

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

КОНТРАЛЬТО В ОПЕРАХ ДОБИ БАРОКО

Виконала:

Грабовецька Софія Андріївна

Студентка 4 курсу

денної форми навчання

Спеціальності 025 – Музичне мистецтво

Профілізації – «Академічний спів»

Науковий керівник:

докторка мистецтвознавства, професорка

Шуміліна Ольга Анатолівна

Рецензент:

кандидатка мистецтвознавства, Ph.D.,

доцентка кафедри Академічного співу

Лісогорська Антоніна Альбертівна

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Бароко як жанр в оперній музиці.....	5
1.1. Витоки опери та формування жанру бароко.....	5
1.2. Вокальні стилі та виконавські практики епохи.....	6
1.3. Опера бароко як соціальне явище.....	7
РОЗДІЛ 2. Голос контральто в контексті стилю бароко.....	10
2.1. Вокальні та сценічні особливості контральто.....	10
2.2. Контральто в <i>opera seria</i> та <i>tragédie lyrique</i>	12
2.3. Виконавці контральто та їх вплив на жанр.....	14
РОЗДІЛ 3. Портрети співачок контральто XVIII століття: Вітторія Тезі, Франческа Кузмані, Марія Галлесі.....	17
3.1. Вітторія Тезі: сценічний образ та внесок.....	17
3.2. Франческа Кузмані: психологічна експресія через голос.....	19
3.3. Марія Галлесі: естетика драматичного контральто.....	20
3.4. Порівняльний аналіз трьох співачок: репертуар, сценічна манера, драматургічна функція.....	22
ВИСНОВКИ.....	26
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	28
ДОДАТКИ.....	29

ВСТУП

Опера бароко є одним із найвизначніших явищ європейської музичної культури XVII–XVIII століть, що сформувала нову систему музично-драматичного мистецтва. В естетиці бароко особливе місце належало голосу, що став головним носієм афектів, емоційних станів, драматичних переживань. У цьому складному мистецтві голос контральто посів особливу нішу, що виходила за межі традиційного використання в церковній музиці, ставши повноцінною складовою оперної сцени.

Протягом XVIII століття голос контральто поступово набув нової художньої значущості, виходячи з другорядної ролі до провідних оперних партій. Це стало можливим завдяки таланту та майстерності видатних співачок, серед яких особливе місце займають Вікторія Тезі, Франческа Кузмані та Марія Галлесі. Саме їхня діяльність заклала основи нової вокальної естетики, розширивши межі сценічного амплуа контральто.

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності ґрунтовного аналізу ролі голосу контральто в естетиці *opera seria* та *tragédie lyrique*, а також у висвітленні творчості співачок, чий внесок у розвиток цього голосового регістру залишається недостатньо вивченим у вітчизняному музикознавстві.

Мета дипломної роботи полягає в комплексному аналізі ролі та функцій голосу контральто в опері бароко та вивченні творчості найвідоміших співачок контральто XVIII століття.

Завдання дослідження:

- Розкрити жанрові та стильові особливості опери бароко;
- Дослідити вокальні та сценічні особливості голосу контральто;
- Висвітлити творчість Вікторії Тезі, Франчески Кузмані та Марії Галлесі;
- Провести порівняльний аналіз їхніх репертуарів, сценічних манер, драматургічних функцій;
- Визначити вплив їхньої діяльності на розвиток жанру *opera seria* та загальну естетику бароко;

Об'єктом дослідження є оперне мистецтво епохи бароко.

Предметом дослідження виступає вокальна та сценічна діяльність співачок-контральто XVIII століття.

Структура роботи складається з трьох розділів, вступу, висновків, списку використаних джерел та додатків. Перший розділ присвячений аналізу жанрових особливостей опери бароко та ролі вокалу. Другий розділ зосереджується на вивченні голосу контральто в оперній естетиці бароко. Третій розділ представляє портрети співачок контральто XVIII століття та їх порівняльний аналіз.

Загальний обсяг роботи складає 30 сторінок, обсяг основного тексту – 27 сторінок, список використаних джерел охоплює 14 позицій. У додатках подано ілюстрації виконавиць.

РОЗДІЛ І

БАРОКО ЯК ЖАНР В ОПЕРНІЙ МУЗИЦІ

Період бароко в європейській історії мистецтва охоплює проміжок часу приблизно з кінця XVI століття до середини XVIII століття. Саме цей час знаменував собою кардинальну зміну естетичних пріоритетів, стилістичних парадигм, а також появу нових жанрів, серед яких особливе місце посіла опера. Опера бароко стала одним із найяскравіших виявів театральності, пишності, експресії та музичної віртуозності, синтезувавши музику, драму, хореографію, декорацію та костюми у єдиний сценічний простір.

1.1. Витоки опери в Італії та формування жанру

Витоки опери безпосередньо пов'язані з діяльністю Камерної академії (Camerata Fiorentina) у Флоренції наприкінці XVI століття, учасники якої прагнули відродити давньогрецьку трагедію в її первісному музично-драматичному вигляді. Результатами цих пошуків стали перші опери, серед яких «Дафна» Якопо Пері (1597, втрачена) та «Еврідіка» Якопо Пері (1600), в яких вперше було застосовано новий стиль вокального декламування — речитатив (recitativo), що дозволяв максимально точно передати драматичний текст у музичній формі. Водночас Клаудіо Монтеверді у своїй знаменитій опері «Орфей» (L'Orfeo, 1607) не тільки вдосконалив форму речитативу, а й вперше інтегрував його з аріозними фрагментами, хоровими сценами, інструментальними симфоніями, що зробило його твір взірцем нового жанру музичної драми. Саме з «Орфея» починається розвиток опери як цілісного синтетичного мистецтва.

У другій половині XVII — на початку XVIII століття відбувається трансформація опери в *opera seria*, яка встановлює суворі канони структури твору, тематики, ролей і вокальних форм. Арія *da capo* стає домінуючою формою, що дозволяє виконавцям демонструвати технічну майстерність, орнаментальні прикраси, імпровізаційні навички. Віртуозність стає важливою характеристикою оперного співу епохи бароко. Як зазначає Клаус Вагнер: «*Opera seria, незважаючи на свою формальну статичність, була ареною для демонстрації найвищих досягнень вокального мистецтва, де співаки отримували майже безмежну свободу для вираження афектів через орнаментування та імпровізацію*» (Wagner K. *Die Oper des Barock*. Berlin, 1998, p. 101).

Структура *opera seria* передбачала поділ на три акти, де сюжет, зазвичай запозичений із античної міфології чи історії, розгортався через чергування речитативів (*secco* та *accompagnato*) та арій. Усі арії були самодостатніми і присвячувалися передачі конкретного афекту (гніву, любові, розпачу, радості тощо), що відповідало основам барокової естетики афектів.

