

* * *

1. Badura-Skoda E. Cadenza // The new Grove: dictionary of music and musicians ed. by S. Sadie. 1st. ed. L. : Macmillan, 1980. P. 586–593.

2. Denisova E.N. Neoromanticheskie aspekty v otechestvennom instrumentalnom kontserte posledney treti XX veka [Elektronnyy resurs] : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2001. URL : <http://dissertation1.narod.ru/avtoreferats2/av179.htm>.

3. Muzykalnyy slovar Grouva / per. s angl., red. i dop. d-ra iskusstvovedeniya L.O. Akopyana. M. : Praktika, 2001.

4. Plehanova T.F. Tekst kak dialog : monogr. Minsk : MGLU, 2002.

5. Potebnya A.A. Estetika i poetika. M. : Iskusstvo, 1976.

6. Sambrish E.Yu. Osobennosti realizatsii monologicheskogo kontsertirovaniya v instrumentalnykh kontsertakh A. Eshpaya // Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională. 2007. № 2 (5). S. 63–72.

7. Samoylenko E.M. Zhanrovaya priroda instrumentalnogo kontserta i kontsertnoe tvorchestvo A. Eshpaya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2003.

8. Slonimskiy S.M. Evreyskaya rapsodiya. Kontsert dlya fortepiano, strunnykh, fleyty i udarnykh [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 1999.

9. Slonimskiy S.M. Kontsert «Vesenniy» dlya skripki i strunnogo orkestra [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 1988.

10. Slonimskiy S.M. Kontsert dlya violoncheli i kamernogo orkestra [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 2001.

11. Slonimskiy S.M. Kontsert № 2 dlya fortepiano s orkestrom [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 2001.

12. Slonimskiy S.M. Slavyanskiy kontsert dlya organa i strunnogo orkestra [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 2009.

13. Slonimskiy S.M. Tragikomediya dlya alta i kamernogo orkestra [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 2006.

14. Utkin A.N. O kontsertirovani i ego formah v sovremennoy instrumentalnoy muzyke // Stilevyie tendentsii v sovetskoy muzyke 1960–1970-h godov : sb. nauch. tr. L. : LGITMiK, 1979. S. 63–84.

15. Holopov Yu.N. Kadentsiya // Bolshaya sov. entsikl. / pod obsch. red. A.M. Prohorova. 3-e izd. M. : Sov. entsikl., 1969–1978.

Cadence of the soloist in the instrumental concerts of Sergey Slonimsky

There are considered the cadences of the soloist in the instrumental concerts of Sergey Slonimsky where there is revealed the notion of the traditional and virtuoso and the new type of cadencies in his creative work. Solo cadencies are analyzed from the point of their intonation contents and functional meaning in the work.

Key words: *concert, cadencies, new type, Slonimsky, functions.*

(Статья поступила в редакцию 06.12.2013)

Е.А. ЮНЕЕВА
(Волгоград)

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ИТАЛИИ XVII В.

Описываются особенности возникновения консерваторий в Италии XVII в., анализируется система вокального образования, ставшая мощным фундаментом для развития современных методик обучения пению.



Ключевые слова: *культура эпохи барокко, профессиональное музыкальное образование, консерватории, вокальное искусство.*

История становления профессионального музыкального образования уходит корнями в эпоху итальянского барокко, когда сложились устойчивые закономерности, обусловленные развитием важнейших тенденций в музыкальном искусстве. В первую очередь, это появление и становление оперы и, как следствие, – приоритет вокальных жанров в целом. В XVII в. обучение пению стало основой музыкального образования так же, как во второй половине XVIII в. обязательной стала игра на клавесине, а в XIX–XX вв. – на фортепиано. В настоящее время не подвергается сомнению тот факт, что эпоха барокко оказалась мощным фундаментом для развития современных методик обучения пению. В этой связи целями нашей работы ста-

ли осмысление особенностей возникновения консерваторий в Италии XVII в., анализ системы вокального образования и специфики тех элементов, которые были наиболее важными в профессиональной подготовке.

