

Зустріч з Василем Їжаком, спілкування з цим чудовим музикантом і педагогом залишили незабутні спомини у автора цієї статті. Музично-виконавська естетика Василя Їжака віддзеркалює художні та педагогічні традиції Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка. У своїх роздумах про музичне мистецтво і педагогіку він неодноразово повертався до тих часів, коли навчався у видатних вчителів – Миколи Колесси, Михайла Антківа, Анатолія Кос-Анатольського, Станіслава Людкевича. Ці непересічні особистості відкрили перед ним дорогу у високий світ музичного мистецтва. Василя Їжака споріднює з ними багатогранність мистецької діяльності. Його подвижницька творча праця диригента, композитора і педагога на теренах Прикарпаття мала концептуальне значення для формування в цьому регіоні однієї із провідних в країні музично-виконавських та педагогічних шкіл другої половини ХХ століття.

На нашу думку, Василь Їжак належить до найкращих представників мистецької еліти свого часу. Велике природне обдарування, широкий гуманітарний світогляд, глибокі знання в царині музичного мистецтва, тонке відчуття художньої стилістики музичних творів, толерантність і скромність були притаманні цій непересічній особистості.

Диригентська діяльність Василя Їжака стала визначним явищем музичної культури Прикарпаття другої половини ХХ століття. Хорова естетика і педагогічні принципи диригента сприяли формуванню концептуальних засад вищої музичної освіти в регіоні. Унікальний творчий досвід та ідеї визначного Майстра хорового співу є ваговим надбанням сучасної музично-виконавської школи.

1. Бурбан М. І. Українські хори та диригенти / Михайло Іванович Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 672 с.
2. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль (на матеріалі України та Росії) : навчальний посібник. – 2-ге вид. перероб. і доп. / Інесса Іванівна Гулеско. – Харків : ХДАК 2011. – 90 с.
3. Івано-Франківськ. Енциклопедичний словник / автори-упорядники: Карась Ганна, Діда Роман, Гаврилів Богдан. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010. – 496 с.
4. Концептуальні засади мистецької педагогіки у вищій школі: колективна монографія / за заг. ред. Т. В. Маргинюк, Н. В. Ігнатенко. – Мелітополь : Видавництво МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2014. – 264 с.

В статье освещается дирижерская деятельность Василия Ижака в контексте культурно-художественной жизни Прикарпатья второй половины XX столетия. Рассматривается музыкально-исполнительская хоровая эстетика выдающегося дирижера и педагога. Обнаруживаются контекстуальные связи подвижнического труда дирижера с традициями национальной хоровой школы.

Ключевые слова: художественное мировоззрение, хоровая эстетика, исполнительский стиль, музыкальная интерпретация.

The article deals with conductor activity of Vasily Yizhak in the context of cultural-artistic life Prykarpattya in second half of XX century. Considered music and performing choral aesthetics outstanding conductor and teacher. Are revealed contextual relations selfless labor conductor with traditions of national choral school.

Keywords: art worldview, choral aesthetics, executive style, musical integration.

УДК 782:477+450»18»

Костянтин Бацак

ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРНА АНТРЕПРИЗА О. САРАТО Й Д. МАРІНКОВИЧА В ОДЕСІ 1838–1844 рр.: НА СЦЕНІ ТА ЗА ЛАШТУНКАМИ

Розглянуто діяльність італійської антрепризи О. Сарато й Д. Марінковича в міському театрі Одеси в системі її внутрішніх та зовнішніх зв'язків. Показані особливості цієї антрепризи в контексті історії організації театральної справи в Одесі, виявлена специфіка закордонного ангажементу артистів та музикантів в Італії. Окрему увагу приділено аналізу репертуару та репертуарної політики театру, вивченню виконавської практики італійських оперних артистів, а також громадсько-культурного резонансу від їхньої сценічної діяльності. Залучення джерел зарубіжного походження сприяло розгляду культурно-мистецької й організаційної складової цієї антрепризи у контексті відповідних традицій музично-театрального життя у самій Італії.

Ключові слова: італійська опера Одеси, музично-театральне життя, антреприза О. Сарато – Д. Марінковича, італійські оперні співаки, оперний репертуар.

Італійська опера Одеси за свою понад столітню історію зазнала немало злетів і падінь. Серед їхніх причин багато чинників, які не перебували безпосередньо у площині музично-театральної діяльності. Окрім специфічно мистецьких становище італійської опери визначалося впливом явищ управлінського, громадсько-культурного, господарсько-економічного та побутово-поведінкового характеру. В центрі цієї складної системи театральної та навколо театральної комунікацій була оперна вистава. Вона стала тим культурно-мистецьким та, водночас, соціальним явищем, з приводу якого відбувалася взаємодія артистів із глядачами у театральній залі. В результаті таких контактувань вироблялися вимоги до підвищення рівня організації театральної справи, з одного боку, та до покращення творчо-професійних якостей вокального й інструментального виконавства, з іншого.

У контексті дослідження поліфакторності чинників у діяльності італійських труп в Одесі необхідною є реконструкція історії антрепризи від підготовчих етапів до останніх подій, реконструкція, яка передбачає розгляд антрепризи як складної відкритої системи соціокультурних взаємин, до якої залучені усі причетні до театру особи: представники місцевої та регіональної влади, антрепренери, артисти, музиканти, декоратори сцени, театральна обслуга, глядачі, театральні агенти, музичні критики та ін.

Отже, дослідження діяльності антрепризи О. Сарато й Д. Марінковича вимагає урахування усіх можливих чинників, котрі формували образ італійського театру Одеси впродовж 1838-1844 рр., на основі вивчення різних видів архівних та опублікованих джерел.

Окремі напрями діяльності антрепризи О. Сарато й Д. Марінковича висвітлені в працях, присвячених історії міського театру Одеси на основі повідомлень у місцевій публіцистиці [21], деякі з аспектів творчості італійських співаків та музикантів оперних труп 1838-1844 рр. окреслені в працях з історії музичної культури Одеси першої половини XIX ст. [8]. Рефлексія виступів італійських оперних виконавців у щоденникових записах та епістолярії представників дворянських та інтелектуальних кіл проаналізовано в роботах з історії музичної критики в Росії [10]. Одеські сторінки творчості деяких відомих італійських співаків періоду цієї антрепризи подані в біографічному дослідженні діяльності італійських діячів культури в Україні [2].

Боротьба за право тримати з березня 1838 р. італійську антрепризу в міському театрі Одеси розгорнулася задовго до завершення попереднього контракту. Утримання театру було особливо притягальним для потенційних імпресаріо тим, що було поєднане із монопольним правом антрепренера здійснювати маркітанство в портовому карантині. Купець О. Жульєн, торгівельний партнер померлого антрепренера-одеського негоціанта Г. Ризнича, взявши на себе зобов'язання одноосібно завершити обслуговування театрального контракту свого попередника, виношував плани на його продовження. Проте він не зміг виконати ключову фінансову вимогу муніципалітету – надати необхідну заставу-нерухомість для підтвердження майнових гарантій ефективного провадження економічної діяльності, пов'язаної з міським театром [6, арк.133]. Тому Новоросійський і Бессарабський генерал-губернатор М. Воронцов 9 травня 1835 р. прийняв рішення про передачу міського театру й портового маркітанства на наступний період комерційному раднику Д. Марінковичу та його компаньйону купцю-італійцю О. Сарато, які напередодні звернулися до нього з цією самою пропозицією. Умови нового шестирічного «подвійного» контракту, який мав діяти з 4 березня 1838 до 4 березня 1844 р., він доручив розробляти одеському градоначальнику О. Льовшину [6, арк.133-133 зв.]. На етапі опрацювання проекту цього документу майбутні антрепренери запропонували деякі зміни, які виключно стосувалися пунктів першої, прибуткової, частини договору, себто були пов'язані з маркітантськими послугами. Щодо утримання театру, то Д. Марінкович і О. Сарато, навчені негативним досвідом своїх попередників, активно обстоювали монопольні права у сфері міського дозвілля, тому межі їхніх комерційних інтересів відносно допуску інших осіб для організації видовищ у театрі та за його стінами були чітко застережені спеціальними пунктами цієї угоди [6, арк.295 зв.-296]. Врешті 29 лютого 1836 р. узгоджений із генерал-губернатором варіант контракту був засвідчений підписами антрепренерів та представників міської влади – градоначальника О. Льовшина й завідувача його канцелярії Довгого [6, арк.301 зв.].