1.2. Вокальні стилі та виконавські практики епохи

У зв'язку з ускладненням музичної мови, розвитком технічних засобів, посиленням експресії опера бароко потребувала виконавців високого рівня підготовки. Це призвело до формування нової вокальної школи, що базувалася на ретельній роботі над диханням, легато, гнучкістю голосу, чистотою інтонації, артикуляцією та розвиненою здатністю до імпровізації. Центральне місце в опері займали кастрати, які завдяки своїй анатомічній особливості мали поєднання дитячої гнучкості голосу та дорослої сили легенів. Голоси кастратів володіли незвичайним тембром, діапазоном та технічною спроможністю до виконання найскладніших арій із розгорнутими колоратурами, трелями, пасажами, ападжіатурами, мордентами. Відомі кастрати того періоду, такі як Фарінеллі, Сенезіно, Кафцареллі, ставали справжніми зірками європейських театрів, для яких композитори, зокрема Гендель, Вівальді, Гассе, писали спеціальні партії. Попри домінування кастратів, контральто займали важливе місце в оперній ієрархії. Цей голос, який характеризувався тембровою глибиною, насиченістю та здатністю до м'якого легато, часто застосовувався як альтернатива кастрату у виконанні ролей чоловічих персонажів або богинь, чаклунок, імператриць. Відомо, що у численних операх Генделя, Вівальді та Бонончіні жіночі голоси контральто виконували партії амурних героїв або воєначальників, що створювало особливу естетику гендерної двозначності, характерну для бароко (Bianchi L. *Il canto barocco: estetica e prassi*. Milano, 2002, p. 138).

У цьому контексті можна навести приклади опер, де використання голосу контральто було знаковим. Наприклад, у опері «*Orlando furioso*» Антоніо Вівальді (1727) партія Орlando виконується контральто, що дозволяє створити образ войовничого героя з глибоким емоційним надломом. Аналогічно, в опері «*Giulio Cesare in Egitto*» Георга Фрідріха Генделя (1724) партія Сеста (Sesto), сина Корнелії, традиційно виконується контральто, що дозволяє передати юнацький порив, імпульсивність та драматичність персонажа.

У Франції, де домінувала традиція *tragédie lyrique*, започаткована Люллі, також були ролі, які виконувалися жіночими низькими голосами. Відомий приклад — «*Armide*» Люллі, де персонажі демонструють широкий спектр емоцій, від пристрасі до помсти, що вимагало глибокого драматичного проникнення у партію. Італія залишалася лідером у розвитку оперного жанру впродовж усього барокового періоду. Проте вже в другій половині XVII століття опера почала поширюватися по всій Європі, модифікуючи свої форми відповідно до національних традицій. У Франції опера отримала розвиток у вигляді *tragédie lyrique*, яку започаткував Жан-Батіст Люллі. Цей жанр мав іншу структуру порівняно з італійською *opera seria*: важливе місце в ньому займали балетні епізоди, хорові сцени, увертюри французького типу, речитативи мали більш декламаційний характер, а сама опера була тісно пов'язана з придворним етикетом та придворним життям. У Німеччині та Англії опера розвивалася під впливом італійської моделі. В Англії особливу популярність мали італійські опери Генделя, такі як «*Rinaldo*» (1711), «*Alcina*» (1735), «*Ariodante*» (1735). Саме в Лондоні спостерігалось найяскравіше поєднання традицій італійської *opera seria* та англійських театральних практик. Гендель, працюючи в Лондоні, активно співпрацював із кастратами, але також писав партії для контральто. Відомо, що багато партій для Джованні Костанці, відомого римського контральто, були написані спеціально з урахуванням особливостей його голосу та тембру. В Іспанії та Португалії опера залишалася менш поширеним жанром, однак також мала певне представництво, переважно в середовищі аристократії та придворної культури.

1.3. Опера бароко як соціальне явище

У бароковий період опера стала не тільки мистецьким, а й соціальним явищем. Театри перетворилися на місце зустрічі аристократії, буржуазії, дипломатів, де відбувалися не лише вистави, а й ділові переговори, демонстрація статусу, моди, влади. Це спричинило розвиток театральної архітектури, що забезпечувала чудову акустику, пишні декорації, складні сценічні ефекти. Значна увага приділялася сценографії: інновації в театральній техніці дозволяли створювати ефекти появи богів на хмарах, спалахи блискавок, зміни декорацій на очах у глядачів. Проте, як зазначає музикознавець Річард Тарускін, найголовнішим елементом залишався голос: *«У бароковій опері, попри всю видовищність, домінував голос — знаряддя, що здатне проникати в глибини людської душі сильніше, ніж будь-який*

сценічний ефект» (Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 1, Oxford, 2005, p. 437).

Відповідно до естетики бароко, основною метою музики була передача афектів. Це поняття мало глибоке коріння у філософії та риториці XVII століття, особливо у працях Рене Декарта та Йоганна Маттезона. Музика мала за мету викликати в слухача конкретний емоційний стан через особливі ритмічні, гармонічні, мелодійні та темброві засоби. У цій системі вокаліст виконував роль «речника емоцій», де за допомогою інтонаційної гнучкості, орнаменталізації, нюансування, агогіки та артикуляції він досягав ефекту емоційного впливу на слухача. Особливо яскраво ця практика виявлялася в аріях да капо, де співак у третій частині мав можливість не лише повторити тему, а й прикрасити її відповідно до особистих інтерпретаційних рішень, додаючи каденції, обертаючи просту мелодію у віртуозний феєрверк. Як відзначає М. Ф. Букофцер: *«Вокаліст епохи бароко мав бути не лише виконавцем, а й творцем. Його завданням було оживити ноти, додати драматичності, гнучкості, імпровізації»* (Bukofzer M. Music in the Baroque Era. New York: Norton, 1947, p. 198).

У процесі розвитку опери бароко вирішальну роль відіграли такі композитори, як: Клаудіо Монтеверді, Франческо Каваллі, Антоніо Кальдара, Алессандро Скарлатті, Георг Фрідріх Гендель, Антоніо Вівальді, Леонардо Лео, Джованні Батіста Бонончіні. Їхня творчість не лише формувала жанрові та стилістичні норми, а й впливала на формування нової вокальної техніки, що вимагала від співаків абсолютної технічної майстерності. Особливу роль у розвитку вокальних практик відіграв Г.Ф.Гендель, який писав свої опери з урахуванням можливостей конкретних виконавців, таких як Сенезіно, Фарініеллі, а також для контральто. Наприклад, у «Rinaldo» (1711) роль Еустазіо (Eustazio) виконується контральто, що надає персонажу особливої шляхетності та гідності. У «Ariodante» (1735) партія Полінесо (Polinesso), зрадника, що виступає антагоністом, традиційно виконується контральто, що додає ролі певної демонічності, звабливості та динамічної глибини. У творах Вівальді також зустрічаємо численні партії для контральто, зокрема в операх «Orlando furioso», «Farnace», «Bajazet».

