

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

РОССИХІНА МАРИНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 782(450):784.071.2:37(477)"17/19"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРНА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ
ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ ТА ПЕДАГОГІЦІ ОСТАННЬОЇ
ТРЕТИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне
джерело

_____ М. В. Россіхіна

Науковий керівник: **ЛІГУС Ольга Марківна**
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Росіхіна М. В. Італійська оперна традиція в українському вокальному виконавстві та педагогіці останньої третини XVIII – початку XX століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво, галузь знань 02 Культура і мистецтво. Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2026.

Сучасний етап розвитку українського музикознавства характеризується зростанням уваги до проблеми розгляду національного музичного мистецтва в контексті європейської культури. У зв'язку з цим особливої *актуальності* набуває розгляд глибинних процесів формування та розвитку української професійної вокальної школи, пов'язаних з потужним впливом італійської оперної традиції, яка відбувалась з останньої третини XVIII. Саме тоді в українському музичному середовищі відбувалось інтенсивне засвоєння здобутків італійської оперної школи, що дало поштовх до розвитку оперного виконавства та музичної освіти. Італійська школа оперного співу стала потужним методологічним фундаментом, що забезпечив вихід українських виконавців на провідні оперні сцени світу.

Незважаючи на значну кількість наукових праць, присвячених постатям українського оперного мистецтва, досі бракує системних досліджень, у яких вплив італійської традиції на українську вокальну практику розглядався б як цілісний процес культурної рецепції. *Актуальність дослідження* зумовлена необхідністю аналізу всіх ланок цієї рецепції: від початкових етапів стажування українських співаків у провідних маестро Італії (зокрема в Мілані та Неаполі) до створення авторських систем методики навчання вокалу в консерваторіях Києва, Одеси, Харкова та Львова. Концептуально важливим у цьому напрямі є вивчення виконавського та педагогічного досвіду С. Крушельницької, О. Мишуги, В. Астаф'євої, О. Каміонського, К. Брун, а

також уточнення маловідомих фактів їхніх творчих біографій через залучення масиву італійської періодики та архівних матеріалів.

Мета дисертації полягає у виявленні шляхів, способів та характеру впливу італійської оперної традиції на українське вокальне виконавство та педагогіку останньої третини XVIII – початку XX століття. *Об'єктом* дослідження є українське вокальне виконавство та педагогіка останньої третини XVIII – початку XX століття, а його *предметом* – рецепція італійської оперної традиції в українському вокальному виконавстві та педагогіці протягом означеного періоду.

Аналітичний матеріал роботи охоплює широкий спектр наукової та довідникової літератури, архівних документів та масиву італійської періодики, що дозволяє простежити еволюцію українського професійного вокального виконавства і педагогіки від учнівських студій до створення авторських педагогічних систем.

У процесі дослідження використано такі *методи*: історико-хронологічний, біографічний, компаративний методи, метод джерелознавчого аналізу.

Наукова новизна дисертації полягає у тому, що в ній *уперше* систематизовано та комплексно досліджено процес трансляції італійської оперної традиції як цілісної художньо-педагогічної системи в український культурний простір останньої третини XVIII – початку XX століття; *реконструйовано* історичні відомості про тріумфальні виступи на європейських сценах українських оперних співаків М. Іванова, С. Крушельницької, О. Герасименка, В. Астаф'євої; *введено* значний масив матеріалів італійської періодичної преси XIX століття (*Rivista teatrale melodrammatica*, *Il Mondo Artistico* та ін.), на основі опрацювання якого вдалося віднайти нові факти й уточнити імена, дані життя і діяльності італійських та українських музикантів; *обґрунтовано* історичну значущість антрепренерської діяльності М. Лубковської; *виявлено* специфіку української національної версії вокального стилю *bel canto*; *уточнено* відомості про

навчання та сценічну діяльність українських вокалістів (К. Брун, В. Астаф'євої, М. Лубковської) в Італії та їхніх педагогів (П. Ронці, В. Ванцо, Ч. Россі); методичні засади викладання італійських педагогів вокалу (Е. Гандольфі, Ф. Бугамеллі, Д. Дельфіно-Менотті), які працювали в українських освітніх закладах, та ступінь їхнього впливу на формування місцевих вокальних осередків; *набули подальшого розвитку* вивчення авторських методик вокального виконавства О. Мишуги, С. Крушельницької та К. Брун у контексті інституціоналізації української професійної вокальної освіти; дискурс україно-італійських культурних зв'язків у царині оперно-вокального виконавства та вокальної педагогіки.

Перший розділ дисертації «Італійське оперне мистецтво XVII – початку XX століття як європейський культурно-мистецький феномен» присвячено розгляду історичного поступу жанру опери в італійській музичній культурі та характеристиці стилю *bel canto* як базису європейського академічного вокального виконавства. На основі опрацювання музикознавчих досліджень простежено еволюцію вокально-виконавських стилів: від речитативності (*stile recitativo*) «Флорентійської камерати» до драматичного психологізму веризму. З'ясовано, що італійська опера сформувала універсальну технологічну матрицю, яка стала фундаментом для становлення української професійної вокальної школи.

Схарактеризовано італійський оперний стиль *bel canto* як цілісну художньо-естетичну систему, що базується на балансі між фізіологічними можливостями апарату та художньою цінністю звуку. Систематизовано технологічні канони італійської традиції: мистецтво дихання (*arroggio*), резонансне фокусування звуку, реєстрову єдність (*voce mista*) та *legato*. Встановлено, що через модель прямого наставництва італійський метод був інтегрований в українську вокальну практику, що, таким чином, сприяло європеїзації національної музичної традиції.

У Другому розділі «Роль італійських педагогів вокалу у професійній підготовці українських співаків останньої третини XVIII – початку XX

століття» на основі ретроспективного аналізу систематизовано механізми трансляції італійської педагогічної традиції в українське мистецьке середовище. Реконструйовано освітні траєкторії українських виконавців у європейському просторі: від перших стажувань вихованців Глухівської школи та Придворної капели (М. Полторацький, М. Березовський, Д. Бортнянський) до системної інтеграції фундаторів національної опери (С. Гулак-Артемовський, С. Крушельницька, О. Мишуга та ін.) у провідні центри Мілана та Неаполя. На основі аналізу італійської музичної періодики та словників ідентифіковано наставницьку роль Е. Б'янки, А. Ноццарі, П. Романі, А. Буцці, П. Ронці та Ч. Россі. Встановлено, що італійський вишкіл забезпечив не лише технічну довершеність (опанування стилів *canto di grazia* та *canto declamato*), а й універсальну підготовку співака-актора.

Обґрунтовано системний характер діяльності італійських педагогів співу в Україні. Виявлено їхню роль у становленні кріпосних театрів, музичних салонів та першої спроби утворення української консерваторії (Дж. Сарті). Систематизовано методичні засади педагогів-італійців, які працювали в Києві, Одесі та Харкові (А. Фаббрі, С. Сабателлі, П. Буцці, Е. Гандольфі, Ф. Бугамеллі, Д. Дельфіно-Менотті та ін.). Виокремлено їхні інноваційні методи: від запровадження ідеалу «внутрішньої посмішки» та мікстового резонування до аналізу вокальних фонозаписів. Констатується, що діяльність італійських професорів у поєднанні з мережею приватних шкіл сформувала єдиний методологічний простір, де виконавська манера *bel canto* стала базисом української академічної вокальної традиції.

У *Третьому розділі* «Шляхи поширення італійської оперної традиції українськими виконавцями й педагогами вокалу XIX – початку XX століття» проаналізовано процес інтеграції вітчизняного мистецтва у світовий оперний простір. На основі опрацювання масиву італійської періодики (*Il Mondo Artistico*, *Rivista teatrale melodrammatica* та ін.) та архівних документів реконструйовано закордонну виконавську діяльність провідних українських вокалістів. Доведено, що творчий шлях М. Іванова став взірцем цілісної

творчої рецепції, а його співпраця з Джоаккіно Россіні та Джузеппе Верді (створення вставних арій для опер «Ернані», «Аттіла») підтвердила статус українського тенора як провідного носія стилю *bel canto*.

Обґрунтовано, що тріумфальні виступи С. Крушельницької, О. Мишуги, В. Астаф'євої, О. Ольгіної, І. Бутенка, О. Герасименка, О. Каміонського, К. Брун на провідних сценах Європи підтвердили конкурентоспроможність української вокальної школи у світовому музичному просторі. Виявлено унікальну здатність С. Крушельницької синтезувати давні виконавські традиції *bel canto* з техніко-виконавськими принципами модернізму (опери Дж. Пуччіні, Р. Штрауса), що базувалася на засадах усвідомленого вокалу та бездоганному володінні диханням (*appoggio*). Висвітлено антрепренерську діяльність М. Лубковської, спрямовану на збереження і плекання високих стандартів італійського оперного співу в Україні.

Доведено, що логічним завершенням рецепції стала інституціоналізація італійського досвіду через авторські педагогічні системи О. Мишуги, С. Крушельницької, О. Каміонського та К. Брун. Встановлено, що їхня методика, заснована на поєднанні акустичних знань із характерною співучістю української мови, дозволила подолати форсоване звуковидобування та сформувати фундамент сучасної української вокальної школи. Констатується, що поєднання італійської виконавської техніки співу з почуттєвістю, притаманною українській ментальності, забезпечило тяглість професійних стандартів та авторитет українських співаків у всьому світі.

У *Висновках* стверджуються основні результати дослідження щодо трансляції італійської оперної традиції в українську виконавську та педагогічну практику останньої третини XVIII – початку XX століття:

- на основі опрацювання широкого масиву архівних джерел та італійської періодики підтверджено системний характер рецепції італійської оперної традиції в українській вокально-виконавській практиці: від практики індивідуального стажування українських співаків до формування розгалуженої академічної системи вокальної освіти в Україні;

- визначено канони італійського стилю *bel canto* (*appoggio*, резонансна польотність звуку, *legato*) як теоретичний фундамент сольного оперного співу;
- обґрунтовано модель прямого наставництва «*ad personam*» як ключовий механізм трансляції вокального досвіду від італійських майстрів (Е. Б'янкі, А. Ноццарі, Ф. Креспі, Л. Джиральдоні та ін.) до фундаторів української оперної еліти;
- ідентифіковано специфіку національної вокальної школи, у якій технологічна довершеність італійської оперної традиції поєдналася з фонічними особливостями українського мелосу;
- встановлено роль італійської антрепризи (зокрема М. Лубковської) як «творчої лабораторії» для опанування світових стандартів виконавства та театрального менеджменту;
- деталізовано «науку співу» О. Мишуги та методичні системи С. Крушельницької, О. Каміонського, К. Брун як успішні спроби адаптації італійської техніки співу до українського культурного контексту;
- обґрунтовано засади усвідомленого співу (у методиці С. Крушельницької та О. Мишуги), що передбачали пріоритет художнього образу над суто технічною віртуозністю та дозволили українським митцям успішно втілювати складні психологічні ролі в операх початку ХХ століття;
- доведено практичну значущість канонів стилю *bel canto* для сучасної освіти як ефективного засобу подолання деструктивних явищ (форсування звуку, втрати кантিলени);
- констатовано статус українських співаків як повноправних співтворців європейської оперної історії, чия діяльність сприяла інтеграції України у світовий мистецький простір.

Пропоноване дослідження не претендує на всеосяжність теми, натомість відкриває перспективу подальшого вивчення україно-італійських зв'язків у контексті сучасної вокальної педагогіки та жанрово-стильових трансформацій оперного мистецтва ХХІ століття.

Ключові слова: музична культура, музичне мистецтво, музична освіта, історія музики, стиль, українська музика, європейська музика, італійська музика, італійська опера, вокальне мистецтво, вокально-хорове мистецтво, вокальне виконавство, виконавська інтерпретація, сценічно-вокальна майстерність, вокальна педагогіка, педагогічні методи, українські співаки, вокальні школи, традиція, діалог культур, діалог традицій.

ABSTRACT

Maryna Rossikhina. Italian Operatic Tradition in Ukrainian Vocal Performance and Pedagogy of the Last Third of the 18th – Early 20th Century.
– The Qualifying Research Paper (Manuscript).

Thesis for the Doctor of Philosophy Degree 025 Musical Art, 02 Culture and Art. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. Kyiv, Ukraine, 2026.

The current stage of Ukrainian musicology is characterized by an increasing focus on analyzing national musical art within the context of European culture. In this regard, the study of the deep-seated processes of formation and development of the Ukrainian professional vocal school, influenced by the powerful Italian operatic tradition since the last third of the 18th century, becomes particularly relevant. During this period, the Ukrainian musical environment intensively assimilated the achievements of the Italian opera school, which provided the impetus for the development of opera performance and music education. The Italian school of operatic singing became a solid methodological foundation that ensured the emergence of Ukrainian performers on the world's leading opera stages.

Despite a significant number of scientific works dedicated to the figures of Ukrainian opera art, there is still a lack of systematic research in which the influence of the Italian tradition on Ukrainian vocal practice is considered as an integrated process of cultural reception. The relevance of this study is driven by the need to

analyze all links of this reception: from the initial stages of training Ukrainian singers under leading Italian maestros (specifically in Milan and Naples) to the creation of original vocal teaching systems in the conservatories of Kyiv, Odesa, Kharkiv, and Lviv. Conceptually significant in this direction is the study of the performance and pedagogical experience of S. Krushelnytska, O. Myshuha, V. Astafieva, O. Kamionskyi, and K. Brun, as well as the clarification of little-known facts of their creative biographies through the involvement of Italian periodicals and archival materials.

The aim of the dissertation is to identify the paths, methods, and nature of the influence of the Italian operatic tradition on Ukrainian vocal performance and pedagogy from the last third of the 18th to the beginning of the 20th century. *The object* of the study is Ukrainian vocal performance and pedagogy of the specified period, and *the subject* is the reception of the Italian operatic tradition within these fields.

The analytical material covers a wide range of scientific and reference literature, archival documents, and a vast array of Italian periodicals, allowing the evolution of Ukrainian professional vocal performance and pedagogy to be traced from students studios to the creation of original pedagogical systems. The research utilizes the following methods: historical-chronological, biographical, comparative, and source analysis.

The scientific novelty of the dissertation lies in the fact that it is the first to systematically and comprehensively investigate the transmission of the Italian operatic tradition as an integrated artistic and pedagogical system into the Ukrainian cultural space. The study reconstructs historical information about the triumphant performances of Ukrainian opera singers M. Ivanov, S. Krushelnytska, O. Herasymenko, and V. Astafieva on European stages; introduces a significant volume of materials from 19th-century Italian periodicals (*Rivista teatrale melodrammatica*, *Il Mondo Artistico*, etc.); substantiates the historical significance of M. Lubkovska's entrepreneurial activities; identifies the specifics of the Ukrainian national version of the *bel canto* technique; clarifies information regarding the

training and stage activities of Ukrainian vocalists (K. Brun, V. Astafieva, M. Lubkovska) in Italy and their teachers (P. Ronzi, V. Vanzo, C. Rossi). Furthermore, it characterizes the pedagogical principles of Italian vocal teachers (E. Gandolfi, F. Bugamelli, D. Delfino-Menotti) who worked in Ukrainian educational institutions and their influence on the formation of local vocal centers.

First chapter of the dissertation «Italian operatic art as a European cultural and artistic phenomenon» is devoted to the historical progress of the opera genre in Italian musical culture and the characterization of the bel canto style as the basis of European academic vocal performance. The evolution of vocal styles – from the stile recitativo of the Florentine Camerata to the dramatic psychologism of Verismo – is traced. It is established that Italian opera formed a universal technological matrix that became the foundation for the Ukrainian professional vocal school.

The Italian opera style bel canto is characterized as an integrated artistic and aesthetic system based on a balance between the physiological capabilities of the vocal apparatus and the artistic value of the sound. Technological canons of the Italian tradition are systematized: the art of breathing (appoggio), resonant sound focusing, register unity (voce mista), and legato. It was found that through the model of direct mentoring, the Italian method was integrated into Ukrainian vocal practice, thus contributing to the Europeanization of the national musical tradition.

In the second chapter «The role of Italian vocal teachers in the professional training of Ukrainian singers in the last third of the XVIII – early XX centuries» based on retrospective analysis systematizes the mechanisms of transmitting the Italian pedagogical tradition into the Ukrainian artistic environment. Educational trajectories are reconstructed: from the first internships of students from the Hlukhiv School and the Court Chapel (M. Poltoratskyi, M. Berezovskyi, D. Bortnianskyi) to the systemic integration of the founders of national opera (S. Hulak-Artemovskyi, S. Krushelnytska, O. Myshuha) into the leading centers of Milan and Naples. The systematic nature of the activities of Italian singing teachers in Ukraine is substantiated. Their innovative methods are highlighted: from the introduction of the "inner smile" ideal and mixed resonance to the analysis of vocal phonorecords.

The third chapter «Ways of spreading the Italian operatic tradition by the Ukrainian performers and vocal teachers of the XIX – early XX centuries» analyzes the process of integrating national art into the global opera space. It is proven that M. Ivanov's creative path became a model of complete creative reception, and his collaboration with G. Rossini and G. Verdi confirmed the status of the Ukrainian tenor as a leading carrier of the bel canto style. The study highlights the entrepreneurial activity of M. Lubkovska, aimed at preserving high standards of Italian opera singing in Ukraine.

It is proven that the institutionalization of Italian experience through the original pedagogical systems of O. Myshuha, S. Krushelnytska, O. Kamionskyi, and K. Brun was the logical conclusion of the reception. Their methodology, based on the combination of acoustic knowledge with the characteristic melodiousness of the Ukrainian language, allowed for the overcoming of forced sound production.

The *Conclusions* confirm the main results of the research:

The systemic nature of the reception of the Italian operatic tradition in Ukrainian vocal practice is confirmed.

The canons of the Italian bel canto style (appoggio, resonant projection, legato) are defined as the theoretical foundation of solo opera singing.

The «ad personam» direct mentorship model is substantiated as a key mechanism for transmitting vocal experience.

The specifics of the national vocal school are identified, where the technological excellence of the Italian tradition merged with the phonic features of the Ukrainian melos.

The role of the Italian *impresa* (specifically M. Lubkovska) as a «creative laboratory» for mastering global standards of performance and theatrical management is established.

The «science of singing» by O. Myshuha and the pedagogical systems of S. Krushelnytska and K. Brun are detailed as successful adaptations of Italian technique to the Ukrainian cultural context.

The principles of conscious singing (in the methodologies of S. Krushelnytska and O. Myshuha) are substantiated, prioritizing the artistic image over purely technical virtuosity.

The practical significance of bel canto canons for modern education is proven.

The status of Ukrainian singers as full co-creators of European opera history is stated.

Keywords: musical culture, musical art, music education, history of music, style, Ukrainian music, Italian opera, vocal art, vocal performance, performance interpretation, vocal pedagogy, pedagogical methods, Ukrainian singers, vocal schools, tradition, dialogue of cultures.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові статті, опубліковані у наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України

1. Россіхіна М. Вплив італійської вокальної школи на професійне становлення українських співаків (кінець XVIII – початок XIX століття). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ, 2021. Вип. 39. С. 219–225. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238727>
2. Россіхіна М. Творча біографія українського співака Олександра Герасименка (джерелознавчий аспект). *Арт-платФОРМА: альманах*. Київ, 2023. Т. 8. Вип. 2. С. 95–118. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.95-118>
3. Россіхіна М. Роль італійських педагогів співу в розвитку професійної вокальної школи Наддніпрянщини другої половини XIX – початку XX століття. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2025. Вип. 4 (55). С. 72–79. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-8>

Публікації, у яких додатково висвітлено результати дисертації

4. Россіхіна М. Творча біографія української співачки Віри Леонідівни Астаф'євої (джерелознавчий аспект). *Дистанційний міжнародний науковий форум «Україна і світ: вектори музичної комунікації»*: протоколи засідань. (22-24 січня 2021 року). Львів, 2021. С. 124–126.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. Італійське оперне мистецтво XVII – початку XX століття як європейський культурно-мистецький феномен	21
1.1 Етапи розвитку італійської опери XVII – початку XX століття: історичний та історіографічний огляд.....	21
1.2 Феномен стилю <i>bel canto</i> в італійському оперному мистецтві XVII – початку XX століття.....	43
Висновки до Першого розділу.....	57
РОЗДІЛ 2. Роль італійських педагогів вокалу у професійній підготовці українських співаків останньої третини XVIII – початку XX століття ...	60
2.1 Українські співаки в Італії у другій половині XVIII – початку XX століття: персоналії, специфіка навчання	60
2.2 Італійські вокалісти в Україні у другій половині XVIII – початку XX століття: персоналії, методика викладання	82
Висновки до Другого розділу.....	95
РОЗДІЛ 3. Шляхи поширення італійської оперної традиції українськими виконавцями й педагогами вокалу XIX – початку XX століття	99
3.1 Виступи українських співаків у виконанні італійського оперного репертуару на європейських сценах XIX – початку XX століття	99
3.2 Рецепція італійської оперної традиції в українській виконавській та педагогічній практиці кінця XIX – початку XX століття.....	130
Висновки до Третього розділу	162
ВИСНОВКИ.....	165
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	171
ДОДАТКИ.....	192
Додаток А. Відомості про українських вокалістів, які навчалися традиції італійського оперного співу в період з кінця XVIII – початку XX століття (на основі біографічних словників І. Лисенка та А. Пружанського).....	191
Додаток Б. Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження.....	201

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасний етап розвитку українського музикознавства характеризується зростанням уваги до проблеми розгляду національного музичного мистецтва в контексті європейської культури. Такий підхід видається особливо важливим у вивченні впливів західноєвропейської музики на вітчизняне вокальне виконавство та педагогіку останньої третини XVIII – початку XX століття. Протягом цього періоду в українському музичному середовищі відбувалося інтенсивне засвоєння здобутків італійської оперної школи, що зумовило подальший поступ вокального виконавства й музичної освіти, а зрештою, – успіх українських оперних співаків на світовому рівні. Відповідно, *актуальність теми* дослідження викликана необхідністю осмислити глибинні процеси формування та розвитку нашої професійної вокальної школи, пов'язані з потужним впливом італійської оперної традиції.

Незважаючи на значну кількість праць, присвячених визначним постатям українського оперного мистецтва, досі бракує системних досліджень, в яких уплив італійських оперних співаків на українську вокальну практику й освіту розглядався б як цілісний процес культурної рецепції, що охоплює різні її ланки: від стажування українських співаків у провідних італійських маестро (переважно в Мілані та Неаполі) до створення авторських систем методики навчання вокалу в консерваторіях Києва, Одеси, Харкова та Львова. Одним із перспективних кроків у цьому напрямі уявляється вивчення виконавського та педагогічного досвіду видатних українських оперних співаків С. Крушельницької, О. Мишуги, В. Астаф'євої, К. Брун, що базується на традиції італійського *bel canto*.

Мета дослідження – виявити шляхи, способи і характер впливу італійської оперної традиції на українське вокальне виконавство та педагогіку останньої третини XVIII – початку XX століття.

Досягнення означеної мети обумовлено виконанням таких **завдань**:

- висвітлити основні етапи історичного розвитку італійської опери періоду XVII – початку XX століття й окреслити теоретичні засади і принципи манери співу *bel canto*;
- простежити інституційні та персональні шляхи навчання українських співаків в Італії шляхом реконструкції їхніх творчих біографій (на основі італійської періодики та архівних даних XIX – початку XX століття);
- з'ясувати роль італійських педагогів співу в розвитку українського професійного вокального виконавства й педагогіки досліджуваного періоду;
- виявити рецепцію італійської оперної традиції у виконавській діяльності провідних українських митців на європейських та українській сценах XIX – початку XX ст.;
- розкрити специфіку авторських педагогічних систем О. Мишуги, С. Крушельницької, К. Брун та В. Астаф'євої як результату інституціоналізації італійського досвіду в українській вокально-академічній освіті.

Об'єкт дослідження – українське вокальне виконавство та педагогіка останньої третини XVIII – початку XX століття.

Предмет дослідження – рецепція італійської оперної традиції в українському вокальному виконавстві та педагогіці останньої третини XVIII – початку XX століття.

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань застосовано комплексний науковий підхід, що базується на поєднанні цілої низки методів. Використання *історико-хронологічного методу* допомогло етапи еволюції вокальної освіти в Україні в широкому часовому діапазоні, а також, розвитку україно-італійських мистецьких зв'язків протягом цього періоду. *Біографічний метод* було використано для детальної реконструкції творчих шляхів співаків та педагогів, що дало змогу висвітлити їхню діяльність як цілісний процес професійного становлення. За допомогою *компаративного аналізу* було здійснено порівняння автентичних італійських вокальних

принципів із результатами їхньої адаптації на українському ґрунті з метою виявлено специфіку української національної версії вокального стилю *bel canto*. Особливе значення в роботі мало проведення *джерелознавчого аналізу* на основі опрацювання значного масиву архівних матеріалів, епістолярію та італійської періодичної преси XIX – початку XX століття. Результати цього аналізу дали змогу ввести до наукового обігу нові факти й уточнені дані життя і діяльності італійських та українських музикантів.

Теоретичну основу дослідження складають наукові праці з проблем:

історії західноєвропейської музики (М. І. Бондс, Р. Тарускін, В. Жаркова, М. Черкашина, Ю. Сабаша, Р. Челетті, Д. Даолмі, К. Джервазоні, Ф. Реглі, Л. Мельці);

теорії та історії вокального мистецтва (В. Антонюк, Б. Гнидь, С. Бень, О. Стахевич, С. Левік, І. Іванова, М. Золотарьова, О. Шуляр);

історії української культури та україно-італійських мистецьких зв'язків (М. Варварцев, І. Драч, М. Головащенко, Л. Кияновська, А. Пружанський, І. Лисенко, Н. Остроухова, В. Щепакін, К. Бацак, Т. Никоненко, Л. Івченко, Л. Корній);

теорії вокальної педагогіки та фізіології співу (Л. Джиральдоні, М. Гарсія-син, Л. Тоцька, Ю. Данільчишин, М. Микиша, Ф. Ламперті, Дж. Лаурі-Вольпі, А. Бойко, Н. Ващенко).

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що в дисертації

уперше:

– систематизовано та комплексно досліджено процес трансляції італійської оперної традиції як цілісної виконавсько-педагогічної системи в український культурний простір останньої третини XVIII – початку XX століття;

– реконструйовано історичні відомості про виступи на європейських сценах українських оперних співаків І. Бутенка, О. Герасименка,

В. Астаф'євої, О. Ольгіної, С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Лубковської, О. Каміонського, К. Брун;

- введено у науковий обіг значний масив матеріалів італійської періодичної преси XIX століття (зокрема, *Rivista teatrale melodrammatica*, *Il Mondo Artistico* та ін.), що містить інформацію про українсько-італійські взаємини в царині оперного виконавства та педагогіки;

- обґрунтовано роль антрепренерської діяльності М. Лубковської в імплементації італійської оперної традиції в українське виконавство;

- виявлено специфіку української національної версії вокального стилю *bel canto*.

уточнено:

- відомості про навчання та сценічну діяльність українських вокалістів (К. Брун, В. Астаф'євої, М. Лубковської) в Італії та їхніх педагогів (Ч. Россі, І. Галетті, В. Ванцо, П. Ронці);

- методичні засади викладання італійських педагогів вокалу (Е. Гандольфі, Ф. Бугамеллі, Д. Дельфіно-Менотті), які працювали в українських освітніх закладах, та ступінь їхнього впливу на формування місцевих вокальних осередків.

набули подальшого розвитку:

- вивчення авторських методик вокального виконавства О. Мишуги, С. Крушельницької та К. Брун у контексті інституціоналізації української професійної вокальної освіти;

- дискурс україно-італійських культурних зв'язків у царині оперно-вокального виконавства та вокальної педагогіки.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою працею. Усі результати дослідження, що виносяться на захист, отримані автором особисто на основі аналізу наукової літератури, архівних документів, опрацювання іншомовних періодичних видань та узагальнення методичного досвіду провідних вокальних шкіл. Положення наукової новизни та висновки

базуються на аналітичних спостереженнях авторки. Усі наукові публікації за темою дисертації виконані без співавторства.

Зв'язок з науковими планами, програмами, темами. Дисертацію виконано відповідно до наукової теми Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка «Розвиток духовного потенціалу особистості в неперервній мистецькій освіті» (2016–2026), державний реєстраційний номер 0116U003993. Тему дисертації було попередньо затверджено вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 9 від 31 жовтня 2019 року); уточнену тему затверджено вченою радою Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол № 3 від 26 березня 2026 року).

Апробація результатів дисертації. Основні положення та результати дослідження доповідалися та обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та музичної освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. Матеріали дисертації були представлені на таких наукових конференціях: VIII Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Актуальні проблеми мистецької освіти» (м. Київ, 29 травня 2020 р., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка); Дистанційний міжнародний науковий форум «Україна і світ: вектори музичної комунікації» (м. Львів, 22-24 січня 2021 р., ЛНМА імені М. В. Лисенка); Міжнародна наукова інтернет-конференція «Художня освіта в культурних процесах сучасності» (м. Кишинів, 23 квітня 2021 р., Академія музики, театру і образотворчих мистецтв Республіки Молдова); IX Всеукраїнська студентська науково-практична онлайн-конференція «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури» (м. Київ, 20 травня 2021 р., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка); VII Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» до 180-річчя з дня народження Миколи Лисенка (м. Львів, 1-2 березня 2022 р., ЛНМА імені М. В. Лисенка); IX Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття»

(м. Київ, 11 травня 2023 р., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка); XI Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція студентів, аспірантів «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури» (м. Київ, 25 травня 2023 р., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено у 4 публікаціях одноосібного авторства, серед яких 3 статті у наукових фахових виданнях України та 1 публікація тез доповіді у збірках матеріалів наукових конференцій, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості впровадження реконструйованих методик італійської вокальної школи в навчальний процес вищих мистецьких навчальних закладів. Матеріали дисертації можуть бути використані у розробці лекційних курсів з історії вокального мистецтва, методики викладання співу, а також у спеціальних курсах, присвячених історії української музичної культури. Науково-методичні висновки роботи щодо резонансного співу та особливостей дихання (*appoggio*) можуть бути корисними для практичної підготовки вокалістів, оскільки сприяють збереженню голосового апарату та підвищенню виконавської майстерності. Крім того, зібрані фактичні дані можуть стати базою для створення науково-популярних видань, енциклопедичних довідників та музейних експозицій, присвячених видатним діячам української оперної сцени.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 202 сторінки, з яких 156 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 334 найменування, серед яких значну частину складають архівні документи та іншомовна періодика.

РОЗДІЛ 1. ІТАЛІЙСЬКЕ ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО XVII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ ЯК ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН

1.1 Етапи розвитку італійської опери XVII – початку XX століття: історичний та історіографічний огляд

Вивчення генезису та еволюції італійського оперного мистецтва потребує комплексного методологічного підходу, що поєднує власне історичну дескрипцію з ретельним історіографічним аналізом. В сучасному музикознавстві опера розглядається не лише як синтетичний жанр, а як складна соціокультурна система, що виступає одним зі знакових продуктів художньої творчості Нового часу. Як справедливо зауважують дослідники І. Іванова та М. Черкашина, феномен виникнення опери на межі XVI–XVII століть за своїм значенням та несподіваністю наслідків нагадує відкриття Колумбом Америки. Творці перших музичних драм, щиро вірячи, що вони лише відроджують утрачені античні традиції акторської вимови текстів на розспів, фактично стали фундаторами абсолютно нового виду мистецтва, чия назва – *Opera* – з часом набула статусу універсальної категорії європейської культури [41, с. 12].

Теоретичні витoki вивчення італійського оперного театру та вокального мистецтва були закладені ще у розвідках мислителів XVIII століття (Лудовіко Мураторі, Бенедетто Марчелло, Естебан Артеага), хоча спеціальні міркування про вокальну практику з'явилися разом із народженням опери (передмови Якопо Пері та Джуліо Каччіні до своїх творів). Праці таких корифеїв європейського музикознавства перших десятиліть XX століття, як Ромен Роллан та Генрі Пруньєр, присвячені фундаментальним засадам вокальної культури – соціальним і професійним. Зокрема, Р. Роллан у своїх дослідженнях уперше проаналізував оперу не просто як музичну структуру, а як «дзеркало суспільної свідомості», що дозволило наступним поколінням

вчених розглядати вокальні реформи у тісному зв'язку з історією європейського духу [242]. У контексті світового оперно-вокального мистецтва важливими постають ґрунтовні різнобічні здобутки сучасних істориків музики Річарда Тарускіна [250] та Марка Івена Бондса [128]. Родольфо Челлетті [133; 134] у праці «Історія *bel canto*» пропонує глибокий аналіз еволюції вокалу крізь призму концепцій віртуозності та гедонізму. Р. Челлетті доводить, що ранній вокальний ідеал, попри певні обмеження поліфонічного стилю, вже на початкових етапах прагнув до «солодкого» та «елегантного» звучання, що згодом стало генетичним кодом італійської школи [133, с. 14-15]. В українському музикознавстві Олександр Стахевич уперше здійснив наукове обґрунтування стилю *bel canto* та системно проаналізував вокальну культуру XVII – XVIII століть [80; 81; 82; 83; 84]. Основні відомості про розвиток цього стилю також відображені у працях Марини Черкашиної, Ірини Іванової [41], Валерії Жаркової [22], Бориса Гнидя [14], Людмили Тоцької [102] та інших. Означені дослідження дозволяють комплексно простежити шлях трансформації італійської вокальної школи від ранніх барокових експериментів до реалістичних вершин вердіївського театру, спираючись як на архівні першоджерела, так і на практичний виконавський аналіз.

Вибір хронологічних меж теми дослідження – остання третина XVIII – початок XX століття – зумовлений активізацією культурних взаємозв'язків між Україною та Західною Європою. Саме цей період став часом інтенсивної рецепції італійського вокального мистецтва, коли на зміну поодиноким гастроліям приходить системна взаємодія, що заклала основи професійного музичного життя в українських культурних центрах [8, с. 12].

Оперний жанр, що виник на початку XVII століття, став найскладнішим у вокальній сфері, оскільки охоплює різні види виконавства, синтезуючи музику, спів, слово, акторську майстерність, хореографію та образотворче мистецтво (декорації та костюми). Опера не лише активізувала розвиток виконавської культури, а й стала підґрунтям для формування національних вокальних шкіл. Поняття «вокальна школа» – спеціальна, цілеспрямована,

організована система підготовки нових поколінь співаків для артистичної діяльності, що історично змінюється. Як відомо, вокально-педагогічна школа завжди нерозривно пов'язана з розвитком музичного мистецтва та конкретними вимогами виконавської практики. Зміни в громадському житті впливають на естетичний світогляд, що, в свою чергу, трансформує творчість композиторів і змушує виконавців шукати нові технічні прийоми, які поступово перетворюються на традиції [14, с. 3].

Початковий етап розвитку італійської опери (1600–1640-ві роки) пов'язаний із діяльністю «Флорентійської камерати» (Camerata Fiorentina), що виникла під егідою графа Джованні Барді. За визначенням Р. Челлетті, ключовим моментом тут стало перетворення вокаліста на інтерпретатора «сказаного слова», де спів мав відповідати не лише акустичним вимогам, а й здатності передавати «афекти» (почуття). Це поклало початок декламації, яка стала основою драматичного вокалу [133, с. 15]. Учасники цього гуртка, серед яких були Я. Пері, Дж. Каччіні та поет Оттавіо Рінуччіні, прагнули до радикального очищення музичного стилю від «готичного» нагромадження поліфонічних голосів. Їхня ідеологія базувалася на антропоцентричних ідеалах Відродження, де музика мала слугувати Слову, а не навпаки. Як зазначає В. Жаркова, флорентійці намагалися реконструювати давньогрецьку трагедію, але фактично створили абсолютно новий тип драматичного висловлювання – *dramma per musica* [22, с. 381-382].

Перший період (1600–1642) характеризується пануванням *stilè recitativo* (від італ. *recitare* – декламувати). Це була специфічна форма музичного мовлення, що балансувала між розмовою та співом. Вона не знала широких інтервалів та різких динамічних контрастів. Я. Пері (1561–1633), автор першої музичної драми «Дафна», славився своїм голосом і «ніжно-солодкою» манерою, яка дозволяла ідеально втілювати поетичні образи. Його наступний твір, «Еврідіка» (1600), став першою повноцінною оперною партитурою, що дійшла до нас. У ній Пері використав аскетичний інструментальний супровід

(клавесин, лютня, ліра), що знаходився за сценою, створюючи ілюзію потойбічного звучання.

Паралельно з Я. Пері розвивалася творчість Дж. Каччіні (1548-1618). Його збірка «Нова музика» (1602) стала прототипом методичного посібника зі сольного співу. Дж. Каччіні, на відміну від Я. Пері, був прихильником віртуозності. Він вважав, що для правильного виконання музики потрібно не лише розуміти слово, а й володіти «мистецтвом прикрас». Його стиль передбачав активне використання колоратур та мелізмів (ескламації, трелі), що заклало фундамент для майбутньої віртуозної манери *bel canto*. Вокальні партії цього періоду не виходили за межі октави, а тенор часто трактувався як сучасний баритон, що свідчить про природну, нефорсовану манеру співу того часу [14, с. 9-10].

Рубіжною постаттю, яка перетворила інтелектуальний експеримент флорентійців на справжню музичну драму, став Клаудіо Монтеверді (1567-1643). Його опера «Орфей» (1607) маркує перехід від ренесансної статичності до барокової афектації. Челлетті відзначає, що саме К. Монтеверді зробив речитатив та декламацію основою для вираження емоцій, що сприяло глибшому психологізму в опері та дозволило вокалісту вийти на новий рівень акторського втілення образу [133, с. 18]. К. Монтеверді вперше застосував принцип психологічної типізації персонажів через музику. Він винайшов «схвильований стиль» (*stile concitato*), заснований на швидкій репетиції одного звуку, що передавало стан гніву або жаху. Його знамените «Lamento» з опери «Аріадна» (1608) стало недосяжним зразком драматичної експресії. Як зазначав Р. Роллан, К. Монтеверді зробив музику панівною силою, яка не просто ілюструє текст, а розкриває глибинні підтексти людської душі [242, С. 19-54]. Його пізня опера «Коронація Поппеї» (1642) стала першим зразком історичної драми, де герої наділені складними, часто суперечливими характерами, а вокальні партії вимагають від співаків широкого діапазону та акторської майстерності [41, с. 50-56].

Аналізуючи італійську оперу XVII століття, неможливо оминати панівну в той час «теорію афектів», яка стала філософським підґрунтям барокового вокалу. Як зазначає В. Жаркова, музика цього періоду не прагнула передати індивідуальні почуття, а мала на меті відобразити типізовані стани людської душі – радість, сум, гнів, благання. Кожен афект мав свій набір музичних риторичних фігур: наприклад, низхідні хроматизми символізували страждання (*passus duriusculus*), а стрімкі пасажі вгору – тріумф. Така естетична настанова зумовила специфічну структуру опери, де сюжет був лише приводом для чергування контрастних емоційних станів [22, с. 356-357]. У цьому контексті італійське вокальне мистецтво розвивалося як спосіб максимально точного відтворення афектів, що вимагало від співака не просто техніки, а розуміння музичної емблематики. І. Іванова та М. Черкашина ствердили, що арії-афекти барокової опери були спрямовані на втілення почуттів у закінчену, досконалу структуру, що вимагало від вокаліста розуміння специфічних законів оперної композиції, де голос виступав як інструмент риторичного впливу на слухача [41, с. 88].

Відкриття у 1637 році публічного театру «Сан-Кассіано» у Венеції змінило соціальну природу опери. Вона перестала бути елітарною розвагою і стала публічним бізнесом, що вимагало від виконавців не лише технічної майстерності, а й здатності утримувати увагу масового глядача. Це призвело до формування Венеціанської школи (Франческо Каваллі, Марк Антоніо Честі). Саме Ф. Каваллі увійшов в історію як музикант, який вперше застосував назву «опера» до своєї *drama per musica* «*Le nozze di Tito*». Це маркувало перехід від експериментальних драм через музику до стабільного жанру, який ми знаємо сьогодні [14, с. 13].

У венеціанський період сформувалися театральні звичаї, які визначили розвиток оперного процесу на століття вперед. Рік було поділено на основний сезон (*stagione*) – з 26 грудня по 30 березня (період карнавалу), а також пасхальний та осінній сезони. Спочатку опера функціонувала лише під час карнавалу, проте стрімке зростання інтересу публіки призвело до того, що вже

до 1700 року у Венеції відкрилося більше 10 театрів, а щороку презентували близько п'яти нових вистав [14, с. 14]. Неабияка популярність та комерційний успіх венеціанської моделі зумовили активний виїзд італійських труп на гастролі до Австрії, Франції, Чехії, Німеччини та Польщі, що сприяло поширенню італійського вокального стандарту по всій Європі.

Важливий внесок у розвиток вокальної технології зробив і М. А. Честі, завдяки якому було вироблено *legato* – основу професійного співу. Його опери мали виразний мелодійний ліричний характер, що заклало фундамент для майбутньої кантилени (як зазначає Ю. Юцевич, це здатність вокаліста до злитого звукоутворення та фонації на широкому диханні [122, с. 107]) [102, с. 213]. Цей період описується як час утвердження класичного придворного типу вистави, де на зміну суворій флорентійській декламації приходять розкішна кантилена та культ віртуозного вокалу. Саме тоді остаточно закріплюється функціональне розмежування речитативу (як носія дії) та арії (як моменту емоційної рефлексії), що згодом стане структурною основою жанру *opera seria* [128, с. 229].

Римська вокальна школа, що розвивалася під патронатом папського двору, привнесла в оперне мистецтво суворість церковної традиції та майстерність ансамблевого співу. Римські педагоги, зокрема брати Маццоккі та Джузеппе Феді, вдосконалювали методи формування звуку, орієнтуючись на чистоту інтонування та виразну декламацію. Одним із найяскравіших представників Римської школи був Мікеланджело Россі, відомий своєю оперою «Ермінія на Йордані» (1633). Зафіксовано унікальний випадок, коли в фіналі вистави сам композитор з'явився на сцені в партії Аполлона, вразивши публіку віртуозною грою на скрипці [210].

У Римі було створено першу комічну оперу «Сподівайся, стражденний» (1637, музика В. Маццоккі та М. Мараццолі), що стала поштовхом до розвитку *opera buffa* та виникнення речитативу *secco* – «сухого» проговорення тексту під акордовий супровід. Важливо враховувати, що через папську заборону жінкам виступати на театральній сцені, Рим став головним осередком

розвитку та культивуваці техніки співаків-кастратів, які виконували всі жіночі ролі. Це радикально вплинуло на вокальний репертуар епохи, змушуючи композиторів писати партії з надзвичайно високою теситурою та специфічною «ангельською» прозорістю звуку [14, с. 15].

Наступний фундаментальний етап розвитку італійської музичної драми пов'язаний із остаточним утвердженням Неаполітанської оперної школи, що припадає на останню чверть XVII – першу половину XVIII століття. Це час канонізації жанрових структур та переходу від барокової стихійності до раціоналізму Просвітництва. Такий еволюційний крок привніс не лише музично-образні та структурні зміни, а й глибоку синхронізацією з природничо-науковими теоріями епохи, зокрема, з корпускулярною теорією світла Ісаака Ньютона. Якщо барокова опера венеціанського типу за своєю плинністю нагадувала хвильову природу світла, то неаполітанська реформа, очолювана Алессандро Скарлатті, запровадила принцип дискретності або «корпускулярності» оперної форми. Музична тканина відтепер розпадається на чітко розмежовані номери: арія *da capo* постає як замкнена «корпускула» афекту – статична, логічно завершена одиниця емоції, тоді як речитатив виконує роль «ефіру», що забезпечує сюжетний рух між цими емоційними центрами. Саме така поляризація дозволила опері набути класичної стійкості, де арії взяли на себе функцію репрізної реальності, а речитативи – функцію інтермедійності [41, с. 74-77].

Окремим вагомим етапом, що визначив обличчя італійської опери XVIII століття, стала літературно-поетична реформа Апостола Дзено та П'єтро Метастазіо. Як зауважують І. Іванова та М. Черкашина, до середини XVIII століття опера *seria* перетворилася на надто заплутане видовище з численними побічними лініями. П. Метастазіо, обійнявши посаду придворного поета у Відні, створив класичний тип лібрето, де панувала раціоналістична логіка класицизму. Його тексти були настільки музикальними, що на одне й те саме лібрето (наприклад, «Артлаксеркс» чи «Олімпіада») писали музику десятки композиторів. Завдяки П. Метастазіо було остаточно зафіксовано структуру

арії da capo та встановлено ієрархію персонажів, що напряду вплинуло на вокальну ієрархію: кожному рангу героя відповідала певна кількість та складність арій [41, с. 88-89]. Це дисциплінувало вокальну школу, змушуючи композиторів і співаків працювати в межах суворих жанрових еталонів, де музика мала відповідати високому поетичному стилю.

А. Скарлатті, як центральна постать цього періоду, не лише вдосконалив структуру *opera seria*, а й вивів вокальну кантилену на рівень інструментальної досконалості. У його творчості остаточно фіксується поділ на речитатив *secco*, що супроводжувався лише клавесином і наближався до розмовної мови, та *recitativo accompagnato* («акомпанований»), який мав розгорнуту оркестрову партитуру і готував слухача до найважливіших драматичних моментів. Паралельно з цим процесом в Італії відбувається бурхливий розвиток регіональних вокальних шкіл, кожна з яких мала свою специфічну методологію та естетичні орієнтири.

Велика Болонська школа, заснована Франческо Пістоккі, стала справжньою академією віртуозності, де особлива увага приділялася розвитку гнучкості голосу та мистецтву імпровізації. Вихованець цієї школи Антоніо Бернаккі уособив ідеал «співака-інструменталіста», здатного змагатися у техніці з найкращими скрипалями та трубочачами свого часу. Болонська традиція, зафіксована у працях П'єра Франческо Тозі та Джамбаттиста Манчіні, вимагала від майстра вміння імітувати голос учня, щоб наочно продемонструвати різницю між «носовим», «горловим» чи правильним «округлим» звуком [14, с. 23-25].

Міланська вокальна школа під керівництвом Карло Франческо Бривіо з часом набула інституційної форми. У консерваторії акцентували увагу на особливій «густоті» звукоутворення, готуючи співаків до виступів у великих залах, де вимагалася значна динамічна потужність. Найяскравішим представником міланської традиції був кастрат-сопраніст Луїджі Маркезі, чие виконання відзначалося поєднанням віртуозної техніки та глибокої акторської гри. Бенедетта Роза Пізароні – видатна вокалістка-контральто свого часу –

була його ученицею, що підтверджує спадкоємність методів Міланської школи та її здатність готувати універсальних майстрів сцени [14, с. 26].

Неаполь на зламі століть XVII- XVIII відзначився величезною кількістю талановитих співаків, багато з яких здобули міжнародну славу. Їх світовий рівень забезпечувався унікальною системою музичної освіти, зосередженою в неаполітанських консерваторіях. Сама назва «conservatorio» (від лат. *conservare* – охороняти, зберігати) спочатку означала благодійні установи або притулки, часто пов'язані з церквою, де дітей навчали співу та музиці переважно для церковних потреб. Проте з часом ці установи трансформувалися у вищі музичні заклади, які відіграли вирішальну роль у становленні виконавської манери *bel canto*. Найвідомішими серед них були: Conservatorio di Santa Maria di Loreto (найперша, 1537), Conservatorio della Pietà dei Turchini (1574), Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo (1589) та Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana (1653) [76]. Саме ці заклади стали «кузнями кадрів» не лише для Італії, а й для всієї Європи, готуючи співаків, здатних виконувати складні *aria di bravura* та *aria cantabile* [14, с. 17].

Неаполітанська педагогічна традиція, що спиралася на діяльність чотирьох славетних інституцій, стала вершиною вокальної освіти XVIII століття. Проте, як доводить Давіде Даолмі, італійська система освіти того часу базувалася не лише на академічних канонах, а й на принципі «навчання в майстерні» (*ad personam*). Це була унікальна сімейна дидактика, де знання передавалися від майстра до учня в живому процесі театральної практики [151, с. 18-19]. Ключовою постаттю цієї системи став Нікола Порпора, який викладав у консерваторії di San Onofrio. Його метод, як свідчать історичні нотатки Лодовіко Мельці, був спрямований на збереження чистої італійської школи від «надмірностей» та зовнішніх впливів, що дозволило Мілану та Неаполю стати головними оперними центрами світу [207, с. 4]. Методика Н. Порпори також передбачала багаторічну роботу над обмеженою кількістю вправ (іноді над одним єдиним листком із завданнями), що дозволяло досягти феноменальної рівності голосу на всьому діапазоні.

Учні Н. Порпори – Фаріnellі та Каффареллі – продемонстрували всьому світові можливості італійського *bel canto* (італ. – «прекрасний спів»), де панувала ідеальна кантилена та бездоганне володіння диханням. Фаріnellі, зокрема, володів голосом сопранового діапазону з силою грудного регістру, що дозволяло йому виконувати патетичні арії з неперевершеною експресією. Проте, як зазначає Річард Тарускін, саме в бароковий період співак в *opera seria* почав домінувати над композитором, який, крім того, мав служити покровителю або меценату, публіці та лібретисту, що спричинило певну кризу в оперному жанрі [250, с. 195]

Для повного розуміння генезису вокальних канонів цього періоду необхідно звернутися до трактату П. Тозі «Думки про старих і нових співаків» (1723). П. Тозі вперше сформулював етичні та естетичні вимоги до виконавської манери *bel canto*, наголошуючи, що помилка співака є «невиправною», оскільки виступ відбувається в реальному часі. Він детально проаналізував вокальні прикраси (апподжіатуру, трель) не як технічні трюки, а як засоби вираження «сили прекрасної експресії», що мають підпорядковуватися змісту тексту [318, с. 5, 34-35].