Появление консерваторий (итал. *conservare* – букв. «сохранять») было подчинено конкретным целям: сохранению и развитию музыкальной традиции, универсальность которой сегодня столь же очевидна, как и перспективы передачи основ профессиональных школ следующим поколениям. Подчеркнем, что история первых музыкальных образовательных очагов тесно пересекается с социальными проблемами, связанными с низким уровнем жизни определенного сословия, выходцы из которого стали первыми выпускниками этих учебных заведений. Часть населения жила тогда в настолько чудовищных условиях, что благотворители были вынуждены прибегать к масштабным мерам, чтобы спасти детей, умирающих от голода на улицах.

Поначалу музыка к данной благотворительности отношения не имела и воспитанников в приютах обучали различным ремеслам, но в XVII в. преподавание музыки заняло основное место в обучении и продолжалось 8–10 лет. Дети, отнесенные к категории бедных и сирот, учились даром, но взамен каждый ученик подписывал контракт (на четыре, шесть, восемь, десять, а иногда и двенадцать лет), обязывающий все это время «душой и телом быть в распоряжении консерватории», иными словами, много и усердно работать. Само собой разумеется, что для обездоленного ребенка попасть в такую школу значило «получить желанные гарантии безопасности и относительного физического комфорта» [1, с. 56].

Вскоре консерватории стали учреждениями, представляющими собой закрытые учебные заведения, в которых воспитывались музыканты с раннего детского возраста. Их общей целью было принять детей, оказавшихся сиротами, беспризорными или нищими, чтобы «обучить студентов грамоте и музыке, предоставить все необходимое: одежду и уход, но в основном направить их на путь к хорошей духовной жизни, без которой любая мирская деятельность бесполезна» [6, с. 59]. Таким образом, студенты консерваторий получали в первую очередь хорошее религиозное, а уж потом музыкальное и литературное образование. Учителей в то время было немного, и практически все они были священниками. По свидетельству А. Бонтемпи, мальчики из всех регионов Италии в возрасте от семи до одиннадца-

ти лет, принятые в консерваторию, вначале обучались христианским доктринам. После официального зачисления в консерваторию изучение музыки становилось для ученика призванием, служением славе Господней, как и при поступлении в семинарию или в монастырь. Теперь ему следовало хорошо себя проявить и, главное, многие годы выдерживать двойное бремя интенсивного преподавания и железной дисциплины: получаемое учениками образование всегда включало исполнение многочисленных религиозных обрядов [7, с. 92]. При пробуждении от сна (зимой в половине седьмого, летом без четверти пять) воспитанник должен был вместе с соседями по спальне петь «*Laudate pueri dominum*» («Хвалите Господа, отроки») на голоса, и с этим пением он должен был умыться, одеться и заправить постель. Затем все отправлялись в часовню для получасовой молитвы, за которой следовала месса. В течение дня также необходимо было несколько раз молиться, в одиночку и вместе, вплоть до вечернего молебна в часовне; помимо этого священным долгом была еженедельная исповедь. Спать ученики отправлялись зимой около десяти, а летом не позднее половины двенадцатого [1, с. 54–55].

Консерватории постепенно становились престижными, и вскоре количество учеников и учителей резко возросло, к преподаванию были допущены не только лица духовного звания, но и миряне. Лучшими считались консерватории Неаполя*, но и в других городах Италии тоже имелись превосходные музыкальные школы, которыми руководили выдающиеся музыканты и прекрасные учителя. В Риме это, прежде всего, знаменитый Вирджинио Мадзокки, Феди и Амадори, в Болонье – Пьер Франческо Този, Франческо Антонио Пистокки и Антонио Мария Бернакки, в Модене славилась школа Франческо Пели, в Генуе – Джованни Пайта, в Милане – Франческо Бривиньо, во Флоренции – Франческо Реди. Венецианская республика в этом ряду являлась некоторым исключением, т.к. ее музыкальные образовательные учреждения предназначались в основном для девочек и носили название «*Ospedali*» («Лечебницы»)**.

* *Santa-Maria di Loreto* (первая консерватория в Неаполе, основана в начале испанской экспансии вице-королем Доном Педро де Толедо около 1537 г.), *Pieta dei Turchini* (1584 г.), *Poveri di Gesu Cristo* (основана в 1589 г. францисканским монахом Марчелло Фоссатро), *San-Onofrio a Capuana* (основана в 1600 г. монахами Святого Онофрио).

** Музыкальное образование для женщин в эпоху барокко представляет большой интерес, требует более глубокого изучения и может стать темой отдельной статьи.

Жесткая самодисциплина стала основой регламента, установленного в этих учебных заведениях: режим дня и распорядок занятий были достаточно строгими. Ученики были обязаны ежедневно один час тренироваться в трудных пассажах, чтобы приобрести искусную технику, второй час составляли упражнения на трели, третий – работа над верной и чистой интонацией перед зеркалом «во избежание гримас, а также приобретения благородных жестов и стройной осанки» [5, с. 146]. Два следующих часа посвящались изучению вкуса и красноречия, а также литературы. После обеда полчаса отводилось изучению теории, еще полчаса – упражнениям в контрапункте, час – композиции, остальное время дня – игре на клавичембало, сочинению канцонетт, мотетов и псалмов, другой работе, соответствующей склонности и таланту ученика [3, с. 232].

Обязательное рабочее время составляло семь часов, при этом два часа в день были посвящены изучению литературы, и еще два часа – композиции и контрапункту. В результате почти все воспитанники знаменитой школы пения и композиции В. Мадзокки, по свидетельству Р. Роллана, были способны не только петь, сочинять музыку, но и говорить о ней. Иногда они «такие же хорошие поэты, как и музыканты; и даже пишут уже не только для музыкального театра, но и для театра комедии*». Во всем они выказывают себя чистокровными художниками и часто превосходят даже литераторов гораздо более тщательным образованием» [4, с. 136].

Занятия проводились по утрам, лучшие студенты собирались в меньшей комнате, где учителя проверяли их работу, и за этим следовало обсуждение. Преуспевающим, в свою очередь, поручали более слабых и младших студентов. Церковный колокол возвещал об обеде, и после периода отдыха следовали самостоятельная подготовка и практика. Обычно студенты практиковались играть на различных инструментах в той же комнате общежития, в то время как другие читали и учили, что смешивалось в жуткую какофонию. Смыслом этого было усиление у студентов концентрации внимания.

Американская исследовательница Г. Лазаревич утверждает, что музыкальные занятия включали также сольфеджио, струнные и другие индивидуальные инструментальные классы (гобой, рог, клавишные, флейта, труба, тромбон), т.е. певцы должны были овла-

деть и музыкальным инструментом. Академические классы включали латынь, французскую и итальянскую литературу, каллиграфию, географию, физику, эстетику и математику, а также декламацию для применения ее в пении. Помимо всего вышеперечисленного, студенты пели в монастырях и театрах, читали прологи и интермедии, становились участниками *dramma-sacro* (т.е. «священных драм»), с религиозным сюжетом), часто представляемых в королевском дворце в честь визита кардиналов или знати [8, с. 16]. При этом условия их жизни были далеки от идеала, и часто темное и сырое общежитие с голыми стенами, высокими потолками и каменными полами использовалось в качестве учебных комнат. Исключение составляли только помещения для молодых кастратов: комнаты их были лучше освещены, а здоровье поддерживалось лучшими продуктами. Они особенно ценились в консерваториях, потому что деньги, заработанные их успешными выступлениями в частных домах, церквях и при королевском дворе, были источником финансовой поддержки для консерваторий.

Все сказанное выше дает основания сделать вывод о том, что упорный, постоянный и тяжкий труд способствовал развитию уникального технического уровня певца. Долгие годы учения давали вокалистам XVII в. голос, никогда их не подводивший, способный преодолеть любую вокальную трудность и выразить самое тонкое чувство. В этой долгой и терпеливой первоначальной тренировке, по видимому, кроется причина совершенной красоты новой вокальной манеры, которая обеспечила блестящий расцвет певческого искусства эпохи *Settecento*, представленного окруженными легендами творчеством великих вокалистов XVII–XVIII вв. По мнению Э. Симоновой, «именно в их мире родилось подлинное искусство *bel canto* – искусство безупречного пения, требовавшее от посвященных многочасовых ежедневных занятий в течение многих лет, когда пение, и только пение определяло для них сам способ и стиль жизни» [5, с. 129].

Литература

1. Барбье П. История кастратов. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006.
2. Кузнецова И.С. Музыка Барокко: эстетические и общественные идеалы // Вестн. Балт. фед. ун-та им. И. Канта. 2011. Вып. 6. С. 66–74.
3. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1 : Под знаком Аркадии. М., 1998.
4. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 1: История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. М. : Музыка, 1986.

