Problem kastratów w kulturze włoskiej

Działalność teatrów operowych we Włoszech w XVII i XVIII wieku

Wiek XVII wydał na świat dziecię będące owocem zbliżenia pławiącej się w przepychu wybujałej formy i kunsztownej zbędności.

Poród okazał się być łagodny, wręcz bezbolesny, a nowonarodzone maleństwo, zupełnie nieoczekiwanie zawładnęło sercami, umysłami i „kieszeniami" tak możnych, jak i całkiem niepozornych mieszkańców słonecznej Italii. Trudno się zatem dziwić, iż pozbawione karcącej, rodzicielskiej ręki, obsypane zaszczytami i żyjące w pełni chwały, w zawrotnym tempie stawało się kompilacją manier, wynaturzeń i rozpusty. To właśnie dla zaspokajania kaprysu tego „boskiego dziecięcia" sfabrykowano twór, który pozbawiony kwintesencji swego jestestwa stał się najbardziej wyrafinowaną zabawką w jego ręku – kastrata!

Opera niemal od samego początku stała się we Włoszech ulubioną rozrywką. Główne ośrodki życia muzycznego kraju: Rzym, Wenecja, Neapol, Florencja, Bolonia, szczyciły się posiadaniem kilku teatrów objętych mecenatem zarówno książąt jak i dostojników kościelnych, przy czym rysował się wyraźny podział na operę dworską, komercyjną i operę klasy średniej.

Teatr dworski wyróżniał się przede wszystkim bogatą oprawą sceniczną, sporządzaną przez najznamienitszych architektów teatralnych[1] oraz gwiazdorską obsadą[2]. Utrzymanie prywatnej opery było luksusem, na który mogli sobie pozwolić tylko nieliczni protektorzy, posiadający stałe, duże dochody[3]. Muzycznie operę dworską wyróżniało spośród innych odmian tego gatunku stosowanie dużych orkiestr i chórów oraz szczególny nacisk jaki kładziono na partie ensemblowe i technikę kontrapunktyczną. Nie bez znaczenia jest również fakt, iż w tymże teatrze nie istniały kasy biletowe, albowiem warunkiem wstępu było imienne zaproszenie.

Ponieważ licznych małych dworów nie było stać na finansowanie stacjonarnej opery, a bywanie w tejże należało do dobrego tonu, teatr skomercjalizowano tworząc specjalne towarzystwa operowe skupiające szlachtę i bogatych patrycjuszy. Towarzystwa działały na zasadzie spółek akcyjnych, wynajmując loże i sprzedając bilety na gorsze, parterowe miejsca[4]. Specjalną opłatę pobierano za drukowane libretto, do którego dołączano świece, umożliwiającą widowni czytanie podczas spektaklu. Przez pewien czas działalność towarzystw operowych przynosiła znaczne dochody, zwykle jednak „na dłuższą metę" okazywała się rujnującym przedsięwzięciem. Należy dodać, iż ówczesny teatr w niczym nie przypominał dzisiejszych, pełnych sztywnej etykiety i ugrzecznionej reakcji gmachów. Podczas przedstawienia scena stawała się przysłowiową areną, na której wiecznie konkurujący ze sobą śpiewacy, w każdym calu kreowali siebie i tylko siebie, próbując na wszelkie sposoby zdystansować konkurencję[5]. Publiczność, histerycznie reagująca zarówno na triumf jak i na porażkę, dawała w sposób dosadny wyraz swoim odczuciom.

Opera klas średnich powstała w końcu XVII wieku po ustaleniu się form opery seria i buffa. Najkrócej możemy ją scharakteryzować jako operę komiczną, akcentującą pierwiastek narodowy i społeczny. Libretta pisane były w lokalnych dialektach. Bohaterami stawali się przedstawiciele klas średnich, wypierając postaci mitologiczne i historyczne. Do akcji scenicznej wprowadzano

Teatr barokowy

Giovanni Paolo Pannini
***Festa musicale w rzymskim Teatro Argentina*, 1747 r. Luwr, Paryż**

wydarzenia aktualne, a źródłem efektów komicznych stało się parodiowanie opery seria[6]. Środki muzyczne były początkowo niezwykle skromne, jednakże wraz ze wzrostem społecznej roli trzeciego stanu następował również cechujący późniejsze opery komiczne wzrost walorów artystycznych.

Kościół kolebką śpiewających kastratów

Gdy w wieku XVI za sprawą reformatorskich ruchów Marcina Lutra i Jana Kalwina Święty Kościół Rzymski zatrząsł się w posadach, kolejni papieże próbowali przywrócić mu dawną pozycję i znaczenie. Oprócz licznych zabiegów dyplomatycznych i wypraw zbrojnych wymierzonych w protestanckich władców, usiłowano na wszelkie sposoby stworzyć wrażenie, że Kościół Katolicki wciąż stanowi najważniejsze ogniwo równowagi społecznej. Aby odciągnąć „prostaczków" od heretyckich prądów, oddziaływano na ich umysły poprzez sztukę, muzykę i

religijne przedstawienia, tzw. *sacre reprezentazioni*[7]. To właśnie na takim gruncie wyrósł styl, którego wybujała forma, pełna ornamentyki, złoceń i pucołowatych aniołków zachwycała i zapewniała o potędze fundatora.

Wszelkie kanony piękna stosowane w architekturze, rzeźbie i malarstwie barokowym znalazły odzwierciedlenie w muzyce liturgicznej, która aby wypełnić przestrzeń nowopowstałych świątyń, wymagała odpowiedniego aparatu wykonawczego. Początkowo wykorzystywano rozbudowane chóry chłopięce, jednakże czasochłonne szkolenie chórzystów, uwarunkowane wysokim stopniem trudności nowego repertuar i brakami w wykształceniu małych śpiewaków, było inwestycją dalece niepewną. Poza tym, nawet wieloosobowy skład zespołu nie gwarantował właściwego zagospodarowania przestrzeni akustycznej. Nie mniejszym problemem stawało się wykonywanie partii solowych, które uwzględniając ówczesny kanon wykonawczy zakładający, iż „pierwiastek Boży" może znajdować się tylko wysoko, musiały być powierzane sopranom, względnie altom. Wszak kobietom, zgodnie z uświęconym tradycją nakazem „*mulier taceat in ecclesia*", nie wolno było śpiewać podczas uroczystości i nabożeństw kościelnych. Istnieli co prawda falseciści, ale ci mieli problemy by sprostać partiom o wysokiej tesiturze, a i dźwięk, którym się posługiwali, nie posiadał anielskiego blasku i srebrzystego brzmienia ze względu na nieco gardłowe i nosowe zabarwienie.

Doskonałym rozwiązaniem było w tej sytuacji sięgnięcie po kastratów, którzy już pod koniec XVI wieku zaczęli pojawiać się w papieskim chórze Kaplicy Sykstyńskiej, w skrócie zwanym Sykstyną. Po raz pierwszy śpiew eunucha usłyszano na Watykanie w 1562 roku, podczas występu hiszpańskiego rzezańca Francesco Soto. W latach 1588 i 1599 do kalendarza Kaplicy wpisano dwóch innych Hiszpanów jako „*eunuchi*". Pierwszym włoskim kastratem, który został przyjęty do Oratorian był śpiewający w Sykstynie od 1579 roku Girolamo Rossini[8].

Papieski chór Kaplicy Sykstyńskiej dziś

Od roku 1609 kastraci całkowicie przejęli partie sopranowe wykonywane dotąd przez falsecistów, a nierzadko występowali również w altowych. W roku 1635 papież Urban VIII podwoił obsadę wszystkich 4 głosów, tworząc wakat dla 32 śpiewaków. Ten stan rzeczy potwierdził w 1762 roku papież Klemens XIII . Przez trzy wieki rozbrzmiewał śpiew kastratów w papieskim chórze, a liczba ich wynosiła 8, bądź więcej w zależności od tego czy śpiewali tylko sopranem, czy także altem[9].

Chór Kaplicy Sykstyńskiej był świadkiem „narodzin" nowożytnej tradycji śpiewających kastratów, stając się pierwszym miejscem, gdzie rozbrzmiewały te nienaturalnie piękne głosy. Gdy po przeszło trzech wiekach moda na kastratów

Aleksandro Moreschi w gronie śpiewaków Sekstyny, fotografia z 4 marca 1898 roku

przeminęła bezpowrotnie Sykstyna stała się ich jedyną enklawą[10]. Ostatnimi, godnymi odnotowania trzebieńcami, trwającymi niczym relikty historii na swoich artystycznych posterunkach byli Domenico Mustafa i Alessandro Moreschi.

Mustafa urodził się 16 kwietnia 1829 roku w Steparze. W roku 1848 został członkiem Capella Sistina w Rzymie. Początkowo śpiewał jako chórzysta, jednakże bardzo szybko zyskał sławę dzięki wspaniałemu głosowi, niepośledniej inteligencji i talentowi kompozytorskiemu. Debiut Mustafy – kompozytora odbył się w 1855 roku, kiedy to po raz pierwszy wykonano jego „*Miserere*" na sześć głosów. Pięć lat później, w 1860 roku papież Leon XIII zatrudnił go jako dyrygenta. Reputacja Domenico Mustafy była tak dobra, że znalazł się w gronie najpoważniejszych kandydatów na stanowisko „*Direttore Perpetuo*" Kaplicy Sykstyńskiej i ostatecznie w 1878 roku otrzymał dożywotnio tę posadę.

