

УДК 782.1(450):7.091.8(477.74)]“1859/65”

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276565>

БАЦАК К. Ю.

Бацак Костянтин Юрійович — кандидат історичних наук, проректор, доцент кафедри музикознавства та музичної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9687-093X>

k.batsak@kubg.edu.ua

© Бацак К. Ю., 2023

ОДЕСЬКА АНТРЕПРИЗА ВАЛЕНТИНО СЕРМАТТЕЇ 1859–1865 РР. У МИСТЕЦЬКОМУ ТА СОЦІАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ

Досліджено діяльність італійської оперної антрепризи В. Серматтеї в міському театрі Одеси 1859–1865 років. З'ясовано, що в часи економічного відновлення Одеси після Східної війни і скорочення міських видатків з умов для утримання театру були вилучені зобов'язання міської влади здійснювати дотаційні виплати на італійську оперу. Це спонукало антрепренера застосовувати різноманітні організаційні та фінансові стратегії для економії коштів. Проаналізовано особливості театральної політики В. Серматтеї, яка передбачала максимальне скорочення витрат на лагодження приміщень театру і забезпечення його реквізитом, комплектування театрального оркестру і хору, здешевлення закордонного ангажементу солістів. З'ясовано, що важливим чинником збереження кращих традицій італійського оперного мистецтва була позиція публіки, яка здійснювала пасивний (бойкотування вистав) та активний (протестні акції в театральній залі, звернення в пресі) опір спробам антрепренера нехтувати вимогами до якості музично-театральної діяльності. Показано, що результатом поступок антрепренера міській громаді стало збільшення кількості прем'єрних вистав, переважно за рахунок опер маловідомих композиторів, та одиничне залучення до складу труп відомих виконавців. Серед тих, хто відзначився на одеській сцені впродовж антрепризи В. Серматтеї — примадонни-контральто Дж. Таті, А. Казалоні, примадонни-сопрано В. Поцці, І. Едельвіра, Дж. Бельтрамеллі, Т. Де Джулі-Борсі та ін. Виявлені окремі позитивні наслідки політики антрепренерської політики здешевлення ангажементу в Італії. У період В. Серматтеї одеський театр став середовищем для набуття професійного досвіду молодими італійськими артистами та артистками, нещодавніми випускниками музичних академій, котрі, ангажовані в якості солістів, здобули в Одесі можливість розпочати успішну сценічну кар'єру, продемонструвавши кращі якості свого артистичного обдарування.

Ключові слова: театральна антреприза В. Серматтеї, міський театр Одеси, оперне мистецтво, оперний репертуар, італійські примадонни, театральний глядач.

Вступ. У діяльності музичного театру тісно пов'язані різні чинники, які визначають успіх тієї чи іншої вистави, в цілому антреприз. В умовах, коли імпресарію вибуває пріоритети у формуванні колективу виконавців, оркестру, здійснює репертуарну політику тощо, його театральні стратегії стають джерелом соціокультурних комунікацій з приводу опери. Діяльність антрепренера В. Серматтеї в міському театрі Одеси у 1859–1865 роках здійснювалась у складних умовах, коли міська влада відмовилася від

фінансової підтримки театру, яка надавалась антрепренерам у першій половині XIX століття. Внаслідок цього імпресарію довелося постійно шукати компроміс із публікою, балансує між обстоюванням власних фінансових інтересів, що базувалися на тотальній економії ресурсів, та задоволенням вимог глядачів, які у різний спосіб здійснювали вплив на нього, прагнучи бачити на одеській сцені взірці високого мистецтва й професіоналізму. Визначення особливостей діяльності цієї антрепризи у розрізі взаємодії артистів, публіки та театрального менеджменту, вивчення управлінських рішень, інших чинників, які призвели до її падіння, становить **актуальність** теми.

Мета статті — обґрунтувати взаємозалежність успіху сценічної діяльності приватних італійських труп у міському театрі Одеси та джерел і засобів організації театральної справи на прикладі антрепризи В. Серматтеї.

Аналіз публікацій. У новітніх мистецтвознавчих студіях діяльність одеської антрепризи В. Серматтеї досліджена фрагментарно. Окремі сюжети, переважно характеристики головних виконавців трупи, їхні виступи в оперному репертуарі міського театру 1859–1863 років, подані в монографії Н. Остроухової, присвяченій історії одеського міського театру [Остроухова, 2013, с. 262–266, 276–284]. Відомості про сценічну діяльність найбільш відомих співаків одеських труп В. Серматтеї приведені в біографічному словнику діячів італійської культури в Україні історика М. Варварцева [Варварцев, 2000].

Для досягнення поставленої у статті мети обрано *мистецтвознавчий* (для з'ясування особливостей розвитку музично-театрального мистецтва в Італії), *біографічний* (для дослідження невідомих і маловідомих фактів біографій італійських співаків) та *культурно-історичний* (для зіставлення історичних процесів і культурних явищ з метою дослідження їхнього впливу на розвиток італійського оперного мистецтва в Україні) методи, які складають **методологічне підґрунтя** дослідження.

Результати дослідження. За кілька років після закінчення Східної війни, коли послабилась фінансова криза й постало питання про спосіб організації театральної справи в Одесі, міська дума повернулася до практики зосередження в одних руках італійської оперної та російської драматичної антреприз. На такі умови пристав імпресарію В. Серматтеї (*ілюстрація 1*)¹, котрий упродовж двох останніх років утримував у місті приватну італійську оперну трупу. Для здійснення ангажементу та забезпечення ключових напрямів роботи театру новий антрепренер залучив компаньйонів — колишнього співака К. Вольту [Витте, 1886, с. 25] та багаторічного доглядача одеського театру купця Дж. Фолетті [Лернер, 1902, с. 34].

¹До приїзду в Одесу 1856 року В. Серматтеї був відомий в Італії та ряді інших європейських країн як успішний співак (бас). Після завершення навчання в музичній школі Парми (Regia Scuola di musica di Parma) дебютував 1838 року в Театро Чівіко (Teatro Civico) в Кальярі, у тому ж році співав у трупі Театро Ре (Мілан) (Teatro Re), згодом у Ла Скала (1840–1841 pp.), театрах Трієста, Туріна, Генуї, Модени. З 1843 року виступав за кордоном: у Португалії (театр Сан Карлуш у Лісабоні (1843–1844 pp.), Сан Жоао (Sao João) у Порту (1844–45 pp.) [Pensieri per un maestro, 2002, p. 269], Іспанії (театр Кадісу (1845–1846 pp.)). 1854 року був ангажований до складу оперної трупи театру Ясс (Румунія), де співав упродовж кількох сезонів. Опісля розпочав виступи в Одесі в приватній антрепризі Ф. Бергера (1856–1857 pp.). До репертуару співака належали партії в операх Дж. Верді, Т. Маделліні, А. Мацукато, С. Меркаданте, Л. Річчі, Дж. Россіні та ін. У 1857–1859 роках — імпресарію приватної італійської оперної трупи в одеському міському театрі. [Valentino Sermattei. URL: <https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=S&tipologia=1&idoggetto=1384&idcontenuto=2683>].



Ілюстрація 1. Портрет В. Серматтеї

Контракт, укладений В. Серматтеї з міською думою, передбачав утримування міського театру впродовж шести років, з 1 березня 1859 року до початку Великого посту в 1865 році. Упродовж цього періоду антрепренер зобов'язувався на монопольних правах організувати регулярні виступи італійської оперної та російської драматичної труп, мати добрий театральний оркестр, за власний кошт забезпечувати вистави декораціями і «всім необхідним для постановки нових спектаклів»¹.

У контракті з В. Серматтеї були відсутні фінансові зобов'язання міста перед антрепренером — відтепер була ліквідована дотація на утримання театру. Натомість за кожен виставу антрепренер мав сплачувати дирекції театру 15 рублів. У такий спосіб В. Серматтеї мав поступово повернути борг у сумі 12 тис. рублів, витрачених з міського бюджету на ремонтні та будівельні роботи в театрі [Лернер, 1902, с. 34].