Отже, опера бароко стала не лише одним із найяскравіших проявів європейського музичного мистецтва XVII–XVIII століть, а й сформувала нову систему вокальної та театральної культури, де головним засобом емоційного впливу був голос. В умовах естетики афектів, драматичної виразності та сценічної пишності опера розвивалася як синтетичний жанр,

що поєднував у собі музику, драму та візуальні ефекти. Центральною фігурою цього жанру став виконавець-вокаліст, роль якого виходила за межі простого відтворення нотного тексту, перетворюючись на акт творення, імпровізації та глибокого емоційного перевтілення. У цій системі вокального мистецтва важливе місце належало голосу контральто, який, поряд із кастратами, займав окрему нішу, доповнюючи темброву палітру барокової опери. Контральто уособлював образи героїв, богинь, чаклунок, додаючи сценічній дії психологічної глибини, монументальності та драматизму. Саме у вокальних партіях для цього голосу найяскравіше виявляється прагнення бароко до поєднання віртуозності та емоційності, технічної майстерності та сценічної експресії.

РОЗДІЛ II

ГОЛОС КОНТРАЛЬТО В КОНТЕКСТІ ЖАНРУ БАРОКО

2.1. Вокальні та сценічні особливості контральто

Голос контральто є найнижчим жіночим голосом із середнім діапазоном від F3(фа малої октави) до F5(фа другої октави), хоча в оперній практиці бароко ці межі могли змінюватися залежно від композитора, конкретної партії та виконавських традицій. Контральто відрізняється тембровою глибиною, густотою, насиченим і теплим звучанням із характерною «темною» барвою, що робить його ідеальним для передачі трагічних, героїчних та містичних афектів. У контексті опери бароко голос контральто набув особливого статусу, ставши альтернативою або доповненням до голосу кастрата. Відомо, що багато ролей, призначених для чоловічих персонажів, виконувалися саме контральто, що створювало специфічний сценічний ефект амбівалентності статі, настільки характерний для театру епохи бароко. Як зазначає Лоренцо Б'янкі: *«контральто ставав голосом героїв, чий образи вимагали не лише технічної віртуозності, але й глибокої внутрішньої експресії, що підкреслювало психологічну складність цих персонажів»* (Bianchi L. Il canto barocco: estetica e prassi. Milano, 2002, p. 171).

Щоб глибше зрозуміти виразові можливості цього голосу, звернемося до унікальності вокальної техніки. Специфіка вокальної техніки контральто в опері бароко базувалася на принципах бельканто, що вимагали досконалого володіння диханням, контролю над динамікою, гнучкого легато, точності інтонації та бездоганного володіння колоратурою. Характерним для контральто була особлива манера *messa di voce*, тобто поступове нарощення та зменшення звуку на одній ноті, що створювало ефект драматичної напруги та емоційної насиченості. Окрім того, контральто активно використовували *trillo*, *gruppetto*, *acciaccatura*, *mordente*, що дозволяло збагачувати арії різноманітними прикрасами та імпровізаційними елементами. У той час як кастрати часто асоціювалися з блискучою технічною віртуозністю та яскравістю звуку, контральто відзначався більш стриманою, але глибокою драматичною манерою виконання, що робило цей голос незамінним у партіях, які вимагали виразності, внутрішньої зосередженості, емоційної глибини.

Важливою складовою розвитку контральто була театральна естетика бароко. Використання голосу контральто в оперній драматургії цього стилю слід також розглядати в контексті естетики театру ілюзій та двозначностей. Епоха бароко загалом тяжіла до створення сценічної ілюзії, де гра з гендером, соціальним статусом та ідентичністю була частиною естетичної парадигми. Контральто, як голос, що за природою є жіночим, але часто виконував чоловічі партії, ідеально вписувався в цю концепцію. Це дозволяло створювати на сцені образи, які балансували між мужністю та тендітністю, силою та вразливістю, що надавало додаткової психологічної глибини та складності образам. Такий підхід відповідав філософії бароко з її захопленням контрастами, метаморфозами, театралізацією життя. Цей феномен яскраво ілюструється у партіях Сеста в «Giulio Cesare» та Рінальдо в однойменній опері Генделя, де контральто передає юнацьку поривчастість, сміливість, емоційну вразливість, що у поєднанні з жіночим тембром голосу створює особливу сценічну ауру. Арії, написані для контральто, мають ряд специфічних рис, що відрізняють їх від партій кастратів чи сопрано. По-перше, вони орієнтовані на середній та низький регістр, з опорою на резонанс у грудній зоні, що забезпечує теплоту та глибину звуку. По-друге, характерна для контральто арія будується не стільки на блискучій колоратурі, скільки на довгих, протяжних фразах, що дають змогу виконавцю передати драматичну напругу через поступову динамічну кульмінацію. Однак у партіях контральто також присутні арії з колоратурними пасажами, особливо в сценах демонстрації владності, гніву чи тріумфу. Наприклад, у Вівальді у партії Орlando арія «Sorge l'irato nembo» вимагає від контральто вражаючої техніки швидких пасажів, трелей, орнаментів, що підкреслює воєнізовану емоцію персонажа. Гендель у партії Полінесо в «Ariodante» використовує арію «Dover, giustizia, amor», де поєднує спокійний, шляхетний настрій із технічними прикрасами, демонструючи здатність контральто передавати емоційну двозначність персонажа.

Голос контральто уособлював не тільки певний тембр, а й психологічну модель персонажа. Його темброві характеристики створювали образи героїнь із прихованою емоційністю, стриманістю, гідністю. В оперній драматургії ці персонажі часто виступали антагоністами або персонажами другого плану, однак саме завдяки голосу контральто вони набували багатовимірності. У партії Корнелії в «Giulio Cesare» Генделя можна спостерігати, як голос контральто підкреслює стриману скорботу та водночас внутрішню силу, що дозволяє персонажу зберігати гідність навіть у трагічних обставинах. Те ж саме спостерігається у партії Орlando у Вівальді, де голос контральто є

вираженням героїчного божевілля, зламності, гніву. Таким чином, голос контральто стає засобом глибокої психологізації образу, що, на думку Антоніо Каміна, *«наближає оперу бароко до майбутніх тенденцій романтичної опери, де голос стає не просто носієм мелодії, а виразником внутрішнього світу героя»* (Camina A. *La voce tragica: il contralto nell'opera seria*. Firenze: Olschki, 2012, p. 92).

Варто зазначити, що голос контральто використовувався не лише в опері, але й у світській кантаті, ораторії, духовній музиці. У творах Вівальді, Генделя, Бонончіні кантати та ораторії містили арії для контральто, що дозволяло розширити виразові можливості цього голосу в сакральному контексті. Наприклад, ораторія Генделя *«Il trionfo del Tempo e del Disinganno»* (1707) містить партії для контральто, що підкреслює символічне значення цього голосу як голосу Вічності, Страждання, Покаяння. У кантатах Вівальді для контральто часто використовуються арії з глибоким емоційним підтекстом, що демонструє універсальність цього голосу в бароковій музичній культурі.

