often performed by young sopranos studying at universities. The study of these parties in terms of performance and methodological features has become the subject of this article.

© Ли Цзиньси, Зеленская Е.Э., 2025



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Keywords: *Mozart, “Don Juan”, opera, vocals, parts, female parts, female images, female characters, Donna Anna, Zerlina, methodological performance features.*

Cite as: Li Jinxi, E.E. Zelenskaya. Stylistic and Methodological Performance Features of the Key Soprano Arias in Mozart’s Opera “Don Juan”. *Prepodavatel XXI vek. Russian Journal of Education*, 2025, No. 1, part 1, pp. 258–268. DOI: 10.31862/2073-9613-2025-1-258-268

Опера Вольфганга Амадея Моцарта «Дон Жуан» — одна из самых знаменитых не только в творчестве композитора, но и вообще в своем жанре. Не потеряла она своей актуальности и до сих пор. Нередко ее можно встретить на концертных афишах, и она обязательно появляется в любом обсуждении оперного искусства. «Дон Жуана» продолжают ставить в таких известных оперных театрах мира, как Гранд-опера, Метрополитен-опера, Большой театр России, Мариинский театр и не только.

Всем известен образ Дон Жуана. Это один из самых узнаваемых и долговечных архетипов мировой культуры. Распутник, соблазнитель и в то же время бунтарь, выступающий против социальных норм, в котором живет жажда жизни, доведенная до крайности, стремление к абсолютной свободе. Однако это оборачивается разрушением и для самого Дон Жуана, и для окружающих.

Но не менее примечательны другие персонажи оперы — женские. Благородная и сильная Донна Анна, охваченная чувством долга перед убитым отцом и стремлением к справедливости. Простая крестьянка Церлина, очарованная Дон Жуаном, простодушная и в то же время искренняя. У героинь разный и психологический портрет, и уровень взаимодействия друг с другом. О творчестве Моцарта существует множество трудов, однако тема данной статьи — женские образы в операх — недостаточно изучена, и в этом заключается новизна исследования.

Среди имеющихся трудов по теме женских образов в операх В.А. Моцарта можно отметить небольшие статьи и издания, в которых разбираются арии для сопрано. Например, «Драматургия женских образов в операх В.А. Моцарта» Я.В. Шевелевой [1], «Концертные арии В.А. Моцарта для колоратурного сопрано» В.А. Жарковой [2], «Оперная ария как литературный текст: феномен межжанрового» А.А. Самковой [3]. Тем не менее многие партии изучены недостаточно. В том числе сложные с точки зрения воплощения образа и исполнения партии Донны Анны и Церлины.

При подготовке данного исследования были изучены фундаментальные труды, посвященные творчеству В.А. Моцарта и истории вокального искусства. Особое внимание уделялось работам, анализирующим оперные сочинения композитора. В качестве теоретической основы послужили исследования Г. Аберта «В.А. Моцарт» [4], О. Захаровой «Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы» [5], Т.Н. Ливановой «Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств» [6], А. Эйнштейна «Моцарт» [7].

Для более глубокого понимания особенностей вокальной интерпретации арий Моцарта были изучены работы, посвященные истории вокальной методики, педагогики и исполнительства. К ним относятся исследования Л.Б. Дмитриева «Основы вокальной методики» [8], В.А. Багадурова «Очерки по истории вокальной методологии» [9], В.В. Емельянова «Развитие голоса» [10], М.А. Дейша-Сионицкой «Пение в ощущениях» [11],

В.П. Морозова «Искусство резонансного пения» [12], М. Гарсиа «Школа пения» [13]. Эти работы позволили проследить эволюцию вокальной техники и выявить специфические требования, предъявляемые к исполнителям музыки Моцарта.

Анализ особенностей арий композитора был сделан на основе исследований Л.В. Колесниковой «Работа над ариями из опер В.А. Моцарта в классе сольного пения высшей школы» [14], Д.А. Нагиной «Опера и концертная ария в творчестве В.А. Моцарта» [15], Д.А. Карташовой «Колоратурное сопрано в произведениях В.А. Моцарта» [16], Н.А. Алфимовой «Вокальный стиль колоратурного сопрано в ариях В.А. Моцарта» [17]. Эти работы позволили систематизировать существующие подходы к интерпретации женских арий Моцарта, а также выявить специфические черты вокального стиля композитора.