Ці ідеї розвинув Дж. Манчіні у своїх «Практичних міркуваннях про фіоритурний спів» (1774). Він акцентував увагу на фізіологічних аспектах: правильному положенні рота та непомітному переході між регістрами (які, за визначенням Ю. Юцевича, становлять ряд звуків співацького голосу, об'єднаних єдиним механізмом голосоутворення і схожими тембральними якостями [122, с. 218]). Манчіні критикував тогочасну «комерціалізацію» навчання та поспіх, з яким учнів виводили на сцену, обстоюючи дисципліну та послідовність як фундамент італійської школи [206, с. 42, 52].

Для розуміння природи італійського стилю *bel canto* необхідно глибше проаналізувати акустичний феномен голосів кастратів, який Б. Гнидь визначає як вершину «інструментального» співу. Специфіка їхнього апарату дозволяла виконувати завдання, недоступні для звичайних голосів. Наприклад, у славетній арії Фаріnellі «*Son qual nave ch'agitata*» (музика його брата

Р. Броскі) зустрічаються пасажі довжиною у кілька десятків тактів на одному диханні, що вимагало не лише великого об'єму легень, а й віртуозного управління економним видихом. І. Іванова та М. Черкашина зауважують, що техніка кастратів базувалася на ідеальному «філіруванні» звуку – здатності почати ноту з ледь чутного *pianissimo*, довести її до потужного *forte* і знову повернути до тиші без зміни інтонації [41, с. 87]. Саме кастрати навчили світ цьому мистецтву, що дістало назву *messa di voce* й згодом стало обов'язковим канонем для всіх типів голосів. Дослідниця В. Жаркова наголошує на тому, що попри «штучність» цього явища, воно сформувало ідеал чистої, надлюдської краси звуку, який став еталонним для всієї епохи бароко. Ідеал «ангельського голосу» настільки глибоко вкоренився в італійській культурі, що навіть після зникнення кастратів зі сцени, композитори романтичного періоду (В. Белліні, Дж. Россіні) продовжували писати партії для жіночих голосів, орієнтуючись на «неземні» вокальні стандарти.

Криза *opera seria*, що виникла через надмірне домінування вокальної віртуозності над змістом, зумовила появу реформаторських ідей Крістофа Віллібальда Глюка. Його творчість в історіографії розглядається як міст між бароковим минулим та класицистичним майбутнім, де головним завданням стає повернення музики до її службової ролі щодо драми. К. Глюк виступив проти штучних колоратур та каденцій, які розривали дію, прагнучи до «прекрасної простоти». Це безпосередньо вплинуло на італійську виконавську школу, змусивши співаків відмовитися від зовнішніх ефектів на користь патетичної декламації та глибокого емоційного наповнення кантилени. У цей же час розвивається італійська *opera buffa*, яка у творчості Дж. Перголезі («Служниця-пані», 1733) та Д. Чімарози повернула на сцену природність людських почуттів та побутову правдивість. Саме в комічній опері зародилися ті принципи ансамблевого співу та динамічної гри, які згодом стануть фундаментом для шедеврів В. А. Моцарта та Дж. Россіні.

В історіографії італійської опери XVIII століття особливе місце посідає знаменита «війна глюкістів та піччінністів», яка вибухнула в Парижі у 1770-х

роках. Це протистояння стало символом зіткнення двох концепцій вокального мистецтва. З одного боку виступала реформа К. В. Глюка, яка вимагала підпорядкування вокалу драматичній правді, а з іншого – прихильники італійського композитора Н. Піччінні, які обстоювали пріоритет «прекрасного співу» та мелодійного багатства. Як зазначає М. Бондс, ця дискусія виявила глибоке протиріччя між вимогами драматичної цілісності та традиціями вокальної віртуозності, які реформатор вважав «зловживаннями» італійської школи [128, с. 339]. Хоча К. Глюк утвердив нові стандарти оперної драматургії, італійська школа Н. Піччінні та Дж. Паїзієлло зберегла за собою право на мелодійний пріоритет, що згодом трансформувалося у «витончене *bel canto*» епохи Дж. Россіні.

Справжній розквіт італійського театру на нових засадах пов'язаний із постаттю Дж. Россіні, чия діяльність позначила початок епохи класичного стилю *bel canto*. «Бідній уярмленій Італії заборонено говорити, і вона може лише музикою повідати почуття свого серця», – писав Генріх Гейне, підкреслюючи особливий статус опери як національної трибуни [195]. Дж. Россіні, будучи не лише геніальним композитором, а й професійним співаком-баритоном, досконало розумів природу людського голосу. Його власна вокальна кар'єра, що розпочалася в церковних хорах Болоньї під керівництвом Анджело Тезеї та продовжувалася в подорожах з оперними трупами, дозволила йому стати «віртуозом італійської манери *bel canto*» ще до того, як він здобув славу як композитор. Він увів у практику принципово новий підхід до фіксації музичного тексту. Якщо раніше співаки мали повну свободу імпровізації, то Дж. Россіні почав ретельно виписувати кожен руладу та кожен прикрасу безпосередньо в партитурі [14, с. 29-30].

Важливо звернути увагу на концепцію «ідеальної чуттєвості», як складову феномену россініївського стилю, розглянуту авторами «Історії опери». На відміну від барокового афекту, Дж. Россіні прагнув до створення чистої музичної краси, де голос трактувався як найдосконаліший музичний інструмент. Це зумовило специфічну віртуозність, яку дослідниці називають

«вокальним інструменталізмом». Співак у Дж. Россіні мав володіти такою ж технічною рухливістю, як флейта чи скрипка, проте зберігати при цьому природну теплоту людського тембру [41, с. 180]. Саме цей інструментальний підхід дозволив Дж. Россіні створити свої знамениті ансамблі-фінали, де індивідуальні голоси сплітаються у складну симфонічну конструкцію. Така складність вимагала від італійських співаків фундаментальної музичної освіти, знання гармонії та теорії музики, що виводило професію вокаліста на принципово новий інтелектуальний рівень.

Особливе місце у творчому спадку Дж. Россіні посідає «Севільський цирульник» (1816), де вокальний стиль досяг своєї класичної завершеності. Прем'єра опери через інтриги композитора Дж. Паїзієлло ледь не провалилася. Серенада Альмавіви викликала гучний протест: Дж. Россіні дозволив замість серенади, написаної в партитурі, виконати арієтту, створену самим співаком (Мануель Гарсія). Настроювання гітари на сцені, під час якого урвалася струна, викликало в залі сміх, а незвична поява героїні Розіни без вихідної арії спричинила сум'яття глядачів. Лише композитор аплодував виконавцям і вигукував «браво». Проте для прем'єри другого дня автор вніс поправки, попросив М. Гарсія виконувати серенаду за партитурою, й опера пройшла з тріумфом. Дж. Россіні віддавав перевагу великим, енергійним голосам, проте його партії вимагали й надзвичайної гнучкості. Саме Дж. Россіні сприяв зміні типів голосів: за його часів фальцетне звукоутворення тенора почало замінюватися «прикритим» звуком, що додало вокалу мужності та реалістичності [14, с. 32-34].

Процес систематизації принципів італійської школи на початку XIX століття отримав ґрунтовне теоретичне підкріплення у праці Карло Джервазоні «Нова теорія практичної музики» (1812). К. Джервазоні виступив проти «механічного» виконання, наполягаючи на глибокому розумінні музичної структури та теорії як фундаменту для вокаліста. Він обґрунтував перевагу італійської мови для співу через багатство голосних і сформулював суворі правила сольфеджування, що дозволяли співакам епохи Дж. Россіні

досягати інструментальної точності інтонування [162, с. 14, 308]. Таким чином, стиль виконання *bel canto* цього періоду остаточно трансформувався з емпіричного досвіду в науково обґрунтовану систему.

Аналізуючи вокальну спадщину Дж. Россіні, важливо диференціювати вимоги до виконавців у різних жанрах. У *opera buffa*, прикладом якої є «Севільський цирульник», композитор використовує специфічний тип віртуозності – «моторну» колоратуру. Для партії Розіни характерна велика кількість дрібних тривалостей, які мають звучати чітко, як «розсипане намисто», що вимагає від співачки ідеальної артикуляції та «близької» позиції звуку [14, с. 33].

Водночас у своїх *opera seria*, таких як «Семіраміда» чи «Вільгельм Телль», Дж. Россіні висуває зовсім інші вимоги. Тут ми бачимо народження «героїчного колоратурного» стилю. Партія Семіраміди вимагає поєднання великої сили звуку з неймовірною рухливістю, що в той час здавалося парадоксом. Б. Гнидь вказує на те, що Дж. Россіні фактично готував ґрунт для вердіївського драматизму, але зберігав при цьому віртуозну «обгортку» *bel canto*. Такий синтез вимагав від співака універсальності: здатності до широкої кантилени в повільних частинах арій та вибухової енергії в кабалеттах. Це підтверджує тезу про те, що россініївський період став кульмінацією розвитку класичної вокальної техніки, де голос досяг межі своїх інструментальних можливостей [14, с. 35].

Россініївська реформа стала фундаментом для формування романтичного стилю Вінченцо Белліні та Гаetano Доницетті. Якщо Дж. Россіні домінував у сфері блискучого *bel canto* та інструментальної віртуозності, то В. Белліні привніс в італійське виконання *bel canto* елегійну ніжність, меланхолію та, так звану, «солодку» кантилену (*dolcezza*). Його мелодії, сповнені романтичної піднесеності, часто мали прихований політичний підтекст епохи Рісорджименто, що особливо відчутно в операх «Капулетті і Монтеккі» та «Норма». В опері «Норма» В. Белліні вимагав від виконавців не просто технічної досконалості, а справжнього драматичного переживання, що

межувало з трагедійною величчю. Каватина *Casta Diva* стала еталоном стилю, де кожна вокальна прикраса не є зовнішнім декором, а органічно вплетена в довгу, «нескінченну» мелодійну лінію, що відображає молитовний стан героїні. Г. Доніцетті, своєю чергою, продемонстрував неймовірне мелодійне обдарування у понад сімдесяти оперних творах. Його стиль, представлений такими шедеврами як «Лючія ді Ламмермур», «Анна Болейн» та «Любовний напій», базувався на ідеальній рівності звуку та легкості переходу між регістрами. Це була епоха співака-художника, де вокальна техніка служила засобом створення складних музично-сценічних образів [41, с. 204].

Еволюція італійської опери в цей період призвела до появи унікального вокально-драматичного явища – сцени «божевілля», яка стала кульмінацією психологізації манери *bel canto*. Найяскравішими прикладами в історіографії вважаються фінальні сцени в операх В. Белліні («Пуритани», «Сомнамбула») та Г. Доніцетті («Лючія ді Ламмермур»). Як вказує дослідниця М. Черкашина, у цих фрагментах вокальна віртуозність вперше отримує глибоке психологічне виправдання: розірвані музичні фрази, неочікувані стрибки на великі інтервали, різкі зміни темпу та екстатичні високі ноти стають метафорою потьмареної свідомості героїні та її внутрішнього надлому [41, с. 201-206].

Особливої уваги заслуговує інструментальний супровід у сцені божевілля Лючії з опери «Лючія ді Ламмермур» («*Il dolce suono*»). Г. Доніцетті спочатку планував використати скляну гармоніку, щоб підкреслити крихкість і «потойбічність» стану героїні через її специфічний, «неземний» тембр. Хоча згодом інструмент замінили флейтою, принцип «дуету-змагання» між сопрано та інструментом залишився канонічним. Співачка в цій сцені має не тільки демонструвати технічну рухливість, а створювати ілюзію того, що вона чує голоси у своїй уяві, що вимагає специфічного «відстороненого» тембру. Б. Гнидь підкреслює, що виконання таких партій вимагало від вокалісток (наприклад, від Джудітті Пасті чи Марчелли Зембріх) досконалого володіння верхнім регістром, де звук мав бути прозорим і «невагомим», і колосального акторського перевтілення. У сцені

Лючії голос має майже повністю імітувати тембр флейти, створюючи ефект дематеріалізації звуку, що було революційним кроком у розвитку італійської вокальної школи [14, с. 36].

В. Белліні у сцені божевілля Ельвіри з опери «Пуритани» («O rendetemi la speme») пішов іншим шляхом, замінивши вибухову віртуозність нескінченно довгою, переривчастою кантиленою. Тут стан героїні передається через раптові зміни динаміки – від ледь чутного шепоту (*sotto voce*) до відчайдушного драматичного вигуку. Це вимагало від виконавців, зокрема від легендарного Джованні Батіста Рубіні, для якого В. Белліні писав ці партії, надзвичайного контролю над диханням та здатності наповнювати кожен ноту емоційним змістом. Таким чином, *bel canto* цього періоду остаточно відходить від суто естетичної насолоди звуком і стає інструментом втілення найскладніших психічних станів людини. Психологізація вокальних партій у творчості В. Белліні та Г. Доницетті стала тим містком, який дозволив італійській опері перейти від ідеалізованих образів до суворого реалізму та драматичного титанізму, який пізніше втілював у своїй творчості Дж. Верді [41, с. 202].

Трансформація романтичного стилю *bel canto* у другій половині XIX століття знайшла своє відображення у фундаментальній праці Франческо Ламперті «Мистецтво співу». Ф. Ламперті, ностальгуючи за епохою Дж. Россіні, критикував сучасну йому музику за втрату *agility* (гнучкості) та перетворення співу на «музичну декламацію». Проте саме він систематизував принципи дихання, назвавши його основою мистецтва («той, хто найкраще володіє диханням, є найкращим співаком»), що дозволило школі адаптуватися до дедалі важчих драматичних партитур. Його методика стала містком, що з'єднав віртуозне минуле з експресивним майбутнім вердіївського театру [202, с. 2, 24].

Для глибшого розуміння еволюції італійської опери XIX століття важливо враховувати її соціокультурний статус у період боротьби за незалежність Італії (Рісорджименто). Як зазначають І. Іванова та

М. Черкашина, опера в цей час перестає бути суто мистецьким явищем і перетворюється на політичний маніфест. Хор полонених євреїв «Va, pensiero» з опери Дж. Верді «Набукко» став неофіційним гімном Італії, а саме прізвище композитора (V.E.R.D.I. – Vittorio Emanuele Re D'Italia) використовувалося як патріотичне гасло. Це наклало відбиток на вокальну манеру: співаки мали володіти не лише гнучкістю, а й громадянським пафосом, здатністю наповнювати звук героїчною енергією. Суспільний запит на героїку призвів до формування «вердіївського баритона» та потужного драматичного сопрано, що згодом стало основою для оперної естетики кінця століття – вимагало від вокалістів колосальної фізичної витривалості та нового типу дихання [41, с. 210-212].

Розвиток італійської оперної традиції в першій половині XIX століття нерозривно пов'язаний із феноменом співачки Дж. Пасти (1797–1865). Вона володіла драматичним сопрано виняткової сили та здатністю до тембрових перетворень звуку, залежно від емоційного стану героїні. Видатна артистка зуміла проникнути в суть персонажів Медеї, Анни Бoleйн та Норми. Вона однією з перших започаткувала романтичні традиції.

Паралельно зазнала змін і тенорова школа в особі Дж. Б. Рубіні (1794–1854). Під керівництвом свого вчителя Андреа Ноццарі Дж. Рубіні вдосконалив техніку, що дозволила йому поєднати блиск росініївського стилю з глибиною ліризму. Саме Дж. Рубіні вперше запровадив прийом *riangendo* («ридання») та специфічне «вібрато». Його голос охоплював дві октави в грудному регістрі та сягав «соль» другої октави у фальцетному. Дж. Рубіні ввійшов в історію як прекрасний інтерпретатор, що очолював знаменитий квартет солістів разом із Джулією Грізі, Джованні Маріо, Антоніо Тамбуріні та Луїджі Лаблашем [14, с. 39-42].

Епоха класичного стилю *bel canto*, представлена творчістю «італійського квартету» та шедеврами Г. Доніцетті, висунула на перший план фігуру Л. Лаблаша (1794-1858), якого сучасники прозвали «Зевсом-громовержцем» за неймовірну силу та яскравість тембру. Л. Лаблаш довів, що бас може бути

не лише комічним персонажем типу *basso buffo*, а й величним драматичним героєм. Його репертуар охоплював такі складні партії, як Лепорелло (опера «Дон Жуан» В. А. Моцарта), Фігаро (опера «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта), Оровезо (опера «Норма» В. Белліні) та Мойсей (опера «Мойсей» Дж. Россіні). Володіючи феноменальним діапазоном і технікою кантилени, Л. Лаблаш залишив по собі вагомий теоретичний спадщину, зокрема працю «Метод співу» та збірник вокалізів для баса, що стали фундаментом для вокальної педагогіки другої половини XIX століття. Всі ці митці, як слушно зазначають І. Іванова та М. Черкашина, сприяли формуванню сучасної концепції вокально-драматичного мистецтва як провідного жанру музичного виконавства, де голос є носієм психологічної правди [41, с. 74-77].

Друга половина XIX століття в італійській опері ознаменувалася «титанізмом» Дж. Верді (1813-1901). Його реформа розглядається як завершальний крок до створення реалістичної музичної драми. Дж. Верді остаточно порвав з традицією «опери-концерту», де арії існували як окремі вставні номери для демонстрації віртуозності. Для нього вокальна лінія стала засобом втілення гострого соціального та внутрішнього конфлікту. Це вимагало від співаків нової динамічної витривалості та зміни техніки звуковидобування. Співаки «вердіївського типу» мали володіти насиченим, густим тембром, здатним перебивати потужний оркестр, що ставав все більш активним учасником драми. Франческо Таманьо, як представник такого типу, володів так званім «сталевим» тенором, здатним перебити величезний оркестровий масив у кульмінаційні моменти, що раніше вважалося майже неможливим для класичної школи *bel canto*. Вердіївська опера вимагала від виконавця абсолютної психологічної достовірності, де кожне слово, згідно з висловом Б. Гнидя, ставало «носієм ідеї», а вокальна техніка слугувала лише засобом вираження цієї ідеї, не будучи самоціллю [41, с. 49-50].

Наприкінці XIX століття фізіологічне обґрунтування нових вокальних вимог надав видатний баритон та педагог Леоне Джиральдоні. У своїх працях («Теоретико-практичний посібник для артиста-співака» та «Компендіум») він

відійшов від суто емпіричних порад, запропонувавши аналітичний та фізіологічний метод виховання голосу. Л. Джиральдоні детально дослідив механізм «голосової боротьби» – антагонізму м'язів вдиху та видиху, що забезпечувало ту неймовірну опору звуку, якої вимагали пізні опери Дж. Верді. Його концепція дозволила співакам передавати найтонші психологічні нюанси, не втрачаючи при цьому потужності, необхідної для подолання звучності великих оркестрових масивів [190; 191, с. 13, 20].

І. Іванова та М. Черкашина звертають увагу на те, що в пізніх творах Дж. Верді, таких як «Аїда» чи «Отелло», вокальне письмо стає надзвичайно експресивним і насиченим декламаційними елементами. Тут співак має володіти складним мистецтвом «співочого слова», де кожна інтонація продиктована драматичним контекстом. Це викликало появу нових вокальних категорій, зокрема «драматичного тенора» та «вердіївського баритона», які характеризуються густим, металевим тембром та здатністю тримати високе емоційне напруження протягом всієї вистави [41, с. 312-313]. Вердіївський стиль став антропологічним вибухом, який змінив саму природу оперного голосу, зробивши його інструментом соціального впливу та відображення глибокої людської трагедії.

Кінцевим етапом еволюції італійської оперної традиції був веризм (від італ. *vero* – істинний), представлений іменами Джакомо Пуччіні, П'єтро Масканьї та Руджеро Леонкавалло. В історіографічному аспекті, як описує Б. Гнидь, веризм постає як реакція на романтичну героїку минулого, звернення до побуту «маленької людини» та натуралістичної правди життя. В операх Дж. Пуччіні, таких як «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй», традиційна номерна структура, яка панувала століттями, остаточно розчиняється в наскрізному симфонічному розвитку. Музична тканина стає безперервною, що потребує абсолютної уваги співака до оркестрового дихання. Вокальна мова веристів максимально наближається до розмовної експресії, вимагаючи від співаків майстерності *parlando* та здатності до відкритого, майже «крикуватого» емоційного виплеску в кульмінаційних моментах [14, с. 62].

Протягом трьох століть італійська опера залишалася незмінним лідером і законодавцем вокальних канонів, розвиваючись від аристократичної розваги до потужного реалістичного дзеркала людських пристрастей. Кожен з етапів цього шляху – від Дж. Каччіні до Дж. Пуччіні – додавав нові грані до розуміння можливостей людського голосу, створюючи той безцінний фундамент, на якому базується сучасна світова вокальна культура та педагогіка.

Важливим чинником звуковидобування у вокальній школі стала еволюція оперного простору – від невеликих палацових залів Флоренції до грандіозних муніципальних театрів ХІХ століття. У ХVІІ столітті, коли опера була камерним елітарним мистецтвом, акустичні умови дозволяли співакам зосереджуватися на найдрібніших нюансах, грі тембрів та витонченій дикції. Проте поява грандіозних муніципальних театрів (як-от Ла Скала у Мілані чи Сан-Карло у Неаполі розрахованих на тисячі глядачів) висунула перед вокалістами нові вимоги до польотності та сили звуку.

Архітектура італійського театру-«коробки» з його багатоярусною системою лож створила унікальний акустичний феномен: звук мав бути не просто гучним, а сконцентрованим і резонуючим. Як пояснює Б. Гнидь, це змусило педагогів італійської школи шукати нові методи підсилення звуку за рахунок використання головних і грудних резонаторів. На зміну «делікатному» співу прийшло мистецтво «оперного тиску» та «прикритого» звуку. Співаки, як-от Л. Лаблаш чи Дж. Паста, експериментували з позицією гортані та амплітудою дихання, щоб їхній голос не «тонув» у потужних звуках оркестру, який також збільшувався паралельно з розмірами театрів [14, с. 41]. Таким чином, італійська вокальна школа стала продуктом не лише естетичних шукань, а й фізичної адаптації людського апарату до нових архітектурних масштабів.

Завершуючи аналіз генезису італійської опери, варто звернутися до концепції Родольфо Челлетті про «смерть і воскресіння *bel canto*». Дослідник наголошує, що прихід романтизму та веризму не знищив італійську школу, а

лише змусив її змінити форми та функції. Відмова від «абстрактної естетики» на користь драматичної правди була не занепадом, а закономірною еволюцією, яка дозволила італійському вокальному ідеалу залишитися адаптивним до викликів ХХ століття [133, с. 188]. Систематизація знань, зафіксована у біографічних словниках Франческо Реглі та монументальному «Біографічному словнику італійців», підтверджує, що італійська школа функціонувала як динамічна система, що постійно вдосконалювалася через взаємодію майстрів, композиторів та публіки [239, с. 7].

У контексті дослідження генезису італійської опери важливо підкреслити її безпосередній вплив на становлення українського вокального мистецтва. Вже з останньої третини ХVІІІ століття, завдяки діяльності Максима Березовського, Дмитра Бортнянського та перших італійських труп, італійська школа *bel canto* стає фундаментом для професійного розвитку українських виконавців. Протягом ХІХ століття ця тенденція лише зміцнюється: поїздки Соломії Крушельницької, Олександра Герасименка, Олександра Мишуги та багатьох інших до Італії стають не просто можливістю отримати нові знання, а обов'язковим етапом для здобуття міжнародного визнання та опанування еталонної техніки «прекрасного співу». Масштаби цієї рецепції підтверджуються широким колом українських виконавців, чий творчий шлях був нерозривно пов'язаний з італійською вокальною школою (повний перелік українських виконавців, які навчалися традиції італійського оперного співу з кінця ХVІІІ – початку ХХ століття представлено у Додатку А). Українська вокальна школа активно вбирала в себе італійські канони, органічно адаптуючи їх до власної національної мелодики. Це створило унікальний музично-виконавський синтез, який спостерігається в історії нашого оперного мистецтва, де італійська технологічна база поєдналася з особливою слов'янською емоційністю та щирістю висловлювання [102, с. 212].

Підсумовуючи історико-історіографічний огляд етапів розвитку італійської оперної традиції XVII – початку XX століття, можна зробити низку висновків, що визначають логіку еволюції цього мистецтва.

По-перше, шлях італійської опери – це перехід від інтелектуального експерименту «Флорентійської камерати» до загальнонаціонального і згодом світового культурного феномену. З'ясувано, що на початковому етапі домінував пріоритет слова над музикою (*stile recitativo*), проте дуже швидко італійський геній змістив акцент на самоцінність вокальної мелодії. Ця призвело до виокремлення арії як замкненої емоційної одиниці, що стало фундаментом для всього класичного оперного мистецтва.

По-друге, розгляд діяльності Неаполітанської, Болонської та інших регіональних шкіл дозволяє стверджувати, що італійська вокальна педагогіка XVIII століття досягла рівня наукової дисципліни. Епоха кастратів, попри свою неоднозначність, подарувала світові недосяжний ідеал інструментальної досконалості голосу, техніку *messa di voce* (філірування звуку), які залишаються базовими канонами *bel canto* і сьогодні. «Інструментальний» підхід до голосу в творчості Дж. Россіні поступово наповнювався психологізмом у В. Белліні та Г. Доніцетті, де віртуозність стала засобом відображення внутрішньої драми та граничних станів людської душі.

По-третє, аналіз творчості Дж. Верді та композиторів-веристів показав, що оперне мистецтво неминуче рухалося в бік реалізму та демократизації. Соціальні потрясіння епохи Рісорджименто вимагали нового типу виконавця, здатного на потужну драматичну експресію. Це зумовило перегляд класичних вокальних стандартів: від легкої рухливості до «сталеві» сили та акторської правдивості. Голос перестав бути просто «прекрасним інструментом» і став носієм глибокої філософської та соціальної ідеї.

Таким чином, історія італійської опери постає перед нами як цілісний процес постійної взаємодії між композиторським задумом, виконавською майстерністю та соціокультурним запитом епохи. Кожен етап – від барокової афектації до веристської щирості – додавав нові технічні та естетичні

можливості до арсеналу вокальної школи. Італійська традиція виявилася здатною до неймовірної адаптації, зберігши при цьому своє головне ядро – культ красивого, змістовного та емоційно насиченого співу. Величезний досвід, накопичений за три століття, став надійним підґрунтям для формування сучасних вокальних стандартів, що дає нам право розглядати італійську оперну школу як універсальну матрицю розвитку професійного вокального мистецтва в цілому.

1.2 Феномен стилю *bel canto* в італійському оперному мистецтві XVII – початку XX століття

Розгляд феномена *bel canto* потребує відмови від спрощеного розуміння цього терміна лише як естетичної категорії. В італійській музичній традиції *bel canto* постає як складна технологічна та філософська система, що ґрунтується на ідеальному балансі між фізіологічними можливостями людського апарату та художніми вимогами композиторського задуму. Основою стилю *bel canto* є інструментальний принцип трактування голосу, де вокальна лінія за своєю точністю, чистотою та віртуозністю наближається до досконалості звучання скрипки чи флейти.

У цьому контексті *bel canto* постає як раціональна та досконала система вокалізації, що виключає такі дефекти, як форсування звуку, детонування чи артикуляційні похибки. Як зауважує Іван Драч, конкретні уявлення про цей стиль пов'язують із відсутністю тембрової нерівності діапазону та повною узгодженістю вокальної техніки з художньою виразністю [20, с. 167].

У вітчизняному музикознавстві феномен *bel canto* розглядається як багаторівнева система, що охоплює технологічний, естетичний та виконавський аспекти. Попри історичну пов'язаність ранніх етапів стилю зі специфікою голосів співаків-кастратів (зокрема, відкритим типом звукоутворення та дворегістровим виконанням), канони *bel canto* швидко трансформувалися в універсальну технологічну матрицю, придатну для всіх

типів голосів. Як зазначає «Українська музична енциклопедія», цей стиль пройшов шлях від барокового «концерту в костюмах» до складної художньо-естетичної системи епохи романтизму, де віртуозність стала засобом передачі глибокого драматичного психологізму. Відтак, *bel canto* постає не як історична категорія, а як основа сучасної академічної школи, що базується на досконалій кантілені, рівності регістрів та високій культурі звуковидобування [49].

Концептуальна основа *bel canto* базується на розумінні вокального звуку як самостійної цінності, яка вимагає від виконавця бездоганної кантілени, тонкого філірування, віртуозної колоратури та емоційно насиченого тембру [6, с. 221].

Проте, як наголошує О. Стахевич, за естетичною довершеністю стоїть сувора вокальна техніка, що виникла одночасно з жанром опери у XVII столітті. Тоді перед співаком вперше постали завдання передачі найтонших нюансів поетичного тексту через віртуозне володіння гортанню, що вимагало плавного переходу від одного звуку до іншого при повній рівномірності звукового потоку у всіх регістрах [83]. В основі цієї системи лежить так звана «стара школа» (*vecchia scuola*), чії принципи формувалися в умовах камерних палацових залів та церковної акустики. Головною особливістю такої техніки було панування «витонченого *bel canto*», де пріоритет надавався не силі звуку, а його чистоті, гнучкості та тембровій різноманітності.

Генезис канонів старої школи нерозривно пов'язаний із педагогічною діяльністю майстрів XVII – XVIII століть, таких як П. Тозі, Дж. Манчіні та Н. Порпора. Навчальний процес мав характер закритого наставництва, де фундаментальною засадою була повна відмова від форсування звуку. Як підкреслює Б. Гнидь, старовинна школа базувалася на принципі «співу на диханні», де голос мав литися природно, без жодного зовнішнього зусилля м'язів горла чи обличчя [14, с. 11]. Одним із перших технологічних канонів стала робота над поставою та мімікою: Н. Порпора вимагав від учнів абсолютного спокою обличчя, змушуючи їх співати перед дзеркалом у положенні «благородної напівпосмішки». Це не лише естетична вимога, а й

акустична умова, що дозволяла звуку вільно спрямовуватися до «маски» (мається на увазі вокальна техніка, при якій звук резонує в передній частині обличчя (ніс, скули, лоб), що робить голос яскравим, дзвінким та вільним).

Як зазначили П. Тозі та Дж. Манчіні, стара італійська манера базувалася на феноменальній легкості звуковидобування, яку сучасники називали «співом на губах». Співак не мав «штовхати» звук; навпаки, ідеалом було відчуття, що голос народжується сам по собі, без найменшого зусилля в гортані [206, с. 42]. Як підкреслює М. Золотарьова (спираючись на висновки О. Стахевича), технологічним секретом старої школи був розвиток природних даних через усвідомлене управління диханням та звукоподачу у високій співочій позиції. Саме це забезпечувало рівність звучання на всіх ділянках діапазону та дозволяло згладжувати переходи між регістрами, надаючи вокалізації особливої гнучкості та пластичності [27, с. 117].

Розгляд італійської вокальної традиції як цілісної системи потребує також аналізу її лінгвістичної першооснови. На думку Сергія Беня, італійське *bel canto* постає у світовій культурі як історико-культурна «теза», де фундаментом слугує сама фонетична природа мови. Її специфічний звуковий колорит – домінування чистих голосних («і», «о»), відсутність складних приголосних сполучень та природна м'якість – немовби «настроюють» голос на високу співацьку форманту (в межах 2800–3200 Гц). Таким чином, італійська мова в щоденному мовленні виступає ідеальним фізіологічним фундаментом для формування оперного тембру, наділяючи його необхідною «дзвінкістю» та «заокругленістю» [4, с. 2]. Саме ця лінгвістична зумовленість дозволила італійській школі стати універсальною матрицею, здатною адаптувати будь-яку національну манеру до академічного ідеалу звучання.

Важливо підкреслити, що феномен *bel canto* має багаторівневу структуру, де вокальна школа, композиторська творчість та педагогічна традиція перебувають у стані постійної взаємодії та синхронного розвитку. Дослідник О. Стахевич вказує на те, що ці компоненти не лише доповнювали один одного, а й визначали періоди злетів та трансформацій оперного жанру.

Від співака епохи *bel canto* вимагалося не просто «природне обдарування», а усвідомлене управління власним апаратом, де звукоподача у високій співочій позиції забезпечувала звуку необхідну польотність, легкість та пластичність, що дозволяло голосу вільно маневрувати навіть у найскладніших акустичних умовах великих оперних залів [83].

Особливе місце в еволюції цього феномену посідає період «раннього *bel canto*», пов'язаний із патетичним стилем XVII століття. Вже тоді, у творчості майстрів Флорентійської та Венеціанської шкіл, було закладено вимогу до «виразної кантилени» та «піднесеного поетичного тексту», де невеликі колоратурні прикраси вводилися не для демонстрації техніки, а для посилення драматичного ефекту [6, с. 222]. Це свідчить про те, що італійська школа з самого початку свого існування прагнула до синкретизму – гармонійного поєднання вокальної краси з глибоким змістом слова. Згодом, із розвитком *opera seria*, ця тенденція призвела до появи «віртуоза-соліста», який замінив «віртуоза-колектив» поліфонічної епохи. Цей перехід ознаменував нову еру в музиці, де людський голос став найдосконалішим інструментом для передачі «афектів» людської душі, а співак – повноправним співавтором композиторського задуму [4, с. 3].

Статус італійського *bel canto* як універсального методу розвитку голосу отримав остаточне закріплення завдяки діяльності співаків-кастратів, чия майстерність у XVIII столітті досягла абсолютних вершин. Завдяки специфіці свого апарату та багаторічному навчанню в консерваторіях Неаполя, вони продемонстрували всьому світові ідеал «срібного», безтілесного звуку, позбавленого земних вад. Їхня техніка, що базувалася на бездоганній рівності діапазону та неймовірній тривалості дихання, стала тим фундаментом, на якому згодом вибудувалася вся класична італійська педагогіка. Як зазначає Патрик Барб'є, кастрати навчили світ сприймати високий регістр не як фізичне напруження, а як «дематеріалізацію» звуку, що наближає вокальне мистецтво до Божественної ідеї [1, с. 304]. Саме через їхній досвід італійська школа виробила ті універсальні канони, які й сьогодні залишаються обов'язковими

для академічної освіти, забезпечуючи професійне довголіття голосу та його здатність до найвищої художньої експресії.

Наслідком глибокої індивідуалізації оперного співу та поступового ускладнення виконавських партій стало формування чіткої типології вокально-виконавських стилів, кожен з яких вимагав специфічних технічних засобів. В італійській традиції ці стилі класифікуються за інтонаційною ознакою, залежно від ступеня наближення вокальної лінії до вербального мовлення. Найбільш раннім та фундаментальним є речитативний стиль, який в процесі еволюції перетворився на складну систему, де слово набуває драматичного напруження.

Зокрема, неаполітанська школа другої половини XVII століття запровадила розподіл на речитатив *secco*, що виконувався у вільному темпі під мінімальний супровід клавесина для передачі дії чи діалогу, та речитатив *accompagnato*, де залучення оркестру дозволяло співаку втілювати складні психологічні стани та готувати слухача до кульмінаційної арії.

Антитезою речитативності у системі *bel canto* виступає кантиленний стиль, що базується на принципі широкого, плавного співу та безперервності звуковедення. Кантилена стала технологічним втіленням ідеалу «красивого звуку», де кожен тон має бути ідеально пов'язаний з наступним через прийом *legato*. Цей стиль вимагає від виконавця бездоганного володіння диханням на опорі (*appoggio*). Рисами кантилени, що особливо яскраво проявилися в італійській опері XIX століття, є помірний темп, великий обсяг фраз та згладжування будь-яких структурних розмежувань усередині мелодійної лінії. Завдяки кантилені співаний звук почав сприйматися як самостійна художня цінність. Третім, найбільш віртуозним компонентом, є колоратурний стиль, який демонструє максимальний відхід від донесення тексту на користь чистої акустичної віртуозності. Колоратурність, генетично пов'язана з мистецтвом кастратів, передбачає використання величезної кількості мелізмів, пасажів та фігуртур. У межах *bel canto* колоратура виступала риторичною фігурою, здатною підкреслити «схвильованість» (*concitato*) образу.

Окрім технічної досконалості звуковидобування, феномен *bel canto* нерозривно пов'язаний із кристалізацією оперних форм, де арія постала як головний осередок співацького втілення художнього образу. Саме в межах неаполітанської школи було стверджено панування арії над речитативом. Центральне місце тут посіла арія *da capo* – тричастинна структура з точною репризою, яка стала справжнім викликом для майстерності вокаліста. Від співака вимагалось не просто повторити першу частину, а віртуозно змінити її при кожному виконанні, додаючи власні мелізми та каденції. У такий спосіб роль виконавця-інтерпретатора фактично прирівнювалася до ролі композитора, оскільки співак ставав повноцінним співавтором твору [6, с. 222]. Жанрова диференціація арій чітко вказувала на провідний емоційний стан: героїчний пафос кабалетти контрастував з ліричною меланхолійністю каватини. Як зазначає І. Драч, особливість типу інтонування була пов'язаний з естетичною концепцією «оперного героя», який прагнув до органічно-невимушеного звучання власного голосу [20, с. 169].

Якісна трансформація вокально-звукового ідеалу у XIX столітті та його перехід у площину наукового обґрунтування пов'язані з діяльністю видатної вокальної династії Гарсія. Саме ця родина виступила інтелектуальним містком між емпіричною «старою школою» та сучасною вокальною наукою. М. Гарсія-батько, для якого Дж. Россіні створив партію графа Альмавіви, заклав основи стилю, де віртуозність поєдналася з драматичною правдивістю, проте справжній методологічний переворот здійснив його син – Мануель Гарсія-молодший (1805–1906). У 1854 році він винайшов ларингоскоп, що вперше в історії дозволило зафіксувати роботу голосових зв'язок у живому організмі. Цей винахід став точкою відліку для перетворення вокальної педагогіки з системи метафоричних порад на дисципліну, що ґрунтується на знаннях з анатомії та фізики звуку [236, с. 399-410].

У своїй фундаментальній праці «Повний посібник з мистецтва співу» М. Гарсія-син систематизував поняття «регістр» як серію однорідних звуків, що виробляються одним і тим же механізмом, і науково обґрунтував методіку

їх згладжування через свідоме управління положенням гортані. Його вчення про «удар голосової щілини» (*coup de la glotte*) було спрямоване на досягнення ідеальної чистоти атаки звуку – того самого канону «діамантової атаки», що цінувався раніше, але тепер отримав фізіологічне пояснення.

Еволюція співу цього періоду також позначилася появою «героїчного *bel canto*». У 1837 році тенор Жільбер Дупре здійснив революцію, продемонструвавши верхнє «до» другої октави грудним голосом (*do di petto*), а не фальцетом, як це було прийнято у XVIII столітті. Це докорінно змінило звуковий ідеал: від ефемерної легкості кастратів мистецтво перейшло до концепції енергійно насиченого, «металевого» звуку. Як ствердила М. Золотарьова, це відкрило шлях до оперного романтизму Дж. Верді, де від співака вимагалася не лише колоратурна гнучкість, а й величезна силова витривалість та драматичний пафос [27, с. 119].

Важливою постаттю в трансляції методу М. Гарсія стала і його сестра – Поліна Віардо, яка наголошувала на важливості «інтелектуального співу», де технічний апарат має безперервно обслуговувати художні завдання. Це підтверджує тезу про те, що італійська школа XIX століття еволюціонувала в бік психологізації образу, зберігаючи недоторканою базу – *arroggio* та резонаторну точність.

Окремим яскравим напрямом у розвитку феномена *bel canto* XIX століття стала еволюція жіночого вокального виконавства, яка досягла свого апогею у творчості таких примадонн, як Дж. Паста та М. Малібран. Саме для них композитори епохи романтизму (В. Белліні, Г. Доніцетті) створювали партії, що вимагали небаченої раніше технічної універсальності. У цей період у професійний обіг увійшло поняття *contralto sfogato* – тип голосу, який завдяки винятковій працездатності та майстерності згладжування реєстрів охоплював діапазон від густих контральтових низів до віртуозних сопранових вершин. Це стало можливим лише завдяки досконалому опануванню канонів резонування, де співачка мала миттєво змінювати акустичну «колірність» звуку, не втрачаючи при цьому благородства тембру.

За визначенням І. Драч, творчість цих співачок змінила саме уявлення про «красивий спів»: замість механічної віртуозності на перший план вийшла здатність передавати «трагічний пафос» через вокальну лінію. М. Малібран, зокрема, демонструвала техніку, де поєднання грудного звучання з кришталевим головним регістром без помітного переходу («шва») вважалася вершиною італійського методу. Це підтверджує тезу про те, що італійське *bel canto* XIX століття було спрямоване на розширення фізичних меж людського голосу задля досягнення максимальної художньої експресії [20, с. 169].

Разом із розвитком жіночого виконавства технологічним та естетичним викликом у межах італійської школи постало мистецтво вокальної орнаментики та імпровізації. Феномен *bel canto* неможливо розглядати поза контекстом фіоритур (від італ. *fioritura* – цвітіння, віртуозних мелодичних прикрас [122, с. 288]), які в епоху бароко були головним засобом самовираження співака. Тоді вокаліст вважався повноправним творцем мелодії: композитор надавав лише каркас, на який виконавець нанизував складні мелізми, трелі та пасажі. Така свобода вимагала від співака не лише досконалого апарату, а й глибокого знання теорії композиції та гармонії. Технологічно виконання колоратур базувалося на надзвичайній рухливості гортані та «точковому» управлінні диханням, що дозволяло голосу миттєво перестрибувати через великі інтервали, зберігаючи інтонаційну бездоганність [27, с. 117-118].

Проте на початку XIX століття, особливо у творчості Дж. Россіні, відбулася кардинальна зміна парадигми відносин між автором і виконавцем. Композитор, прагнучи зберегти цілісність свого задуму від надмірних імпровізацій співаків, почав детально виписувати кожен ноту прикрас у партитурі. Це призвело до формування так званого «виписаного *bel canto*», де колоратура перестала бути випадковим додатком і перетворилася на риторичну фігуру, що несе певне емоційне навантаження. Від виконавця тепер вимагалася математична точність у виконанні пасажів, що стимулювало

розвиток нових педагогічних вправ на розвиток гнучкості та швидкості вокального апарату.

Мистецтво колоратури в італійській школі завжди було тісно пов'язане з поняттям «інструментальності» голосу. Як зауважує С. Бень, здатність співака виконувати складні пасажі на одному диханні при повній тембровій рівності всіх звуків була головним доказом професійної спроможності. Це вимагало особливої координації резонаторів, де високі ноти колоратури мали бути наповнені тим самим «кіароскуро», що й кантиленні фрази. Таким чином, віртуозність у *bel canto* поставала не як самоціль, а як засіб передачі найтонших відтінків людської схвильованості, що вимагало від співака інтелектуального підходу до кожної технічної фігури [4, с. 3].

Розвиток цих науково-педагогічних принципів вимагав перенесення навчання у площину стабільних освітніх структур. Високий рівень професіоналізації вимагав системного підходу до навчання, що було реалізовано через мережу консерваторій. Справжнє навчання було нерозривно пов'язане з живою оперною сценою, зокрема з театром Ла Скала, що забезпечувало безперервність традиції та практичну спрямованість підготовки [151, с. 18-19]. Як підтверджують історичні нотатки Л. Мельці, Консерваторія прагнула «зберегти італійську школу від надмірностей», обираючи виключно визнаних майстрів, які виховували в учнях не лише голос, а й художнє мислення [207, с. 4].

У контексті дослідження професійне становлення оперного співака в межах італійської традиції постає як багатоетапний, динамічний процес, який можна структурувати за чотирма модальностями, що визначають рівень опанування канонів *bel canto*. Першим етапом є пошук ідеалу (модальність «хочу»), де через ознайомлення з еталонними зразками (виступи майстрів, прослуховування записів) формується усвідомлення професійних цілей. Наступний етап – свідоме опанування основ (модальність «знаю»), що включає засвоєння фундаментальних принципів дихання, резонаторної

системи та вокальної гігієни. На цій стадії учень переходить від інтуїтивного співу до науково обґрунтованого управління апаратом.

Етап практичної реалізації (модальність «можу») характеризується виходом на сцену та самостійним втіленням оперних партій, де технічні навички поєднуються з акторською грою та стресостійкістю. Найвищим ступенем є творча зрілість (модальність «роблю»), що передбачає вільне володіння професійною неповторністю та здатність до передачі досвіду наступним поколінням, перетворюючи співака на носія традиції. Отже, італійська вокальна школа забезпечувала повний цикл професіоналізації митця: від «настроювання» голосу через фонетику до філігранного шліфування майстерності.

Важливим складником феномена *bel canto*, що детально описується у трактатах П. Тозі та Дж. Манчіні, є етико-гігієнічний канон виховання співака. Професійне становлення вокаліста в італійській школі не обмежувалося лише тренуванням гортані; воно передбачало суворе дотримання специфічного способу життя. Майстри минулого наголошували на важливості помірності в усьому: від дієти до емоційних проявів. Зокрема, П. Тозі застерігав учнів від вживання занадто холодних напоїв та перебування на нічному повітрі, оскільки це могло зашкодити еластичності зв'язок. Особлива увага приділялася моральному обличчю артиста: вважалося, що справжнє *bel canto* можливе лише за умови душевного спокою та скромності, адже пихатість веде до напруження апарату та форсування звуку [318, с. 5, 34-35]. Дж. Манчіні у своїх порадах йшов ще далі, описуючи необхідність регулярних вправ на свіжому повітрі для зміцнення легенів, що фактично було першим кроком до формування наукової методики дихальної гімнастики. Таким чином, *bel canto* постає як комплексна система «екології голосу», де фізичне здоров'я, моральна стійкість та інтелектуальний розвиток були нерозривно пов'язані з акустичною довершеністю співу [206, с. 42, 52].

Технологічний базис італійської школи ґрунтується на глибокому розумінні акустичних та фізіологічних закономірностей, де центральне місце

посідає проблема дихання. У контексті *bel canto* дихання розглядається як складне мистецтво створення *appoggio* (опори). Фундаментальний принцип «школа співу – це школа дихання» (Ф. Ламперті) передбачає передусім опанування діафрагмально-міжреберного типу вдиху. Це дозволяє створити специфічну «повітряну подушку» під нижніми ребрами, яка забезпечує великий резерв повітря та контрольований видих. Утримуючи об'єм повітря за допомогою преса та діафрагми, співак досягає стабільного підзв'язкового тиску, що є критично важливим для вібрації зв'язок без зайвого тиску на гортань. Це мистецтво (*filare il suono*) дозволяє досягти ефекту «філірування» звуку (*messa di voce*), коли нота плавно наростає до граничної потужності й знову згасає, не втрачаючи тембральної краси [102, с. 214].

Одним із найскладніших науково-технічних аспектів італійського методу є використання імпедансу (зворотного опору). За визначенням Анни Бойко, саме використання імпедансу – створення певного опору повітряному потоку в надзв'язкових порожнинах – дозволяє виконавцю співати протягом десятиліть, не втрачаючи природної сили. Це явище тісно пов'язане з резонаторною системою, орієнтованою на «високу позицію». Спрямування звукового струменя у фронтальні резонатори («маску») надає голосу максимальної польотності та блиску. Фонетика італійської мови з її пружними голосними природним чином стимулює резонування у тих частотних областях (2800–3200 Гц), які забезпечують голосу здатність долати великі оркестрові масиви без форсування звуку [6, с. 222-223].

Окремої уваги у цьому контексті заслуговує канон резонування, який італійська школа розглядає крізь призму формування специфічної тембрової палітри. Л. Джиральдоні у своїх теоретичних працях вводить фундаментальну концепцію «трьох кольорів» голосу, де нормальний колір постає як база академічного співу, а відкритий звук використовується обмежено для специфічних емоційних акцентів. Особливе значення має закритий звук (*voce chiusa*), що досягається через специфічне підняття м'якого піднебіння або так

званої «піднебінної завіски», що дозволяє спрямувати звук у головні резонатори, додаючи йому об'єму та драматичної сили [190, с. 13, 20].

Головним завданням резонування в системі *bel canto* є досягнення акустичного ефекту «кіароскуро» (*chiaroscuro*), що передбачає одночасне поєднання «світла» (високого головного резонансу, що надає блиску) та «тіні» (грудного об'єму, що надає голосу густоти та оксамитовості). Тільки таке гармонійне поєднання дозволяє вокалізації набути «польотності», тобто здатності бути розбірливою та звучною у великих залах без форсування. Контроль над рухами м'язів піднебіння та гортані дозволяє співаку вирівнювати реєстри, роблячи перехід від грудного до головного звучання абсолютно непомітним для слухача. Як наголошував Ф. Ламперті, саме структура мелодій «старих майстрів» була найкращим вчителем такої координації, оскільки вимагала від вокаліста миттєвого перемикання резонаторних порожнин при збереженні ідеального *legato* [202, с. 2, 22].

Це нерозривно пов'язано з каноном реєстрової єдності та досягненням «змішаного звуку» (*voce mista*). Ідеальний співак мав володіти тембром, у якому перехід від низьких до високих нот був цілісним. Саме вміння поєднувати ці акустичні полюси (грудне та головне резонування) створювало ефект «срібного голосу», позбавленого фізичного напруження та горлової затиснутості.

