

АЛЕКСАНДР АНТОНОВСКИЙ В КЛАССЕ ПЕНИЯ ДЖАКОМО ГАЛЬВАНИ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Цыбулько Олег Анатольевич

УДК 784.2:37.015.3+78(470)

Академия хорового искусства

имени В.С. Попова

г. Москва, Российская Федерация

E-mail: tibulkooleg@yandex.ru

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Александр Антоновский - блистательный бас, который в истории русского оперного искусства конца XIX века оставил значительный след, став первым исполнителем главной партии Пана Воеводы в одноименной опере Николая Андреевича Римского-Корсакова, Оливье в опере *Мария Бургундская* Павла Ивановича Бларамберга, Боярина в опере *В грозу* Владимира Ивановича Ребикова. Ключевую роль в развитии его уникального голоса и техники сыграл представитель болонской вокальной школы, итальянский педагог Джакомо Гальвани, в классе которого А. Антоновский учился в Московской консерватории с 1882–1886 годы. Междисциплинарность, совместимая с певческой традицией болонской школы и передовыми знаниями в области физиологии органов дыхания и гортани, были той методологической основой, на которую опирался маэстро Гальвани в своей педагогической работе. Написанный им специально для Московской консерватории в 1882 году трактат *Практические наблюдения за голосовым аппаратом (Observations pratiques sur l'organe de la voix)* помогает восстановить педагогические принципы маэстро. Тот факт, что выпускник консерватории, бас Антоновский, сразу был приглашен в Императорский Большой театр, где в первый год службы исполнил ведущие партии, говорит о его невероятной консерваторской подготовке. Газетные рецензии того времени пестрели восторженными отзывами о выступлениях 23-трех летнего дебютанта. Критики отмечали не только могущество и красоту баса А. Антоновского, но и исключительное артистическое мастерство, способность к перевоплощению, глубокое проникновение в образ.

Ключевые слова: Александр Антоновский, Джакомо Гальвани, Московская консерватория, ученические вечера, пресса.

В истории русского вокального искусства имя Александра Антоновского (1863–1939 гг.) известно как имя артиста, ставшего первым исполнителем главной партии Пана Воеводы в одноименной опере Николая Андреевича Римского-Корсакова, Оливье в опере *Мария Бургундская* Павла Ивановича Бларамберга, Боярина в опере *В грозу* Владимира Ивановича Ребикова, и певца, который выступал в роли Гремина в Опере *Евгений Онегин* тогда, когда за пультом стоял сам композитор, Петр Ильич Чайковский.

А. Антоновский начал свою певческую карьеру в Московском Императорском театре сразу же после завершения обучения в Московской консерватории, где он учился в классе сольного пения у профессора консерватории, итальянца Джакомо Гальвани (Giacomo Galvani, 1825–1889).

Его исполнительский успех, отмеченный уже в первых откликах прессы на работу дебютанта, а также яркие работы в премьерных постановках русских композиторов, оставили след не только в русской национальной музыкальной культуре, но и стали маяками исторической памяти, напоминающими о художественном опыте прошлого, его творцах и выдающихся личностях. Эти маяки помогают сегодня воссоздать полноту исторического времени не только в вокальном искусстве. Они восстанавливают историческую память о забытых и полузабытых именах, наконец, сохраняют национальную идентичность, передавая из поколения в поколение ценности и устремления русской музыкальной культуры.

Ученик представителя великой болонской школы Джакомо Гальвани, который преподавал в Московской консерватории 18 лет, Александр Антоновский вобрал в себя лучшие традиции этой школы, совместив их с основами русской певческой культуры.

Обучение в консерватории дало возможность исполнителю в скором времени достичь высокого уровня мастерства. Уже в 1886 году, то есть в первый год своей профессиональной деятельности в Императорском Большом театре, А. Антоновский спел достаточно серьезные ответственные партии:

Дата	Композитор; Название оперы	Партия
22.04.; 04.09.; 19.09.; 30.10.; 18.11.; 30.12.	А. С. Даргомыжский <i>Русалка</i>	Мельник
09.10.; 06.11.; 05.12.	П. И. Чайковский <i>Евгений Онегин</i>	Гремин
10.10.; 26.10.; 14.11.; 06.12.; 27.12.	М. И. Глинка <i>Жизнь за царя</i>	Сусанин
13.10	М. И. Глинка <i>Руслан и Людмила</i>	Фарлаф
16.10.; 23.10.; 25.11.;	Дж. Мейербер <i>Гугеноты</i>	Сен-Бри
11.12.; 12.12.; 19.12.; 28.12.	К. М. фон Вебер <i>Вольный стрелок</i>	Куно
21.12.	Н. Ф. Соловьев <i>Месть (Корделия)</i>	Епископ

Таблица 1.