Вокальное творчество Моцарта богато яркими женскими образами. Одни из главнейших в «Дон Жуане» — Донна Анна и Церлина. Стоит отметить, что композитор питал особую привязанность к колоратурному сопрано. И это неоднократно отмечалось исследователями. Например, В.А. Жаркова в своей работе это убедительно доказывает. Она пишет, что Моцарт часто обращался к колоратурному сопрано. Исследовательница подчеркивает, что этот вывод напрашивается сам, когда глубоко изучают творческое наследие композитора [2].

Действительно, арии, написанные Моцартом для этого типа голоса, поражают виртуозностью и блеском. Быстрые пассажи, сложные мелизмы и широкий диапазон позволяют обладательницам колоратурного сопрано продемонстрировать техническое мастерство и драматический талант. Вспомним, например, знаменитую арию Царицы Ночи “*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*” из оперы «Волшебная флейта». Она, как и вся вокальная партия, требует от исполнительницы невероятной гибкости и точности. Или лирическую арию Констанцы “*Martern aller Arten*” из того же произведения. Среди других моцартовских героинь можно вспомнить Сюзанну из «Свадьбы Фигаро» или Фиордиллиджи из оперы «Так поступают все». И, конечно же, Донну Анну из «Дон Жуана».

Донна Анна — один из центральных персонажей. Создавая эту партию, композитор ориентировался на вокальные данные своей возлюбленной, талантливой немецкой певицы Алоизии Вебер. Она блистала на крупнейших оперных сценах в первой половине XVIII в. Виртуозное владение *belcanto* позволяло ей изумительно исполнять сложные моцартовские мелодии. Композитор стремился к идеальному сочетанию музыки и исполнительского мастерства и часто говорил, что ария должна сидеть на певце «как хорошо пошитое платье» [18].

Роль Донны Анны — настоящий вокальный вызов для певицы. С одной стороны, это пылкая испанская девушка. А значит, исполнительница должна добиться яркого звучания, в котором слышен темперамент главной героини. Но ее характеризует не только национальность, но и статус: Донна Анна из аристократического рода. В ее партии есть место и для лирики, нежности. Она умеет глубоко чувствовать и по-настоящему страдать¹. Исполнительнице необходимо мастерски балансировать между этими двумя полюсами. А для этого требуется продемонстрировать гибкость и разнообразие вокальных красок своего голоса.

Традиционным стало появление героини в начале оперы со своим сольным номером (каватиной). Однако впервые Донну Анну зритель видит в ансамбле — напряжен-

¹ Возможно, такая двойственность образа реализуется за счет смешения жанровых начал — трагедии и комедии.

ной сцене с Дон Жуаном. Казанова проникает к Донне Анне в дом ночью, и для женщины того времени эта выходка становится возмутительной. Ее краткие, но полные чувства реплики, звучат в высоком регистре. Они отражают страх, гнев и готовность защищаться. Моцарт использует резкие, отрывистые музыкальные фразы, чтобы передать эту крайнюю степень напряжения. Многократное повторяется мотив «Гневом фурии ужасной я сразить хочу тебя» (“*Come furia disperata ti saprò perseguitar!*”). Донна Анна злится, но это и своеобразная клятва отмщения, предвосхищающая дальнейшие действия героини. В этом эпизоде уже заложена основа драматического конфликта, который будет развиваться на протяжении всей оперы.

После столкновения с Дон Жуаном следует трагический момент — известие о смерти отца Донны Анны. Героиня подавлена горем, что отражается в речитативе, написанном в стремительном темпе *Allegro assai* — он передает глубину переживаний и смятение и чувств Донны Анны. Диапазон от e^2 до as^2 отражает эмоциональные перепады от отчаяния до жажды мести. Использование интонаций кварты и квинты, характерных для декламационного стиля, подчеркивает драматизм ситуации. Этот речитатив — переломный момент в развитии образа Донны Анны. Из оскорбленной женщины она превращается в мстительницу и посвящает себя преследованию убийцы отца, который непременно должен быть наказан. Это превращение определяет все ее дальнейшие поступки и делает Донну Анну одной из ключевых фигур в опере Моцарта.

Следующий непосредственно за этой сценой дуэт Донны Анны и Дона Оттавио окончательно формирует героиню. В квартете № 11 она понимает, кто же убил командора. Потрясение и горе постепенно сменяются жаждой мести. Дон Оттавио пытается утешить невесту, но Донна Анна не может смириться с потерей и требует отмщения. Речитатив и ария № 12 звучат как клятва мести.

Далее образ раскрывается в секстете № 21. На фоне сложного переплетения голосов в голосе героини ощущаются решительность и сила воли. Голос Донны Анны звучит особенно пронзительно, ведь она непреклонна в стремлении к справедливости.

В речитативе и арии № 25 перед нами предстает новая грань женского образа. В первых тактах еще слышны прежняя решимость и уверенность. Восходящая интонация чистой кварты $f-b$ и многократное повторение тона b в пятом такте усиливает речевое начало, подчеркивает внутреннюю силу героини. Но появляются и новые интонации — печаль, томление. Героиня сомневается и теперь, когда гнев слегка утих, она начинает осознавать всю сложность ситуации. Эта ария — важный этап в эволюции образа. Она показывает не только сильную и решительную женщину, но и глубоко чувствующую натуру, способную на сложные эмоциональные переживания. Моцарт очень тонко передает этот внутренний конфликт героини. Ария требует от исполнительницы высокого мастерства и способности передать широкий спектр эмоций.

В отличие от аристократической возвышенности Донны Анны, Церлина — совершенно иной женский тип. Внешне — простая крестьянская девушка, а внутри — смелая, дерзкая, живая и энергичная, способная испытывать глубокие чувства героини. Роль Церлины невелика по объему, но ее влияние на драматургию оперы значительно. Интересно, что отголоски ее арий и речитативов присутствуют в персональных номерах Дон Жуана. Этот тонкий композиторский прием связывает образы героев и добавляет в характер Казановы неожиданные черты. Влияние Церлины, пусть и неявное, скрытое в музыкальной партитуре, подчеркивает его уязвимость, способность на искренние

чувства, спрятанные под маской цинизма и беспечности. Эти нюансы придают образу главного героя большую глубину и человечность.

Партию Церлины часто выбирают начинающие вокалистки: она относительно простая с технической точки зрения, мелодичная, понятная с позиции воплощения художественного образа. При грамотном соблюдении вокальной техники исполнение партии Церлины не представляет особой сложности.

Перейдем к сравнению арии двух героинь — Донны Анны и Церлины.

Два ярких женских образа, несмотря на единство тембра колоратурного сопрано и высокую тесситуру партий, стоят на разных образных полюсах. Это противопоставление проявляется не только в их психологическом портрете, но и в музыкальном языке, а также нюансах исполнения.

Церлина — простая деревенская девушка и больше комический персонаж. Ее музыкальная партия легкая и подвижная. Она рисует перед зрителем образ непосредственной, наивной девушки. Жизнерадостность и простодушие крестьянки подчеркивают короткие, изящные мелодии, часто танцевального характера.

Донна Анна — одна из центральных драматических фигур оперы. Ее образ трагичен и обособлен. Моцарт использует для партии героини более глубокие, экспрессивные мелодические обороты, широкие вокальные скачки. Так передаются эмоциональные переживания Донны Анны, гнев и жажда мести. Смысловой лейтмотив персонажа — идея отмщения за смерть отца.

Однако у этих женских образов есть общая черта — обе они очень чувственны, их высказывания наполнены высоким эмоциональным напряжением. Образ Донны Анны на протяжении оперы более устойчив, а вот Церлина проходит через метаморфозы и изменения. Героиня с бытового, комического плана переходит в драматический.

Моцарт разграничивает героинь и по типу голоса. Донну Анну должна исполнять актриса, обладающая колоратурным сопрано и драматическим мастерством наравне с блестящим владением техникой *belcanto*. Перед исполнительницей лежит ответственность выразить богатый спектр эмоций Донны Анны, сложность этого образа. Поэтому звучание должно быть плотным и насыщенным, верхние ноты следует делать подвижными. Здесь перед исполнительницей стоит задача поступенно, с помощью скачков, достичь кульминационных точек. В партии много фиоритур и украшений, и это требует выверенного исполнения. Вокалистка должна соблюсти плавный переход между сложными пассажами и кантиленой.