Наступним наріжним каменем технології *bel canto* є мистецтво легато, яке виступає технічним фундаментом для кантилени. Як підкреслює Орест Шуляр, кантилена – це прагнення до абсолютної безперервності звуковедення, де межі між звуками стають невидимими. Справжнє італійське легато вимагає вміння «переливати» одну голосну в іншу при повній нерухомості гортані. Будь-яка темброва нерівність діапазону вважалася дефектом, оскільки руйнувала естетичний ідеал «рівного співу» (*canto spianato*) [120, с. 15].

Окрім мистецтва дихання, фундаментальним технічним каноном італійської школи є атака звуку (виникнення звуку), яка визначає подальшу

якість кантилени. У працях Л. Джиральдоні особлива увага приділяється тому, що постановка голосу має починатися з м'якого ріано, підтримуваного контрольованим потоком дихання. Педагог категорично застерігав від твердої атаки («удару зв'язками»), яка веде до напруження горла. Ідеальною вважається така емісія, за якої звук народжується миттєво, чистим і вільним, без придиху або «під'їздів» до ноти. Це забезпечує те, що італійці називають «фокусуванням звуку» – його точну спрямованість у резонаторні порожнини з першої мілісекунди звучання [190, с. 15].

Важливою складовою італійської технології є артикуляційний канон. На відміну від побутового мовлення, вокальна артикуляція в *bel canto* підпорядковується законам резонування. Як зазначає Дж. Манчіні, розслаблення щелепи та язика при активній роботі губ дозволяє формувати приголосні чітко, не порушуючи плавності лінії *legato* [206, с. 87]. Л. Джиральдоні підкреслює, що артикуляція має бути активною, але не заважати кантлені: співак повинен формувати приголосні миттєво, щоб «пропускати» голос за рахунок домінуючих голосних. Саме таке ставлення до слова дозволяє італійському співу бути розбірливим навіть у віртуозних пасажах [191, с. 20].

На зламі XIX та XX століть в італійській вокальній школі виникло нове естетичне явище – веризм. Композитори нової хвилі, зокрема Дж. Пуччіні, П. Масканьї та Р. Леонкавалло, вимагали від артистів не ефірної віртуозності, а граничної емоційної напруги, що нерідко межувала з натуралізмом. Це призвело до чергових змін звукового ідеалу: на перший план вийшов «тембровий драматизм» та здатність голосу долати щільну фактуру великого пізньоромантичного оркестру. Феномен *bel canto* проходить через випробування на міцність, де головним завданням педагогіки стає збереження класичної опори дихання в умовах екстремальних емоційних вигуків та специфічного «мовленнєвого» інтонування.

Центральною постаттю, яка зафіксувала цей історичний перехід і стала символом вокального мистецтва початку XX століття, є Енріко Карузо (1873–

1921). Його манера виконання стала еталоном, у якому класичні канони *bel canto* – ідеальне *legato* та бездоганне *arroggio* – поєдналися з новою, небаченою раніше потужністю та баритональною густотою тембру. Е. Карузо фактично реформував техніку тенорового співу, продемонструвавши можливість повнозвучного грудного звучання на всьому діапазоні без втрати гнучкості. Його здатність утримувати гортань у стабільному низькому положенні при надвисокому підзв'язковому тиску стала об'єктом досліджень тогочасних фоніатрів, підтвердивши життєздатність італійської школи в нових акустичних умовах.

Особливе значення для глобалізації феномена італійської школи мав розвиток грамзапису. Е. Карузо став першим співаком світового масштабу, чий голос був зафіксований на технічних носіях, що дозволило італійській методиці стати універсальним світовим стандартом. Через записи Е. Карузо молоді виконавці в усьому світі отримали змогу імітувати його «золотий тембр», що одночасно популяризувало *bel canto* і ставило нові вимоги до витривалості голосового апарату.

Трансляція цих непорушних канонів в український культурний простір відбувалася через пряму педагогічну спадкоємність. Ключовою ланкою у цьому процесі стала діяльність Валерія Висоцького у Львові – учня Ф. Ламперті. Саме В. Висоцький прищепив своїм вихованцям канони дихання (*arroggio*) та резонування, які згодом стали фундаментом для успіху О. Мишуги. Останній, пройшовши стажування безпосередньо в Мілані, став носієм автентичної італійської манери. Не менш важливою була роль Фаусти Креспі, у якої шліфувала свою майстерність С. Крушельницька. Викладачка, як представниця старої міланської школи, допомогла С. Крушельницькій знайти ту ідеальну рівність регістрів та «сталеву» міцність звуку, яка дозволила українці підкорити Ла Скала [10, с. 248].

Підсумовуючи розгляд феномену *bel canto* в італійському мистецтві XVII – початку XX століття, можна стверджувати, що це не лише естетична категорія, а суворя фізіологічна та науково-педагогічна система. Вона

базується на непорушних канонах діафрагмального дихання (*appoggio*), резонаторного фокусування звуку («маска») та бездоганного *legato*.

Італійська вокальна школа відзначається мелодійністю, що спирається на мовну фонетику й природним чином формує високу співацьку форманту. Еволюційна адаптивність школи дозволила їй трансформуватися від віртуозного «інструменталізму» епохи кастратів до психологічного драматизму веризму, зберігаючи незмінним ядро технології – опору дихання та плавність кантилени. Пряма спадкоємність від італійських маестро до українських педагогів заклала підґрунтя для формування національної вокальної еліти, що робить італійську школу універсальною матрицею професійного становлення співака.

Висновки до Першого розділу

У першому розділі дослідження здійснено комплексний аналіз італійського оперного мистецтва як фундаментального культурно-мистецького феномену XVII – початку XX століття. Узагальнення результатів теоретичного та історіографічного пошуку дозволило встановити, що наукова розробка проблеми еволюції італійської вокальної школи має тривалу й багату традицію, яка охоплює як класичні трактати майстрів минулого, зокрема П. Тозі, Дж. Манчіні та Ф. Ламперті, так і сучасні ґрунтовні музикознавчі розвідки М. Черкашиної, І. Драч, С. Беня, А. Бойко та інших дослідників. Виявлено, що попри значну кількість праць, присвячених окремим аспектам *bel canto*, у сучасному мистецтвознавстві існувала гостра потреба в інтегративному дослідженні, яке б поєднувало суто технологічні параметри вокалізації з соціокультурними чинниками розвитку оперного театру. Опрацьована джерельна база, що включає архівні матеріали Міланської консерваторії та театру Ла Скала, дозволила реконструювати процес інституціоналізації вокальної освіти та чітко виокремити непорушні канони

«старої школи», які стали фундаментом для всієї європейської оперної традиції.

Доведено, що італійське оперне мистецтво постало як унікальний синкретичний феномен, де слово, музика та вокальна техніка перебували у нерозривній єдності. Фундаментом італійської вокальної школи є її лінгвістична першооснова – так звана «фонетична теза», що базується на природній специфіці італійської мови. Її артикуляційна структура, позначена домінуванням чистих голосних та м'якістю приголосних, виступає ідеальним фізіологічним середовищем для формування високої співацької форманти в межах 2800–3200 Гц. Це дозволило італійській традиції вийти за межі національного контексту та перетворитися на універсальну технологічну матрицю, здатну адаптувати будь-яку національну манеру до академічного ідеалу звучання. В процесі історичного розвитку стиль *bel canto* пройшов значну еволюцію: від віртуозного «інструменталізму» епохи бароко та розквіту школи кастратів у XVIII столітті до емоційно насиченого психологізму XIX століття. Кожному етапу відповідала специфічна типологія вокально-виконавських стилів – речитативного, кантиленного та колоратурного, які сформували цілісну систему засобів, де людський голос трактувався як найдосконаліший музичний інструмент для передачі «афектів» душі.

Центральне місце у цьому процесі посідає технологічна парадигма, яка базується на суворій фізіологічній системі управління диханням на опорі (*appoggio*). Формування «повітряної подушки» та свідоме використання явища імпедансу є ключовими факторами, що забезпечують професійне довголіття співака та здатність голосу до польотності. Важливим аспектом вокального канону є резонаторне фокусування звуку («спів у маску») та досягнення регістрової єдності через змішане звучання (*voce mista*), що в поєднанні з акустичним ефектом «кіароскуро» створює еталонний тембровий ідеал. Ці принципи, закладені Н. Порпорою та розвинені Л. Джиральдоні, перетворили навчання співу на точну науково-педагогічну дисципліну, де кожен прийом –

від м'якої атаки звуку до філірування *messa di voce* – підпорядкований законам вокальної акустики та художньої доцільності.

Аналіз діяльності провідних центрів, таких як Міланська консерваторія, дозволив зробити висновок про вирішальну роль інституцій у збереженні та кодифікації цих традицій. Італійська модель навчання *ad personam* (від майстра до учня) стала фундаментом для формування української вокальної школи через пряму педагогічну спадкоємність. Діяльність В. Висоцького, О. Мишуги, С. Крушельницької та інших видатних представників вітчизняного мистецтва, які перейняли італійські канони безпосередньо від майстрів міланської та неаполітанської шкіл, дозволила органічно інтегрувати європейський досвід у національний контекст. Це призвело до появи унікального виконавського феномену, де італійська технологічна бездоганність поєдналася з українською мелодійністю та драматичною експресією. Таким чином, італійське оперне мистецтво XVII–XX століть постає як універсальний культурний код, що визначив магістральні вектори розвитку професійного вокального мистецтва у Західній Європі та Україні, забезпечивши високий статус оперного співака як повноправного співавтора композиторського задуму.

РОЗДІЛ 2. РОЛЬ ІТАЛІЙСЬКИХ ПЕДАГОГІВ ВОКАЛУ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ УКРАЇНСЬКИХ СПІВАКІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1 Українські співаки в Італії у другій половині ХVІІІ – початку ХХ століття: персоналії, специфіка навчання

Тяглість україно-італійських мистецьких контактів системно простежується з другої половини ХVІІІ століття, коли стажування в Італії стало ключовим етапом професіоналізації для кращих вихованців Глухівської співацької школи та Придворної співацької капели. Перший досвід цілісної вокально-освітньої інтеграції в італійське середовище здобув Марко Полторацький, який у другій половині ХVІІІ століття вдосконалював свою співацьку та музичну освіту в Італії, ставши першим українським професійним оперним співаком (бас-баритон) другої половини ХVІІІ ст. [14, с. 168]. Його поїздка стала прецедентом, який довів, що природна обдарованість українського голосу потребує професійної італійської обробки для виходу на світовий рівень.

Ще одним представником ранніх професійних контактів з італійським стилем *bel canto* став Гаврило Марцинкевич. Український тенор проходив стажування в Італії, після чого здобув вміння співати «найскладніші італійські оперні партії з художніми каденціями та вишуканими мелізмами» [119, с. 90].

Наступний етап професійних зв'язків пов'язаний із постаттями М. Березовського та Д. Бортнянського. Хоча у сучасній музичній історії ці постаті відомі передусім як видатні композитори, їхній шлях до європейського визнання розпочався саме завдяки винятковим вокальним даним. Саме за унікальну красу голосу та високу майстерність співу їх було помічено та відібрано для подальшого вдосконалення у провідних італійських майстрів, таких як падре Дж. Мартіні та Б. Галуппі [14, с. 170-172].

Глибоке засвоєння італійського методу заклало фундамент для переходу від хорового виконавства до формування сольної оперної культури. Ця тривала рецепція італійських стандартів у вокальній педагогіці пояснює феномен подальшої появи таких постатей, як Микола Іванов та Семен Гулак-Артемовський.

Одним із ранніх, відомих сучасній музичній історії, випадків успішного навчання українського співака в Італії є М. Іванов (справжнє прізвище Карбаченський) (1810-1880). Він був видатним українським оперним співаком (тенором), який прославився в Італії та інших країнах Європи.

Початкову вокальну освіту М. Іванов здобув у Глухівській співочій школі, яка славилася підготовкою талановитих співаків, зокрема, для служби у тоді славній Імператорській Придворній співацькій капелі у Петербурзі. Завдяки надзвичайним вокальним даним М. Іванов потрапив до групи найкращих співаків капели, якою тоді керував Д. Бортнянський. У 1830 р. їх відрядили на навчання до Європи за державний кошт. М. Іванова скерували до Італії, де юнак розпочав приватні заняття у Мілані у видатного італійського співака та вокального педагога Еліодоро Б'янкі (Bianchi Eliodoro).

Наставник М. Іванова народився у 1773 р. в провінції Бергамо. Його батько працював органістом, і усі діти в родині пізніше стали музикантами. Е. Б'янкі з дитинства співав у церковному хорі в партії сопрано, а після навчання вокалу та композиції у відомого італійського композитора Джакомо Трігто у 1793 р. розпочав театральну кар'єру вже як тенор у м. Тревизо. Завдяки своєму красивому, потужному голосу, винятковій техніці та виразній манері виконання співак швидко здобув визнання. Протягом своєї артистичної кар'єри Е. Б'янкі виступав у провідних оперних театрах Італії (зокрема, Ла Скала в Мілані), а також інших європейських країнах. Відомі композитори Дж. Паїзієлло, С. Майр, А. Бадзіні, Дж. Мейєрбер, Дж. Паїзієлло та інші талановиті майстри вважали за честь участь Е. Б'янкі у їхніх виставах [159]. У 1819 р. співак відкрив власну вокальну школу в Мілані, хоча продовжував активно виступати на сцені. Серед його відомих учнів були Ц. Бадіалі,

Форнасарі, М. Іванов (Іванофф), М. Маріні, Е. Орланді та інші вокалісти [239, Р. 61-62.]. У 1832 р. Е. Б'янкі пропонували викладати в Міланській консерваторії, проте він відмовився [156].

У своїй школі Е. Б'янкі прагнув дати учням, зокрема М. Іванову, всебічну професійну підготовку до майбутньої діяльності оперного співака. Він порадив українцю брати уроки акторської майстерності, міміки, які давала йому італійська балерина Квартіні. Водночас наполіг, щоб М. Іванов зайнявся вивченням італійської мови для опанування правильної вимови та уважно вслухався у спів італійських виконавців під час святкового карнавалу [7, с. 26-27]. Загалом, Е. Б'янкі вважався суворим, але ефективним педагогом, який приділяв велику увагу техніці дихання, чистоті інтонації, розвитку голосового діапазону та виразності виконання. Його педагогічні принципи базувалися на традиціях італійської школи *bel canto*.

Наставник переконав М. Іванова у тому, що він володів унікальним контртенором і тембром від металевого блиску до найтонших відтінків оксамиту і після закінчення навчання зможе успішно виконувати будь-який оперний репертуар на найпрестижніших сценах світу. У 1831 р. у листі до керівництва капели М. Іванов писав: «[Б'янкі] знайшов мій голос не тенор, а скоріш більш контральто, і не грудний, а горляний, який тут називається *vose di gola*. Цей голос віднедавна вельми поважається в Італії і знаний співак [Дж. Б.] Рубіні використовує його надзвичайно вдало» [7, с. 27]. Через три тижні опанування репертуару Дж. Рубіні Е. Б'янкі почув у М. Іванова грудне звучання кількох нот, що змінило методику викладання і дало можливість українцю співати музику, написану для тенорів. Після трьох років удосконалення вокальної техніки у класах відомих педагогів Андреа Ноццарі, Жозефіни Фодор-Менвель та Генріха Панофки обіцянка Е. Б'янкі справдилася [40].

Восени 1831 р. з листів М. Іванова стало зрозуміло, що наполегливе навчання не пройшло даремно: голос співака «набув більшої сили» і був готовий до удосконалення у виставах на великих сценах, де є можливість

співати на повну силу, із застосуванням методу *piu in grande*, чого не можна досягти в кімнаті [7, с. 29]. Цікаво, що у книзі Р. Челетті «Голос тенора» згадується роль Е. Б'янкі у вихованні «майбутньої знаменитості» – «українського тенора» М. Іванова [134, с. 29].

Переїхавши до Неаполю, М. Іванов бере уроки вокалу в А. Ноццарі (наставника Дж. Б. Рубіні та А. Поджі). У першій половині XIX ст. він був видатним італійським оперним співаком (тенором), а згодом і педагогом зі співу. Народився А. Ноццарі у 1776 р. Вокальні навички здобував у знаного бергамського тенора Джакомо Давида і кастрата Джузеппе Апріле [125]. З часом став одним із провідних тенорів, особливо відомим своїми ролями в операх Дж. Россіні, який був його другом і писав для нього опери. Тому А. Ноццарі став першим виконавцем багатьох партій в операх Дж. Россіні, наприклад, Лестера в «Єлизаветі, королеві Англії» (1815) та Отелло в однойменній опері (1816) [239, р. 364]. Співав також у прем'єрах «Мойсея в Єгипті», «Діви озера», «Ріккардо і Зораїда» та «Зельміри» [201].

А. Ноццарі високо цінували за сильний голос із баритональними якостями (його іноді називали «баритенором» – тобто тенором, який використовує переважно середньо-низький діапазон своєї теситури і не артикулює колоратурний спів. Водночас широко використовує декламований, звучний спів), різні технічні прийоми та виразну акторську гру. Як писав італійський музичний письменник Дж. Карпані, характерним для співака було використання стаккато: «Він володіє прекрасним методом співу і, серед інших його якостей, здатністю відривати один тон від іншого навіть у *presti* так, що його голос, здається, вдаряє по ковадлу, і можна порахувати його добре настроєні та чіткі удари. Ця хитрість надає його декламації в пасажах збудженого обурення невимовної енергії і залишає слухача в сумнівах, чи цей віртуоз більше майстерний актор чи музикант» [130, с. 159]. Французький письменник і мистецтвознавець Стендаль вважав А. Ноццарі одним із найкращих співаків Європи за те, що діапазон його голосу перевищував дві октави, а високі ноти були такими ж дзвінкими та чистими, як і низькі. Ці

вокальні характеристики та інтерпретаційні можливості спонукали композиторів, зокрема Дж. Россіні, дедалі частіше довіряти співакові драматичні ролі антагоніста, лиходія чи іншого жорстокого персонажа. Акторська гра А. Ноццарі в ролі Отелло заслужила письмову похвалу Стендаля: «Його чудова постать, імпазантна і меланхолійна, дуже допомогла йому створити певні ефекти, про які лібретист, мабуть, ніколи не думав. Пам'ятаю, неаполітанці з подивом відзначали красу жестів і зовсім нову грацію Ноццарі в ролі Отелло» [155, с. 136-137].

Визнаючи обдарованість і талант М. Іванова, А. Ноццарі навчав його безкоштовно. На заняттях педагог використовував власну методику опанування співу на матеріалі речитативів із опер композитора Н. Порпора задля досягнення м'якого й виразного виконання вокальних партій [7, с. 31]. Українець одночасно займався з Жозефіною Фодор – відомою співачкою, яка на уроках часто співала разом із М. Івановим, поправляючи свого учня. На цих уроках був присутнім і давав поради знаменитий сопраніст Джироламо Крешентіні [7, с. 31].

На ті роки припадає також знайомство М. Іванова з композитором Г. Доницетті, який порадив співакові «не слід гаяти час, а треба при першій же нагоді розпочати оперну кар'єру» [7, с. 35]. Це вплинуло на рішення М. Іванова не повертатися додому, а залишитися в Італії. Він підписав контракт і увійшов до трупи престижного європейського театру Сан Карло в Неаполі, де й розпочалась його сценічна діяльність.

Близьким другом М. Іванова став Дж. Россіні, який просив друзів-композиторів писати спеціальні вставки в свої опери для демонстрації голосу співака. Для М. Іванова Г. Доницетті написав відому оперу «Напій кохання» («Любовний напій»). Є також інформація про те, що, виконуючи українські народні пісні, М. Іванов справив велике враження на композитора Г. Берліоза [116]. Загалом українець зробив блискучу кар'єру на італійській оперній сцені. Музичні критики відзначали його прекрасний голос (спочатку дискант, потім

баритон, а згодом – широкий діапазон з легкими високими теноровими нотами), його артистичну майстерність та виразність виконання.

Перебування в Італії і навчання у видатних майстрів співу, безсумнівно, дало співакові можливість ознайомитися з передовими методиками вокалу та італійським оперним репертуаром. Він засвоїв найкращі традиції італійської вокальної школи, що дозволило йому отримати міжнародне визнання.

Творчі зв'язки М. Іванова в Італії відкрили дорогу для інших українських талантів. Його помічник у житті Михайло Глінка, який разом із ним навчався в Європі, згодом став капельмейстером Придворної співочої капели в Петербурзі. Улітку 1838 р. він прибув до Києва для поповнення складу капели і вперше почув С. Гулака-Артемівського – майбутнього видатного оперного співака та композитора. Природний талант хлопця вразив М. Глінку і він запропонував юнакові їхати до Петербурга з метою підготовки до виконання оперного репертуару [44, с. 7].

С. Гулак-Артемівський народився у 1813 р. в с. Гулаківка (під м. Городище) у родині священика. Змалку хлопчик мав чудовий дискант і проявляв талант до музики. У 1824 р. розпочав навчання у Київському повітовому духовному училищі. З добрим голосом хлопця одразу взяли до митрополичого хору Софійського собору. Тут він познайомився з хоровими концертами М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя. Через надмірне захоплення музикою і малу увагу до науки С. Гулака-Артемівського відрахували з училища. Проте унікальні вокальні дані та клопотання митрополита Київського і Галицького Євгенія 17-річного юнака зарахували до складу хору Свято-Михайлівського Золотоверхого монастиря і скоро перевели у солісти. З 1835 р. він навчався у Київській духовній семінарії [54, с. 78-79].

Переїхавши до Петербурга, С. Гулак-Артемівський написав листа своєму дядькові П. Гулаку-Артемівському: «Я старанно почав вивчати предмети, необхідні для моєї мети... Я вивчаю французьку та італійську мови, музики вчуся у Михайла Івановича Глінки» [44, с. 10]. Є згадка про Гулака-Артемівського і в листах композитора: «...живе у мене бас, що я знайшов його

в Україні, в своєму роді визначніший за Іванова голосом і здібностями...» [13]. Задля повноцінного навчання М. Глінка задумав відправити свого вихованця закордон, але потрібен був меценат. З цією метою у 1839 р. було організовано перший прилюдний концерт С. Гулака-Артемовського, який приніс потрібний результат: виконавцем зацікавився власник найбагатших Уральських чавуноплавильних заводів П. М. Демидов. Відтак, улітку того ж року молодий співак поїхав навчатися оперному співу до Парижа. Тоді там перебував славетний тенор Д. Рубіні, з допомогою якого С. Гулак-Артемовський разом із ще одним учнем П. Михайловим-Остроумовим почали навчання в італійця за походженням, популярного композитора і педагога, вихованця Міланської консерваторії Джуліо Аларі. Декілька років цей музикант працював флейтистом в оркестрі театру Ла Скала, а у 1833 р. переїхав до Парижа, працював учителем і став відомим композитором – автором модної легкої музики [72].

Дж. Аларі пообіцяв улаштувати молодих співаків на флорентійській оперній сцені. Він, зокрема, вважав, що «голос Артемовського хоч і нижче голосу Тамбуріні, але гарніший і вільніший» [14, с. 195].

Молоді співаки переїхали до Флоренції, де їхнім новим наставником став учитель співу Джузеппе Мартоліні. Педагог майстерно навчав своїх вихованців витонченій манері співу *canto di grazia* і речитативному співу *canto declamato*. Проте ця співпраця тривала лише місяць, і співаки перейшли займатись до капельмейстера Флорентійського оперного театру «Пергола», композитора П'єтро Романі. Він вимагав старанної роботи над музичним фразуванням, уваги до найменших деталей твору, правдивості та наповненості художнього виконання [44, с. 13].

П. Романі навчався в італійського композитора Феделе Фенаролі, вихованця Ф. Дуранте, Л. Лео та П. Галло – представників неаполітанської вокальної школи. Він брав участь в об'єднанні перших консерваторій Санта-Марія-ді-Лорето і Сант-Онофріо-а-Капуана (1797 р.), а потім із закладом Санта-Марія-де-ла-Пе'та-дей-Туркіні (1807 р.). Разом вони стали базою для новоствореного Королівського коледжу музики (сьогодні консерваторії Сан-

П'єтро-а-Маджела). Ф. Фенаролі став керувати новою школою разом із Дж. Паїзієлло та Дж. Трітто. Серед його учнів було багато майбутніх композиторів: Н. Зінгареллі, Д. Чімароза, П. Коппола, С. Меркаданте та ін. [135].

Дж. Меєрбер і Дж. Россіні заохочували своїх молодих протеже «вивчати мистецтво *bel canto* у єдиного, хто ще володіє його традиціями сьогодні, [...] П'єтро Романі у Флоренції» (Меєрбер до Романі, 11 жовтня 1861), або «взяти кілька уроків італійського стилю у Романі» (Россіні до імпресаріо Луїджі Ронці, 26 червня 1858 р.) [157, р. 178].

Ернест Вертер, один із рекомендованих учнів Дж. Мейєрбера, описав його як «останнього з великих майстрів старої італійської школи», вправність якого «головним чином полягає в хорошому і точному диханні, що супроводжується дуже спеціальною гімнастикою, щоб отримати бажаний результат» [333, р. 4]. І ще: «його уроки [...] були дуже корисними для формування в учня доброго смаку у фразуванні, у забарвленні звуку, у декламуванні; [...] його фіоритури були найвищого смаку, і він ніколи не допускав їх у піснях бемольного жанру та в тих силабічних піснях, які сьогодні називаються декламованими» [132].

На початку 1841 р. українця запросили до трупи флорентійського театру «Леопольдо» на партію високого баса (баритона), де він виконав партію герцога Філіппо в опері В. Белліні «Беатріче де Тенда» («*Beatrice di Tenda*») [14, с. 196]. Попри конкуренцію місцевих виконавців, С. Гулак-Артемівський отримав ролі у популярних на той час операх Г. Доніцетті «Лючія де Ламмермур» («*Lucia di Lammermoor*») та Д. Меркаданте «Браво» («*Il Bravo*») [44, с. 14]. В афішах українець значився «синьйором Сімеоне Артемівським – першим басом» (хоча в списку виконавців був ще один бас – Доменіко Раффаеллі) [73, с. 223].

Прослуживши у Флоренції лише впродовж одного сезону чутки про українського співака докотилися до Петербурга. Звідти С. Гулак-Артемівський отримав офіційне запрошення від дирекції імператорських

театрів на службу до Петербурзької російської оперної трупи. 1 травня 1842 р. було підписано перший контракт із українцем, і він розпочав будувати артистичну кар'єру в цьому місті.

С. Гулак-Артемівський був славетним співаком, одним із небагатьох, кому вдалося удосконалити свою вокальну техніку на батьківщині виникнення опери, у видатних музикантів світу і поширювати мистецтво стилю *bel canto* далеко за межами Італії. Газета «Курські губернські відомості» у 1850 р. писала: «Пан Артемівський, колишній учасник С.-Петербурзької італійської опери, разом із славетними Рубіні та Віардо-Гарсія, володіє прекрасним баритоном і чисто італійською методою співу...» [14, с. 197].

Для удосконалення майстерності оперного виконання наступне покоління українських співаків також обирало Італію, чим породжувало певну традицію. За подальше століття від народження М. Іванова та С. Гулака-Артемівського (від 1810, 1813 рр.) сцени італійських театрів прикрашали виступи багатьох українців.

Серед них був Іван Пилипович Бутенко. Народився український бас у 1852 р. на Херсонщині у дворянській сім'ї (хоча деякі італійські джерела, зокрема, посмертні згадки у тогочасній періодиці, називають місцем його народження Одесу, так само стверджуючи його належність до вищого прошарку населення). До початку кар'єри співака І. Бутенко здобув юридичну освіту в Новоросійському університеті (1876 р.; зараз Одеському) та брав участь у російсько-турецькій війні (1877-1878), відбуваючи службу в артилерійському підрозділі [54, с. 42].

Маючи чудовий голос і потяг до мистецтва, І. Бутенко почав приватно вивчати стиль *bel canto*: спочатку в Одесі (1879-1880), згодом у Франції у відомого педагога професора С. Маркезі та з 1881 р. в Італії (Мілан) у професора А. Буцці. Варто зауважити, що навчання у міланського маестро мало для співака не лише професійне, а й глибоке особисте значення: італійська преса згодом відзначала, що І. Бутенко мав до свого вчителя

справжню «синівську прихильність» («*affetto filiale*») та виняткову довіру [230].

Антоніо Буцці народився в Римі у 1808 р. Відомостей про його музичну освіту не збереглося, проте відомо, що починав свою творчу діяльність як хорист у Римській філармонічній академії (1835 р.), а через два роки став концертмейстером (*maestro concertatore*) у тій же філармонії та в театрі «Аполло». У 1841 р. разом з італійською оперною трупю А. Буцці переїхав до Іспанії і ненадовго став імпресаріо Італійського театру у Валенсії. Згодом подібну посаду займав у Teatro Principal Барселони, де у 1850 р. поставили його оперу «*La lega lombarda*» [154]. Саме такий досвід наставника – поєднання композиторської майстерності, диригентської практики та знання театральної специфіки – дозволив сформувати І. Бутенка як артиста, здатного утримувати репертуар «першого абсолютного баса» (*primo basso assoluto*) та підкорювати вибагливу публіку міланського театру Даль Верме.

А. Буцці-композитора критикували за те, що попри високу культуру, знання техніки композиції, особливо щодо мистецтва оркестровки, він недостатньо оригінальний та чуттєвий. Його також звинувачували в тому, що він не вміє поводитися з голосом і наслідує Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті, С. Меркаданте і, особливо, Дж. Верді в його ранніх операх. Проте його театральний твір «Сауль» (лібрето К. Джуліані) був визнаний найкращим (вперше поставлений у Teatro Comunale di Ferrara 31 травня 1843 р.) [154].

Кілька років потому А. Буцці поїхав до Мілана, де був призначений концертмейстером «імператорських королівських театрів», поєднуючи свою композиторську діяльність (головним чином як автора мелодрам) із педагогічною, навчаючи бажаючих манері *bel canto*, у чому досягнув неабиякої слави: «мова, в якій у нього не було суперників» [239, р. 98].

А. Буцці вплинув на формування багатьох співаків, зокрема, з України та Росії, зробивши значний внесок у вокальну педагогіку того часу в одному з головних музичних центрів Італії. Він згадується як учитель співу багатьох відомих співаків того часу, які навчалися або вдосконалювали свою

майстерність у Мілані (баритонів Семена Біжеїча, Максиміліана Максакова). І, звісно, І. Бутенко, який дебютував у партії Алькада у 1883 р. в Мантуї зі схвальними відгуками і оплесками. Він володів чудовим за силою голосом м'якого тембру, першокласною вокальною технікою та широким діапазоном, що давало змогу співати також партії баса-профундо. Виконання І. Бутенка вирізнялося музикальністю, відточеним фразуванням, бездоганною дикцією, особливо у речитативах, а також артистизмом [54, с. 42].

Окрім приватного навчання у відомих педагогів з вокалу, підвищувати свою вокальну майстерність можна було й у стінах Міланської консерваторії. Тоді до неї з'їжджалося чимало іноземців. У другій половині XIX ст. до неї поїхали й українські вокалісти.

Міланська консерваторія була заснована 1807 р. на базі знаменитої ломбардської школи, яка об'єднала приватні заклади П. К. Порта, К. Л. Монтеверде, П. Онціо та О. Веккі [245]. Отримавши назву Reale Conservatorio di Musica (Королівська Музична Консерваторія), вона діяла як школа-інтернат для безкоштовного навчання 24 учнів (18 юнаків і 6 дівчат). Освітній процес у Міланській консерваторії був спрямований на досягнення фахової досконалості у вокальній та інструментальній музиці [163, с. 54-57]. Учням було доступно 14 курсів: сольфеджіо, композицію, спів, а також гра на клавесині, скрипці, альті, віолончелі, валторні, кларнеті, фаготі, арфі, гобої і флейті, контрабасі, а ще курс декламації (дикція та жести, які є головними для навчання вокалістів) та танців. Усі ці курси викладали 16 різних педагогів у звичній італійській манері навчання типу творчої «майстерні». Чоловіки могли відвідувати всі курси, а жінки обмежувалися вивченням оперного фаху [151, с. 17]. Навчання відбувалося трирівнево: на першому учні вивчали основи музичної теорії, сольфеджіо, введення в спів та інструментальну практику; на другому вивчали спів, танці, проходили декламаційну та інструментальну практики. Третій ступінь передбачав сценічний вишкіл із оркестровим супроводом, вокально-інструментальне вивчення творів, що виконуються на приватних та громадських майданчиках, вивчення композиції

[151, с. 18]. У той час в Міланській консерваторії викладали авторитетні педагоги. Учителями співу були П'єтро Рай (P. Rai) та Антоніо Секкі (A. Secchi) [163, с. 54-57]. Перший отримав освіту у консерваторії П'єта дей Туркіні у видатних Н. Сала та Н. Піччіні і став відомим не тільки як викладач, а й як автор відомих творів [163, с. 244]. Другий надавав перевагу викладацькій діяльності: його учні швидко прогресували, що підтверджувало його цінності та методи викладання [163, р. 270]. На початку свого існування Міланська консерваторія була невеликою, але краще організованою державною школою у порівнянні з численними приватними та сімейними музичними школами, які становили музичну освітню основу в Італії того часу [151, с. 19]. Як зазначає Вей Лімін, саме через поступове об'єднання приватних виконавських шкіл у єдину національну систему відбувалося становлення вокальної культури як феномену загальноєвропейського значення. Це сприяло формуванню особливого інтелектуального прошарку митців (композиторів, педагогів, виконавців), об'єднаних спільними еталонами професійної майстерності [11, с. 254].

Поступово консерваторія стала однією з найпрестижніших музичних навчальних закладів не лише в Італії, а й у світі, привертаючи увагу талановитих студентів із різних країн. Навчання у провідних італійських майстрів вважалося найперспективнішим і уможливлювало успішну кар'єру. Тим більше, що педагогічний колектив прагнув відродити успіх італійського музичного театру та вдосконалити мелодраму. Опера Італії в той період переживала кризу, з якої вдалося вийти завдяки творчості Дж. Россіні.

Серед найвідоміших педагогів, які працювали в консерваторії, був також Дж. Верді – видатний композитор і професор вокалу. Його вплив на розвиток оперного мистецтва загалом та вокальної техніки зокрема був величезний. Доволі впливовим був Ф. Ламперті, який розробив власну методику навчання співу (відому як «метод Ламперті») і працював за нею зі своїми учнями. Значний внесок у розвиток вокальної техніки зробив Джузеппе Віньяні, який підготував багатьох відомих співаків, а також Л. Джиральдоні – італійський

баритон та педагог, серед численних відомих випускників якого були наші співвітчизники.

Викладання вокалу базувалося на принципах *bel canto* і передбачало освоєння техніки дихання (правильного діафрагмального дихання, контролю за видихом та підтримкою звуку); розвитку голосового діапазону та реєстрів (вправи для розширення вокальних можливостей, вирівнювання звучання в різних реєстрах (головному, грудному, змішаному)); артикуляції та дикції (чітка вимова і розуміння фонетичних особливостей); штрихів (кантилена та легато – розвиток здатності до плавного, зв'язного співу, виконання довгих мелодійних фраз); колоратури та *agilità* (тип рухливості (для відповідних голосів – вправи на розвиток техніки швидких пасажів, трелей, фіоритур)), а також удосконалення музичної інтерпретації та сценічної майстерності (розуміння стилю епохи, особливостей оперного жанру, вміння передавати емоційний зміст музики та створювати сценічний образ). Зазвичай навчання вокалу було індивідуальним: студент займався з професором, який розробляв для нього індивідуальну програму вправ та репертуар. Важливу роль відігравали також заняття з сольфеджіо, гармонії, історії музики та гри на фортепіано (як обов'язковий предмет).

У 1820-х рр. викладацький склад консерваторії з різних причин змінювався і посади педагогів займали студенти-випускники своїх же викладачів.

Друга половина XIX ст. стала періодом активного розвитку музичної освіти в Європі. Міланська консерваторія була в авангарді тих процесів, впроваджуючи нові навчальні програми та розширюючи набір спеціальностей. Зростала увага до інструментальної музики, композиції та диригування, хоч вокальне мистецтво продовжувало займати провідне місце у навчальному процесі. Введення платного навчання не позбавило заклад талановитої молоді: Міланська консерваторія залишалася привабливим місцем для навчання українських музикантів, які прагнули отримати якісну європейську освіту та опанувати відомі традиції Міланської школи.

Був серед них і славетний український тенор О. Мишуга. Здобувши початкову освіту на батьківщині у консерваторії Галицького музичного товариства (нині Львівська консерваторія) у 1878-1881 рр. під керівництвом В. Висоцького, учня славетного Ф. Ламперті, О. Мишуга вирішив удосконалювати свою вокальну майстерність в Італії. Завдяки допомозі наставника та зібраним шанувальниками його таланту 1200 золотим ринським, О. Мишуга у 1881 р. вирушив до Мілана [53]. Проте успіх прийшов не відразу. Спочатку одна з італійських учительок сказала українцеві: «Мишуга, покиньте ви спів, у вас немає ні голосу, ні музичного хисту... Швидше у мене на долоні виросте волосся, ніж ви будете співати на сцені...» [53]. Однак молодий чоловік не здався і, хоч не з першого разу, але таки знайшов «свого» викладача, котрий з особливою увагою віднісся до процесу постановки голосу, вироблення його гнучкості та правильної емісії [18]. Як сьогодні відомо, тим рятівним педагогом став професор Джованні (Медічі). Саме його «батьківське» ставлення та тонке розуміння вокальної природи українця допомогли О. Мишугі позбутися набутого форсованого співу [63, с. 8]. Завдяки інтенсивному навчанню в Італії у 1881-1883 рр. (щодня присвячував музиці та співу по сім-вісім годин із педагогом та самостійно, багато читав про мистецтво, естетику, історію, літературу, вивчав анатомію, фізіологію, психологію, основи педагогіки і логіки) О. Мишуга отримав усебічні знання, необхідні для фахівця найвищого рівня. Окрему увагу приділяв вивченню іноземних мов: італійської, німецької, російської, англійської, французької, польської [64, с. 11]. Проте навіть досягнувши вершин виконавського мистецтва та здобувши любов і прихильність знавців італійського виконання *bel canto*, маестро продовжував навчатися. Він їздив до Парижа, де вчився у професорів Джованні і Сбрілья [63, с. 12.]. Самовіддана праця над собою незабаром принесла плоди: у 1883 р. відбувся тріумфальний дебют молодого співака у театрі міста Форлі в ліричній опері Ф. Флотова «Марта» [53]. Той виступ відкрив дорогу на провідні європейські сцени.

Відсутність інформації про італійських педагогів О. Мишуги (за винятком поодиноких згадок про професора Джованні) не дозволяє визначити конкретних методів їхньої роботи. Проте власна кропітка «наука співу» О. Мишуги виявилася надзвичайно ефективною, бо була заснована на розумінні фізіології та акустики голосу, що передбачало, зокрема, поняття «резонансного пункту» та усвідомленого керування диханням [18, с. 112].

Яскравим прикладом зв'язку італійського стилю *bel canto* з українською національною манерою співу стала творчість Віри Астаф'євої. Майбутня артистка народилася в Конотопському повіті у сім'ї поміщика. Усі члени родини пов'язали себе з мистецтвом. Віра закінчила Київську гімназію у К. О. Брагіна (1882-1886) та продовжила навчання у Міланській консерваторії в класах Галетті та Ванцо (1887-1889) [71, с. 32; 54, с. 17]. Однак біографії відомих на той момент музикантів із такими прізвищами свідчать, що Ізабелла Галлетті викладала у власній приватній школі, а Вітторіо Ванцо у зазначений період ще не займався викладанням і також не викладав у Міланській консерваторії (хоч був її випускником).

І. Галлетті відома світу як затребувана співачка високого рівня. З 6 років дівчинка проявила вокальні здібності, а в 14 її помітив імпресаріо Луїджі Ведріані, який керував різними театрами в Емілії-Романьї та нижньому Венето. Він відправив І. Галлетті вчитися до Лівіо Тонізі та влаштував її дебют у другорядній ролі в театрі П'єве-ді-Ченто. Згодом, в іншому театрі, співачка познайомилась із Р. Гамберіні, який вмовив її призупинити кар'єру і разом із ним заглибитись у вивчення співу. Так співачка досягла успіху, отримуючи запрошення на нові ролі та участь у турне. Між гастролями і виступами артистка народила 8 дітей, одним із яких є Луїджі Вітторіо – керівник театру, чий відгук на вистави часто друкували італійські газети [129]. І. Галлетті виступала на сцені разом із А. Буцці [232]. 20 липня 1860 року, після успіху, досягнутого у м. Феррарі у відродженні опери «Арольдо» (Дж. Верді), співачку запросили викладати вокал у Філармонічній академії м. Болоньї разом із баритоном Л. Джиральдоні. 29 вересня 1883 р. І. Галлетті завершила

артистичну кар'єру, щоб присвятити себе вокальній педагогіці. Вона відкрила приватну школу в Мілані, навчала доньку Кароліну Джанолі [316, р. 187].

Видатною особою в історії оперного вокалу є також Л. Джиральдоні, чий методи навчання досягли багато українських співаків. Він був першокласним співаком, згодом педагогом, навчав відомого українського баритона межі XIX–XX ст. О. Герасименка.

Л. Джиральдоні – учень Луїджі Ронці, який свого часу навчався у А. Ноццарі (італійського вчителя М. Іванова) і розвивав його методику. Дебютував у м. Лоді у 1847 р., пізніше співав у Мадриді, Флоренції, Порту, Бухаресті та інших відомих театрах, восени 1850-го – у Ла Скала в новій тоді опері Дж. Верді «Трубадур» [332]. Л. Джиральдоні вдало конкурував на сцені з Ф. Граціані, А. Котоньї, Ф. Пандольфіні, відпрацювавши у Ла Скала 11 сезонів та гастролюючи Європою [60]. Для нього Дж. Верді написав опери «Симон Бокканегра» та «Бал-маскарад», а композитор Аполлоні – «Яделькі» (Adelki), Пері – «Віктор Пізані» (Vittor Pisani), Бенедетто Секкі La Fanciulla delle Asturie і Меркаданте – Salve, Regina [239, р. 241]. Л. Джиральдоні мав високопоставлений баритон [158] гарної текстури, м'який та рівний, хоча й помірної гучності. Він вправно фразував, що пробуджувало стан емоційної співучасті слухача [332]. Після завершення тривалої сценічної діяльності (остання вистава була у 1885 р.), Л. Джиральдоні запросили викладати до Міланської консерваторії. Його син, Еудженіо, став його найвідомішим учнем. Із 1891 по 1897 рік Л. Джиральдоні викладав у Московській консерваторії [244]. У розквіті творчої діяльності він опублікував книгу про вокал: «Guida teorico-pratica all'arte del canto» (Теоретично-практичний посібник з мистецтва співу, 1864) [190], а підсумком його багаторічних науково-практичних пошуків став підручник «Compendium: metodo analitico, filosofico e fisiologico per la educazione della voce» (Компендіум: аналітичний, філософський та фізіологічний метод виховання голосу, 1889) [191]. Дата написання його першої книги свідчить про ранній інтерес співака до теорії вокального мистецтва.

У 1890-91 рр. у Л. Джиральдоні в Мілані навчався молодий український баритон О. Герасименко, який скоро з успіхом дебютував у театрах Італії і почав гастролювати Європою [75, с. 98].

Основні принципи вокальної педагогіки Л. Джиральдоні, викладені у його працях, укладаються у кількох наступних позиціях (окремі аспекти уже згадувались у попередньому Розділі).

1. Важливість використання діафрагми та міжреберних м'язів для контролю дихання, що є ключовим для співаків («lotta vocale» – вокальна боротьба). Він описував голосовий апарат як такий, що складається з виробника звуку (гортані), ревербератора (глотки) і міха (діафрагми з легенями) [191].

2. Постановка голосу (*posa della voce*) означає пошук правильного розміщення голосу, особливо при співі на *piano* [192]. Маестро наголошував на важливості розслаблення язика та щелепи при вокалізації.

3. Важливим у вишколі була також правильна артикуляція голосного звуку, що означає належне формування цих звуків. Педагог рекомендував використовувати голосну «А» для навчання, уникаючи її занадто закритого або занадто відкритого звучання [190].

4. Окремим умінням виділяв т. зв. «*messa di voce*» – контроль та градацію голосу. Це включає використання трьох вокальних «кольорів» (тембрів): «*normale*» (нормального), «*chiuso*» (закритого) та «*aperto*» (відкритого) для передачі різних почуттів у різних станах. Окремо Л. Джиральдоні рекомендував вправи для розвитку голосового апарату, які стосувалися коригування округлого звуку «А» та вокальної гнучкості (*agilità*) при підйомі по висоті [193]. Вимагав також плавного та «безшовного» злиття різних вокальних реєстрів [194].

Названі принципи відображають глибоке розуміння Л. Джиральдоні фізіології людини та традицій *bel canto*, спрямованих на досягнення краси, контролю та виразності голосу.

Такі вимоги італійської оперної школи викликали інтерес у іноземців, зокрема українців. У біографіях відомих українських співаків другої половини XIX ст. зустрічаються імена італійських педагогів, які сьогодні не відомі історії вокального мистецтва, проте навіть згадка про них вказує, що ці наставники продовжували традицію італійського вишколу українських артистів.

До них належить і Марія Лубковська (у дівочтві – Бардецька; 1858–1934). Співачка народилася в Києві, де й розпочала свою музичну освіту в Київському музичному училищі, а згодом, у 1880-х роках, продовжила її у Санкт-Петербурзі. Маючи поважну базу, на початку 1890-х вона, за прикладом багатьох сучасників, вирушила до Мілана для вдосконалення вокальної майстерності. У словниках А. Пружанського та І. Лисенка [54, с. 178; 71, с. 291] її наставником вказано А. Ронці, проте подальші пошуки дозволили ідентифікувати цю постать як Полліоне Ронці (Pollione Ronzi). Тогочасна преса згадувала, що М. Лубковська є «ученицею з удосконалення» саме цього педагога [175]. Окрім спеціального вокального вишколу, співачка приділяла велику увагу сценічній майстерності, працюючи з талановитим учителем декламації Рополо-Сантеккі, що дозволило їй згодом здобути репутацію артистки, яка «як актриса не має собі рівних» [170].

Праця М. Лубковської під керівництвом П. Ронці була спрямована на шліфування її меццо-сопранового тембру, досягнення рівності звуку в усіх регістрах та опанування тонкощів італійської дикції.

Інші згадки в італійській пресі доводять швидку інтеграцію українки в міланське навчальне та артистичне середовище, а саме стажування дозволило М. Лубковській вийти за межі сухого академічного співу, збагативши її виконання італійською експресією та майстерним володінням диханням (*appoggio*), що згодом стало запорукою її успішних виступів на київській сцені та в інших оперних театрах [71, с. 291; 54, с. 178].

П. Ронці (1833-1915) був значимою фігурою в італійському музичному світі другої половини XIX ст. Уродженець Болоньї, він походив з відомої

музичної родини. Був надзвичайно різнобічним митцем: видатним оперним тенором, який виступав у Ла Скала та лондонському Королівському філармонічному товаристві (де його акомпаніатором була сама Клара Шуман), а також диригентом і композитором, автором опер «Гастон Анверський» та «Деа». Педагогічна діяльність П. Ронці була зосереджена в Неаполі та Мілані, де він здобув репутацію «майстра з удосконалення» (*maestro di perfezionamento*). Італійські рецензенти, оцінюючи успіхи його учениці М. Лубковської, наголошували на її «чудовій методиці» (*ottimo metodo*), що свідчило про глибоке засвоєння нею принципів італійської школи. Той факт, що П. Ронці був не лише вокалістом, а й диригентом, давав йому змогу навчати співаків особливого інтелектуального підходу до вокальної партії та драматичної цілісності образу.

Приблизно тоді ж у П. Ронці, ймовірно, удосконалював свою майстерність і інший видатний український баритон – Оскар Каміонський (хоч у довідковій літературі його наставником вказано «А. Ронці»). Обидва українські вокалісти удосконалювалися в Італії на початку 1890-х рр. і, ймовірно, були знайомі між собою.

Серед видатних українських співаків межі XIX–XX ст. спів О. Каміонського (1869-1917) виділяється еталонним втіленням італійської вокальної школи. Уродженець Києва О. Каміонський пройшов нетиповий шлях до мистецтва: за матеріалами одеської преси, він спершу здобув освіту провізора при Московському університеті. Проте непересічні вокальні дані привели його до Петербурзької консерваторії (1888-1891), де він навчався у С. Габеля – учня великого К. Еверарді. Вже тоді доля молодого баритона була під опікою А. Рубінштейна та П. Чайковського, які забезпечили йому рекомендаційні листи для поїздки до Італії [95].

Тісно пов'язаною з О. Каміонським не лише творчо, а й особисто була Клара Брун (1876-1959). Співачка народилася 19 листопада (1 грудня) 1876 р. в містечку Сміла (за іншими джерелами – Сквирі) у багатодітній родині кантора місцевої синагоги Ісака Бруна. Канторська співоча традиція з її

культу емоційної насиченості та вокальної витривалості була ґрунтом, на якому розвинулося її обдарування. Музикальність дівчини проявилася вже у семирічному віці, що давало підстави сучасникам порівнювати її з Аделіною Патті.