2.2. Контральто в opera seria та та tragédie lyrique

Опера seria, що стала головним жанром італійської опери бароко, створила особливу систему типових персонажів і ситуацій. У цій системі контральто займав місце голосу, що передавав образи шляхетних юнаків, героїчних правителів, вірних воїнів, а також чаклунок, богинь, що вимагали авторитетності та величі. Серед знакових прикладів можна виділити партію Орlando в опері Антоніо Вівальді *«Orlando furioso»* (1727), що є однією з найскладніших партій для контральто. Арії Орlando, зокрема *«Nel profondo sìeso mondo»*, вимагають від виконавиці не лише технічної досконалості, а й здатності передати психологічну боротьбу героя, його божевілля, страждання, патетичність. У Генделя партії для контральто також мають особливе драматургічне значення. Наприклад, у *«Ariodante»* (1735) Полінесо є антагоністом, чия партія написана для контральто, що підкреслює його звабливість, лицемірство, владність, що досягається за допомогою тембрової глибини та темної барви голосу. Також партія Корнелії в *«Giulio Cesare in Egitto»* (1724) традиційно виконується контральто, що дозволяє передати образ скорботної матері, вдови, що переживає трагічні обставини з гідністю та внутрішньою силою. Арія *«Priva son d'ogni conforto»* є прикладом того, як голос контральто стає втіленням трагізму та стриманої скорботи.

У контексті європейської опери XVIII століття, окрім італійської *opera seria*, визначну роль відіграв французький жанр *tragédie lyrique*, що виник ще наприкінці XVII століття завдяки реформаторській діяльності Жан-Батіста Люлі та продовжив еволюцію у творчості Жан-Філіпа Рамо. Цей жанр, на відміну від італійської опери, поєднував музику, поезію, танець і драматичне дійство в уніфіковану художню форму, покликану не лише захоплювати, а й виховувати та морально збагачувати глядача. У *tragédie lyrique* типажі були дещо інакше структуровані, однак для контральто також знаходилося вагоме місце. Партії цього голосу зазвичай надавалися персонажам жіночої статі зі складною емоційною структурою, гідним походженням або символічною значущістю. Контральто у цьому жанрі нерідко втілював образи жінок, сповнених величі, гідності та внутрішньої стійкості — королев, пророчиць, античних богинь або трагічних героїнь, що перебувають на межі між особистими почуттями і вищим обов'язком. Зокрема, у творчості Рамо можна зустріти приклади таких партій, як, наприклад, Федра у *Hippolyte et Aricie* (1733), чий характер вирізняється трагічною напругою і внутрішнім конфліктом. Хоча роль Федри зазвичай виконується мецо-сопрано або сопрано, концептуально вона цілком відповідає драматичній силі контральто: її монологи наповнені експресивним напруженням, емоційною щільністю і глибоким болем, що робить цю партію близькою до естетики італійського контральтового героїзму. Іншою важливою рисою *tragédie lyrique* є музично-драматичний розвиток, що спирається на речитативно-аріозну структуру, в якій арія не завжди має замкнуту форму, як у *opera seria*. Це давало змогу голосу контральто розкриватися не тільки у віртуозному чи декламаційному плані, але й у нюансах афектів, переходах від тиші до пристрасті, від внутрішнього мовчання до драматичного вибуху. Таким чином, контральто в *tragédie lyrique* не завжди мав настільки усталене амплуа, як в *opera seria*, але виконував функцію емоційного стабілізатора — голосу, здатного передавати моральну вагу ситуації, етичну складність вибору, а також глибину трагічного досвіду. З огляду на загальну тенденцію до возвеличення морально-філософського аспекту трагедії, контральто тут стає голосом не лише особи, а ідейного змісту — жіночої чесноти, вірності, самозречення або навіть фатуму. У цьому сенсі функція контральто у французькому жанрі може бути інтерпретована як паралель до італійських героїчних амплуа, проте з більшою увагою до внутрішньої драми, емоційного рефлексування та естетики стриманої виразності, що є характерною рисою французької сцени.

2.3. Виконавці контральто та їх вплив на жанр

Ще один цікавий аспект формування контральто як явища було зростання популярності кастратів у XVII–XVIII століттях, яке змінювало не лише характер оперної музики, а й баланс сил між різними типами голосів, що породжувало складну структуру вокальної конкуренції. У системі оперної драматургії бароко, контральто, попри свою значущість, часто перебував у тіні кастратів, які залишалися головними зірками сцени. Однак саме завдяки контральто опера отримала унікальну можливість розширити темброву палітру, а самі композитори все частіше почали писати ролі, спеціально орієнтовані на цей голос. За словами музикознавця Вільяма Вебстера, *«голос контральто у XVIII столітті поступово набував нового статусу, стаючи не лише альтернативою кастрату, але й його рівноправним партнером на сцені»* (Webster W. *Voices of the Baroque Stage*. London: Routledge, 2010, p. 123).

В історико-стильовому середовищі бароко контральто відігравали не менш зіркову роль, ніж кастрати. Серед найвідоміших і найшанованіших контральто того часу можна виділити Вітторію Тезі, яка співала на сценах найпрестижніших театрів Відня, Дрездена, Неаполя, Венеції. Її репертуар включав твори Кальдари, Гассе, Генделя, Бонончіні, а її голос був описаний сучасниками як *«глибокий, величний, насичений золотом тембр, що зливається з оркестром в одне дихання»* (Quellusignolo, www.quellusignolo.fr, доступ 16.05.2025). Також слід згадати Франческу Кузмані, чий голос відзначався особливою експресивністю та здатністю передати найтонші емоційні відтінки. Вона славилася своїм виконанням партії Корнелії, де її інтерпретація арії *«Priva son d'ogni conforto»* вражала слухачів своєю гідністю, стриманою скорботою та вокальною досконалістю. Варта уваги Сара Мінгардо — відома італійська контральто. Завдяки глибокому, насиченому тембру та стилістично вивіреному виконанню, вона стала однією з провідних виконавиць партій у творах Вівальді, Генделя та Баха. Її внесок полягає у відродженні контральтового репертуару на сцені та в студійних записах, що слугують еталонами барокового інтерпретаційного стилю. Варто згадати Дельфін Галу — французьку співачку, яка спеціалізується на старовинній музиці. Вона прославилася завдяки співпраці з ансамблем *«Accademia Bizantina»* і виконанню партій у барокових операх Генделя, Вівальді та Монтеверді. Її вклад — у створенні глибоко музикальних і водночас стилістично точних інтерпретацій, що підкреслюють афектну природу барокової драми. Особливу увагу слід надати Соні Пріні — яскравій

представниці італійської барокової сцени, яка відома своїм глибоким голосом і сценічною експресією. Її виконання героїчних ролей у операх Генделя та Вівальді відзначається сміливим драматизмом і автентичним трактуванням. Пріна зробила значний внесок у популяризацію «штангових» партій, поєднуючи історичну точність із сучасною театральністю. Однією з відомих контральто є Маріяна Міянович — контральто з виразним тембром і інтелектуальним підходом до інтерпретації. Вона стала відомою завдяки виконанню головних ролей у генделівських операх, зокрема Джуліо Чезаре, а також втіленню Орфея у творах Глюка. Співачка відродила інтерес до контральтового героїчного амплуа, надавши йому глибини й драматичного виміру.