Для успішного початку вистав антреприза ангажувала в Італії сімох нових виконавців, які мали прибути на заміну тих, хто завершив свої виступи в Одесі. Проте вартість персональних контрактів артистів на цей раз виявилася більшою, ніж очікували імпресаріо. Їхні італійські кореспонденти пояснювали це тим, що в Італії поширилася інформація про вимушене скорочення оплати артистам попереднього складу трупи за період, коли епідемія чуми охопила

місто, був оголошений карантин і театр не працював. Тому ангажовані співаки з метою забезпечити себе від можливих збитків, висунули вимогу збільшення зарплатні [6, арк.212 зв.]. Власники антрепризи, щоб уникнути штрафів у разі затримки відкриття театрального сезону, мусили пристати на ці вимоги. Крім того, незадовго до початку виступів раптово захворіла й вирушила на тривале лікування до Італії примадонна Н. Тассістро, а її екстрена заміна новою солісткою Маріеттою Фріш коштувала імпресарію чималих грошей [6, арк.233]. Усі додаткові видатки антрепренери прагнули відшкодувати за рахунок глядачів, тому одразу попросили дозволу в тодішнього військового губернатора міста О. Толстого на підвищення цін за абонування лож – до рівня тих, які були дозволені їхньому попереднику О. Жульєну [6, арк.233-233 зв.], на що невдовзі отримали його згоду.

Посередником між антрепризою та артистами стала міланська театральна агенція Ф. Буркарді, яка, врегулювавши питання вартості ангажементу, направила до Одеси законтракованих виконавців. З весни 1838 р. нові артисти розпочали виступи в міському театрі. Серед них – примадонни-сопрано Клелія Пасторі й Вероніка Гадзіелло, контральто Кароліна Контіні, тенори П'єтро Джентілі й Луїджі Томмазоні, бас Антоніо Даль Віво, секунда донна Джузеппіна Гадзіелло. У трупі з її попереднього складу залишилися улюбленці місцевої публіки баритон Джузеппе Маріні й бас-буф Вінченцо Граціані [46], тенор Крістофані, і ще кілька співаків другого плану. З грудня 1838 р. до виступів італійців долучився баритон Антоніо Дезіро [11], колишній фаворит одеських театралів, який виступав у складі місцевих італійських труп другої половини 1820-х рр.

З перших вистав сезону публіка визначилася зі своїми фаворитами. Однією з кращих серед дебютантів виявилася К. Пасторі, котра першою зійшла на одеську сцену в прем'єрі «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті. Після виконання складної у вокальному та драматичному плані головної партії місцева публіка вітала співачку гучними оплесками й виявила їй «абсолютну прихильність». Успіху дебютантки в «Лючії» сприяв блискучий виступ шанованого в театрі баритона Д. Маріні в партії Астона. Не менш вдалим виявився наступний дебют цієї примадонни в «Нормі». Він був особливо психологічно складним для співачки, оскільки у цій опері раніше святкувала беззаперечні тріумфи її попередниця уславлена Н. Тассістро.

Відзначаючи в новій примадонні-сопрано «виняткову досвідченість у співі» та його природність, «розсудливу манеру тримати себе на сцені», критика, все ж, закидала їй «холодність» гри тоді, коли слід було демонструвати сильні почуття, «безпристрасність обличчя», «відсутність енергії» в створених нею сценічних образах [46].

Записки сучасників про дебютні виступи К. Пасторі підтверджуючи високу вокальну кваліфікацію співачки, додають порцію критики на її адресу, акцентуючи увагу на відразливих рисах зовнішності та слабких акторських навичках, які ставали на заваді сценічному перевтіленню артистки. Завсідник одеського театру чиновник Д. Соколов, описуючи у щоденнику свої враження від дебюту К. Пасторі в «Лючії», зазначав, що «prima donna співає досить добре, але виключно бридкою зовнішності» [7, с.90]. Свідок іншого виступу цієї співачки, у «Нормі», професор східних мов Рішельєвського ліцею В.В. Григор'єв, у листі до свого товариша, відомого російського педагога й письменника Я. М. Неверова, охарактеризував її такими словами: «Норма стара, товста і хоча голос у неї пристойний, але надміру кривляється» [10, с.228].

Справжнім відкриттям театрального сезону 1838/39 рр. виявився тенор П'єтро Джентілі. Він приїхав до Одеси вже досвідченим співаком, здобувши успіх на провідних сценах Італії впродовж останніх 20-ти років. Його вітали в «Театрі Каркано», «Ла Скала», «Королівському театрі» Мілана, венеційському «Сан-Бенедетто», флорентійському «Пергола», генуезькому «Карло Феліче», а також менш відомих комунальних сценах Мантуї, Верони тощо.

При першому виході до одеського глядача артист виявив увесь свій сценічний досвід, вокальну підготовку та артистичну харизму. «Його зовнішність, його хода, сила його голосу, ясна й чітка вимова, імпонуюча декламація з першого речитативу, досконале знання мистецтва у виконанні каватини, проспіваної з особливим блиском, зі справжніми почуттями, і все це супроводжувалося видатною драматичною грою», – таким, за словами музичної критики, був «сміливий і закоханий проконсул» Полліон у виконанні П. Джентілі [46].

К. Пасторі-Розіна й П. Джентілі-Альмавіва захопили одеських театралів у «Севільському цирюльнику», опері, яка стала ще однією вдалою виставою сезону. Успіх супроводжував усіх без винятку учасників цього дійства: Д. Маріні був, «як завжди, вишуканим Фігаро», Дон-Бартоло-Граціані «підтвердив свою репутацію довершеного артиста», К. Пасторі «часто де-

монструвала жвавність і завжди – вишуканість», а П. Джентілі перевершив своїх колег досконалим виконанням, яке підкреслило його чесноти уже в іншому, комічному, жанрі. «Скільки ніжності у виконанні серенади, скільки дотепності й смаку в дуеті з Фігаро, скільки проникливості у смішних, але пристойних мужикуватих жартах у сцені напідпитку, скільки правди й драматичної привабливості в «Мирі й радості» і в квінтеті, скільки почуттів і галантності в терцеті <...>!» [46] – спрямовує увагу читача на найбільш вдалі моменти виступу артиста музичний оглядач.

Незабутнім для одеситів став вихід П. Джентілі в партії Аламіро на прем'єрі драматичної опери «Велізарій» Г. Доніцетті. Критика відзначила особливе поживлення публіки при виконанні дуету першого акту, в терцеті, коли Аламіро зобов'язується помститися за батька, і, особливо, після його арії «Тремти, Візантіє!» [46]. Неординарним Велізарієм став Д. Маріні, котрий зобразив цей персонаж у найтонших відтінках, своєю незабутньою грою «змусив публіку повірити в його перевтілення у справжнього Велізарія» [46]. Він вразив глядачів величчю свого героя при виході на сцену, у першому фіналі, коли Велізарій впадає у відчай, «осліплений і пригнічений нещастями»; із майстерністю найглибшого перевтілення артист також передав ніжні почуття героя до доньки й сум'яття почуттів, коли той упізнав сина у своєму в'язневі.

Участь трьох провідних виконавців трупи – Д. Маріні, П. Джентілі й М. Фріш відродили колишню популярність у одеситів «Чужоземки» В. Белліні. Якщо вже відомі в середовищі «меломанів» тенор і баритон у цій виставі підтвердили свої «вже випробувані» можливості, то нова примадонна стала справжнім відкриттям сезону. «Юна, приваблива, наділена надзвичайним голосом, навчена усім тонкощам вишуканого <...> співу, обдарована чудовим гнучким голосовим апаратом, володіючи багатьма уміннями й смаком, щоб надати своєму співу, сповненому душі й виразності, відтінків і фразування, маючи найтонший драматичний талант», М. Фріш, за словами критики, вразила своїх глядачів, стала об'єктом захоплення, викликала в усіх «кипляче піднесення» [35].

Вистава «Отелло» Дж. Россіні в цьому сезоні також виявилася вдалою: М. Фріш була незрівнянною Дездемоною, П. Джентілі, виступивши в партії Отелло, настільки схвилював публіку своїм бездоганним виконанням фінальної сцени, що та викликала його на уклін безкінечну кількість разів. Багато зробили для успіху цієї опери А. Берлендіс-Ельміро й А. Крістофані-Родріго [57].

Головні виконавці трупи були відзначені в ряді інших вистав сезону: успіх здобули виступи П. Джентілі й М. Фріш на прем'єрі «Габріелли ді Верджи» Г. Доніцетті, у «Чужоземці», «Сомнамбулі» В. Белліні, «Отелло» Дж. Россіні, поряд із ними запам'яталися Д. Маріні в «Чужоземці» (Барон Вальдебург), А. Берлендіс у «Сомнамбулі» (Граф Родольфо), К. Пасторі у головній партії «Габріелли ді Верджи» С. Меркаданте [35], А. Крістофані в «Сільських співачках» В. Фйораванті.

П. Джентілі разом із М. Фріш і Д. Маріні зіграв на прем'єрі «Торквато Тассо». Якщо музика опери не надто сподобалася глядачам, то участь цих співаків, навпаки, викликала схвалення публіки, яка, до того ж, поблажливо сприйняла виступ В. Граціані, який у цьому сезоні нечасто отримував від неї подарунки [35].

Проте не всі учасники нової трупи у своїх партіях демонстрували високу школу. Наприклад, сопрано В. Гадзієлло відносно вдало дебютувавши в «Нормі» в партії Адальджизи, не змогла стати «хитрою і блискучою» Ізабеллою в «Італійці в Алжирі», оскільки її артистичні й вокальні можливості не відповідали вимогам до співачок перших партій: вона, за словами критика, «не виявила ні голосу, ні гри, ні співу» [57]. Її партнер – тенор Л. Томмазоні в партії Ліндоро також виступив невдало. Його голос не звучав, так само, як він не звучав у нього раніше на прем'єрі «Норми». Місцеві кореспонденти вичерпали всі аргументи, щоб виправдати його постійні фіаско, припускаючи, що невдачі співака викликані можливою застудою внаслідок складного переїзду. Проте це його не врятувало, і співак продовжував розчаровувати місцевих шанувальників опери непрофесійністю співу й безпорадністю гри: «він би мав гарний голос, якби хоч якось умів його модулювати; те саме можна сказати про його жестикуляцію й поставу», – зазначав театральний кореспондент [57]. «Італійку в Алжирі» не врятувала навіть участь у ній завжди бездоганного Д. Маріні (Мустафа) – ця опера була визнана одним із найбільших розчарувань сезону [35]. З причини участі в ній Л. Томмазоні й В. Гадзієлло провальною виявилася постановка «Клотільди» К. Кочча [35] А в «Сільських співачках» В. Фйораванті до цього «ансамблю невдах» доєдналася В. Гадзієлло, котра в Одесі пожинала невтішні плоди

своїї попередньої занадто активної гастрольної діяльності: за влучним висловом газетного кореспондента співачка «втратила голос між Віднем і Львовом і досі його не відновила» [57]. Вкрай невдалим став дебют баса А. Даль Віво в партії Ассура россінієвої «Семіраміди» [35]. Роздратований непрофесійністю виступу цього дебютанта критик відзначив, що співак, очевидно, помилився у виборі професії і порадив йому шукати успіху в іншій царині [57]. Не принесли публіці колишнього задоволення виступи в складі театральної трупи А. Дезіро. Його перший вихід на сцену наприкінці листопада 1838 р. у «Сороці-зłodійці» Дж. Россіні [11] був невиразним порівняно із виступами його колег по сцені Д. Маріні й А. Берлендіса [35].

Давній учасник цієї трупи бас-буф В. Граціані у цьому сезоні демонстрував творчу нестабільність. Якщо в «Сільських співачках» його виконання задовольнило глядачів, то в прем'єрній виставі «Торвальдо і Дорліски» виступи В. Граціані, а разом і Л. Томмазоні, зіпсували враження від нової опери: ці співаки ніби змовилися, щоб «приректи цю оперу на забуття» [57]. Гостре перо критики не подарувало В. Граціані шаблонність його жартів в образі Таддео «Італійки в Алжирі» Дж. Россіні. Від музичних кореспондентів він отримав атестацію провінційного баса, котрий «не може розсмішити навіть самого себе» [57].

З-поміж молодих артистів лише бас А. Берлендіс зміг уникнути невдач. Він, уже не новачок у цій трупі (перебував у складі артистів одеського театру від сезону 1836/37 рр.), зумів блискуче провести сезон. Цей співак був єдиним, кого відзначив з-поміж артистів трупи В.В. Григор'єв, відвідавши виставу «Норми»: «хори і Берлендіс, який грав головного жреця, дуже добрі, всі інші співаки й співачки нижче того, на що ми очікували <...>» [10, с.228] – писав він Я.М. Неверову. Навіть у провальних постановках «Італійки в Алжирі», «Клотільди», «Сільських співачок» він єдиний був на висоті. Критика поклала на цього артиста великі надії у майбутньому й відзначала чесноти, завдяки яким він подобається публіці: старанність, розуміння ролі, бажання вдосконалюватись, а також красивий і наповнений голос [57]. А. Берлендіс був у числі тріумфаторів одеської сцени після небаченого успіху «Отелло» Дж. Россіні та «Сомнамбули» В. Белліні. Його неперевершене виконання арії Ельміро у фінальній сцені, а також шляхетний виступ у партії Графа Родольфо зачарували місцеву публіку [57].

Окрім названих опер у цьому сезоні на одеській сцені були представлені «Шалений на острові Сан-Домінго», «К'яра ді Розенберг», «Було їх два, а зараз три» Л. Річчі, «Нормани в Парижі» С. МеркадANTE, «Аделіна» П. Дженералі, «Ніна, божевільна від кохання» В. Копполи. Більшість поставлених опер належали до творчого доробку італійських композиторів-романтиків [22].

Перед початком сезону 1838/39 рр. у складі трупи відбулися зміни: вибула частина співаків і співачок, котрі не запам'яталися або відверто не сподобалися у виставах упродовж сезону: Л. Томмазоні, А. Даль Віво сестри Гадзіелло. Однак і фаворитка публіки М. Фріш також залишила Одесу, отримавши місце в трупі венеційського «Театро д'Аполло». Натомість були ангажовані примадонни-сопрано Карлотта Ферраріні-Баскієрі й Розалінда Каламарі, співачка другорядних партій Сантіна Луссанті, перший тенор Луїджі Альберті, другий тенор Джузеппе Ломбарді. Інструментально-виконавську частину трупи очолив «маєстро-директор» Гріні, а першою скрипкою й «директором оркестру», котрий «весь складався з італійських музикантів», залишився талановитий виконавець і композитор Дж. Баттіста Буфф'є [63]. Картину оновленої трупи доповнили два нові хористи, контрабасист і театральний декоратор Франческо Моранді, що заступив Паніні, на той час померлого від сухот [22].

Першою із прибулих артистів розпочала дебютні виступи примадонна Р. Каламарі у партії Джульєтти беллінієвої «Капулеті й Монтеккі». Вдалий вихід артистки довершив улюбленець публіки П. Джентілі. Виконана ним каватина Ромео викликала в залі особливе похвалення [35]. Єдиною, чий виступ не мав підтримки публіки, була К. Контіні, яка не змогла продемонструвати ресурси свого голосу в надто високій для неї теситурі партії Ромео [55]. Добре прийняли дебютантку в наступній її виставі – «Шаленому на острові Сан-Домінго» Г. Доніцетті. Тут вона мала підтримку з боку уславленого Д. Маріні, який натхненним виконанням партії Карденіо вже давно завоював прихильність одеських театралів. Багато зробили для успіху цієї опери буф В. Граціані й тенор К. Вольта [35].

Найкращий прийом очікував на інших дебютантів, сопрано К. Ферраріні-Баскієрі й тенора Л. Альберті, не в «Беатріче ді Тенда» і не в «Любовному напої», які вони обрали для своїх дебютних виступів. Найбільший успіх вони мали у прем'єрі «Анни Болейн» Г. Доніцетті. К. Ферраріні-Баскієрі «виявила здібності, близькі до досконалості», а Л. Альберті зворушливим

виконанням партії Персі викликав «захоплюючу сенсацію», чому багато сприяв його «солодко-голосий» спів та м'яка експресія [39]. Багато зробила для правдивого втілення образу Сеймур Р. Каламарі. До ансамблю тріумфаторів цієї опери належав також Д. Маріні, який очолив ансамбль виконавців, блискуче виконавши складну у вокальному й драматичному плані партію короля [39].

Дебютант сезону Л. Альберті, за оцінками критики, був кращим виконавцем прем'єрної вистави «Катерина де Гіз» К. Кочча, котра відбулася 24 серпня 1839 р. [12] До групи головних виконавців цієї однієї з найбільш вдалих опер сезону увійшли, крім нього, К. Пасторі й П. Джентілі [39]. Не менш блискуче виступив тенор-дебютант у виставі «Беатріче ді Тенда», де він перевершив очікування публіки [45].

Частина опер сезону була поставлена без участі дебютантів. Співаки, відомі своїми успішними виступами впродовж минулого театрального року, не схилили й цього разу. Однією із таких удачних вистав стала «Семіраміда» Дж. Росіні, яка давно не йшла на одеській сцені за відсутності артистки-контральто з відповідним голосовим діапазоном для партії Арзаче. К. Контіні ризикнула взятися за виконання цієї складної для неї «чоловічої» партії й ця спроба за оцінками критики виявилася «вельми вдалою». Безсумнівно першість в ансамблі виконавців мала К. Пасторі, а улюбленець публіки Д. Маріні «пожвавив собою оперу й злагоджено вів її до успішного кінця» [5].

Однією з новинок сезону 1838/39 рр. була комічна опера «Осміяний жених із провінції» Е. Галеа, вокального педагога й композитора, котрий викладав музику й спів у Одеському інституті шляхетних дівчат (прем'єра відбулася 5 листопада 1839 р.) [1, с.281]. У цій виставі були задіяні кращі сили трупи – К. Пасторі, Д. Маріні, П. Джентілі, А. Берлендіс і В. Граціані. Вона витримала три постановки впродовж сезону і зійшла з одеської сцени, не вистоявши в конкуренції з творами відомих італійських композиторів.

Незадовго до завершення сезону, 17 березня 1840 р., міланська газета «Il Pirata» повідомила імена нових виконавців, ангажованих агенцією Ф. Буркарді для одеського театру: примадонни Єлизавети Бароцці-Бельтрамі, контральто Маріанни Газон, першого тенора Амброджо Даньїні, першого баса Джованні Б. Джанні, другого тенора П'єтро Мантегацца, капельмейстера Луїджі Джервазі й першого скрипаля оркестру Луїджі Бадерна [69].

Більшість учасників трупи прибули до Одеси кількома партіями через Радзивилівську митницю. Перша група, у складі «музиканта із Парми» Л. Бадерна, «австрійського співака з Мітави» А. Даньїні, «співака з Бергамо» Дж. Б. Джанні, «співака з Мілана» П. Мантегацца, про слідувала до Одеси в лютому. Інші виконавці прибули згодом, у квітні. Тоді дозвіл на проїзд до Одеси отримали «співачки з Парми» Маріанна й Женев'єва Газон та «австрієць Едуард Бельтрамі з дружиною-співачкою Єлизаветою» [25, арк. 45, 56 зв.-57, 68 зв., 74-74 зв., 86 зв.].

Нова примадонна-сопрано дебютувала в «Ніні, божевільній від кохання» П. Копполи 12 травня 1840 р. [13] Кореспондент газети «Одесский вестник», який побував 23 травня на одній із вистав «Ніні» за участю Є. Бельтрамі-Бароцці, так описав свої перші враження від виступу артистки: «З перших звуків арії, яку Ніна, вже божевільна, співає за лаштунками, ми були вражені виразністю цього співу, виконаного з такою зворушливою простотою. Театральна зала замовкла, ніби спорожніла, прислухаючись до меланхолійної пісні Ніни <...> раптом на сцену стрімко вибігає молода жінка середнього зросту, досить смаглява, але надзвичайно приваблива тим почуттям, яке просвічує в усіх рисах і в кожному її русі» [24]. Критики відзначали особливу «правдивість» гри й співу цієї примадонни, що дозволяла співачці «брати» публіку природністю виконання, не застосовуючи спеціальних вокальних прийомів.

У цій опері відзначився увесь ансамбль виконавців: Д. Маріні-Граф Родольфо, який чудово провів дует із Ніною, Альберті-Енріко і Вентурі-Маріанна. Частка критики припала на долю В. Граціані, який, на думку шанувальників цієї опери, не зрозумів ролі Лікаря Сімпліціо, перетворивши її на фарс [24].

Прем'єра «Маріно Фальєро» Г. Доніцетті, яка відбулася 1 червня 1840 р. [14], зібрала на сцені міського театру майже всіх дебютантів трупи. Після другої вистави, 22 червня, кореспондент писав до редакції міланської «Il Pirata»: «Бельтрамі-Бароцці виявилася <...> майстерною співачкою-актрисою. Даньїні заслужив багато почестей; Маріні – бас, досвідчений в усюму; а молодий Джанні вийшов на добру дорогу, він – те дерево, яке дасть відмінні плоди» [38].

Є. Бельтрамі-Бароцці продовжила переможну ходу на одеській сцені, вдало виконавши головні партії в прем'єрі «Любовного напою» Г. Доніцетті (разом із Л. Альберті й В. Граціані)

[68], в «Торквато Тассо» (разом із А. Даньїні і Д. Маріні) [26], «Севільському цирюльнику» і «Джеммі ді Верджи» (в ансамблі з А. Даньїні і Дж. Б. Джанні) [27], мала успіх під час свого бенефісного виступу в «Габріеллі ді Верджи» С. Меркаданте, який відбувся 1 лютого 1841 р. [16]

Гідним партнером примадонни став тенор А. Даньїні. Він подобався публіці в усіх партіях, але особливо – в образах Тамаса («Джемма ді Верджи») й Едгара («Лючія ді Ламмермур»). Глядачі високо оцінили його школу співу, рівний і сильний голос, обдуману гру і спонтанну декламацію [47]. Ці чесноти дозволили музичній критиці віднести артиста до кращих тенорів, яких знала одеська сцена.

Дебют контральто М. Газон, який відбувся 25 липня 1839 р. в опері «Капулеті й Монтекі» [15], виявився невдалим як для неї, так і для її партнерки Р. Каламарі. Розчарований кореспондент «Одесского вестника», натякаючи на поважний вік співачок, писав: «для обох примадонн <...> давно, здається, минула пора надій, і давно настала епоха дійсності – зовсім не завидної для мистецтва» [9].

До успішних вистав сезону критика віднесла прем'єру опери «Бетлі» Г. Доніцетті (відбулася 3 квітня 1841 р.) [17] та виставу «Пригоди зі Скарамушем» Л. Річчі, у яких головну жіночу партію виконала К. Ферраріні-Баскієрі. Виступ співачки в «Скарамуші» супроводжувався оплесками «від першої до останньої ноти» [27]. У «Бетлі» музичні кореспонденти відзначили злагоджений ансамбль співачки з тенором Л. Альберті [56].

Бенефісний вечір капельмейстера театру Л. Джервазі, який пройшов 25 січня 1841 р., зібрав численну публіку. До його програми увійшли прем'єра одноактної опери-буф «Сільський будиночок» (інша назва – «Сільське казино»), музику до якої написав сам бенефіціант, а лібрето – співак А. Даньїні, та другий акт «Беатріче ді Тенда» Г. Доніцетті [18]. У прем'єрі «Сільського будиночка» взяли участь А. Даньїні, Є. Бельтрамі-Бароцці й В. Граціані, які наприкінці були неодноразово викликані публікою разом із автором на сцену [49]. Добре прийняли глядачі «завжди популярних» К. Ферраріні-Баскієрі, Л. Альберті та Д. Маріні – виконавців «Беатріче ді Тенда» [49].

Зміни в складі італійської трупи перед початком театрального сезону 1841/42 років стосувалися, головним чином, жіночого складу виконавців. У театрі з'явилися нові співачки-сопрано: Джузеппіна Лачініо й Антоніетта Гальцерані-Баттаджа, котра прибула до Одеси разом із чоловіком-тенором. Замість М. Газон ангажували контральто Фюрст [32].

Потреба в розширенні оперного репертуару вимагала додаткових зусиль для зміцнення театрального хору. Хоча контракт на утримання театру зобов'язував антрепренера мати в розпорядженні лише чоловічий хор – «хористів не менше семи з добрими голосами, із яких двох тенорів перших і два других, двох басів перших і одного другого» [6, арк.293 зв.], – імпресарію пішли на додаткові витрати, замовивши агентству Ф. Буркарді комплектування жіночого хору. У липні 1841 р. міланська «Il Pirata» повідомляла про ангажемент для одеського театру шістьох кваліфікованих хористок, «котрі годяться для деяких наших театрів на партії секунда-донн» [70].

Першою із нових примадонн на сцену піднялася Фюрст, котра «достойно» виконала партію Ірен у «Велізарії» [50]. За нею, 12 травня 1841 р., виступила Д. Лічініо, обравши для дебюту партію Лючії в однойменній опері Г. Доніцетті. Вона сподобалася публіці, особливо запам'ятавшись дивовижним виконанням сцени й арії третього акту. Під враженням її виступу кореспондент «Il Pirata» писав: «Уже давно не було чути в Одесі голосу-сопрано, <...> який би відзначався такою гомогенністю, широтою діапазону й був достатньо гнучким, щоб подолати великі труднощі й бравурність складної партії Лючії» [76]. Співачка в цій опері виявила ще одну рису свого таланту – уміння тонко відчувати партнера в ансамблях: вона вдало провела дуети із А. Даньїні-Едгаром у першому акті та із Д. Маріні-Генріхом у другому, після кожного із них виконавців двічі викликали на сцену [76]. Із цими артистами примадонна розділила нестихаючі овації у фіналі другого акту. До успіху ансамблів цієї вистави долучилися А. Берлендіс (Раймонд) і тенор К. Вольта (Артур).

А. Гальцерані-Баттаджа вперше постала перед одеською публікою 27 травня 1841 р. в образі королеви Єлизавети на прем'єрі «Роберта Деверьо» Г. Доніцетті. Вистава сподобалась: артистці багато аплодували й викликали на сцену після виконання каватини, дуєтів та терцету із Робертом (А. Даньїні) і Герцогом Ноттінгемом (Д. Маріні) [48]. Д. Лачініо в незначній для її великого голосу партії Сари також отримала «нескінченні аплодисменти й виклики» в дуєтах із А. Даньїні й Д. Маріні. Окремо публіка відзначила А. Даньїні в арії третього акту, яку він проспівав із глибокою ніжністю [48].

Впродовж сезону примадонна А. Гальцерані мала незмінний успіх в інших операх Г. Доніцетті. В «Парізіні» її викликали на сцену після виконання романсу та після дуету з Д. Маріні в другому акті, ще кількома викликами винагородила публіка співачку за енергійне, задушевне і вдумливе виконання рондо й партії в квартеті третього акту [61]. «Маріно Фальєро» з її участю пройшла також із великим успіхом, арія А. Гальцерані в третьому акті породила «бурхливу сенсацію», після чого співачку чотири рази викликали на уклін. Також сподобався глядачам бас Дж. Б. Джанні, він розділив успіх примадонни в фіналі опери [61].

Багато незабутніх вражень залишив бенефісний виступ А. Гальцерані наприкінці осені 1841 р. Спочатку вона з'явилася перед публікою в образі Норми, з блиском і драматизмом виконавши каватину «Casta diva» й рондо у фіналі [58]. Потім співачка мала успіх у партії Елени у першому акті «Маріно Фальєро». Потішив публіку дует із «Таємного шлюбу» у виконанні А. Берлендіса й В. Граціані, який завершував програму цього вечора [58].

В розпалі сезону у зв'язку із хворобою Л. Альберті виникла потреба його заміни новим тенором, разом у антрепризи з'явилася можливість залучити до складу трупи третю примадонну-сопрано з метою розширення репертуару і забезпечення перепочинку іншим співачкам. Ангажемент нових артистів узяв на себе театральний агент із Брешії Камілло Чіреллі. У вересні 1841 р. він доправив до Одеси тенора Анджело Бруначчі та примадонну-сопрано Фанні Леон [71].

Новий тенор вдало розпочав виступи 25 листопада в «Лючії ді Ламмермур», замінивши Л. Альберті в партії Едгара [67]. Критика відзначала добрі вокальні й артистичні здібності співака та його бажання вдосконалюватись [53]. Успіх супроводив цього артиста на прем'єрі «Клятви» С. МеркадANTE, в «Пуританах» і «Піраті» В. Белліні [40].

Інша дебютантка – Ф. Леон – також виправдала сподівання антрепризи. Співачка триумфально виступила в «Пуританах» В. Белліні: «за кожен арію вона отримувала аплодисменти, після кожного акту її викликали на сцену» [59]. Критика відзначила великий сценічний досвід і відмінні голосові якості цієї юної співачки. Як наслідок – беззаперечний успіх артистки в драматичних партіях «Лючії», «Клятви» й «Пірата» [40], а також у жартівливому образі Фйорілли россінієвого «Турка в Італії» [31], які йшли з її участю з незмінним успіхом до кінця сезону.

Перед початком 1842/43 театрального року після 10 місяців успішних виступів в Одесі повернувся до Італії тенор А. Бруначчі [74]; примадонна К. Ферраріні-Баскієрі, отримавши «всезагальне визнання в Одесі», прибула в Болонью, де очікувала на новий ангажемент [75], її колега А. Гальцерані-Баттаджа і бас Дж. Б. Джанні були запрошені до театру Пери (Константинополь): італійські газети повідомляли про їхні тамтешні виступи у «Нормі» й «Велізарії» [41]. 12 січня 1842 р. тенор А. Даньїні востаннє порадував публіку одеського театру: програма бенефісу, який зібрав у театральній залі шанувальників таланту цього співака, передбачала постановку опери «Наполегливість перемагає» Л. Річчі, а також вихід артиста в дуєті з опери «Дзвіночок» Г. Доніцетті й виконання ним арії з «Анни Антіохійської» С. МеркадANTE [19].

Напередодні нового сезону в антрепризи виникли матеріальні труднощі, які вона прагнула вирішити шляхом зменшення витрат на утримання театру. Свідченням таких її кроків стала відмова від недешевих послуг давнього партнера одеських імпресаріо – власника міланської театральної агенції Ф. Буркарді. Нових артистів для одеської опери ангажував на цей театральний рік К. Чіреллі з Брешії, співпраця з яким розпочалася ще в середині минулого сезону. Окрім Ф. Леон і А. Бруначчі новий агент запропонував антрепризі першого тенора для виконання драматичних партій Бенедетто Галліані й «генеричного» баса Бенедетто Сакка [65]. В складі трупи залишилось лише дві примадонни-сопрано (Ф. Леон і Д. Лачініо), що значно ускладнило можливості репертуарних нововведень. Використавши внутрішні резерви, дирекція театру обійшлася без залучення нових співаків для виконання басових партій: А. Берлендіса перевели до складу головних виконавців, а на місце другого баса взяли музиканта театрального оркестру Джузеппе Поццезі [23].

Такий ризикований спосіб скорочення витрат одразу негативно позначився на якості вистав. Дж. Поццезі, який дебютував у опері Л. Річчі «Наполегливість перемагає», не зміг заручитися підтримкою публіки, оскільки його виступ характеризувався невиразністю сценічної гри й безбарвністю співу [23]. Дебют А. Берлендіса в амплуа першого баса виявився теж не досить вдалим. Після його виходу в «Римському вигнанці» Г. Доніцетті, кореспондент «Одесского вестника» зазначав: «п. Берлендіс занадто слабо виконує тут свою роль, ні фігура, ні холодна гра, ні одноманітний спів його <...> не гармонізують із музикою цієї опери» [23].

Найбільше похвальних відзнак у цьому сезоні було висловлено на адресу примадонни Ф. Леон. На рахунку її перемог – партія Розіни в «Севільському цирюльнику», Елени в «Маріно Фальєро» [72], а виступ співачки в ролі головної героїні «Беатріче ді Тенда» був настільки вдалим, що ця опера витримала п'ять постановок при повному аншлагу впродовж театрального року [54]. Інший виступ співачки – в «Пуританах» – разом із не менш успішними А. Берлендісом, Д. Маріні й Л. Альберті приніс їй багато оплесків і виклик на сцену після другого акту [51].

Для свого бенефісу, який відбувся 14 вересня 1842 р., артистка обрала «Весілля Фігаро» Л. Річі. Визнання публікою її блискучого співу й гри в образі Сюзанни виявилось у численних подарунках [34], поезіях, написаних на її честь російською, французькою й німецькою мовами. Бенефіціантці піднесли квіти, гірлянди, у театральній залі поширювали гравюри з її портретами «в надзвичайних копіях». На додачу шанувальники таланту примадонни організували святкування її тріумфального виступу за межами театру [52].

Таким само незабутнім був виступ Ф. Леон у «Нормі». Одеські кореспонденти міланської «Il Pirata» повідомляли, що на виставі за участю цієї обдарованої «учениці маєстро Ламперті» «абонемент був заповнений», у театрі не було жодного вільного місця на кожній із чотирьох вистав цієї опери [60]. Артистку постійно викликали на сцену: «не було арії, у якій би вона не виявила високу майстерність у драматичності інтонації, благородстві сцени чи енергійності голосу» [60], – писав музичний критик. Повідомлення з Одеси в італійській пресі, що містили інформацію про блискучі тріумфи «чудової» примадонни Ф. Леон, давали їй надію на продовження контракту у складі тамтешньої трупи [42]. Й справді невдовзі з'явилося цьому підтвердження: в оголошенні агента К. Чіреллі йшлося про повторний ангажемент в одеський театр «примадонни Леон» і, разом із нею, тенора Бруначчі [73]. Серед інших, нових, сюжетів трупи останнього року антрепризи Сарато – Марінковича були примадонна-сопрано Еліза Верне [43] і бас Натале [30]. Відомий у попередніх сезонах тенор А. Даньїні, залишивши кар'єру співака, відтепер став агентом імпрези в Італії та режисером-постановником («директором спектаклів») театру [66].

Несподівана смерть О. Сарато за рік до завершення антрепризи погіршила фінансові справи театру й муніципалітет був змушений шукати способи виплати боргів артистам, котрі залишилися у складі трупи [3, с.19]. З цих самих причин прибуття нових артистів не відбулося як годиться до початку театрального сезону.

У такому становищі театру й без необхідних змін у складі трупи відкриття сезону прем'єрою оперою «Браво» С. Меркаданте було далеким від бажаного. Публіка, яка вщерть заповнила залу театру, байдуже сприйняла виставу, оскільки не почула нових голосів і не змогла насолодитися новими враженнями. Найбільше нарікань у бік антрепренерів було висловлено, як і в минулому сезоні, на відсутність в трупі тенора високої кваліфікації [20].

Врешті, з червня, після приїзду нових виконавців, у театрі розпочався справжній оперний сезон. Нова примадонна Е. Верне добре розпочала виступи, сподобавшись глядачам на прем'єрі «Аліни, королеви Голконди» Г. Доніцетті, у якій вона з'явилася в компанії тенора Б. Галліані, баритона Д. Маріні й баса-буф В. Граціані. Також прихильною до нової артистки була одеська публіка під час виконання нею партії Ніни в однойменній опері П. Копполи, яка стала її наступним дебютним виступом [30].

Проте головні лаври в жіночих партіях цього сезону дісталися, як і в попередньому, Ф. Леон, яка мала успіх у «Анні Бoleйн», підтвердивши «свою велич і славу» [28], у «Пуританах», «Лукреції Борджа», де співачці аплодували в кожній арії її партії [62]. Найбільше виславляла італійська музична критика співачку після бенефісу в «Чужоземці» В. Белліні, що пройшов у вересні 1843 р. За словами міланського часопису «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», співачка «перевершила сподівання глядачів завдяки чудовим голосовим якостям, колоратурі співу, драматичній виразності» [44]. Із ним погоджувався «Il Pirata», зауваживши, що ця опера «сплела новий вінець слави» для примадонни, яку публіка найбільше відзначила за чудове виконання рондо [29].

По завершенні сезону, підводячи його підсумки, одеська критика, так само, як і італійська, відзначила чесноти примадонни Ф. Леон. Назвавши її ім'я серед тих небагатьох артистів, яким одеська опера завдячувала успішними прем'єрами й бенефісами в тодішньому сезоні. Кореспондент «Одесского вестника» писав, що «сама вона була у числі тих, які своїм прекрасним талантом не зганьблять ніякої ролі», зазначивши, що її гра була сповнена «пристрасті й енергії», а голос – «приємним і сильним, за винятком низьких нот, які вона брала глухо» [64].

Серед інших співаків, яких одеський критик виділив з-поміж інших, імена Д. Маріні й А. Берлендіса. Д. Маріні завдяки своєму сильному й гучному голосу, майстерності поєднувати «уміння визначати свої ролі, гнучку гру фізіономії і благородство рухів та пристрасних поривань», запам'ятався одеситам у багатьох операх, особливо в партії Філіппо Вісконті в «Беатріче ді Тенда» В. Белліні, Монтальбано в «К'ярі ді Розенберг» Л. Річчі, Велізарія в однойменній опері Г. Доніцетті, Карденіо в «Шаленому на острові Сан-Домінго» [64]. Заразом критик зауважував, що внаслідок нещадної експлуатації голос співака після п'ятирічних виступів на одеській сцені втратив звучність («свіжість»), що, врешті, негативно позначилося на популярності артиста у публіки [64]. У грі А. Берлендіса, як і раніше, було мало пристрасі, тому йому більше вдавалися партії, які вимагали «простоти й величності»: Джорджо у «Пуританах» В. Белліні, Альфонса д'Есте в «Лукреції Борджа» Г. Доніцетті, Оровезо в «Нормі» В. Белліні, й, особливо, гротескно-комічна партія Дона Базіліо в «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні [64]. До кращих ролей А. Берлендіса також належала партія венеційського дожа Маріно Фальєро в однойменній опері Г. Доніцетті. Відомий польський письменник, публіцист й історик Юзеф І. Крашевський, який гостював у той час в Одесі, після відвідин театру у супроводі одеського товариша історика А. Скальковського 20 липня 1843 р. у своєму щоденнику записав: «Увечері були знову в театрі, але на цей раз трапилась опера Доніцетті «Маріно Фальєро», у якій дует першого акту між Берлендісом і Маріні (два баси), баркарола й фінал третього акту дуже мені сподобались» [36, s.184]. В цілому Ю. Крашевський був не дуже високої думки про оперну трупу сезону 1843/44 років. Він пов'язував «світлі» часи одеської опери з іменами Н. Тассістро й К. Патері: «Сьогодні при Фанні Лео й Вентурі, при тому самому Маріні, голос якого не має давнішньої енергії, вона багато втратила» [37, s.217].

Не вельми втішні характеристики одеської опері перед завершенням антрепризи Сарато й Марінковича дає композитор О. М. Верстовський. У цей час він працював управителем Московської театральної контори й, на вимогу місцевих урядників, шукав можливості забезпечення цієї столиці італійською трупю. У листі до директора імператорських театрів О. М. Гедеонова, написаному 28 лютого 1844 р., композитор повідомляв про можливість запрошення італійської оперної трупи з Одеси й коротко атестував виконавські можливості її виконавців: «Вона складається із п'яти осіб: трое чоловіків і дві жінки, котрі, як кажуть, досить слабкі. Але Маріні (баритон) і Граціані (бас) – прекрасні голоси. Обидва добрі актори, особливо Маріні, який в багатьох комічних ролях навіть чудовий, знає відмінно музику <...>» [4, с.239-240].

Склад солістів італійських труп Одеси цього періоду відзначався неоднорідністю, що призвело до зниження якості вистав і, внаслідок цього, зменшення популярності італійської опери. Ще одною причиною занепаду італійської опери наприкінці антрепризи О. Сарато й Д. Марінковича стали проблеми фінансування театру, складність трансферу артистів з Італії та часті спалахи епідемій у місті.

Отже, італійська опера Одеси антрепризи 1838-1844 рр. залишалась одним із найбільших закордонних осередків італійського музично-театрального мистецтва за кордоном. Про це свідчить усталена система організації ангажементу артистів та музикантів трупи в італійських державах, змістовний інформаційний супровід на Апеннінах діяльності одеських італійських труп, до якого були залучені популярні музично-театральні часописи, а також оперний репертуар, у якому переважали твори тогочасних італійських композиторів, популярні в провідних театрах Європи.

1. Бернандт Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736-1959) / Г. Б. Бернандт. – М. : Советский композитор, 1962. – 556 с.
2. Варварцев М. М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження (Словник) / М. М. Варварцев. – К. : Інститут історії України НАН України, 2000. – 324 с.
3. [Витте Н. А.] Краткая историческая записка о положении театрального дела в Одессе с начала постройки сгоревшего театра, т.е. с 1808 года / Н. А. Витте. – Одесса : Тип. А.Шульце, 1886. – 27 с.
4. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века. 1836-1856 / А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1969. – Т.1. – 464 с.
5. Д. С. «Семирамида», оп. Россіні. Бенефис г-жи Контини / Д. С. // Одесский вестник. – 1839. – №77. – 27 ноября.
6. Державний архів Одеської області (ДАОО). – Ф.1. – Оп. 190 за 1829 р. – Спр. 73 [Справа про перемену в Одеському карантині маркітанства сардинським підданим Карлом Ізолюю. Там само про віддачу