Завдяки меценату І. Цветкову, у 1894 р. К. Брун вирушила до Відня. П'ятирічний віденський період (1894-1899) навчання у класі професора Левентауце відіграв значну роль у розвитку її майбутнього універсалізму. Австрійська вокальна школа того часу акцентувала увагу на свідомому управлінні диханням та фізичних відчуттях співака (резонування звуку, положення гортані). Настанова педагога «співак – не грамофон» прищепила К. Брун інтелектуальний підхід, що дозволило їй у 22 роки вийти з консерваторії з репертуаром у 25 оперних партій – від ліричної Антоніди до драматичної Брунгільди.

Подібно до О. Каміонського, К. Брун прагнула італійського «гранювання» свого таланту. У джерелах зазначається, що вона вдосконалювалася у педагога на ім'я Чезаре Россі (у 1903 та 1913 рр.). Щоправда, відомий Ч. Россі (композитор і диригент) помер у 1909 р. і не міг бути долученим до останнього стажування К. Брун. Тож перед дослідниками постає потреба з'ясування суперечливої інформації. Проте факт звернення К. Брун до італійських педагогів після завершення навчання у Віденській консерваторії свідчить про її бажання якнайкраще освоїти італійську манеру *bel canto*.

Найвідоміша постать україно-італійських вокальних «відносин» – С. Крушельницька (1872-1952), яку ще за життя визнавали найвидатнішою співачкою світу, бо її внесок у світове вокальне мистецтво важко переоцінити. Зірковий шлях артистки тісно переплівся з італійським оперним мистецтвом, а її спів відображає тісний зв'язок вокальних традицій обох народів.

С. Крушельницька народилася 23 вересня 1872 р. у селі Білявинці Бучацького повіту (нині Тернопільська область) у шляхетній родині греко-католицького священика о. Амвросія Крушельницького. З дитинства виявила

непересічний хист до музики, опановуючи народні пісні від селян, а у десять років співала в хорі при місцевій читальні «Просвіта», організованому її батьком. Згодом співала у хорі тернопільського товариства «Руська Бесіда». Початкову музичну освіту С. Крушельницька здобула в школі польського «Товариства приятелів музики», де брала уроки гри на фортепіано у професора Вл. Вшелячинського та вокалу у професора Й. Горітца. У 1891 р. С. Крушельницька вступила на вокальний відділ Львівської консерваторії Галицького музичного товариства. Вокалу і дикції її вчив професор В. Висоцький, який вивчав у Італії мистецтво школи *bel canto*. Навчання під керівництвом цього педагога заклало міцний фундамент для майбутньої кар'єри.

Консерваторію С. Крушельницька закінчила у 1893 році з відзнакою та бронзовою медаллю. У її дипломі зазначено, що вона «має всі дані, щоб стати окрасою навіть першорядної сцени» [79]. Оперний дебют відбувся 15 квітня 1893 р. на сцені Львівського міського театру Скарбка, коли С. Крушельницька виступила в партії Леонори в опері італійського композитора Г. Доніцетті «Фаворитка». Цей виступ, а також успішна роль Сантуцци в «Сільській честі» П. Масканьї, принесли їй перше визнання і С. Крушельницька отримала запрошення працювати у Львівському оперному театрі. Тоді ж їй пощастило познайомитись зі знаменитою італійською співачкою Джеммою Беллінчоні, яка гастролювала у Львові та порадила С. Крушельницькій продовжити навчання в Італії.

Восени 1893 р. С. Крушельницька прибула до Мілана. Там вона займалася співом у визнаних майстрів виконання *bel canto* – педагога Ф. Креспі (з вокалу) і професора Конті (драматична гра і міміка). У процесі навчання з'ясувалося, що голос співачки не меццо-сопрано, а вищий – потужне лірико-драматичне сопрано діапазоном майже в три октави, що вимагало перегляду репертуару та подальшого розвитку голосу. Ф. Креспі стала для С. Крушельницької її першим імпресаріо на початку сценічної кар'єри, вважаючи українку найздібнішою зі своїх учениць [68].

В історії вокального мистецтва відсутні згадки про принципи вокальної школи Ф. Креспі, проте вони проглядаються у творчості її талановитих учениць, надихаючи наступні покоління співаків. Так, відомо, що українка Софія Козловська, одна з випускниць Ф. Креспі, не лише вчилася у неї, а й певний час працювала її асистенткою, на практиці розвиваючи вокально-педагогічні методи своєї наставниці. Згодом С. Козловська й сама стала визнаним авторитетом у вокальній педагогіці Львова, а її вплив відчули також сестра і племінниця С. Крушельницької – Ганна Крушельницька та Одарка Бандрівська, а також Катерина Рубчакова та Станіслава Шимановська-Корвін, сестра відомого композитора Кароля Шимановського [24].

Г. Крушельницька після Вищого музичного інституту у Львові (клас С. Козловської) закінчила Міланську консерваторію в класі Данте Ларі [12]. Опісля удосконалювалася у старшої сестри Соломії і тим продовжила традиції школи Ф. Креспі. Тож педагогічні принципи, закладені Ф. Креспі в її міланській школі, продовжили «жити», втілюючись у майстерності та методиці викладання її «вокальних правнучок» і «праправнучок». Це яскраво демонструє неперервність італійської вокальної традиції та її вагомий вплив на формування української оперної школи.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що навчання українських співаків в Італії стало важливим фактором становлення національної вокальної школи. Практика італійського стажування дозволила українським артистам не лише опанувати принципи стилю *bel canto*, а й отримати неоціненний досвід в освоєнні кращих вокальних традицій, який вони згодом привезли на батьківщину і передавали наступним поколінням. Особисті творчі контакти українців із видатними італійськими співаками й педагогами, що уможливили вихід М. Іванова, С. Крушельницької (та інших) та їхніх послідовників на світові сцени з виконанням найскладніших оперних партій, доводять також, що українська музична культура поступово інтегрувалася у європейський культурний контекст, збагачуючи й урізноманітнюючи його інонаціональними проявами і здобуваючи власне світове визнання.

2.2 Італійські вокалісти в Україні у другій половині XVIII – початку XX століття: персоналії, методика викладання

Музичні заклади різного освітнього рівня з'являлися й розвивалися в Україні протягом багатьох століть. Їхня поява і діяльність залежали від соціокультурних умов, а також багатьох внутрішніх і зовнішніх факторів. Перші музичні навчальні установи виникали в релігійних осередках або за ініціативою світських організацій, що створювали необхідні умови для розвитку музичного мистецтва на території України. Впродовж XVIII – XIX ст. українська музична культура зазнавала помітного впливу іноземців, зокрема, представників італійської музичної культури.

У XVI-XVIII ст. європейські віяння активізували домашні зібрання поетів, художників, музикантів для читання поезії, обговорення предметів і явищ мистецтва, аматорського музикування. Поступово в маєтках аристократії виникають музичні салони, відтак спеціально організуються приватні капели (оркестри). Найактивнішою діяльністю відзначалися культурно-мистецькі салони Києва, Чернігова, Одеси, Харкова, Полтави [61, с. 64]. Мати власний салон було проявом доброго смаку, бо меценати (які переважно непогано розбиралися в музиці) запрошували на вечір талановитих музикантів і за їх участю звучала класична музика. На заході обов'язково був присутній композитор-віртуоз [61, с. 84-85]. Світове захоплення італійською оперною музикою проявилось в тому, що на таких зібраннях лунали італійські мелодії, контрданси й менуети, перекладені народні пісні. Згодом у маєтках утворювалися оперні трупи, для роботи з якими запрошували диригентів та співаків з Італії [61, с. 87].

Про італійське мистецтво і педагогіку в Україні знали віддавна, бо ще за часів Гетьманщини у салонах української старшинської родини Розумовських у Глухові виконувалися твори західноєвропейських композиторів, знайомилися з музично-театральною літературою, а у власному театрі кріпосних (1748-1822) показували італійські опери [61, с. 85], хор співав «різні

духові канти, потім італійські, і, нарешті, малоросійські пісні» [61, с. 134]. Родина Розумовських багато років збирала велику нотну бібліотеку, яка налічувала понад дві тисячі музичних творів. Основне місце в ній займає камерна інструментальна, оперна література, видання арій із французьких комічних опер XVIII ст., автографи оперних партитур італійських авторів. Значну частину зібрання Розумовських складають французькі видання до 1769 р., а також рукописні ноти італійських композиторів Гаetano Пун'яні, Карло Монца, Ніколо Йомеллі, Джузеппе Тартіні, П'єтро Нардіні, Антоніо Саккіні [42, с. 41].

Утворення кріпосних капел виявило відсутність місцевих підготовлених музикантів, тому виникала потреба їх спеціальної підготовки. Для цього у багатших маєтках створювалися школи, де під керівництвом приїжджих учителів молодих талановитих українських кріпаків навчали музичної грамоти, гри на музичних інструментах та співу [61, с. 85].

Прикладів того, як окремі знатні українські родини наймали іноземних музикантів, зокрема італійського походження, сьогодні відомо чимало.

Так, наприклад, на початку XIX ст. італійський співак та музикант (віолончеліст) Лоді мешкав на Чернігівщині на хуторі Коропець, де служив учителем у «школі музикантській» поміщика В. В. Огроновича – власника кріпосного оркестру. У 1812 р. італієць видав друком власний камерний твір «Велике тріо з акомпанементом скрипки і віолончелі» [8, с. 149-150]

Також у 20-х роках XIX ст. в «інституті шляхетних дівчат» поміщиці Дарії Лопухіної у м. Шпола Київської губернії (нині Черкаської обл.) викладав один із перших відомих нам італійців-педагогів Джузеппе Беллолі. Він учив музики і водночас керував «капелією». Перед тим як хороший співак, валторніст і композитор, Дж. Беллолі давав уроки італійського співу у Петербурзі, де серед його учнів був М. Глінка. Оркестр Д. Лопухіної мав великий успіх, а також «дав значний контингент хороших музикантів, які перейшли згодом до складу оркестру Київської опери» [5, с. 5]. Дж. Беллолі припинив свою роботу в Україні через фінансові труднощі, оскільки

Д. Лопухіна боргувала йому зарплатню [115]. Проте до повернення на батьківщину музикант ще сім років мешкав в Україні і працював в оркестрі Одеського міського театру [8, с. 38].

Помітним представником італійської культури в Україні був відомий музичний педагог, композитор і диригент Джузеппе Сарті. Він працював капелмейстером у Копенгагені, Мілані, директором венеціанської консерваторії «Ospidaletto», написав понад 40 опер, багато пісень, композицій для хору та оркестру. Планувалося, що видатний італійський композитор Дж. Сарті очолить Академію мистецтв та музики при новоствореному університеті в м. Катеринославі (нині Дніпро). Хоча академія була офіційно заснована і Дж. Сарті розпочав роботу, через відсутність будівель у недобудованому місті заклад фактично діяв у м. Кременчуці, а після смерті Г. Потьомкіна проект остаточно згорнули. І все ж Дж. Сарті залишив помітний слід у культурному житті Російської імперії, бо в різні роки в Москві та Петербурзі у нього вчилися музикувати представники різних національностей, зокрема українці: Л. Керубіні, А. Ведель, С. Давидов, Д. Кашин, С. Дегтярьов, Л. Гумільов [8, с. 224-225].

Поступово, починаючи з XIX ст., на території підросійської України поширювалася й укорінювалася мода на італійський театр та оперну музику. Італійські артисти з успіхом регулярно виступали в Україні: в Харкові часто ставили твори Л. Керубіні [45, с. 99], але найактивніша діяльність італійських труп на той час розпочалась в Одесі. Професор Рішельєвського ліцею К. Зеленський навіть казав: «Тут нерідко з уст простолюдина ви чуєте мелодію італійської арії з якогось Россіні або Доніцетті» [25, с. 186].

Загалом в Україні у 20-х рр. XIX ст. виступали висококласні італійські вокалісти, серед яких відзначилась відома Анжеліка Каталани з репертуаром Дж. Россіні, П. А. Гульєльмі, М. Портогалло та ін. [8, с. 141]. Популярністю користувалися також Аделаїда Басседжо, Лоренцо Віані, Тереза Брамбілла, Аделаїда Аррігі, А. Моріконі, Е. Молінеллі, А. Дезіро та інші [9, с. 131]. Бували випадки, коли італійські діячі мистецтва надовго залишалися в Російській

імперії, займаючи ключові посади, як наприклад Луїджі Неграто у якості капельмейстера при полках 7-ї піхотної дивізії [113].

Тимчасом «мода» на домашні театри спричинила створення більших труп по кількості кріпосних акторів, музикантів та співаків. І для керівництва театральними колективами запрошувались іноземні професіонали, здебільшого італійці. Наприклад, Луїджі Замбоні, який був першим антрепренером одеського оперного театру, розпочинав свій шлях на посаді режисера кріпосного театру в с. Романові на Волині у поміщика Йосипа Іллінського (у його маєтку діяли ще два оркестри). Силами місцевих артистів ставилися італійські опери та балети, а група талановитих хлопчиків навіть поїхала до Риму здобувати музичну освіту [104, с. 78]. У репертуарі поміщицького театру були «Севільський цирульник», «Семіраміда», «Сорока-зłodійка», «Попелюшка», «Італійка в Алжирі», «Отелло», «Танкред» Дж. Россіні, «Сомнамбула» та «Норма» В. Белліні, «Лючія ді Ламмермур», «Любовний напій», «Велізарій», «Анна Болейн» Г. Доніцетті. «Епоха» Дж. Верді розпочиналась операми «Ломбардці», «Ернані» та ін. [69].

У містах програми аматорських концертів також включали твори італійських композиторів [57, с. 90]. Італійську музику можна було почути навіть на ярмарках, де виступали антрепренерські трупи вільних артистів [9, с. 128].

Поширене домашнє виховання дітей та юнацтва передбачало вміння танцювати, грати на фортепіано або гітарі, співати, говорити по-французьки, малювати. Співали романси, арії з популярних опер під особистий акомпанемент; у більших родинах збирали сімейний хор або невеличкий оркестр. У домашньому музикуванні брали участь усі члени сім'ї починаючи від найменших [15, с. 4]. Грали на різних інструментах: у містах на фортепіано, скрипці, віолончелі, флейті; в сільській місцевості співали народні та церковні пісні, грали на бандурі, сопілці. В маєтках, де важко було знайти хорошого вчителя музики, дітей навчали самі батьки, які отримали музичну освіту в гімназіях, приватних пансіонах, інститутах для шляхетних дівчат, або найняті

кріпосні музиканти. З періодичної преси, спогадів та популярної літератури дізнаємося про наповнене різноголосою музикою життя українців: на вулицях міст з вікон будинків линуло домашнє музикування, на площах, ярмарках, святах виступали оркестри; на танцювальних майданчиках грали духову музику для молодіжних розваг [59].

Музична освіта періоду ХІХ ст. відзначається активізацією світського напрямку. У Наддніпрянській Україні міністерством народної освіти Російської імперії у 1804 р. був затверджений проект шкільної реформи, розроблений К. Ушинським та ін.) [15, с. 6]. Згідно цього створювалися й нові освітні музичні заклади, які взорувалися на європейській музично-освітній практиці та місцевих культурних традиціях.

Передвісниками тих спеціальних закладів були дяківські школи при церковних парафіях, а згодом музично-освітні осередки при музичних колективах. Так, наприклад, при київському магістраті була капела (оркестр), заснована ще у 1627 р. Головним її призначенням було грати на міських урочистостях. При капелі у 1786 р. почала працювати музична школа, яка вважається першою в Україні [46]. У ній навчалися обдаровані діти київських міщан, а також сироти з метою подальшої служби в капелі. Школа працювала у своєму приміщенні, мала власну бібліотеку та музичні інструменти [26, с. 12].

Пізніше вчителі музики працювали у ліцеях і гімназіях, приватних пансіонах. Особливе значення мала музика в т. зв. інститутах шляхетних дівчат. Такі заклади з'являлись в Одесі (1805), Полтаві (1818), Києві (1838). Усі дівчата вчилися грати на фортепіано, досягаючи доволі високого рівня [26, с. 50]. Гарним музичним вихованням відзначалися випускники Інституту шляхетних дівчат у Києві та 1-ї Київської чоловічої гімназії. Серед педагогів у таких закладах нерідко були запрошені італійські музиканти. Відомою є співачка (сопрано) Аделаїда Фаббрі, яка здобула освіту в Міланській консерваторії і з успіхом дебютувала на професійній сцені в Одесі в опері «Чекіна» (опера-буфа Н. Піччінні) у 1830 р. 1840-го року А. Фаббрі

запропонували викладати «італійський спів» у згаданому Київському інституті шляхетних дівчат, де вона працювала до 1853 р. [16]. Деякі її учениці згодом удосконалювались у майстерності співу в Італії, підкорюючи тамтешні сцени в оперних постановках та концертах [8, с. 249-250].

Помітний внесок у розвиток музичної освіти в одеській Рішельєвській гімназії зробив один із впливових італійських музикантів другої половини ХІХ ст. П. Кантареллі. Цей педагог, критик і антрепренер у 1870-х рр. викладав гру на фортепіано та скрипці, влаштовував концерти, керував духовим оркестром, який розширився і досяг прекрасних результатів [58]. Завдяки італійцю у 1891 році відбувся святковий концерт на честь перебування в Одесі спадкоємця королівського престолу Італії. Також П. Кантареллі займався організацією оперних сезонів у міському театрі Одеси (у 1880-1890-х рр.): додавав до програми західноєвропейську класику та твори сучасних композиторів, часто виїжджав до Мілана з метою ангажування в Одесу співаків-солістів, оркестрантів, хористів. П. Кантареллі був також кореспондентом італійської преси, де інформував про музичне життя Одеси [58].

Значний вплив на музичне життя Києва мав італієць Сальваторе Сабателлі. У 1862 р. він запропонував відкрити «школу для навчання музики і співу» [114]. Тоді ж отримав дозвіл на проведення «уроків теорії музики і хорів» у 1-шій гімназії міста. 6 квітня 1864 р. улаштував навіть великий концерт за участю запрошених італійських співаків і учнівського хору. С. Сабателлі був також причетний до заснування і виступів постійної трупи італійської опери Ф. Бергера у Києві (1863-1866 рр.), займаючись добором до неї іноземних артистів [3, с. 52].

З 1867 р. С. Сабателлі давав і приватні уроки музики та співу. Проте найяскравіше музикант проявив себе як репетитор хорів і диригент оперних вистав («Ернані» Дж. Верді, «Лукреція Борджа», «Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті та ін.). Після відкриття в Києві російської опери італієць працював капельмейстером оркестру, давав із ним концерти, керував

симфонічними програмами. У 1869 р. С. Сабателлі неодноразово виступав як акомпаніатор-піаніст на місцевих вечорах з іноземними гастролерами: співачкою Форкатті, придворним віолончелістом короля Італії А. Казеллою та ін. [8, с. 213]. До Києва почали запрошувати з концертами популярних в Європі музикантів-віртуозів: Ф. Ліста, братів Контських, Г. Літольфа, А. Патті, К. Ліпинського та інших [26, с. 15-16]. Почався активний розвиток музично-театрального життя: відбувались покази п'єс із музикою, опер, концертів [48, с. 55].

Зі зростанням кількості населення у містах росла потреба культурного відпочинку малих громад, що сприяло творенню різних, зокрема музичних, товариств, ініціаторами чого були приватні особи та досвідчені музиканти [61, с. 96].

У середині ХІХ ст. у Києві з'явилося Філармонічне товариство, в Одесі – Товариство аматорів музики і музична школа при ньому [48, с. 129-130]. У 1894 р. у Києві створили «Літературно-артистичне товариство», до якого входили представники високоосвіченої української інтелігенції: М. Лисенко, Старицькі, Косачі. У клубі Товариства щонеділі влаштовувалися концерти, літературні вечори. Проте у 1905 р. поліція заборонила діяльність цього патріотичного культурно-мистецького осередку [43, с. 360].

Тимчасом продовжувало діяти Імператорське російське музичне товариство (ІРМТ), метою якого було популяризувати й розвивати російське музичне мистецтво. Таке стратегічне завдання зумовило відкриття на підросійській Україні 11 відділень ІРМТ: крім Києва (1863) ще у Харкові (1871), Одесі (1884), Миколаєві (1893), Катеринославі (1897), Полтаві (1899), Херсоні (1904), Житомирі та Чернігові (1907), Сімферополі (1909) та Умані (1911) [103, с. 199-203]. Товариство організовувало багато концертів, репертуар яких складався з творів західноєвропейських і російських композиторів: Л. В. Бетовена, В. А. Моцарта, Дж. Россіні, М. Глинки, П. Чайковського, А. Рубінштейна та інших. Українська музика у тих концертах не звучала [48, с. 132].

При відділеннях ІРМТ створювалися музичні школи, які пізніше розрослися у музичні училища та консерваторії. Такі заклади сприяли зростанню загального музично-культурного рівня слухачів, вихованню майбутніх музикантів-професіоналів на засадах російських освітніх традицій і, частково, європейських нормах, однак ігнорували фундамент національної культури, українські світоглядні устої та музичну творчість.

Змінити ситуацію, що склалася, взявся М. Лисенко у заснованій ним у 1904 р. Музично-драматичній школі у Києві. На вокальний відділ композитор запросив викладати О. Філіппі-Мишугу, який знався на вимогах італійської школи оперного співу. Невдовзі гордо писав, що «з моєї школи чимало співців, особливо співачок, мають ангажементи в театрах» [70, с. 21].

Однак загальний брак вокальних педагогів українського походження та мода на чужоземних спричинила діяльність в Україні італійських викладачів, які, щоправда, залишили помітний слід в історії української музичної, зокрема вокальної, освіти. Одним з таких у Києві був Етторе Гандольфі. Як і більшість педагогів вокалу, у минулому італієць був знаним співаком із потужним голосом широкого діапазону та блискучою вокальною технікою, виступав у рідній Італії та гастролював по всьому світу (Західна Європа, Північна та Південна Америка). У 1897 р. Е. Гандольфі мав гастролі у Києві в складі італійської оперної трупи Луковича, а в 1908 р. вдруге завітав до міста з сольною концертною програмою. Тоді ж його запросили викладати у Київське музичне училище ІРМТ. Згодом, у період з 1913 по 1923 р. Е. Гондольфі працював професором Київської консерваторії [8, с. 81-82]. За той час підготував багато відомих учнів, які пов'язали своє життя із творчістю. В Україні працювали О. Ахматова (опера співачка і викладач вокалу), О. Гродзинський (співак та вокальний педагог), В. Гужева (співачка і вокальний педагог), М. Калиновська (співачка і вокальний педагог), С. Капара (співак), О. Колодуб (співак, режисер і вокальний педагог), М. Серета (співак), М. Стефанович (співак, режисер) [74, с. 77]. Е. Гондольфі навчав їх техніці співу за принципами італійського стилю *bel canto*: заперечував напруження

при співі, розвивав правильне вокальне дихання, що вважав основою вокальної техніки. Вимагав також одночасного (мікстового) грудного і головного резонування на всьому діапазоні голосу, вважаючи, що фальцет може використовуватись лише як барва в загальному звучанні твору. Еталоном для нього був прикритий округлий звук, близький, яскравий з «внутрішньою посмішкою». Сам Е. Гондольфі завжди демонстрував те, що хотів почути від учня, зберігаючи чудову вокальну форму до кінця життя, що є підтвердженням правильної манери співу. У педагогічній практиці використовував метод слухання й аналізу записів співу кращих виконавців, роблячи детальний розбір переваг і недоліків їхнього співу [2, с. 28-29].

У Харкові працював ще один представник оперної школи Італії Федеріко Бугамеллі. Учень П. Масканьї та У. Мазетті став чудовим композитором і диригентом. У жовтні 1901 р. місцеве музичне товариство запросило італійця викладати спів у Харківському музичному училищі [121, с. 8.]. Тутешня преса 1902 р. активно публікувала відгуки на концерт у залі Харківського музичного училища, в яких відзначилися успіхи шести учнів Ф. Бугамеллі. Один із кореспондентів «Южного края» зауважив чудове володіння голосом, філірування звуку й чітку дикцію учениці Гончарової, наповнений і шляхетний бас Ліницького, учнів Голубєва та Ольхова – ось «що може зробити добра школа навіть із матеріалом не досить благодатним» [19]. Було відзначено й П. фон Пильхау – ученицю, яка, врахувала попередню критику і тепер покращила свою техніку і позбулася проблем з інтонуванням. Подібні відгуки публікувалися й у 1906 та 1909 роках, і завжди в них зауважено добру школу, фахово поставлені голоси, виразну дикцію, вирівняні регістри, відповідні драматизм та сила звуку, необхідні для професійного вокаліста [2, с. 27]

На початку навчання Ф. Бугамеллі пропонував студентам освоювати гами, арпеджіо та вокалізи, досягаючи у такий спосіб правильної позиції, плавного звуковедення та рівності регістрів. У роботі він категорично уникав форсування звуку, обережно та поступово розширюючи діапазон голосу.

Звертав увагу на тембр звучання, округленість звуку, економне дихання та напівпосмішку [121, с. 8].

Згодом музикант перейшов працювати в консерваторію, де часто влаштовував концерти з учнями, на яких сам акомпанував співакам. Загалом Ф. Бугамеллі мав багатьох учнів: К. Воронець-Монтвід, В. Муравйов, О. Чишко, М. Рейзен, В. Пушечнікова, З. Мамонова, Н. Нечаєва. Вокально-педагогічну школу свого наставника продовжив П. Голубєв, який став викладачем Харківської консерваторії, а згодом і одним із основоположників української вокальної школи [21]. Також Ф. Бугамеллі допомагав італійським запрошеним вокалістам-гастролерам розучувати нові оперні партії для виступів на харківській сцені [1, с. 62].

Відомий педагог був знайомий з багатьма діячами української культури, які працювали в Харкові. Захоплювався співом І. Алчевського. У цьому культурному місті Ф. Бугамеллі знали ще й як диригента і автора симфонічних творів, особливо після виконання у міському театрі у 1913 р. його «Каприччіо» з довершеною інструментовкою твору та майстерним розкриттям мелодичних тем. Однак у 1918 р. видатний музикант повернувся на батьківщину, отримавши запрошення зайняти посаду директора консерваторії в Трієсті [8, с. 62].

Ще одним видатним італійським педагогом-музикантом початку ХХ ст., котрий успішно працював в Україні, був Доменіко Дельфіно-Менотті. Він здобув добру освіту в Італії, гастролював різними країнами світу і не минув України. Спершу Д. Дельфіно-Менотті був режисером Одеської опери два сезони 1894-1896 рр. Проте скоро, у 1896-1897 рр., підкорив публіку як виконавець [67, с. 137]. Але через хворобу голосових зв'язок співак був змушений завершити сольну кар'єру і розпочати викладацьку діяльність. Останній виконавський сезон Д. Дельфіно-Менотті провів у Мілані разом із видатним тенором Ф. Таманьо під керівництвом диригента А. Тосканіні [2, с. 26]. Згодом співак повернувся до Одеси, щоб викладати у місцевому музичному училищі (1904-1909 рр.). Тоді ж Д. Дельфіно-Менотті одружився

зі своєю студенткою Антоніною Труен і на деякий час виїхав до Америки, щоб зайняти посаду режисера бостонського театру [67, с. 137]. Повернувшись до Одеси, він, як і більшість музикантів, розпочав приватне викладання співу, давав «уроки сцени» та «італійської декламації». З відкриттям Одеської консерваторії (1913), італієць став у ній першим професором співу [8, с. 104-105]. За цей недовгий час Д. Дельфіно-Менотті виховав групу професійних вокалістів: сопрано Ніколаєвська (ім'я співачки невідоме), бас А. Швачко, баритон Я. Розенштейн, тенори В. Таратута та лірико-драматичний тенор М. Фабрикант. Його учні були відзначені на конкурсах і продовжили виконавську кар'єру в театрах Росії та України. У 1919 р. повернувся до Італії, викладав у консерваторії м. Трієст і керував художньою частиною одного з театрів Дж. Верді. Відома його італійська випускниця – сопрано Ріна Пеллегріні [67, с. 138].

На початку XIX ст. у Києві існували й приватні навчальні заклади (школи, курси, класи), найвідомішими з яких були музично-драматична школа Ст. Блюменфельда (1893-1902) із класом співу італійського педагога К. Массіні та музична школа М. Тутковського (1893) [67, с. 138]. У 1900 р. до першої з них було запрошено Рікардо Антоніно Ромео для викладання співу. Він також давав окремі приватні уроки співу «справжньої італійської школи», приділяючи велику увагу фразуванню, дикції, підготовці учнів до виступів на сцені. Тоді ж Р. А. Ромео працював секретарем генерального консульства Італії і був скарбником Італійського благодійного товариства у Києві [8, с. 203].

Відомий свого часу тенор Вальдеміро Баччі, який виступав у Києві у складі італійських та російських оперних труп, після завершення артистичної кар'єри у 1890-х рр. теж давав приватні уроки співу «за старою італійською школою» [8, с. 35-36].

Пов'язав своє професійне життя з Києвом і професор Міланської консерваторії Паоло Буцці. З 1880 р. італієць розпочав приватну педагогічну практику, впроваджуючи в навчання дидактичні прийоми, якими оволодів на

батьківщині. Наступного року заснував «загальнодоступні класи співу». Річний курс його викладання передбачав чотири напрями вишколу: постановку голосу і вирівнювання регістрів, сольфеджіо, вокалізацію, оперний спів. Невдовзі одна з учениць – О. Арсенєва – у 1884 р. вдало дебютувала на сцені міського театру в опері «Трубадур» Дж. Верді в партії Азучени. У 1889 р. П. Буцці розпочав викладання вже у «класах співу соло і ансамблю». Його дружина-киянка навчала «італійського співу» у місцевому Інституті шляхетних дівчат [17].

Певний час у Києві працював соліст італійської опери А. Коррадіні. Відомо, що тут він викладав спів та вивчав із молодими вокалістами оперний репертуар (з 1911 по 1912 роки). А. Коррадіні – учень професора А. Котоньї, котрий був учителем славного М. Баттістіні. Тож його досвід був корисним для киян [8, с. 140].

З Україною пов'язав свою музичну діяльність і бас (баритон) Л. Фіноккі. Як і більшість співаків він спочатку робив лише артистичну кар'єру: у 1856-1857 рр. був солістом оперної трупи Ф. Бергера в Одесі, з якою гастролював у Полтаві, Харкові, у 1858 р. – в Кременчуці. У його репертуарі були арії з опер Дж. Верді та Г. Доніцетті («Ріголетто», «Трубадур», «Лінда ді Шумані», «Лукреція Борджа»). Після завершення сольних виступів залишився у Харкові, де почав давати уроки співу, організовувати концерти, у тому числі й благодійні, за участю своїх учениць [46]. Проте невдовзі Л. Фіноккі переїхав до Москви [8, с. 255].

Ще однією запрошеною співачкою в трупі Ф. Бергера була сопрано Анджолетта Д'Альберті. Вона виступала у Києві протягом сезонів 1864-1866 рр. Дебютувала артистка в ролі Аміні з опери «Сомнамбула» В. Белліні, підкоривши своїм голосом тамтешню публіку. Практично на її партіях тримався весь репертуар міського театру: Віолетта, Джільда («Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді), Лючія (Г. Доніцетті), Розіна («Севільський цирюльник» Дж. Россіні), Генрієтта («Марта» Ф. фон Флотова). Співала і в «Пуританах» В. Белліні, «Бал-маскарад» Дж. Верді, брала участь у концертах,

де виконувала уривки з опер, у тому числі з «Сицилійської вечірні» Дж. Верді. Подальшу виконавську діяльність продовжила у театрах Одеси та Москви. Після її завершення присвятила своє життя викладанню вокалу, заснувавши в Харкові приватну школу співу [8, с. 93-94].

У 1820-1823 рр. (за ін. даними 1833) оркестром італійської опери в Одесі диригував італієць на прізвище Бело. Випускник Неаполітанської консерваторії у 1830 р. заснував в Одесі філармонічне товариство, яке популяризувало кращі зразки музичного мистецтва. Після служби в театрі Бело давав уроки гри на фортепіано на співу [8, с. 38].

У 1833 р. диригентом в Одеському театрі працював Анджело Цанотті (Дзонатті). Цей відомий музикант одночасно давав приватні уроки гри на фортепіано, навчав композиції та співу. Ще з 1830-х років почав викладати вокал в Інституті шляхетних дівчат, писав кантати до урочистих подій цього закладу. Спілкувався з багатьма українськими та російськими музичними діячами. У 1847 р. А. Цанотті відкрив власне музичне видавництво, яке друкувало й українську музичну спадщину. У 1865 р. італійця навіть обрали членом музичного відділення Одеського товариства красних мистецтв, а з наступного року він очолив нову міську музичну школу [8, с. 262].

Ще одним викладачем «італійського співу» в Одеському Інституті шляхетних дівчат був Емануеле Галеа (у 1840-их роках) [8, с. 80]. Він також відзначився у композиторській творчості: у 1839 р. була надрукована його опера на італійське лібрето «Висміяний провінційний чоловік», прем'єра якої відбулася через рік у міському театрі в антрепризі Д. Марінковича і О. Сарато. Головні партії виконали відомі вже в Європі італійські зірки Пасторі, Маріні, Берлендіс (імена співаків невідомі) та інші [317].

У цей час в Італії здобула популярність співачка Де Джулі Борсі. Її сильний і світлий голос дуже надавався для виконання драматичних творів Дж. Верді. Після дебюту в Мілані на сцені театру Ла Скала артистка багато гастролювала, зокрема й в Одесі у 1864-1865 рр., в італійській опері Ф. Бергера у Києві. Водночас співачка давала уроки вокального мистецтва [8, с. 100].

Тоді ж, в Україні перебував Оттавіо Бартоліні – визнаний артист опери (баритон) XIX ст. Він гастролював Італією, був солістом театру Ла Скала. У 1865-му був ангажований до міського театру Одеси, де здобув великий успіх завдяки відмінній виконавській техніці та артистизму. Після завершення кар'єри артист відкрив власну школу, яку закінчили багато талановитих співаків [8, с. 29].

У 1880-их роках у музичній школі при Одеському товаристві красних мистецтв вела педагогічну діяльність італійська співачка Ф. А. Роккіджані. Вона також була серед викладачів співу у школі Д. В. Попова у Миколаєві. Володіла ефективним методом навчання молодих виконавців, сама виступала як співачка і давала концерти за участю своїх учениць [8, с. 202].

У другій пол. XIX ст. музичну освіту в Західній Україні здобували в гімназіях, семінаріях, бурсах головним чином через традиційний хоровий спів. Тому до тамтешніх театрів запрошували іноземних артистів (австрійців, італійців), які популяризували італійську музичну класику. Це мало вирішальне значення у виборі українськими талантами місця свого навчання (стажування) вокального мистецтва. Багато з них обрало італійських педагогів. Із часом їхній спів на одній сцені з іноземцями забезпечував вивчення закордонного репертуару, запозичення основ виконання *bel canto*, сценічних манер і віянь.

Загалом, італійські викладачі співу зробили значний внесок у розвиток музичної освіти та вокального мистецтва на території України. Їхні методи навчання та практичний досвід сприяли вихованню талановитих музикантів та відомих в Україні та за її межами співаків. На батьківщині українці продовжили розвивати педагогічні принципи своїх викладачів, орієнтуючись на основи стилю італійського *bel canto*.

Висновки до Другого розділу

У другому розділі здійснено ретроспективний аналіз та систематизацію ролі італійської педагогічної традиції у професійній підготовці українських

вокалістів останньої третини XVIII – початку XX ст. Дослідження підтвердило, що формування українського оперного виконавства відбувалося не ізольовано, а в межах інтенсивного культурного діалогу з Італією, коли ключовим механізмом трансляції досвіду стала пряма спадкоємність «ad personam» (від майстра до учня).

Встановлено, що витоки україно-італійських вокальних зв'язків пов'язані з діяльністю Глухівської співацької школи та Придворної капели, вихованці яких першими пройшли шлях освітньої інтеграції в апеннінське середовище. Виявлено, що природна вокальна обдарованість стала першочерговим чинником відбору для іноземного стажування М. Полторацького (першого професійного українського оперного співака), Г. Марцинкевича, а також М. Березовського та Д. Бортнянського.

З'ясовано, що професійний шлях фундаторів української тенорової та басової шкіл М. Іванова та С. Гулака-Артемівського став першим успішним прикладом системної інтеграції українського таланту в західноєвропейську освітню модель. Доведено, що їхнє навчання у видатних італійських педагогів (Е. Б'янкі, А. Ноццарі, П. Романі) базувалося на принципах «старої школи», де вокальна техніка розглядалася як інструмент психологічного та естетичного впливу. Зокрема, на прикладі М. Іванова простежено процес трансформації природних даних за італійським каноном: від «горлової» манери (*voce di gola*) до шляхетного, технічно довершеного, стилю *bel canto*, що дозволило українському співакові посісти провідне місце в оперному житті Неаполя та Мілана. Виявлено, що стажування С. Гулака-Артемівського у П. Романі забезпечило йому доступ до автентичних методів неаполітанської школи, що зосереджувалися на витонченості кантилени (*canto di grazia*) та драматичній виразності речитативу (*canto declamato*).

Реконструйовано діяльність Міланської консерваторії як головного освітнього орієнтира для українських вокалістів другої половини XIX ст. З'ясовано, що цей заклад, заснований на фундаменті ломбардської вокальної школи, зумів поєднати академічну суворість із моделлю «навчання в

майстерні». Встановлено, що специфіка міланського вишколу полягала у всебічному розвитку артиста, де поруч із вокальною емісією обов'язковим було опанування декламації, мистецтва жесту та сценічної пластики. Це створювало можливості для формування універсального співака-актора, здатного відповідати новим вимогам веристського та реалістичного театру. Доведено, що для В. Астаф'євої, І. Бутенка та О. Мишуги Мілан став не так місцем навчання, як простором професійного самопізнання, де через подолання технічних труднощів та опір форсованому звуку відбувалося народження справжнього художнього стилю.

Окремим науковим виміром став детальний аналіз вокально-педагогічних систем провідних італійських майстрів, чиї методики уможливили підготовку яскравої плеяди українських виконавців. На прикладі теоретичної спадщини Леоне Джиральдоні, чиї праці «Теоретико-практичний посібник» та «Компендіум» стали перехідним містком від емпіричного способу освоєння манери *bel canto* до науково обґрунтованої фізіології співу, доведено, що концепція Л. Джиральдоні «вокальної боротьби» (*lotta vocale*) – антагонізму в роботі м'язів при вдиху та видиху – дозволила українським баритонам (зокрема О. Герасименку) опанувати відчуття стабільної опори звуку (*appoggio*), необхідне для виконання драматичного репертуару Дж. Верді. Виявлено, що практика впровадження Л. Джиральдоні системи «трьох кольорів» голосу (нормального, закритого та відкритого) забезпечила українським співакам інструментарій передачі тонких психологічних станів без втрати вокальної гігієни.

Встановлено, що присутність італійських педагогів у музичних центрах України (Києві, Харкові, Одесі) мала системний характер і пройшла шлях від камерного домашнього навчання в аристократичних салонах до професорських кафедр перших вітчизняних консерваторій. Досліджено роль Джузеппе Сарті у заснуванні Катеринославської музичної академії як першої спроби державного впровадження італійської освітньої моделі на українських землях. Виявлено вагомий внесок педагогів-італійців (А. Фаббрі, С. Сабателлі,

П. Кантареллі, Е. Гандольфі, Ф. Бугамеллі, Д. Дельфіно-Менотті та ін.) у формування академічного середовища. Зокрема, встановлено, що вимоги Федеріко Бугамеллі у Харкові та Етторе Гандольфі у Києві заклали стандарти «прикритого» округлого звуку та «внутрішньої посмішки», які стали еталонними для української вокальної школи початку ХХ ст.

У Розділі 2 також доведено, що італійська школа функціонувала як універсальна методична матриця, здатна до адаптації в різних соціокультурних умовах – від інститутів шляхетних дівчат до приватних музичних шкіл (С. Блуменфельда, М. Тутковського). Виявлення автентичних імен італійських наставників (таких як Полліоне Ронці для М. Лубковської та О. Каміонського) дозволило уточнити генеалогію вокальної спадкоємності, спростувавши певні біографічні неточності попередніх видань. Це підтверджує, що українські співаки свідомо обирали майстрів «*maestro di perfezionamento*», котрі володіли секретами сценічної декламації та кантилени.

Відтак, стверджено, що італійська оперна традиція у період останньої третини ХVІІІ – початку ХХ ст. виступила головним вектором професіоналізації українського вокального мистецтва. Вона не просто імпортувалася як зовнішній культурний продукт, а пройшла глибоку адаптацію у творчій діяльності українських співаків. ТанDEM «італійська технологія – українська ментальність» породив унікальний виконавський стиль, репрезентований іменами О. Мишуги та С. Крушельницької.

Доведено, що успіх М. Крушельницької у Мілані під керівництвом Ф. Креспі забезпечив визнання українського вокального ресурсу як рівноправної частини світового музичного контексту. Спадкоємність методів Ф. Креспі через її асистентку С. Козловську до Г. Крушельницької та О. Бандрівської демонструє плинність «італійського генетичного коду» в українській педагогіці, що продовжує жити в методиці викладання сучасних вокальних шкіл. Таким чином, у Розділі 2 дослідження доведено, що італійські співаки стали не лише педагогами для окремих українських виконавців, а й архітекторами вокального професіоналізму в Україні, коли італійська технічна довершеність виконавської манери *bel canto* стала інструментом емоційного виразу національної ідентичності.

РОЗДІЛ 3. ШЛЯХИ ПОШИРЕННЯ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКИМИ ВИКОНАВЦЯМИ Й ПЕДАГОГАМИ ВОКАЛУ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1 Виступи українських співаків у виконанні італійського оперного репертуару на європейських сценах ХІХ – початку ХХ століття

Досліджений у попередніх розділах масив зв'язків дозволив реконструювати розгалужену систему вокальної підготовки, ключову роль у якій відіграло наставництво провідних італійських майстрів. Встановлення спадкоємності між такими педагогами, як Е. Б'янккі, А. Ноццарі, П. Ронці та їхніми українськими учнями, підтверджує, що фундамент професійної майстерності вітчизняних співаків базувався на автентичній трансляції методів «старої школи».

Однак, цей аналіз був би неповним без розгляду практичної реалізації здобутого вишколу на провідних оперних сценах Європи. Саме успіх у відкритій конкуренції став головним критерієм ефективності засвоєної методики. Тріумфальна присутність українських імен на афішах Ла Скала, «Сан-Карло» та «Ковент-Гарден» маркувала перехід від етапу учнівства до повноправного лідерства у світовому оперному просторі.

Знаковою постаттю, яка першою унаочнила результативність такого синтезу, став Микола Іванович Іванов (Ivanoff). Його творча біографія є прикладом того, як під керівництвом видатних маестро природний потенціал представника української хорової традиції трансформувався у витончений професіоналізм зірки італійського стилю *bel canto*. Перебуваючи в Італії з 1830 року як пенсіонер Придворної співацької капели, Іванов під художнім наглядом М. Глинки розпочав перепрофілювання вокального апарату на оперний тип [7, с. 39]. Вирішальну роль у цьому процесі відіграло навчання у А. Ноццарі, чия методика була спрямована на досягнення ідеальної чистоти тембру [77].

Професійне становлення артиста відбувалося у взаємодії з корифеями епохи. Зокрема, Г. Доніцетті, прослухавши тенора в Неаполі, відзначив його потенціал і наполегливо радив розпочати самостійну оперну кар'єру, попри адміністративний тиск імперської влади щодо повернення до хорової служби [7, с. 34-35]. Дебютний виступ відбувся 6 липня 1832 року на сцені театру «Сан-Карло» в партії Ріккардо Персі («Анна Болейн»). Ця подія засвідчила, наскільки органічно співак засвоїв італійську манеру: орган королівства «Giornale del Regno delle Due Sicilie» підкреслював, що М. Іванов полонить слухачів «ніжним і зворушливим звучанням» [21.07.1832]. Болонське видання «Cenni storici» також акцентувало увагу на «прозорому та лункому» тембрі, що свідчило про бездоганну постановку голосу за канонами італійської школи [27.07.1832, р. 184].

Успіх М. Іванова підкріплювався професійною підтримкою Л. Лаблаша, який ставив майстерність українця в один ряд із мистецтвом легендарного Дж. Рубіні [7, с. 34]. Це визнання дозволило артисту у 1833 році прийняти запрошення до паризького Théâtre-Italien [199]. У Парижі він закріпив за собою статус соліста світового рівня, репрезентуючи італійську школу перед вибагливою європейською аудиторією. Характерно, що його популярність сягнула і сфери образотворчого мистецтва: скульптор Ж. П. Дантан увічнив образ співака, в якому сучасники вбачали не лише оперну зірку, а й представника «північних» країв з виразною національною ідентичністю [227].

Творчий злет М. Іванова нерозривно пов'язаний із багаторічною співпрацею з Дж. Россіні, який став його наставником і фактичним агентом. Маестро особисто опікувався репертуаром артиста, адаптуючи складні партії до специфіки його голосу. У листі від 3 березня 1834 року Дж. Россіні офіційно зарахував українського тенора до кола провідних майстрів італійської сцени [157, р. 45]. Кульмінацією їхньої співпраці стало перше італійське виконання духовного шедевра «Stabat Mater» (березень 1842 р., Болонья). Композитор обрав М. Іванова першим тенором, покладаючись на його здатність поєднати духовну глибину з технічною бездоганністю [7, с. 86].

Професійний авторитет М. Іванова дозволив йому стати одним із перших інтерпретаторів творчості Дж. Верді, який на той час лише розпочинав шлях до світового визнання. Попри те, що композитор особисто не знав артиста, він, дослухавшись до рекомендацій Дж. Россіні, погодився створити спеціальні вставні арії для М. Іванова в операх «Ернані» та «Аттіла» [131]. Це був винятковий випадок у практиці Дж. Верді, який зазвичай виступав проти будь-яких змін у своїх партитурах. Виконання М. Івановим арії «*Odi il voto, o grande Iddio*» у Пармі (1844-1845) продемонструвало новий тип тенорового співу – більш енергійний та патріотично забарвлений, що відповідав запитам епохи Рісорджименто [284].

Особливого значення набула участь М. Іванова у постановці опери «Аттіла» в Трієсті та Римі. Спеціально для українського тенора Дж. Верді написав романс «*Sventurato alla mia vita*», автограф якого свідчить про глибоку увагу композитора до вокальних можливостей артиста [240, р. 294]. Критика того часу, зокрема Франческо Далль'Онгаро, називала М. Іванова «тенором серця», підкреслюючи щирість його почуття, що виходило за межі суто технічної майстерності [7, с. 113]. У цей період мистецтво артиста стало частиною суспільного піднесення: його виступи в опері «Розбійники» та участь у виконанні національних гімнів у Римі та Болоньї (1848) підтвердили статус М. Іванова як провідного носія італійської культурної традиції в її найбільш героїчному вимірі [136, р. 474].

Після завершення активної фази гастрольної діяльності, зокрема тріумфальних виступів у Парижі сезону 1850-1851 років [203], артист остаточно оселився в Болоньї. Ставши невід'ємною частиною італійської культурної еліти, він зберігав багаторічну дружбу з Дж. Россіні до самої смерті маестро у 1868 році. Сучасники згадували, що «М. Іванов і Дж. Россіні бачилися щодня», що свідчило про винятковий рівень довіри композитора до виконавця, якого він називав «дорогим Ніколіно» [160].

Важливим аспектом реценції італійської традиції стала добродійна та меценатська діяльність співака. М. Іванов виступив одним із активних

фундаторів «Інституту Россіні» – інституції для підтримки літніх музикантів. Свою відданість справі він підтвердив, спрямовуючи значні кошти від виконання «Stabat Mater» та інших концертів до каси цього закладу [319, р. 103]. Навіть відійшовши від сцени, він зберігав статус «академіка-співака» Болонської філармонічної академії, залишаючись авторитетним консультантом з питань вокальної методики та стилю *bel canto* [123].

М. Іванов пішов із життя 18 липня 1880 року. Його поховання на кладовищі Чертоза в Болоньї стало подією загальноміської шани, а некрологи підкреслювали, що артист володів «рідкісним талантом, поєднаним із високою шляхетністю» [283]. Особистість М. Іванова постає як взірць «абсолютної» виконавської рецепції: українець за походженням, який завдяки італійській школі не лише досяг світових вершин, а й заклав фундамент для майбутніх поколінь вітчизняних співаків [228].

На відміну від колег, М. Іванов не залишив прямої педагогічної спадщини в Україні. Його кар'єра стала прикладом індивідуальної інтеграції в західноєвропейський мистецький простір, де він до кінця днів залишався репрезентантом італійського стилю. Проте успіх М. Іванова утвердив престиж українського імені на світових сценах, тоді як інші співаки, що пройшли італійський вишкіл, обрали шлях безпосередньої трансляції здобутого досвіду в українське культурне середовище.

Здобуття ґрунтовної підготовки в італійських маестро стало для багатьох українських артистів першим кроком до світової оперної сцени. Справжнім випробуванням для них ставав творчий успіх в Італії – країні, що вимагала не лише бездоганної техніки, а й глибокого розуміння традиції та харизматичного сценічного образу. Саме на провідних італійських сценах такі співаки, як С. Крушельницька, І. Бутенко та В. Астаф'єва, змогли реалізувати свій талант, ставши прикладами успішної інтеграції українського мистецтва у європейський контекст.