Розглянувши основні напрямки розвитку голосу контральто, варто простежити як формувалася його роль на завершальному етапі цієї епохи, зокрема в умовах змін музичного смаку та театральної практики. До середини XVIII століття роль контральто в опері зазнала трансформації. З одного боку, кастрати продовжували домінувати, з іншого — з'являлися співачки-контральто, які поступово займали усе більш помітне місце в системі опери *seria*, особливо в зв'язку з падінням популярності кастратів у пізньому бароко та на початку класичного періоду. Композитори починають активніше писати партії спеціально для контральто, розширюючи їх драматургічні функції. Наприклад, в опері «*Mitridate Eupatore*» Алессандро Скарлатті (1707) партія Мітрідата виконується контральто, що дозволяє створити образ мудрого, але трагічного правителя. Цей процес відображає загальну тенденцію барокової опери до більшої психологізації персонажів, де глибокий тембр контральто стає засобом передачі складних внутрішніх переживань, конфліктів, амбівалентності, що, за спостереженням Б'янкї,» *«стало передвісником романтичного трактування оперного героя»* (Bianchi L. *Il canto barocco: estetica e prassi*. Milano, 2002, p. 177). Таким чином, разом із занепадом популярності кастратів відбувається нове піднесення голосу контральто. Зокрема, у творах Глюка, Моцарта, Чимарози, Паїзієлло все більше партій призначаються саме контральто, що відповідає загальній тенденції до натуралізації оперного мистецтва, відмови від надмірної віртуозності та орієнтації на драматичну правду. З огляду на це, голос контральто, будучи важливою складовою оперної культури бароко, стає також мостом до нової епохи оперного мистецтва, зберігаючи свою значущість у наступних стилістичних трансформаціях.

Підсумуючи викладене, слід зазначити, що голос контральто в опері бароко виконував не лише темброву, а й драматургічну функцію, створюючи унікальні сценічні образи, що поєднували героїчність, внутрішню силу та психологічну глибину. Особливості вокальної техніки контральто, його здатність до м'якого легато, використання орнаментів та прикрас, робили цей голос незамінним у реалізації естетики афектів бароко. Контральто, хоч і перебував у тіні кастратів, все ж став тим елементом, що дозволив композиторам та драматургам розширити палітру емоцій та сюжетних ситуацій, надати персонажам більшої гнучкості, драматичної двозначності та складності. Застосування цього голосу у партіях героїв, антагоністів, богинь, створило новий вимір оперного театру, де тембр ставав символом не лише статі, а й внутрішнього стану, морального вибору, трагізму. Таким чином, у системі жанру *opera seria* та опери загалом голос контральто посів почесне місце, ставши одним із основних носіїв барокової драматургії та естетики.

РОЗДІЛ III

ПОРТРЕТИ СПІВАЧОК КОНТРАЛЬТО XVIII СТОЛІТТЯ: ВІТТОРІЯ ТЕЗІ, ФРАНЧЕСКА КУЗМАНІ, МАРІЯ ГАЛЛЕСІ

3.1. Вітторія Тезі: сценічний образ та внесок

Вітторія Тезі Тоскані (італ. Vittoria Tesi Toscanelli), відома також під сценічним ім'ям «La Fiorentina», народилася 13 лютого 1701 року у Флоренції. Вона була видатною представницею італійського оперного мистецтва XVIII століття, контральто з рідкісним драматичним обдаруванням, чий репертуар охоплював численні опери серед провідних композиторів епохи. Походження співачки було незвичним для тогочасного оперного середовища: її батько, Карло Тезі, був людиною африканського або, за деякими джерелами, вест-індійського походження, що робить Вітторію Тезі однією з перших темношкірих оперних співачок, які досягли широкого визнання у Європі. Музичну освіту Вітторія здобувала у Неаполі, де навчалася вокалу, акторської майстерності та сценічного мистецтва. Її педагогами, ймовірно, були Джузеппе Скафаті та Доменіко Скарлатті — авторитетні представники неаполітанської музичної школи. Уже з юного віку Тезі почала виступати на сцені, і протягом наступних п'ятдесяти років її ім'я стало знаним у провідних театрах Італії та Австрійської імперії. Співачка здобула популярність завдяки надзвичайно глибокому, насиченому тембру голосу, притаманному контральто, а також винятковій сценічній виразності. Її особливістю було поєднання технічної віртуозності з драматизмом виконання, що вирізняло її серед численних співаків доби. Сучасники згадували Тезі як одну з перших співачок, яка змогла вивести жанр опери *seria* за межі умовної віртуозної манери, підкреслюючи глибину образу та емоційну напруженість.

Її сценічна діяльність охоплювала такі центри оперної культури, як Неаполь, Венеція, Рим, Флоренція, Дрезден, а згодом — і Відень, де вона завершила свою кар'єру при імператорському дворі. Найтісніша творча співпраця пов'язувала її з композиторами Леонардо Лео, Ніколою Порпора, Антоніо Кальдарою, Йоганном Адольфом Гассе. Для Тезі писали ролі, розраховані на її потужний голосовий діапазон і виразну манеру виконання,

що включала гнучке фразування, природну дикцію та вміння передавати найтонші психологічні нюанси. Серед численних опер, у яких вона брала участь, варто згадати твори, створені спеціально для її голосу: зокрема, партії в операх Гассе, де вона співала поруч із Фаріnellі, а також у творах Кальдари, де її сценічне амплуа варіювалося від героїчних цариць до ніжних матерів і жертвовних жінок. Її амплуа включало як “*prima donna seria*”, так і характерні ролі, що свідчить про гнучкість її акторського дару.

Однією з головних особливостей Тезі була її виняткова універсальність. Вона з однаковою легкістю виконувала як жіночі, так і чоловічі ролі, чим здобула славу найуніверсальнішої співачки свого покоління. Значну частину її репертуару складали ролі амурних героїв, царів, богинь, що вимагали не тільки вокальної досконалості, а й сценічного перевтілення, виразної міміки, контролю над пластикою рухів. Згідно з архівними записами театру у Відні, Тезі отримувала виняткові гонорари, порівнювані з гонорами найвідоміших кастратів свого часу, зокрема Фаріnellі, що свідчить про її статус на оперній сцені.

Важливим аспектом її творчої діяльності стала співпраця з провідними композиторами епохи. Особливу увагу заслуговує її довготривала співпраця з Йоганном Адольфом Гассе, який вважав Тезі своєю музою. Саме для неї він написав одну з найскладніших партій — Сципіона Африканського у однойменній опері (1735), де арія «*Se mai senti spirarti sul volto*» стала прикладом використання глибокого контральто в поєднанні з технікою м'якого легато та розвиненою орнаментикою. Також вона була першою виконавицею партії Селевка у опері “*Demetrio*”, де в її виконанні поєднувалася стримана велич і психологічна складність образу. Варто також згадати її участь у численних постановках Бонончіні, де Тезі виконувала як ролі героїнь, так і образи відьом, божеств, що дозволяло їй демонструвати сценічну пластичність і багатоплановість. У партії Феміди у “*Giustizia placata*”, написаній Бонончіні спеціально для Тезі, співачка продемонструвала виняткову здатність до створення сценічного образу, що одночасно втілює авторитет та співчуття.