* Как, например, Лоретто Виттори (*Loretto Vittori*, 1600–1670) – прославленный кастрат-сопрано, певец Сикстинской капеллы, композитор, автор оперы «Галатее».

5. Симонова Э. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии da capo): исследование. Уфа : РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова, 2005.

6. Archivio di Santa Maria di Loreto, settembre 1692. pagina 59.

7. Bontempi A. Historia musica. Prima e seconda parte della teorica / под ред. Biancamaria Brumana. Bologna: Ut Orpheus, 2010.

8. Lazarevich G. The role of Neapolitan intermezzo in the evolution of eighteen-century musical style: symphonic and dramatic aspects 1685–1735. Michigan, Columbia University, 1970.

* * *

1. Barbe P. Istoriya kastratov. SPb. : Izd-vo Ivana Limbaha, 2006.

2. Kuznetsova I.S. Muzyika Barokko: esteticheskie i obschestvennyye idealy // Vestn. Balt. fed. un-ta im. I. Kanta. 2011. Vyip. 6. S. 66–74.

3. Lutsker P., Susidko I. Italyanskaya opera XVIII veka. Ch. 1 : Pod znakom Arkadii. M., 1998.

4. Rollan R. Muzyikalno-istoricheskoe nasledie. Vyip. 1: Istoriya operyi v Evrope do Lyulli i Skarlatti. Istoki sovremennogo muzyikalnogo teatra. M. : Muzyika, 1986.

5. Simonova E. Iskusstvo arii v italyanskom opernom barokko (ot renessansnoy kantsonetty k arii da capo): issledovanie. Ufa: RITs UGAI im. Zagira Ismagilova, 2005.

6. Archivio di Santa Maria di Loreto, settembre 1692. pagina 59.

7. Bontempi A. Historia musica. Prima e seconda parte della teorica / pod red. Biancamaria Brumana. Bologna: Ut Orpheus, 2010.

8. Lazarevich G. The role of Neapolitan intermezzo in the evolution of eighteen-century musical style: symphonic and dramatic aspects 1685–1735. Michigan, Columbia University, 1970.



History of establishment of music education in Italy of the XVII century

There are described the peculiarities of conservatoires in Italy of the XVII century, analyzed the system of vocal education that became the strong foundation for development of the modern methods of teaching vocal.

Key words: *culture of the Baroque epoch, professional musical education, conservatoires, vocal art.*

(Статья поступила в редакцию 10.02.2014)

Е.И. ДАРИУС
(Барнаул)

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА В.В. ПАНОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАБОТЫ БАРНАУЛЬСКОГО ФИЛИАЛА ВСЕСИБИРСКОГО ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ «НОВАЯ СИБИРЬ»

Освещается развитие изобразительного искусства на Алтае во второй половине 1920-х гг. Впервые в научный оборот вводятся сведения о барнаульском периоде жизни чешского художника В.В. Пановского, приехавшего в Россию по приглашению А.В. Луначарского и ставшего председателем Барнаульского филиала Всесибирского общества художников «Новая Сибирь» и организатором художественной школы в Барнауле.



Ключевые слова: *В.В. Пановский, Алтай, Барнаул, Всесибирское общество художников «Новая Сибирь», Барнаульский филиал «Новой Сибири», художественная школа.*

После революции 1917 г. и установления советской власти на Алтае наблюдалось оживление художественной жизни. В 1918 г. в Барнауле было организовано Алтайское художественное общество (АХО), которое стало средоточием всей культурной жизни. Около него группировались художники, члены общества организовывали выставки, основали среднюю художественную школу, а несколько позднее – и первый художественный музей в г. Барнауле [8]. Однако уже через несколько лет, в годы нэпа, пережив свой расцвет, это творческое объединение начало клониться к упадку. Художники были лишены поддержки, в том числе материальной, и невольно оказались в положении людей, предоставленных самим себе. Это вынуждало их уезжать с Алтая. К этому времени центром по объединению художественной жизни в Сибирском регионе стало общество «Новая Сибирь», созданное в Новосибирске в 1926 г.

С 3 по 6 января 1927 г. в Новосибирске состоялся Первый Сибирский съезд художников, организованный членами общества. «От Горного Алтая на съезд прибыл Чевалков <...> Группа художников Барнаула послала молодого и деятельного А. Борисова» [5, с. 83]. Активно выступая на съезде, А.Н. Борисов говорил о проблемах, связанных с бедственным