Серед них особливої уваги заслуговує постать І. Бутенка (1852–1891). Після навчання у відомого педагога А. Буцці в Мілані, артист здійснив свій

оперний дебют в італійському місті Мантуя. Критик Нотіс-Бруніс у газеті «Rivista teatrale melodrammatica» захоплено описував першу виставу опери «Сила долі» Дж. Верді у Соціальному театрі (Teatre Sociale), що відбулася 27 грудня 1882 року: «Джованні Бутенко, перший бас, молодий дебютант... чудово грає роль і отримує аплодисменти у дуеті з Леонорою у другій дії» [140]. Партнерами І. Бутенка в цій постановці виступили відомі тогочасні артисти: Амелія Конті-Фороні-Віллена (Леонора), Ерсілія Тосі (Преціозілла), Фенаролі Томмасо, Діодато Фаріна та Брагі Луїджі.

Згадки про українського баса швидко поширилися в італійській пресі. Газета «Rivista teatrale melodrammatica» відзначила «блискучий успіх „Трубадура“», де І. Бутенко отримав «багато оплесків та біс» [139]. 11 січня критики знову схвально оцінили виконання ним партії Фернандо: «Пан Бутенко... знає, що робити, аби йому аплодували за його прекрасний голос та розум» [287]. Успішний старт у Мантуї забезпечив співакові контракт у міланському театрі Dal Verme, про що преса повідомила вже у травні 1883 року [219].

Міланська преса активно анонсувала постановку «Жидівки» Ф. Галеві, роблячи оптимістичні прогнози. 14 вересня 1883 р. І. Бутенко тріумфально дебютував у партії кардинала де Броні. Рецензент Джорджіо зазначав: «Відзначився бас Бутенко ... своїм глибоким басовим покликом змушував публіку аплодувати в різних моментах» [141]. Видання «Il Corriere della Sera» підкреслило, що артист одразу завоював симпатію публіки, а газета «Lombardia» пояснила його початкову невпевненість хвилюванням, властивим усім першим виставам [189].

Газета «Perseveranza» детально проаналізувала вокальні дані співака: «Чудовий голос у баса пана Бутенка... обдарованого гарними артистичними якостями, правильною фразою, точною дією та інтонацією, рідкісною для басових голосів; басові ноти особливо гарні... він повинен набратися сміливості». Часопис «Italia» констатував повне подолання артистом сценічної

паніки: він демонстрував свій «прекрасний і потужний голос із упевненістю та ефектом» [196].

Натхненний успіхом, І. Бутенко прийняв пропозицію виступати в Неаполі. 1 січня 1884 р. у театрі «Сан-Карло» відбулася прем'єра «Джоконди» А. Понк'єллі. Критик Лебано у «Il mondo artistico» високо оцінив майстерність І. Бутенка, зауваживши, що той «в повній мірі володіє задатками великого артиста» [258]. Після цього розпочалися репетиції опери «Поліуто» Дж. Верді, де партнерами українця стали легендарні Ф. Таманьйо, Адіні-Арамбуро та Моріамі під керівництвом диригента Скалізі [257]. Завершення італійського періоду та повернення до Одеси у 1884–1885 рр. ознаменувало важливий етап трансляції принципів «італійської школи» в український культурний простір.

Водночас на обрії оперного мистецтва з'явилася постать тенора-лірика О. Мишуги (1853–1922). Його кар'єра, як і шлях І. Бутенка, була нерозривно пов'язана з італійською сценою, де його згодом визнають одним із найкращих ліричних голосів епохи.

Італія стала для О. Мишуги не лише місцем навчання, а й ареною першого грандіозного успіху, де він постав як сформований майстер міланської школи. Саме тут він обрав псевдонім Алессандро Філіппі – стратегічний крок для інтеграції в італійське оперне середовище та данина поваги батькові. Тріумфальна хода артиста розпочалася у 1883 р. з дебюту в театрі міста Форлі в опері Ф. Флотова «Марта». Реакція критики була миттєвою: авторитетне міланське видання (від 11.02.1883) відзначило тенора серед посереднього складу виконавців, констатувавши, що лише тенор Філіппі викликав справжній ентузіазм, а його романс глядачі вимагали виконувати на біс щовечора [138].

Невдовзі голос Філіппі зазвучав у міланському театрі «Даль Верме» (Teatro Dal Verme) у партії Едгардо («Лючія ді Ламмермур»). Цей виступ став остаточним підтвердженням його статусу, оскільки міланська публіка вважалася найсуворішим екзаменатором. Географія виступів стрімко розширювалася: Турин, Неаполь (театр Сан-Карло), Флоренція та Рим. Всюди

критики відзначали його бездоганну італійську дикцію, а публіка нагороджувала бурхливими оваціями [63, с. 8]. Особливим доказом визнання став епізод із колишньою вчителькою-скептиком, яка в Мілані була приголомшена метаморфозою його голосу. Це перетворення стало легендарним прикладом того, як правильна методика дихання (*appoggio*) та резонаторна постановка голосу здатні трансформувати природний матеріал.

Італійський вишкіл дозволив О. Мишугі стати провідним солістом у найвибагливіших музичних столицях – Відні, Празі та Варшаві. У лютому 1885 р. він дебютував у цісарському Відні на сцені Імператорського театру (*Teatro Imperial*). Попри виступи світових зірок, українець завоював прихильність у «Лючії ді Ламмермур» та «Ріголетто». Газета «*Rivista teatrale melodrammatica*» цитувала віденські відгуки: «Алессандро Філіппі – повний успіх... кожній п'єсі аплодували, незлічена кількість викликів». Окремо відзначалося, що артист отримав особисті поздоровлення від інтенданта імператорських театрів барона Гофмана, а фінальна арія викликала «загальний ентузіазм» [279]. Найвищою оцінкою став відгук критика Едварда Гансліка, який підкреслив, що О. Мишуга чарував «солодким голосом, сповненим предивно чистого тенорового звуку» [63, с. 11].

Не менш яскравим був успіх у Празі (1887), де газета «*Pragerabendblatt*» назвала виконання О. Мишуги у «Фаусті» «справжнім шедевром *bel canto*», відзначивши майстерне володіння нюансуванням [63, с. 13]. Особливе місце в кар'єрі співака посідала Варшава, де він роками залишався першим тенором Великого театру. Преса повідомляла про «величезний успіх «Фауста», де партнерами О. Мишуги були «ідеальна Маргарита – Бражніна та Мефістофель – Єромін [148]. Болеслав Прус зазначав у щоденнику: «Мишуга передусім вмів співати, розуміє і відчуває те, що співає». Польська преса ставила його в один ряд з Е. Карузо та М. Баттістіні, відзначаючи шляхетний металевий тембр голосу. У 1890 р. у Варшаві відбувся його легендарний драматичний виступ у «Фаворитці», присвячений пам'яті Марії Вісниської [63, с. 13].

Символічним актом професійного визнання став зв'язок із великим веристом Р. Леонкавалло. Композитор, почувши О. Мишугу в партії Каніо («Паяци») у Мілані, подарував йому клавір опери з особистим присвяченням, де підкреслив «точну інтерпретацію і чарівне мистецтво співу». Творець опери фактично визнав українського співака ідеальним втіленням свого задуму. Успіх О. Мишуги базувався на поєднанні волі, інтелектуального підходу та ідеальної італійської школи, що дозволило йому зберігати свіжість голосу до останніх концертів у 1921 році [64, с. 20].

Тріумфальна кар'єра О. Мишуги засвідчила конкурентоспроможність вітчизняних вокалістів на світовому рівні. Подібну траєкторію професійного становлення, засновану на академічному вишколі в італійських майстрів (класи професорів І. Галетті та В. Ванцо), продемонструвала і В. Астаф'єва. Її шлях на межі 1880-х – 1890-х років став черговим прикладом інтеграції української співачки в європейський мистецький контекст.

Згідно з архівними даними та автобіографією В. Астаф'євої, її професійний дебют відбувся у 1889 р. в міському театрі Пізи, після чого розпочалася інтенсивна серія виступів у Павії. [112]. 16 березня 1889 р. вона вперше виконала партію Мікаели в «Кармен» Ж. Бізе. Газета «Il mondo artistico» повідомляла про великий успіх вистави, де В. Астаф'єва («Piacque anche la Estafieff») виділялася разом із партнерами – Сарторі (Кармен), тенором Моцці та баритоном Альберті під керівництвом Е. Морреале [266]. Кореспондент К. Бертолацці у «Rivista Teatrale Melodrammatica» (від 23.03.1889) відзначав, що артистка викликала спонтанні овації, а пізніше назвав її виконання «божественним», підкреслюючи «ангельський» образ героїні [234]. Павійська «Corriere ticinese» також акцентувала на акторській грі співачки та повному втіленні нею задуму композитора [110].

У 1890 р. кар'єра артистки охоплює Кремону та Турин (Teatro Balbo), де вона блискуче виступає в ансамблі з Базіо, Бруно та Лопесом під керівництвом маестро Пальмінтарі [235]. Важливим етапом став сезон у Казерті (листопад 1890), де В. Астаф'єва як визнана «brava prima donna soprano» виконувала

складний репертуар: «Сила долі», «Бал-маскарад», «Ернані» Дж. Верді та «Марія ді Роган» Г. Доніцетті [225].

Особливе місце в італійській біографії співачки посідає місто Мессіна (Teatro Vittorio Emanuele, 1890–1891). Тут у пресі вперше з'являється подвійне прізвище – Астаф'єва-Коральт (Corolt/Coralt). Критики газет «Riscatto», «Fede e Avvenire» та «Imparziale» (грудень 1890) залишили захоплені відгуки про її Валентину в «Гугенотах» Дж. Мейєрбера. Вокалістку називали «гідним супутником» тенора Раунера, відзначаючи потужний (poderosa), свіжий та блискучий голос. Рецензенти підкреслювали її «вишукану освіту та глибоку культуру», зазначаючи, що публіка захоплювалася нею і як артисткою, і як особистістю. Виступи проходили під керівництвом Діконзі в ансамблі з Сабелліко, Сперо та Ротолі, а завершення кожного акту супроводжувалося викликами на біс [330].

Усі місцеві видання Мессіни писали про талант української співачки. Газета «Riscatto» відзначала «вишукану і невимушену манеру поведінки на сцені», а «Fede e Avvenire» підкреслювала силу голосу саме у високому регістрі. Рецензія в «Imparziale» від 31 грудня зафіксувала тріумфальний успіх дуету Валентини та Рауля (Раунера), яких викликали п'ять разів у центр уваги. Критики констатували, що В. Астаф'єва завоювала симпатії глядачів як «чудова артистка, сповнена великої та глибокої культури». У новому 1891 р. вона успішно з'явилася в ролі Маргарити у «Фаусті» Ш. Гуно [208].

Після успіху в Мессіні артистка отримала запрошення до міланського театру Ла Скала. «Rivista teatrale melodrammatica» від 8 грудня 1891 р. включила В. Астаф'єву до списку найнятих артистів на карнавальний сезон 1891-92 рр. разом із Т. Аркель, П. Чезарі та ін. [165]. У 1892 р. співачка працювала в Генуї (Teatro Carlo Felice), де брала участь у прем'єрі опери «Віндіче» маестро У. Масетті під керівництвом Артуро Тосканіні. Критика у рецензії Де Феррарі відзначила її «приємний і тривалий голос» та добросовісну інтерпретацію гострої ролі [161].

Навіть після сезону в Києві (1894), В. Астаф'єва поверталася до Мілана для вдосконалення майстерності у маестро О. Бімбоні [331]. У період 1905–1908 рр. вона знову активно виступала в театрах Турина, Парми та Трієста. Багаторазове повернення до Ла Скала як солістки (1892, 1894, 1907, 1908–1912) остаточно закріпило її міжнародний статус. Співачка володіла сильним драматичним сопрано найчистішої проби, широкого діапазону та надзвичайної краси. Її тріумфальні дебюти та постійна затребуваність на провідних італійських сценах свідчать про повну реалізацію українського таланту в межах італійської школи.

Тенденція утвердження українського імені стосувалася всього спектра вокальних тембрів. Поряд із сопрано, особливої уваги заслуговують представники низьких голосів, для яких італійський вишкіл став запорукою технічної стабільності. Яскравим прикладом є баритон О. Герасименко (1863–1921). Народжений у Києві, він став взірцем артиста, чий розвиток та перші значні успіхи нерозривно пов'язані з Італією [54, с.120].

Перші документальні підтвердження перебування О. Герасименка в Мілані знаходимо у випуску часопису «Rivista teatrale melodrammatica» від 1 червня 1890 р. Згодом видання вказало, що баритона було найнято до м. Савільяно (18.10–18.12) для виступів в операх «Фаворитка» Г. Доніцетті та «Порожній будинок» Лауро Россі [164]. Це ангажування свідчить про активне залучення артиста до театрального життя Італії ще на етапі підготовки.

Дебют О. Герасименка відбувся у 1891 р. в опері «Рюї Блаз» Філіппо Маркетті. У Кастільйоне-делле-Стів'єре (провінція Мантуя) він виступив під творчим псевдонімом Алессандро Гуеррас [166]. Вистава 20 червня пройшла з великим успіхом. Критик під псевдонімом Маестріс відзначив «чудовий успіх усіх номерів», де Гуеррас у ролі Саллюстіо був особливо виділений публікою. Місцева газета «Provincia di Mantova» (21.06.1891) описала його як «дуже здібного і сильного баритона із захоплюючими вокальними засобами», а часопис «Sentinella Bresciana» підкреслив ідеальну чистоту інтонації та постійне вдосконалення артиста [241].

Цей успіх приніс артисту нові контракти: 26 жовтня 1891 р. він виступив у ролі Ескамільйо («Кармен») у Нові-Лігуре [298], а 11 листопада – у ролі Лаерта («Міньйон» А. Тома) [299]. Видання «Rivista teatrale melodrammatica» зафіксувало бурхливі овації та цінні подарунки (брошку та каблучку) від глядачів [167]. Попри тимчасові проблеми зі здоров'ям, через які він змушений був відмовитися від роботи в Анконі (що викликало глибокий жаль імпресаріо Н. Фідори) [149], О. Герасименко невдовзі повернувся на сцену. 27 квітня 1892 р. газета «Il mondo artistico» повідомила про його успіх у «Фра-Дияволо» Д. Обера в мантуйському театрі Андреані (партія лорда Рокбурга) [323].

У серпні 1892 р. у комунальному театрі Б'єлли артист виконав головну партію в «Ріголетто» Дж. Верді. Часопис «L'eco dell'industria» характеризував О. Герасименка як актора і співака, що «співає зі знанням і пристрастю» [289]. Перед поїздкою до Задара (Хорватія) його ангажували до м. Сассарі. Італійська преса, зокрема «Rivista teatrale melodrammatica» (15.10.1892), високо оцінила виконання ним партії Альфіо («Сільська честь»), відзначивши вміння поєднувати легкий характер Лаерта з драматизмом образу нещасного чоловіка [142]. Після успішного сезону в Одеському театрі (1893–94) [222], О. Герасименко у липні 1894 р. повернувся до Італії (Вілла д'Адда), де місцеві газети сповіщали про його великий успіх за кордоном та свідомий вибір на користь італійських театрів [124].

З травня 1895 р. О. Герасименко продовжив активну діяльність. Газети відзначили його успіх у партії графа де Невера («Гугеноти») у театрі Марручіно (К'єті). Часопис «La Secale» назвав його «досконалим і бездоганим актором» [290], а газета «Lo Sveglarino» підкреслила м'якість та приємність його голосу [291].

Подальша хронологія виступів артиста лише підтверджувала його сталий успіх на італійській сцені. Зокрема, у січні 1896 року О. Герасименко здобув черговий тріумф у Пістойї (театр Манцоні), виконавши партію Тореадора («Кармен») [267] та сержанта Леско в опері «Манон» Ж. Массне.

Критика відзначала «красиву фігуру, протяжний теплий голос та розумну гру», що викликало захоплення публіки [327].

Вже у березні того ж року співак виступив у театрі міста Форлі в «Травіаті», де за виконання арій та дуетів був визнаний критикою як розумний актор із міцними вокальними засобами [179]. Особливо значущим етапом стали червневі вистави «Богемі» у Тренто, де під керівництвом видатного А. Тосканіні О. Герасименко чотири рази поспіль представив партію Шонара, яку фахівці оцінили як відмінну за рівнем майстерності [304].

У серпні 1896 р. газети «Il mondo artistico» та «Il Risveglio» захоплено писали про виступи О. Герасименка в «Богемі» у Фермо [285] та Варезе, називаючи його «справжньою знахідкою» для опери Дж. Пуччіні [305]. Цей успіх привів до нових ангажементів у Тревизо (жовтень 1896) [181] та Модені (січень 1897) [286]. Попит на артиста був настільки високим, що він мав можливість обирати між контрактами в Катанії, Венеції та Трієсті. Зрештою, інтенсивний італійський період сформував його як майстра високого класу, що дозволило йому впевнено продовжити кар'єру в Бакинській та Тифліській операх, а згодом стати солістом Великого театру в Москві (1902–1921) [54, с. 120].

Досвід О. Герасименка довів, що італійський вишкіл здатен перетворити початківця на затребуваного європейського майстра. Водночас рецепція традиції відбувалася і через апробацію вже сформованих артистів, прикладом чого є творчий шлях М. Лубковської. На відміну від колег, вона прибула до Італії як зріла виконавиця з чудовою репутацією, готова до негайної інтеграції у складний оперний контекст Апеннін.

Її першим значним успіхом став зимовий сезон 1893–1894 років у Театрі Россіні (Пезаро). Газета «Rivista teatrale melodrammatica» (23.12.1893) анонсувала постановку «Манон» Дж. Пуччіні, характеризуючи М. Лубковську як «талановиту голосом і талантом артистку» [300]. Прем'єра стала резонансною культурною подією: у звіті від 1 лютого 1894 року зазначалося, що М. Лубковська була визнана «гідною героїнею», якій аплодували протягом

усієї вистави. Критика відзначала її «неабиякий розум та витончений метод», а публіка змусила артистку повторити на біс ключові фрагменти: анданте «In quelle trine morbide», менует, фінальну сцену та тріо другої дії [302].

Рецензент Франко підкреслював, що М. Лубковська виявилася «актрисою-співачкою першого гатунку», здатною дати «найщасливішу інтерпретацію» складної ролі. У залі театру Россіні артистка разом із тенором Тромбеном та маестро Сакконі неодноразово викликала на сцену для подяк. По завершенні сезону преса зафіксувала її від'їзд до Львова (8 лютого 1894 р.), що поклало початок активним переміщенням співачки між європейськими та вітчизняними сценами [226].

Найвищим досягненням, що закріпило статус М. Лубковської у світовій оперній ієрархії, стала участь у сезонах міланського театру Ла Скала. У випусках «Il Mondo Artistico» від 15 лютого та 1 березня 1895 року зазначалося, що примадонну «високо оцінили за виконання партії Рафаелли в опері „Батьківщина“ Паладія». Місцева преса вихваляла її «чудову методику» та «виразну інтерпретацію» [174].

Особливою рисою професійного побуту М. Лубковської була її незалежність як «вільної художниці». Вона регулярно публікувала в пресі координати для переговорів про контракти – чи то в Мілані (Borghetto, 3), чи в Києві (вул. Рейтарська, 29) [152; 153]. Повернувшись до Києва у травні 1894 року, вона здобула черговий тріумф у виставі «Міньйон» Амбруаза Тома, після чого італійські видання констатували, що така «розумна, блискуча співачка» була б «чудовим придбанням для наших основних театрів» [171]. Навіть виконуючи вдома російською мовою партії в «Аїді» Дж. Верді, «Маккавейх» А. Рубінштейна чи «Піковій дамі» П. Чайковського, М. Лубковська залишалася носієм італійської естетики, отримуючи «перші нагороди» поруч із такими майстрами, як Папов-Барбіні та Виноградов [325].

На початку 1896 року гастрольний маршрут М. Лубковської знову охопив Геную. У місцевому театрі «Карло Феліче» вона взяла участь у постановці опери «Вертер» Ж. Массне. Згідно з відгуками преси від 31 січня

1896 року, артистка виконала партію Карлотти, продемонструвавши «талант і багато грації» [294]. Цей виступ став логічним продовженням її італійської серії виступів після Мілана та Пезаро.

Аналіз закордонної діяльності М. Лубковської в середині 1890-х років дозволяє стверджувати, що вона була однією з небагатьох представниць київської школи, кому вдалося досягти повної творчої інтеграції в італійську оперну систему. Її успіх на сценах Пезаро, Генуї та міланського театру Ла Скала свідчить про те, що італійський метод, засвоєний у П. Ронці, був не лише технічним фундаментом, а й стилістичним маркером, який дозволяв їй вільно конкурувати з європейськими примадоннами.

Подальше повернення М. Лубковської до Києва на постійній основі ознаменувало етап екстраполяції накопиченого досвіду на вітчизняний ґрунт, де вона продовжувала демонструвати канони *bel canto* вже як визнана майстриня київської сцени. Не менш яскраво тісний зв'язок українського вокального мистецтва з італійською традицією демонструє історія ще однієї видатної постаті – С. Крушельницької (1872–1952). Її шлях до світового визнання був нерозривно пов'язаний з інтенсивним навчанням та першими тріумфами на оперних сценах Італії.

Творчий шлях Соломії Крушельницької демонструє найтісніший зв'язок українського вокалу з італійською школою. Аналіз її перших кроків на апеннінських сценах крізь призму тогочасної преси дозволяє простежити виконавську адаптацію артистки до вимог манери *bel canto* ще до здобуття нею всесвітньої слави.

Видання «*Rivista teatrale melodrammatica*» почало висвітлювати успіхи С. Крушельницької ще до приїзду в Італію, що свідчило про активну підтримку з боку її педагога Ф. Креспі. Вже 8 червня 1894 р. часопис відзначив її вдалий дебют у Львові («Фауст», «Аїда», «Трубадур») [173], а у грудні того ж року підкреслив, що співачка вихована за «найправильнішою методикою» [172], як і всі учні Ф. Креспі [79, с. 17-18].

З початком 1895 р. італійська преса регулярно фіксувала розширення її репертуару. Повідомлення про тримісячний контракт із Львівським театром [176] стало підтвердженням зростання міжнародної цінності С. Крушельницької. Важливою була рецепція її виступів у «Манон» Дж. Пуччіні: критика відзначала «прекрасний голос, навчений чудовим методом», та вдалу інтерпретацію, що викликала овації після «Ora o Tirsi» та фінального дуету [174]. Газета «Il Mondo» (21.03.1895) акцентувала на вокальній універсальності Соломії, вказуючи, що окрім шести вистав «Манон», вона успішно виконала Маргариту («Фауст»), Сантуццу («Сільська честь») та Мікаелу («Кармен»), останню з яких підготувала за кілька днів для допомоги антрепризі [224].

Окрім шліфування виконавської манери *bel canto*, С. Крушельницька звернулася до складного драматичного репертуару Ріхарда Вагнера. У 1895 р. вона вирушила до Відня студіювати вагнерівський стиль у професора Фердинанда Сгера. Як зазначає Михайло Головащенко, саме італійська школа Ф. Креспі дала співачці запас міцності для опанування партії Ельзи в «Лоенґріні» без шкоди для вокального апарату [79, с. 19].

Офіційний італійський дебют артистки відбувся на межі 1895–1896 рр. у Кремоні. «Rivista teatrale melodrammatica» (11.01.1896) назвала її «найчарівнішою Манон» у театрі Понкієллі [247], а місцеві видання «Interessi Cremonesi» та «Il Progresso» охарактеризували її як сопрано першого класу [79, с. 20]. Успіх продовжився в «Гугенотах» у партії Валентини (січень 1896), де вона виступила в ансамблі з Норді та Свестад [254]. Особливим виявом професійної відданості стала заміна хворої колеги в головній ролі в опері «Маріон Делорм» А. Понк'єллі (21.02.1896), завдяки чому артистка врятувала виставу. Директори театру у офіційному листі висловили повне задоволення її драматичним талантом, пророкуючи співачці майбутні тріумфи [150].

Після успіху в Кремоні творчий шлях С. Крушельницької проліг через міста Адріатичного узбережжя, які на той час перебували під інтенсивним італійським культурним впливом. Протягом квітня-травня 1896 року вона

закріпила статус зірки в Зарі (нині Задар, Хорватія). Часопис «Rivista teatrale melodrammatica» (15.04.1896) відзначив її «широкий голос та неперевершений талант» у партії Амелії («Бал-маскарад») [314]. Не менш вражаючим був успіх у «Гугенотах» Дж. Меєрбера, де дует Валентини та тенора Копполи (Рауль) викликав «невимовний ентузіазм» публіки. Газета «Il Dalmata» (10.05.1896) підкреслила, що вокальні дані артистки поєднувалися з глибоким вивченням персонажа [334]. Саме в цей період критика почала вирізняти силу її голосу, як таку, що «зігріває», а в синергії з італійською школою створює ефект непідробної пристрасті [79, с. 21].

Кульмінацією сезону в Зарі став «Вечір Крушельницької» (15.05.1896) з оперою «Ернані», де роль Ельвіри принесла їй «безмежні оплески» та цінні дарунки [178; 315]. Висока затребуваність співачки сприяла її негайній реконфірмації для виступів у театрі Маццолени в Себеніко (Шибеник). Тут її участь у відкритті театру та вечір з «Ернані» перетворилися на справжнє свято. [313].

У липні 1896 року географія виступів розширилася до Кракова. Артистка відмовилася від вигідного контракту в Тифлісі на користь надзвичайних вистав у Кракові, де за «блискучі умови оплати» вона представила різноплановий репертуар: від дебюту в «Жидівці» до тріумфів у «Лоенґріні», «Фаусті» та «Балі-маскараді» [177; 180].

Наприкінці 1896 року С. Крушельницька знову повертається до італійського контексту, цього разу до Трієста. Виступ у ролі Леонори («Сила долі» Дж. Верді) у вересні 1896 року отримав одностайне схвалення газет «Adria» та «Mattino», які відзначили її «чудові якості» та бездоганну школу співу [320]. Після короткого перебування в Мілані у жовтні 1896 року для планування подальшої стратегії, артистка вирушила до Одеси. Сезон в Одеському муніципальному театрі (листопад 1896 – березень 1897) став знаковим етапом апробації італійського досвіду на вітчизняній сцені, де вона представила не лише відомі партії, а й складні образи в «Джоконді» А. Понк'еллі та «Тангейзері» Р. Вагнера.

У травні 1897 року С. Крушельницька розпочала свою першу тривалу заатлантичну подорож до Чилі. Контракт із муніципальним театром Сантьяго ознаменував її перехід до статусу світової примадонни. Дебют в «Аїді» змусив чилійську пресу («El Ferrocarril», «La Libertad Electoral») порівнювати її з найвидатнішими італійськими сопрано, акцентуючи на «металевому блиску» високих нот [293]. Протягом чотирьох місяців вона виконала дев'ять провідних партій, серед яких Рахіль («Жидівка»), Маргарита («Фауст» Шарля Гуно), Манон («Манон Леско» Дж. Пуччіні) та Ельза («Лоенгрін» Р. Вагнера). Критика «El Arte» особливо виділяла її акторську гру в сцені церкви («Фауст») та здатність підкреслити драматизм музики Дж. Пуччіні «з воістину ангельською грацією» [246].

Повернувшись до Італії восени 1897 року з репутацією світової зірки, С. Крушельницька пройшла остаточне випробування в Пармі (сезон 1898 р.). Виступ у ролі Ельзи в опері «Лоенгрін» на сцені Королівського театру (Teatro Regio) став сенсацією. Для вибагливої пармської публіки її трактування Вагнера стало відкриттям: газета «Gazzetta di Parma» писала про «ідеальну Ельзу» [295], яка гармонійно поєднала німецьку містику з м'якістю італійського вокалу [79, с. 23]. Рецензія в «Rivista» (09.01.1898) підтвердила, що С. Крушельницька заслужила звання найвидатнішої співачки сезону, сформувавши разом із партнерами Черазолі та Кремоніні ідеальний художній ансамбль [233].

Після успіху в Пармі кар'єра С. Крушельницької набула справді світового виміру. Період 1898–1902 рр. позначений тривалим ангажементом у варшавському Великому театрі – одному з найвпливовіших оперних центрів Європи з міцними італійськими традиціями. Музичний критик Антоній Сигетинський зазначав, що артистка стала «кумиром публіки» в операх «Галька» та «Графиня» С. Монюшки, «Аїда» та «Трубадур» Дж. Верді. Попри глибоке трактування польського національного репертуару, С. Крушельницька незмінно підкреслювала своє українське походження [79, с. 24-25].

Паралельно вона щороку виступала в складі італійської трупи Маріїнського театру в Петербурзі поряд із Е. Карузо, М. Баттістіні та Л. Тетрацціні. Італійські оглядачі в Петербурзі фіксували «невимовне захоплення» від її партій у «Джоконді» та «Трубадурі», де вокальні дані дозволяли їй домінувати у найскладніших драматичних вузлах [79, с. 27-28]. У 1902 р. відбувся знаменний дебют у паризькій «Гранд-Опера» («Леоенгрін» з Яном Решке), де преса відзначила ідеальну французьку вимову та італійську вокальну шляхетність. Наступний 1903 р. пройшов під знаком виступів у неаполітанському театрі «Сан-Карло» («Аїда») та гастролей у Єгипті (Каїр, Александрія). Критики журналу «Богема» акцентували на створенні «правдивої і живої постаті», що вражала пластикою та вокалом [79, с. 34].

Віхою в історії опери став 1904 рік. Після провалу першої редакції «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні запропонував саме С. Крушельницькій головну партію в оновленій версії твору. Вистава у театрі «Гранде» (Брешія, 28 травня 1904 р.) закінчилася безпрецедентним успіхом, зафіксувавши за співачкою статус «рятівниці» шедевра. На знак подяки композитор подарував їй портрет із присвятою «Найпрекраснішій і найчарівнішій Баттерфляй» [79, с. 36].

На початку 1905 р. «Rivista teatrale melodrammatica» включила портрет українки в «Альманах італійського театру» поруч із Дж. Пуччіні, що маркувало її статус зірки першої величини. Римські гастролі в театрі Костанці розпочалися з аншлагової «Аїди». Леопольдо Бандіні назвав її «грандіозною Аїдою» [144] та «ідеальною Брунгільдою», відзначаючи мудру дикцію та вишуканість інтерпретації, яка особливо засяяла в останньому акті [312]. Продовженням став успіх в опері «Адріана Лекуввер» Ф. Чілеа, де С. Крушельницька продемонструвала «великий розум і художнє почуття», змусивши публіку вимагати біс після арії «Son amile ancella» та фінальної сцени [243]. Кульмінацією сезону став благодійний вечір 23 лютого 1905 р. під патронатом Короля та Королеви Італії, після якого монарше подружжя висловило артистці особисту подяку за «божественний» спів [146].

Римські успіхи С. Крушельницької не обмежувалися драматичним репертуаром. 9 березня 1905 р. видання «Rivista» анонсувало її участь у «Богемі» Дж. Пуччіні, де артистка постала «чарівною Мюзеттою» [306]. Не менш вражаючим стало виконання партії в опері «Мануель Менендес» Л. Філіасі: її голос називали «справді райським» за солодкістю та чистотою, а вступний романс, виконаний «божественно», довелося повторювати на біс [147]. Універсальність співачки – здатність переходити від складних драматичних вузлів до лірико-колоратурних партій – порівнювалася сучасниками з майстерністю Федора Шаляпіна [79, с. 27].

16 березня 1895 р. відновлена постановка «Валькірії» Р. Вагнера у театрі Констанці підтвердила статус С. Крушельницької як «найвищої інтерпретаторки» цього репертуару [307]. У ролі Брунгільди вона продемонструвала «майже чоловічий темперамент», зберігаючи при цьому шляхетність образу [79, с. 40]. Подальші вистави «Аїди» Дж. Верді та «Адріани Лекуврер» Ф. Чілеа лише підсилювали ентузіазм публіки, що супроводжувався безперервними викликами на сцену та вимогами повторів ключових арій.

Прощальний вечір у Римі 11 квітня 1905 р. з оперою «Аїда» перетворився на виняткову подію в культурному житті столиці. Сцена була вкрита дощем квітів, а артистці піднесли цінні дарунки, зокрема срібний сервіз із монограмою та розкішний альбом з автографами найвидатніших митців Італії – Дж. Пуччіні, Ф. Чілеа, М. Серао та М. Інкальянті. Цей жест став актом офіційного визнання її як «володарки співу» [184].

Аналіз провідних італійських газет за 26 квітня 1905 р. дозволяє реконструювати атмосферу цього вшанування: «Giornale d'Italia» назвав вечір «чудовим і вдалим», підкресливши, що «Аїда» стала найкращою виставою сезону завдяки «надзвичайно успішній інтерпретаторці»; «Popolo Romano» констатувала: «більш урочистого плебісциту не могло бути надано великій артистці», описуючи сцену як «теплицю квітів», серед якої публіка стоячи вітала Соломію шаленими вигуками; «Patria» акцентувала на інтелектуалізмі

співачки, зазначаючи, що її мистецтво однаково досконало розкривається в кожному втіленні – «будь то Аїда, Адріана чи Валькірія». Видання висловило спільне бажання римської публіки знову почути «чарівність її співу»; «Tribuna» та «Giornale di Roma» описували вечір як «синтез прекрасних вечорів сезону», де сцена після третього акту перетворилася на квітучий сад, а зворушена артистка багаторазово з'являлася на просценіум під «сердечні привітання» [248].

Ці римські тріумфи остаточно закріпили за С. Крушельницькою статус однієї з найвпливовіших примадонн Європи, чиє мистецтво стало еталоном вокальної та акторської майстерності того часу.

Після римського успіху С. Крушельницька переїхала до Равенни, де 8 травня 1905 року здобула чергове визнання в опері «Адріана Лекуввер» на сцені театру Аліг'єрі. Кореспондент Граціані повідомляв про «безперервні оплески» на адресу співачки та її партнерів – Верже, Гаспаріні та Кверчіа під керівництвом маестро Танго [297]. Телеграми від Касалі (15 травня 1905 р.) підтверджували «ентузіастичний успіх» вистав, характеризуючи С. Крушельницьку як «недосяжну артистку», чия сцена смерті в фіналі зворушила всю аудиторію. Особливо відзначалося виконання арії «*Poveri fiori*», яку за вимогою публіки довелося повторювати [296].

Зростаючу популярність артистки підтверджувала італійська преса: 1 травня «*Rivista teatrale melodrammatica*» опублікувала її портрет у костюмі Адріани, а 15 травня журнал «*Il Trovatore*» – у образі Брунгільди, що підкреслювало репертуарну універсальність співачки [183]. Граціані детально аналізував її гру, зазначаючи, що публіка миттєво визнала в ній велику майстерність уже з перших нот. Критик особливо виділяв сцену ревнощів у другому акті та «сублімне» виконання дуетів із Мауріціо [238]. 23 травня 1905 року часопис «*L'Arte Melodrammatica*» назвав її «знаменитою актрисою-співачкою» [186], а наприкінці сезону в Равенні було влаштовано окремий «вечір на честь Крушельницької» [237].

Осінній сезон 1905 року розпочався для артистки в Муніципальному театрі Болоньї під керівництвом імпресаріо Т. Поццалі. Вона була заявлена як головна інтерпретаторка в «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні та «Кассандрі» В. Гнеккі. Стефано Перотті (23 жовтня 1905 р.) писав про високі очікування публіки, підігріті славою залучених зірок, зокрема тенора Джузеппе Боргатті [127].

Прем'єра «Мадам Баттерфляй» (31 жовтня 1905 р.) стала тріумфальною. С. Перотті відзначав «незайманий, свіжий та гнучкий» голос С. Крушельницької, яка створила ідеальний образ Чіо-Чіо-Сан, майстерно висвітлюючи кожен психологічну позу героїні [144]. Навіть на шостій виставі публіка обсипала артистку оваціями, особливо після сцени «прибуття корабля».

Важливою подією стала прем'єра одноактної опери «Кассандра» В. Гнеккі (5 грудня 1905 р.), де С. Крушельницька виконала партію Клітемнестри (Боргатті – Агамемнон). Робота над цією «грандіозною евокацією грецької трагедії» (як зазначив критик С. Перотті у газеті «Il Mondo artistico») продемонструвала інтелектуалізм співачки та її здатність працювати з експериментальними партитурами модерну, виходячи за межі традиційного примадонства у сферу чистого мистецького пошуку [308].

Наприкінці 1905 року С. Крушельницька вже мала сформований графік міжнародних гастролей, включаючи контракти з лісабонським театром Сан-Карло [185]. На початку 1906 року вона розпочала роботу в туринському театрі Реджо. 7 січня кореспондент Пенна повідомив про «чудовий вечір» з «Мадам Баттерфляй», де артистка вкотре постала як «неперевершена головна героїня» [311].

Вистава проходила під керівництвом А. Тосканіні, чия співпраця з С. Крушельницькою стала визначальною для обох митців. Маестро, відомий своєю надзвичайною вимогливістю, вважав українську співачку рідкісним винятком серед вокалістів, високо цінуючи її музикальність та залізну дисципліну [79, с. 40]. 16 лютого 1906 року телеграма з Турина сповістила про

успіх відновленої через шістнадцять років опери «Лорелай» А. Каталані. С. Крушельницьку, яку критики назвали «енергійною та дуже ніжною», разом із партнерами (Е. Тромбен, Леліва, Рапісарді) неодноразово викликали на біс разом із А. Тосканіні [310]. За спогадами сучасників, маестро згодом так і не зміг знайти іншої виконавиці, яка б так досконало поєднувала в цій партії сиреноподібну магію та вокальний драматизм [79, с. 39].

Після напруженого періоду в Італії та Португалії преса повідомила про переїзд С. Крушельницької до Палермо (2 квітня 1906 р.) [212]. Однак її перебування там було затьмарене серйозним інцидентом: 22 квітня 1906 р. у рубриці «День за днем» з'явилася інформація про позов імпресарію театру Массімо, який вимагав 60 000 лір відшкодування за невиконання контракту [188]. Попри юридичні складнощі, вже 28 квітня співачка вирушила до Буенос-Айреса [214]. Період 1906–1913 рр. став епохою її регулярних тріумфів в Аргентині, де С. Крушельницька разом із А. Тосканіні презентувала італійську школу, ставши живою легендою театру Колон [211]. 2 жовтня 1906 р. артистка повернулася до Мілана, готуючись до однієї з найскладніших прем'єр – «Саломеї» Р. Штрауса [213].

12 листопада 1906 р. кореспондент С. Перотті писав з Болоньї про відкриття меморіальної дошки на честь вагнерівських вистав у Театрі Комунале. У межах урочистостей (27 листопада) С. Крушельницька разом із басом Адамом Дідуром виконала фінальну сцену з «Валькірії». Критика відзначила її чудовий голос та сценічну пластичність [187; 309]. Початок 1907 р. ознаменувався виступом у Ла Скала в опері «Трістан та Ізольда» [281]. 3 лютого 1907 р. кореспондент Вівіані підтвердив успіх артистки, назвавши її Ізольду чарівною завдяки акторській інтелігентності [282]. М. Головащенко підкреслює, що ця партія стала для неї «другою натурою» і вершиною вагнерівського співу в італійській традиції [79, с. 39].

Навесні 1907 р. С. Крушельницька готувалася до прем'єри опери «Глорія» Ф. Чілеа в Ла Скала. Виконання нею головної ролі Глорії де Барді разом із Зенателло та Амато підтвердило статус співачки як головного

«інструмента» для втілення найсучасніших ідей того часу [280]. Довіра таких композиторів, як Дж. Пуччіні, Р. Штраус та Ф. Чілеа, свідчила про те, що її італійський вишкіл був ідеальним для інтерпретації оперних новинок [79, с. 39].

Протягом 1908–1910 рр. С. Крушельницька стала центром тяжіння для композиторів-модерністів. Саме їй довірили італійські прем'єри опер Р. Штрауса «Саломея» (1906–1908) та «Електра» (1909) у Мілані [79, с. 39-40]. У 1910–1912 рр. вона продовжувала щосезону відкривати вистави в театрі Колон, паралельно виступаючи в Римі (Брунгільда у «Загибелі богів», 1911) та Неаполі (Ізольда, 1912). У цей період С. Крушельницька фактично не мала конкуренток у драматичному сопрановому репертуарі.

Завершальним акордом італійської оперної епопеї стала участь у прем'єрі опери І. Піццетті «Федра» (лютий 1915 р., Ла Скала). Після 1915 р. С. Крушельницька, будучи на вершині слави, почала поступово відходити від масштабних оперних постановок заради тоншої камерної роботи. У 1916-1920 рр. вона ще з'являлася в окремих виставах у Монте-Карло («Євгеній Онегін», «Демон»), Лісабоні («Мадам Баттерфляй») та Неаполі («Лоенгрін», «Лорелея»), проте основний акцент змістився на сольне концертування [79, с. 41].

З 1923 р. артистка розпочала масштабні турне Європою та Америкою як камерна співачка. Її програми, що включали твори від К. Монтеверді до М. Мусоргського та обов'язкові блоки українських пісень в обробці М. Лисенка та В. Матюка, були справжніми мистецтвознавчими лекціями. Американський критик Дж. Дюваль підкреслював, що італійська школа дозволяла їй робити кожен звук максимально змістовним, порівнюючи її обдарування з пісенним талантом Леман та артистичним обдаруванням Бернгардт [79, с. 41-42].

У 1920-х роках С. Крушельницька мешкала у Віареджо, де її вілла «Salome» стала важливим центром культурного тяжіння. Попри тривале перебування в Італії, співачка щороку приїздила до Галичини, беручи участь у

ювілейних концертах на честь І. Франка та М. Лисенка. М. Головащенко наголошує, що С. Крушельницька ніколи не розривала зв'язків із «радикальним» колом своїх друзів – М. Павликом та І. Франком, підтримуючи українську справу морально та матеріально [79, с. 42].

Остаточний переїзд до Львова у 1939 році став точкою повернення світового досвіду в національне русло. Навіть після націоналізації радянською владою її будинку, С. Крушельницька зосередилася на викладанні у Львівській консерваторії. Ставши професором, вона ввела італійську методику Ф. Креспі в українську освіту. Учні артистки згадували її вимогу до дисципліни дихання, що було запорукою довголіття її власного голосу. Останній публічний виступ С. Крушельницької у 1949 році (у віці 77 років) став ілюстрацією життєздатності правильно поставленого італійського методу, що дозволяв вокалу звучати шляхетно навіть у похилому віці [79, с. 44].

Кар'єра С. Крушельницької, задокументована сотнями вирізок італійської преси, є еталонним прикладом становлення української співачки як світової зірки першої величини. Її здатність поєднувати манеру *bel canto* з драматичним інтелектуалізмом змінила оперний репертуар кінця XIX – початку XX століття. Проте для повного охоплення феномену українського оперного мистецтва необхідно звернути увагу і на інших артистів, чий шлях був не менш насичений міжнародним визнанням. Вивчення кар'єри Оскара Каміонського через призму італійських та світових видань дозволить підтвердити системний характер присутності українських талантів на провідних сценах світу.

Особливе місце серед українських вокалістів кінця XIX – початку XX століття посідає баритон О. Каміонський. Дослідження одеських періодичних видань дозволяє уточнити деталі його доартистичного періоду: перед початком музичної кар'єри він здобув звання провізора при Московському університеті. Проте у 1888 р. він вступив до Петербурзької консерваторії (клас проф. С. Габеля), а завдяки рекомендаціям А. Рубінштейна та П. Чайковського

отримав можливість стажуватися в Італії [95]. Навчання у Мілані в професорів Ч. Россі та П. Ронці заклало фундамент його італійської виконавської манери, що згодом стане характерною ознакою його стилю.

Італійський період (1892–1893) став часом стрімкого утвердження артиста. Аналіз часопису «Il mondo artistico» дозволяє внести корективи в його біографію: дебют та основні успіхи О. Каміонського пов'язані з неаполітанськими театрами «Белліні» та «Саннаццаро» (Teatro Sannazzaro). У січні 1892 р. видання повідомило про вдалий дебют баритона у театрі «Белліні» в партії Валентина («Фауст» Ш. Гуно, диригент Ч. Россі). Критика характеризувала його як «дуже хорошого і красивого новачка», відзначаючи поєднання вокальних даних із артистизмом [322].

31 січня 1892 р. «Il mondo artistico» зафіксувало «щасливий успіх» постановки, де О. Каміонський вразив публіку рівнем сценічного мистецтва, що змусило його повторити арію на біс [262]. Ці відгуки спростовують уявлення про нього як про початківця; навпаки, вони свідчать про прибуття до Неаполя вже зрілого майстра. 10 березня 1892 р. видання наголошувало, що артист одразу зарекомендував себе як виконавець із високими художніми якостями, що призвело до продовження його контракту на період Великого посту [220].

Репутація О. Каміонського зміцнювалася надзвичайно швидко. 27 квітня 1892 р. газета «Corriere di Napoli» вже називала його «добре відомим», акцентуючи на ефектному виконанні ролі Валентина [260]. Це свідчить, що за кілька місяців співак пройшов шлях до впізнаваного соліста неаполітанської сцени. Важливою подією стала участь у постановці «Кармен» Ж. Бізе (травень 1892). Газета «Il Nuovo Guelfo» (06.05.1892) зауважила: «Каміонський – прекрасний співак, і якби ми не знали, що він новачок, ми б заклалися, що це досвідчений артист» [263]. Таке порівняння зі «старими майстрами» підтверджує високу якість школи Ронці.

Універсальні здібності артиста були доведені 17 травня 1892 р. у новій опері «Мерседес» Д. Пеллегріні, де його назвали «чудовим баритоном»,

здатним працювати з сучасним матеріалом [259]. П'ятимісячний сезон у «Белліні» став плацдармом для запрошення до театру «Саннаццаро» на період з липня по жовтень. «Il mondo artistico» (04.06.1892) підкреслювало його високу комерційну цінність для антрепренерів. 24 червня видання офіційно включило О. Каміонського до списку «перших баритонів» сезону [221]. Відкриття сезону 2 липня оперою «Ловці перлів» Ж. Бізе (партнери – І. Дель Торре, тенор Джордано) під керівництвом маестро Ломбарді знову підтвердило стабільність вокальної форми українського артиста та його здатність утримувати увагу аудиторії навіть у складний літній сезон [321].

Серпень 1892 року приніс О. Каміонському нові успіхи у репертуарі стилю *bel canto*. 3 серпня видання анонсувало постановку «Фаворитки» Г. Доніцетті [261], а вже 7 серпня преса підтвердила «тривалі оплески» та «часті виклики» артистів на біс. О. Каміонський у цій партії продемонстрував не лише технічну бездоганність, а й особливу стилістичну чуйність, що викликала захоплення неаполітанських меломанів. Його поява в афішах поруч із такими майстрами, як Монті-Бандіні та Ланфреді, свідчила про входження українського баритона до елітарного кола оперних виконавців Італії [264].

Особливого наукового інтересу заслуговує участь О. Каміонського у камерних вечорах, що розкривало його талант як витонченого інтерпретатора. 4 вересня 1892 року «Il mondo artistico» детально описувало «понеділки мистецтва» в домі Мікеле Уди. Тут артист з великим почуттям виконував арію Нерона А. Рубінштейна, яку критика назвала «перлиною оригінального фразування», а також дует Рибалок П. Перкопо та арію короля Лахора з опери «Марія Магдалина» Ж. Массне [229]. Ці виступи в камерній обстановці дозволяли фахівцям оцінити найтонші нюанси його голосу – те, що згодом у Києві та Харкові називатимуть «оксамитовим філіруванням».

Кульмінацією перебування в Неаполі став сольний концерт артиста (18 жовтня 1892 р.), який рецензенти назвали «дуже вдалим заходом». Важко було визначити, яка з шести проспіваних п'єс викликала найбільше задоволення публіки, що свідчило про універсальність вокальної підготовки

О. Каміонського [137]. Його від'їзд із Неаполя наприкінці жовтня супроводжувався хвилею теплих відгуків. Видання «Il Pungolo» (18.11.1892) писало про «чарівність юнацького голосу – теплого і протяжного», а «Corriere di Napoli» резюмувала успіх артиста, називаючи його «вишуканим у школі та досконалим у методиці» [288].

Наприкінці 1892 року О. Каміонський вирушив до Сієни для участі у престижному карнавальному сезоні, що став випробуванням його майстерності в актуальному репертуарі веризму. 1 січня 1893 року «Il mondo artistico» повідомило про виставу «Сільська честь» П. Масканьї, де баритон виступив поруч із Ла Бусі та Бруно, отримавши схвальні відгуки за драматичне трактування партії Альфіо [268]. Справжньою сенсацією сезону стала інтерпретація опери «Паяци» Р. Леонкавалло (лютий 1893 р.). Особливу увагу критика зосередила на виконанні партії Тоніо: після славнозвісного «Прологу» баритон був змушений повторити його на біс. Рецензенти писали, що він співав «прямо» (*schietto*), демонструючи кришталеву чистоту італійської школи [269].

У квітні 1893 року вектор діяльності О. Каміонського змістився до Афін. Виступи на сцені Королівського театру підтвердили його міжнародну затребуваність. У травні він блискуче виконав складну партію Ріголетто в однойменній опері Дж. Верді. Критика відзначала його як «чудового інтерпретатора цієї складної частини» [277]. Репертуар в Афінах також включав «Фаворитку» Г. Доницетті та анонсовану «Ернані» Дж. Верді [276].