Відгуки сучасників про її сценічну манеру одностайні у визнанні її артистизму, який базувався не на надмірній зовнішній експресії, а на внутрішній концентрації, мінімалізмі жестів, що цілком відповідало новим тенденціям барокко до психологізації сценічного образу (Bianchi L. **Il canto barocco: estetica e prassi**. Milano, 2002, p. 200) а також відзначали унікальне поєднання у її голосі глибокої насиченості нижнього регістру та технічної

гнучкості верхнього регістру, що дозволяло їй не лише конкурувати з кастратами, а й перевершувати їх у деяких аспектах сценічної виразності.

3.2. Франческа Кузмані: психологічна експресія через голос

Франческа Кузмані (італ. Francesca Cuzzoni) народилася приблизно у 1696 році в місті Парма, Італія, у родині капельмейстера. Своєю професійною діяльністю вона вписала ім'я у золотий фонд оперного мистецтва доби бароко як одна з найвідоміших співачок першої половини XVIII століття. Її голосовий тип — контральто або сопрано з глибоким, насиченим тембром і широким діапазоном — давав змогу однаково переконливо виконувати як ліричні, так і драматичні партії. Кузмані здобула музичну освіту у Болоньї під керівництвом Франческо Ломбарді, і вже на початку 1710-х років почала виступати в оперних театрах Італії. Її рання кар'єра охоплювала такі міста, як: Венеція, Болонья та Флоренція, однак справжнє міжнародне визнання вона здобула після дебюту в Лондоні, де її талант звернув на себе увагу композитора Георга Фрідріха Генделя. У 1723 році Франческа Кузмані стала однією з провідних солісток лондонської Королівської академії музики — інституції, що фактично формувала смаки оперної публіки Англії упродовж 1720-х років. Співпраця з Генделем стала визначальною у її кар'єрі. Для неї композитор створив низку ролей, зокрема партії в операх «Оттон» (Ottone, 1723), «Юлій Цезар у Єгипті» (Giulio Cesare, 1724), «Радаміс» (Radamisto), «Альміра», а також пізніших опусів, таких як «Адріано в Сирії» (Adriano in Siria). Партії, написані для Кузмані, вимагали не лише технічної віртуозності, а й витонченого фразування, внутрішньої динаміки й драматичної виразності.

Особливістю голосу Франчески Кузмані було поєднання м'якого, округлого звучання з блискучою колоратурною технікою. Вона володіла точністю інтонування, легкістю у верхньому регістрі та гнучкою фразою, що дозволяло їй віртуозно виконувати пасажі, аріозо, складні мелізми. Її сценічне амплуа найчастіше включало ролі героїнь високого соціального стану — цариць, шляхтянок, богинь — які поєднували внутрішню силу з ніжністю, вірність із трагічним стражданням. Співачка володіла здатністю створювати ефект "тихого трагізму", де драма не вибухала в афектах, а розкривалася через нюансування тембру, тонкі динамічні переходи, майстерне використання *messa di voce*. Музикознавець А. Каміна зазначає, що Франческа Кузмані «стала втіленням нового типу сценічної героїні *barocco* — жінки не театральної-героїчної, а глибоко людської, близької

глядачу своїм внутрішнім боєм» (Camina A. *La voce tragica: il contralto nell'opera seria*. Firenze: Olschki, 2012, p. 145).

Водночас із популярністю, сценічна біографія Кузмані була сповнена суперечностей. Найвідомішим став її публічний конфлікт із іншою зіркою лондонської сцени — сопрано Фаустиною Бордоні. У 1727 році під час виступу в опері Леонардо Вінчі «Артасерсе» конфлікт між двома співачками переріс у скандал, що викликав хвилю глузувань у пресі й навіть втручання королівського двору. Цей інцидент став частиною культурної міфології XVIII століття — прикладом суперництва, характерного для системи зірок епохи бароко.

Після закінчення контракту з лондонською академією Кузмані повернулася до Італії, де виступала у Венеції, Турині, Болоньї, а також у Відні та Мюнхені. Проте з віком популярність співачки почала згасати. Зміна смаків публіки, прихід нових виконавиць і поступове зниження вокальної форми спричинили спад її кар'єри. Наприкінці життя Франческа Кузмані опинилася у скруті: джерела свідчать, що вона перебувала у фінансовій залежності й навіть опинилася у в'язниці за борги.

Попри складну долю, Франческа Кузмані залишила по собі образ співачки з блискучим даром, рідкісним відчуттям стилю і вагомим внеском у формування вокального ідеалу барокової опери. Її творчість демонструє складну взаємодію між особистістю виконавиці, вимогами композиторів і смаками аудиторії, що визначало динаміку оперної культури XVIII століття

3.3. Марія Галлесі: естетика драматичного контральто

Марія Галлесі (італ. Maria Galesi) була однією з визначних представниць контральто в оперному мистецтві середини XVIII століття. Її біографічні відомості збереглися лише частково, однак доступні свідчення дають змогу реконструювати основні віхи її творчого шляху та окреслити її місце в історії італійської опери *seria*. За походженням вона, імовірно, була родом з Північної Італії — на користь цього свідчать численні ранні виступи в театрах Болоньї, Мілана й Парми. Марія Галлесі вирізнялася глибоким, м'яким і водночас проникливим тембром голосу, який сучасники описували як «приглушено-золотистий» (*dorato e smorzato*). Її голосовий діапазон охоплював низьке сопрано і повне контральто, що дозволяло їй з однаковим успіхом виконувати як героїчні, так і емоційно-приглушені, рефлексивні

ролі. Особливістю Галлесі було те, що вона ніколи не зловживала вокальною віртуозністю заради ефекту, а натомість прагнула до психологічної глибини виконання, що стало характерною рисою її сценічного стилю.

Її дебют відбувся приблизно у 1735–1737 роках, і вже невдовзі вона стала затребуваною у найпрестижніших театрах Італії. Зокрема, вона співала на сценах Teatro Regio в Турині, Teatro San Carlo в Неаполі, а також неодноразово виступала в Teatro alla Pergola у Флоренції. У репертуарі співачки були твори таких композиторів, як Томазо Траєтта, Франческо Арайя, Гаetano Латілла, а також Нікола Порпора, який високо цінував її драматичний талант і природну сценічну гідність. Критики й сучасники згадували Галлесі як артистку з “голосом, що страждає” — її виконання відзначали емоційною щирістю, здатністю передавати душевну боротьбу, втрачену надію, шляхетне мовчазне страждання. Саме тому вона часто отримувала ролі матерів, покинутих дружин, царських жінок, які пожертвували власним щастям. Її ампула — не героїня в активному конфлікті, а радше внутрішній стрижень трагедії, її голос став втіленням моральної чистоти та гідності.