Список спетых А. Антоновским партий в Императорском Большом театре в 1886 году

Для певца в возрасте 23 лет эти работы стали истиной проверкой уровня его профессиональной готовности, умением рационально использовать голосовой ресурс в плотном графике выступлений. Вооруженный знанием итальянской техники вокализации, позволяющей учитывать особенности строения вокального аппарата в постановке голоса, он

отрабатывал в упражнениях в классе те основополагающие установки маэстро Гальвани, которые, по всей видимости, обеспечили ему благоприятный дебютный год. Эти установки были отражены в методическом труде профессора Гальвани *Практические наблюдения за голосовым аппаратом* (*Observations pratiques sur l'organe de la voix*), изданном специально для Московской консерватории (Galvani, 1882: 14). В своих основных идеях Дж. Гальвани опирался на методики итальянских специалистов и авторитетов эпохи не только в вокальном искусстве, но и в вопросах физиологии голосового аппарата и истории музыкального искусства. Эти идеи маэстро связывал с современными научными концепциями, направленными на поиск эффективных методик обучения пению, с помощью привлечения в них междисциплинарного знания. Среди ученых, на мнение которых он опирался, оказались фониатр Франческо Беннати¹ (Francesco Bennati, 1798–1834) и писатель-историк Габриэль Фантони² (Gabriel Fantoni, 1833–1913). Их работы пользовались широкой известностью в Европе и сыграли значительную роль в разработке методики маэстро Гальвани.

Российский исследователь, Антонина Сергеевна Яковлева в своем труде *Вокальная школа Московской консерватории* отмечает: «Основное внимание в построении методики занятий с учеником Гальвани уделял нахождению красоты певческого звука. В этом отношении он показывал себя верным последователем итальянской школы *bel canto*, эстетика которой требует, прежде всего, красивого тона соответствующего принятому в ней эталону. А остальные качества: техника беглости, диапазон, сила не должны нарушать этой красоты звука - основы основ

¹Франческо Беннати - ученый медик, живший в период с 1798 по 1834 год, стал выдающейся фигурой в области изучения заболеваний гортани и голосовых певческих функций. Долгое время работал врачом-фониатром в Париже в Итальянской опере. Его глубокие исследования и научные труды значительно расширили понимание механики человеческого голоса и его патологий. Среди его наиболее известных работ можно выделить: *Исследования о механизме человеческого голоса* (*Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*. Paris, 1832); *Физиологические и патологические исследования органов человеческого голоса* (*Etudes Physiologiques et Pathologiques sur les Organes de la voix humaine*. Paris, 1833); *Заметки об особом случае нарушения человеческого голоса во время пения* (*Mémoire sur un cas particulier d'anomalie de la voix humaine pendant le chant*. Paris, 1833). В своих работах Беннати иллюстрировал движения глотки, небной занавески, языка и ротовой полости при издании разговорного и певческого голоса, подчеркивая, как поднимается гортань и сужаются челюсти при издании высоких звуков. За свои выдающиеся достижения в области медицины и науки был удостоен престижной премии от Французской академии наук.

²Габриэль Фантони - итальянский историк, публицист, архивист и мемуарист. В историко-музыкальной области главным и самым известным из его произведений, несомненно, является труд: *Всеобщая история пения* в 2-х томах (*La Storia universal del canto*. Milano, 1873).

развития всех других свойств голоса. В выработке этого тона Гальвани шел путем устранения тех недостатков, которые не позволяли проявиться красоте и естественности певческого звука. Потому у всех учеников Гальвани, какими бы большими или маленькими голосами они ни обладали, рецензенты в первую очередь отмечали естественность звучания и хорошее владение всеми возможностями голоса» (Яковлева, 1999: 216). Именно педагогическая практика маэстро Дж. Гальвани в Московской консерватории вдохновила его на создание своего теоретико-методического труда. В пояснении к нему маэстро писал: «Правила, которые я изложил <...> на этих немногих страницах были продиктованы мне, как моим длительным жизненным опытом, так и изучением систем и методов преподавания прославленных мастеров искусства, которым я всегда поклонялся как божеству. Моя единственная надежда и мое главное желание заключаются в том, чтобы молодые приверженцы этого искусства изучили его серьезно, терпеливо, под руководством хороших мастеров, прежде чем подвергнуться публичному испытанию» (Galvani, 1882: 11).