Італійська преса продовжувала стежити за кар'єрою свого «вихованця» і після його від'їзду. 20 липня 1893 року «Il mondo artistico» повідомило про підписання ним шестимісячного контракту в Харківському міському театрі [217]. Це завершило закордонний період О. Каміонського, перетворивши його на артиста, чиє повернення очікували як приїзд справжньої зірки. Тріумфальне повернення майстра було нерозривно пов'язане з творчою долею його дружини – Клари Брун. Якщо для О. Каміонського закордонний період став фундаментом артистичного злету, то для співачки поїздки до Італії набули

характеру регулярного професійного шліфування майстерності під наглядом авторитетних маестро.

Професійне вдосконалення К. Брун в Італії є засадничим аспектом її біографії, що підтверджує тяглість італійських традицій у творчості співачки. За даними А. Пружанського, артистка двічі – у 1903 та 1913 роках – виїжджала до Італії для інтенсивних занять із відомим педагогом і композитором Ч. Россі [71, с. 72]. Ці поїздки, здійснені вже в zenіті сценічної кар'єри, свідчать про виняткове ставлення К. Брун до вокальної гігієни та прагнення до ідеального «гранування» звуку згідно з вимогами стилю *bel canto*.

Нові архівні знахідки дозволяють стверджувати, що перебування співачки в Італії не обмежувалося лише педагогічними студіями. Тогочасна преса зафіксувала відомості про її успішні виступи на головній сцені світу – у міланському театрі Ла Скала. Повідомляється, що К. Брун із видатним успіхом виконала там партію Аїди, що на той час було найвищим мірилом професійного визнання для драматичного сопрано [107].

Повернувшись до України, К. Брун репрезентувала вокальну школу найвищого гатунку. Її інтерпретація Аїди на вітчизняних сценах вважалася взірцевою саме завдяки міланському досвіду, який дозволяв поєднувати драматичну потужність із м'яким, шляхетним звуковеденням. Активне залучення до європейського оперного мистецтва через Ла Скала остаточно закріпила за К. Брун статус співачки світового рівня.

Ще однією ваговою постаттю в контексті української присутності на світових оперних підмостках є Ольга Миколаївна Ольгіна (справжнє прізвище Степова, сценічний псевдонім Юзефович; 1867–1938). Її кар'єра стала взірцем свідомого вибору італійського вектора розвитку та продемонструвала високий рівень адаптивності українських вокалістів до вимог апеннінської традиції. Народившись у Києві, О. Ольгіна здобула вокальну освіту у В. Полянської (Санкт-Петербург). До початку міжнародної експансії артистка вже мала значне визнання: у 1887–1888 рр. вона була солісткою оперного театру в

Тифлісі, а з 1889 по 1894 рр. виступала на провідних сценах Санкт-Петербурга та Варшави [54, с. 222].

На відміну від багатьох колег, чий шлях в Італії починався з навчання, О. Ольгіна прибула до Мілана вже як зріла та визнана артистка з солідним досвідом. Її творчий портрет формувався у співпраці з такими зірками, як М. Баттістіні, Г. Ансельмі, Ф. Стравінський, а також із видатним земляком – українським тенором О. Мишугою. Такий високий рівень сценічного оточення підготував підґрунтя для її стрімкої інтеграції в італійське мистецьке середовище.

Трансформація О. Ольгіної в зірку італійської сцени відбулася під пильною увагою критики. Зокрема, видання «Il Mondo Artistico» у липні 1893 р. анонсувало появу в Мілані «співачки з чудовим голосом», яка разом із баритоном Аркадієм Черновим представляла високий рівень оперної школи. Італійська преса сприймала приїзд О. Ольгіної як значущу подію, прогнозуючи їй успіх на найбільших сценах країни [197].

Вже 20 липня 1893 р. «Il Mondo Artistico» характеризував її як «видатну артистку, драматичне сопрано», яка, попри статус дебютантки на італійських теренах, була цілком готова до викликів найвищого рівня. Найкращим підтвердженням професійної ваги О. Ольгіної став контракт із міланським театром Ла Скала на сезон Великого посту 1894 р. – досягнення, що для іноземної співачки вважалося вершиною міжнародного визнання [126].

Динаміка пересувань артистки між Міланом та Санкт-Петербургом, зафіксована пресою (зокрема від'їзд до Росії у серпні 1893 р.), свідчить про затребуваність О. Ольгіної та її здатність успішно маневрувати між провідними європейськими контрактами [216]. При цьому вона незмінно зберігала вірність італійським вокальним ідеалам, що дозволило їй посісти почесне місце в історії світового оперного мистецтва.

1894 рік став рубіжним у творчій біографії О. Ольгіної, ознаменувавши її перехід до вищої ліги світових оперних виконавців. Кульмінацією цього процесу стала постановка опери «Манон Леско» Дж. Пуччіні на сцені

міланського театру Ла Скала. Як повідомляло видання «Il Mondo Artistico» (10 лютого 1894 р.), прем'єра за участю української співачки стала резонансною подією. О. Ольгіна була визнана видатною артисткою з «рівним і приємним голосом», чия інтерпретація відзначалася інтелектуальною глибиною. Критика підкреслювала, що успіх вистави ґрунтувався на «витонченості інтерпретації» та гармонійному дуеті О. Ольгіної з тенором Кремонаї. Фінал третього акту викликав бурхливі овації, а сам Дж. Пуччіні неодноразово виходив на сцену разом із виконавцями [209]. Тріумф завершився «прекрасною демонстрацією» прихильності публіки під час останньої вистави 2 березня 1894 року, що остаточно зміцнило позиції артистки на найпрестижнішій сцені Італії [324].

Свідомим кроком на шляху до європейського олімпу стала офіційна відмова О. Ольгіної від стабільної служби в імператорських театрах Санкт-Петербурга. 30 квітня 1894 року «Il Mondo Artistico» передрукував її відкритий лист, у якому артистка задекларувала намір повністю присвятити себе міжнародній кар'єрі [198]. Ця рішучість миттєво принесла результати: 10 травня 1894 року видання повідомило про плани лондонського театру «Ковент-Гарден» на сезон, де головну партію в «Манон Леско» було довірено саме О. Ольгіній. Її партнерами виступили такі майстри, як Піні-Корсі (Леско), Бедускі (Де Гріє), Арімонді (Геронте) та Арманді (Едмондо) під керівництвом маестро А. Сеппіллі. О. Ольгіна також була заявлена на роль Наннетти у «Фальстафі» Дж. Верді, що свідчило про її універсальність. Газета наголошувала, що поява такого складу «абсолютно нових артистів» є безпрецедентною подією в анналах «Ковент-Гардена», а О. Ольгіна була включена до списку «перших сопрано» поруч з Еммою Зулі [205].

Відкриття сезону в Лондоні в травні 1894 року з «Манон Леско» Пуччіні стало справжнім тріумфом. Кореспондент «Il Mondo Artistico» писав про надзвичайний ентузіазм глядачів, називаючи О. Ольгіну «артисткою першого класу, цілком гідною сцени Ковент-Гардена» [204]. Третій акт з його драматичним фіналом викликав «гучний шум» у залі, змушуючи публіку

неодноразово викликати талановитого маестро та виконавців на сцену. Після цих успіхів О. Ольгіна зробила коротку перерву в закордонних виступах до листопада 1894 року, вирушивши до Санкт-Петербурга, проте її статус як зірки світового рівня вже був остаточно сформований.

Наприкінці 1894 року О. Ольгіна прибула до Болоньї, де 1 січня 1895 року відкрила сезон у театрі «Брунетті» оперою «Фауст» Ш. Гуно. Артистка постала перед публікою як «дуже цінна виконавиця» партії Маргарити; критика відзначила її чистий голос та вишукану сценічну гру. Навіть попри технічні огріхи постановки та протести глядачів щодо декорацій, виступ О. Ольгіної в останньому акті супроводжувався одностайними оваціями [252].

Справжнім тріумфом стала постановка «Манон Леско» Дж. Пуччіні (10 січня 1895 р.). Видання «Il Mondo Artistico» зафіксувало «п'ять бісів» та незліченні виклики на сцену, приписуючи цей успіх саме О. Ольгіній – «Манон із вогнем». Її глибоке прочитання характеру героїні у поєднанні з вокальною майстерністю в арії «Fra quelle trine» викликало ентузіазм аудиторії [252]. Бенефіс співачки в Болоньї (30 січня 1895 р.) став апофеозом її популярності: попри заметіль, зал був переповнений, а О. Ольгіна двічі повторювала на біс «Фоллету» Маркезі [251]. Свідченням вокальної еластичності артистки став успішний перехід до комічного жанру в опері «Фра Дьяволо» Д. Обера (лютий 1895 р.) [253].

Навесні 1895 року О. Ольгіна виступала в Ліворно (театр «Nuovi Avvalorati») у «Манон Леско» та «Лоенгріні». Масштаб події підкреслювався участю самого Дж. Пуччіні та П. Масканьї як диригентів. Виконання О. Ольгіної та тенора Бальдіні було визнано «вищим за всякі похвали», а їхня участь у вагнерівській постановці врятувала вечір від касового провалу [255; 256].

Попри п'ятимісячний контракт із Київським театром на осінь 1895 року, вона продовжувала тріумфувати в Італії: у червні в Падуї (театр Верді) її Маргарита в «Мефістофелі» А. Бойто поруч із Боргатті була названа «ідеальною та спокусливою» [265].

У 1896–1897 роках статус «звабливої та відомої артистки» дозволяв О. Ольгіній успішно маневрувати між європейськими сценами. У 1897 році вона брала участь у гала-вечорі у Варшаві разом із братами де Решке. У жовтні того ж року сезон у Варшавському Великому театрі відкрився «Манон Леско», де О. Ольгіна виступила в дуеті з видатним українським тенором О. Мишугою [329]. Преса відзначила «відмінний результат» цієї співпраці, назвавши О. Ольгіну примадонною, що «освітлювала найвидатніші сцени» [278].

Подальша географія виступів співачки охоплювала Казань, Саратов, Ярославль та Перм. З 1920 року вона мешкала у Вільно, де і завершила свій земний шлях у 1938 році. Хоча офіційних свідчень про її педагогічну практику в закладах не виявлено, італійська школа О. Ольгіної була передана її доньці – Ользі Ольгіній (молодшій), яка також обрала оперну та викладацьку кар'єру. Таким чином, виконавський досвід артистки отримав продовження через приватну педагогічну наступність.

3.2. Рецепція італійської оперної традиції в українській виконавській та педагогічній практиці кінця XIX – початку XX століття

Етапи навчання та професійного становлення українських співаків в Італії заклали підґрунтя для їхньої подальшої інтеграції у вітчизняний культурний простір. У цьому підрозділі фокус уваги зміщується на аналіз рецепції італійської традиції в Україні, що реалізувалася через виконавську та педагогічну практику митців. Перехід від зарубіжних гастролей до стаціонарної роботи на Батьківщині дозволив артистам не лише презентувати європейську вокальну школу, а й адаптувати її до національного оперного контексту.

Першим характерним прикладом того, як італійський вишкіл сприймався вітчизняною публікою та критикою, є постать І. Бутенка. Його повернення до Одеси після успіхів у Мантуї, Мілані та Неаполі позначило

початок активного впровадження італійських стандартів на українській сцені. Першим містом, яке оцінило результати його навчання у професора А. Буцці, стала Одеса.

На початку березня 1885 року газета «Одесский листок» анонсувала «перший і останній концерт талановитого артиста-співака І. П. Бутенка» за участю піаніста Рудольфа Фельдау та співачки Зігурі [31]. Подія, що відбулася 2 березня (за старим стилем), викликала неабиякий інтерес серед одеського «beau monde» (вищого світу). Аналізуючи виступ, критика відзначила характерне хвилювання артиста перед рідною публікою, яке, проте, швидко змінилося впевненістю під впливом аплодисментів. Рецензенти нагадали, що «концертна естрада» має свої «сором'язливі кайдани», і зауважили: повнота італійської школи І. Бутенка – його багаті голосові засоби та одухотворення – по-справжньому можуть розкритися лише в умовах оперної сцени [32].

Програма першого концерту була показовою для демонстрації універсалізму співака: він виконав романси П. Чайковського та О. Даргомижського, арію з опери «Макбет» Дж. Верді та арію «Спокуса» Дж. Мейєрбера.

Протягом березня 1885 року І. Бутенко був невід'ємною частиною культурного та благодійного життя Одеси. 6 березня він узяв участь у музично-літературно-драматичному вечорі в Новому театрі на користь дитячих притулків імені імператриці Марії, де виступав разом із пані Василенко [32]. Згодом його ім'я з'являється в анонсах студентського драматичного гуртка поруч із панями Кривцовою та Посоховою [33].

Особливої уваги заслуговує творчий тандем І. Бутенка з піаністом Рудольфом Фельдау. 12 березня в Біржовому залі відбувся щорічний концерт піаніста, де участь молодого баса стала окрасою програми [34; 35]. Критика зазначала: «обширний, звучний і проникаючий у душу голос» артиста відповідав найвищим критеріям художнього розуміння.

15 березня І. Бутенко виступив на ще одному масштабному благодійному вечорі в Новому театрі на користь будівництва дитячої лікарні

при Стурдзовському притулку. Програма вечора була надзвичайно насиченою: сцени з комедій «Картина з натури» С. Турбіна, «Пригнічена невинність» та трагедії Ф. Шиллера «Розбійники». Спів І. Бутенка під акомпанемент Р. Фельдау став кульмінацією вечора: артист мав такий успіх, що замість одного запланованого номера виконав два під «шумні овації» [36; 37].

Тріумф в Одесі став трампліном для підкорення імператорської сцени. У квітні 1885 року преса анонсувала дебют баса в Москві в партії Кардинала («Жидівка» Ф. Галеві). Газета «Русский курьер» назвала І. Бутенка володарем «феноменального голосу» з ідеальною обробкою матеріалу [38]. Визнання було настільки високим, що артиста прийняли до московської опери на три роки з колосальним гонораром у 15 500 рублів навіть без попередніх офіційних дебютів [39].

Творча доля І. Бутенка виявилася трагічно короткою – він помер 18 лютого 1891 року від дифтерії у віці 39 років. Італійська газета «Rivista teatrale melodrammatica» відгукнулася на цю подію розлогим некрологом, підкреслюючи, що Бутенко належав до одеського елітарного суспільства і присвятив себе сцені за щирим покликанням. Рецензенти зауважували, що навіть на імператорських сценах він зберігав «синівську прихильність» до свого італійського вчителя А. Буцці [230]. Через ранню смерть І. Бутенко не залишив педагогічної спадщини. Його постать постає як взірць «чистої» виконавської рецепції італійського стилю.

Повернення О. Мишуги на рідну Галичину після міланського вишколу стало знаковою подією, що ознаменувала появу в Україні співака світового рівня. Львів був для нього не лише містом професійного старту, а й головною ареною національного самоствердження. Дирекція Львівського театру запропонувала йому контракт на сезон 1883–1884 років, і цей період став часом його беззаперечного панування на львівській сцені.

З перших виступів О. Мишуга продемонстрував «ідеальним поєднанням італійської школи з українською задушевністю». Його Йонтек в опері

«Галька» Станіслава Монюшка став неперевершеним еталоном. Польський артист Г. Цудновський у спогадах писав, що оксамитовий голос О. Мишуги з благородним металевим тембром буквально вливався в серця слухачів, а драматичний талант робив образ Йонтека приголомшливим. Його мистецтво базувалося на бездоганному опануванні кантилени та виконавської манери *bel canto* [63, с. 17].

Особливе місце в історії львівських тріумфів посідає 4 жовтня 1900 року – день урочистого відкриття Львівського оперного театру. Головною подією вечора була опера В. Желенського «Янек», партія головного героя в якій була написана спеціально для О. Мишуги. Спектакль мав колосальний успіх, а голос Мишуги, що звучав у новому акустичному просторі театру, зачарував публіку теплом щирих почуттів. Не менш важливою була спільна творчість О. Мишуги з іншою вихованкою італійської школи – С. Крушельницькою. Їхні виступи в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського на сцені театру Скарбека перетворилися на національну маніфестацію: після дуету Андрія та Оксани публіка сім разів викликала артистів на сцену. Це був приклад того, як майстри стилю *bel canto* вдихнули нове життя в українську класику [63, с. 18].

Виступи О. Мишуги на київській сцені у середині 1890-х років стали точкою перетину європейської традиції та українського культурного запиту. Аналіз видань «Киевское слово» та «Жизнь и искусство» свідчить про визнання О. Мишуги як інтелігентного художника з бездоганною італійською школою. Центральною подією сезону 1895 року стала постановка опери «Фауст» Шарля Гуно. Газета «Киевское слово» (06.09.1895) наголошувала, що О. Мишуга в ролі Фауста довів: на світовій сцені існують тенори, здатні майстерно поєднувати ліричне та драматичне амплуа. Критики зазначали, що італійський вишкіл О. Мишуги проявився у здатності тримати довгі кантилені лінії без форсування звуку [63, с. 342].

Не менш знаковим було виконання партії Рауля в «Гугенотах» Дж. Мейєрбера (20 вересня 1895 р.). Виконання романсу «Біла, як сніг» у

супроводі соло на альті стало для слухачів «високою естетичною насолодою». Критика підкреслювала, що артист однаково успішно виконує як ліричні, так і драматичні партії. Бенефіс О. Мишуги 22 листопада 1895 року в опері «Травіата» Дж. Верді перетворився на масштабну культурну акцію. Газета «Жизнь и искусство» описувала вечір як справжнє свято, де бенефіціант продемонстрував стабільність техніки та шляхетність вокальних манер [63, с. 343].

Важливим аспектом київської діяльності О. Мишуги була інтерпретація польської класики. Партія Йонтека в опері «Галька», виконана артистом російською мовою, викликала справжній фурор. Знаменитий романс четвертої дії «Між горами вітер виє» у його трактуванні був названий критикою таким, що «не залишає бажати нічого кращого». Грім оплесків та лаврові вінки від публіки підтверджували головну тезу: італійська школа *bel canto* у виконанні О. Мишуги робила будь-який музичний матеріал – чи то італійський, чи слов'янський – досконалим витвором мистецтва.

Географія виступів О. Мишуги охоплювала також південні та східні регіони України. Особливе місце посідала Одеса, яка наприкінці XIX століття була осередком італійської оперної культури. Виступаючи в Одеському оперному театрі у складі італійських труп під знаним за кордоном псевдонімом Філіппі, О. Мишуга на рівних конкурував із найкращими представниками апеннінської школи. Одеська критика цінувала його не лише за технічну досконалість, а й за інтелектуальне фразування, яке вигідно вирізняло його серед багатьох гастролерів того часу.

О. Мишуга також посідає почесне місце в історії українського концертного виконавства як один із кращих інтерпретаторів творів М. Лисенка, С. Людкевича, В. Матюка та А. Вахнянина. Його гастролі до Полтави, Харкова та Чернігова часто перетворювалися на акти національного єднання. Наприклад, виконуючи романс М. Лисенка «Мені однаково» на слова Т. Шевченка, О. Мишуга справляв на слухачів надзвичайно сильний вплив. Сучасники згадували, що через майстерну передачу розпачу неволі на початку

пісні він виводив слухачів до світлої надії на «лучшу долю», вселяючи в серця глибоку віру в майбутнє [63, с. 19].

Важливою складовою його діяльності була участь у національних святах. Попри постійну зайнятість, артист вважав обов'язком приїжджати на урочистості до ювілеїв української літератури. У березні 1914 року, під час відзначення 100-річчя від дня народження Кобзаря, О. Мишуга не лише співав на концертах у Києві та Львові, а й відкрито протестував проти заборон царського уряду вшановувати пам'ять поета на Наддніпрянщині. Запис у книзі відгуків на Чернечій горі в Каневі став кредо всього життя артиста: «Він навчив мене правдиво любити свою рідну мову, свій рідний край, дорогу мою Україну».

Навіть у поважному віці голос О. Мишуги звучав по-юнацькому свіжо. Рецензенти петербурзьких та київських газет дивувалися, як артисту на шостому десятку років вдається зберігати такий блиск. Секрет полягав в ідеальній вокальній школі, вмінні змінювати тембр залежно від значення слова та майстерному володінні диханням [63, с. 20]. Усі свої кошти, зароблені на світових сценах, О. Мишуга віддавав на розвиток культури, допомагаючи Музичному інституту імені М. Лисенка та Науковому товариству імені Т. Шевченка.

На початку 1900-х років, коли О. Мишуга зосередився на викладанні, він уже сприймався киянами як «недавній кумир». Маєстро перетворив свій досвід на сувору технологічну систему, яка дозволяла учням досягати результатів інтелектуальним та акустичним шляхом. Ця педагогічна стратегія О. Мишуги цілком відповідає сучасній візії М. Жишкович щодо сутності вокальної майстерності. Дослідниця наголошує, що формування педагогічного уміння у вокаліста полягає не лише в розвитку професійної техніки співу, а й у вихованні митця як музиканта-педагога, який володіє інтелектом та творчою індивідуальністю [23, с. 256].

Педагогічна діяльність, розпочата у 1904 році в Музично-драматичній школі М. Лисенка, стала ключовим етапом у формуванні вітчизняної

вокальної школи на засадах міланського стилю *bel canto*. Його метод базувався на відмові від простої імітації голосу вчителя на користь усвідомленого керування голосовим апаратом. Фундаментом було виховання співака-інтелектуала. За свідченнями його учня, майбутнього вокаліста та педагога Михайла Микиші, маестро був безкомпромісним у питаннях «гігієни звуку». Основним інструментом виступав середній регістр: О. Мишуга міг місяцями тримати початківця на вправах лише з трьох-чотирьох звуків (фа-соль-ля першої октави), добиваючись однорідності та політності звуку. Вчитель вимагав абсолютної відсутності напруження в гортані, називаючи це «основою довголіття голосу» [55, с. 112].

О. Мишуга першим в українському мистецтвознавстві обґрунтував поняття вокально правильного тону та музично-вокального слуху. Як зазначає дослідник Юрій Данільчишин, маестро навчав учнів розрізняти тембральну якість звуку від його висотної точності, стверджуючи: «фальшивий звук – це не лише неправильна нота, а й неправильна емісія» [18, с. 113]. Він наголошував, що для справжнього артиста голос є лише четвертим складником після «розуму, гарячого серця та залізної волі» [63, с. 25].

На відміну від багатьох тогочасних професорів, О. Мишуга не тримав у секреті свій метод, здобутий шляхом експериментів в Італії. Його відкритість та наукова обґрунтованість лекцій у Києві викликали захоплення студентів, які вбачали в ньому «мага», що творить дива з людським голосом [63, с. 25-26]. Особливу увагу він приділяв чіткій дикції, вважаючи, що бездушний звук без ясного слова робить співака лише «звучністом», позбавляючи мистецтво змісту. Свої вимоги він виклав у лаконічному вірші-алгоритмі:

«Щоби правильно співати, Треба добре вимовляти Кожну букву в кожнім слові Так, як вимовляють в мові, Ну не горлом, а губами, Пред язиком, за зубами, Піднебіння вверх стягати І в самих вустах співати» [63, с. 26].

Ця настанова орієнтувала співака на формування звуку в передній частині артикуляційного апарату («перед язиком, за зубами»), що забезпечувало особливу «польотність» голосу та його акустичну виразність у

великих залах. Як згадував М. Микиша, маестро часто повторював: «Хто вміє добре вимовляти, той вміє добре співати». Зокрема, у праці М. Микиші наводиться детальний розбір кожної настанови цього вірша: «ну не горлом, а губами» означало спрямування звукового потоку до передніх резонаторів; «піднебіння вверх стягати» – створення високого купола для кращого резонування та об'єму звуку [55, с. 118]. У своєму щоденнику О. Мишуга зазначав, що в співі треба завжди думати про три невід'ємні складові: матерію (сам голос як природний дар), форму (технічне використання цього матеріалу) та думку (глибинний зміст вимовлених слів) [63, с. 27].

Проте С. Левік, аналізуючи метод «витягування губ» та спрямування звуку в «маску», вказує на певні ризики такого підходу. Він зауважує, що в учнів О. Мишуги звук іноді набував «стандартно мертвого забарвлення», стаючи суцільно об'єктивістським. На відміну від школи Ф. Шаляпіна, що базувалася на «грудній опорі», метод О. Мишуги був спрямований на створення ідеального «духового інструмента», де голос ставав «вузькоголовним» і дещо одноманітним [51, с. 89]. Це дозволяє розглядати школу О. Мишуги як вищий прояв італійського вокального раціоналізму, де технологічна невтомність артиста ставилася вище за емоційну вібрацію тембру.

Винятковим новаторством О. Мишуги в київський період було його наполягання на викладанні вокалу саме українською мовою. Він теоретично обґрунтовував це тим, що українська мова за своєю фонікою, багатством голосних та м'якістю приголосних є найбільш спорідненою з італійською. На його переконання, українське слово є природним «тренажером» для школи *bel canto*. За спостереженнями Ю. Данільчишина, О. Мишуга створив унікальну модель «українського стилю *bel canto*», де італійська легкість органічно поєднувалася з природною фонетикою рідної мови. Дослідник підкреслює, що О. Мишуга свідомо використовував українську мову як методичний інструмент для «розкриття» голосу, що було революційним кроком в умовах тогочасної русифікації музичної освіти [18, с. 113]. Попри

конфлікти з реакційними колами та цькування з боку шовіністично налаштованої преси, які не могли пробачити йому читання лекцій українською, маестро залишався вірним цьому принципу, доводячи, що національна мова допомагає знайти справжній, природний тембр співака.

Педагогічний талант О. Мишуги, вчасно помічений професором В. Висоцьким ще під час навчання у Львові, розквітнув у загальноєвропейських масштабах. Свою місію він вбачав у служінні рідному народові, що спонукало його у 1904 році розірвати надзвичайно вигідні закордонні контракти, сплатити велику суму неустойки та повернутися до Києва, щоб очолити клас сольного співу. Проте постійний тиск реакційних кіл за його національну позицію змусив маестро у 1911 році залишити Україну, що відкрило новий етап його міжнародної педагогічної діяльності.

У Варшавський період О. Мишуга посів посаду професора у Вищому музичному інституті імені Ф. Шопена. Його слава як першокласного маестро була настільки високою, що учні з'їжджалися до нього з усієї Польщі та Галичини. Показовим є свідчення Галини Леської-Арндт: коли після навчання у О. Мишуги вона приїхала до Берліна до знаменитої Дж. Беллінчоні, та, послухавши співачку, заявила: «Голос у вас поставлений так чудово... Ви пройшли прекрасну вокальну школу у чудового педагога, перед яким і я схиляю свою голову» [63, с. 28].

Після лікування в Італії під час Першої світової війни, О. Мишуга у 1919 році переїхав до Стокгольма на запрошення родини Чінбергів. Там він заснував власну вокальну школу, де викладав до останніх днів життя. Шведські учні безмежно обожнювали маестро, вбачаючи в ньому носія «божественного таланту», який навчав їх не просто співати, а «думати, переймати розумом і серцем глибінь кожної речі» [63, с. 28-29].

Теоретичні пояснення О. Мишуга завжди ілюстрував малюнками та діаграмами будови голосового апарату. Сучасний аналіз його методики підтверджує, що маестро використовував принципи резонансного співу, інтегрувавши фізіологічні аспекти дихання в українську вокальну

термінологію [18, с. 112]. Завдяки такому методу голос звучав однорідно на всьому діапазоні, а головне – артист не втомлювався під час співу. М. Микиша наголошував, що саме ця «наука» дозволила йому самому співати на оперній сцені до похилого віку, не втрачаючи якості тембру [55, с. 115].

О. Мишуга виховав плеяду майстрів, які стали фундаментом оперного мистецтва ХХ століття. Серед його найвидатніших учнів, що стали носіями італійської традиції, варто виділити: М. Микишу (народний артист УРСР, професор Київської консерваторії, який найбільш повно систематизував і задокументував методику Мишуги); Марію Тессейр-Донець (видатна співачка та професор, яка трансливала «оксамитовість» італійського звуку); Софію Мирович (професор Ленінградської консерваторії); Яніну Королевич-Вайдову та Галину Леську-Арндт (зірки польської оперної сцени).

Найбільш талановиті вихованці здійснювали власну творчу переробку його методу, поєднуючи італійську дисципліну з природною емоційною глибиною. С. Левік підкреслює: секрет його вічної молодості як педагога полягав у глибокому переконанні, що голос – це інструмент, який вимагає постійної інтелектуальної роботи [51, с. 90].

Важливо, що на початку 1900-х років, коли О. Мишуга остаточно зосередився на викладанні, С. Левік вказував на те, що співак був на той час «майже без голосу» [51, с. 88]. Це лише підкреслює інтелектуальну глибину його методу: не маючи змоги демонструвати силу власноруч, О. Мишуга вибудував сувору технологічну систему, яка дозволяла учням досягати вершин суто аналітичним шляхом. Дискусії навколо «формалістичної сутності» його школи не вщухали десятиліттями, ставши предметом розгляду Всесоюзною комісією з атестації вокальних педагогів у 1949–1950 роках [51, с. 90]. Це свідчить про надзвичайну стійкість запропонованої Мишугою моделі.

Вмираючи у 1922 році на чужині, маестро заповів усе майно Музичному інституту імені М. Лисенка у Львові, символічно повернувши свої знання та ресурси Батьківщині [55, с. 29]. Таким чином, італійська школа через

О. Мишугу та його учнів стала невід'ємною частиною українського мистецького простору, визначивши високий європейський рівень української академічної традиції.

Глибоку інтеграцію італійського досвіду в український контекст демонструє постать В. Астаф'євої. У її випадку рецепція італійської школи відбувалася не лише через сценічне втілення оперних партій, а й через тривалу педагогічну практику, що дозволило закласти методичний фундамент для майбутніх поколінь вокалістів. Шлях співачки до оперного Олімпу після навчання в Міланській консерваторії був відзначений низкою тріумфальних виступів у самій «колисці» оперного мистецтва. Вокальні дані В. Астаф'євої, відшліфовані італійськими майстрами, були винятковими: вона володіла сильним драматичним сопрано, рівним в усіх регістрах, мала еластичний голос м'якого тембру та широкого діапазону [71, с. 32].

Ці якості дозволили їй сформувати репертуар, що налічував понад 60 провідних партій великої складності. Домінуюче місце в ньому посідали італійські шедеври: Аїда (опера «Аїда» Дж. Верді), Амелія («Бал-маскарад» Дж. Верді), Дездемона (опера «Отелло» Дж. Верді), Леонора («Трубадур» Дж. Верді) та Джоконда (однойменна опера А. Понкієллі). Проте італійська техніка стала для неї базою для опанування німецької (Венера у «Тангейзері» Р. Вагнера) та значної частини слов'янської класики, включаючи Наташу («Русалка» О. Даргомижського), Лізу («Пікова дама» П. Чайковського) та Ярославну («Князь Ігор» О. Бородіна). Здатність впевнено інтерпретувати такий різноплановий матеріал підтверджує універсальність її майстерності [54, с. 17].

Повернення В. Астаф'євої на батьківщину ознаменувалося низкою успішних сезонів у провідних оперних центрах. У 1892 році вона підписала контракт із антрепризою Сетова (Setoff) на сезон у Києві. Цей документ став фактичним визнанням статусу зірки, оскільки передбачав виконання найбільш складних і розлогих партій драматичного сопрано. Протягом сезону вона

втілила образи в операх «Аїда», «Гугеноти», «Жидівка», «Отелло», «Тангейзер», «Летючий Голландець» та «Джоконда» [168].

Відомий музичний критик Віктор Чечотт на сторінках газети «Киевлянин» (вересень 1893 р.) детально аналізував її виступи. Оцінюючи партію Венери в «Тангейзері», він зауважив, що В. Астаф'єва «могла б із честю виступити на байройтській сцені», що було найвищим визнанням для вагнерівської виконавиці. В. Чечотт підкреслював пластичність її постаті, порівнюючи її з «живописом у смаку венеціанської школи», а також відзначав бездоганну дикцію та відчуття стилю – якості, безпосередньо закладені італійською педагогічною школою. У цій постановці її партнерами були видатні митці: Михайло Медведєв (Тангейзер), Надія Забела (Єлизавета) та Брикін (Вольфрам) під орудою маестро І. Погані [118].

Особливою подією того ж року став її виступ у партії Аїди в однойменній опері Дж. Верді. Попри певні критичні зауваження преси щодо інших учасників вистави, саму В. Астаф'єву київська публіка зустріла «вельми привітно». Окремо відзначено «відмінний ансамбль фіналу другої дії», що свідчило про зростаючу популярність співачки та її здатність тримати на собі масштабні вокальні конструкції [117]. Таким чином, перші виступи після повернення з Мілана підтвердили найвищу якість отриманої нею освіти. Поєднання італійської вокальної техніки з глибоким драматизмом та сценічною пластичністю дозволило В. Астаф'євій стати однією з провідних фігур оперного театру на українських теренах кінця ХІХ століття.

Українська та імперська преса того часу не лише підтверджувала високий статус артистки, а й виокремлювала вокально-технічні аспекти, що стали прямим наслідком італійського вишколу. Критики зауважували, що В. Астаф'єва є «видатним драматичним сопрано», для якої складні технічні завдання, як-от взяття верхнього до-бемоль, були природними та легкими. Видання «Санкт-Петербурзькі відомості» високо оцінило не лише потужність її голосу, а й рідкісне для сильних драматичних голосів вміння філірувати звук (*filare la voce*) [109].

Відомий критик Г. А. Ларош визнав її дар, що дозволяв поєднувати силу і красу тембру, називаючи її «prima donna di forza». Він підкреслював чистоту інтонування, відсутність афектації в грі та величезний об'єм голосу, що дозволяв співакці братися навіть за низькі партії, як-от Селіка в «Африканці» Дж. Мейєрбера [109].

Проте прискіплива увага до найдрібніших деталей виконавської манери *bel canto* була характерною і для українських рецензентів. Так, газета «Одеські новини» зазначала, що в київському театрі партія Дездемони («Отелло» Дж. Верді) їй цілком підходить стосовно голосу, проте критично зауважувала, що артистка «іноді зминає деякі музичні фрази й не достатньо відокремлює одну ноту від іншої» [62]. Це свідчить про те, що тогочасна публіка висувала до В. Астаф'євої найвищі вимоги щодо якості лігато та чіткості фразування, які є фундаментом італійської вокальної естетики.

Непересічний талант артистки підтверджувався не лише професійною критикою, а й палким захопленням шанувальників. Архівні документи з її особового фонду свідчать, що В. Астаф'єва мала широке коло прихильників, які не пропускали жодної вистави. Збережені листи, зокрема від київських гімназисток (1893 р.), яскраво ілюструють цей ентузіазм: вони зізнавалися, що через «занадто старанні виклики» після «Аїди» ледь не потрапили до поліцейської дільниці. Це підтверджує, що її виконання італійських опер викликало справжній фурор в українських культурних центрах [111].

Окрім оперного репертуару, В. Л. Астаф'єва активно популяризувала національну музику. Вона була однією з перших, хто в Росії та Італії широко пропагував українські народні пісні та романси М. Лисенка, використовуючи італійську вокальну техніку для піднесення національного мелосу на рівень світових академічних стандартів [54, с. 17].

Найвищим підтвердженням майстерності італійської школи В. Астаф'євої став її статус солістки міланського театру Ла Скала. Це безпрецедентний випадок тривалого визнання української співачки в епіцентрі світової опери. Попри успішні гастролі в Тифлісі, Москві (Приватна опера

Солодовнікова), Казані та Ризі, у 1913 році В. Астаф'єва відхилила вигідну пропозицію переїзду до Америки і повернулася до Києва [110].

Цей крок ознаменував перехід співачки до активної педагогічної діяльності у Київській приватній музично-драматичній школі, а згодом – у Державному музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка. Саме тут відбулася трансформація її сценічного досвіду у вагомий внесок до становлення української академічної освіти. Співачка присвятила себе вдосконаленню методики співу та акторської майстерності, прагнучи передати італійські стандарти наступним поколінням [112].

Хоча прямі методичні нотатки В. Астаф'євої не дійшли до нашого часу, про високий рівень її викладання свідчать успіхи учнів. Зокрема, її випускником (курс 1912–1914 рр.) був видатний баритон Віктор Будневич, чия майстерність стала живим продовженням традицій своєї наставниці. Творча та педагогічна діяльність В. Л. Астаф'євої стала прямим каналом ретрансляції італійської вокальної культури в українське мистецьке середовище [54, с. 17].

Визнання українських голосів на провідних італійських сценах свідчило про їхню високу конкурентоспроможність у Європі. Аналогічний успіх супроводжував діяльність баритона О. Герасименка, чий шлях став доказом вдалого поєднання природного таланту з академічним вишколом. Після успішних виступів в Італії О. Герасименко був запрошений до України [222].

У грудні 1892 року артист прибув до Муніципального театру Одеси, ангажований антрепренером І. Грековим на російський оперний сезон. Одеський театр мав традиційно тісні зв'язки з Апеннінами, а італійська преса, зокрема «Il Mondo Artistico», уважно стежила за успіхами свого вихованця на Батьківщині. Дебют О. Герасименка відбувся 7 грудня 1892 року в партії Жоржа Жермона («Травіата» Дж. Верді). Перші відгуки місцевої преси були позначені значною прискіпливістю. Газета «Одесский вестник» відзначила багаті голосові засоби співака, проте вказала на невпевненість та огріхи інтонації, зумовлені, ймовірно, хвилюванням перед прем'єрою [28].

Наступний виступ у партії Ріголетто був значно переконливішим. Критики визнали його голос неперевершеним за тембром і потужністю, хоча все ще дискутували щодо «недоліків школи» [29]. Це засвідчило двоїсте сприйняття: вітчизняна критика оцінювала артиста за найвищим суворим стандартом, тоді як італійське видання «Il Mondo Artistico» (03.02.1893) передруковувало лише похвальні відгуки, наголошуючи на тріумфі О. Герасименка в складній партії головного героя [271].

Успіх артиста в Одесі зростав поступово. 30 грудня 1892 року він виконав партію Демона в однойменній опері А. Рубінштейна. Найкраще йому вдалася арія «Не плач, дитя», яку співак повторив на біс, попри зауваження «Одесских новостей» щодо певної несміливості дебютанта [99]. Виступаючи у складі змішаної трупи, до якої входила відома італійка Адель Боргі, О. Герасименко швидко набував сценічного досвіду.

Протягом січня-лютого 1893 року він втілював образи Томського («Пікова дама» П. Чайковського) та Ескамільйо («Кармен» Ж. Бізе). Реакція публіки (вимоги повторити куплети Торeadора на біс) часто йшла врозріз із суворою критикою «Одесского вестника», що могло бути зумовлено суб'єктивними факторами або високими очікуваннями від «італійця» [30]. Проте італійська преса «Rivista teatrale melodrammatica» підтверджувала його успіх у «Гугенотах» Дж. Мейєрбера та «Кармен», де він незмінно викликав захоплення глядачів [301].

Якісний стрибок відбувся восени 1893 року. Виступи в ролях Томського та Альфіо («Сільська честь» П. Масканьї) отримали однозначно схвальні рецензії. Російською оперою в Одесі тоді диригував досвідчений Н. Б. Емануель, який раніше керував італійською трупою у Стокгольмі. Спів під керівництвом такого маестро допоміг О. Герасименку остаточно інтегрувати італійську техніку в національний репертуар [100].

11 жовтня 1893 року відбулася знакова подія – перша постановка опери О. Бородіна «Князь Ігор». Часопис «Il Mondo Artistico» у розгорнутому відгуку писав: «Баритон Гуєррас викликав захоплення у складній партії князя Ігоря.

Йому довелося повторити свою довгу і непросту арію третьої дії, викликавши справжні овації» [270]. Хоча українська критика знову прискіпливо вказувала на окремі випадки детонування, успіх у публіки був незаперечним.

На піку одеського періоду, у грудні 1893 року, О. Герасименко розділив тріумф у виставі «Кармен» із А. Боргі [231]. Це творче партнерство стало остаточним підтвердженням того, що український баритон здатен конкурувати з найкращими представниками апеннінської школи в умовах реальної оперної сцени. У лютому 1894 року він з великим успіхом виступив у «Гугенотах» у партії Графа де Невера. Критик «Il Mondo Artistico» характеризував виконання О. Герасименка як «дуже добре, елегантне та видатне» [272].

Апогеєм одеського сезону став бенефіс артиста 24 лютого 1894 року в опері «Демон», який завершився повним тріумфом: арію «На воздушном океане» співак виконав на біс двічі [101]. У липні 1894 року, попри привабливі пропозиції з Москви та Харкова, О. Герасименко приймає принципове рішення повернутися до Італії для продовження гастрольної та вдосконалення професійної діяльності [215]. Його повторні успіхи на Апеннінах (зокрема блискуче виконання партії Графа де Невера («Гугеноти» Дж.Мейєрбера) у К'єті, де він був названий «видатним баритоном з вишуканою школою») остаточно відшліфували його вокальну манеру [290].

Саме цей подвійний італійський гарт – спочатку навчання, а потім серія зрілих виступів – створив той унікальний виконавський фундамент, завдяки якому О. Герасименко у 1902 році отримав запрошення стати солістом московського Большого театру. Його кар'єра доводить, що шлях через Італію був найкоротшим та найефективнішим маршрутом до вершин світової оперної сцени.

Становлення О. Герасименка засвідчує, що артист здобував досвід під значним впливом італійської традиції, часто працюючи в змішаних труппах європейського зразка на українській сцені. Хоча українські критики на початку ставилися до баритона досить прискіпливо, публіка швидко визнала

його великий потенціал. Його внесок у рецепцію італійської традиції мав характер високого виконавського стандарту: самим фактом свого існування на сцені він піднімав планку професійних вимог для всієї генерації вокалістів.

Показовою у цьому вимірі стала виконавська діяльність М. Лубковської на українських теренах, що стала логічним продовженням її італійського успіху, продемонструвавши високу адаптивність міланської школи до вимог оперного репертуару того часу. Повернувшись до Києва, де вона виступала у періоди 1884–1887 та 1889–1893 років, артистка утвердилася як провідна солістка та новаторка сцени. Саме М. Лубковська стала першою в Києві виконавицею партії Мікаели в опері «Кармен» Ж. Бізе (1885) та Ельзи в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера (1890) [50], що було зафіксовано тогочасною пресою як значна мистецька подія [85].

Особливе місце в її творчості посідали партії в операх П. Чайковського, де італійська техніка звуковидобування дозволяла досягати особливої ліричної глибини. Виконання М. Лубковською партії Лізи в «Піковій дамі» отримало високу оцінку сучасників за «рівний у всіх регістрах голос красивого тембру» [71, с. 291], а її інтерпретація Тетяни в «Євгенії Онєгіні» вважалася однією з найбільш психологічно переконливих на тогочасній сцені. Важливим етапом кар'єри співачки став львівський період (1894–1895), куди вона прибула після виступів у Пезаро [300]. На сцені Львова М. Лубковська презентувала європейський репертуар, зокрема партію Ганни в опері «Зачарований замок» С. Монюшка, що закріпило її статус артистки міжнародного масштабу [226].

Найбільш репрезентативним періодом її зрілої творчості стали одеські сезони 1899 року в трупі В. Любімова. Тут М. Лубковська виступала в ансамблі з Ф. Шаляпіним, Л. Собіновим та О. Каміонським [89]. У рецензії від 11 червня зазначалося, що М. Лубковська створила образ Тетяни «більш ніжний і сентиментальний», ніж у Медеї Фігнер, що робило її трактування максимально близьким до пушкінського оригіналу. Критика підкреслювала: «і в вокальному, і в драматичному відношеннях артистка справляється прекрасно», а її тріумф після «сцени листа» був «видатним» [91]. 13 червня

вона виконала роль Тамари («Демон») разом з О. Каміонським, а наступного дня взяла участь у постановці «Бориса Годунова», виконавши партію Марини Мнішек у парі з Ф. Шаляпіним [93].

Паралельно з активною вокальною кар'єрою, М. Лубковська реалізувала себе як видатний театральний менеджер, що було винятковим прецедентом для жінки-артистки тієї епохи. У листопаді 1899 року преса повідомляла про зростання кількості претендентів на оренду одеського міського театру, серед яких особливу увагу привертала «відома оперна артистка пані Лубковська», яка спеціально прибула до міста для переговорів [97].

Згідно з біографічними відомостями, у період з 1898 по 1905 роки М. Лубковська офіційно очолювала Італійську оперу в Одесі [50]. Перебуваючи на посаді директора, вона виступала гарантом збереження високих стандартів стилю *bel canto*. Найбільш знаковим досягненням її антрепризи стало запрошення до Одеси у 1904 році легендарного італійського баритона Тітта Руффо [52, с. 18-19]. Цей візит став подією світового масштабу і підтвердив високий авторитет М. Лубковської, адже саме її особисті зв'язки та професійна репутація дозволили залучити зірку такої величини.

Окрім Одеси, М. Лубковська успішно тримала власну антрепризу і в Києві, що дозволяло їй самостійно формувати художню політику [54, с. 178]. Поєднання статусу примадонни з керівництвом трупкою створило унікальну модель «артистичного менеджменту», де М. Лубковська особисто відбирала виконавців, орієнтуючись на канони міланської школи П. Ронці. Таким чином, її діяльність стала етапом професіалізації оперного театру в Україні, де італійська традиція отримала надійний інституційний захист. Навіть після завершення роботи на батьківщині, цей досвід управління кадрами став основою для її подальшої педагогічної практики у Варшаві [249, р. 391].

Останній період діяльності М. Лубковської став етапом остаточної концептуалізації її педагогічних поглядів. У 1923 році у Варшаві вона заснувала приватну школу співу. Школа М. Лубковської була орієнтована на професійне вдосконалення солістів опери, де основна увага приділялася

шліфуванню технічних навичок: вирівнюванню регістрів, розвитку дихальної опори за принципом *arroggio* та культурі звуковедення.

Найбільш показовим прикладом успішності її методу стала кар'єра її найвидатнішого учня – Віктора Брегія (*Wiktor Brégy*). Майбутній провідний тенор Варшавської опери та професор консерваторії неодноразово вказував на вирішальну роль М. Лубковської у своєму становленні. Саме від неї він перейняв ідеал «інтелектуального співу», де вокальна техніка не була самоціллю, а слугувала інструментом для стилістично точної інтерпретації образу. В. Брегій описував свою вчительку як сувору прихильницю «старої італійської школи», яка вимагала бездоганного вокального *legato* та категорично забороняла будь-яке горлове напруження чи форсування звуку [249, р. 391].

Завдяки її діяльності у Варшаві було забезпечено тяглість методу П. Ронці, що дозволило її учням, серед яких також були Зигмунт Фабрі та Анджей Маяк, досягти значного професійного довголіття. Смерть М. Лубковської 27 червня 1934 року у Варшаві ознаменувала завершення цілої епохи, проте її методичні засади продовжували жити у виконавській практиці її вихованців. Досвід М. Лубковської засвідчив, що італійська традиція в руках українських митців здатна перетворюватися на стійку педагогічну систему.

Яскравим підтвердженням системної інтеграції італійських вокальних стандартів в український культурний простір стало повернення О. Каміонського на батьківщину в липні 1893 року. Ця подія викликала резонанс навіть в італійському професійному середовищі: видання «*Il mondo artistico*» констатувало успіх свого «вихованця», який одразу після приїзду був ангажований на вигідних умовах до Харкова [217]. Саме на харківській сцені розпочалася практична апробація здобутого в Мілані та Неаполі досвіду, що дозволило О. Каміонському миттєво утвердитися як носію автентичної європейської вокальної культури.

У листопаді 1893 року газета «Одесские новости» у рубриці «Харківське театральне життя» характеризувала виконавську манеру артиста з неабияким

професійним інтересом. Рецензенти ставили молодого співака в один ряд із визнаними майстрами сцени, зазначаючи, що «такі баритони, як Виноградов – старий улюбленець місцевої публіки... і запрошений баритон Каміонський – здатні стати окрасою будь-якої оперної сцени». Таке порівняння було симптоматичним: якщо Виноградов уособлював усталену традицію, то О. Каміонський репрезентував нову якість виконавства – європейську витонченість та технологічну довершеність [86].

Ключовим етапом методичного утвердження артиста став січень 1894 року, коли він виконав партію Тоніо в опері «Паяци» Р. Леонкавалло. Рецензія в «Одесских новостях» є принципово важливою для аналізу рецепції італійської школи: критика акцентувала увагу на тому, що молодий артист, який здобув освіту в Італії, володіє «бездоганим, повним благородства фразуванням» [87]. «Благородство фразування» було ідентифіковане фахівцями як прямий наслідок його міланського та неаполітанського вишколу.

У цей період у професійному дискурсі та серед меломанів остаточно закріплюється порівняння О. Каміонського з еталоном баритонового співу – Маттіа Баттістіні. Подібно до італійського метра, О. Каміонський демонстрував еталонне володіння технікою *messa di voce* та шляхетне *legato*. Такі вокальні якості були нетиповими для співаків, вихованих виключно на місцевих засадах, що робило його манеру «оксамитовою» та універсальною. Це дозволяло артисту з однаковою стилістичною точністю виконувати як експресивні веристські партії, так і академічно вивірені образи в операх В. А. Моцарта чи ліричні партії в репертуарі П. Чайковського.