- п. Ризничу в утримання маркітанства в цьому карантині та італійського одеського театру. Тут само й листування щодо згорілого в карантині будинку, 1828 р.] – 425 арк.
7. Дневник Григорія Івановича Соколова // Записки Одесского общества истории и древностей. – Т. 26. – Одесса, 1906. – С. 75-90.
 8. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794-1855) / Я.С. Кацанов // Из музыкального прошлого : сборник очерков. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1960. – С. 393-459.
 9. Концерт г. Ашбота... // Одесский вестник. – 1840. – №61. – 31 июля.
 10. Ливанова Т. Н. Оперная критика в России / Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – Т. 1. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1966. – 412 с.
 11. Одесский театр // Одесский вестник. – 1838. – №96. – 30 ноября.
 12. Одесский театр // Одесский вестник. – 1839. – №67. – 23 августа.
 13. Одесский театр // Одесский вестник. – 1840. – №38. – 11 мая.
 14. Одесский театр // Одесский вестник. – 1840. – №44. – 1 июня.
 15. Одесский театр // Одесский вестник. – 1840. – №59. – 24 июля.
 16. Одесский театр // Одесский вестник. – 1841. – №10. – 1 февраля.
 17. Одесский театр // Одесский вестник. – 1841. – №26. – 29 марта.
 18. Одесский театр // Одесский вестник. – 1841. – №8. – 25 января.
 19. Одесский театр // Одесский вестник. – 1842. – №3. – 10 января.
 20. Одесский театр // Одесский вестник. – 1843. – №20-31. – 17 апреля.
 21. Остроухова Н. В. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804 – 1873 / Н. В. Остроухова. – Одесса : Астропринт, 2013. – 392 с.
 22. Репертуар одесского театра // Одесский вестник. – 1839. – № 25-26. – 1 апреля.
 23. Ф**. Одесский театр // Одесский вестник. – 1842. – № 57. – 18 июля.
 24. Ф**. Смесь. Дебют г-жи Бельтрами-Бароцци // Одесский вестник. – 1840. – № 43. – 29 мая.
 25. Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАУК). – Ф. 442. – Оп. 201. – Спр. 108 [Про надані Волинським цивільним губернатором відомості щодо прибулих з-за кордону в Росію іноземців, 1840 р.]. – 317 арк.
 26. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1840. – № 10. – 4 agosto.
 27. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1840. – № 23. – 18 settembre.
 28. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1843. – № 18. – 1 settembre.
 29. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1843. – № 25. – 26 settembre.
 30. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1843. – № 7. – 25 luglio.
 31. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1842. – №9 5. – 27 maggio.
 32. F.R. Molte notizie in poche parole / F.R. // Il Pirata. – 1841. – № 65. – 12 febbraio.
 33. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1840. – № 23. – 18 settembre.
 34. G. Di V. Odessa / G. Di V. // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1842. – № 87. – 29 ottobre.
 35. Il teatro italiano in Odessa // Il corriere dei teatri. – 1839. – № 55. – 10 luglio.
 36. [Kraszewski J. I.] Wspomnienia Odessy, Jedyssanu i Budzaku: dziennik przejażdżki w roku 1843, od 22 czerwca do 11 września, J. I. Kraszewskiego / J. I. Kraszewski. – Wilno : Nakład i druk T. Glücksberga, 1845-1846. – W 3 t. – T.1.
 37. [Kraszewski J. I.] Wspomnienia Odessy, Jedyssanu i Budzaku: dziennik przejażdżki w roku 1843, od 22 czerwca do 11 września, J. I. Kraszewskiego / J. I. Kraszewski. – Wilno : Nakład i druk T. Glücksberga, 1845-1846. – W 3 t. – T.2.
 38. L.V. Odessa. Marino Faliero (la sera del 22 giugno) / L.V. // Il Pirata. – 1840. – № 3. – 10 luglio.
 39. Notizie recenti da Odessa // Il corriere dei teatri. – 1839. – № 78. – 28 settembre.
 40. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1842. – № 27. – 2 aprile.
 41. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1842. – № 62. – 3 agosto.
 42. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1842. – № 100. – 14 dicembre.
 43. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1843. – № 25. – 29 marzo.
 44. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1843. – № 78. – 30 settembre.
 45. Odessa // Glissons, n'appuyons pas. – 1839. – № 62. – 3 agosto.
 46. Odessa // Il corriere dei teatri. – 1838. – № 79. – 3 ottobre.
 47. Odessa // Il Pirata. – 1840. – № 48. – 15 dicembre.
 48. Odessa // Il Pirata. – 1841. – № 102. – 22 giugno.
 49. Odessa // Il Pirata. – 1841. – № 74. – 16 marzo.
 50. Odessa // Il Pirata. – 1841. – № 94. – 25 maggio.
 51. Odessa // Il Pirata. – 1842. – № 31. – 14 ottobre.
 52. Odessa // Il Pirata. – 1842. – № 32. – 18 ottobre.
 53. Odessa // Il Pirata. – 1842. – № 70. – 1 marzo.
 54. Odessa // Il Pirata. – 1842. – № 9. – 29 luglio.
 55. Odessa // La Fama. – 1839. – № 74. – 31 giugno.

56. Odessa // Teatri, arti e letteratura. – 1841. – Т. 35. – № 892. – 27 marzo.
57. Odessa, 1° marzo 1839 // Teatri, arti e letteratura. – 1839. – Т. 31. – № 787. – 28 marzo.
58. Odessa. Beneficiata della Galzerani-Battaglia // Il Pirata. – 1841. – № 44. – 30 novembre.
59. Odessa. I Puritani // Il Pirata. – 1842. – № 54. – 4 gennaio.
60. Odessa. La Norma // Il Pirata. – 1842. – № 48. – 13 dicembre.
61. Odessa. La Parisina. Marino Faliero // Il Pirata. – 1841. – № 11. – 6 agosto.
62. Odessa. Lucrezia Borgia // Il Pirata. – 1843. – № 51. – 27 dicembre.
63. Prospetto delle compagnie di canto e di ballo, drammatiche, acrobatiche e di equitazione, che occuperanno nel carnevale 1839-40 i teatri d'Italia e alcuni dell'Estero // Glissons, n'appuyons pas. – 1839. – № 102. – 31 dicembre.
64. R. Одесский театр. Краткий обзор прошедшего театрального года / R. // Одесский вестник. – 1844. – №26-27. – 1 апреля.
65. Scritture dell'agenzia Cirelli // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1842. – № 76. – 21 settembre.
66. Supplemento // Il Pirata. – 1843. – № 51. – 25 dicembre.
67. T.K. Odessa / T.K. // Il Pirata. – 1841. – № 50. – 21 dicembre.
68. Ultime notizie. Odessa // Glissons, n'appuyons pas. – 1840. – № 65. – 12 agosto.
69. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1840. – № 75. – 17 marzo.
70. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1841. – № 2. – 6 luglio.
71. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1841. – № 20. – 7 settembre.
72. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1842. – № 34. – 25 ottobre.
73. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1843. – № 19. – 2 settembre.
74. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1843. – № 2. – 7 luglio.
75. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1843. – № 26. – 27 settembre.
76. V. Odessa / V. // Il Pirata. – 1841. – № 97. – 4 giugno.

Рассмотрена деятельность итальянской антрепризы О. Сарато – Д. Маринковича в городском театре Одессы в системе ее внутренних и внешних связей. Показаны особенности этой антрепризы в контексте истории организации театрального дела в Одессе, выявлена специфика зарубежного ангажементов артистов и музыкантов в Италии. Отдельное внимание уделено анализу репертуара и репертуарной политики театра, изучению исполнительской практики итальянских оперных артистов, а также общественно-культурного резонанса от их сценической деятельности. Привлечение источников иностранного происхождения способствовало рассмотрению культурно-художественной и организационной составляющей названной антрепризы в контексте соответствующих традиций музыкально-театральной жизни в самой Италии.

Ключевые слова: итальянская опера Одессы, музыкально-театральная жизнь, антреприза О. Сарато – Д. Маринковича, итальянские оперные певцы, оперный репертуар.

The Italian enterprise of O. Sarato – D. Marinkovich activity at the city theatre of Odessa in the system of its internal and external relations has been considered. This enterprise features in a context of the theatrical business in Odessa organization history have been shown, the specificity of artistes' and musicians' foreign engagement from Italy has been revealed. The particular attention has been paid to the repertoire and the repertoire politics in the theatre analysis, to Italian opera singers' performing practice, and also to social and cultural resonance from their scenic activity. The sources of foreign origin attracting helped author to investigate the cultural-art and organizational components called enterprise in a context of corresponding traditions of musically-theatrical life in Italy.

Keywords: Odessa Italian opera, musically-theatrical life, O. Sarato – D. Marinkovich enterprise, Italian opera singers, opera repertoire.

УДК 781.2.1

Ірина П'ятницька-Позднякова

МУЗИЧНЕ ТА ВЕРБАЛЬНЕ МОВЛЕННЯ: ВІД РЕТРОСПЕКЦІЇ ДО СУЧАСНОГО ДИСКУРСУ

У статті досліджено тенеу проблематики спорідненості музичного та вербального мовлення на матеріалі наукових розвідок видатних діячів культури ХІХ – початку ХХ ст. З'акцентовано увагу на працях видатних діячів філософської та культурологічної думки минулого, де піднімалися питання взаємозв'язку між музичним та вербальним мовленням. Проаналізовано наукові праці, що стали своєрідним підґрунтям дослідження музичного мовлення та визначили подальший вектор заявленої проблематики.

Ключові слова: мова, музичне мовлення, вербальне мовлення, мовний код, смислоутворення.