Został także uhonorowany dożywotnim członkostwem i prezydenturą muzycznej organizacji „*Societa musicale Romana*" w Rzymie. Mustafa bardzo szybko zyskał wielką sławę jako nauczyciel śpiewu, ciesząc się niezwykłym autorytetem, graniczącym wręcz z uwielbieniem. Pośród jego uczniów znalazła się m.in. Emma Calve – solistka londyńskiej Covent Garden i słynna odtwórczyni *Carmen* w operze G. Bizeta. To właśnie jemu Calve zawdzięczała umiejętność wykorzystywania swojego słynnego „czwartego głosu", jakim był bardzo wysoki i krystalicznie czysty falset sięgający aż do d'''. Sam Mustafa był obdarzony niezwykle silnym i wspaniałym głosem, ze skalą od c' do c''', aczkolwiek zdarzało się, że i wyższe dźwięki znajdowały się w jego zasięgu. Brylował perfekcyjnym wykonywaniem tryli i precyzyjną koloraturą. Emma Calve po usłyszeniu Mustafy prezentującego tryl opisała go jako: „*dziwny, bezpłciowy, nadludzki, niewytłumaczalny*". W opinii Franza Habocka jego głos był „*tak słodki i przyjemny jak głos kobiety*". Szczególnie pięknie, jeśli wierzyć jego recenzentom, wykonywał arie pochodzące z oper G. F. Haendla, wzbogacając je w liczne ozdobniki i rozbudowane kadencje, czym przyczynił się do przywrócenia tej praktyki wykonawczej, zawieszonej w czasach G. Rossiniego. Obdarzony niezwykle dobrym smakiem i wyczuciem znakomicie wywarzał proporcje, odpowiednio

Domenico Mustafa

umiejętnie godząc starą, dobrą tradycję *bel canto* „odziedziczoną" po takich gigantach wokalistyki jak Rauzzini z obowiązującymi w wieku XIX kanonami. Można to śmiało przyrównać do zrywania w XX stuleciu z romantycznym sposobem wykonywania muzyki baroku m.in. przez wielkich kontratenorów tj. P. Eswood czy R. Jacobs.

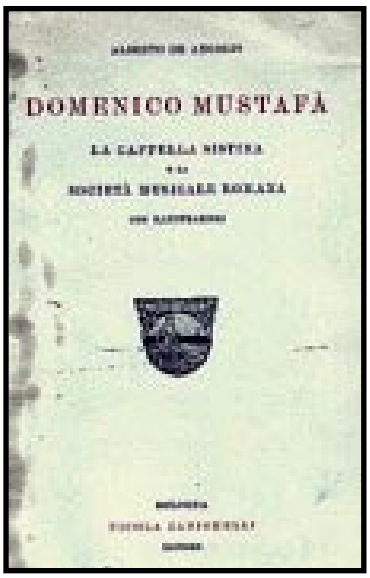
Przez moment istniała nawet realna szansa, że za jego sprawą raz jeszcze scena operowa będzie świadkiem występów wykastrowanego artysty. R. Wagner komponując swojego *„Parsifala"* (prapremiera w Bayreuth 26 lipca 1882 r.) bardzo poważnie rozważał ewentualność obsadzenia Mustafy w roli *Klingsora*, który jak wiadomo był eunuchem. Kompozytor uważał, że taki wariant byłby ze wszech miar korzystny dla wiarygodnego oddania charakteru postaci, jednakże został skutecznie odwiedzony od tego pomysłu. Argumentem koronnym okazał się fakt, iż Klingsor stał się eunuchem po okresie dojrzewania, a więc, jak dowodzono, kastracja nie mogła mieć zasadniczego wpływu na zmianę jego głosu. To ostatecznie przekonało kompozytora, który przeznaczył tę partię dla barytonu. Kto wie, jakie byłyby reperkusje występu Mustafy w partii wagnerowskiej. Być może powróciłaby moda na kastratów, którzy z pewnością doskonale

Domenico Mustafa

Giuseppe Verdi i Domenico Mustafa

odnaleźliby się w zupełnie nowej estetyce i repertuarze.

W roku 1902 podupadający na zdrowiu i starzejący się Mustafa postanowił odejść z chóru wyznaczając na swojego następcę Lorenzo Perosiego. Już jako emeryt zamieszkał w luksusowej willi w Montefalco, gdzie spędził resztę życia okazjonalnie odwiedzany przez przyjaciół i krewnych. Zmarł 17 marca 1912 roku, a więc na rok przed definitywnym usunięciem kastratów z Sykstyny przez Piusa X i został pochowany na cmentarzu w Montefalco, gdzie do dziś można podziwiać duży nagrobek wzniesiony ku jego czci. Jego dom *„Villa Mustafa"* został zamieniony na hotel, pełniąc jednocześnie rolę muzeum.



Strona tytułowa biografii Mustafy

Alessandro Moreschi

Mustafa jako dyrektor Sykstyny odegrał tak wielką rolę, że czas jego działalności w chórze nazywany był „epoką Mustafy". Wszystkich zainteresowanych odsyłam do wydanej w 1926 roku biografii kastrata pióra Alberto de Angelisa zatytułowanej *„Domenico Mustafa – La Capella Sistina e la Societa Musicale Romana"*.

Ostatnim kastratem przyjętym do Chóru Kaplicy Sykstyńskiej był Alessandro Moreschi. Całe życie urodzonego 11 listopada 1858 roku śpiewaka było dobitnym świadectwem nieuchronnego schyłku trzechsetletniego „panowania" trzebieńców. Już jako chłopiec musiał czuć, że świat odwraca się od takich jak on, podążając w swoim kierunku, albowiem, przez dłuższy czas, trudno było we Włoszech znaleźć odpowiedniego nauczyciela śpiewu, który podjąłby się szkolenia specyficznego głosu. Ostatecznie w 1871 roku, a więc aż sześć lat po dokonaniu kastracji[11], rozpoczął naukę w *Scuola di San Salvatore in Lauro* i został uczniem Gaetano Capocciego – organisty i kompozytora muzyki sakralnej. W 1873 roku został mianowany pierwszym sopranem w Kaplicy Laterańskiej, a w roku 1883, po jego oszałamiającym występie w oratorium *„Christus am Ölberg"* L. Van Beethovena przyjęto go do Sykstyny, gdzie jako solista, uświetniał wszelkie uroczystości kościelne. Ponadto, od roku 1898 przejął obowiązki dyrygenta. Równolegle prowadził ożywioną działalność artystyczną poza chórem, śpiewając na uniwersytetach, salonach i klubach. W roku 1900 głos tego kastrata rozbrzmiewał na Panteonie podczas ceremonii pogrzebowej króla Włoch Umberto I. Niezwykle chętnie zapraszany artysta musiał stanowić nie lada atrakcję, co zresztą umiał skrzętnie wykorzystać pozyskując wielu wielbicieli swego talentu. Jego numerem popisowym miała być pochodząca z opery *„Faust"* Ch. Gounoda *„aria z klejnotami"*, którą zwykł był wykonywać *„z łzą w każdej nucie"*.

Wg *Dizionario Universale di Roma* Alessandro Moreschi *„posiadał głos wyjątkowej piękności"*, dzięki któremu zyskał przydomek *„Angelo di Roma"*. Kastrat w początkowych latach musiał niewątpliwie dysponować rozległą skalą, co najlepiej potwierdza analiza wykonywanego przez niego repertuaru. Przykładowo, we wspomnianym wcześniej oratorium *„Christus am Ölberg"* L. Van Beethovena najwyższym dźwiękiem w wykonywanej przez kastrata partii Serafina jest e''', z opcjonalnym c''', przy czym wykonawca był zobligowany przez kompozytora do „sięgnięcia" po d'''. Kolejnym świadectwem kunsztu wokalnego Moreschiego może być fakt, iż w 1914 roku Franz Haböck – autor słynnego *„Die Kastraten und ihre Gesangskunst"* planował „wskrzesić" lata świetności śpiewających kastratów, powierzając mu wykonanie najsłynniejszych arii z repertuaru Farinellego. Niestety wybuch wojny i pogarszający się stan zdrowia starzejącego się artysty pokrzyżował te plany. Ponadto jego głos w tym okresie obniżył się sięgając od a do g'', co również nie było bez znaczenia, albowiem, by dorównać „boskiemu" Farinellemu należało dysponować skalą sięgającą do f'''. Dużą niespodzianką był również fakt, że Moreschi nie mówił typowym dla kastratów dyszkantem, ale wysokim tenorem, co w połączeniu z jego fizjonomią, „oszczędzoną" przez jakże często zgubne następstwa zaburzeń hormonalnych tworzyło wrażenie,

Alessandro Moreschi w towarzystwie innych śpiewaków.

iż jest on zupełnie „normalnym” mężczyzną. Jedynym widocznym piętnem był brak zarostu na jego nienaturalnie młodej twarzy.

Alessandro Moreschi podobnie jak Domenico Mustafa poświęcił się również pracy pedagogicznej. Z relacji jednego z uczniów kastrata dowiadujemy się, że Moreschi uczył tak, jak i sam był uczony, polecając falsecistom, którzy stanowili większość z jego podopiecznych, by naśladowali mistrzowską technikę i intonację swojego *maestro* tak wiernie, jak tylko byli w stanie.

Alessandro Moreschi, zdjęcie z roku 1902

Opuszczający w 1913 roku Moreschi ostatecznie zamknął erę śpiewających kastratów, będąc od 1903 roku ostatnim i jedynym wykastrowanym członkiem tego chóru[12]. Zmarł W Rzymie 21 kwietnia 1922 r. na skutek zapalenia płuc, pozostawiając po sobie bezcenną spuściznę, w postaci jedynych istniejących nagrań głosu kastrata[13].

Giovanni Cesari kastrat śpiewający sopranem, członek Sekstyny, zmarł w Rzymie w 1904 roku, zdjęcie zostało zrobione w 1898 roku

http://www.coleccionfb.com/Sonido%2015.htm

Link do strony, na której można posłuchać *Ave Maria* Gounoda w wykonaniu Alessandro Moreschi

Domenico Salvatori

Oprócz Kaplicy Sykstyńskiej kastraci śpiewali w wielu innych kościołach zarówno Rzymu jak i całych Włoch, np. w katedrze w Parmie, w kaplicy katedralnej w Mediolanie, w kaplicy św. Marka w Wenecji, i in. W Padwie w kaplicy kościoła św. Antoniego było w roku 1770 spośród 16 śpiewaków aż ośmiu rzezańców. W Wenecji w roku 1708 śpiewało 17 eunuchów, w tej liczbie było 5 księży, a w ostatnich latach Republiki liczono 12 śpiewaków - 6 altów i 6 sopranów. Od roku 1563 datowane są ich występy w dworskiej orkiestrze Gonzagów w Mantui, a w roku 1594 wymienia się tam kapłana Karmelitów Theodoro Bracchino jako śpiewającego kastrata[14].

“Produkcja” kastratów

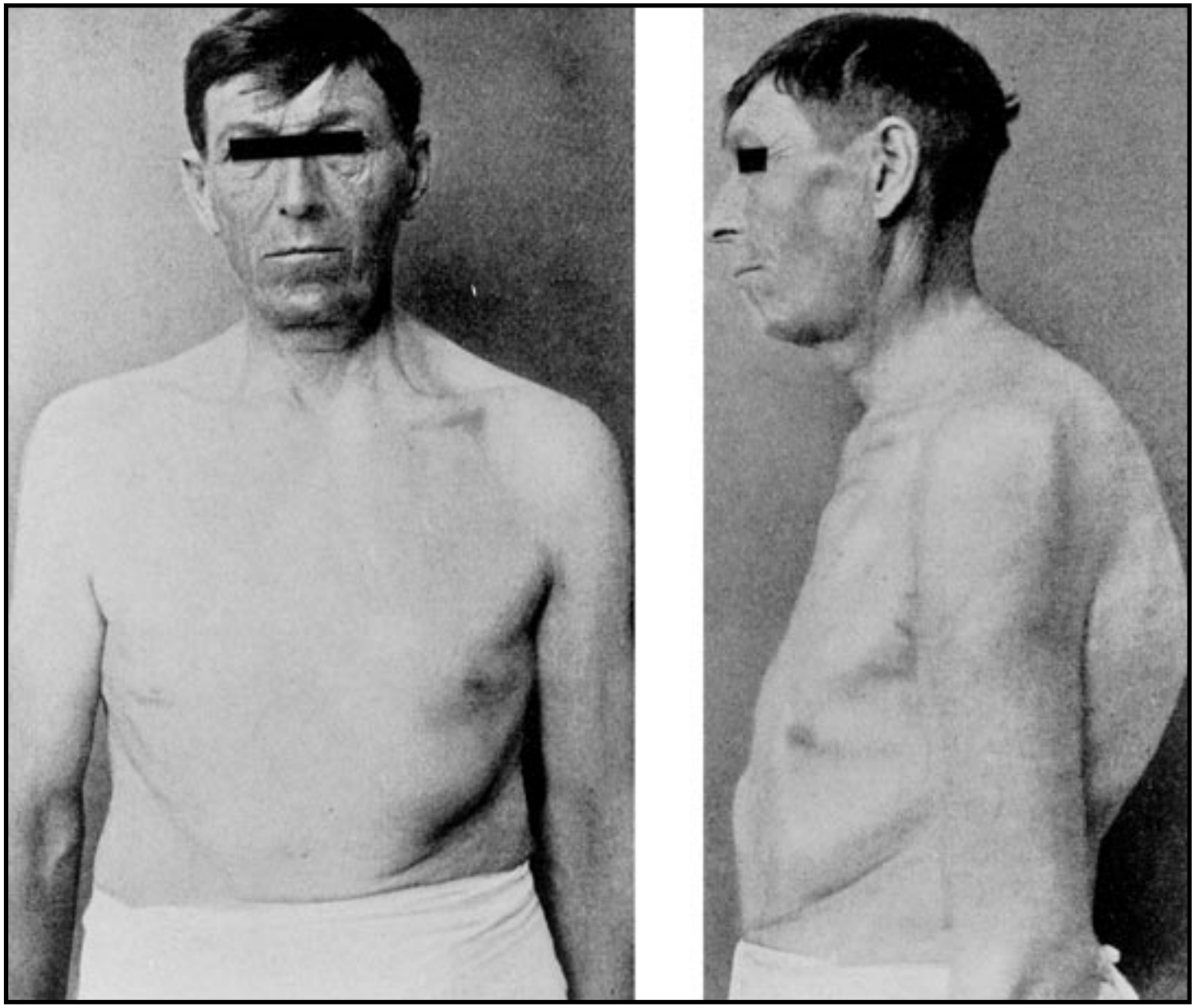
Powszechny zakaz występowania kobiet w Państwie Kościelnym przyczynił się w głównej mierze do wykorzystania śpiewu kastratów w powstających teatrach operowych. Pierwsi wielcy gwiazdorzy rekrutowali się z Sykstyny i innych chórów przykościelnych[15]. Fakt, iż w Rzymie i Państwie Kościelnym było około 40 scen operowych, a w samej Wenecji na przestrzeni 63 lat (od 1637 do 1700 roku) wystawiono na 18 scenach aż 374 przedstawienia świadczy znamiennie o niewyczerpanych potrzebach wykorzystania „*soprani naturali*”[16].

Przyszli śpiewacy zwykle rekrutowali się spośród najbiedniejszych mieszkańców Italii. Często byli sierotami albo podrzutkami pozostawionymi w kościołach[17], przeważnie jednak o losie chłopców decydowali ubodzy rodzice, którzy po konsultacji z miejscowym organistą lub nauczycielem muzyki, sprzedawali ich przemierzającym włoskie prowincje werbownikom w zamian za niewielką sumę pieniędzy, bądź zastrzeżoną w sporządzanym na tę okoliczność kontrakcie[18] rentę wypłacaną rodzinie po rozpoczęciu przez kastrata kariery. O skuteczności takiego rozwiązania może świadczyć fakt, iż w Królestwie Neapolu, gdzie na skutek porażającego ubóstwa średnia wieku mężczyzn nie przekraczała trzydziestu pięciu lat, już na początku XVII wieku oficjalnie udzielano zgody na kastrację w rodzinach chłopskich mających przynajmniej czterech synów.

Zabiegu usunięcia jąder dokonywano najczęściej w wieku dziewięciu lat, albowiem przed ukończeniem siedmiu lat było to surowo zakazane. Ponadto istniał formalny wymóg – rzadko zresztą respektowany – by sam chłopiec zażądał jego wykonania. Oficjalnym powodem trzebienia były zawsze wskazania medyczne. Dowiedzenie słuszności sięgnięcia po tak radykalny środek nie stanowiło większego problemu. Wśród autorytetów medycznych tamtego czasu panowało powszechne przeświadczenie, że kastracja jest nieocenionym środkiem w walce z podagrą, przepukliną, szaleństwem czy epilepsją, przez co wielu lekarzy, działając w dobrej wierze przeprowadzało ten zabieg. W takim przypadku sprawcy nie podlegali nakładanej przez Kościół za ten czyn ekskomunice, co miało fundamentalne znaczenie przy preparowaniu oficjalnych biografii kastratów. Poczesne miejsce w tychże zajmowały rozliczne wypadki, którym ulegali mali nieszczęśnicy, tj. upadek z konia, nieostrożna zabawa, pogryzienie przez łabędzia, czy dziką świnię. „*John Rossselli pisze nawet, że gdyby wierzyć kastratom z kaplicy Sykstyńskiej, to wszyscy oni padli ofiarą dzikich świń!*”[19].

Sam zabieg przeprowadzano na różne sposoby, jednakże najczęściej wyglądało to w następujący sposób. Przed operacją podawano chłopcu do wypicia opium. Aby ograniczyć do minimum ból i zapobiec możliwym powikłaniom uciskano tętnice, bądź zanurzano go w lodowatej wodzie, po czym rozcinano mosznę i usuwano z niej jądra. Następnie zszywano ranę, zakładano sterylny opatrunek i pieczołowicie opiekowano się pacjentem, aby nie dopuścić do zakażenia. Po mniej więcej dwóch tygodniach, gdy rana się zagoiła, można było rozpocząć edukację.

W skutek kastracji dochodziło do poważnych zaburzeń gospodarki hormonalnej, co w przeważającej liczbie przypadków doprowadzało do wykształcenia tzw. eunuchoidalnych cech osobniczych.

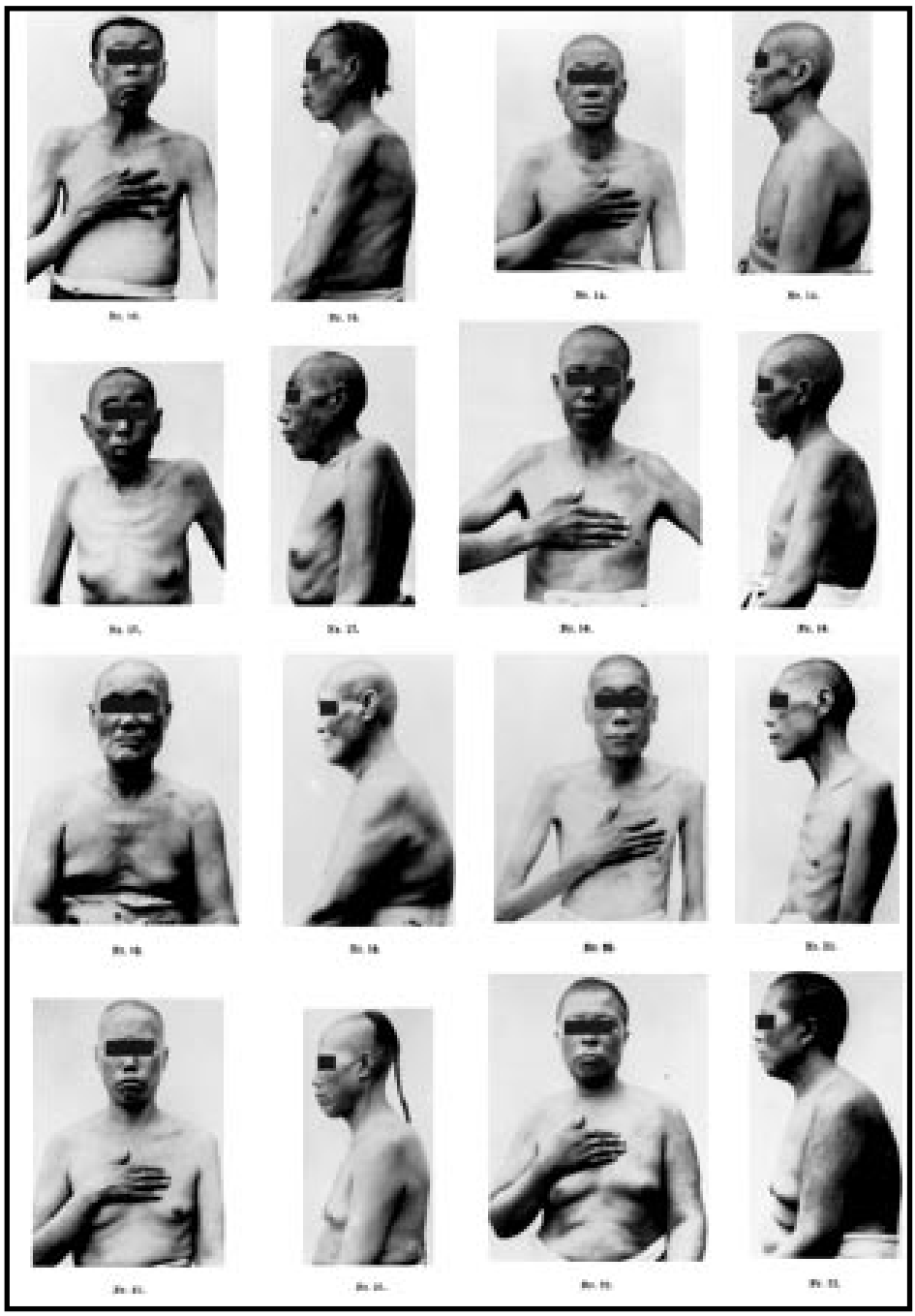


Fotografia W. Kocha przedstawia kyphosis
u 54 letniego Skopca poddanego kastracji w wieku lat 15

„Przede wszystkim wytwarza się dysproporcja w budowie szkieletu, mianowicie, niepomiernie wydłużają się kończyny w porównaniu z tułowiem. Ręce rzezańca w pozycji stojącej sięgają kolan i niżej, nogi są tak długie, że eunuch kawalerzysta na koniu sięga nogami do ziemi Głowa wczesnych rzezańców jest mała, tak że twarz staje się podobna do piramidy. Zarostu męskiego na twarzy brak. Większość rzezańców jest nadmiernie otyła. Jakkolwiek ich muskulatura jest słabo rozwinięta, to jednak np. kończyny górne są zwykle grube, zaokrąglone, jak u kobiet, podobnie piersi przypominają piersi kobiece”[20].

Kastracja w wieku chłopięcym zatrzymywała proces grubienia i twardnienia strun głosowych, zapewniając im miękkość i elastyczność. Zachowywała szerszy kąt nachylenia strun - chłopiec nie przechodził charakterystycznej dla jego „normalnych” rówieśników mutacji - nie pojawiało się jabłko Adama. Zabieg stopował wzrost muskulatury krtani, co kastraci musieli pokonać za pomocą odpowiednich ćwiczeń.

„W świetle najnowszych badań dr Philippe Defaye z fakultetu medycznego Uniwersytetu w



Fotografia F. Wegenseila przedstawia kyphosis i gynecomastia u ośmiu chińskich eunuchów.

Limognes (Tezy Doktoratu, 1983) ujmuje to tak. Testosteron, hormon wydzielany przez męskie jądra i dodatkowo przez nadnercze, wpływa w procesie dojrzewania na pojawienie się wtórnych cech płciowych, między innymi jabłka Adama, grubienia strun głosowych (męskiego głosu), nie ma jednak wpływu na rozwój klatki piersiowej, która również po kastracji osiąga normalne rozmiary u dorosłego mężczyzny. Kastracja nie ma też wpływu na ukształtowanie gardła, rezonansu głowy i piersi. Przestrzenie rezonansowe i oddech kastrata są takie same jak u normalnego, dorosłego mężczyzny. Natomiast rozwój krtani dojrzewającego chłopca zależy od męskiego hormonu jądrowego. Po kastracji jej wzrost i uformowanie regulują inne hormony: hormon wzrostu wydzielany przez przedni płat przysadki mózgowej i przez hormon tarczycy. Gdy wydzielanie testosteronu zostaje zahamowane, po kastracji, krtań chłopca rozwija się jak u kobiety.[.....]

Krtań kastrata odpowiadała wymiarom krtani i skali głosu kobiety, ale w połączeniu z siłą głosu męskiego. Dźwięk zawierał większe bogactwo tonów harmonicznych decydujących o barwie, o urodzie głosu. Melodia na przestrzeni trzech oktaw, do f''' była dla nich dziecinną zabawką. Ozdabiali dźwięki wirtuozowskimi kadencjami bez najmniejszego wysiłku. Kastrat mógł śpiewać minutę lub dłużej na jednym oddechu. Szeroki mostek dawał nadzwyczajny rezonans, wolumen głosu. Cechy wtórne kształtowały ich sylwetkę: płaskie stopy, wygięty obojczyk i kręgosłup, zaakcentowane biodra, nabrzmiałe piersi, szeroka, monstrualna klatka piersiowa”[21].

Stare karykatury bezlitośnie wyśmiewały nadmierny wzrost i otyłość kastratów, jednakże nie wszyscy wykastrowani chłopcy byli zdeformowani.

Antonio Maria Zanetti: karykatura Cuzzoni i Senesino.
Wenecja, ok. 1730 r.

Znany hiszpański lekarz psychiatra Juan Antonio Vallejo-Nágera ustosunkowując się do ewolucji cech somatycznych „*śpiewaczych kastratów*" stwierdza, że:
„*Wygląd zewnętrzny kastrowanych chłopców mógł ewoluować w trzech różnych kierunkach: a) wydłużonej sylwetki, z nienormalnie długimi kośćmi rąk i nóg; nienaturalnie długie kończyny kontrastowały z krótka i szeroką klatką piersiową; b) drugą kategorie stanowili kastraci z tendencją do odkładania się tkanki tłuszczowej w miejscach typowych dla kobiet; w ich budowie wyraźnie zaznaczały się piersi, biodra i pośladki oraz szeroka miednica i nieproporcjonalnie grube uda; c) niektórzy spośród okaleczonych chłopców nie doświadczali żadnego rodzaju deformacji fizycznej, zachowując normalną sylwetkę.*

U wszystkich bez wyjątku kastratów dochodziło do zablokowania przemian w rozwoju krtani i – co za tym idzie – głosu. [...]

Dziś wiadomo już, że ewolucja w kierunku jednego z trzech wariantów konstrukcji fizycznej zależy od momentu, w którym dokonuje się kastracji, i od tego, w jakim stopniu rozchwianie hormonalne będzie wpływać na działanie innych gruczołów, w pierwszym rzędzie przysadki mózgowej"[22].

Kastracja nie pozostawała również bez wpływu na psychikę chłopców, nierzadko odciskając na niej silne piętno. „*Zaburzenia hormonalne wywoływały także nadwrażliwość systemu*

Karykatura sceny z opery Haendla (prawdopodobnie Flavio)
Od lewej: Senesino, Francesca Cuzzoni i Berenstadt.

nerwowego, która kształtowała ich osobowość. Niewykluczone, że zaburzenia hormonalne były tajemnicą fantazji z jaką kastraci rozwijali ornamentację melodii operowej. Inne konsekwencje to brak inicjatywy i energii, bierność, słabość charakteru, nieśmiałość, skłonność do kłamstwa, zazdrości, podejrzliwości, intryg, histerii, myśli samobójczych"[23].

Wielu kastratów cierpiało na poważne zaburzenia osobowości, jednakże prezentowane przez nich postawy potrafiły być diametralnie skrajne, od nieśmiałości i lękliwości, po istne awanturnictwo, z którego słynął Caffarelli. Udowadniający na każdym kroku swą męskość śpiewak był bohaterem licznych romansów, skandali i bójek[24].

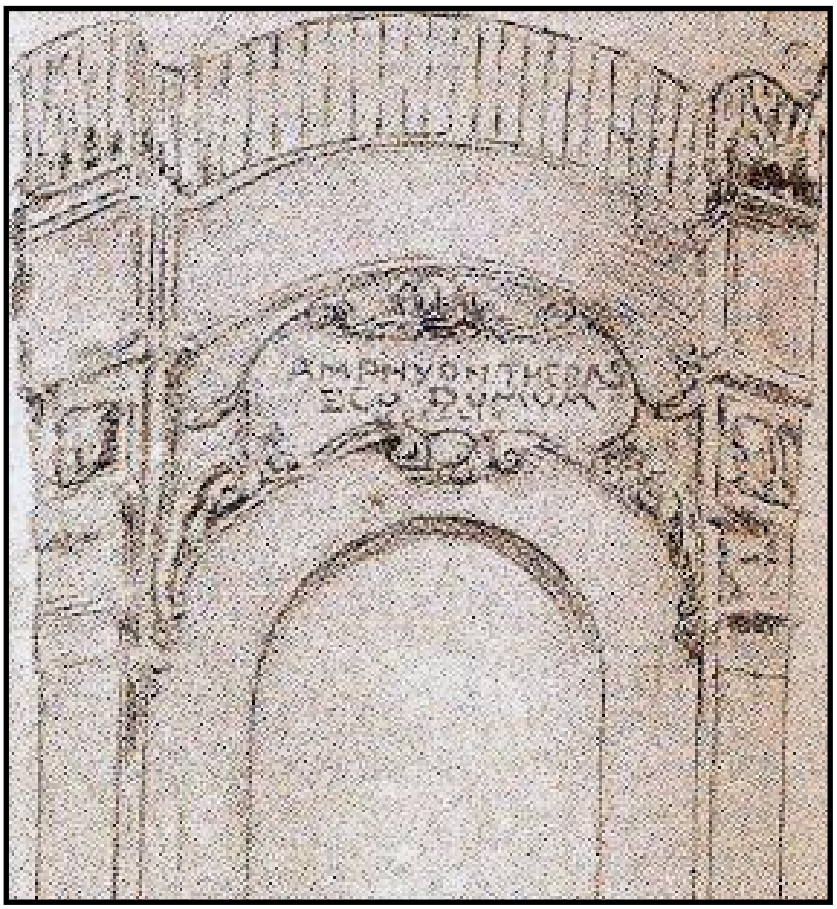
Powody takiego zróżnicowania postaw Vallejo-Nágera tłumaczy w sposób następujący:
„*O ewentualnych konsekwencjach psychopatologicznych wczesnej kastracji decydują dwie grupy czynników: uwarunkowania organiczne oraz psychologiczne, takie jak uraz spowodowany samym zabiegiem, okoliczności, w jakich do niego dochodzi, oraz atmosfera, jaka później otacza chłopca*"[25].
Wyzywająca postawa Caffarellego, który kończąc karierę ostentacyjnie przybrał tytuł księcia San Donato, nabyty wraz z dużą posiadłością nie była powszechna wśród kastratów.

Wielu z nich, choć na scenach odbierało wyrazy uwielbienia i doświadczało zbiorowej histerii, w życiu prywatnym w cichości znosiło upokorzenia, a po latach świetności „przepadało" w zaciszu ekskluzywnych rezydencji, samotnie konsumując gorycz specyficznej egzystencji.

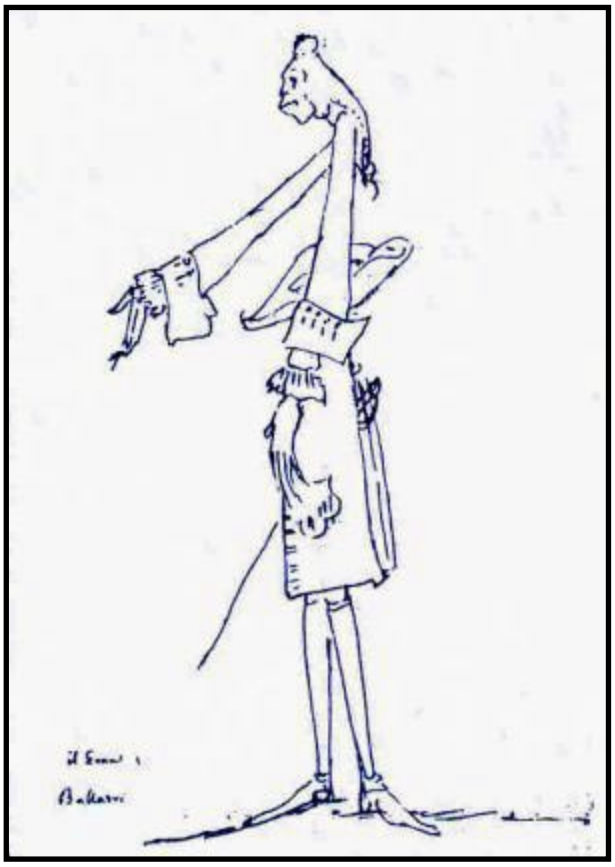
Marco Ricci: karykatura Senesino

Aby się o tym przekonać wystarczy sięgnąć do licznych autobiografii, pełnych opisów cierpień, jakie trawiły ich autorów, wstydzących się swojego okaleczenia. Jednym z wielu przykładów potwierdzających głęboki uraz psychiczny będący następstwem kastracji jest testament siedemnastowiecznego kastrata Filippo Balatriego, w którym znalazło się następujące zalecenie: „*Nie zgadzam się, by moje zwłoki zgodnie z tutejsza tradycją obmywane były przez wyznaczone do tego kobiety. Nie tylko z uwagi na nieprzyzwoitość tego obyczaju, ale także dlatego, że nie chcę stać się ich pośmiewiskiem, gdy odkryją, jak się tworzy sopranów*”[26].

Prawnie kastracja dla celów wokalnych - poza ściśle określonymi okolicznościami dopuszczającymi jej stosowanie w Królestwie Neapolu - nie była dozwolona, jednakże egzekutorzy prawa powszechnie przymykali oko na te haniebne praktyki[27]. Obecnie coraz częściej pojawiają się głosy, obarczające winą za rozpowszechnienie się tego zjawiska Kościół Rzymskokatolicki. Formułowanie takiej tezy jest mocno dyskusyjne, albowiem oficjalne stanowisko Kościoła, wyartykułowane w wydanym przez papieża Klemensa VIII w 1601 roku breve „*Ad maiorem Dei gloriam*” nie zezwalało na okaleczanie obdarzonych przez Boga pięknym głosem dzieci, a jedynie odnosiło się do zastałej sytuacji, jaką było pojawienie się pod koniec XVI wieku pierwszych eunuchów w papieskim chórze kaplicy sykstyńskiej. Prawdą jest, iż chóry kościelne w wieku XVII stanowiły główne miejsce zatrudnienia dla wykastrowanych artystów, jednakże sam proceder traktowany był przez czołowych teologów, z kolejnymi papieżami na czele, jako ciężkie przestępstwo karane ekskomuniką. Oczywiście, jak to zwykle bywa, gdy w grę wchodzą niemałe pieniądze, również na tym polu dochodziło do licznych nadużyć i niegodziwości, ale nawet jawna hipokryzja, której nie sposób zanegować, nie może być argumentem przypisującym Kościołowi odpowiedzialność za ewidentnie sprzeczne z jego nauczaniem praktyki. I chociaż nawet pośród teologów istniały rozbieżności w moralnej ocenie, albowiem słyszało się głosy, „*że wprawdzie człowiek nie jest właścicielem swego ciała,*



Portal pałacu Caffarellego



Antonio Maria Zanetti: karykatura Filipo Balatriego

Girolamo Crescentini

lecz tylko jego zarządcą, ale właśnie jako zarządca może uznać, iż trzeba pozbawić ciało członka mniej wartościowego, w celu utrzymania członka bardziej wartościowego. Tym członkiem wartościowym jest chłopięca krtań, która jest więcej warta niż jądra. Trzebienie prowadzi mężczyznę do wysokiego stanowiska, do dobrobytu, a to tyle znaczy co i zdrowie. Z trzebienia ma korzyść dobro publiczne, śpiew kościelny i świecki"[28], to jednak zdecydowana większość moralistów odrzucała tą argumentację, jako niezgodną z nauką ewangelii.

Najbardziej rygorystycznie i zarazem skutecznie do kastrowania chłopców odniósł się Napoleon, który będąc królem Włoch pod karą śmierci zakazał w roku 1809 tego procederu. Bonaparte zdecydował się na tak radykalny krok w celu zapewnienia jak największej ilości pełnowartościowych rekrutów do swojej armii, ale, o ironio, ten

pozbawiony większej atencji dla muzyki militarysta, nie był w stanie oprzeć się uwodzicielskiemu śpiewowi „*soprano naturale*" wielkiego Crescentiniego[29], „zarażając" dwór francuski, dotychczas niechętny kastratom, podziwem dla tych niezwykłych głosów.

Wszak dotychczas „*Francja była tym jedynym krajem europejskim, gdzie przez dwa wieki skutecznie opierano się modzie na kastratów. Fanatyczny szowinizm pozbawił Francuzów możliwości rozkoszowania się belcanto w jego najwspanialszej postaci*"[30].

Działalność konserwatoriów

Dominująca pozycja Włoch na polu muzycznym była możliwa dzięki sprawnie funkcjonującemu systemowi edukacji. Kształceniem przyszłych wirtuozów zajmowały się powstałe w dobie kontrreformacji konserwatoria, które początkowo pełniły rolę szkół charytatywnych, bądź sierocińców prowadzonych przez duchowieństwo. Jednym ze sposobów pozyskiwania funduszy na działanie tychże było świadczenie przez małych podopiecznych różnorakich usług muzycznych na rzecz potencjalnych sponsorów. Tworzone specjalnie w tym celu chóry chłopięce uświetniały liczne uroczystości kościelne tj. msze, procesje, czy widowiska sakralne. Do niezwykle intratnych zajęć należało również wykorzystywanie ich podczas pogrzebów dzieci. Przebrani w stroje cherubinków chłopcy wyciskali ze zrozpaczonej rodziny morze łez, za którymi oczywiście płynęły bardziej wymierne dowody wdzięczności, a ponieważ w owym czasie śmiertelność wśród najmłodszych była ogromna, to i zyski czerpane z tego procederu nie należały do najmniejszych. Z czasem konserwatoria stały się instytucjami *stricte* muzycznymi, pełniąc po części funkcję szpitala, ośrodka wychowawczego i szkoły muzycznej.

Najsłynniejszym ośrodkiem muzycznej edukacji w XVII wieku był Neapol. Istniejące w tym mieście cztery fundacje: powstała w 1537 roku *Santa Maria di Loreto, „Pietà dei Turchini"* (1584 r.), "*Poveri di Gesù Christo"* (1589 r.) i „*Sant'Onofrio a Capuana"* (1600 r.) jako pierwsze wylansowały w Europie nazwę *„conservatorio"*, a bezpośrednią przyczyną zwrócenia się tych instytucji charytatywnych w kierunku kształcenia muzyków, było pragnienie zdobycia dla Neapolu pozycji, zajmowanej dotychczas przez Wenecję.

W owych internatach, prowadzonych przez duchowieństwo, nauka trwała zwykle dziesięć była, bezpłatna i stała na bardzo wysokim poziomie[31], jednakże warunki bytowe, żelazna dyscyplina i wyczerpujące, wielogodzinne zajęcia sprawiały, iż wielu podopiecznych wspominało lata tam spędzone jako istne piekło. Szczególnie dotkliwie odczuwali to mali kastraci, którzy nieustannie musieli znosić szykany, a nawet sadystyczne wybryki swoich „normalnych" kolegów[32]. Co prawda kierujące się czystym pragmatyzmem władze uczelni obdarzały ich pewnymi względami, do których należał m.in. przywilej zakwaterowania w lepiej ogrzanych pokojach znajdujących się na piętrze, jednakże w żadnym stopniu nie mogło im to zrekompensować całego zła, jakiego doświadczali dzień po dniu. Należy przy tym pamiętać, że opisane przeze mnie zjawiska dotykały nawet ośmio –, dziewięcioletnich chłopców, całkowicie pozbawionych wsparcia rodziny, czy miłości najbliższych. Nie trudno sobie zatem wyobrazić destrukcji jaka dokonywała się w ich psychice. Kto wie, być może tu właśnie „biło źródło" przyszłych ekscentrycznych zachowań wielkich gwiazdorów.

Nauka w konserwatorium była najbardziej powszechną drogą do zdobycia wykształcenia,

Wenecja. Ospedaletto di Santa Maria dei Derelitti

aczkolwiek zdarzali się „wybrańcy losu", którzy trafiali bezpośrednio „pod skrzydła" maestro. W takim wypadku nauczyciel, na mocy spisywanego z rodziną kontraktu, przyjmował na siebie obowiązek utrzymania podopiecznego, który najczęściej mieszkał i stołował się u swojego maestro, który w zamian za to otrzymywał stosowne wynagrodzenie, bądź udział w przyszłych zyskach.

Indywidualne podejście skutkowało nie tylko skróceniem procesu edukacji nawet do pięciu lat, jak to miało miejsce w przypadku Farinellego, ale przede wszystkim dawał ogromną szansę na perfekcyjne wyszkolenie śpiewaka.

Pewne wyobrażenie o trybie nauczania daje pozostawiony przez Bontempiego opis dziennego rozkładu zajęć uczniów kastrata Mazzochiego: *„Lekcje zaczynały się rano; jedną godzinę poświęcano pasażom, jedną literaturze, jedną ćwiczeniom wokalnym w obecności mistrza (śpiewanie przed lustrem stosowano wówczas, gdy chodziło o odrzucenie złych nawyków). Lekcje popołudniowe obejmowały: jedną godzinę teorii, jedną - kontrapunktu i jedną literatury. Resztę dnia studenci spędzali na graniu, komponowaniu lub słuchaniu śpiewu słynnych wirtuozów*"[33]. Praca nad techniką wokalną kastrata wymagała od jego nauczyciela dużej wiedzy i doświadczenia w obchodzenie się z głosami tego typu. Istniało kilka poważnych problemów fizjologicznych, które należało przezwyciężyć, aby wyszkolić prawdziwego wirtuoza. Pierwszym z nich była mutacja,

albowiem występowało realne zagrożenie, że w wyniku tejże głos chłopca może się zdecydowanie obniżyć, a nawet zupełnie „zaniknąć”[34]. Opiekujący się kastratem *maestro* musiał uchwycić moment rozpoczęcia procesów mutacyjnych w organizmie i poprzez odpowiednie ćwiczenia nie dopuścić do zgrubienia strun głosowych i przebudowy krtani. Inny problem stanowił nienaturalny rozrost kośćca, w tym klatki piersiowej . Ponieważ długi, bywało ponad minutowy oddech był kolejnym atutem eunucha, wynoszącym kastrata ponad jego „normalnych” kolegów ze sceny, należało bardzo uważać, aby nie dopuścić do zwyrodnień i deformacji w okresie wzrostu. Było to o tyle istotne, że tylko prawidłowo wykształcona klatka piersiowa gwarantowała właściwą pracę układu oddechowego.

Wielcy pedagodzy zdawali sobie doskonale sprawę z faktu, iż podstawą warsztatu śpiewaczego jest perfekcyjne gospodarowanie powietrzem, dla tego najróżniejsze ćwiczenia oddechowe stanowiły zasadniczy element lekcji udzielanych kastratom, którzy wykonując często serię kilkudziesięciu szesnastek na jednym oddechu sprawiali wrażenie jakoby w ogóle nie oddychali podczas śpiewania. Kulminacją i zarazem szczytowym osiągnięciem w zakresie wytrenowania oddechu było *Messa di voce*, słynna sztuczka kastratów polegająca na „*postawieniu dźwięku pianissimo, potem na pociągnięciu go aż do paroksyzmu, zanim ścichnie coraz bardziej i wreszcie zamrze, wszystko na jednym oddechu. U Carla Broschi mogło to trwać całą minutę i nikt nie zauważył żadnych oznak zmęczenia, potem zaś następowała kaskada ozdobników wszelkiego rodzaju”*[35].

Najczęściej nauczycielami śpiewu zostawali kastraci, np.: Bernacchi, Pietro Paradisi, Felice Salimbeni, Virgillo Mazocchi, Girolamo Crescentini, istniały wszakże wyjątki, których chlubną kartę w dziejach historii kształcenia „soprani naturali” zapisał Nicolai Porpora - nauczyciel między innymi Farinellego i Caffarellego. O metodach pedagogicznych Porpory możemy się wiele dowiedzieć studiując jego solfeże. Bardzo ciekawym materiałem do analizy jest również znajdujący się w British Library niewielki zbiór ćwiczeń wokalnych jego autorstwa[36], zawierających *„serię ćwiczeń, od najprostszych do najbardziej skomplikowanych, z których każde liczy sobie piętnaście linijek (oraz, naturalnie akompaniament klawesynowy). Piętnaście linijek, które mogły zapełnić jedną stronę i służyć jako wstęp, na przykład z rana, gdy śpiewak rozgrzewał głos, zanim przystąpił do pracy nad bardziej skomplikowanymi i zróżnicowanymi problemami. Są tam wznoszące się gamy całonutowe, później złożone z całych nut i ćwierćnut, potem tryle na dwóch, trzech lub czterech nutach, z kolei następują serie pięciu, następnie dziesięciu nut, wznoszących się lub opadających we wszystkich rytmach; gamy na wszystkich tonach, szybkie grupy nut (ćwierćnuta – cztery szesnastki), wreszcie pochody wznoszące się i opadające chromatycznie. Pominięto tu wszelkie subtelności wielkiej barokowej wirtuozerii wokalnej: opadające skoki oktawowe z trylami, tryle złożone z większych lub mniejszych wartości rytmicznych wybijanych motorycznie, itp., co dowodzi, że*

Felice Salimbeni

Porpora

zawarte w zbiorku ćwiczenia miały charakter elementarny"[37].

Do obowiązków pedagogicznych oprócz nauki warsztatu należało pisanie oper, w których podopieczny mógłby debiutować na deskach profesjonalnego teatru. Było bardzo istotne, aby skomponowana partia wokalna pozwalała na odsłonięcie wszelkich walorów i specjalnych możliwości śpiewaka, a jednocześnie ukrywała techniczne niedociągnięcia i mankamenty głosu. Po przygotowaniu chłopca do debiutu[38] profesor wyruszał w trasę, aby znaleźć teatr będący miejscem przyszłego debiutu. W ten sposób stawał się pierwszym impresario „świeżo upieczonego" wirtuoza.

Z zachowanych statystyk wynika, iż tylko ok. 10 % uczących się w konserwatoriach kastratów osiągało na tyle wysoki poziom umiejętności, że mogli wieść dostatnie życie utrzymując się ze śpiewania, zaś odsetek wirtuozów o międzynarodowym rozgłosie nie przekraczał 1%. Reszta musiała zadowolić się wykonywaniem epizodycznych partii w operach, bądź zasilała szeregi licznych chórów kościelnych. Największym pechowcom pozostawało doskonalenie gry na instrumencie, bądź wątpliwa kariera podrzędnego nauczyciela, nie koniecznie śpiewu. Tak więc, dzięki wszechstronnemu wykształceniu konserwatoryjnemu, nawet ci spośród kastratów, którzy z różnych powodów nie byli w stanie funkcjonować na rynku jako śpiewacy, ostatecznie znajdowali dla siebie jakieś miejsce na ziemi, choć oczywiście ich los był nie do pozazdroszczenia.

Przypisy

[1] Teatr barokowy cechowało wprowadzanie na scenę obok ruchomych dekoracji, wymyślnych trików i maszyn pozwalających na unoszenie się postaci w powietrze, demonstrowanie duchów, burzy morskiej, pożarów i cudów, w które obfitowały ówczesne libretta. Do najsłynniejszych włoskich architektów teatralnych należy zaliczyć Giacomo Torellego, Burnaciniego i braci Galli Bibiena.
Por. M. Bukofzer: „Muzyka w epoce baroku".
Kraków 1970 r. s. 537-538

[2] O ówczesnych śpiewakach można powiedzieć z pełną odpowiedzialnością, że w konfrontacji z operą baroku bledną wszelkie przejawy kultu gwiazd filmu i muzyki pop w naszym stuleciu. Uwielbieniu dla wielkich śpiewaków dorównywała jednak wybredność ówczesnej publiczności dotycząca doboru *prim'uomo*. Przykładem na to może być fragment listu Charlesa de Brosses do Jean-Louisa de Maleteste z roku 1740:
„Opery co roku są nowe i nowi są śpiewacy. Ani sztuki, ani baletu, dekoracji czy aktora widzianych w roku poprzednim nie chcą tu oglądać, chyba, że byłaby to jakaś doskonała opera Vinciego, albo jakiś głos szczególnie znakomity. Kiedy słynny Senesino zjawił się w Neapolu zeszłej jesieni, rozległy się okrzyki: „Co on tu robi! Jużeśmy go widzieli! Będzie śpiewał staromodnie!". Głos

ma trochę zużyty, ale co do mnie - to nie słyszałem lepszego śpiewu".
Por. „Muzyka" 1987 r. s. 62-63

[3] Przykładowo książę Brunszwiku dla uzyskania potrzebnych funduszy stosował nie tylko formy bezpośredniego i pośredniego opodatkowania, lecz uciekał się nawet do handlu ludźmi. Finansował on przedstawienia operowe sprzedając swych poddanych jako żołnierzy.
Por. M. Bukofzer op. cit. s. 537

[4] Loże w operze weneckiej miała szlachta z całej Europy spotykająca się podczas wzmożonej działalności scen operowych jaką był karnawał. Były one wykupywane na jeden, dwa, a czasem kilka sezonów. Użytkownicy urządzali je ze smakiem, a nawet przepychem, tak że teatr po rozsunięciu zasłon wyglądał jak książęcy pałac. Starano się o funkcjonalny wystrój, albowiem loża, w przerwie między ariami śpiewanymi przez *prim'uomo* i *primadonnę* spełniała rolę salonu, gdzie grano w karty, posilano się i uprawiano seks. Świetnie obrazuje wygląd teatru weneckiego z przełomu XVII i XVIII wieku fragment książki R. Gervaso „Casanova:
„[...] *Przepadały [prostytutki] za teatrem i nie opuściły żadnej premiery. Te, którym szczęście dopisało, miały własne loże, gdzie spotykały się ze swymi kochankami, z którymi, między jednym aktem a drugim jadły kolację i oddawały się miłości. Nikogo to nie gorszyło. Wręcz przeciwnie, urządzić w loży jadalnię było bardzo chic.[...] Kurtyzany mniej zamożne, które nie mogły sobie pozwolić na bogatego kochanka, chodziły natomiast, wraz z pospólstwem na parter. To, co się tam działo jest doprawdy nie do opisania. W głowie się nie mieści, co można było w czasie trwania przedstawienia zobaczyć i usłyszeć. Mizerne oświetlenie, które tłumaczyła po części obawa przed pożarem, po części skąpstwo impresariów, brak dozoru i nieopanowanie publiczności czyniły z sali cuchnący i rozwrzeszczany chlew. Najgorszy fetor buchał z przestrzeni dzielącej scenę od pierwszego rzędu ławek, przeznaczonej dla widzów płci obojga obdarzonych słabym pęcherzem. Ale cierpiał nie tylko węch. Bębenki pękały od wrzasków, kociej muzyki, grubiańskich śmiechów. Na szwank narażona była nawet całość widzów. Z lóż leciały bowiem rzucane przez patrycjuszy ogarki świec, pomidory, zgniłe jabłka, padały plwociny, a nawet ekskrementy, które na szczęście, nie zawsze trafiały celu [...] W czasie przerw sala zmieniała się w rodzaj wschodniego bazaru: wędrowni sprzedawcy roznosili owoce, ciastka, wafle, kasztany, pestki dyni, herbatę i czekoladę. Zamęt sięgał jednak szczytu, gdy ukazywali się aktorzy lub śpiewacy. Jeżeli podobali się publiczności, szczęśliwe zakończenie było gwarantowane: oklaski, okrzyki aprobaty, prośby o bis, iluminacje. Jeśli natomiast, broń Boże, rozczarowali ją, następował istny koniec świata, a bywało, że i ktoś padał trupem. Artyści byli nie tylko wygwizdani i obrzucani wyzwiskami nie do powtórzenia, ale stawali się celem potężnego bombardowania odpadkami i ekskrementami, które co bardziej przewidujący przynosili z domu, a inni produkowali na miejscu. Aktorzy i śpiewacy robili wszystko, aby publiczność podbić, ponieważ jednak Wenecjanie byli niestety bardzo wymagający, nie zawsze im się to udawało. A w takim razie jedynym ratunkiem była ucieczka z miasta. Widzowie nie ograniczali się zresztą do wyrażania aprobaty czy dezaprobaty: ingerowali w samą akcję. Jeśli na scenie działy się na przykład rzeczy okrutne, ostrzegali osoby, którym groziło niebezpieczeństwo. Goethe opowiada, że w pewnej scenie tyran podaje synowi szpadę, nakazując mu zabić żonę; i oto ogarnięta współczuciem publiczność nakłania go, aby schował broń do pochwy i aktor chowa ją posłusznie. Nie wszyscy artyści byli, oczywiście, tacy*

ulegli. Wielcy gwiazdorzy mieli swoje dziwactwa, które demonstrowali nawet w czasie występów. Zdarzało się, że aktor przerywał nagle swoją kwestię, by zażądać kawy czy kanapki, zaczynał rozmawiać lub tańczyć, ucinał drzemkę".
Por. R. Gervaso: „Casanova".
Warszawa 1990 r. s. 27-28

[5] Zwyczaj ten śpiewacy włoscy nieśli ze sobą i wszędzie tam, gdzie występowali schemat się powtarzał. Przykładem może być legendarna bijatyka dwóch haendlowskich primadonn: Franceschi Cuzzoni i Faustyny Bordoni, która miała miejsce 6 czerwca 1727 r. podczas wystawiania „Astyanaxa" Bononcinniego. Efekt końcowy tejże, to guzy, siniaki, zadrapania i niedokończony spektakl.
Por. W. Hass „Słowiki w aksamitach i jedwabiach".
Kraków 1975 r. s. 14

[6] Szczególnie wykpiwano pompatyczny manieryzm kastratów, których sztuka nigdy nie przyjęła się w operze komicznej. Autorzy librett drwili ze szlachty, a przedstawicieli niższych klas obdarzali szlachetnymi cechami.
Por. M. Buhofzer op. cit. s. 536

[7] *Sacre reprezentazioni* - początkowo akcja sceniczna przedstawiająca tajemnice wiary lub legendy chrześcijańskie. Powstały prawdopodobnie we Florencji z połączenia XIV wiecznej *devozine* będącej udramatyzowanym nabożeństwem (szczególnie Wielkiego Czwartku i Piątku) oraz florenckich uroczystości narodowych ku czci św. Jana - patrona miasta. Dwoma najistotniejszymi elementami była akcja i muzyka
Por. R. Rolland: „Z pierwszych wieków opery".
Kraków 1971 r. s. 26

[8] Wg innych źródeł (np. W. Hassa) Girolamo Rossini wzg. Rossinus pojawił się w Sykstynie w 1601 r. Był duchownym z Peruggi przyjętym do chóru dzięki pozwoleniu papieża Klemensa VIII.

[9] „*W papieskiej bądź sykstyńskiej kaplicy nie potrzeba ani organów bądź innych instrumentów, ażeby akompaniować śpiewowi. Jest ich 32 (śpiewaków): 8 basów, 8 tenorów, 8 altów i 8 discantów. Ponadto jest kilku w nadmiarze, którzy zastępują tych, których nie ma, także liczba 32 śpiewaków jest zawsze pełna. Podczas Świąt zostaje podwojona. W Wielkim Tygodniu przebywa tutaj kilku najlepszych śpiewaków operowych ze wszystkich miejscowości Włoch*".
Opis Carla Burney'a.
Por. P. Browe: „Zur Geschichte der Entmannung".
Breslau 1936 r.

[10] W II połowie XIX wieku kastraci praktycznie przestali istnieć. Ostatnim wielkim kastratem teatralnym był zmarły w 1861 r. Giovanni Battista Velutti, a ostatnia ważniejsza partia operowa napisana właśnie dla niego pochodziła z *„Il crociato in Egitto"* Meyerbera.

[11] Moreschi został wykastrowany ok. 1865 r. Przyczyna takiej decyzji nie jest do końca wyjaśniona. Sugeruje się, że powodem przeprowadzenia zabiegu była przepuklina. Co prawda w wiekach poprzednich niemal zawsze aspekt medyczny podawano jako oficjalny powód kastracji, choć de facto nie było to zgodne z prawdą, jednakże przypadek Moreschiego może wskazywać, że kastracja faktycznie była następstwem zoperowanej przepukliny, albowiem w II połowie XIX wieku tradycja śpiewających eunuchów była zaledwie przebrzmiałym echem dawnej świetności tych głosów. Istnieje wszakże pewna doza prawdopodobieństwa, że pochodzący z wielodzietnej, ubogiej i prostej rodziny Moreschi padł ofiarą zacofania swojego środowiska, które zdawało się nie dostrzegać upływu czasu i zmieniających się realiów. Podsumowując, można starać się bronić obydwu tez, choć osobiście skłonny jestem poprzeć aspekt medyczny, jako bezpośrednią przyczynę uczynienia z siedmioletniego chłopca kastrata. Długi okres pomiędzy operacją i rozpoczęciem nauki może dowodzić, iż droga Moreschiego jako muzyka była efektem próby „zagospodarowania" kalectwa, nie zaś bezpośrednią jego przyczyną.

[12] Kastraci musieli opuścić Chór Kaplicy Sykstyńskiej na mocy edyktu papieża Piusa X „*Tra le sellecitudine*" z dnia 22 listopada 1903 r.

[13] Alessandro Moreschi pozostawił po sobie 17 utworów (w tym 12 solowych) nagranych w 1902 r. przez Freda i Willa Gaisbergów i w 1904 r. przez inż. W. Sinclera Darby'ego - wysłanników londyńskiego „*Gramofon Company*". Początkowo planowano dokonać rejestracji głosu popularnego papieża Leona XIII, jednakże podeszły wiek dostojnika (92 lata) spowodował grzeczną, acz stanowcza odmowę. Ostatecznie zdecydowano się na nagranie słynnego chóru papieskiego wraz z jego niekwestionowana gwiazdą – Moreschim. Pierwsza sesja nagraniowa miała miejsce 5 i 7 kwietnia 1902 r. Jej owocem było osiemnaście dysków zawierających m.in. cztery utwory solowe i trzy chóralne z wyraźnie identyfikowalnym głosem kastrata. Niestety zarejestrowany materiał nie był satysfakcjonujący ze względu na ogromną tremę „zżerającą" Moreschiego. Ponownego nagrania dokonano dwa lata później, w kwietniu 1904 r. Pojawienie się na Watykanie inż. W. Sinclera Darby'ego oficjalnie miało związek z utrwaleniem uroczystej mszy odprawionej 11 kwietnia 1904 r. w Bazylice św. Piotra z okazji zwołanego przez papieża Piusa X kongresu. Podczas celebry sprawowanej z uwzględnieniem wprowadzonej rok wcześniej reformy, śpiew liturgiczny wykonywany był przez chór złożony aż z 1210 śpiewaków. Korzystając z okazji wysłannik „*Gramofon Company*" dokonał ponownej rejestracji chóru papieskiego i jego solisty. Tym razem Moreschi nagrał pięć utworów solowych powtarzając z pierwszej sesji „*Crucifixus*" G. Rossiniego.
Współczesny odbiorca może zapoznać się z tymi nagraniami dzięki wydanej przez wytwórnię „*Opal*" płycie CD „Alessandro Moreschi. The last castrato", na której znalazły sie następujące utwory:
Giovanni Aldega: Domine salvum fac pontificem nostrum Leonem
Luigi Pratesi: Et incarnatus est z *Crucifixus*
Paolo Tosti: Ideale
Salvatore Meluzzi: Ave verum
Gustav Edward Stehle: Tui sunt coeli

W.A. Mozart: Ave verum
G. Rossini: Crucifixus z *Petite* messe *solenelle*
Leibach: Pie Jesu
Eugenio Terziani: Hostias et preces
Paolo Tosti: Preghiera
Bach-Gounod: Ave Maria
Śpiew gregoriański: Incipit lamentatio
Gaetano Capocci: Laudamus Te
Tomas Victoria: Improperia
Palestrina: La cruda mia nemica
Emilo Calzarena: Oremus pro pontifice
Ave Maria