Опираясь на текст трактата, выделим в его структуре основные аспекты: Механизм дыхания (*Mécanisme de la respiration*); Ежедневные упражнения (*Exercices journaliers*); Подача звука (*Emission du son*); Чередование звуков (*Filature des sons*); Правило смены механизма на высоких нотах (*Règle pour le changement de mécanisme sur les notes aiguës*); Ровность и сила голоса (*Egalité et force de la voix*); Замечания о том, как добиться идеальной интонации (*Observations sur le moyen obtenir une intonation parfait*).

Из 14 страниц трактата, маэстро уделяет больше всего внимание вопросам дыхания. Для Гальвани дыхание – это не просто физиологический процесс, а инструмент, требующий тонкой координации и осознанного контроля. Маэстро указывает: «Механизм дыхания состоит из двух действий: вдох, а затем выдох. При поднятии грудной клетки и поджимании подложечной впадины глотка расширяется, легкие широко раскрываются и впускают в себя большое количество воздуха, и акустический ящик (резонатор, артикуляционно-резонаторный аппарат), образованный глоткой, готовится принять звук голосовой щели, в то время как диафрагма поднимается в результате растяжения легких» (Galvani, 1882: 2). Как следует из его текста, маэстро был хорошо знаком с механизмом дыхания и физиологией певческого аппарата. Эту междисциплинарную связь «большой науки» и эмпирии, обозначенную в XIX веке новациями европейских вокальных педагогов, он внедрял в образовательный процесс Московской консерватории. Продолжая далее, рассуждать о механизме дыхания, маэстро пишет: «Основание языка опускается и раздувается, обеспечивая свободный выход звука, возникающего при выдохе воздуха. Действие выдоха противоположно вдоху и заключается в том, что через грудную клетку и диафрагму осуществляется медленное и постепенное давление на легкие, наполненные воздухом. Фактически сами легкие,

губчатая и инертная масса, заключены в некий конус (грудная клетка), база которого (диафрагма) имеет выпуклую поверхность со стороны груди. Щель небольшой длины (голосовая щель), расположенная на вершине этого конуса, служит для прохождения воздуха, и при каждом ее движении через нее могут пробегать звуковые волны и отражаться напрямую в акустическом ящике, производя звук. Голосовая щель покрыта слизистой оболочкой (эпителием)» (Galvani, 1882: 2).

В своей практике, ориентированной на междисциплинарный формат, Гальвани прибегает к учению фониатра Франческо Бенатти, в части описания проблем слизистой, которая может влиять на тембр голоса. Он пишет: «Беннати, пристально изучавший болезни певцов, заметил, что тембр голоса зависит от состояния, в котором находится глоточно-гортанная слизистая оболочка. В большинстве случаев воспаление слизистой лишает звук силы и чистоты. Ослабленная или расслабленная, слизистая оболочка будет издавать обесцвеченные звуки, матовые звуки или *svellutati*, согласно итальянскому выражению» (Galvani, 1882: 2).

Профессор отмечает, что способность придавать голосу определённую гибкость зависит от стабильности основания языка, давления воздуха и неподвижности подъязычных костей. Не препятствуя формированию звука, Гальвани подкрепляет свои наблюдения рекомендациями: «Языку необходимо уделять больше внимания, чем обычно ему уделяется. Находясь в непосредственном сообщении со всеми важными частями гортани, язык приобретает большое значение, как с точки зрения своей длины и своего объема, так и со стороны движения, которое оказывает заметное влияние на внутреннюю часть рта, что улучшает акустический эффект» (Galvani, 1882: 4). И продолжая эту мысль маэстро пишет: «Если язык шевелится капризно и неразумно, как это часто бывает, его нужно крепко придерживать как во время вокальных упражнений, так и при еде, пользуясь ложкой, таким образом, заставляя его находиться в состоянии неподвижности по желанию певца» (Galvani, 1882: 3).

В методике работы с голосом профессора Гальвани имеются замечания, согласно которым некоторые ученики, великолепно исполняющие упражнения на гаммы, часто теряют свои навыки, когда дело доходит до произношения слов. По мнению маэстро, причина этого недостатка заключается в том, что основание языка не остается статичным во время артикуляции слогов, в связи с этим он предлагает решить данную проблему путём целенаправленного развития подвижности кончика языка и выработки привычки использовать исключительно его переднюю часть, при этом основание языка должно оставаться максимально неподвижным. Маэстро отмечает: «Певец, для которого стало привычным неправильное движение языка, никогда не будет обладать равносильным, как и хорошо тембрированным голосом; и в этом случае бесполезно искать иную причину, кроме положения языка. Применение ложки или какого-либо другого приспособления, как я уже сказал выше, быстро исправит этот недостаток, который часто приводит

к утомлению голосового органа, к ложной интонации и к отсутствию звуковой однородности в различных градациях звучащего голоса» (Galvani, 1882: 4).