Завершення харківського сезону в березні 1894 року було визнано блискучим. Участь О. Каміонського в бенефісних постановках «Міньйон» А. Тома, «Майська ніч» М. Римського-Корсакова та «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно остаточно підтвердила його статус універсального майстра, чия італійська школа стала гарантом високої художньої якості оперних вистав того часу [88].

Після харківського тріумфу творча діяльність О. Каміонського зосередилася у провідних оперних центрах – Одесі та Києві. У липні 1894 року італійське видання «Il mondo artistico», підбиваючи підсумки сезону в Російській імперії, констатувало значні успіхи артиста, особливо виділяючи його піврічні виступи в Одесі. Репертуарний діапазон О. Каміонського – від вердіївських «Ріголетто» та «Травіати» до вагнерівського «Тангейзера» та «Гугенотів» Дж. Мейєрбера – вимагав не лише технічної гнучкості стилю *bel canto*, а й значної драматичної витривалості, яку артист демонстрував без втрати якості вокальної лінії [292].

Вирішальним для кар'єри співака став перехід до Київського муніципального театру у 1895 році. Після серії успішних концертів О. Каміонського було ангажовано на великий сезон (серпень 1895 – лютий 1896 рр.), протягом якого київська преса остаточно закріпила за ним репутацію «вишуканого в школі та інтелектуального артиста» [218].

Кульмінацією цього періоду стала постановка опери «Отелло» Дж. Верді (1897 р.). Виконання партії Яго викликало безпрецедентний резонанс серед київської публіки. Тракткування образу було визнане еталонним за вокальним втіленням, а арія «Credo» супроводжувалася одностайним схваленням фахівців [328]. Співпраця з італійським диригентом Барбіні дозволила артисту реалізувати всі нюанси вердіївської партитури, де італійська школа фразування стала інструментом створення психологічно складного образу. У цей час порівняння з М. Баттістіні стає загальноприйнятим у критиці: О. Каміонський сприймався як ретранслятор традицій «чистого співу», що протистояв тенденціям до надмірного форсування звуку.

Влітку 1899 року О. Каміонський увійшов до складу трупи В. Любімова в Одесі. Цей етап позначений виступами на рівні з Ф. Шаляпіним. У постановці «Фауста» (червень 1899 р.) успіх обох артистів був рівноцінним: якщо Шаляпін тричі виконував арію про золоте тільце, то О. Каміонський був змушений повторити на біс арію Валентина. Критика характеризувала його

баритон як «рівний, звучний та такий, що вільно ллється», ідентифікуючи його як «спів досвідченого майстра» [89].

Подальші виступи лише зміцнювали цей статус. Зокрема, у червні він мав значний успіх у партії Ескамільйо («Кармен» Ж. Бізе), де за вимогою захопленої публіки повторював куплети Тореадора [92]. Надзвичайно важливим для розуміння професійного рівня О. Каміонського є той факт, що навіть у виставах, де Ф. Шаляпін виходив у своїх коронних ролях (наприклад, Мельник у «Русалці» О. Даргомижського), О. Каміонський залишався незамінним партнером. Разом із К. Брун та М. Лубковською він формував той «прекрасний ансамбль», яким славилася трупа Любімова, забезпечуючи високу художню цілісність оперних постановок.

Репертуар О. Каміонського в Одесі охоплював найскладніші партії: Слецький («Пікова дама»), Мизгір («Снігуронька» М. Римського-Корсакова), Демон («Демон» А. Рубінштейна), Мазепа («Мазепа» П. Чайковського), Онегін («Євгеній Онегін» П. Чайковського). Проте найбільшу увагу привертала його інтерпретація в «Паяцах» Р. Леонкавалло. Не зважаючи на технічні курйози (виступ у Пролозі без гриму), преса констатувала бездоганність вокального виконання [97].

Варто зауважити, що попри публічне визнання, деякі рецензенти (зокрема під псевдонімом «Маестро») закидали О. Каміонському надмірну зосередженість на техніці та красі звуку на шкоду художній стороні образу [96]. Такі зауваження, ймовірно, відображали тогочасний конфлікт між традиційною італійською оперою-концертом та новим реалістичним театром. Проте бенефіс артиста 21 червня 1899 року в опері «Євгеній Онегін» перетворився на масштабну маніфестацію, що довело запит аудиторії саме на шляхетну італійську школу співу [94]. На межі століть О. Каміонський остаточно утвердився як провідний соліст київської сцени (театр «Соловцов»), де його інтерпретації Ріголетто та Мазепи стали канонічними.

Географія успіху О. Каміонського на межі століть стрімко розширювалася: від короткосезонних антреприз Петербурга до гастрольних

виступів у Монте-Карло та Японії (1905–1908 рр.). Проте центром його творчої та адміністративної діяльності залишався Київ, де з 1910 року він виступав не лише як запрошена зірка, а й як організатор масштабних оперних циклів. Працездатність артиста вражала сучасників: тримаючи в пам'яті понад тридцять партій одночасно, О. Каміонський міг виходити на сцену кілька вечорів поспіль без ознак вокальної втоми, що свідчило про залізну дисципліну італійського вишколу.

Глибокий аналіз виконавської природи артиста стає можливим завдяки свідченням С. Левіка, який характеризував О. Каміонського як «плакатного» представника італійської школи, ставлячи його на протилежний полюс від драматичного та експресивного І. Єршова [51]. Ключовою особливістю О. Каміонського була механічна досконалість: він віртуозно виводив один звук з іншого на будь-якій теситурі, через що його голос порівнювали з ідеально налаштованим інструментом. Проте С. Левік зауважував і певний «холодний блиск» цієї майстерності, вказуючи, що надзвичайна обробка голосу іноді ставала перешкодою для глибокого художнього втілення. Навіть М. Баттістіні, оцінюючи колегу, обмежився лаконічним визнанням: «О, чудово оброблений голос!», уникаючи розмов про психологічну глибину образу [51, с. 29].

В історії українського театру О. Каміонський утвердився як неперевершений інтерпретатор партій Дон Жуана та Фігаро. Його «Бриндізі» було сповнене такого «фейєрверкового брію», що дозволяло йому конкурувати з найкращими світовими виконавцями. Водночас у партії Онегіна співак демонстрував еталонну філірування – вміння тримати звук на ріано до неймовірної довжини. С. Левік описує характерний епізод в арії «Мечтам и годам», де О. Каміонський, відступаючи від партнерки, «показував» слухачеві ідеально відшліфоване фа на останньому складі, чекаючи на гарантовані аплодисменти. Така техніка зближувала його з італійськими майстрами, для яких вокальний «ефект» виступав невід'ємною частиною стилю [51, с. 32, 543].

Парадоксально, але саме ця абсолютна вокальна дисципліна зробила О. Каміонського незаперечним авторитетом для талановитої молоді. Будучи прямим спадкоємцем методу К. Еверарді через свого вчителя С. Габеля, він виступав транслятором італійської традиції, яка поєднувала раціоналізм із віртуозністю.

Новий етап творчості розпочався у 1904 році, коли О. Каміонський інтегрувався в освітній простір Києва як педагог Музично-драматичної школи М. Лесневич-Носової. Його викладацька діяльність стала логічним продовженням виконавської практики. За спогадами учнів, уроки О. Каміонського були школою вокальної витривалості, де кожен жест і поворот голови підпорядковувався логіці звуковидобування [51, с. 33]. Його методичний підхід базувався на засадах шкіл Ч. Россі та П. Ронці: вихованні тембральної палітри та чіткого ритмічного малюнку. Він навчав учнів, що «перший засіб співака – це тембри його голосу». С. Левік згадував, що О. Каміонський іноді використовував на сцені «знущальну інтонацію» або «барське знищення» ворога, що згодом ставало частиною його педагогічних порад щодо створення сценічного образу [51, с. 222]

Особливої уваги заслуговує методичний аспект викладання О. Каміонського, який базувався на принципах «вирівнювання регістрів» та «економії вокального зусилля». На відміну від багатьох тогочасних педагогів, які зосереджувалися на емоційності, О. Каміонський, як представник італійського раціоналізму, сповідував аналітичний підхід до звуковидобування. За свідченнями учнів, його метод полягав у кропіткій роботі над хроматичними каскадами та переходами між голосними «у» та «а», що дозволяло досягти «інструментальної» рівності голосу на всьому діапазоні.

Він вимагав від молодих співаків не просто сили звуку, а вміння «смакувати» власний голос, вслухаючись у кожен руладу. У педагогічній практиці О. Каміонського панував культ чистоти інтонації та легкості мелізмів – прямий наслідок його навчання в Італії. Важливою частиною методу була акторська підготовка через вокал: він навчав використовувати

«темброві варіанти» для передачі емоцій – від іронії до величного спокою. Таким чином, його клас ставав осередком підготовки «віртуозів», для яких вокал був насамперед високим технологічним мистецтвом [51, с. 239, 543].

Попри те, що критика іноді називала його «іноземцем» за стилем співу, О. Каміонський став невід'ємною частиною української культури. Його викладацька діяльність поєднувалася з популяризацією національного репертуару. У 1904 році він здійснив революційний крок – запис на грамплатівки романсів М. Лисенка «Безмежнеє поле» на слова І. Франка та «Минають дні» на слова Т. Шевченка. Українське слово, озвучене співаком зі світовим іменем та бездоганною італійською технікою, виводило національний романс на рівень європейської класики.

О. Каміонський залишався «господарем київської сцени» до останніх років життя. Його витривалість була феноменальною: він міг вивчити та виконати понад двадцять партій за десять місяців, тримаючи себе у величезному напруженні [51, с. 221]. Смерть артиста у 1917 році ознаменувала завершення епохи, проте його методичні засади сформували школу «українського стилю *bel canto*», що ще десятиліттями відчувалася в манері київських баритонів. Мистецький феномен О. Каміонського був нерозривно пов'язаний із творчістю його дружини – К. Брун, чий шлях до визнання також став втіленням італійських стандартів в українському театральному просторі [51, с. 10].

Професійна кар'єра К. Брун на українських теренах розпочалася на межі століть і стала яскравим прикладом безперервного фахового вдосконалення. Згідно з архівними джерелами, артистка дебютувала у складі оперної трупи С. Буховецького в Миколаєві (сезон 1899–1900 рр.) на сцені Театру Якова Шеффера. Виконання партії Леонори в «Трубадурі» Дж. Верді одразу забезпечило їй прихильність публіки та низку пропозицій від провідних антрепренерів, серед яких співачка обрала Одесу [108].

Влітку 1899 року К. Брун приєдналася до зіркової трупи В. Любімова. Її дебют у партії Наташі («Русалка» О. Даргомижського) 10 червня 1899 року

поруч із Ф. Шаляпіним та Л. Собіновим став об'єктом прискіпливого аналізу. Тогочасна критика часопису «Одесские новости» виявила певну стриманість, характеризуючи її сопрано як «добре оброблене, але тьмяне та сухувате», вказуючи на вади дикції та нечіткість рулад [90]. Проте цей ранній досвід став для артистки потужним стимулом до реформування власного апарату, що зрештою привело її до удосконалення в Італії.

Шлях безперервного навчання дозволив К. Брун трансформувати природні дані та досягти еталонного звучання. У відгуках на пізніші одеські вистави, зокрема в партії Амелії («Бал-маскарад» Дж. Верді), критика вже беззастережно віддавала їй «пальму першості», відзначаючи досконале володіння голосом та яскраву драматичну гру [108].

Особливе місце в професійній долі К. Брун посідав Київ, де вона здобула статус примадонни та однієї з найулюбленіших артисток міської сцени. Свідченням цього є унікальний «Вітальний лист» від київських шанувальників (9 лютого 1903 р.), у якому глядачі наголошували на її здатності бути «дійсною героїнею» у кожній ролі, поєднуючи вокальну майстерність із глибоким психологізмом [105].

У київський період творчість К. Брун набула надзвичайного інтелектуального наповнення. Найбільш репрезентативною у цьому контексті стала партія Єлизавети в «Тангейзері» Р. Вагнера. Критика відзначала взірцеве втілення «літургійного елемента» вагнерівської драми, де кожним рухом і вокальною інтонацією артистка передавала відстороненість героїні від земного світу [108].

Попри драматичний характер голосу, що блискуче проявлявся у партіях Валентини («Гугеноти» Дж. Мейєрбера) та Рахілі («Жидівка» Ф. Галеві), Брун демонструвала дивовижну гнучкість у ліричному репертуарі. Її Тетяна в «Євгенії Онєгіні» вважалася винятковою завдяки «хорошій школі при багатстві голосових засобів». Не менш значущою стала інтерпретація Флорії Тоски в опері Дж. Пуччіні. Аналізуючи її бенефіс, критик А. Каневцов підкреслював силу експресії та яскравість вокально-драматичного

тлумачення, особливо у сценах другого акту, де артистка демонструвала тонку драматичну обробку попри складну теситуру верхнього регістру [106].

На 1913 рік К. Брун утвердилася як символ високої вокальної культури. Її гастролі в Харкові стали черговим підтвердженням професійної зрілості. Особливим успіхом відзначилося виконання партії Аїди. Рецензенти наголошували, що співачка досягла рідкісного рівня майстерності для драматичного сопрано: вона виконувала складну партію з «м'якістю, не даючи жодного різкого звуку» [108]. У тогочасному контексті, де драматичні партії часто супроводжувалися форсуванням, така манера була визнана «великою заслугою» італійської школи.

Голос артистки, який яскраво виділявся у всіх ансамблях, справляв враження щирістю та задушевністю. Харківська критика одностайно визнавала, що К. Брун ніколи не зупинялася на «точці природних переваг», постійно вдосконалюючи «повноту вокального змісту» [108]. Симбіоз залізної самодисципліни з академічним вишколом зробив її виступи зразком гармонійного співіснування драматичної потужності та ліричної кантилени.

Глибокий професійний аналіз еволюції К. Брун подає С. Левік. Він зазначав, що епітет «драматична співачка» належав їй не через природну важкість голосу, а через особливий вокальний образ, заснований на «хвилюванні і трепеті переживання», а не просто на голосовому напруженні. Навіть при певній «різкуватості форте на крайніх верхах», К. Брун володіла внутрішнім вогнем, який компенсував брак природної тембральної м'якості [51, с. 57].

Працюючи в екстремальних умовах «оркестрового нагнітання» під орудою таких диригентів, як Е. Купер чи І. Пагані, К. Брун демонструвала здатність розвивати грандіозне вокальне форте, не втрачаючи самоконтролю. Лише міцна школа дозволяла їй протистояти звуковому тиску великих оркестрів [51, с. 49]. Водночас Левік вказував на цікавий стилістичний нюанс: потужна звукова маса Брун не завжди ідеально пасувала до ліричних образів П. Чайковського. У партії Тетяни їй іноді бракувало «голосової скромності»,

проте емоційне збудження та щирість виконання викликали незмінне захоплення публіки [51, с. 58, 295].

На початку ХХ століття К. Брун остаточно утверджується як одна з центральних постатей музичного життя Києва. Її повернення після закордонних стажувань ознаменувало появу співачки нового типу – інтелектуальної артистки, здатної опанувати найскладніші за музичною мовою партитури. У цей період вона виступає не лише як провідна солістка, а й як «господиня сцени», чий авторитет базувався на бездоганній професійній етиці [51, с. 10]. Саме тоді формується її знакова творча співпраця з О. Каміонським: їхні спільні інтерпретації в операх «Мазепа» (Марія) та «Тоска» (Тоска) стали еталонними, поєднуючи італійську вокальну довершеність із глибоким психологізмом.

Особливою сторінкою творчості К. Брун стало виконання партій у творах Р. Вагнера. Вагнерівський репертуар вважався своєрідним «іспитом на зрілість», оскільки вимагав від сопрано колосальної витривалості та здатності артикулювати крізь щільну оркестрову фактуру. К. Брун була однією з небагатьох співачок в Україні, чия міцна італійська школа дозволяла виконувати партії Брунгільди («Валькірія» Р. Вагнер) та Єлизавети («Тангейзер» Р. Вагнер) без шкоди для голосового апарату. Як зазначав С. Левік, лише вокалісти з такою технічною базою могли протистояти «оркестровому нагнітання», зберігаючи самоконтроль та якість звуковедення [51, с. 49].

Сучасники, зокрема, концертмейстер Н. Скоробагатько, характеризували молитву Єлизавети у її виконанні як «вершину кантиленного співу за ідеальної чистоти інтонування» [78, с. 45]. Здатність артистки тримати вокальну лінію у складних полотнах німецького модернізму доводила універсальність її вишколу, що базувався на синтезі італійських та віденських традицій.

Логічним етапом розвитку К. Брун як мисткині світового контексту став вихід за межі внутрішнього ринку. У 1909 році разом із О. Каміонським вона

здійснила масштабне турне, що охопило Сибір та Японію, що свідчило про високий експортний потенціал української вокальної школи того часу. Виступи у Національному театрі в Празі та Імператорській опері у Відні підтвердили, що її італійська манера співу органічно сприймалася в найвибагливіших музичних столицях Європи [56, с. 62].

Важливою складовою діяльності К. Брун було камерне виконавство. Вона трактувала романсову лірику (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, М. Лисенка) як самостійне інтелектуальне мистецтво. Її дискографія, що налічує близько 25 платівок фірм «Грамфон», «Одеон» та «Пате», є унікальним документом епохи, що зафіксував стабільність її техніки та багатство тембральної палітри [54, с. 38].

Завершення сценічної кар'єри у 1926 році відкрило нову, стратегічно важливу для української культури сторінку – педагогічну. Протягом 1929-1934 років К. Брун викладала у Київському музичному технікумі, а з 1934 року розпочала діяльність у Київській консерваторії, де у 1939 році отримала вчене звання професора [56, с. 62]. Її метод базувався на суворій вокальній гігієні, інтелектуальному підході до формування звуку та бездоганній кантилені – якостях, шліфованих під наглядом Ч. Россі.

Особливого значення набула діяльність професорки у роки Другої світової війни. В евакуації у Баку (1941-1944) вона очолювала вокальну студію при місцевій філармонії, що дозволило зберегти неперервність традиції в екстремальних умовах. Після повернення до Києва у 1944 році вона продовжила виховання співаків у кращих традиціях європейського оперного мистецтва до 1952 року [54, с. 38].

Результатом багаторічної праці К. Брун стала ціла плеяда солістів, серед яких: Л. Лобанова-Рогачова, Г. Сухорукова, В. Герасименко, Т. Калустян. Кожен із них перейняв від наставниці «еталонну чистоту інтонування» та шляхетність звуковедення. К. Брун померла 25 жовтня 1959 року в Києві та була похована на Байковому кладовищі поруч із чоловіком. Їхній тандем

залишив міцний фундамент професійної школи, де італійська технічна довершеність органічно інкорпоровалася з українською емоційною глибиною.

Не менш значущим для формування української вокальної традиції крізь призму італійського впливу став досвід С. Крушельницької. Окремим вагомим вектором творчої реалізації мисткині стала її діяльність на вітчизняних оперних сценах, де вона презентувала здобутий італійський досвід українському слухачеві. Першим знаковим етапом цього процесу стали виступи артистки в Одеському муніципальному театрі у складі італійської трупи (листопад 1896 – березень 1897 рр.).

В Одеському муніципальному театрі її інтерпретації в операх «Фауст» Ш. Гуно та «Жидівка» Ф. Галеві викликали значний резонанс та засвідчили появу на сцені талановитої артистки з відмінною школою та непересічним інтелектом. Місцева преса була одностайною у своїх оцінках: 22 листопада 1896 року А. Де Марков, аналізуючи роль Маргарити у «Фаусті», відзначав потужний талант співачки та бурхливі овації публіки після «арії з коштовностями», у кuartеті третього акту та сцені у церкві. Критик також анонсував «блискучий успіх» очікуваної «Жидівки» з С. Крушельницькою в ролі Рахілі [303]. Ці дані підтверджував часопис «Rivista teatrale melodrammatica» (08.12.1896), посилаючись на кореспонденцію з Одеси, що акцентувала увагу на «вишуканій школі» виконавиці [143]. У листі до М. Павлика співачка зізнавалася, що в Одесі її визнали артисткою, яка «дуже добре грає», що було найвищою оцінкою для італійської школи, яка вимагала органічного поєднання вокалу та драматичної дії [79, с. 22]. Одеський оперний театр, будучи одним із кращих у Європі, став ідеальним майданчиком для апробації її італійського репертуару на батьківщині.

Тріумфальна серія виступів продовжувалася протягом усього сезону. 20 грудня 1896 року «Rivista teatrale melodrammatica» повідомила про успіх опери «Бал-маскарад» Дж. Верді, де С. Крушельницька виконала головну роль, супроводжувану частими вимогами на біс [326]. Навіть у січні 1897 року інтенсивність визнання не вщухала: у «Тангейзері» її «чудовий голос і

найправильніша школа» заслужили одностайні оплески вимогливої публіки [182]. Того ж місяця видання повідомило про блискучий успіх «Сільської честі» П. Масканьї та «Паяців» Р. Леонкавалло, де С. Крушельницька в ролі Сантуци разом із партнерами Козентіні та Беллагамбою викликала захоплення кожною появою на сцені. Місцева кореспонденція підтверджувала, що в «Балі-маскарадів» Дж. Верді артистка постала надзвичайно талановитою Амелією, особливо відзначаючи виконання *Miserere* та дуету з тенором Гілардіні [275].

Повторні вистави «Тангейзера» у січні 1897 року остаточно затвердили С. Крушельницьку як «ідеальну Єлизавету», здатну домінувати на сцені протягом усієї опери [273]. Майстерність її драматичної гри особливо яскраво проявилася в «Отелло» Дж. Верді, де вона втілила образ Дездемони, вишуканий як за вокальними, так і за акторськими критеріями. Публіка щедро обдаровувала її оваціями, особливо після першого дуету з Отелло (виконаного з тенором Гілардіні) [274]. Завершальним акордом одеських гастролей став бенефіс співачки 3 березня 1897 року після вистави «Отелло». Безпрецедентна овація та визнання професійної спільноти стали актом остаточного утвердження С. Крушельницької як примадонни світового рівня на українській сцені [79, с. 22].

Не менш важливим вектором реценції італійської школи стали регулярні виступи С. Крушельницької у Львові, які тривали впродовж усієї її активної кар'єри. Кожне повернення співачки до рідного міста перетворювалося у національну маніфестацію, де італійський професіоналізм органічно поєднувався з патріотичним піднесенням. Ще у травні 1894 року, після першого року навчання в Італії, артистка дебютувала на львівській сцені в партії Маргарити («Фауст»). Попри суворість тогочасної критики, успіх був беззаперечним: публіка відзначила вражаючу трансформацію її голосу, який під керівництвом Фаусти Креспі набув італійської впевненості та блиску [79, с. 17].

Особливого значення набули виступи у Львові в сезоні 1903 року. Преса (зокрема газета «Діло») констатувала, що «Крушельницька привезла сонце Італії у своєму голосі», а її стиль виконання *bel canto* став живим еталоном для молодих галицьких вокалістів. У цей період вона представила канонічне виконання партій в «Аїді», «Трубадури» та «Гальці». Композитор і критик Станіслав Людкевич, аналізуючи ці виступи, характеризував співачку як «амбасадора європейської культури», чий спів був «школою для слуху», де кожна нота була логічно обґрунтованою та технічно досконалою [79, с. 30]. Важливим аспектом було її співробітництво з хором «Львівський Боян», де вона надавала творам М. Лисенка та С. Людкевича європейського звучання, готуючи ґрунт для подальшої педагогічної діяльності.

Логічним завершенням мистецької місії С. Крушельницької став її перехід до науково-педагогічної роботи у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка (з 1944 р.). Якщо виступи в Одесі та Львові демонстрували результативність італійського вишколу, то викладацька практика дозволила інституціоналізувати цей досвід. Як зазначає М. Головащенко, С. Крушельницька прийшла до консерваторії, маючи за плечима не лише світову славу, а й чітко сформовану методичну систему, успадковану від її міланської вчительки Ф. Креспі. Співачка прагнула довести, що український голос, за умови правильної італійської постановки, здатен на професійне довголіття та універсальність [79, с. 43].

Фундаментом педагогічного методу С. Крушельницької було панування над диханням. Її колишній учень Степан Генсірук згадував, що уроки часто відбувалися вдома у професорки, де вона демонструвала практичне втілення італійського *legato*. «Вона часто підкреслювала, що навіть тоді, коли в тебе від природи поставлений голос, його треба вміло розвивати... Без наполегливої повсякденної праці над собою неможливо досягти вільного володіння голосом», – зазначав Генсірук. Особливу увагу вона приділяла «залізній дисципліні» голосового апарату, навчаючи студентів італійської манери звуковидобування, яка базувалася на економічності дихання та високій позиції

звучу. Володимир Овсійчук підкреслював, що артистка вірила: «краса думки» ніколи не повинна приноситися в жертву суто вокальним ефектам [79, с. 43].

Важливим аспектом рецепції традиції в її класі було вивчення партитур без допомоги корепетиторів. С. Крушельницька вимагала від учнів самостійного аналізу ролі, що було характерно для європейської оперної культури того часу. Така методика викладання демонструє практичне втілення тези М. Жишкович про те, що вокально-педагогічне уміння базується на здатності особистості керувати цілісною системою розумових та практичних дій [23, с. 259]. За свідченням Арсенія Котляревського, навіть у похилому віці голос артистки зберігав «благородний метал», що слугувало найкращою рекламою її методу [79, с. 44].

Результатом багаторічної педагогічної праці С. Крушельницької стала когорта солістів, серед яких варто виділити С. Генсірука, Володимира Овсійчука, Михайла Кривеня, Марію Кобринську. Кожен із них перейняв від своєї наставниці ту саму «еталонну чистоту інтонування» та шляхетність звуковедення, що були візитівкою самої С. Крушельницької. Таким чином, її педагогічна спадщина стала життєдайним джерелом, з якого українське вокальне мистецтво отримало генетичний код італійського стилю *bel canto*, сформувавши традицію, що триває в сучасній академічній освіті.

Висновки до Третього розділу

Узагальнюючи результати дослідження шляхів поширення італійської оперної традиції українськими виконавцями та педагогами XIX – початку XX століття, можна констатувати, що цей період став епохою найвищого злету національного вокального мистецтва, яке через особистісні тріумфи та методичну роботу співаків і співачок було остаточно інтегроване в європейський культурний простір. Встановлено, що першочергову роль у цьому процесі відіграла постать М. Іванова, чия творча біографія репрезентує унікальну модель «абсолютної рецепції». Доведено, що успіх М. Іванова на

провідних сценах Італії та його багаторічна співпраця з Дж. Россіні та Г. Доніцетті вивели українське вокальне ім'я на рівень світового еталона. Участь співака у першому італійському виконанні «Stabat Mater» Дж. Россіні та написання Дж. Верді спеціальних вставних арій для його голосу в операх «Ернані» та «Аттіла» підтверджують, що український тенор виступав не лише як виконавець, а як активний суб'єкт формування нового героїко-романтичного стилю оперного співу. Статус академіка Болонської філармонічної академії та меценатська діяльність у «Інституті Россіні» стали свідченням того, що український митець зміг стати хранителем автентичних італійських традицій, заклавши престижний фундамент для наступних поколінь вітчизняних вокалістів.

З'ясовано, що виконавська діяльність О. Мишуги, С. Крушельницької, В. Астаф'євої, О. Герасименка, І. Бутенка, О. Ольгіної та М. Лубковської на італійських підмостках була логічним завершенням їхнього професійного вишколу та формою остаточного визнання конкурентоспроможності української вокальної школи. На основі аналізу італійської періодики того часу (*Rivista teatrale melodrammatica*, *Il Mondo Artistico*, *Gazzetta Musicale di Milano*) доведено, що тріумфи українців базувалися на бездоганному опануванні технічних засад манери *bel canto*: кантилени, філірування звуку та мистецтва *arroggio*. Зокрема, у випадку О. Мишуги (Алессандро Філіппі) встановлено, що його італійський вишкіл дозволив йому стати «королем тенорів» не лише в Італії, а й у найбільших музичних столицях Європи – Відні, Празі та Варшаві. Поєднання ліричної м'якості з драматичною експресією в операх Пуччіні та Леонкавалло стало доказом універсальності італійської методики, яка була адаптована співаком до інтелектуальних вимог тогочасного театру.

Окремо відзначено творчий шлях С. Крушельницької як найвидатніший прояв українсько-італійського мистецького синтезу. На основі вивчення сотень архівних рецензій встановлено, що тріумфи співачки в Римі, Мілані та Неаполі були актом остаточного визнання українського вокального ресурсу як

інтелектуального лідера оперного модерну. Її роль «рятівниці» опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні та еталонне втілення штраусівських і вагнерівських образів під орудою А. Тосканіні доводять, що італійська школа голосу української співачки перетворилася на засіб найвищої художньо-психологічної достовірності. Виявлено, що феноменальна універсальність С. Крушельницької – від найліричнішої кантилени до неабиякої драматичної потужності – базувалася на залізній дисципліні дихання та акустичній точності звуковидобування, що дозволяло їй зберігати вокальну свіжість протягом десятиліть світових гастролей.

Обґрунтовано, що повернення митців на Батьківщину ознаменувало перехід від індивідуальної виконавської рецепції до системного перенесення італійських стандартів у вітчизняний культурний простір. На прикладах І. Бутенка, О. Герасименка та О. Каміонського простежено процес адаптації італійської манери до національного оперного контексту. Встановлено, що попри початкову прискіпливість місцевої критики, ці артисти стали провідними носіями європейської культури в Одесі, Києві та Харкові, піднімаючи планку виконавських вимог до світового рівня. Важливим аспектом рецепції визначено антрепренерську діяльність М. Лубковської, яка, очолюючи оперні трупи, виступала інституційним гарантом збереження італійських канонів. Її здатність залучати до української сцени зірок першої величини, таких як Т. Руффо, свідчить про високий авторитет українського артистичного менеджменту та його інтегрованість у загальноєвропейський театральний ринок.

Доведено, що логічним завершенням процесу рецепції стала інституціоналізація італійського вокального досвіду через педагогічну практику. Класи О. Мишуги, В. Астаф'євої, К. Брун, О. Каміонського та С. Крушельницької у провідних музичних закладах України стали осередками прямої передачі італійського «генетичного коду». Встановлено, що «наука співу» О. Мишуги базувалася на революційному для того часу поєднанні акустичних знань із усвідомленим керуванням резонаторами, що дозволило

перетворити стиль *bel canto* на органічну основу для виконання національного репертуару. Його методика, заснована на відмові від форсування звуку та культурі ясного слова, стала фундаментом, на якому виховано цілу плеяду майстрів ХХ століття.

Рецепція італійської оперної традиції в педагогічній практиці С. Крушельницької та К. Брун дозволила остаточно закріпити методичні засади стилю *bel canto* як невід'ємну частину національної академічної освіти. Встановлено, що робота К. Брун у Київській консерваторії стала прикладом передачі ідеалів «інтелектуального співу», де вокальна гігієна та відмова від «крикливого» звуковидобування дозволили виховати плеяду солістів, здатних до професійного довголіття. Аналогічно, діяльність С. Крушельницької у Львові стала актом прямої імплантації міланської методики Ф. Креспі, де фундаментом навчання виступало панування над диханням (*appoggio*) та висока резонаторна позиція. Доведено, що ці методичні засади не лише забезпечили технічну досконалість учнів, а й стали засобом збереження національної ідентичності в умовах уніфікації мистецької освіти.

Загалом творча діяльність українських співаків та педагогів останньої третини ХІХ – початку ХХ століття докорінно змінила ландшафт української оперної культури. Виявлено, що італійська традиція перестала бути лише об'єктом наслідування, перетворившись на органічний елемент української виконавської школи. ТанDEM італійської технології та національної емоційної змістовності сприяв формуванню самобутньої моделі академічного вокалу, яка дозволила українським артистам не лише вийти на світовий рівень, а й утвердити власні високі виконавські стандарти. Досвід інтеграції став ключовим компонентом професіоналізму, який і донині визначає високу репутацію української вокальної школи у глобальному мистецькому вимірі.

Таким чином, українські митці виступили як повноправні архітектори європейського музичного простору. Їхній досвід забезпечив тяглість високих естетичних ідеалів, поєднуючи канони минулого з викликами модерного оперного театру.

ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні виявлено шляхи, форми та характер впливу італійської оперної традиції на українську виконавську та педагогічну практику останньої третини XVIII – початку XX століття. Результати проведеного аналізу переконують, що італійська вокальна школа слугувала не просто зовнішнім естетичним орієнтиром, а фундаментальним методичним підґрунтям, на якому відбувалася професіоналізація національного оперного мистецтва та його інтеграція у світовий культурний простір.

Рецепція італійського досвіду мала системний характер і пройшла шлях від індивідуального стажування перших українських майстрів (М. Полторацький, Г. Марцинкевич, М. Березовський, Д. Бортнянський) до створення розгалуженої академічної системи вокальної освіти в Україні. Теоретичним фундаментом цього процесу виступили канони класичного стилю *bel canto*, засновані на пріоритеті дихальної опори (*appoggio*), резонансній польотності звуку та інтелектуальному трактуванні музичної фрази. Українська національна версія вокальної манери *bel canto* характеризується органічним поєднанням технічної довершеності італійської оперної школи з фонічними особливостями та емоційною задушевністю українського мелосу.

Характерною особливістю процесу засвоєння італійської оперної традиції була модель прямого наставництва «*ad personam*», яка забезпечила неперервну тяглість вокальних традицій. Виявлено пряму спадкоємність між провідними італійськими майстрами (Е. Б'янкі, А. Ноццарі, П. Романі, Ф. Креспі, Л. Джиральдоні та ін.) та фундаторами української оперної еліти. Успіх українських співаків на світових сценах (М. Іванова, С. Гулака-Артемовського, О. Мишуги, С. Крушельницької, О. Герасименка, В. Астаф'євої, О. Ольгіної, К. Брун, І. Бутенка, О. Каміонського,

М. Лубковської) став промовистим свідченням конкурентоспроможності вітчизняного вокального ресурсу.

Процес інституціоналізації італійських традицій на українських теренах відбувався через формування потужних центрів оперного мистецтва в Києві, Одесі, Львові та Харкові. Італійська антреприза в Одесі та Києві стала своєрідною «творчою лабораторією», де українські артисти не лише опановували мовну та стилістичну специфіку виконання *bel canto*, а й отримували безпосередній досвід взаємодії з європейською моделлю театрального менеджменту. Яскравим прикладом успішного засвоєння цього досвіду стала діяльність М. Лубковської, яка згодом реалізувала італійські принципи організації антрепризи в Україні. Крім того, прискіплива тогочасна музична критика стимулювала артистів до постійного самовдосконалення, очікуючи від них поєднання італійського вокального лоску з глибоким драматичним психологізмом.

Кульмінаційним етапом рецепції італійських вокальних традицій стало створення авторських вокальних систем провідними українськими митцями-педагогами. Аналіз методики О. Мишуги дозволив визначити його «науку співу» як першу цілісну спробу адаптації італійської технології до українського фонічного середовища. Його акцент на свідомому управлінні резонаторами та розвитку кантিলени на основі природної розмовної мови став фундаментом для подолання «горлового» співу та форсування звуку. На цих засадах виросло не одне покоління виконавців, чиє мистецтво відзначалося благородством тембру та технічною стабільністю, що є визначальною ознакою італійської вокальної школи.

Вагому роль у збереженні та розвитку академічних традицій у розвитку вокальної консерваторської освіти Києва та Львова відіграли К. Брун та С. Крушельницької консерваторій Києва та Львова. Їхня педагогічна діяльність була актом прямого перенесення методичних настанов Ч. Россі та Ф. Креспі. Аналіз результатів їхньої праці доводить, що орієнтація на витончену нюансировку, бездоганне володіння диханням та інтелектуальну

інтерпретацію тексту дозволила українській школі уникнути провінційності та залишитися частиною великого європейського оперного стилю навіть у складні історичні періоди ідеологічного тиску.

Італійська оперна традиція виявилася потужним каталізатором національної самоідентифікації українських митців, дозволивши їм репрезентувати вітчизняну культуру як невід'ємну частину загальноєвропейського простору. Методичні засади італійських педагогів (зокрема, Е. Гандольфі, Ф. Бугамеллі, Д. Дельфіно-Менотті), які працювали в українських освітніх закладах, сформували професійні стандарти академічного співу, засновані на культурі «прикритого» округлого звуку, методиці «внутрішньої посмішки», опануванні змішаного (мікстового) резонування на всьому діапазоні звучання голосу та використанні інноваційного методу слухового аналізу фонозаписів видатних виконавців. Впровадження італійської освітньої моделі пройшло шлях від приватного наставництва до створення професорських кафедр у перших вітчизняних консерваторіях, що забезпечило системну трансляцію європейського досвіду на український ґрунт.

Італійська вокальна традиція забезпечила тяглість професійних стандартів в умовах зміни мистецьких парадигм. Перехід від класичного *bel canto* до веризму та музичного модерну на початку ХХ століття (прем'єри Пуччіні, Штрауса, Леонкавалло за участю українців) став можливим саме завдяки міцному технічному фундаменту, закладеному італійською школою. Концепція осмисленого співу, яку розвивали С. Крушельницька та О. Мишуга, стала «відповіддю» на виклики модерного театру, де співацький голос трактувався не лише як джерело естетичної насолоди, а і як інструмент філософського та психологічного аналізу.

Повернення до принципів класичного італійського стилю *bel canto* (зокрема, через призму досвіду С. Крушельницької та О. Мишуги) є ефективним засобом боротьби з деструктивними явищами у сучасному виконавстві, такими як форсування звуку, втрата кантилени та детонація.

Доведено, що науково обґрунтоване застосування концепції резонаторного співу та свідомого керування дихальною опорою (*appoggio*) дозволяє значно подовжити професійне довголіття співака та розширити його репертуарні можливості без шкоди для голосового апарату.

Узагальнення історико-педагогічного досвіду дало змогу сформувати цілісну картину української вокальної школи. Доведено, що італійська традиція стала тим методологічним фундаментом, на якому вибудувалася національна академічна вокальна система. Виявлена наступність між італійськими вчителями XIX століття та сучасними кафедрами вокалу в українських консерваторіях підтверджує, що виконавська манера *bel canto* в Україні є динамічною системою, яка продовжує розвиватися, зберігаючи свої фундаментальні етичні та естетичні цінності: культ краси звуку, повагу до слова та високий професіоналізм.

Рецепція італійської оперної традиції в Україні протягом досліджуваного періоду стала стратегічним чинником культурного поступу. Вона дозволила репрезентувати національне мистецтво на світовій арені як зріле конкурентноспроможне художнє явище. Творчий шлях митців, досліджених у роботі, є незаперечним доказом того, що українська вокальна школа є органічною частиною світового оперного канону, а її спорідненість із засадами італійського стилю *bel canto* виступає запорукою життєздатності у сучасному глобалізованому просторі.

Україно-італійські вокальні зв'язки останньої третини XVIII – початку XX століття мали характер доленосного вибору для української музичної культури. На концептуальному рівні італійська опера виявилася універсальною моделлю, яка забезпечила перехід українського вокалу від хорового до сольного оперного типу, встановивши еталонні професійні стандарти на десятиліття вперед. Виконавський зріз дослідження доводить, що українські співаки стали повноправними співтворцями європейської оперної історії, збагативши канонічний стиль *bel canto* особливою емоційною глибиною, мелодійною гнучкістю та ліризмом.

Створені в Україні вокальні класи О. Мишуги, К. Брун, О. Каміонського, С. Крушельницької та В. Астаф'євої стали потужними інституційними осередками збереження світової традиції. Завдяки їхній діяльності італійський метод не залишився запозиченим елементом, а був органічно інтегрований у національну систему освіти, що дозволило українській школі зберегти свою життєздатність та високий статус. У ширшому культурологічному вимірі процес рецепції італійських традицій сприяв подоланню культурної ізоляції України.

Таким чином, дисертаційне дослідження реконструює історичне минуле і водночас відкриває нові перспективи для переосмислення національної культурної спадщини. Досвід митців, які поєднали у своїй творчості італійські традиції та українську ментальність, залишається живим джерелом для сучасної вокальної науки, слугуючи базою для виховання нових поколінь артистів, здатних гідно репрезентувати Україну на головних сценах світу. Це підтверджує, що фундаментальні засади української вокальної школи, закладені епохою стилю *bel canto*, є запорукою її незмінної конкурентоспроможності та мистецького довголіття в умовах сучасних глобалізаційних процесів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барбье П. История кастратов / пер. с фр. Е. Рабинович. Москва : Текст, 2006. 304 с.
2. Бацак К. Деятельность итальянских вокальных педагогов в Украине. Три портрета. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019. № 2 (35). С. 24–30.
3. Бацак К. Італійська оперна антреприза у Києві 1863–1866 рр. : PRO ET CONTRA. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб.* 2015. Вип. 41. С. 43–76.
4. Бень С. М. Bel canto в еволюції оперного вокального мистецтва: розвиток тези та антитеза. *Музикознавчі студії : зб. наук. пр.* Луцьк, 2007. Вип. 1. С. 111–123.
5. Богданов Н. Очерк деятельности Киевского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества и учрежденного при нем Музыкального Училища со времен их основания. 1868–1888 гг. Киев : Тип. К. Милевского, 1888. 173 с.
6. Бойко А. В. Вокальний стиль bel canto як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія : Педагогічні науки*. 2015. Вип. 139. С. 221–224.
7. Варварцев М. М. Життя і сцена Миколи Іванова: історія українця в італійському Рісорджименто / ред. С. В. Віднянський; Товариство Данте Аліг'єрі, НАН України, Інститут історії України. Київ: Інститут історії України, 2011. 188 с.
8. Варварцев М. М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. ХХ ст.) : історико-біографічне дослідження (словник) / ред. В. А. Смолій. Київ : Інститут історії України НАН України, 2000. 324 с.
9. Варварцев Н. Н. Украина в российско-итальянских общественных и культурных связях. Киев : Наукова думка, 1986. 208 с.

- 10.Ващенко Н. М. Взаємодія італійської і національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи* : зб. наук. пр. Київ : ЕКМО, 2011. Вип. 3. Ч. 2. С. 248–257.
- 11.Вей Л. Формування сучасної вокальної культури України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 251–255.
- 12.Ганна Крушельницька. Сестра великої Соломії / упоряд. Н. Зюбровська ; ред. У. Ванчура. Тернопіль : Джура, 2008.
- 13.Глинка М. И. Литературное наследие : в 2 т. Т. 2 : Письма и документы / под ред. В. Богданова-Березовского. Ленинград ; Москва : Музгиз, 1953. 890 с.
- 14.Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
- 15.Гуральник Н. П. Історія музичної освіти України : курс лекцій для студентів музичних спеціальностей ВОЗ мистецького спрямування. 2-е вид., виокремлено та конкретизовано історичний дискурс. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 31 с.
- 16.ДА м. Києва, ф. 144, оп. 1, спр. 48. Про прийом та увільнення учителів ін-ту шляхетних дівчат, 1840. Арк. 4, 7.
- 17.ДА м.Києва, ф.144, оп.1, спр.376. Про призначення в Київський інститут шляхетних дівчат вчителькою співу Буцці і про призначення її потім класною дамою, 1896. Арк. 1–19.
- 18.Данільчишин Ю. М. Наука співу Олександра Мишуги в контексті сучасної професійної естрадної вокальної освіти. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 54. С. 106–115. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_54_12 (дата звернення: 08.03.2026).
- 19.Дон-Дизэ [Сокальский В. И.]. Музыкальное училище. *Южный край*. 1902. № 7569. 30 нояб.

20. Драч І. С. Феномен класичного бельканто в італійській опері. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. 2006. Вип. 17. С. 166–175.
21. Єрошенко О. В. Педагогічна діяльність професора П. В. Голубєва: діалог української та італійської вокальних шкіл ХХ ст. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків : Харк. держ. акад. культури, 2009. Вип. 26. С. 282–290.
22. Жаркова В. Б. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с.
23. Жишкович М. А. Аспекти формування мистецько-педагогічних умінь студента-вокаліста як майбутнього викладача співу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 255–259.
24. Жишкович М. А. Козловська Софія. *Енциклопедія Сучасної України* : електронна версія [онлайн] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. URL: <https://esu.com.ua/article-7935> (дата звернення: 10.04.2026).
25. Зеленецький К. Жизнь в Одессе. *Одесский альманах на 1839 год*. Одесса, 1839. С. 167–187.
26. Зільберман Ю. А. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924 роки. Київ : Клякса, 2012. 479 с.
27. Золотарьова М. Р. Традиції формування вокального стилю bel canto. *Голос представників голосомовних професій: актуальні проблеми, досвід та інновації* : зб. наук. пр. I Міжнар. міждисциплін. наук.-практ. конф. (Харків, 2019). Харків, 2019. С. 116–119.
28. Искусство и литература. *Одесский вестник*. 1892. № 314. 6 (18) дек.
29. Искусство и литература. *Одесский вестник*. 1892. № 328. 21 дек. (2 янв. 1893).
30. Искусство и литература. *Одесский вестник*. 1893. № 30. 1 (13) фев.
31. Искусство и литература. *Одесский листок*. 1885. № 50. 2 (14) марта. С. 3.
32. Искусство и литература. *Одесский листок*. 1885. № 51. 5 (17) марта. С. 3.

- 33.Искусство и литература. *Одесский листок*. 1885. № 53. 7 (19) марта. С. 3.
- 34.Искусство и литература. *Одесский листок*. 1885. № 56. 10 (22) марта. С. 3.
- 35.Искусство и литература. *Одесский листок*. 1885. № 57. 12 (24) марта. С. 3.
- 36.Искусство и литература. *Одесский листок*. 1885. № 59. 14 (26) марта. С. 3.
- 37.Искусство и литература. *Одесский листок*. 1885. № 61. 16 (28) марта. С. 3.
- 38.Искусство и литература. *Одесский листок*. 1885. № 92. 25 апреля (7 мая). С. 3.
- 39.Искусство и литература. *Одесский листок*. 1885. № 93. 26 апреля (8 мая). С. 3.
- 40.Іванов Микола Кузьмич. *Український Музичний Світ*. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/ivanov-mykola-kuzmych/> (дата звернення: 07.05.2026).
- 41.Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття: Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.
- 42.Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / Відп. ред. О. С. Онищенко; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ : НБУВ, 2004. 646 с.
- 43.Історія української музики : у 6 т. / редкол. : М. М. Гордійчук (голов. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 2 : XIX століття. 464 с.
- 44.Кауфман Л. С. Семен Гулак-Артемівський. Київ : Музична Україна, 1973. 37 с.
- 45.Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів у 7-ми томах. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 7. С. 90–103.
Київ, 2023. Т. 8. Вип. 2. С. 95–118.
DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.95-118>
- 46.Клименко П. Київська міська капела в першій чверті XIX століття. *Музика*. 1925. Ч. 2. С. 73–80.
- 47.Концерт 29 марта. Концерт 2 апреля в пользу детского приюта. *Прибавления к Харьковским губернским ведомостям*. 1859. 1 апр.
- 48.Корній О. П. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закл. Ч. 3. : XIX століття. Київ : Вид-во М. П. Коць, 2001. 477 с.

- 49.Костюк Н. Бельканто. Українська музична енциклопедія : [у 5 т.] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАН України, 2006. Т. 1: [А – Г]. С. 172.
- 50.Кушнірук О. П. Лубковська Марія Мечиславівна. Енциклопедія Сучасної України. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL: <https://esu.com.ua/article-58930>.
- 51.Левик С. Ю. Записки оперного певца. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Искусство, 1962. 711 с.
- 52.Лесс А. Л. Титта Руффо в России. Москва: Советский композитор, 1983. 232 с.
- 53.Липовецький С. Король тенорів Олександр Мишуга. *Історична правда*. 20.03.2012. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2012/03/12/76636/> (дата звернення: 08.05.2026).
- 54.Лисенко І. М. Словник співаків України. Київ : Рада, 1997. 354 с.
- 55.Микиша М. О. Мишуга — мій учитель. Спогади. Матеріали. Листи. Київ: Музична Україна, 1971. 203 с.
- 56.Михайлова Т. Виховання співаків у Київській консерваторії. Київ: Музична Україна, 1970. 128 с.
- 57.Міклашевський Й. М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. Київ : Наукова думка, 1967. 160 с.
- 58.Музыкальное образование в Ришельевской гимназии. *Одесский вестник*. 1882. 28 апр.
- 59.Музыкальные беседы. *Киевский телеграф*. 1859. № 23. 8 сент. С. 3–5.
- 60.Некролог. *Русская музыкальная газета*. 1897. № 11
- 61.Никоненко Т. М. Культурно-мистецькі салони в Україні кінця XVIII – першої половини XIX століття : дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2005. 190 с.
- 62.Новости театра и зрелищ. Киевская опера. *Одесские новости*. 1894. № 2612. 9 (21) мая.
- 63.Олександр Мишуга – король тенорів / авт.-упоряд. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 2004. 610 с.