Если партия донны Анны может быть поручена только колоратурному сопрано, то исполнительницей Церлины может быть также сопрано или даже меццо-сопрано с хорошо развитым и подвижным верхним регистром, а также тип голоса немецкой субретки. Предпочтительно, чтобы исполнительница была молодая, как и ее героиня. В зависимости от типа голоса и образ самой Церлины будет несколько меняться. Если исполнительница обладает колоратурным сопрано — в партии будет больше светлых красок и блеска. Лирическое сопрано сделает звучание более теплым, что тоже хорошо подчеркнет образ Церлины, который близок к народу, более бытовой.

В партиях этих двух героинь музыкальный материал тоже подается дифференцированно. Донне Анне присущи твердые, восклицательные фразы. Они построены на устойчивых интервалах и чаще всего исполняются в динамике *forte*. Вокальная партия у нее мощная, драматичная. Реплики звучат как обвинения, клятвы, полные гнева

и боли. Музыкальный язык Церлины совершенно иной, ее партия органично меняется. Восклицания чередуются с вопросами, и это делает ее эмоциональное выражение естественным.

Разница в музыкальной характеристике героинь хорошо видна при сравнении их первых арий в первом действии. Ария Донны Анны “*Or sai chi l'onore rapire a me volse*” («Только нам известно, кто был соблазнитель») — это обвинительный монолог, полный гнева и горечи. В нем преобладают резкие интонации, сильные динамические контрасты, отражающие ее непреклонное стремление к мести. Ария Церлины “*Batti, batti, o bel Masetto*” («Ну, прибей меня, Мазетто») — это кокетливая и игривая песенка, в которой героиня пытается умиловить разгневанного жениха. Здесь легкая и плавная мелодия. Частые смены динамики и настроения подчеркивают женское обаяние и хитрость Церлины.

Одно из ключевых различий — важная роль речитативности в партии Донны Анны. Даже в ансамблевых номерах ее реплики часто построены по декламационному принципу. Это подчеркивает драматический характер образа. Для речитатива характерна ораторская манера исполнения, присутствуют характерные интонации, ходы на кварты и квинты. В речитативе часто повторяются тоны, присутствует ритмическое разнообразие, близкое к живой человеческой речи в моменты сильного эмоционального напряжения.

В отличие от Донны Анны, партия Церлины лишена такой характеристики. Речитативы в партии Церлины можно найти разве что в ансамблевых номерах, где они выступают средством ведения диалога и развития сюжета, в отличие от партии Донны Анны, у которой это способ глубокого психологического самораскрытия. Музыкальный материал Церлины излагается непосредственно, без предварительного речитативного вступления. Это подчеркивает естественность и некоторую наивность образа, поскольку эмоции Церлины не так глубоки и сложны, как у Донны Анны.

Если сравнивать мелодические линии, то в *Andante* Донны Анны уже с первых тактов заметна тенденция к восходящему движению. Такие мелодические построения требуют от исполнительницы не только виртуозного владения вокальной техникой, но и значительной физической выносливости. Нужно уметь держать глубокое дыхание и уверенно исполнять длительные фразы в высоком регистре на *forte*. При этом требуется сглаживать переходные ноты, чтобы звучание было плавным и выразительным.

Мелодический рисунок партии Церлины принципиально иной. Ее мелодия как бы «кружится» в пределах более узкого диапазона. Повторяющиеся восходящие скачки и мелкие длительности подчеркивают женскую природу героини, ее стремление нравиться и очаровывать. В партии часто встречаются мелизмы, в частности, нисходящие форшлаги. Это придает образу Церлины изящество и шарм.

Исследуя и сравнивая музыкальные характеристики женских партий в опере, отметим различие тесситуры. Партия Донны Анны в основном исполняется в пределах второй октавы, что делает звучание более экспрессивным. Номера Церлины исполняются по большей части в первой октаве. Вторая встречается гораздо реже, вкраплениями. Этот контраст практически буквально демонстрирует различие не только между характерами героинь, но и между разными слоями общества, к которым они принадлежат.

Есть различия и в ритмической организации. Донне Анне присущи распевные, длительные ноты, которые придают вокальной партии статность, величественность, уверенность. Эта ритмическая устойчивость отражает силу духа и сосредоточенность

героини на своей цели. Партия Церлины, наоборот, наполнена легкими и подвижными ритмами, преобладают восьмые и шестнадцатые ноты. Эта ритмическая подвижность делает партию живой, игривой.

Различия в ритмической организации вокальных партий влекут за собой и различные вокально-технические задачи. Исполнительница Церлины должна обладать хорошей дикцией и виртуозной техникой для точного и чистого исполнения быстрых пассажей. Особое внимание следует уделять стабильности гортани на мелких длительностях. Это позволит сохранить легкость и прозрачность звучания на протяжении всей партии.