Любопытно, что в трактате Генриэтты Ниссен-Саломан *Школа пения* (1880), вышедшем двумя годами ранее, чем трактат Дж. Гальвани, и написанном специально для Петербургской консерватории, автор также говорила о значимости положения языка. Она отмечала важную роль языка в создании воздушного потока над гортанью, который направляется в резонирующие пазухи. Если язык создает препятствие дыханию, он может изменить звук, искажая его. По этой причине Г. Ниссен-Саломан предлагает незначительно вытягивать язык вперед к нижним зубам. Певица пишет: «Следует наблюдать, чтобы во время пения он не поднимался в задней части рта к горлу, так как тогда он закрыл бы иногда частью, иногда совершенно — его отверстие, не давая свободный выход звуку. Никогда не должен быть направляем к верху конец языка: звук сделался бы нечист, неотчетлив» (Ниссен-Саломан, 1880: 11). Основные принципы вокализации, совмещенные с новейшими для того времени методиками, оказались внедренными в российское образование практически одновременно в двух ведущих консерваториях, Петербургской и Московской.

Известно, что вместе с Антоновским в классе Дж. Гальвани в Московской консерватории учились студенты, впоследствии ставшие известными певцами, покорившими сцены Императорских театров. Среди них: тенор М. Е. Медведев³ – с 1885 – солист Императорского Московского театра, в котором дебютировал в партии Ленского, а с 1891 по 1892 гг. пел на сцене Императорского Петербургского театра, дебютировав в партии Отелло в опере «Отелло» Дж. Верди; колоратурное сопрано А. Ю. Большая⁴ – солистка Императорского Московского (1889–1893) и Петербургского (1897–1918) театров; бас С. Г. Власов – с 1887–1907 гг. солист Императорского Московского театра, в котором дебютировал в партии Сусанина в опере «Жизнь за царя» М. Глинки; сопрано М. Н. Климентова – Солистка Императорского Московского театра (1880–1888); контральто З. Эйбоженко.

³ Медведев Михаил Ефимович (1852–1925) – тенор, который оставил заметный след в истории русской оперы. Во время учебы в консерватории он под руководством П. И. Чайковского стал первым исполнителем партии Ленского в опере «Евгений Онегин», дирижировал Н. Г. Рубинштейн. Премьера состоялась в 1879 году в Малом театре в Москве.

⁴ Аделаида Юлиановна Большая (1863–1930). Одна из крупнейших оперных певиц, обладательница красивого голоса с теплым тембром и большим диапазоном. Окончила Московскую консерваторию с серебряной медалью. Удостоена почетного звания - Солистка Его Императорского Величества.

В архиве РГАЛИ⁵ (ф.2099 оп.1 ед. хр.70) хранятся документы, которые дают общее представление о содержании учебных программ Московской консерватории, об успеваемости учащихся, а также об активной внеучебной работе студентов, готовившей их к сценической деятельности. Согласно им, можно представить репертуар, который был пройден студентом А. Антоновским и показан в ученических вечерах. Системно представленные в Таблице 2. выступления А. Антоновского на 3-ем – 5-ом курсах, говорят о том, что студент активно осваивал европейский и русский репертуар. Составленная по сохранившимся Программам Таблица включает информацию о его сольных номерах и участии в ансамблевых сценах.

дата	курс	Композитор; название произведения	Арии; романсы; ансамбли
17.10.1884	3	Дж. Верди <i>Дон Карлос</i>	Ария Филиппа
31.10.1884	3	М. Глинка <i>Жизнь за царя</i>	Ария Сусанина
13.11.1884	3	Д. Обер <i>Фра-Дьяволо</i>	Ария Ждакомо
16.12.1884	3	Дж. Верди <i>Дон Карлос</i>	Ария Филиппа
08.02.1885	3	В. А. Моцарт <i>Волшебная флейта</i>	Ария Зарастро
16.10.1885	4	М. Глинка <i>Жизнь за царя</i>	Дуэт – Сусанина и Вани. Исп. Антоновский V к. и Попова I V к
07.11.1885	4	Л. Бетховен	<i>In questa tomba oscura</i>
13.11.1885	4	В. А. Моцарт <i>Реквием</i> Recordare	исп. Учен. Лагинова(кл. Я. Гальвани), Попова (кл. М. Милорадович) Чабан (кл. Ф. Коммисаржевск) и Антоновский (кл. Я. Гальвани)
15.11.1885	4	Дж. Мейербер <i>Гугеноты</i>	Ария Марселя
22.11.1885	4	Дж. Мейербер «Гугеноты»	Ария Сен-Бри
27.11.1885	4	Ш. Гуно <i>Фауст</i>	уч. V курса Мацулевич и Антоновский – сцена на паперти

⁵ РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (ранее ЦГАЛИ) — Самое значительное хранилище России, которое содержит уникальные коллекции, связанные с историей национальной литературы, музыкального искусства, театральных представлений, кинематографии, живописи, архитектуры.

28.11.1885	5	<i>La Barcarolla duettino</i> Sabussi	Исп. Лачинова и Антоновский
30.11.1885	5	А. Даргомыжский	Элегия
16.12.1885	5	Дж. Верди <i>Дон</i> <i>Карлос</i>	Ария Филиппа
23.01.1886	5	Ш. Гуно <i>Фауст</i>	Успенский и Антоновский – дуэт Мефистофеля и Фауста из первого акта
17.01.1886	5	Дж. Верди <i>Симон</i> <i>Бокканегра</i>	Романс Фиеско
04.03.1886	5	В. А. Моцарт <i>Свадьба</i> <i>Фигаро</i> , <i>Волшебная флейта</i>	Квинтет. Исп. А. Мацулевич, А. Лейбова, Е. Зотникова, А. Антоновский и В. Тютюнник; Ария Зарастро <i>Волшебная</i> <i>флейта</i> исп. Антоновский

Таблица 2.

Антоновский в Программах ученических вечеров Консерватории

Анализ освоенных в учебном процессе партий указывает на общий высокий уровень требований к воспитанию певца-профессионала в Московской консерватории.

Помимо ученических вечеров, где студенты демонстрировали свои достижения в классе сольного пения, в консерватории практиковался показ драматических сцен, осуществляемый силами студентов в рамках дисциплины *Искусство речи*. Руководил этими показами Иван Алексеевич Булдин ⁶ (1853–1917) – выпускник Московской консерватории, где его учителем по сольному пению тоже был профессор Джакомо Гальвани. С 1878 года И. Булдин вел в консерватории дисциплину *Декламация*, а в Московском Университете *Искусство речи*. Александр Антоновский активно посещал его занятия и участвовал в показах драматических сцен на протяжении двух лет. В документах РГАЛИ имеются эскизы и Программы сценических вечеров И. А. Булдина. Из информации, содержащейся в Программах студенческих показов, восстанавливается в деталях участие А. Антоновского, его роли. Из них мы узнаем:

6 февраля 1884 г. Сценический вечер. Класс преподавателя И. А. Булдина. Чтение. 1-е действие комедии *Горе от ума* А. С. Грибоедова; Слуга – Антоновский.

21 апреля 1884 г. Драматический вечер класса И. А. Булдина. *Говорун*. Комедия в одном действии Н. И. Хмельницкого;

⁶ И. А. Булдин — актер, певец (бас), педагог. Сохранились рукописи его лекций по искусству речи в Московском Университете.

Антоновский – Слуга. Драматическая сцена *Русалка* Пушкина.
Антоновский – Мельник.

21 декабря 1884г. Драматический вечер. 1-е действие драмы соч. Л. А. Мея *Псковитянка*; Боярин Шелога – Антоновский.

16 апреля 1885 г. Ученический драматический вечер. 4-е действие драмы *Сервилия* Л. Мея; Эгнатий вольноотпущенник – Антоновский. Сцена из 3-го действия драмы *Графиня* соч. Генриха Крузе (первод Ф. Б. Миллера). Граф Ольденбургский – Антоновский.

Имеющиеся архивные источники помогают найти логичное объяснение успеху дебютанта Антоновского в Московском Императорском театре. Этот успех был бы невозможен без основательной подготовки в период обучения в Московской консерватории, где он осваивал драматические и комические партии, позволившие создавать разнохарактерные образы. Профессиональный заряд, который получил А. Антоновский за годы обучения в классе Гальвани в Консерватории помогали певцу на протяжении всей творческой карьеры с успехом петь европейский (в том числе итальянский) и русский репертуар. В критике газет того времени отображены многочисленные эпизоды творческой деятельности певца, которые в качестве доказательств, свидетельствуют о его невероятном таланте и трудоспособности. Газеты пишут:

- «В четверг, 9-го октября, *Евгений Онегин* П. И. Чайковского шел с новыми исполнителями в большинстве партий. Хорош был г. Антоновский в роли мужа Татьяны; арию свою он спел хорошо <...> г. Антоновский составляет ценное приобретение для оперной сцены» (*Русские ведомости* 11 октября 1886. № 279).

- «В пятницу, 10-го октября в *Жизни за царя* партию Сусанина исполнял г. Антоновский и, не смотря на некоторые недочеты, имел успех. Этому артисту предстоит прекрасная будущность, если он будет работать: задатки у него богатые». (*Русские ведомости* М. 1886. 13 октября № 281).

- «Прекрасный голосовой материал г. Антоновского производит приятное впечатление, и молодому певцу можно пожелать от души, чтобы он не переставал работать над собой. Г. Антоновскому предстоит прекрасная карьера в будущем и теперь уже слушая молодого певца, только что начинающего, приходится отдать преимущество его простому, натуральному пению». (*Театр и жизнь* М. 1886. 22 октября №143).

Некоторые заголовки газет заслуживают особого внимания:

- «Г. Прянишников открыл сезон гениальной оперой покойного А. П. Бородина *Князь Игорь* Бесподобным исполнителем партии хана Кончака был г. Антоновский. Что за мощный, полный яркой красоты голос! Это в полном смысле слова король-певец – в товариществе г. Прянишникова...И такого-то певца московская казенная опера отпустила! Удивительно!...» (*Театр и жизнь* М. 1892. 14 апреля №33)

•«Новая опера *Тамара* - барона Б. А. Шеля (Фитингофа) <...> Очень хорош в роли Гудала г. Антоновский. Названному молодому певцу не предшествовала искусственная молва, что он «феноменальный», но за то он с каждым разом завоевывает справедливые симпатии, как прекрасный певец». (*Театр и жизнь* М. 1887. 9 февраля №39)

Критик И. В. Липаев писал: «Антоновский обладал басом такой феноменальной силы, что от звуковой волны его голоса в комнате гасли керосиновые лампы. Его карьера была сплошным успехом. Прекрасный голос, великолепная игра, умение держаться на сцене – все это очень нравилось публике» (Балабанович, 1973: 59–60).

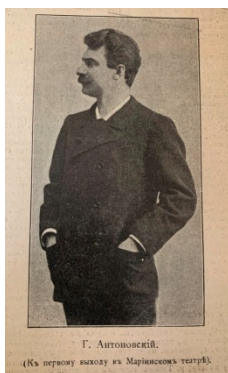


Рис. 1 Антоновского, опубликованное в журнале *Театр и искусство* 1902. №39. С. 685



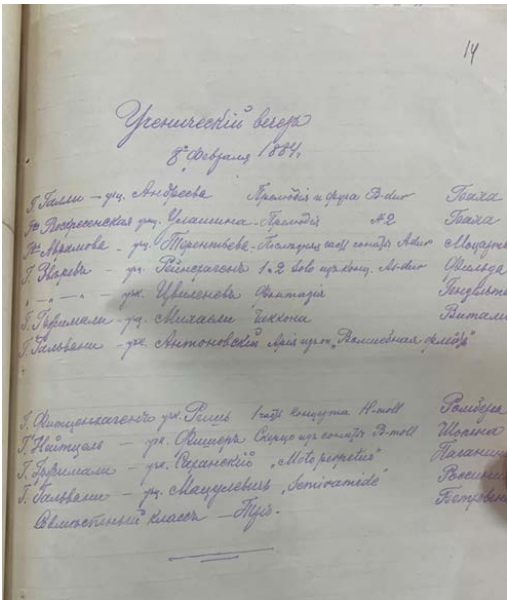
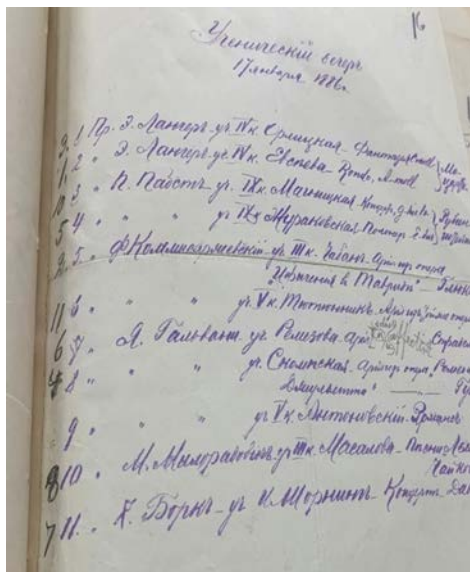
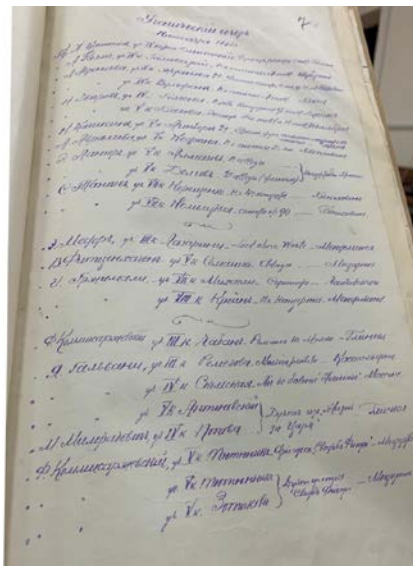
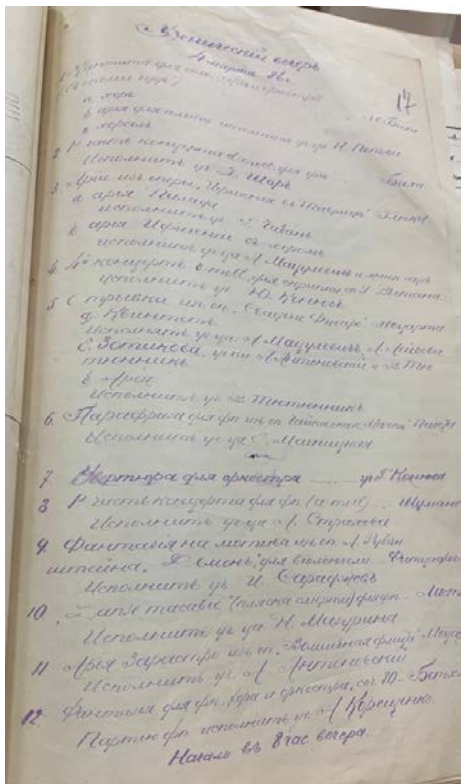
Рис. 2

Фотопортрет певца с собакой. Киев, 1913 (Национальный исторический музей Республики Молдова)



Рис. 3

А. Антоновский в роли Бертрама в опере Д. Мейербергера *Роберт-Дьявол*. 1900–1910-е гг. (Российский национальный музей музыки)



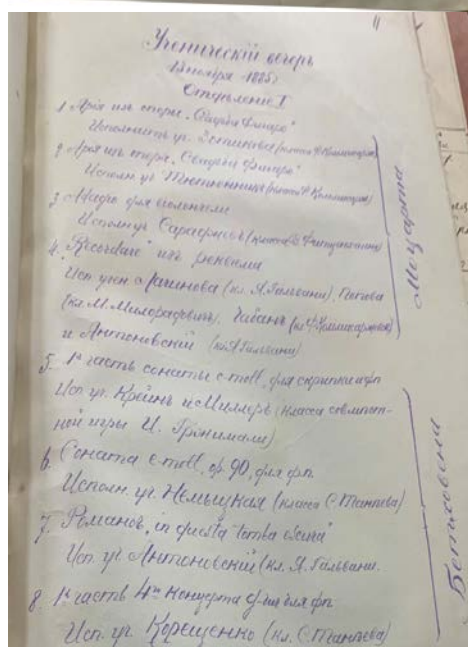
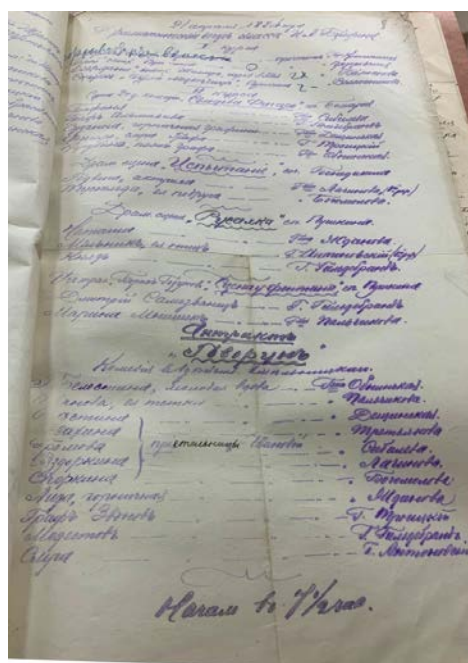
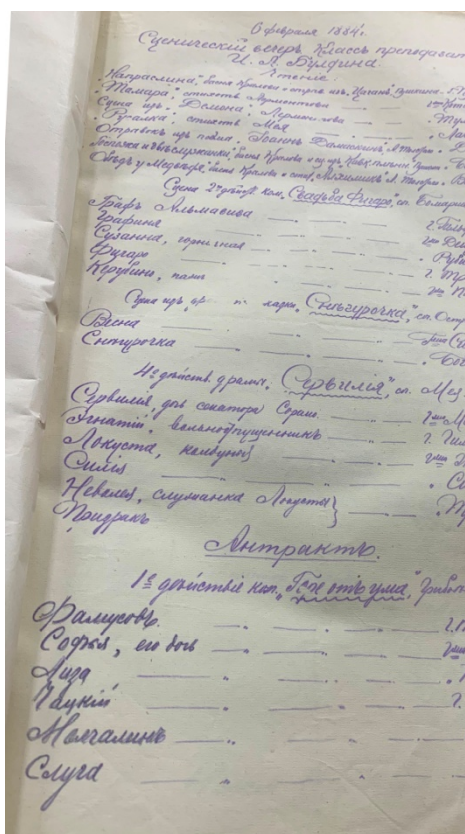