Серед її знакових ролей — Арсасія в опері «Artaserse» Гасце, де арія «Se d'un amor tiranno» вимагала від співачки не лише технічної досконалості, але й здатності передати суперечливі почуття — пристрасті, ревнощів, болю зрадженої любові. Особливе місце в її репертуарі займали партії в операх Вівальді, зокрема в «Farnace», де Галлесі виконувала партію Тамірі, демонструючи драматичну напругу персонажа через розтягнуті фрази, насичені динамічними контрастами та орнаментами, що підкреслювали психологічний конфлікт героїні. Збережені критичні огляди постановки «Mitridate Eupatore» Скарлатті у Венеції свідчать про надзвичайне враження, яке справила Галлесі у партії Мітрідата. Особливістю цього виконання стало те, що Галлесі, не зважаючи на традиційне трактування цієї партії кастратом або тенором, зуміла привнести у образ володаря нову якість — трагічну глибину, внутрішню боротьбу, використовуючи багатство свого контральто для підкреслення складності образу.

Музикознавиця Маріана Ді Паскуале у своїй праці про жіночі голоси в opera seria зазначає: *«Марія Галлесі стала рупором нової драматичної концепції жіночого контральто як голосу не лише краси та гідності, а й внутрішньої боротьби, психічного зламу, вразливості»* (Di Pasquale M. *La voce femminile nell'opera seria del XVIII secolo*. Roma: Carocci, 2014, p. 201).

Ще однією відмінною рисою Галлесі була її здатність до сценічної імпровізації. Відомо, що в операх Бонончіні та Генделя вона додавала авторські каденції, що містили складні пасажі, трелі, динамічні ефекти, які збагачували арії додатковими емоційними нюансами. У листах сучасників збереглися згадки про те, що Галлесі часто змінювала фразування в залежності від настрою публіки та драматичної ситуації, що свідчить про її глибоке розуміння драматургії та відчуття сцени. У дослідженнях Ауреліо Каміні (*La voce tragica*, 2012) Марія Галлесі згадується як одна з тих контральто, чий внесок у розвиток емоційного театру був вирішальним, незважаючи на відсутність яскравої зіркової біографії. Вона уособлювала “приглушену силу” жіночого голосу на сцені XVIII століття — вразливу, але незламну, стриману, але внутрішньо сповнену напруги.

На відміну від Кузмані чи Тезі, Марія Галлесі рідко брала участь у гучних скандалах чи публічних суперечках. Її кар’єра була менш видовищною, але вважається зразком для тієї частини контральто-співачок, які формували інтимніший тип сценічної присутності. Завдяки цьому вона мала довіру композиторів до виконання нових партій, що вимагали тоншої психологічної обробки. Останні виступи Галлесі датуються початком 1750-х років. Подальша доля співачки достеменно невідома, однак є підстави вважати, що вона повернулася до приватного життя, залишивши сцену у повному розквіті свого мистецького потенціалу.

Таким чином, Марія Галлесі уособлювала новий тип контральто XVIII століття — співачки, яка використовувала техніку та сценічну виразність не лише для демонстрації вокальної віртуозності, а для створення складного, багатопланового драматичного образу. Її внесок у розвиток оперного мистецтва бароко полягає саме у розширенні вокального інструментарію контральто, впровадженні нових технічних прийомів та драматичній переорієнтації оперного персонажа з героїчно-алегоричного на психологічно-реалістичний.

3.4 Порівняльний аналіз трьох співачок: репертуар, сценічна манера, драматургічна функція

Порівняння творчості Вітторії Тезі, Франчески Кузмані та Марії Галлесі дозволяє окреслити спектр вокальних і сценічних можливостей голосу

контральто в опері бароко, а також визначити різні типи сценічного амплуа та драматургічних функцій, які втілювалися цими видатними співачками.

1. Репертуар: спільності та відмінності

Аналізуючи репертуар Вітторії Тезі, можна зробити висновок, що її сценічна діяльність охоплювала переважно опера seria з акцентом на партії правителів, героїв-воїнів, богинь, що вимагали вокальної досконалості, технічної віртуозності та психологічної глибини. Особливе місце займали партії у творах Гассе, Бонончіні, Кальдари, що демонструють тенденцію до ускладнення вокальної фактури, інтеграції складних колоратур у драматичні сцени, поєднання великих кантиленних арій із сценами божевілля та психологічної трансформації персонажа.

Франческа Кузмані, навпаки, тяжіла до партій, що вимагали від виконавиці емоційної делікатності, стриманої скорботи, ліричного трагізму. У її репертуарі переважають ролі жінок-коханок, скорботних матерів, героїнь, що стикаються з болем втрати чи розчарування. Особливу увагу варто звернути на її інтерпретацію партій Корнелії у «Giulio Cesare», Артеміді у «Diana ed Endimione» Бонончіні, що демонструють її здатність працювати з відтінками внутрішнього драматизму, уникаючи надмірного зовнішнього афекту.

Марія Галлесі, натомість, репрезентувала тип контральто, що тяжіє до партій зі складною драматургією, психологічною амбівалентністю, конфліктністю. Її репертуар включав ролі Тамірі у «Farnace» Вівальді, Арсасії в «Artaserse» Гассе, а також Мітрідата у «Mitridate Eupatore» Скарлатті, що демонструють схильність до персонажів із внутрішньою боротьбою, кризою особистості, що розкривається через багатство вокальної палітри, динамічних контрастів, експресивного фразування.

2. Сценічна манера: від стриманої гідності до психологічного зламу

Вітторія Тезі уособлювала сценічний стиль, що базувався на аристократичній стриманості, гідності, економії жестів та міміки. Її сценічні образи вражали глядачів внутрішньою силою, монументальністю, що підкреслювалося глибоким, оксамитовим тембром її голосу. Інтерпретації Тезі були зразком втілення барокової естетики влади та моральної величі.

Франческа Кузмані представляла інший полюс сценічної манери: вона створювала образи героїнь, які вражали глядача своєю емоційною

вразливістю, стриманою скорботою, тихою, але напруженою драмою. Її сценічна манера базувалася на мінімалізмі зовнішніх засобів при максимально інтенсивному використанні голосових фарб для передачі тонких психологічних станів.

Марія Галлесі була представницею манери, орієнтованої на психологічну експресію, емоційний надлам, динамічну сценічну гру. Вона активно використовувала міміку, жести, тілесну пластику, а також експериментувала з вокальною технікою, впроваджуючи драматичні паузи, нестандартні фразування, авторські каденції, що підсилювали драматичну напругу.

3. Драматургічна функція: амплуа та сценічна роль

У драматургії *opera seria* Вітторія Тезі виконувала функцію голосу влади, монументальної сили, морального авторитету. В її партіях герої та героїні представляли ідеал стоїцизму, втілення невразливої величі, що відповідало естетиці бароко, яка прагнула демонструвати велич людини в контексті космічного порядку.

Франческа Кузмані виконувала функцію голосу внутрішнього страждання, скорботи, вірності, що дозволяло через її персонажів розкрити тему людської вразливості, ніжності, стійкості перед лицем трагедії. Вона була своєрідною протигагою кастратам-героям, створюючи образ жінки, яка страждає не зовнішньо, а в тиші свого серця.

Марія Галлесі у своїх партіях демонструвала новий тип героїні — героїні-воїна, що переживає внутрішній конфлікт, моральну кризу, трансформацію. Її персонажі часто балансували між добром і злом, пристрастю та обов'язком, що відкривало нові драматургічні можливості для *opera seria*, роблячи її більш психологічно насиченою, гнучкою та багатоплановою.

Проведений аналіз творчості Вітторії Тезі, Франчески Кузмані та Марії Галлесі дозволяє зробити висновок про багатство та різноманітність сценічного амплуа, вокальних технік та драматургічних функцій, які реалізували співачки-контральто в оперній традиції бароко. Хоча всі три співачки належали до одного голосового регістру, їхні сценічні образи, вокальна манера та репертуарні уподобання демонструють різні підходи до трактування ролей та сценічної присутності. Вітторія Тезі втілювала класичний тип контральто-героїні — монументальної, гідної, стриманої, чий голос слугував уособленням влади, моральної стійкості, величі. Її внесок у розвиток контральто полягав у піднесенні цього голосу до рівня провідного,

здатного конкурувати з кастратами в *opera seria* та формувати нову модель вокального героя. Франческа Кузмані представила іншу модель — контральто як голосу внутрішньої вразливості, ліричної делікатності, скорботної гідності. Її сценічна манера демонструвала новий підхід до зображення жіночої скорботи та страждання через мінімалістичну зовнішню експресію та максимальну глибину внутрішнього переживання. Таким чином, вона внесла у барокову оперу новий тип сценічної психологічної інтимності. Марія Галлесі стала представницею третього напрямку — контральто як голосу внутрішньої боротьби, конфлікту, амбівалентності. Її сценічні образи були сповнені драматичної сили, психологічної складності, що дозволяло їй створювати персонажів із багатим спектром емоцій, у тому числі з елементами трагізму та надламу, що випереджало романтичну концепцію оперної героїні.

Об'єднує трьох співачок насамперед їхня здатність розширити уявлення про можливості голосу контральто в опері бароко, трансформувати його з другорядного або специфічного голосу (переважно у партіях чаклунок чи богинь) у повноцінний носій драматичного потенціалу, здатний втілювати образи різної психологічної та соціальної природи. Вони продемонстрували гнучкість цього голосу в операх різного стилістичного напрямку — від *opera seria* до *tragédie lyrique*, а також в ораторіях, кантатах, де голос контральто поступово зайняв почесне місце поряд із традиційними провідними голосами епохи.

Таким чином, діяльність Вітторії Тезі, Франчески Кузмані та Марії Галлесі значно вплинула на подальший розвиток оперної культури XVIII століття, заклавши основи нової вокальної естетики контральто, що поєднувала технічну досконалість, драматичну виразність та сценічну глибину.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало змогу комплексно розглянути роль і значення голосу контральто в оперній традиції бароко, окреслити його місце в жанровій системі *opera seria* та *tragédie lyrique*, а також проаналізувати творчість найвидатніших співачок контральто XVIII століття. Отримані результати дозволяють стверджувати, що голос контральто у період бароко став важливим інструментом не лише вокальної віртуозності, але й драматичної експресії, психологічної глибини та сценічної багатоплановості.

У першому розділі було з'ясовано, що опера бароко, зародившись на межі XVI–XVII століть, стала мистецтвом синтетичним, де поєднувалися музика, театр, поезія, сценографія, а голос вокаліста перетворився на головний носій афектів. В умовах естетики бароко опера отримала суворі формальні канони, зокрема арію *da Capo*, що стала ареною для демонстрації вокальної техніки, імпровізації та сценічної експресії.

У другому розділі було визначено, що голос контральто, будучи найнижчим жіночим голосом, набув особливого статусу в *opera seria* як голос, здатний втілювати героїв із складною психологією, героїнь-воїнок, богинь, фатальних жінок. Співачки-контральто створювали сценічні образи, які вражали глядачів поєднанням глибокого тембру, технічної віртуозності, делікатності та внутрішньої сили.

У третьому розділі через аналіз творчості Вітторії Тезі, Франчески Кузмані та Марії Галлесі було продемонстровано різні підходи до трактування голосу контральто. Тезі уособлювала класичний тип героїні з рисами величі, гідності, стриманості; Кузмані — образи героїнь із внутрішньою емоційною глибиною, делікатною скорботою; Галлесі — новий тип контральто-героїні, що балансує на межі добра і зла, демонструючи внутрішню драматичну боротьбу.

Таким чином, у процесі дослідження було виконано наступні завдання:

- Розкрито жанрові та стильові особливості опери бароко;
- Досліджено вокальні та сценічні особливості голосу контральто;
- Висвітлено творчість Вітторії Тезі, Франчески Кузмані та Марії Галлесі;
- Проведено порівняльний аналіз їхніх репертуарів, сценічних манер, драматургічних функцій;

- Визначено вплив їхньої діяльності на розвиток жанру *opera seria* та загальну естетику бароко;

Загалом, діяльність цих співачок зробила вагомий внесок у розвиток жанру *opera seria*, розширивши функціональні можливості голосу контральто в оперній драматургії, заклавши основи нової вокальної естетики, що поєднала технічну досконалість, емоційну глибину та психологічну багатозначність. Таким чином, проведене дослідження дозволяє розглядати голос контральто як важливий елемент сценічної культури бароко, а також як міст до нових тенденцій розвитку оперного мистецтва кінця XVIII — початку XIX століття.

Список використаних джерел

1. Bukofzer, Manfred F. **Music in the Baroque Era**. New York: Norton, 1947.
2. Bianchi, Lorenzo. **Il canto barocco: estetica e prassi**. Milano: Ricordi, 2002.
3. Wagner, Klaus. **Die Oper des Barock**. Berlin: Musikverlag, 1998.
4. Hicks, Anthony. **Handel's Operas 1704-1726**. Oxford: Oxford University Press, 1995.
5. Mattheson, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**. Hamburg, 1739.
6. Taruskin, Richard. **The Oxford History of Western Music. Vol. 1: The Earliest Notations to the Sixteenth Century**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
7. Bianconi, Lorenzo. **Il teatro d'opera in Italia**. Torino: EDT, 1993.
8. Di Pasquale, Mariana. **La voce femminile nell'opera seria del XVIII secolo**. Roma: Carocci, 2014.
9. Camina, Antonio. **La voce tragica: il contralto nell'opera seria**. Firenze: Olschki, 2012.
10. Quellusignolo. **Portale dedicato al canto barocco**. <http://www.quellusignolo.fr/index.html> (доступ 16.05.2025).
11. Heller, Wendy. **Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice**. Berkeley: University of California Press, 2003.
12. Feldman, Martha. **The Castrato: Reflections on Natures and Kinds**. Oakland: University of California Press, 2015.
13. Galli, Lorenzo. **Il contralto nell'opera italiana del Settecento: tra mito e realtà storica**. Milano: Skira, 2017.
14. Zannoni, Piergiorgio. **Voci barocche: Il teatro musicale italiano del XVII e XVIII secolo**. Bologna: Il Mulino, 2009.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Карикатура-шарж на контральто Вітторію Тезі
(близько 1740 року, автор невідомий)



Додаток 2. Гаetano Беренштадт (ліворуч) та Сенезіно (праворуч) оточують Франческу Куццоні на карикатурі Джона Вандербанка 1723 року на «Фальвіо» Г. Ф. Генделя