Исполнительнице роли Донны Анны необходимы мощное дыхание, богатый тембр и умение владеть широким динамическим диапазоном. Вокалистка должна быть способна на яркое и насыщенное звучание с регулярной сменой регистров. При этом важно избегать форсирования и сохранить красоту и благородство тембра. Широта диапазона и драматизм музыкального материала требуют от певицы не только высокого вокального мастерства, но и глубокого понимания героини.

Образы начинают активнее развиваться в дальнейших номерах и получают некоторое сходство. Вторая арии Донны Анны “*Non mi dirbell idol mio, che sonio crudelconte*” («Нет, жестокой, милый друг мой, ты меня не называй») размеренна, в ней слышна глубокая лирическая проникновенность. Жажда мести постепенно уступает место вере в торжество любви и надежде на счастливое будущее с Доном Оттавио. Эта внутренняя трансформация отражается в ее музыке. Появляется плавная, кантиленная мелодия широкого дыхания, которой не было в первой арии. Эта новая мелодическая мягкость раскрывает другую сторону личности Донны Анны — способность испытывать нежность и любовь. Интересно, что появляются изящные группетто и форшлаги, характерные для вокального стиля Церлины. Этот ход словно подчеркивает общечеловеческую ценность любви, способную объединить даже таких разных героинь. Ария завершается ярким, кульминационным восклицанием “*Forse, forse un giorno il cielo ancora*” («Верь мне, верь, что любовь восторжествует»), в котором ощущается надежда и твердая уверенность в своих силах.

Церлина во второй арии “*Vedrai carino*” («Средство я знаю») также предстает в новом свете. Она утешает Мазетто после ссоры и уверяет его в своей любви и верности, но все еще остается непосредственной.

Донна Анна и Церлина встречаются и в ансамблях. Например, в финале первого действия. Обе хотят разоблачить Дон Жуана. Донна Анна восклицает «*Traditore!*» («Обольститель!»). Церлина, пусть и не пострадала так же сильно, но тоже испытала глубокое унижение и гнев. Она подхватывает: “*Tutto, tutto già si sa*” («Знаем нрав мы лживый твой»). Героини едины в своих чувствах и желают добиться справедливости.

Вокальная линия Донны Анны насыщена восходящими хроматизмами, которые передают нарастающее напряжение. Характерны октавные скачки и длительные ноты. Партия Церлины отличается острым пунктирным ритмом и опорой на чистую кварту. Несмотря на различие музыкальных характеристик, партии объединены общей ритмической организацией, что символизирует единство цели героинь.

Та же схема взаимодействия прослеживается и в последующей фразе “*Trema, tremas, scellerato!*” («Бойся, бойся ты, несчастный!»). Голоса героинь сливаются в едином порыве: они обвиняют Дон Жуана. Мелодия ансамбля выдержана в единой динамической гамме — от *piano* к постепенно нарастающему *crescendo* и завершающему *forte* —

кульминации первого действия. Далее Донна Анна и Церлина встречаются в секстете во втором действии, где совместно восклицают: “*Morira!*” («Он умрет!»).

И хотя принципиально партии Донны и Церлины различны, как с точки зрения музыкальной выразительности, так и со стороны вокально-технических сложностей, точки соприкосновения все же есть. Исполнительницы должны безупречно владеть голосовым аппаратом и свободно управлять своим телом при исполнении. Только умелое сочетание этих двух функций откроет дорогу к исполнению этих ярких женских партий.

Выявим критерии, которые важны для достижения точного исполнения женских партий в операх Моцарта. Исполнительницы должны иметь опертое дыхание, добиваться виртуозного звучания и безупречно владеть техникой *belcanto*. Каждая фраза должна быть выверена и осмысленна, звук — собранным и точным, соблюдены нюансы интонации и артикуляции. Дыхание важно развивать для того, чтобы исполнительница могла выдержать длинные фразы и исполнить их безукоризненно.

Итак, в данной статье мы проанализировали женские партии из одной из самых знаменитых опер Моцарта — «Дон Жуан», выявили необходимый подход для их безупречного исполнения и преодоления основных исполнительских трудностей для того, чтобы добиться глубокого, художественно выразительного и стилистически точного воплощения этих ярких моцартовских образов. Разучивание партий Донны Анны и Церлины — важный этап в развитии любой оперной певицы. Выбирая их, исполнительница должна довести до совершенства свое вокальное мастерство и артистический дар.

Церлина — комический второстепенный персонаж. Простота и наивность героини замечательно переданы в ее подвижной, грациозной вокальной партии. Она легко поддается чарам Дон Жуана, но в то же время ей не чужда житейская хитрость. Церлина умеет манипулировать мужчинами, и это ярко проявляется в ее знаменитой арии “*Batti, Batti, o bel Masetto*”.

Образ Донны Анны — один из ведущих в опере. Он, наоборот, более сильный и независимый, воплощает трагедийное начало. Героиня переживает глубокую личную драму. В ее образе воплощены сильные чувства — горе, отчаяние, жажда мести, выраженные в драматичных ариях, таких как “*Or sai chi l'onore rapire a me volse*” и “*Non mi dir, bell'idol mio, Che son io crudel*”. В ансамблевых номерах из финала первого действия и секстета из второго действия голоса партий Донны Анны и Церлины переплетаются, подчеркивая единство чувств и желания персонажей — наказать Дон Жуана.

В образном содержании героини сильно отличаются, но в музыкальных выразительных средствах и вокально-технических сложностях есть точки соприкосновения. Это присутствует в их совместных ансамблевых сценах. Чтобы достоверно воплотить оба этих образа, необходимо не только вокальное мастерство, но и высокий уровень артистизма. Вне зависимости от тембра и образной характеристики, хорошо интерпретировать эти роли получится только благодаря высокому уровню вокального мастерства, владению голосовым аппаратом и артистичностью. А умение совмещать развитую вокальную технику и яркую актерскую игру необходимо для любой оперной певицы, желающей точно воплотить музыкально-драматический образ.

Общие методические рекомендации для исполнительниц женских партий в опере «Дон Жуан» — это владение искусством *belcanto*, которое подразумевает высокий уровень вокальной техники, сильное и опертое дыхание, широкий диапазон голоса, плотный и в то же время естественный звук. При этом необходимо помнить, что голоса во времена Моцарта

обладали особой культурой звучания, разнообразием нюансировки и колорита. *Forте* в музыке Моцарта не должно быть слишком форсированным и перегруженным, напротив — даже в самые яркие кульминационные моменты арий голос на *forte* звучит изящно и легко.

Не всегда динамические оттенки, которые указаны редактором, соответствуют естественному течению вокальной фразы — здесь исполнительнице необходимо найти свое ощущение динамики и привносить соответствующие оттенки там, где это требуется. Для реализации этого умения важно иметь вокальное чутье, большой исполнительский опыт.

Иногда вместо обозначение *diminuendo* мы встречаем в нотах арии знак *sf – p*, который также обозначает постепенное угасание. Акценты у Моцарта обозначаются *sf (sforzando)*. При этом важно придерживаться благородного, аристократического звучания как в партии Донны Анны, так и Церлины.

Для того чтобы подготовиться к исполнению партий из оперы «Дон Жуан», можно использовать упражнения и вокализы Абта, Зейдлера, Конконе, Бордоньи, Панюфки, Маркези. Они помогут подготовить голосовые связки к дальнейшей работе над техническими трудностями в ариях.

Во время разучивания партий важно обратить внимание на все детали авторского текста — мелодический рисунок, штрихи, темп, динамика и текст. Отдельно необходимо проработать произношение, особенно если студент-вокалист не владеет иностранным языком. Для более глубокого проникновения в образ важно понимать текст арии или речитатива, анализировать его и переводить, знать форму и структуру, четко представлять себе сценическое действие, внутри которого расположен этот номер, что происходит на сцене в данный момент.

Параллельно с работой над вокальными техническими трудностями необходимо познакомиться с музыкой Моцарта — инструментальной, камерной, симфонической — а также со стилистикой эпохи классицизма. Это поможет более глубоко проникнуть в стилистику музыки композитора и передать ее в своей интерпретации.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шевелева, Я.В. Драматургия женских образов в операх В.А. Моцарта // Творческое наследие композиторов венской школы: история, педагогика, интерпретация. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2022. С. 90–96.
2. Жаркова, В.А. Концертные арии В.А. Моцарта для колоратурного сопрано: эволюция вокального стиля (исполнительский аспект): автореф. дис. ... канд. иск. М., 2014. 31 с.
3. Самкова, А.А. Оперная ария как литературный текст: феномен межжанрового взаимодействия // Паверманские чтения, литература, музыка, театр: сборник научных трудов. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 36–41.
4. Аберт, Г. В.А. Моцарт. М.: Музыка, 1978. 533 с.
5. Захарова, О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 76 с.
6. Ливанова, Т.Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. М.: Музыка, 1977. 528 с.
7. Эйнштейн, А. Моцарт. М.: Музыка, 1977. 451 с.
8. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики: учеб. пособие. СПб: Лань, Планета музыки, 2019. 350 с.

9. Багадуров, В.А. Очерки по истории вокальной методологии. М.: Госиздат. муз. сектор, 1929–1937.
10. Емельянов, В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. СПб.: Лань, Планета Музыки, 2015. 176 с.
11. Дэйша-Сионицкая, М.А. Пение в ощущениях: учеб. пособие. СПб.: Лань, Планета Музыки, 2016. 64 с.
12. Морозов, В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М: МГК имени П.И. Чайковского, 2008. 592 с.
13. Гарсиа, М. Школа пения. М.: Музгиз, 1957. 127 с.
14. Колесникова, Л.В. Работа над ариями из опер В.А. Моцарта в классе сольного пения высшей школы // Памятные даты истории музыки в зеркале современности: сборник материалов. Курск: Юго-Западный государственный университет, 2016. С. 194–204.
15. Нагина, Д.А. Опера и концертная ария в творчестве В.А. Моцарта. М.: Пробел-2000, 2017. 35 с.
16. Карташова, Д.А. Колоратурное сопрано в произведениях В.А. Моцарта // Культурные тренды современной России: от национальных источников к культурным инновациям. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2022. С. 96–99.
17. Алфимова, Н.А. Вокальный стиль колоратурного сопрано в ариях В.А. Моцарта // Творческое наследие композиторов венской школы: история, педагогика, интерпретация. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2022. С. 7–10.
18. Моцарт, В.А. Полное собрание писем / пер. с нем., фр., англ., предисл. И.С. Алексеевой и др. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.

REFERENCES

1. Sheveleva, Y.V. Dramaturgiya zhenskikh obrazov v operakh V.A. Motsarta [Dramaturgy of Female Images in the Operas of W.A. Mozart]. In: *Tvorcheskoye naslediyе kompozitorov venskoy shkoly: istoriya, pedagogika, interpretatsiya* [The Creative Legacy of Composers of The Viennese School: History, Pedagogy, Interpretation]. Belgorod, Belgorodskiy gosudarstvennyy institut iskusstv i kulture, 2022, pp. 90–96. (in Russ.)
2. Zharkova, V.A. *Kontsertnyye arii V.A. Motsarta dlya koloraturnogo soprano: evolyutsiya vokalnogo stilya (ispolnitelskiy aspekt)* [Concert Arias of W. A. Mozart for Coloratura Soprano: Evolution of Vocal Style (Performance Aspect)]: Extended Abstract of PhD Dissertation. Moscow, 2014, 31 p. (in Russ.)
3. Samkova, A.A. Opernaya ariya kak literaturnyy tekst: fenomen mezhzhanrovogo vzaimodeystviya [Opera Aria as a Literary Text: The Phenomenon of Intergenre Interaction]. In: *Pavermanskiye chteniya, literatura, muzyka, teatr: sbornik nauchnykh trudov* [Paverman Readings, Literature, Music, Theater: Collection of Scientific Papers]. Yekaterinburg, Kabinetnyy uchonyy, 2017, pp. 36–41. (in Russ.)
4. Abert, G. V.A. *Motsart* [V.A. Mozart]. Moscow, Muzyka, 1978, 533 p. (in Russ.)
5. Zakharova, O. *Ritorika i zapadnoyevropeyskaya muzyka XVII — pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priyemy* [Rhetoric and Western European Music of the 17th — First Half of the 18th Century: Principles, Techniques]. Moscow, Muzyka, 1983, 76 p. (in Russ.)
6. Livanova, T.N. *Zapadnoyevropeyskaya muzyka XVII–XVIII vekov v ryadu iskusstv* [Western European Music of the 17th–18th Centuries in a Series of Arts]. Moscow, Muzyka, 1977, 528 p. (in Russ.)
7. Eynshteyn, A. *Motsart* [Mozart]. Moscow, Muzyka, 1977, 451 p. (in Russ.)