Перший театральний сезон антрепризи розпочався виставами «Лючії ді Ламмермур» і «Пуританів», у яких дебютували новий тенор Е. Ірфре та баритон Дж. Коломбо. Великою підтримкою для Е. Ірфре в партії Едгара стала участь у цій виставі примадонни В. Поцці (Лючія) і баса Дж. Мітровича (Астон), фаворитів одеських театралів попередніх років. Уперше виступивши у цій опері, В. Поцці виявилася відмінною Лючією. Повідомляючи про її успіх, газети відзначали «досконалу точність і грацію», з якою примадонна виконала вихідну каватину Лючії, «дивовижну силу вокалізації», легкість і майстерність, які вона показала у фінальному рондо². В останньому номері співачці адресували чотири гучні виклики і «безліч букетів з пишними стрічками»³.

¹ Державний архів Одеської області. Ф.16. Оп.120. Спр.13. [Про віддачу в орендне утримання одеського театру. 2.03.1865 – 7.11.1867 р.]. Арк. 6, 7 зв.

² Odessa. *Teatri, arti e letteratura*. 1859. Т. 71. №1805. 20 settembre.

³ Odessa. *Teatri, arti e letteratura*. 1859. Т. 72. №1811. 28 novembre.

Вистава «Лючії» викликала жвавий інтерес публіки — зала була переповнена, «від крісел до лож четвертого ярусу годі було знайти вільне місце»¹. «Пуритани», яких поставили слідом, були позначені не меншим успіхом. Дебютант Дж. Коломбо, який дещо знітився у першому акті, розкрив свій талант у знаменитому дуеті «*Suoni la tromba*» другого акту, після якого йому та «завжди бездоганному» Дж. Мітровичу багато аплодували². Але найбільше в цій опері сподобалася В. Поцці. Завдяки яскравому таланту артистка впевнено передала «запаморочливий дух» другого акту опери, а свідченням тріумфу примадонни та її партнерів були «безліч корон, квітів, браво, викликів»³.

В. Поцці підтвердила репутацію майстерної співачки в інших виставах літнього сезону: вона відзначилася в «Лінді ді Шамуні», поставленій для дебюту примадонни-контральто Дж. Таті й баса буф М. Борелли, де їй аплодували в кожному номері, в «Ріголетто» (Джільда) та «Євреї» Дж. Аполлоні (Лейла). В «Лінді» примадонна змушена була після численних викликів повторити дуети з Дж. Таті і М. Бореллою⁴. Успіх виконавців розділив А. Поццоліні, артист разом із усіма солістами зійшов на сцену після фінальних звуків опери, заохочений оплесками і репліками глядачів⁵.

Цінним надбанням антрепризи стала співачка-контральто Дж. Таті, яка щойно завершила ангажемент на Американському континенті. Перша з'ява артистки на одеській сцені в образі П'єротто в доніцеттєвій «Лінді ді Шамуні» принесла їй шану глядачів⁶. Але справжньою сенсацією став виступ примадонни в партії Азучени в «Трубадурі». «Дзвінкий голос, чистота і ясність вимови, енергія гри — все поєдналось у ній для того, щоб викликати з боку публіки гучні схвалення»⁷, — відзначав П. Сокальський. На думку критики, дебютантка виявляла рідкісний на той час талант «повного поєднання всіх якостей драматичної актриси та співачки»⁸.

Попри невдалий дебют у «Трубадурі», примадонна сопрано Дж. Бельтрамеллі все ж зуміла підкорити вимогливу одеську публіку, вдало виступивши у прем'єрі опери «Джованна де Гузман» (первісна назва — «Сицилійська вечірня») Дж. Верді. Ця «велика французька опера» була створена композитором за лібрето Ш. Дювер'є і Е. Скріба для прем'єрної постановки в Паризькій Гранд-опера 13 червня 1855 року. Опера дістала назву від середньовічного повстання сицилійців проти французьких поневолювачів. В італійських театрах прижилася версія опери під назвою «Джованна де Гузман», автор лібрето — Е. Каїмі. «Джованна де Гузман» уперше була поставлена 1855 року в Театро Дукале Парми (Teatro Ducale di Parma), а згодом — у міланському Ла Скала [Basevi, 2013, p. 206]. Зміна історичного тла, сюжету, та, відповідно, дійових осіб була зроблена з цензурних причин — північні землі Італії перебували під владою Австрійської імперії, тому використання в лібрето теми повстання італійців проти іноземних поневолювачів унеможливило б постановку опери в місцевих театрах. «Той, хто прочитав французьку мелодраму, може побачити, що в ній помі-

¹ Odessa. *Teatri, arti e letteratura*. 1859. Т. 72. №1811. 28 novembre.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Фагот [П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1859. 11 июля, №75.

⁸ Фагот [П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1859. 25 августа, №93.

няли Гвідо ді Монфорте на Васкончелло, Джованні да Прочіда на Пінто, Герцогиню Елену на Джованну, Палермо на Лісабон, французів на іспанців, італійців на португальців і 1282 рік на 1640» [Basevi, 1859, p. 244] — такими були основні відмінності італійського лібрето опери.

Відлуння одеської прем'єри «Джованні де Гузман» докотилося до музичної столиці Італії. Газетні кореспонденти засвідчили успіх вистави, відзначивши, як натхненно аплодували примадонні Дж. Бельтрамеллі, тенору Е. Ірфре (Енріко), баритону Дж. Коломбо (Мікеле ді Васкончелло) та басу Дж. Мітровичу (Дон Джованні Рібейро Пінто) в кожному акті¹.

Урізноманітнення репертуару трупи відбувалось за рахунок вистав «старої» романтичної опери, чим антреприза завдячувала блискучому таланту примадонни-контральто Дж. Таті. За її участю наприкінці сезону поставили призабуту в Одесі російську «Семіраміду». В інших головних партіях виступили Дж. Бельтрамеллі (Семіраміда) та Дж. Мітрович (Ассур). Як зазначав часопис «Journal d'Odessa», між головними виконавцями одразу «розгорілося справжнє змагання завзятого й точного виконання своїх партій, що було високо оцінене публікою»². Найбільше відзнак дісталось Дж. Таті (Арзаче). «З перших нот арії «Eccomi alfine in Babilonia», — пише газета, — «публіка помітила, що вона має винятково красивий голос контральто з металом і небаченої сили, деякі ноти в неї особливо наповнені, виконані з безсумнівною упевненістю, досконалою точністю; ще до того як почалося *andante* вони вирішили успіх опери...»³. Артистів відзначили в дуетах Арзаче з Асуром та Арзаче з Семірамідою, особливо після номеру «Giorno d'orrore e di contento», коли публіка «волила під акомпанемент тривалих і гучних оплесків»⁴. Дж. Таті була «неперевершеною» в арії «In sì Barbara sciagura» та кабеті «Sì, vendicato il genitore», які буквально наелектризували глядачів і спричинили в залі нову хвилю захоплення талантом примадонни⁵.

На тлі гучних дебютних, прем'єрних та бенефісних вистав, які заохочували публіку та надихали артистів, усе чіткіше виявлялися прорахунки антрепренера у формуванні трупи. «Не раз ішли ми з театру, не дочекавшись кінця вистави, тому що оркестр навівав нам просто нудьгу та відчай. <...> Усі елементи оркестру є в наявності та в задовільному стані: бракує лише живого зв'язку між ними... До того ж оркестр грає постійно гучно, від початку до кінця, не дотримуючись необхідних відтінків і не узгоджуючи свої сили зі співом на сцені. <...> Але найголовніше — часто ним приймається неналежний *tempo*... Це дуже важливо, оскільки часто здатне повністю перевернути суть цілого номера опери»⁶, — відзначав у одній з рецензій П. Сокальський.

Нова оперна «компанія» для Одеси на театральний сезон 1860–1861 років, яку сформував у Мілані театральний агент Дж. Б. Бонола, налічувала 105 осіб⁷. Серед перших виконавців трупи було три примадонни-сопрано, дві примадонни-контральто, три тенори, два баритони, бас-профундо і бас-буф⁸.

¹ Odessa. *Gazzetta dei Teatri*. 1860. №6. 25 gennaio.

² В. Л. Одесса. *La Fama*. 1860. №15. 10 aprile.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Фагот [П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1859. 25 августа, №93.

⁷ Фагот [П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1860. 23 июня, №67.

⁸ Scritture. *Gazzetta dei teatri*. 1860. №34. 11 luglio.

Ангажовані співаки в більшості здобували досвід на провінційних італійських сценах або за кордоном. Найбільш досвідченими в трупі виявились тенор К. Ліверані та примадонна-сопрано І. Едельвіра. Артистка зробила кар'єру оперної співачки в Аргентині (Театр Колон в Буенос-Айресі) та Бразилії (Театр Ліріко (Theatro Lyrico Fluminense) в Ріо-де-Жанейро), приїхавши до Латинської Америки ще на початку 1850-х років. В Одесу вона була ангажована невдовзі після нетривалих виступів у Генуї¹, коли вже спадала з голосу.

Початок театрального року, який, зважаючи на значні витрати антрепренера, мав стати особливо успішним, ознаменувався вдалою виставою «Норми», в якій дебютували примадонни І. Едельвіра (Норма), Л. де Понті (Адальджіза) та К. Ліверані (Полліон). Глядачі відзначили каватину «Casta diva», «велично» виконану І. Едельвірою, оплесками і п'ятьма гучними викликами, три виклики здобув дует Норми з Адальджізою, а також їхній терцет з Полліоном².

У кореспонденції, яка надходила в редакцію міланської газети «La Fama», та в рецензіях «Journal d'Odessa» перших місяців театрального року відзначали найбільший сценічний успіх співаків у «Джованні де Гузман» та в «Лючії». Примадонні І. Едельвірі, яка виступила в головній партії, глядачі влаштували овацію, кілька разів її викликали і «закидали» букетами квітів, а фінальне болеро підтримали відзнакою-реплікою. В «Лючії» співачку найбільше хвалили за досконале виконання рондо³. Багато аплодували «неперевершеному» Е. Ірфре-Едгардо, який майстерно втілював «трилогію страстей» — ніжність, кохання і ненависть.

Виставу «Лінди ді Шамуні» 7 жовтня 1860 року, в якій дебютували контральто А. Абарінова, тенор Ф. Комісаржевський і бас-буф Е. Топаї, визнали однією з найкращих у сезоні. В партії П'єротто відзначили А. Абарінову (красивий голос, вірність інтонації, граційність рухів, упевнена гра і юнацька привабливість)⁴. Усе це сприяло беззаперечному успіху артистки, яка одразу здобула пристрасних шанувальників серед одеських глядачів⁵. Відмінною чеснотою Ф. Комісаржевського (Карл, Віконт де Сірвал) назвали рівне звучання регістрів, м'якість, ніжність і свіжість його приємного тенора *di grazia*⁶. Буф Е. Топаї також став «корисним» надбаням трупи. В образі Маркіза де Буафльорі та, згодом, в інших партіях він показав розумну і вдумливу гру. «Жодного зайвого жесту, жодного невірною звуку чи акценту, нічого невідпрацьованого, нічого неживого не знайдете в цьому потоці фраз, у якому кожен склад, кожна літера ніби відчеканена різцем»⁷, — схвально підсумовував виступи співака впродовж театрального року П. Сокальський.

Баритон М. Паділла, який невтомно і з успіхом виступав від початку сезону, у партії Антоніо, батька Лінди, виявив відмінну акторську майстерність. Природність рухів, енергія почуттів, чистий і гучний голос у поєднанні з приємною зовнішністю забезпечили юному артисту прихильність публіки як у виставах, що давно йшли на одеській сцені («Марія ді Роган» — бенефісний виступ в партії Енріко, Герцога

¹ Scritture. *Gazzetta dei teatri*. 1860. №27. 26 maggio.

² Abbiamo lettere da Odessa... . *Gazzetta dei teatri*. 1860. №38. 8 agosto.

³ Odessa. *La Fama*. 1860. №42. 16 ottobre.

⁴ Фагот [П. Сокальський]. Одесский театр. *Одесский вестник*. 1860. 13 октября, №111.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Фагот [П. П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 18 марта, №31.

ді Шеврез; «Отелло» Дж. Россіні — Яго¹, «Жанна д'Арк» — Джакомо), так і в прем'єрних спектаклях «Битви під Леньяно» Дж. Верді (Роланд)² та «Всіх у масках» К. Педротті (Абдала)³.

Серед прем'єр цього театрального року відзначили постановку «італійської» опери В. Кашперова «Марія Тюдор», написаної за лібрето А. Гісланцоні (прем'єра відбулася в міланському Театро Каркано (Teatro Carcano) 1859 року, коли композитор мешкав в Італії [Taguskin, 2000, р. 230–231]. На одеській прем'єрі «Марії Тюдор» виступили І. Едельвіра, Л. де Понті і К. Ліверані. В цій, як і в інших операх, в яких вона брала участь, примадонна І. Едельвіра була осердям колективу виконавців і джерелом наснаги для глядачів. Досвідчена співачка, яка мала значний сценічний досвід, впродовж усього театрального сезону вражала «розумною» і продуманою грою, тішила розмаїттям репертуару. Хоча великий голос артистки з роками втратив яскравість звучання, її спів вирізнявся майстерною вокалізацією. Натомість юна Л. де Понті (Джованна Тальбот), переважаючи І. Едельвіру свіжістю і м'якістю голосу, поступалася їй в силі звучання та мистецтві співу⁴. Це не завадило артистці добре впоратися зі своєю партією і здобути підтримку публіки⁵.

Помітний у трупі з перших вистав тенор *di forza* К. Ліверані завдяки сильному і гучному голосу, «правильному і приємному» співу, став незамінним у багатьох виставах. Хоча артисту бракувало акторських навичок, власного «особливого драматичного стилю»⁶, глядачі незмінно підтримували його на сцені. Гучний і тембрально насичений голос К. Ліверані найбільше подобався шанувальникам опери в партії Отелло в однойменній опері Дж. Россіні. Найбільш удалими номерами в цій виставі, з огляду на реакцію публіки та оцінки критики, були дует Отелло з Яго (М. Паділла), а також «арія з арфою» Дездемони («Assisa a'riè d'un salice...») у виконанні І. Едельвіри⁷.

Попри підтримку публіки антреприза В. Серматтеї демонструвала очевидні ознаки провінційності й поволі скочувалась у кризу. У березні 1861 року П. Сокальський, характеризуючи театральний рік, що минув, писав: «Опера йшла за оперою, змінюючи одна одну зі швидкістю російської трійки. В їх числі виявилось багато нових, незнайомих публіці... <...> Здавалось, було все, щоб задовольнити розмаїття смаків, яким загалом відзначається всяка публіка і, зокрема, одеська. Однак, сезон, що минув, попри ці дані, можна зарахувати до числа невдалих відносно вражень, котрі він залишив»⁸. Основною проблемою була відсутність ансамблю виконавців — у колективі бракувало співаків, «рівносильних за голосом, мистецтвом і досвідом», принаймні у числі трьох примадонн-сопрано не було жодної, яка відповідала б цьому критерію⁹. До того ж, гонитва антрепренера за кількістю оперних прем'єр мала згубні наслідки — нашвидкуруч виведені на сцену спектаклі приваблювали мало глядачів, більшість із яких воліла сприймати не так розмаїття драматичних і комічних сюжетів, як професійні спів та гру.

¹ К. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 12 января, №4.

² Notizie diversi. *Gazzetta dei teatri*. 1861. №2. 14 gennaio.

³ Notizie diversi. *Gazzetta dei teatri*. 1861. №12. 28 marzo.

⁴ Фагот [П. Сокальський]. Одесский театр. *Одесский вестник*. 1860. 13 октября, №111.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ К. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 12 января, №4.

⁸ Фагот [П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 18 марта, №31.

⁹ Там само.

Досвід перших театральних років в умовах дефіциту фінансування антрепризи змусив імпресаріо шукати способів економії та, разом з тим, певної і, як показав час, хиткої рівноваги в комплектуванні трупи, щоб утримати згасаючий інтерес публіки до оперних вистав. В. Серматтеї зосереджується на ангажементі яскравих примадонн, часто нехтуючи безліччю інших проблем театру: при ньому майже не оновлювали реквізит і гардероб, не лагодили приміщення театру, мало уваги приділяли залученню кваліфікованих музикантів, співаків хору та більшості солістів трупи, особливо її чоловічого складу.

Перелік учасників нової трупи 1861–1862 років засвідчив наміри антрепренера не змінювати підходи до її комплектування. Політика здешевлення ангажементу співаків призвела до того, що частина головних виконавців виявились учорашніми учнями консерваторій і майже не мали сценічного досвіду (сопрано М. Феварі, тенор Л. Гульєльміні), інші зробили кар'єру в провінційних комунальних театрах, як, наприклад, тенор К. Вічентеллі, або грали в невеликих трупах музичних центрів Італії (сопрано К. Гірланда-Тортоліні). В новому складі співаків вирізнявся баритон Ф. Коліва, який раніше співав у Греції, а напередодні одеського ангажементу добре зарекомендував себе у складі трупи театру Наума (Naum Tiyatrosu oydu) Константинополя.

Слабкий склад виконавців (що підтвердили їхні дебютні виступи) не надихав місцевих шанувальників опери. Відсутність (за винятком Ф. Коліви) у нових виконавців драматичних голосів одразу позначилася на якості виконання вердівських опер, які дехто з критиків навіть радив для користі справи замінити в репертуарі театру на твори Дж. Россіні, В. Белліні чи Г. Доніцетті¹.

Невдовзі після початку театального року антрепренера очікувало складне випробування — зненацька трупу залишила примадонна сопрано К. Гірланда-Тортоліні. Тому опери, у яких партія сопрано була головною, тривалий час майже не ставили, на сцені звучали «збірні» вистави, в яких поєднували частини різних опер, або твори, в яких головні партії написані для контральто чи мецо-сопрано. В цих обставинах на сцені запанувала фаворитка попередніх років примадонна контральто Дж. Таті. Найбільший успіх артистка мала в образі Семіраміди, особливо в арії «In sì barbara sciagura», виконуючи її на *bis* і кожного разу демонструючи досконалу колоратурну техніку співу². В своєму репертуарі артистка була бездоганною: виконанням партії Ізабелли в «Італійці в Алжирі», одній із перших опер сезону, вона полонила глядачів, які зажадали повторення каватини («Per lui che adoro») та кабалети і рондо другого акту («Pensa alla patria e intrepido»)³.

Шанувальники таланту співачки захоплено її вітали під час бенефісу 23 вересня в російській «Матильді ді Шабран». В анонсі вистави, надрукованому в «Одесском вестнике», зазначалося: «Пані Таті — єдина артистка, на якій постійно і переважно зосереджувалася загальна симпатія публіки, і вона вповні заслуговувала її не лише завдяки своєму артистичному, а й також завжди старанному виконанню ролей, у якому виказувалась разом із повагою до мистецтва також повага до публіки»⁴.

Пошуки нової примадонни сопрано, які припали на пік оперного сезону, завершилися ангажуванням Кароліни Бріоль-Ніколао. Це було великою удачею антрепренера — артистка щойно з'явилася в полі зору італійських театральних агенцій

¹ Фурсов А. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 17 августа, №93.

² Giuseppina Tati ad Odessa. *Gazzetta dei teatri*. 1861. №40. 12 ottobre.

³ Там само.

⁴ Т. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 23 сентября, №106.

після вдалого сезону в Марселі¹, перед тим завершивши багаторічну успішну кар'єру в театрах Аргентини [Rosselli, 1990, p. 164–165].

Досвідчена співачка дебютувала в трьох операх: 5 жовтня — в «Ернані», 10 жовтня — в «Трубадури» та за тиждень — у «Нормі»², в усіх здобувши незаперечний успіх. Повідомлення про блискучі виступи примадонни дійшли до Болоньї: газетний кореспондент відзначив, що в «Нормі» задоволена публіка гучно вітала примадонну та її сценічних партнерів схвальними репліками й оплесками³.

До кінця театрального сезону К. Бріоль-Ніколао та Дж. Таті залишалися фаворитками глядачів. Публіка піднесено вітала обох у виставі «Марії ді Роган»: оплески супроводжували кожен їхній вихід на сцену. Примадонна-сопрано вразила глядачів знанням сцени та музичним обдаруванням, її останній номер особливо сподобався довершеністю співу та гри⁴. Дж. Таті, яка мала в театрі чимало своїх давніх прихильників, в партії Армандо ді Гонді була засипана численними букетами квітів. На її честь наприкінці опери випустили в залі кількох голубів⁵.

Бенефісний виступ Дж. Таті в «Ченерентолі», поставлений 15 грудня, приніс артистці нові відзнаки. Її образ Попелюшки, сповнений «простоти й щирості», викликав у глядачів бурю емоцій. Після майстерно проспіваної каватини вигуки *bravo* і квіти сипались, «наче град»⁶. Добрий ансамбль забезпечили баси Е. Топаї та Дж. Мітрович, тенор К. Вічентеллі. Відзначили доладне виконання секстету, який артисти повторили на *bis*⁷.

Завдяки участі К. Бріоль удалося урізноманітнити репертуар, поновивши вистави опер Дж. Верді. 24 січня була поставлена «Травіата», обрана примадонною для власного бенефісу. Після вдалого завершення опери шанувальники вручили артистці «розкішний подарунок»⁸.

Невдовзі примадонни К. Бріоль та Дж. Таті взяли участь у прем'єрних виставах «Балу-маскараду» Дж. Верді та «Мойсея в Єгипті» Дж. Россіні. В обох операх задіяли кращі сили трупи — баса Дж. Мітровича, тенора К. Вічентеллі та баритона Ф. Коліву⁹.

В наступному році антрепренер, прагнучи скоротити витрати на ангажемент, змінив театрального агента, доручивши підбір артистів менш відомій агенції Ламперті. Це негативно позначилося на якості трупи. Впродовж сезону лише декотрим артистам удалося уникнути критики. В числі небагатьох щасливців, кого оминув гнів розчарованої публіки, виявились примадонни-сопрано Р. Джанфреді й А. Тальяна.

Нову діву сопрано Р. Джанфреді добре сприйняли з першого виступу в партії Амелії. Її гучний голос, рухлива міміка і жвава гра сприяли тріумфальному завершенню вистави «Балу-маскараду» та зростили сподівання на її блискучі виступи в партіях драматичного плану¹⁰.

¹ Zibaldone. *Il Trovatore*. 1860. №67. 1 dicembre.

² Poche righe per darvi notizie... . *Gazzetta dei teatri*. 1861. №45. 16 novembre.

³ Odessa. *Teatri, arti e letteratura*. 1861. Т.75. №1872. 5 dicembre.

⁴ Marie O... . Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1862. №3. 5/1 janvier.

⁵ Odessa. *La Fama*. 1862. №2. 14 gennaio.

⁶ Marie O... . Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1862. №3. 5/17 janvier.

⁷ Там само.

⁸ N. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1862. 6 февраля, №14.

⁹ Teatro di Odessa. *Gazzetta dei teatri*. 1862. №9. 3 marzo.

¹⁰ П. В. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1862. 25 сентября, №103.

Слідом за «Балом-маскарадом», 13 вересня, поставили «Травіату» для дебюту примадонни А. Тальяни, яка в минулому сезоні заслужила прихильність глядачів у театрі Турина¹. Цей виступ дійсно був неординарним: «артистка показала тонку обробку у співі, ніжний, хоч і невеликий, голос, вірну інтонацію, виразну гру, одухотвореність»². З першого акту дебютантці аплодували і двічі викликали на просценіум, в ході опери вона змогла надихнути публіку, яка підтримувала нову фаворитку нестихаючими оплесками і викликами. Вже після того, як опустилася завіса, артистку шість разів викликали на поклон³. Хоча нова примадонна мала багато переваг — молодість, привабливу зовнішність, граційність, які поєднувалися з майстерним співом та «ретельно обробленою і виразною грою», її «свіжому» голосу часто бракувало рівноваги й витривалості у «великих ролях»⁴.

Серед здобутків Р. Джанфреді — головна партія в «Макбеті» (вперше поставлена у вересні 1862 року): примадонна в образі Леді Макбет виступила з честю, показавши драматичну виразність співу та гри, загалом усе те, що допомогло їй з першого разу «завоювати співчуття й підтримку публіки»⁵. Артистка мала успіх у виставі «Лукреції Борджа». В партії Лукреції вона передала співом та грою «чудові моменти енергії та пристрасті», здобувши відзнаки у вихідній каватині та в останній сцені з Дженнаро (Дж. Де Антоні)⁶. В російськомовному «Отелло», поставленому 11 жовтня для дебюту нового тенора «ассолото» А. Рене, примадонна Р. Джанфреді виявила нові грані артистичного таланту. Діву відзначили в каватині-молитві («*Deh calma, o ciel, nel sonno*») та в сцені передсмертної зустрічі з Отелло⁷. Навіть надмірне «акцентування» в ніжному й сповненому журби «романсі про вербу» («*Assisa a'riè d'un salice*») не зіпсувало враження від виступу артистки⁸.

Примадонні А. Тальяні вдалося показати переваги партії Амалії в «Розбійниках», поставлених 22 жовтня 1862 року. Артистка продемонструвала сильний голос, «оксамитову» манеру дикції і природну гру, «не зіпсовану перебільшеним драматизмом»⁹. Задоволена публіка не поскупилася на відзнаки — артистці, як вияв особливої прихильності, дісталися перші букети сезону¹⁰.

Друга половина театрального року була наповнена оперними прем'єрами. З грудня 1862 до лютого 1863 року в театрі мали поставити сорок вистав, серед яких уперше «Жидівку» Ф. Галеві, «Бальтазарів банкет» А. Буцці та «Останні дні Сулли» Джованні Б. Феррарі¹¹. Проте жодна з цих опер не зібрала повної зали з причини відсутності гідного ансамблю виконавців. Попри загальне падіння інтересу до італійської опери публіка охоче відвідувала опери з участю примадонни А. Тальяни. Однією з най-

¹ П. В. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1862. 25 сентября, №103.

² Там само.

³ Notizie. *Gazzetta dei teatri*. 1862. №41. 18 ottobre.

⁴ N. N. Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1862. №194. 8/20 octobre.

⁵ A. C. Théâtre d'Odessa. Macbeth. Lucrezia Borgia. *Journal d'Odessa*. 1862. №195. 10/22 octobre.

⁶ Там само.

⁷ A.C. Théâtre d'Odessa. Première représentation d'Othello. *Journal d'Odessa*. 1862. №199. 19/31 octobre.

⁸ Там само.

⁹ Одесский листок. *Одесский вестник*. 1862. 2 октября, №115.

¹⁰ Там само.

¹¹ Городской листок. *Одесский вестник*. 1862. 20 ноября, №126.

більш популярних у сезоні стала вистава «Роберта-диявола» Дж. Мейєрбера (17 листопада 1862 року), у якій А. Тальяна (Ізабелла) співала поруч із Р. Джанфреді (Аліса)¹.

Глядачі оплесками зустрічали А. Тальяну як фаворитку на її бенефісній виставі «Ріголетто» 12 грудня 1862 року, в якій вона постала в образі Джільди. «Що це був за бенефіс, — захоплювався кореспондент «Одесского вестника», — скільки було висловлено симпатій бенефіціантці, якими лише подарунками не засипали її! Тут були і букети, і золото, і вірші російською, французькою, італійською мовами, які сипалися дощем із верхнього царства, як і личить істинним поетичним водам»².

Чи не єдиним цінним надбанням у трупі наступного театрального року виявилась примадонна контральто А. Казалоні (ілюстрація 2).



Ілюстрація 2. Портрет примадонни-контральто Аннетти Казалоні

Артистку ангажували в Одесу як знаменитість, яка здобула визнання і славу далеко за межами Італії. Після її дебюту кореспондент «Journal d'Odessa» відзначив: «Поява пані Казалоні на одеській сцені — це, без сумніву, подія, яка трапляється у нас дуже рідко, і, можна сказати, майже ніколи. Пані Казалоні співала в Італії, Англії й Америці і зачарувала Мілан, Венецію, Неаполь, Турин, Геную, Лондон, Ріо-де-Жанейро, Буенос-Айрес і Монтевідео»³. Серед подій непересічної творчої біографії А. Казалоні — виконання партії Маддалени на прем'єрі вердієвого «Ріголетто» (Театро Феніче, Венеція, 3 березня 1851 року). Незадовго до ангажементу в Одесу, під час виступів у трупі Лоріні в Театро Соліс у Монтевідео (сезон 1857–1858 років) співачка була сценічною партнеркою Е. Тамберліка, з яким виступила в «Трубадурі» (Азучена), «Ріголетто» та «Луїзі Міллер» (Федеріка). У репертуарі артистки були також партії в «Лукреції Борджа» (Маффіо Орсіні), «Ернані» (Джованна), «Марко Вісконті» Е. Петрелли (Тремакольдо), «Фаворитці» (Леонора) та ін. [Salgado, 2003, p. 32, 210, 213].

¹ М. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1862. 4 декабря, №131.

² Одесский листок. *Одесский вестник*. 1863. 5 января, №2.

³ F. L. Nouvelles locales. Faitsdivers. Début de Mme Casaloni. *Journal d'Odessa*. 1863. №105. 25 septembre/7 octobre.

Публіка, яка 16 вересня 1863 року зібралася в переповненій залі одеського театру, з нетерпінням очікувала на дебютний вихід артистки в «Ченерентолі». Самовидець, описуючи враження від першого виступу артистки, відзначав: «Звуки чистого голосу, гучного, яскравого, наповненого блиском, сильного і водночас гнучкого й легкого, змусили вібрувати акустику зали»¹. Кожен номер викликав бурхливу реакцію глядачів, у фіналі вони схопилися з місць і влаштували дебютантці овацію. Після прем'єри один із шанувальників, вражений чеснотами артистки, виснував: «І, природно, коли ми вчора слухали пані Казалоні, то відчували захоплення і водночас здивування. Привчені упродовж багатьох років до красивих, приємних і часто — стерпних примадонн, яких обдаровували квітами й оплесками (іноді за гарні плечі, іноді за гарні очі), — ми поступово втрачали уявлення про прекрасне в музиці. Пані Казалоні своїм наповненим, красивим, великим голосом, який, завдяки досконалості її широкого й виразного співу, звучить так само природно, як у птаха, повернула нас до істини. Ми нарешті почули оплески захоплення талантом і красою»².

Впродовж сезону артистка виступала бездоганно майже в усіх виставах. В коронній партії Маддалени в «Ріголетто» А. Казалоні була неперевершеною — «вона знала як загострити сюжет нестримною грою і різким сміхом»³. Серед інших успішних ролей примадонни — образ Леонори ді Гусман у «Фаворитці», де вона найбільше запам'яталася в драматично наповненому четвертому акті⁴, Маффію Орсіні в «Лукреції Борджа», Ненсі в «Марті» Ф. фон Флотова⁵. Єдине зауваження від критики артистка отримала після виконання партії Азучени в «Трубадури» — критик дорікнув їй за надто різке звучання голосу там, де були потрібні «жаскі й м'які звуки», та надмірне використання «поривчастих і шокуючих» жестів⁶.

Найбільш упевнено співачка почувалася в операх Дж. Россіні, які потребували віртуозності бельканто та блискучої гри. Окрім дебютних «Ченерентолі», яку на початку сезону з незмінним успіхом «без сучка і без задоринки» ставили п'ять разів⁷, і «Севільського цирюльника», А. Казалоні здобулася на успіх в «Італійці в Алжирі», котру разом із басом буф В. Кавізаго врятувала від провалу, який загрожував статися внаслідок слабого й безбарвного виступу партнерів⁸.

Наприкінці сезону артистка обрала для свого бенефісу виступ у популярній в Одесі «Лукреції Борджа», у якій неперевершено виконала Бріндізі («Il segreto per esser felici»)⁹. Під час вистави публіка влаштувала примадонні овації, а палкі шанувальники її таланту подарували корону з коралів, коштовні браслети, золотий кубок та численні букети квітів¹⁰.

¹ F. L. Nouvelles locales. Faitsdivers. Début de Mme Casaloni. *Journal d'Odessa*. 1863. №105. 25 septembre/7 octobre.

² Nouvelles locales. Faitsdivers. Theatre. *Journal d'Odessa*. 1863. №102. 18 septembre/30 septembre.

³ Feuilleton. Sans profession de foi!... . *Journal d'Odessa*. 1863. №125. 11 novembre/23 novembre.

⁴ Feuilleton. La Favorita di Donizetti... . *Journal d'Odessa*. 1863. №120. 30 octobre/11 novembre.

⁵ A. A. Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1864. №20. 16 mars/28 mars.

⁶ Feuilleton. Sans profession de foi!... . *Journal d'Odessa*. 1863. №125. 1 novembre/23 novembre.

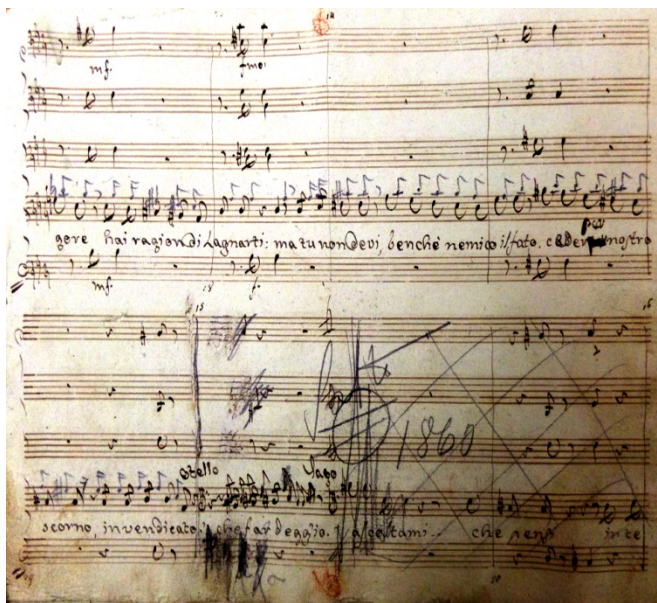
⁷ Notizie di Odessa. *Gazzetta dei teatri*. 1863. №51. 21 ottobre.

⁸ Feuilleton. Sans profession de foi!... . *Journal d'Odessa*. 1863. №125. 11 novembre/23 novembre.

⁹ A. A. Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1864. №20. 16 mars/28 mars.

¹⁰ Nouvelles locales. Le benefice de Mme Casaloni... . *Journal d'Odessa*. 1864. №8. 14 fevrier/26 fevrier.

Неоднорідність труп В. Серматтеї за якістю голосів, артистичним талантом, сценічним досвідом, невідповідність голосів частини виконавців зайнятим амплуа не сприяли утворенню доброго ансамблю, призводили до скорочення і спрощення партитур, чого публіка і критика не пробачали артистам. На шпальтах «Journal d'Odessa» час від часу з'являлися звернення глядачів до імпресаріо з вимогами припинити практику урізування опер. Справедливість таких вимог підтверджується помітками диригента Дж. Буфф'є в партитурах ряду опер. Зокрема, в нотному тексті партитури росінієвого «Отелло» серед виправлень, датованих 1860 роком, часто трапляються скорочення чи вилучення номерів, транспонування голосів. Одним із прикладів скорочення ансамблів є вилучений фрагмент дуету Отелло і Яго 6-ї сцени другої дії опери (ілюстрація 3)¹.



Ілюстрація 3. Фрагмент одеської партитури опери «Отелло» Дж. Россіні

Після однієї з вистав «Лючії ді Ламмермур» глядачі скаржилися на порушення логіки дії опери внаслідок випущеного дуету, який «пояснює катастрофу»². Одеських театралів обурювало також намагання дирекції театру компенсувати скорочення, «змушуючи... слухати ті увертюри, які не подобаються ні публіці, ні жодному з... підписників [абонементу]»³. Глядачі, роздратовані скороченнями у виставі «Джованні де Гузман», звернулися через газету до театральної дирекції з вимогою пояснити причини, з яких був випущений «чудовий квартет без супроводу першого акту «D'ira fremo all aspetto tremendo» та баркарола другого акту «Del piacer s'avanza l'ora!»⁴.

Нестача кваліфікованих виконавців стала очевидною в останньому театральному році, коли невдачі спіткали трупу майже в кожній опері. Театрالی обурювалися «пародією» на виставу «Балу-маскараду» 28 вересня 1864 року з примадонною Л. Фонті, співаками Ф. Короною й А. Агресті в головних партіях, у якій, за дошкуль-

¹ [Диригентська партитура опери Дж. Россіні «Отелло». Акт 2, 3. Одеса. 1828 (?)]. *Інститут рукопису НБУ ім. В. Вернадського*. 1967. 48н-35.

² Nouvelles locales. Faitsdivers. *Journal d'Odessa*. 1863. №101. 16 septembre/28 septembre.

³ Там само.

⁴ Feuilleton. La Favorita di Donizetti... *Journal d'Odessa*. 1863. №120. 30 octobre/11 novembre.

ним висловом критика, можна було захоплюватися хіба що «стрункими ніжками першої танцівниці»¹. У виставі «Марти» 17 жовтня з Л. Фонті й А. Фаббріні в головних партіях співачкам не вдалося досягнути навіть частки успіху фавориток минулого року Дж. Анджелері й А. Казалоні². Одеські театральні тепер усе рідше виявляли поблажливість до антрепренера, як це було впродовж багатьох років — дехто з них висловлював побоювання, що «завдяки доброті та взаємним поступкам... театр у наступному році перетвориться на кафешантан»³.

Обурення вилилося в протест 13 жовтня 1864 року під час вистави «Німої з Портічі» Д. Обера. Хоча артисти грали задовільно, після першого акту антрепренера викликали на сцену. В той момент частина зали не зрозуміла причину демаршу і заходила йому аплодувати. Наприкінці другого акту голосні вигуки зупинили хід опери — знову викликали антрепренера. Цього разу його засвітали глядачі партеру і третього ярусу. За повідомленням присутнього на цій виставі кореспондента «Journal d'Odessa», скарги, які висловлювали глядачі в кулуарах, переважно стосувалися хибних рішень антрепренера в формуванні трупи, невиконання ним вимог контракту щодо кількості оперних прем'єр⁴. Щоб знизити градус напруги в театрі, задобрити публіку та врятувати свою репутацію, В.Серматтеї був змушений ангажувати до складу трупи європейську знаменитість — Терезу Де Джулі Борсі (ілюстрація 4).



Teresa De Juli Borci

Ілюстрація 4. Портрет примадонни-сопрано Терези Де Джулі-Борсі

Майбутні виступи оперної зірки, яка прибула до міста в останній декаді жовтня, викликали пошвавлення в середовищі одеських театралів. Факти творчої біографії примадонни щедро сипалися на читачів зі шпальт «Одесского вестника», підігриваючи інтерес до дебютних виступів артистки: писали про її численні успішні виступи в Італії⁵,

¹ Nino. Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1864. №98. 5 octobre/17 octobre.

² Nino. Feuilleton. Le théâtre encore... *Journal d'Odessa*. 1864. №107. 26 octobre/7 novembre.

³ Nino. Feuilleton. Lucrezia Borgia... *Journal d'Odessa*. 1864. №92. 18 septembre/30 septembre.

⁴ N. N. Feuilleton. Fenella ou la Muette de Portici. *Journal d'Odessa*. 1864. №102. 14 octobre/26 octobre.

⁵ Були згадані виступи примадонни в театрах Ре в Мілані, Ла Феніче у Венеції, на сценах Зари (нині м. Задар, Хорватія), Трієста, Реджо нелль Емілія, Луго, Феррари, Парми, згодом – у театрі Ла Скала, на сцені театру Реджо Турина.

імператорському театрі Відня (Teatro di Porta Carinzia), і, врешті, про блискучі бенефіси в імператорській італійській опері Петербурга¹. Шанувальників опери переконували, що навіть через майже два десятиліття після славетних виступів у складі італійської групи Санкт-Петербурга в сезоні 1846–1847 років, вона все ще дивує глядачів досконалістю гри й обробкою голосу, який «зберігся в тій самій силі, твердості й гучності»².

В Одесі Т. Де Джулі-Борсі вирішила дебютувати послідовно в трьох операх — «Травіаті», «Балі-маскарад» та «Нормі»³. Її перший виступ у «Травіаті» 29 жовтня 1864 року став незабутньою подією театрального життя міста. Артистка показала нову інтерпретацію партії Віолетти, виявивши неабиякий художній смак, яким були пронизані «кожен звук, кожен жест, найменший порух м'язів»⁴. Героїня Т. Де Джулі-Борсі — сильна особистість, здатна пристрасно кохати, глибоко страждати, вона губить себе снагою власних почуттів, нехтуючи усталеними традиціями вищого світу. Саме тому в четвертому акті зникає сценографічне втілення обстановки вбогого лаварету, який навівав атмосферу приреченості: нова Віолетта бореться зі смертю до останнього подиху⁵. Запорукою успіху примадонни стало гармонійне поєднання таланту «великої актриси» та «майстерної співачки». Гра Т. Де Джулі-Борсі була позначена вишуканістю і «шляхетною природністю», це були ті переваги, які сприяли відтворенню «ілюзії молоді жінки» в образі Травіати⁶. Свіжість, широта діапазону та багатство динамічних відтінків голосу артистки доповнювали образ героїні новими барвами та додавали нюансів витонченому сценічному образу. «Не конче добре знати італійську мову, щоб оцінити гру її обличчя і виразність, якої вона надає своєму голосу у відповідності до слів, які промовляє»⁷, — відзначав музичний критик.

Перший виступ Т. Де Джулі Борсі приніс їй багато викликів, вигуки *браво* та овації всієї зали після останнього акту⁸. Наступний дебют, в партії Амелії в «Балі-маскарад», теж був удалим попри слабку підтримку партнерами в ансамблях та поганий вишкіл хору. Виконання Т. Де Джулі Борсі зворушливої молитви «*Morgò, ma rgrima in grazia...*» на початку третього акту викликало вибух захоплення⁹.

Багатство артистичного таланту примадонни найповніше виявилось в «Нормі», поставленій 11 листопада. У першому акті Т. Де Джулі-Борсі з силою та виразністю виконала складний речитатив, каватину-молитву «*Casta diva*», яка, щоправда, не була вокально бездоганною, потім заслужила оплески, з блиском проспівавши стретту «*Ah! bello a te ritorna...*»¹⁰. У цьому номері голос співачки засяяв «вогнем молодості, грації, легкості й точності»¹¹. Публіка добре сприйняла ансамблі Норми з Адальджізою (Дж. Сарторі). Коли в дуеті другого акту «*Mira, o Norma...*» артистки,

¹ Альбиновский К. Тереза ди Джули Борси. *Одесский вестник*. 1864. 3 ноября, №243.

² Театральные новости. *Одесский вестник*. 1864. 31 октября, №241.

³ Новая наша примадонна... . *Одесский вестник*. 1864. 30 октября, №240.

⁴ П. С. [П. Сокальський]. Джули Де Борси. *Одесский вестник*. 1864. 5 ноября, №245.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ A. A. Feuilleton. Débuts de m-me de Giuli-Borsi... . *Journal d'Odessa*. 1864. №113. 9 novembre/21 novembre.

⁸ A. A. Feuilleton. Débuts de m-me de Giuli-Borsi... . *Journal d'Odessa*. 1864. №113. 9 novembre/21 novembre.

⁹ Там само.

¹⁰ N. N. Feuilleton. Norma. Souvenirs... . *Journal d'Odessa*. 1864. №122. 30 novembre/12 decembre.

¹¹ Там само.

голоси яких «чудово поєднуються», взяли заключну ноту в унісон — зачарована публіка віддячила їм бурхливими оплесками¹. В третьому акті співачка втілила власну інтерпретацію образу Норми. Замість жаги помсти, яка, посилена пристрастю й ревностями, має звучати в арії «Qual cor tradisti...», Т. Де Джулі-Борсі співає ці поетичні рядки з сумом і самотністю «жінки, яка кохає і щаслива померти з тим, кого кохає»². Після дебютних вистав уславлена діва з'явилася в «Макбеті» (26 листопада), «Ернані» (22 грудня), в прем'єрі «Графині Амальфі» Е. Петрелли, брала участь у збірних виставах, бенефісах та концертах.

В числі бенефісних вистав, у яких виступила нова примадонна, був «Макбет», поставлений 11 січня 1865 року на користь диригента Дж. Б. Буфф'є. В цьому спектаклі Т. Де Джулі Борсі виконала болеро з «Джованни де Гузман», яким замінили третій акт опери³. Востаннє артистка зійшла на одеську сцену 15 лютого в бенефісі тенора А. Готтарді, коли поставили «Травіату»⁴. Вочевидь ця опера добре сприймалась глядачем, бо 16 січня вона вже була поставлена на її власному бенефісному вечорі. У його програмі, крім «Травіати», звучали перший акт «Лукреції Борджа» та «коронне» болеро з «Джованни де Гузман»⁵. Театральна дирекція, завбачивши особливий інтерес до цієї вистави, суттєво підвищила ціну квитків. Як повідомляли в пресі, ложі викупували за цінами від 25 до 50 руб., а місце в партері коштувало від 10 до 100 руб.⁶ Це в рази перевищувало вартість місць на звичайних виставах⁷. Частину квитків, вочевидь найдорожчих, «роздавала» сама бенефіціантка, яка приймала своїх шанувальників у власному номері готелю «Петербурзький»⁸.

Бенефіс Т. Де Джулі-Борсі відбувся з аншлагом. «Наша стара зала загрозувала розвалитися від ваги натовпу глядачів у партері, в ложах і в галереях»⁹, — згадував про цю подію самовидець. Упродовж вистави співачці багато аплодували, викликали десятки разів, вручали букети, подарунки (одним із найбільш цінних із них були десять білетів державної позичкової лотереї загальною вартістю 1000 руб.), а також, за давньою традицією, поширювали в залі вірші-посвяти, частина з яких, написана французькою мовою, згодом була опублікована на сторінках газети «Journal d'Odessa»¹⁰.

Висновки та перспективи дослідження. Отже, антрепренер В. Серматтеї, який утримував міський театр Одеси у 1859–1865 роках, набував досвід організації закордонного ангажементу оперних труп та організації їхніх виступів без додаткового фінансування діяльності театру муніципалітетом. У таких умовах імпресаріо реалізував різні стратегії, які дозволяли йому економити кошти. Серед найбільш поширених —

¹ N. N. Feuilleton. Norma. Souvenirs... . *Journal d'Odessa*. 1864. №122. 30 novembre/12 decembre.

² Там само.

³ Театральные новости. *Одесский вестник*. 1865. 9 января, №4.

⁴ Городской листок. *Одесский вестник*. 1865. 12 февраля, №32.

⁵ Nouvelles locales et faitsdivers. *Journal d'Odessa*. 1865. №3. 11 janvier/23 janvier.

⁶ Nouvelles locales et faitsdivers. Le représentation de samedi...*Journal d'Odessa*. 1865. №7. 20 janvier/1 février.

⁷ У контракті міської думи з В. Серматтеї вартість місць у партері визначалася від 75 коп. до 1 руб. 50 коп., ложі — від 3 до 7 руб.

⁸ Nouvelles locales et faitsdivers. *Journal d'Odessa*. 1865. №3. 11 janvier/23 janvier.

⁹ Nouvelles locales et faitsdivers. Le représentation de samedi...*Journal d'Odessa*. 1865. №7. 20 janvier/1 février.

¹⁰ Там само.

«заморожування» витрат на оздоблення і ремонт театру, залучення до театрального оркестру музикантів з низькою кваліфікацією та ангажування частини артистів трупи з поганою якістю голосів та акторською підготовкою, що унеможливило виконання ключових вимог контракту, зокрема — оновлення та розширення оперного репертуару. Оскільки найбільше в структурі витрат тогочасних оперних антреприз припадало на ангажемент примадонн-сопрано драматичного амплуа (для виконання особливо популярних у той час опер Дж. Верді та його сучасників), В. Серматтеї зосередився на більш «дешевому» варіанті залучення до складу трупи примадонн-контральто. Такий підхід дозволив з успіхом поставити твори композиторів-романтиків, відновити росінієвий репертуар, що на певний час покращило фінансове становище в театрі, сповільнило занепад італійської опери. Проте кризу в театрі, яка поглиблювалася продовж останніх двох контрактних років, не зупинило навіть запрошення до складу трупи колишньої європейської знаменитості — примадонни Т. Де Джулі-Борсі.

Негаразди антрепризи В. Серматтеї спонукали міську владу вдосконалити контрактні вимоги до майбутніх утримувачів театру, запровадити процедуру вибору імпресаріо на конкурсній основі. В наступний період діяльності театру застосовувались механізми громадського тиску на імпресаріо з метою покращення якості оперних труп і урізноманітнення репертуару, апробовані в період антрепризи В. Серматтеї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII — 20-ті рр. XX ст.) : історико-біографічне дослідження (словник). Київ : [б.в.], 2000. 324 с.
2. [Витте Н. А.]. Краткая историческая записка о положении театрального дела в Одессе с начала постройки сгоревшего театра, т.е. с 1808 года. Одесса : Тип. А. Шульце, 1886. 27 с.
3. Лернер О. М. Одесская старина. Исторические очерки. Одесса : Типография торгового дома Г. М. Левинсон, 1902. 36 с.
4. Остроухова Н. В. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804–1873. Одесса : Астропринт, 2013. 392 с.
5. Basevi A. Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze : Tipografia Tofani, 1859. 324 p.
6. Basevi A. The Operas of Giuseppe Verdi. Ed. by Stefano Castelvechi. Chicago : The University of Chicago Press, 2013. 267 p.
7. Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli / a cura di S. La Via, R. Parker. Torino : EDT, 2002. 413 p.
8. Rosselli J. The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America (1820–1930) : the Example of Buenos Aires. Past and Present. 1990. No. 127. P. 155-182.
9. Salgado S. The Teatro Solis : 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo. Middletown : Wesleyan University Press, 2003. 493 p.
10. Taruskin R. Defining Russia musically: Historical and hermeneutical essays. Princeton — Oxford : Princeton University Press, 2000. 600 p.
11. Valentino Sermattei. Dizionario della musica del Ducato di Parma e Piacenza. URL: <https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=S&tipologia=1&idoggetto=1384&idcontenuto=2683> (consultato: 01.02.2023)..

REFERENCES

1. Varvartsev, M. M. (2000). *Italijci v kul'turnomu prostori Ukrayiny (kinecz' XVIII — 20-ti rr. XX st.). Istoryko-biohrafichne doslidzhennia (Slovyk)* [Italians in the cultural space of Ukraine (the end of 18th — 20-es 20th), historic-biographical investigation (Dictionary)]. Kyiv, 324 p. [in Ukrainian].
2. [Vitte, N. A.]. (1886). *Kratkaja istoricheskaja zapiska o polozhenii teatral'nogo dela v Odesse s nachala postrojki sgorevshego teatra, t. e. s 1808 goda* [A brief Historical Note on the Theatrical Business Condition in Odesa from the Beginning of the Burnt-out Theatre Construction, i. e. from 1808]. Odesa: Tip. A. Shul'ce. 27 p. [in Russian].
3. Lerner O. M. (1902). *Odesskaya starina. Istoricheskie ocherki [Odessa antiquity. Historical essays]*. Odessa : Tipografiya torgovogo doma G. M. Levinson. 36 s. [in Russian].
4. Ostrouhova, N. V. (2013). *Odesskiy opernyy teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni [Odessa Opera House in historical space and time]. Knyha 1: 1804–1873*. Odesa: Astroprint, 392 p. [in Russian].
5. Basevi A. (1859). *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Firenze : Tipografia Tofani, 324 p. [in Italian].
6. Basevi A. (2013). *The Operas of Giuseppe Verdi* / ed. by Stefano Castelvechi. Chicago : The University of Chicago Press, 267 p. [in Italian].
7. La Via, S. and Parker, R. (ed.). (2002). *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*. Torino : EDT, 413 p. [in Italian].
8. Rosselli, J. (1990). The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America (1820–1930) : the Example of Buenos Aires. In: *Past and Present*. Issue 127, pp. 155–182 [in English].
9. Salgado, S. (2003). *The Teatro Solis : 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*. Middletown : Wesleyan University Press, 493 p. [in English].
10. Taruskin, R. (2000). *Defining Russia musically: Historical and hermeneutical essays*. Princeton — Oxford : Princeton University Press, 600 p. [in English].
11. Valentino Sermattei. In: *Dizionario della musica del Ducato di Parma e Piacenza*. Available at: <https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=S&tipologia=1&idoggetto=1384&idcontenuto=2683> (consultato: 01.02.2023) [in Italian].

Kostyantyn Batsak

Batsak, Kostyantyn — PhD in History, vice-rector, Associate Professor at the Department of Musicology and Musical Education at Borys Grinchenko Kyiv University.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9687-093X>

k.batsak@kubg.edu.ua

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276565>

**VALENTINO SERMATTEI'S ODESA ENTERPRISE OF 1859–1865
IN ART AND SOCIAL DISCOURSE**

Relevance of the study implies the V. Sermattei's management stage activity peculiarities investigation in terms of the opera singers', the audience and the theatre management interactions, the study of management decisions and other factors that have led to its decline.

The purpose of the article is to substantiate the private Italian company interdependence of the stage activities success and the sources and means of organizing theatrical business in the Odesa city theatre on the example of V. Sermattei's management.

The methodology includes art critic (to clarify the performing art development peculiarities in Italy), biographical (to investigate the unknown and little-known facts of opera singers' biographies) and cultural-historical (to reveal the historical processes and cultural phenomena connection and their influence on Italian opera in Ukraine) methods.

The results and conclusions. The entrepreneur V. Sermattei, who ran the Odesa city theatre in 1859-1865, gained experience in organizing the foreign engagement of opera companies and organizing their performances without theatre activities additional financing by the municipal authorities. In such conditions, the impresario had to implement various strategies that allowed him to save his capital. Among the most common are: the expenses for the theatre building decoration and renovation "freezing", the involvement of poorly trained musicians in the theatre orchestra, and the part of the company opera singers with low vocal quality and acting training engagement, which everything together made him impossible to follow the key contract requirements, in particular, the opera repertoire renewal and expansion. Since the biggest part of that time opera companies expenses was on the prima donnas soprano in a dramatic role engagement (for the particularly popular performances of the G. Verdi's and his contemporaries' operas), V. Sermattei focused on a less expensive option of involving prima donnas contralto in the company. This approach made it possible to stage of the period of romanticism composers' works successfully, restore the Rossini's repertoire, which for a certain time improved the financial affairs in the theatre and slowed down the decline of the company. However, the crisis in the theatre, which deepened during the last two years of the contract validity, was not stopped even by the invitation of the former European celebrity prima donna T. De Giuli-Borsi for the performances.

The V. Sermattei's company troubles prompted the city authorities to improve the contract requirements for the next theatre tenants, to introduce a procedure for selecting an impresario on a competitive basis. In the successive theatre activities period public's pressure on the impresario mechanisms in order to improve the opera companies' quality and diversify the repertoire, tested during the period of V. Sermattei management, were applied.

Keywords: V. Sermattei's theatre management, Odesa city theatre, operatic art, opera repertoire, Italian prima donnas, theatre audience.