Są to wszystkie odnalezione nagrania, choć istnieje prawdopodobieństwo, że mogło być ich więcej, tak więc nie jest wykluczone, że w przyszłości czekają nas jeszcze jakieś niespodzianki. Próba oceny pozostałego materiału nie jest prosta, albowiem poziom artystyczny poszczególnych utworów stoi w całkowitej opozycji do wszelkich relacji dotyczących Moreschiego i jego umiejętności wokalnych. Uderza przede wszystkim ogromna manieryczność, akcentowana na każdym kroku przez trudne do zaakceptowania podjazdy i nadmierną afektację wykonawcy. Nie sposób dziś orzec, dla czego Moreschi śpiewał w taki właśnie sposób, wszak nagrania innych wykonawców, np. Enrico Caruso, wskazują wyraźnie, że na początku XX wieku nie był to obowiązujący kanon wykonawczy. Jest wielce prawdopodobne, iż artysta zdecydował się na uwiecznienie swojego głosu, prezentując tradycyjny, choć w jego czasach mocno już archaiczny sposób śpiewania kastratów, którego był depozytariuszem. Wiele do życzenia pozostawia również poziom akompaniamentu i ogólny stan techniczny nagrań. Być może odpowiedzialnością za to należy obarczyć niedoskonałość technologii. Znany jest przypadek Jana Reszke, którego głos w analogicznym czasie został zarejestrowany przez „Fonotipie". Ostatecznie artysta nie zgodził się na opublikowanie materiału, ze względu na jego marną jakość. Niewątpliwym i niepowtarzalnym walorem tych nagrań jest jednak możliwość poznania brzmienia i specyfiki głosu kastrata, a fenomenalna wokalnie, pełna swobody i mistycznego piękna kulminacja w „*Ave Maria*" Gounoda daje obdarzonemu wyobraźnią słuchaczowi namiastkę tego, czym dysponowały i czarowały największe gardła minionej epoki.
Por. Książeczka do płyty CD: „Alessandro Moreschi. The last castrato". OPAL CD 9823

[14] Por. P. Browe op. cit. s. 91

[15] Np. słynny Gaetano Guadagni - solista kaplicy kościoła Świętego Antoniusza w Wenecji, „*który rocznie otrzymuje 400 dukatów za śpiewanie jedynie podczas dużych uroczystości"*.
Por. jw. s. 97

[16] Dobitnym przejawem barokowej „koncepcji natury" jest fakt, że Pietro della Valle nazywał kastratów „*soprani naturali*", w odróżnieniu od „sztucznych sopranów", tj. falsecistów.
Por. M. Buhofzer, op. cit. s. 538

[17] Do dnia dzisiejszego we włoskich kościołach zachowały się specjalne nisze, w które wkładano znalezione niemowlęta. Nierzadko pozostawiali je tam sami rodzice - zbyt biedni by zapewnić utrzymanie swojemu potomstwu. Specjalne sierocińce zw. konserwatoriami zajmowały się wychowaniem dzieci dając im jedzenie i dach nad głową.

[18] „*W ciągu tych dwóch stuleci ujrzały światło dzienne najrozmaitsze kontrakty, nawet jeśli niewiele z nich dotrwało do naszych czasów. Zachował się na przykład kontrakt ośmioletniego chłopca, Francesca Rizzo, którego w 1697 roku powierzono na piętnaście lat pewnemu śpiewakowi i jego bratu, kanonikowi i śpiewakowi katedry w Gallipoli: obaj mężczyźni zobowiązują się kształcić go i zapewnić godziwe utrzymanie w zamian za całość zysków, jakie im przyniesie; będą mogli również zabrać chłopca gdziekolwiek zapragną i kazać wykastrować, kiedykolwiek zechcą. Inny wcześniejszy kontrakt (1671) stanowi, że chłopiec Paolo Vannini zostanie wykastrowany na koszt maestro. W obu przypadkach główny zamysł jest identyczny: nie uzyskując pieniędzy (w każdym razie oficjalnie) rodzice pozbywają się troski o wykształcenie syna i szczęśliwi, ze mają o jedna gębę mniej do wykarmienia, umożliwiają mu przez kastracje dostęp do kultury i pozycji społecznej, jakiej oni sami nie mogliby mu zapewnić*”
P. Barbier: „Farinelli. Prawdziwa historia genialnego kastrata”.
Warszawa 1998 r. s. 16

[19] jw. s. 17
[20] Por. Wł. Szumowski, op. cit. s.36

[21] Por. J. Ekiert, op. cit. s. 37 i następne

[22] J. A. Vallejo-Nágera: „Wielcy odmieńcy I wielcy szaleńcy”
Poznań 2000 r. s. 118-119

[23] Por. J. Ekiert, op. cit. s. 39

[24] Życie Gaetano Majorano zw. Caffarelli było nieustającym pasmem skandali. Jego liczne wybryki stawały się nie mniej atrakcyjnym tematem rozmów, co jego dokonania sceniczne. Dzięki łaskawości natury, która podobnie jak Farinellemu zaoszczędziła mu upokarzających oznak deformacji cielesnej, będącej skutkiem dokonanego zabiegu, Caffarelli cieszył się ogromnym powodzeniem wśród kobiet, naruszając sacrum niejednej małżeńskiej sypialni. Podczas jednej z takich eskapad miłosnych, zaskoczony nagłym powrotem pana domu, kastrat musiał salwować się ucieczką. Schronienie znalazł w kamiennej cysternie na wodę, gdzie półnagi, dygocąc z zimna, spędził całą noc, unikając w ten sposób konfrontacji z rozzłoszczonym „rogaczem”. W konsekwencji miast w ramiona ponętnej Rzymianki trafił do łóżka złożony zapaleniem płuc. Sprawa stała się na tyle głośna w Rzymie, że po przezwyciężeniu trwającej wiele tygodni choroby musiał uchodzić z miasta, ścigany przez wynajętych z polecenia rozzłoszczonego męża zbirów.

[25] J. A. Vallejo-Nágera, op. cit. s. 119

[26] jw. s. 125

[27] Pomimo obowiązującego w Italii prawa Justyniana dokonywanie „po cichu" zabiegu kastracji było na porządku dziennym. Jeszcze w XIX wieku w wielu miastach Włoch dokonywano nielegalnych zabiegów, których wstydzono się przed obcokrajowcami. Anglik Carl Burney, który w II połowie XVIII wieku objechał całe Włochy tak o tym pisze:
„*Dowiadywałem się po całych Włoszech, gdzie najwięcej trzebi się chłopców i przygotowuje do śpiewu, ale nie mogłem nigdzie zebrać wiadomości pewnych. W Mediolanie powiedziano mi, że to robią w Wenecji, w Wenecji - że w Bolonii, w Bolonii temu zaprzeczono i skierowano mnie do Florencji, z Florencji do Rzymu, a z Rzymu znowu - do Neapolu itd. Włosi wiedzą, że ta operacja sprzeciwia się zarówno prawu jak i naturze i wstydzą się jej*".
Por. Wł. Szumowski op. cit. s. 31

[28] Por jw. s. 33

[29] Napoleon słyszał Crescentiniego po wkroczeniu do Wiednia w 1805 roku. Śpiew kastrata zrobił na nim tak wielkie wrażenie, że nadał mu tytuł szlachecki i zabrał go do Paryża, gdzie pozostający przez sześć lat śpiewak dokonał istnej rewolucji w zakresie postrzegania opery.

[30] J.A. Vallejo-Nágera, op. cit. s. 103
[31] Konserwatoria zatrudniały najlepszych fachowców, a kierownictwo w tychże należało do najbardziej atrakcyjnych stanowisk muzycznych we Włoszech.
Por. M. Buhofzer op. cit. s. 549

[32] "*Mówi się, że ludzie – jako gatunek – są okrutni, jeszcze bardziej sprawdza się to w odniesieniu do dzieci. Gdy nauczyciele odwracali głowy, chłopcy rzucali się do prześladowania kastratów, niezdolnych do obrony zarówno z powodu słabej konstrukcji fizycznej, pochodnej anomalii rozwojowych, jak i nieśmiałej i wrażliwej natury. Koledzy dokuczali im tak zaciekle, że wielu eunuchów wspominało czas nauki w konserwatorium jako najokropniejszy okres w życiu. Sytuacja stawała się nie do zniesienia, gdy prowodyrem chłopców okazywał się ktoś o skłonnościach sadystycznych. Wielu kastratów uciekało wtedy ze szkoły, bez nadziei zadośćuczynienia za wcześniejsze wyrzeczenia. W archiwach konserwatoriów prawie nie spotyka się przypadków odejścia zwyczajnego ucznia, za to dość często odnotowuje się fakt opuszczenia konserwatorium przez kastratów*"
J.A. Vallejo-Nágera, op. cit. s. 122

[33] Por. M. Buhofzer op. cit. s. 551

[34] *„Czasem głos kastratów zmienia się przy mutacji, albo obniża się pod starość i z soprano staje się contralto. Nierzadko się zdarza, że kastrat przy mutacji zupełnie głos traci, także w sumie interes robi całkiem marny"*.
„Muzyka" op. cit. s. 64
„Np. Senesino, który w roku 1717 był zaangażowany w operze drezdeńskiej jako sopran, później

w Londynie śpiewał jako alt. Podobnie Carestini który w roku 1721 w Rzymie śpiewał w roli kobiecej jako sporan, 30 - 40 lat później był angażowany do Drezna, Berlina, Petersburga jako niski alt".
Wł. Szumowski op. cit. s. 25-26

[35] P. Barbier, op. cit. s. 23

[36] *Porpora's elements of singig, adapted Righini and all eminent masters since his time, axtracted from the archives at Naples, edited by Marcia Harris* (1858), British Library, sygn. H 2245

[37] P. Barbier, op. cit. s. 22

[38] *„Po ośmio - do dziesięcioletnich studiach kastraci występowali najpierw w nieznaczącym chórze kościelnym bądź w teatrze i jeśli tam znaleźli uznanie, powierzano im większe zadania, dokąd nie zostali zaangażowani przez jednego z wielu agentów teatralnych, którzy szukali doświadczonych sił do dużego teatru włoskiego bądź za granicę, gdzie opera wenecka i neapolitańska wdarła się po połowie XVII wieku i poza Francją prawie wszędzie doszła do władzy*".
P. Browe op. cit. s. 93