8. Dmitriyev, L.B. *Osnovy vokalnoy metodiki: uchebnoye posobiye* [Basics of Vocal Methodology: A Tutorial]. St. Petersburg, Lan, Planeta muzyki, 2019, 350 p. (in Russ.)
9. Bagadurov, V.A. *Ocherki po istorii vokalnoy metodologii* [Essays on the History of Vocal Methodology]. Moscow, Gosizdat. muz. sektor, 1929–1937. (in Russ.)
10. Yemelyanov, V.V. *Razvitiye golosa. Koordinatsiya i trening* [Voice Development. Coordination and Training]. St. Petersburg, Lan, Planeta Muzyki, 2015, 176 p. (in Russ.)
11. Deysha-Sionitskaya, M.A. *Peniye v oshchushcheniyakh: uchebnoye posobiye* [Singing in Feelings: A Tutorial]. St. Petersburg, Lan, Planeta Muzyki, 2016, 64 p. (in Russ.)
12. Morozov, V.P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki* [The Art of Resonant Singing. Fundamentals of Resonant Theory and Technique]. Moscow, Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni P.I. Chaykovskogo, 2008, 592 p. (in Russ.)
13. Garsia, M. *Shkola peniya* [School of Singing]. Moscow, Muzgiz, 1957, 127 p. (in Russ.)
14. Kolesnikova, L.V. *Rabota nad ariyami iz oper V.A. Motsarta v klasse sol'nogo peniya vysshyey shkoly* [Work on Arias from Operas by W. A. Mozart in the Solo Singing Class of Higher Education]. In: *Pamyatnyye daty istorii muzyki v zerkale sovremennosti: sbornik materialov* [Memorable Dates in the History of Music in the Mirror of Modernity: A Collection of Materials]. Kursk, Yugo-Zapadnyy gosudarstvennyy universitet, 2016, pp. 194–204. (in Russ.)
15. Nagina, D.A. *Opera i kontsertnaya ariya v tvorchestve V.A. Motsarta* [Opera and Concert Aria in the works of W.A. Mozart]. Moscow, Probel-2000, 2017, 35 p. (in Russ.)
16. Kartashova, D.A. *Koloraturnoye soprano v proizvedeniyakh V.A. Motsarta* [Coloratura Soprano in the Works of W.A. Mozart]. In: *Kulturnyye trendy sovremennoy Rossii: ot natsional'nykh istochnikov k kul'turnym innovatsiyam* [Cultural Trends of Modern Russia: From National Sources to Cultural Innovations]. Belgorod, Belgorodskiy gosudarstvennyy institut iskusstv i kultury, 2022, pp. 96–99. (in Russ.)
17. Alfimova, N.A. *Vokalnyy stil koloraturnogo soprano v ariyakh V.A. Motsarta* [Vocal Style of Coloratura Soprano in Arias of W.A. Mozart]. In: *Tvorcheskoye naslediyе kompozitorov venskoy shkoly: istoriya, pedagogika, interpretatsiya* [Creative Heritage of Composers of the Viennese School: History, Pedagogy, Interpretation]. Belgorod, Belgorodskiy gosudarstvennyy institut iskusstv i kultury, 2022, pp. 7–10. (in Russ.)
18. Moutsart, V.A. *Polnoye sobraniye pisem* [Complete Collection of Letters]. Transl from Germ., French, Eng., foreword by I.S. Alekseyeva. Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya, 2006, 536 p. (in Russ.)

Ли Цзиньси, ассистент-стажер, Российская академия музыки им. Гнесиных, 1057581216@gnesin-academy.ru

Li Jinxí, Trainee Assistant, Gnesin Russian Academy of Music, 1057581216@gnesin-academy.ru

Зеленская Елена Эмильевна, народная артистка РФ, доцент, кафедра сольного пения Российской академия музыки им. Гнесиных, zelenskayaelena@mail.ru

Elena E. Zelenskaya, People's Artist of the Russian Federation, Associate Professor, Solo Singing Department, Gnesin Russian Academy of Music, zelenskayaelena@mail.ru

Статья поступила в редакцию 06.11.2024. Принята к публикации 25.12.2024

The paper was submitted 06.11.2024. Accepted for publication 25.12.2024