Рис. 4-11

Документы из архива РГАЛИ ф.2099
 оп.1 ед. хр.70 (программы
 ученических вечеров)

Специальное изучение фактов, раскрывающих историю становление певца Антоновского в классе Джакомо Гальвани в Московской консерватории помогает восстановить в деталях условия обучения, где формировался его профессиональный талант. Оно также позволяет ощутить пульс ушедшего времени, память о котором ведет к самопознанию, восполнению полноты исторического времени в русском вокальном искусстве.

Использованная литература:

- Балабанович Е. З. (1973). *Чехов и Чайковский*. Москва: Мос. рабочий. 183 с.
- Ефимова Н. И., Цыбулько О.А. (2023). Метод пения Гальвани, созданный для Московской Консерватории, в объективе научных тенденций XIX века // *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*. 2023 № 6 (89): 89–100.
- Косовцов Н. Е. (2018). Классическое вокальное образование в России в XIX веке. *Теоретические основы и традиции // Ценности и смыслы*. 2018. № 1 (53). С. 45–64.
- Ниссен-Саломан Г. (1880). *Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан*. Theorique: с некрологом / Предисл. издателя. СПб.: Бессель, 1880. Ч. 1. 67 с.
- Яковлева А.С. (1999). *Вокальная школа Московской консерватории: Первое пятидесятилетие (1899–1916)*. Москва. 108 с.
- Galvani Giacomo. (1882). *Observations pratiques sur l'organe de la voix*. Moscou: Chez P. Jurgenson. 14 p.

РЕЗИМЕ

АЛЕКСАНДАР АНТОНОВСКИ У КЛАСИ ПЈЕВАЊА ЂАКОМА ГАЛВАНИЈА НА МОСКОВСКОМ КОНЗЕРВАТОРИЈУМУ

Цибулько Олег Анатольевич

Александар Антоновски је бриљантан бас који је оставио значајан траг у историји руске оперске умјетности касног XIX вијека, поставши први извођач главне улоге Пана Војводе у истоименој опери Николаја Андрејевича Римског-Корсакова „Пан Војвода“, Оливијеа у опери „Марија од Бургундије“ Павла Ивановича Бларамберга, Бојарина у опери „У грмљавини“ Владимира Ивановича Ребикова. Кључну улогу у развоју његовог јединственог гласа и технике одиграо је представник болоњске вокалне школе, италијански професор Ђакомо Галвани, у чијој класи је Антоновски студирао на Московском конзерваторијуму од 1882–1886. Интердисциплинараност, компатибилна са пјевачком традицијом болоњске школе и напредним знањима из области физиологије дисајних органа и гркљана, била је методолошка основа на коју се маестро Галвани ослањао у свом педагошком раду. Трактат *Практична запажања о гласовном апарату*, коју је написао специјално за Московски конзерваторијум 1882, помаже да се обнове маестрова педагошка начела. Његову невјероватну академску обуку потврђује чињеница да је као дипломац из његове класе са конзерваторијума, бас Антоновски одмах позван у Царски Баљшој театар, гдје је у првој години ангажмана одиграо главне улоге. Новинске критике тог времена биле су пуне

одушевлених критика о наступима двадесеттрогодишњег дебитанта. Критичари су примијетили не само снагу и љепоту баса Антоновског, већ и његову изузетну умјетничку вјештину, способност трансформације и дубоко продирање у улоге.

Кључне ријечи: Александар Антоновски, Такомо Галвани, Московски конзерваторијум, студентске вечери, штампа.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (6 ; 2024 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 6 :
зборник радова са научног скупа одржаног 12-14. децембра
2024. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија, 2025 (Источно Сарајево :
Копикомерц). - 186 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-064-5-7

COBISS.RS-ID 143400705