- 64.Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд. та підгот. текстів М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. 780 с.
- 65.Оперный театр. *Киевлянин*. 1893. 3 сент.
- 66.Оперный театр. *Киевлянин*. 1893. № 270. 27 сент. С. 5–6.
- 67.Остроухова Н. Дельфино Менотти как один из основоположников одесской вокальной школы. *European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 3. С. 135–139.
- 68.Пасічник Р. Таємнича Фауста Креспі, або про що мовчить музейна світлина. *Фотографії старого Львова*. 18.10.2017. URL: <https://photo-lviv.in.ua/tajemnycha-fausta-krespi-abo-pro-scho-movchyt-muzejna-svitlyna/> (дата звернення: 20.02.2026).
- 69.*Полтавские губернские ведомости (неофициальная часть)*. 1847. 8 февр. ; 1849. 4 мая.
- 70.Походзей П. І. Опера студія НМАУ імені П. І. Чайковського у контексті музично-театральної культури другої половини ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 226 с.
- 71.Пружанский А. М. Отечественные певцы, 1750–1917 : словарь : у 2 ч. Москва : Советский композитор, 1991. Ч. 1. 424 с.
- 72.Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. П. Юргенсона ; доп. рус. отд-нием, сост. под ред. Ю. Д. Энгеля. Москва ; Лейпциг : Изд. П. Юргенсона, 1904. 1531 с.
- 73.Россіхіна М. Вплив італійської вокальної школи на професійне становлення українських співаків (кінець ХVІІІ – початок ХІХ століття). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ, 2021. Вип. 39. С. 219–225. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238727>
- 74.Россіхіна М. Роль італійських педагогів співу в розвитку професійної вокальної школи Наддніпрянщини другої половини ХІХ – початку ХХ століття. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2025. Вип. 4 (55). С. 72–79. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-8>

- 75.Россіхіна М. Творча біографія українського співака Олександра Герасименка (джерелознавчий аспект). *Арт-платФОРМА: альманах*.
- 76.Сабадаш Ю. С., Нікольченко Ю. М., Пахоменко С. П. Історія культури Італії : навчальний посібник / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. 2-ге вид., виправ. та допов. Київ : Ліра-К, 2021. 228 с.
- 77.*Северная пчела*. С.-Петербург, 1832. 5 авг.
- 78.Скоробагатько Н. Нотатки оперного концертмейстера: Київський театр опери та балету УРСР. Передмова К. Данькевича. Київ: Музична Україна, 1973. 136 с.
- 79.Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування : у 2 ч. Ч. 1 : Спогади / упоряд. і прим. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1978. 445 с.
- 80.Стахевич А. Г. Искусство бельканто в итальянской опере XVII - XVIII веков. LAP Lambert Academic Publishing, 2012. 201 p.
- 81.Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харьков : ХДАК, 2000. 155 с.
- 82.Стахевич О. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII - XVIII ст. Музична культура Італії та Франції від бароко до романтизму. Проблеми стилю та міжкультурних контактів. Київ, 1991. С. 26-40.
- 83.Стахевич О. Г. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII – середини XIX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1993. 20 с.
- 84.Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
- 85.Театр и музыка. *Киевлянин*. 1885. 3 янв.
- 86.Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1893. № 2787. 14 (26) нояб.
- 87.Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1894. № 2852. 24 янв. (5 февр.).

88. Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1894. № 2889. 5 (17) марта.
89. Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1899. № 4644. 9 июня.
90. Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1899. № 4645. 10 июня.
91. Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1899. № 4646. 11 июня.
92. Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1899. № 4647. 12 июня.
93. Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1899. № 4654. 19 июня.
94. Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1899. № 4657. 22 июня.
95. Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1899. № 4736. 16 сент.
96. Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1899. № 4751. 1 окт.
97. Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1899. № 4795. 17 нояб.
98. Театр и музыка. Русский театр. *Одесские новости*. 1899. № 4795. 17 нояб.
99. Театральные новости. *Одесские новости*. 1893. № 2494. 1 (13) янв.
100. Театральные новости. *Одесские новости*. 1893. № 2510. 19 (31) янв.
101. Театральные новости. *Одесские новости*. 1894. № 2882. 24 фев. (8) марта.
102. Тоцька Л. О. Вокально-виконавський стиль «bel canto»: історико-теоретичний аспект. *Наукові записки [Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова]. Серія : Педагогічні та історичні науки*. 2012. Вип. 107. С. 208–217. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzped_2012_107_30 (дата звернення: 06.05.2026).
103. Українська музична енциклопедія : [у 5 т.] / гол. редкол. : Г. Скрипник. Київ : Вид-во ІМФЕ НАН України, 2008. Т. 2 : [Е – К]. 663 с.
104. Український драматичний театр : нариси історії : у 2 т. / редкол. : М. Т. Рильський (голов. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1967. Т. 1 : Дожовтневий період. 518 с.
105. ЦДАМЛМ України. Ф. 179. Оп. 1. Спр. 2. Вітальний лист шанувальників таланту співачки. 4 арк.
106. ЦДАМЛМ України. Ф. 179. Оп. 1. Спр. 7. Альбом з газетними вирізками з статтями та замітками про творчість Брун К.І. Замітка № 16. 165 арк.

107. ЦДАМЛМ України. Ф. 179. Оп. 1. Спр. 7. Альбом з газетними вирізками з статтями та замітками про творчість Брун К.І. Замітка № 34. 165 арк.
108. ЦДАМЛМ України. Ф. 179. Оп. 1. Спр. 8. «Брун К.» Нарис про сценічну діяльність. 4 арк.
109. ЦДАМЛМ України. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 10. Рецензії на виступи в концертах та оперних спектаклях В. Л. Астаф'євої, вміщені в газ. «Петербургский листок», «Свет», «Северный курьер». 34 арк.
110. ЦДАМЛМ України. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 11. Рецензії на виступи в оперних спектаклях В. Л. Астаф'євої, вміщені в італійських газетах. 10 арк.
111. ЦДАМЛМ України. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 6. Листи до В. Л. Астаф'євої. Листи шанувальників за підписом «Ол. Френкель», «Н. Б. и М. М.» та ін. 4 арк.
112. ЦДАМЛМ України. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 7. Матеріали до біографії В. Л. Астаф'євої. Автобіографія (рукопис). 3 арк.
113. ЦДАУК, ф. 442, оп. 194, спр. 63. Про іноземців та іншого звання людей, які просили про видачу їм видів..., 1833-1834. Арк. 261, 266.
114. ЦДАУК, ф. 442, оп. 812, спр. 179. На прохання італійського підданого Сальваторе Сабателлі про відкриття в Києві школи музики і співу, 1862. Арк. 1–6.
115. ЦДАУК, ф.442, оп.1, спр.223. Про стягнення з поміщиці Київської губ. Лопухіної грошей, заборгованих пармському підданому музиканту Беллолі за викладання музики у Шполянському інституті, створеному нею у своєму маєтку, 1827-34. Арк.1–40.
116. Черкаська Г. Кращий тенор італійської опери з України. *UAHistory*. *Видатні люди*. URL: https://uahistory.com/topics/famous_people/3005 (дата звернення: 08.05.2026).
117. Чечотт В. Оперный театр. *Киевлянин*. 1893. 3 сент.
118. Чечотт В. Оперный театр. *Киевлянин*. 1893. № 270. 27 сент. С. 5–6.
119. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / пер. с нем. Б. И. Загурского ; под ред. Б. В. Асафьева. Ленинград : Тритон, 1935. 191 с.

120. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва. Ч. 1 : монографія. 2-ге вид., переробл. та допов. Івано-Франківськ : Плай, 2014. 391 с.
121. Щепакін В. Харківський період (1901–1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2012. Вип. 36. С. 6–20.
122. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга, 2003. 352 с.
123. AAFB (Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna). Carteggio e documenti, 1839–1840. В. 8. Lettera di N. Ivanoff, 22 novembre 1839.
124. Alessandro Guerras ad Odessa. *Il mondo artistico*. 1894. № 29. 10 luglio.
125. Appolonia G. Domenico Reina. Biografia di un tenore luganese. Bellinzona : Casagrande, 1990. 189 p.
126. Artisti nuovi. *Il Mondo Artistico*. 1893. 20 luglio.
127. Bologna. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 13 ottobre.
128. Bonds M. E. A history of music in Western culture. 4th ed. Upper Saddle River : Pearson, 2013. 676 p.
129. Camata F. Rustichelli, Filomena. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma : Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017. Vol. 89. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/filomena-rustichelli> (*Dizionario-Biografico*) (дата звернення: 07.01.2026).
130. Carpani G. Le Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali di Giuseppe Carpani. Padova : Tipografia della Minerva, 1824. 230 p.
131. Carteggi verdiani / a cura di A. Luzio. Roma : Reale Accademia d'Italia, 1947. Vol. IV. Pp. 32–33.
132. Casamorata L. F. L'opera e la mente di Pietro Romani. *Gazzetta musicale di Milano*. 1877. № 32. P. 261.
133. Celletti R. Storia del belcanto. Discanto. Venezia: La Nuova Italia, 1983. 247 p.
134. Celletti R. Voce di tenore. Milano : Idealibri, 1989. 254 p.

135. Cerami A. Fenaroli, Fedele. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma : Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996. Vol. 46. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-fenaroli_\(Dizionario-Biografico\)/?search=FENAROLI,%20Fedele](https://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-fenaroli_(Dizionario-Biografico)/?search=FENAROLI,%20Fedele) (дата звернення: 08.05.2026).
136. Cometti A. Il teatro di Tordinona poi di Apollo. Tivoli : Tipografia di A. Chicca, 1838. Vol. 2. 669 p.
137. Concerti. Napoli. *Il mondo artistico*. 1892. 18 ott.
138. Corrispondenze. Forlì. *Gazzetta Musicale di Milano*. 1883. 11 febr. P. 3.
139. Corrispondenze. Mantova. *Il mondo artistico*. 1883. 8 genn. P. 2.
140. Corrispondenze. Mantova. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1883. 8 genn. P. 2.
141. Corrispondenze. Milano. Dal Verme. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1883. 15 sett. P. 2.
142. Corrispondenze. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1892. № 1357. 1 nov.
143. Corrispondenze. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. 8 dic.
144. Corrispondenze. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 21 nov.
145. Corrispondenze. Roma. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 1 feb.
146. Corrispondenze. Roma. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 26 feb.
147. Corrispondenze. Roma. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 21 marzo.
148. Corrispondenze. Varsavia. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1885. 8 sett. P. 2.
149. Cose d'arte. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1892. № 1321. 1 feb.
150. Cose d'arte. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. 23 feb.
151. Daolmi D. Alle origini del Conservatorio di Milano. L'alibi del modello francese e le sorti dell'opera italiana. *Studi di musica veneta : Quaderni di ricerca*. 2002. Vol. 1. P. 1–20. URL: <https://www.examenapium.it/curriculum/conservatorio.pdf>
152. Disponibilita. *Il mondo artistico*. 1894. 22 marzo.
153. Disponibilita. *Il mondo artistico*. 1896. 11 luglio.

154. Donati L. Buzzi, Antonio. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma : Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1972. Vol. 15. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-buzzi_\(Dizionario-Biografico\)/?search=BUZZI,%20Antonio](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-buzzi_(Dizionario-Biografico)/?search=BUZZI,%20Antonio) (дата звернення: 08.02.2026).
155. Edwards H. S. *The Life of Rossini*. London : Hurst and Blackett, 1869. 344 p. URL: <https://www.gutenberg.org/files/45705/45705-h/45705-h.htm> (дата звернення: 08.02.2026).
156. Eliodoro Bianchi. *Italia Musicale e Gazzetta Musicale di Milano*. 1852. Anno VII. № 23. P. 183–184.
157. Fabbri P. *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*. Lucca : Libreria Musicale Italiana, 2001. 354 p.
158. Forbes E. Giraltoni, Leone. *The Grove Book of Opera Singers* / ed. by L. Macy. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2008. P. 192.
159. Fraiese V. Bianchi, Eliodoro. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma : Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1968. Vol. 10. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/eliodoro-bianchi_\(Dizionario-Biografico\)/?search=BIANCHI,%20Eliodoro](https://www.treccani.it/enciclopedia/eliodoro-bianchi_(Dizionario-Biografico)/?search=BIANCHI,%20Eliodoro) (дата звернення: 07.05.2026).
160. *Gazzetta dell'Emilia*. 1880. 11 luglio. № 191. P. 3.
161. Genova. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1892. 8 marzo.
162. Gervasoni C. *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*. Parma : dalla Stamperia Blanchon, 1812. 455 p. URL: <https://archive.org/details/imslp-teoria-di-musica-gervasoni-carlo> (data di consultazione: 06.05.2026).
163. Gervasoni C. *Real Conservatorio di Musica di Milano*. Milano : Presso la ditta di Gio. Ricordi, 1817. 104 p.
164. *Giorno per giorno*. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1890. № 1253. 1 sett.
165. *Giorno per giorno*. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. 8 dic.
166. *Giorno per giorno*. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. № 1291. 15 giugno.
167. *Giorno per giorno*. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. № 1315. 15 dic.
168. *Giorno per Giorno*. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1892. 8 luglio.

169. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1893. 23 dic.
170. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1894. 1 feb.
171. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1894. 23 maggio.
172. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1894. 8 dic.
173. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1894. 8 giugno.
174. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1895. 1 marzo.
175. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1895. 15 feb.
176. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1895. 15 gen.
177. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. 15 luglio.
178. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. 23 magg.
179. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. № 1518.
15 marzo.
180. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. № 1532. 1 luglio.
181. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. № 1546. 8 ott.
182. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1897. 1 gen.
183. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 15 maggio.
184. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 16 apr.
185. Giorno per Giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 16 nov.
186. Giorno per giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 23 maggio.
187. Giorno per Giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1906. 12 nov.
188. Giorno per Giorno. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1906. 22 apr.
189. Giovanni Butenko. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1883. 23 sett. P. 3.
190. Giraltoni L. Guida teorico-pratica ad uso dell'artista-cantante. Bologna: Marsigli e Rocchi, 1864. 90 p. URL: <https://archive.org/details/guatericopr00gira> (дата звернення: 07.05.2026).
191. Giraltoni L. Compendium : metodo analitico, filosofico e fisiologico per la educazione della voce. Milano: Ricordi, 1889. 64 p.
192. Giraltoni L. Educazione della voce – Attacco del suono. *Gazzetta Musicale di Milano*. 1889. 17 nov.

193. Giraldoni L. Educazione della voce – Degli esercizi progressivi. *Gazzetta Musicale di Milano*. 1890. 12 gen.
194. Giraldoni L. Educazione della voce – Fusione dei registri. *Gazzetta Musicale di Milano*. 1889. 1 dic.
195. Heine H. Florentinische Nächte. Erstes Heft. Hamburg : Hoffmann und Campe, 1836. 262 s.
196. Il basso Butenko (stampa locale). *Il mondo artistico*. 1883. 18 sett. P. 4.
197. *Il Mondo Artistico*. 1893. 12 luglio.
198. *Il Mondo Artistico*. 1894. 30 aprile.
199. *L'Eco : giornale di scienze, lettere, arti, commercio e teatri*. 1833. 16 ott. P. 496.
200. *La Moda : rivista di amabilità, costume, teatri e varietà*. Milano, 1846. 10 ott. № 56. P. 222.
201. Lamacchia S. Nozzari, Andrea. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma : Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013. Vol. 78. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-nozzari_\(Dizionario-Biografico\)/?search=NOZZARI,%20Andrea](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-nozzari_(Dizionario-Biografico)/?search=NOZZARI,%20Andrea) (дата звернення: 08.05.2026).
202. Lamperti F. The art of singing. New York: G.Schirmer, 1890. 72 p.
203. *Le Charivari*. Paris, 1850. 27 dec. № 361.
204. Lettere Londinesi. Apertura del Covent-Garden colla «Manon Lescaut» del maestro Puccini. *Il Mondo Artistico*. 1894. 21 maggio.
205. Lettere Londinesi. Il programma della stagione al covent-Garden. *Il Mondo Artistico*. 1894. 10 maggio.
206. Mancini G. Practical reflections on the figurative art of singing / transl. by Pietro Buzzi. Boston : R. G. Badger, 1912. 194 p. URL: <https://archive.org/details/practicalreflect00manc> (date of access: 03.12.2025).
207. Melzi L. Cenni storici sul R. Conservatorio di musica in Milano. Milano : Ricordi, 1873. 93 p. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=nuOASR97yPEC&pg=GBS.PA66&hl=ru> (data di consultazione: 09.11.2025).

208. Messina. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. 1 maggio.
209. Milano. Teatri di musica. *Il Mondo Artistico*. 1894. 10 feb.
210. Morelli A. Rossi, Michelangelo. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2017. Vol. 88. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-rossi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-rossi_(Dizionario-Biografico)) (data di consultazione: 06.09.2025).
211. Movimenti. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1906. 2 agosto.
212. Movimenti. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1906. 2 apr.
213. Movimenti. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1906. 2 ott.
214. Movimenti. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1906. 28 apr.
215. Movimento artistico. Disponibilità. *Il mondo artistico*. 1894. № 27-28. 1 luglio.
216. Movimento artistico. *Il Mondo Artistico*. 1893. 10 agosto.
217. Movimento artistico. *Il Mondo Artistico*. 1893. 20 luglio.
218. Movimento artistico. *Il Mondo Artistico*. 1896. 11 giugno.
219. Movimento artistico. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1883. 22 magg. P. 3.
220. Movimento Artistico. Scritture. *Il mondo artistico*. 1892. 10 marzo.
221. Movimento Artistico. Scritture. *Il mondo artistico*. 1892. 4 giugno.
222. Movimento artistico. Scritture. *Il mondo artistico*. 1892. № 50. 30 nov.
223. Movimento Artistico. Scritture. *Il mondo artistico*. 1893. № 50. 30 nov
224. Movimento Artistico. Scritture. *Il Mondo Artistico*. 1895. 21 marzo.
225. Movimento degli artisti. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1890. 15–23 agosto.
226. Movimento degli artisti. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1894. 8 feb.
227. Musée Dantan. Galerie des charges et croquis. Paris : Delloye, 1839. P. 84.
228. NAL (The National Archives, London). State for Home Department. The memorial of Nicola Ivanoff. 1839. 2 may.
229. Napoli. *Il mondo artistico*. 1892. 4 sett.
230. Necrologia. Butenko. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. 1 marzo. P. 1.
231. Opere e artisti italiani in Russia. *Il mondo artistico*. 1893. № 51. 10 dic.

232. Orlandini A. La favorita di Bologna. La figura e l'arte di Isabella Galletti Gianoli. Cento : Magri, 2007. 192 p.
233. Parma. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1898. 9 gen.
234. Pavia. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1889. 23 marzo.
235. Pavia. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1890. 1 aprile.
236. Proceedings of the Royal Society of London (from 1854 to 1855). Vol. VII. London : Taylor & Francis, 1856. 678 p.
237. Ravenna. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 1 giugno.
238. Ravenna. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 15 maggio.
239. Regli F. Dizionario biografico: Dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii : ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860. Torino : Coi tipi di E. Dalmazzo, 1860. 592 p. URL: <https://archive.org/details/dizionariobiogra00regl/page/240/mode/2up> (дата звернення: 07.05.2026).
240. Rescigno E. Dizionario verdiano. Milano : Biblioteca Universale Rizzoli, 2001. 792 p.
241. Ricordi artistici (corrispondenze). *Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. № 1294. 8 luglio.
242. Rolland R. Musiciens d'autrefois. Paris: Hachette, 1908. 306 p.
243. Roma. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 19 feb.
244. Rosenthal H., Warrack J. Rosenthal H., Warrack J. The Concise Oxford Dictionary of Opera. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 1979. 561 p.
245. Ruta M. Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli. Napoli : Detken & Rocholl, 1877. 216 p.
246. Salome Cruscensisca a Santiago. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1897. 8 ott.
247. Salomea Cruscensisca. *Il Mondo Artistico*. 1896. 11 gen.
248. Salomea Kruscenski a Roma. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 26 apr.

249. Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973. 905 s.
250. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 2: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. New York : Oxford University Press, 2010. 835 p.
251. Teatri d'Italia. Bologna. *Il Mondo Artistico*. 1895. 10 feb.
252. Teatri d'Italia. Bologna. *Il Mondo Artistico*. 1895. 10 gen.
253. Teatri d'Italia. Bologna. *Il Mondo Artistico*. 1895. 20 feb.
254. Teatri d'Italia. Cremona. *Il Mondo Artistico*. 1896. 21 gen.
255. Teatri d'Italia. Livorno. *Il Mondo Artistico*. 1895. 1 aprile.
256. Teatri d'Italia. Livorno. *Il Mondo Artistico*. 1895. 21 marzo.
257. Teatri d'Italia. Napoli. *Il mondo artistico*. 1884. 11 apr. P. 3.
258. Teatri d'Italia. Napoli. *Il mondo artistico*. 1884. 11 genn. P. 4.
259. Teatri d'Italia. Napoli. *Il mondo artistico*. 1892. 17 maggio.
260. Teatri d'Italia. Napoli. *Il mondo artistico*. 1892. 27 aprile.
261. Teatri d'Italia. Napoli. *Il mondo artistico*. 1892. 3 agosto.
262. Teatri d'Italia. Napoli. *Il mondo artistico*. 1892. 31 gen.
263. Teatri d'Italia. Napoli. *Il mondo artistico*. 1892. 6 maggio.
264. Teatri d'Italia. Napoli. *Il mondo artistico*. 1892. 7 agosto.
265. Teatri d'Italia. Padova. *Il Mondo Artistico*. 1895. 1 luglio.
266. Teatri d'Italia. Pavia. *Il mondo artistico*. 1889. 23 marzo.
267. Teatri d'Italia. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. № 1-2. 1 gen.
268. Teatri d'Italia. Siena. *Il mondo artistico*. 1893. 1 gen.
269. Teatri d'Italia. Siena. *Il mondo artistico*. 1893. 13 feb.
270. Teatri dall'estero. *Il mondo artistico*. 1893. № 48-49. 20 nov.
271. Teatri dall'estero. *Il mondo artistico*. 1893. № 6-7. 3 feb.
272. Teatri dall'estero. *Il mondo artistico*. 1894. № 7-8. 10 feb.
273. Teatri dell'estero. Odessa. *Il Mondo Artistico*. 1897. 1 feb.
274. Teatri dell'estero. Odessa. *Il Mondo Artistico*. 1897. 11 feb.
275. Teatri dell'estero. Odessa. *Il Mondo Artistico*. 1897. 1 gen.

276. Teatri dell'estero. Atene. *Il mondo artistico*. 1893. 17 maggio.
277. Teatri dell'estero. Atene. *Il mondo artistico*. 1893. 8 maggio.
278. Teatri dell'estero. Varsavia. *Il Mondo Artistico*. 1897. 21 ott.
279. Teatri di Vienna. Teatro Imperial. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1885. 15 febr. № 987. P. 1.
280. Teatri Locali. Scala. *Il Mondo Artistico*. 1907. 18 marzo.
281. Teatri Locali. Scala. *Il Mondo Artistico*. 1907. 28 gen.
282. Teatri Locali. Scala. *Il Mondo Artistico*. 1907. 3 feb.
283. *Teatri, arti e letteratura*. Bologna, 1843. 2 marzo. № 995.
284. *Teatri, arti e letteratura*. Bologna, 1845. 16 genn. № 1093. P. 164.
285. Teatri. *Il mondo artistico*. 1896. № 34. 20 agosto.
286. Teatri. *Il mondo artistico*. 1897. № 4-5. 13 gen.
287. Teatro Sociale di Mantova. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1883. 21 genn. P. 2.
288. Telegrammi, lettere, giornali. *Il mondo artistico*. 1892. 18 nov.
289. Telegrammi, lettere, giornali. *Il mondo artistico*. 1892. № 35-36. 24 agosto.
290. Telegrammi, lettere, giornali. *Il mondo artistico*. 1895. № 24. 31 maggio.
291. Telegrammi, lettere, giornali. *Il mondo artistico*. 1895. № 26. 20 giugno.
292. Telegrammi, lettere, giornali. Oscar Kamionsky. *Il Mondo Artistico*. 1894. 10 luglio.
293. Telegrammi, lettere, giornali. Salomea Cruceniska. *Il Mondo Artistico*. 1897. 21 luglio.
294. Telegrammi. Genova. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. 31 gen.
295. Telegrammi. Parma. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1898. 15 gen.
296. Telegrammi. Ravenna. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 15 magg.
297. Telegrammi. Ravenna. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 8 magg.
298. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. № 1309. 1 nov.
299. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. № 1311. 15 nov.
300. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1893. 23 dic.
301. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1893. № 1373. 1 marzo.

302. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1894. 1 feb.
303. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. 1 dic.
304. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. № 1530. 15 giugno.
305. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. № 1542. 15 set.
306. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 11 marzo.
307. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 16 marzo.
308. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 6 dic.
309. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1906. 1 dic.
310. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1906. 16 feb.
311. Telegrammi. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1906. 7 gen.
312. Telegrammi. Roma. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1905. 1 feb.
313. Telegrammi. Sebenico. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. 8 giugno.
314. Telegrammi. Zara. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. 15 apr.
315. Telegrammi. Zara. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. 15 magg.
316. The Cambridge Verdi Encyclopedia / ed. by R. M. Marvin. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 599 p.
317. Theatre de l'opera italien a Odessa. Premiere representation de «Lo sposo di provincia burlato».., musique de m. Galea. *Journal d'Odessa*. 1839. 30 dic.
318. Tosi P. F. Opinioni de' cantori antichi e moderni. Bologna : Lelio dalla Volpe, 1723. 118 p.
319. Trebbi O. Nella vecchia Bologna : cronache di vita cittadina. Bologna : Forni Editore, 1983. 229 p.
320. Trieste. *Il Mondo Artistico*. 1896. 23 sett.
321. Ultime notizie. *Il mondo artistico*. 1892. 5 luglio.
322. Ultime notizie. *Il mondo artistico*. 1892. gen.
323. Ultime notizie. *Il mondo artistico*. 1892. № 18-19. 27 aprile.
324. Ultime notizie. *Il Mondo Artistico*. 1894. 2 marzo.
325. Ultime notizie. *Il Mondo Artistico*. 1895. 10 luglio.
326. Ultime notizie. *Il Mondo Artistico*. 1896. 20 dic.
327. Ultime notizie. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. № 6. 31 gen.

328. Ultime notizie. Saratow. *Il Mondo Artistico*. 1897. 1 gen.
329. Varsavia. *Il Mondo Artistico*. 1897. 21 sett.
330. Vera Astafieff a Messina, negli Ugonotti al Vittorio Emanuele. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. 15 marzo.
331. Vera Astavieff. *Il mondo artistico*. 1894. 30 agosto.
332. Vetro G. N. Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza dalle origini al 1950. Parma : Istituzione Casa della Musica, 2002. URL: <http://www.lacasadellamusica.it/dizionario> (дата звернення: 08.05.2026).
333. Werther E. Sul metodo di canto italiano classico secondo Pietro Romani. Essen : A. Werther, 1891. 25 p.
334. Zara. *Rivista teatrale melodrammatica*. 1896. 10 magg.

ДОДАТКИ

Додаток А

Відомості про українських вокалістів, які навчалися традиції італійського оперного співу в період з кінця XVIII – початку XX століття (на основі біографічних словників І. Лисенка та А. Пружанського)

№	ПІБ, тип голосу	Дата і місце народження	Початковий етап навчання музики	Досвід навчання італійської традиції оперного співу	Географія виступів (сучасні назви країн)
1.	Азерська Єлизавета Григорівна (меццо-сопрано)	1868, Полтава	Київське музичне училище (клас Н. Нолле та К. Еверарді)	Брала уроки у К. Прохорової-Мауреллі Удосконалювала майстерність у Мілані (1892–1894, професор А. Броджі) та Парижі (1899, професор Бертрамі)	Чехія, Німеччина, Франція, Росія
2.	Агулін Моїсей Давидович (лірико-драматичний тенор)	1864, Єлизаветград (нині Кропивницький)	Москва (клас Н. Андреева)	Удосконалював майстерність в Італії	Італія, Литва, Росія
3.	Алексєєв Олександр Іванович (ліричний баритон)	1876, Київ	Київ (1901–1902, клас М. Петца). До 1905 року удосконалював техніку у А. Сантагано-Горчакова)	Удосконалював майстерність в Італії (Мілан, влітку 1906 та 1907 років у Ч. Россі)	Росія
4.	Арсеньєва Ольга Миколаївна (лірико-драматичне сопрано)	1871, Херсон	Москва (клас С. Біжеїча). Удосконалювала техніку у К. Еверарді	Удосконалювала майстерність в Італії (Мілан у М. Петца (1896–1897), у Франції (Париж) у П. Віардо	Бельгія, Росія
5.	Бастунов Едмон Давидович (ліричний баритон)	1853, Київ	Приватні навчання у І. Кравцова (Петербург)	Удосконалювала навички у Відні (Австро-Угорщина, у проф. Й. Бека), у Берліні (Німеччина; у Ф. Беца),	Німеччина, Росія

				у Мілані (Італія, у проф. Ф. Ламперті та Дж. Ронконі)	
6.	Барсуков Степан Данилович (тенор)	1872, біля Харкова	Москва (клас С. Біжеїча)	Італія (1901–1902)	Росія, Україна
7.	Бельмас Ксенія (сопрано)	1896, Київ	Київ (клас М. Петц)	Італія та Франція (1925)	Франція, Італія, Німеччина, Монако, Австралія, США
8.	Большаков Микола Аркадійович (лірико-драматичний тенор)	1874, Харків	Приватне навчання у І. Прянішнікова	1901–1906 в літні сезони у Франції (Париж) у тенора L. Escalais, з 1902 в Італії (Мілан) у А. Броджі	Італія, Німеччина, Велика Британія, Франція, Іспанія
9.	Борисов Павло Борисович (баритон)	1851, Волинь	Петербург (клас Д. Корсі)	Удосконалював навички в Італії та Англії	Європа
10.	Брагін Олександр Михайлович (баритон)	1881, Київ	Київ (клас М. Медведєва), Петербург (класи С. Габеля та І. Тартакова)	Удосконалював навички в Італії (Мілан, Рим, Флоренція, 1904, 1905–1906), Австро-Угорщина (Відень), Німеччина (Берлін, 1911, 1913), Франція (Париж)	Росія, Німеччина (1922, 1923)
11.	Броні-Яцинська Каміла (колоратурне сопрано)	1849, Одеса	Петербург	Удосконалювала майстерність в Італії (Флоренція) у П. Романі	Італії (до 1865 р.)
12.	Беляєва-Тарасевич Віра Маніїлівна (сопрано)	1877, Житомир	Приватне навчання у О. Каміонського	Удосконалювала майстерність у Франції (Париж) у Жюля Граньє, брала уроки у М. А. Дейші-Сіоніцької	Росія, Україна
13.	Бурська Інна Вадимівна (меццо-сопрано)	1887, Київ	Київ	Удосконалювала майстерність в Італії (до 1913 року)	Україна, США
14.	Бутенко Івано Пилипович	1854, Херсонщина	Приватне навчання в Одесі (1879–1880)	Удосконалював майстерність у Франції (професор М. Маркезі) та в	Італія, Україна, Росія

	(бас-профундо)			Італії (Мілан, А. Буцці)	
15.	Веселовська Марія Василівна (драматичне сопрано)	1877, Україна	Приватне навчання	Удосконалювала майстерність у К. Ферні-Джиральдоні	Україна, Росія
16.	Внуковський Григорій Іванович (тенор)	1879, Полтавщина	Ф. Блуменфельд (Київ)	Приватне навчання у К. Массіні (Київ)	Україна, Грузія, Росія
17.	Войтенко Василь Андрійович (баритон / драматичний тенор)	1881, Сумська область	Приватне навчання в Петербурзі (М. Маркевич, 1901–1902)	Приватне навчання в Італії (Мілан) у Д. Оксілія, 1911–1912	Росія, Україна, Азербайджан (Баку)
18.	Воронець-Монтвід Катерина Дмитрівна (сопрано)	1883, Харків	Навчання в Харкові (Ф. Бугамеллі, 1901–1906)	Удосконалювала майстерність в Італії (Мілан)	Італія, Франція, Україна, Росія
19.	Гаєк Андрій Микитович (тенор)	1873, Львівська область	Навчання у Відні (Австро-Угорщина) у Л. Слезак	Удосконалював навички в Італії	Італія, Україна
20.	Гвоздецька Олександра Андріївна (сопрано)	1879, Київ	Київ	Удосконалювала техніку в Італії у Де Джорджіо та Де Лючія	Україна, Італія, Росія
21.	Герасименко Олександр Миколайович (баритон)	1863, Київ	Приватне навчання	Удосконалював навички в Італії (Л. Джиральдоні, 1890–1891)	Україна, Португалія, Росія
22.	Гишка Омелян (баритон)	1898, Чернівці	Приватне навчання	Удосконалював навички в Італії (1929–1932)	Європа, Україна
23.	Горянський Євген Костянтинович (тенор)	1878, Київщина	Приватне навчання у К. Массіні (Київ)	Удосконалював техніку в Італії	Європа, Україна
24.	Горді Іван Якович (бас-профундо)	1853, Одеська область	Петербург (клас К. Еверарді)	Удосконалював навички в Італії (1884–1885)	Росія, Україна, Європа
25.	Горяїнов Матвій Захарович (бас)	1875, Одеса	Київ (кл. М. Ноллі та К. Еверарді)	Удосконалював майстерність в Італії	Росія, Україна
26.	Гребінецька Марія	1883, Київ	Київ (О. Мишуга)	Приватне навчання в Італії	США, Україна

	Зіновіївна (сопрано)				
27.	Гуляєв Іван (бас)	1890, Харків	Харків	Удосконалював навички в Італії	Україна
28.	Дольницький Зенон- Любомир Кирилович (баритон)	1896, Львівська область	Львів (Австро- Угорщина, Ч. Заремба), Петербург	Приватне навчання в Мілані	Європа, Україна
29.	Донець- Тессейр Марія Едуардівна (сопрано)	1889, Київ	Київ (О. Мишуга)	Італія (Мілан, В. Ванцо (1912–15))	Росія, Україна
30.	Друзякіна Софія Іванівна (сопрано)	1880, Київ	Київ	Удосконалювала навички в Італії (Мілан, Ч. Россі та Ромео)	Європа, Росія, Україна
31.	Ждановський Євген Тадейович (бас)	1892, Миколаїв	Одеса	Удосконалював навички в Італії (Мілан, В. Ванцо)	Європа (зокрема, Італія), США, Україна
32.	Житовський Михайло Євгенович (бас)	1887, Полтава	Приватне навчання	Удосконалював навички в Італії	Італія, Німеччина, Франція, Велика Британія
33.	Закржевськи й Юліан Федорович (драматич- ний тенор)	1852, Косів	Львів	Удосконалював майстерність у Піццолаті (Італія, Венеція, 1874)	Росія, Україна, Європа
34.	Зинов'єв Георгій Степанович (драматич- ний тенор)	1876, Галичина	Італія	Удосконалював техніку в Італії	Італія, Росія, Україна
35.	Золотницька Ольга Миколаївна (сопрано)	1871, Херсонщина	Москва	Удосконалювала техніку у К. Еверарді, в Італії (Мілан) у М. Петца (1896–1897)	Росія, Україна, Бельгія
36.	Зотова Марія Василівна (меццо- сопрано)	1861, Київ	Петербург	Удосконалювала навички у Франції (Париж) та Італії (Мілан)	Росія, Україна
37.	Іванов Микола Кузьмич (тенор)	1810, село Вороніж, Глухівсь-ки повіт	Петербург	Приватне навчання в Італії у Е. Біанкі та А. Ноццарі (1830– 1832)	Європа

38.	Іванов Сергій Дмитрович (бас)	1872, Харків	Харків	Удосконалював майстерність в Італії	Росія, Європа
39.	Їжак Володимир Іванович (баритон)	1857, Бережани	Мілан (1881–1883)	Міланська консерваторія (1881–1883)	Італія, Польща, Румунія, Греція, Туреччина
40.	Каміонський Оскар Ісайович (баритон)	1869, Київ	Петербург (1886–1891, класи К. Еверарді та С. Габеля)	Удосконалював майстерність в Італії у Ч. Россі та А. Ронці	Росія, Греція, Італія, Україна
41.	Качмар Володимир Михайлович (бас)	1893, Львів	Приватне навчання у С. Козловської (Львів)	Удосконалював майстерність М. Россель (Італія, Мілан, 1913–1914)	Україна, Європа (зокрема, Італія)
42.	Кипоренко-Доманський Юрій Степанович (драматичний тенор)	1888, Харків	Харків, Москва	Удосконалював техніку у Г. Танаро (Італія, Мілан, 1927–1928)	Росія, Україна, Іспанія
43.	Китаїн Михайло Григорович (тенор)	1863, Дніпропетровськ	Варшавська консерваторія	Удосконалював техніку у К. Еверарді та А. Арамбуро	Україна, Польща, Італія
44.	Ковбуз Софія (сопрано)	1886, Коломия	Коломия (Австро-Угорщина)	Приватне навчання в Італії (Мілані, 1926)	Україна
45.	Королик Максим (тенор)	1900, Аккерман (Україна)	Москва	Удосконалював майстерність в Італії	США (Чикаго)
46.	Корякін Михайло Михайлович (бас)	1850, Харківська область	Москва	Удосконалював техніку в Італії у А. Буцці та Ф. Ронкон, і 1880	Росія
47.	Кошиць Ніна Павлівна (сопрано)	1892, Київська область	Московська консерваторія (клас У. Мазетті)	Удосконалювала навички у Франції (Париж) у Ф. Литвин;	Україна, Росія, США, Європа (зокрема, Італія)
48.	Кошиць Павло Олексійович (тенор)	1863, Київська область	Київ, Москва	Приватне навчання в Італії (Мілан) у Поцці	Італія, Росія, Грузія, Україна
49.	Кржижановський Каспар Іванович (баритон)	1861, Київ	Київ, Петербург	Удосконалював навички у Л. Джиральдоні та А. Котоньї в Італії.	Росія, Україна
50.	Кропивницька	1888, Кіровоград	Петербург	Удосконалювала майстерність у	Італія, Росія,

	Олександра Марківна (сопрано)			А. Котонь в Італії (Рим, 1912–1913)	Україна
51.	Крутикова Олександра Павлівна (меццо-сопрано)	1851, Чернігів	Петербурзька консерваторія, Париж (П. Вертель)	Удосконалювала навички у Е. Муцціо (Франція, Париж) та Гамбоджі (Італія, Мілан)	Іспанія, Росія, Україна
52.	Крушельницька Ганна Амвросіївна (сопрано)	1887, Тернопіль	Львів	Міланська консерваторія (1912), навчалася у С. Крушельницької	Італія, Польща
53.	Крушельницька Соломія Амвросіївна (сопрано)	1872, Тернопільська область	Львів	Удосконалювала навички у Ф. Креспі (Італія, Мілан, 1893–1894; Австро-Угорщина, Відень, 1895)	Україна, Європа, США
54.	Куза-Покасовська Олімпіада Іларіонівна (лірико-драматичне сопрано)	1877, Київська область	Київ	Удосконалювала техніку у К. Еверарді, в Італії (Мілан) у В. Ванцо та Ч. Россі (1896–1898), у професора Рополо (сценічне мистецтво і пластика)	Росія, Україна, Європа
55.	Левицький Микола-Стефан (тенор)	1870, Східна Галичина	Львів (В. Висоцький)	Удосконалював техніку у проф. Поцці в Італії (Мілан, 1895)	Польща, Італія, Грузія
56.	Леліва-Копистинський Тадей (тенор)	1875, Вінницька область	Приватне навчання	Учень К. Массіні. Удосконалював техніку у Франції (Париж) та Італії (Мілан)	Італія (Ла Скала), Україна, Росія, США
57.	Липковська Лідія Яківна (колоратурне сопрано)	1884, Чернігівська область	Петербург	Удосконалювала майстерність в Італії (Мілан, 1907; у 1909 в Ла Скала у В. Ванцо)	США, Європа
58.	Лубковська Марія Мечславівна (сопрано)	1858, Київ	Київ	Удосконалювалася в Італії (Мілан) у професора П. Ронці	Грузія, Україна, Італія (Ла Скала)
59.	Любченко Володимир Федорович (баритон)	1886, Харків	Москва	Удосконалювався в Мілані у А. Броджі (1911–1912)	Росія, Україна

60.	Майборода Володимир Якович (бас)	1852, Житомирська область	Петербург (клас К. Еверарді)	Удосконалював техніку в Італії (Мілан) у Ф. Ламперті, А. Буцці, С. Ронконі влітку 1882 і 1883 років	Росія, Україна
61.	Марцинкевич Гаврило (тенор)	1741, Глухів	Петербург (Придворна капела у А. Вакарі)	Удосконалював техніку в Італії	Росія
62.	Михайлова Марія Олександрівна (сопрано)	1864, Харків	Петербург	Удосконалювала навички в Італії (Мілан, С. Ронконі) та у Франції (Париж, А. Бакса)	Росія, Україна
63.	Мишуга Олександр Пилипович (тенор)	1853, Львівська область	Львів	Міланська консерваторія, клас М. Джованні (1881–1883). Удосконалював техніку у Франції (Париж, у Ж.-Б. Сбрілья)	Україна, Європа (зокрема, Італія)
64.	Носалевич Олександр Модестович (бас-баритон)	1874, Львівська область	Віденська консерваторія (1895–1898)	Удосконалював навички у Ф. Гваріно (Італія, Мілан)	Україна, Європа (зокрема, Німеччина)
65.	Ольгіна Ольга Миколаївна (сопрано)	1867, Київ	Приватне навчання	Удосконалювала майстерність в Італії	Польща, Італія (Ла Скала)
66.	Петляш Олена Денисівна (сопрано)	1890, Харків	Київ	Навчалася у А. Котоньї в Італії (Рим, 1913–1916)	Україна, Грузія, Росія
67.	Петренко Єлизавета Федорівна (меццо-сопрано)	1880, Сумська область	Петербург	Удосконалювала техніку у К. Ферні-Джиральдоні	Росія, Україна, Європа
68.	Петриківська Мія (меццо-сопрано)	1888, Галичина	Приватне навчання	Удосконалювала навички в Італії	Європа, Греція
69.	Полторацький Марко Федорович (бас-баритон)	1729, Чернігівська область	Петербург	Удосконалював навички в Італії	Росія, Україна
70.	Прохорова-Мауреллі Ксенія	1836, Херсон	Петербург (вокальні курси)	Удосконалювала навички в Італії у Ф. Ламперті	Росія

	Олексіївна (сопрано)		Г. Ніссен- Саломан)		
71.	Прянишніко в Іполіт Петрович (баритон)	1847, Керч (Крим)	Петербург	Удосконалював техніку в Італії у С. Ронконі	Італія, Росія
72.	Пускова Ольга Олександрівна (контральто)	1857, Київ	Москва	Удосконалювала техніку в Парижі (у П. Віардо, М. Маркезі) та Італії	Росія, Україна, Європа
73.	Рафалович Єлизавета Карпівна (контральто)	1831, Чернігів	Київ (А. Фабрі)	Удосконалювала майстерність в Мілані у Ф. Ламперті (1851– 1852)	Україна, Італія (1852), Росія
74.	Рейдер Юлія Олександрівна (сопрано)	1870, Харків	Харківське музичне училище (клас С. Мотте)	Удосконалювала техніку в Італії (професори С. Ронконі, Ч. Россі, М. Петці)	Італія, Росія, Україна
75.	Рибчинська Зінаїда Сергіївна (меццо- сопрано)	1885, Кам'янець- Подільський	Київське музичне училище	Удосконалювала навички в Італії (1911, 1928)	Росія, Україна, Європа
76.	Руснак Орест Манолійович (тенор)	1895, Чернівецька область	Паризька консерваторія (1919–1924, клас Є. Фукса)	Удосконалював техніку в Італії (Мілан, 1925)	Німеччина, Австрія, Словаччина
77.	Ряднов Євген Карлович (тенор)	1852, Харківська область	Петербурзька консерваторія (1870–1874, клас К. Еверарді)	Удосконалював майстерність у А. Буцці в Мілані	Європа (зокрема, Італія), Росія, Україна
78.	Садовень Олена Олександрівна (меццо- сопрано)	1894, Київ	Київ (клас М. Петці)	Удосконалювала майстерність в Італії	Європа
79.	Сантагано- Горчакова Олександра Олександрівна (сопрано)	1842, Харківська область	Петербург	Удосконалювала майстерність у Італії у П. Репетто (Мілан, 1865)	Італія, Київ
80.	Семенів Олександр (тенор)	1890, Харківщина	Харків (клас Ф. Бугамеллі, 1906–1909)	Удосконалював навички в Італії у 1913 року (Мілан)	Україна
81.	Сердюк Іван (бас)	1900, Харків	Італія	Удосконалював навички в Італії у 1924 році	Україна, Росія

82.	Сибіряков Лев Михайлович (бас)	1870, Волинська область	Приватне навчання	Удосконалював навички в Італії у Ч. Россі	Росія, Європа
83.	Синенька-Іваницька Іванна (сопрано)	1897, Тернопільська область	Паризька консерваторія	Удосконалювала техніку в Італії у професора Келіни де Рівальт-Ріп (1930–1931)	Україна, Європа
84.	Сіак Марія Михайлівна (сопрано)	1880, Львівська область	Приватне навчання	Міланська консерваторія (1898)	Італія, Швейцарія, Іспанія, Колумбія, Південна Америка
85.	Скуба Петро Олександрович (тенор)	1882, Чернігівщина	Приватне навчання	Приватне навчання в Італії	Росія, Україна
86.	Сологуб Ірина Іванівна (сопрано)	1884, Львівська область	Львівська консерваторія	Удосконалення майстерності в Італії	Німеччина, Італія, Польща, Україна
87.	Супруненко Йосип Гаврилович (тенор)	1861, Харків	Петербург	Удосконалення майстерності в Італії (1891–1892)	Росія, Україна, Італія
88.	Тарнавський Станіслав (бас)	1874, Львів	Львів	Удосконалював техніку в Італії	Польща
89.	Тисяк Василь Васильович (тенор)	1900, Івано-Франківська область	Прага (Австро-Угорщина)	Удосконалював техніку в Т. Леліви (Варшава) та Є. Гарбоні (Мілан, 1930–1932)	Чехія, Україна, Алжир, Європа
90.	Тихомирова Олександра Михайлівна (сопрано)	1879, Київ	Приватне навчання у Києві, Московська консерваторія (клас У. Мазетті)	Удосконалювала навички в Італії (Мілан, 1910–1911, професор Деллі-Понті)	Україна, Росія
91.	Філатова Варвара Костянтинівна (сопрано)	1840, Київ	Приватне навчання	Удосконалювала техніку в Італії у Дж. Рубіні та Л. Рондзі	Італія (1862), Іспанія, США, Україна
92.	Чічка-Андрієнко Климентій Андрійович (тенор)	1885, Тернопільська область	Приватне навчання	Удосконалював техніку в Італії (1926–1928)	Україна, Німеччина, Європа
93.	Чорнорук Георгій	1873, Запорізька область	Приватне навчання	Удосконалював техніку в Італії (1902–1903)	Росія

	Семенович (бас)				
94.	Шакуло Юрій Іванович (бас)	1835, Чернігів	Петербурзька консерваторія (клас К. Еверарді)	Удосконалював техніку в Італії (Мілані, А. Буцці, 1882)	Росія, Україна
95.	Шекун- Коломийче- нко Марія Феофанівна (сопрано)	1892, Кіровоград (нині Кропивни- цький)	Московська консерваторія (1915–1917, клас У. Мазетті)	Удосконалювала майстерність в Італії (1917–1919)	Україна
96.	Яниковська Леоніда Савівна (сопрано)	1853, Київська область	Петербург (70-ті роки, клас К. Еверарді)	Удосконалювала навички в Італії	Італія, Україна, Росія

Додаток Б

Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Россіхіна М. Вплив італійської вокальної школи на професійне становлення українських співаків (кінець XVIII – початок XIX століття). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ, 2021. Вип. 39. С. 219–225. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238727>
2. Россіхіна М. Творча біографія українського співака Олександра Герасименка (джерелознавчий аспект). *Арт-платФОРМА: альманах*. Київ, 2023. Т. 8. Вип. 2. С. 95–118. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.95-118>
3. Россіхіна М. Роль італійських педагогів співу в розвитку професійної вокальної школи Наддніпрянщини другої половини XIX – початку XX століття. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2025. Вип. 4 (55). С. 72–79. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-8>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Россіхіна М. Творча біографія української співачки Віри Леонідівни Астаф'євої (джерелознавчий аспект). *Дистанційний міжнародний науковий форум «Україна і світ: вектори музичної комунікації»*: протоколи засідань. (22-24 січня 2021 року). Львів, 2021. С. 124–126.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. VIII Всеукраїнська студентська науково-практична конференція *«Актуальні проблеми мистецької освіти»* (м. Київ, 29 травня 2020 р., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка);
2. Дистанційний міжнародний науковий форум *«Україна і світ: вектори музичної комунікації»* (м. Львів, 22-24 січня 2021 р., ЛНМА імені М. В. Лисенка);
3. Міжнародна наукова інтернет-конференція *«Художня освіта в культурних процесах сучасності»* (м. Кишинів, 23 квітня 2021 р., Академія музики, театру і образотворчих мистецтв Республіки Молдова);
4. IX Всеукраїнська студентська науково-практична онлайн-конференція *«Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури»* (м. Київ, 20 травня 2021 р., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка);
5. VII Міжнародний науковий форум *«Музикознавчий універсум молодих»* до 180-річчя з дня народження Миколи Лисенка (м. Львів, 1-2 березня 2022 р., ЛНМА імені М. В. Лисенка);
6. IX Міжнародна науково-практична онлайн-конференція *«Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття»* (м. Київ, 11 травня 2023 р., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка);
7. XI Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція студентів, аспірантів *«Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури»* (м. Київ, 25 травня 2023 р., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка).