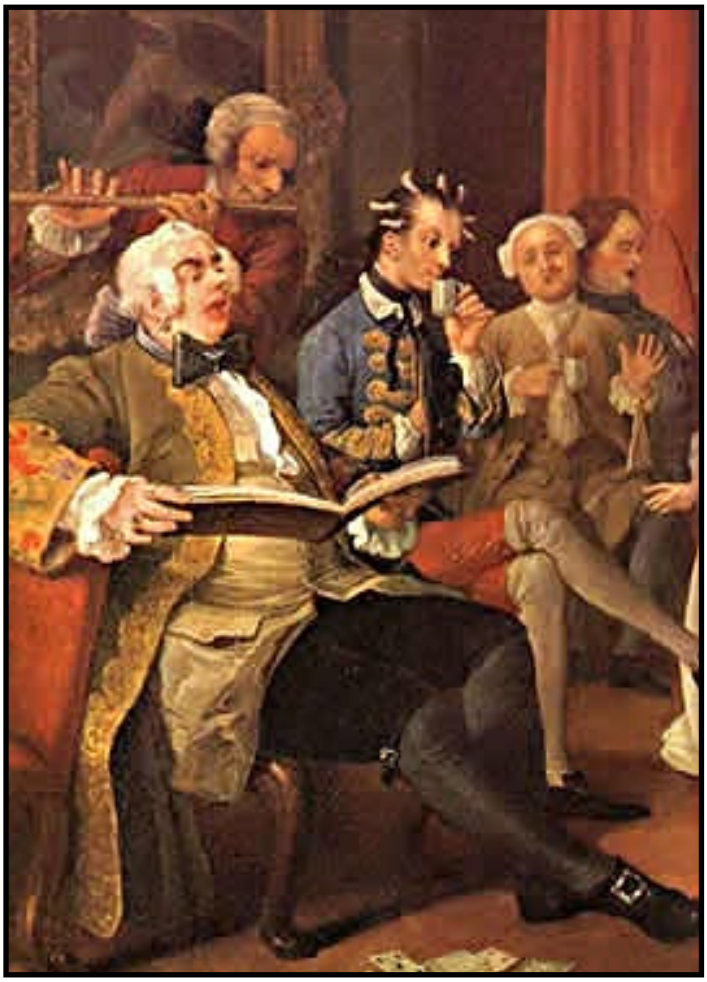
Wkład kastratów w popularyzację włoskiej sztuki operowej

Pozycja i znaczenie opery włoskiej w Europie XVII i XVIII wieku

Już niemal od momentu powstania opera stała się wizytówką Włoch. Wieści o narodzinach nowego, niezwykłego gatunku rozchodziły się po Europie lotem błyskawicy, nic więc dziwnego, że w niedługim czasie zaczęto ściągać do Italii w poszukiwaniu nowych wrażeń i doznań. Być może właśnie ta pogoń za nowinkami i naturalna skłonność „dobrze urodzonych" do ulegania wielce kosztownym zachciankom leżały u źródeł szalonej ekspansji opery włoskiej i jej artystycznej hegemonii, jaką wywalczyła we wszystkich krajach europejskich z wyjątkiem Francji[1].

Powstające niczym grzyby po deszczu teatry operowe bardzo szybko stawały się głównymi ośrodkami życia muzycznego w poszczególnych krajach. Ciesząc się specjalnymi względami mecenasów włoscy impresariowie i producenci pozyskiwali na działalność pokaźne fundusze, a dzięki umiejętnie prowadzonej polityce przez niemal dwieście lat umacniali swą pozycję, spychając na margines lokalnych twórców i artystów[2]. Najsilniejszym argumentem, a niekiedy wręcz bronią w ich ręku były oczywiście gwiazdy, wśród których niepodzielnie królowali kastraci.



Kastrat

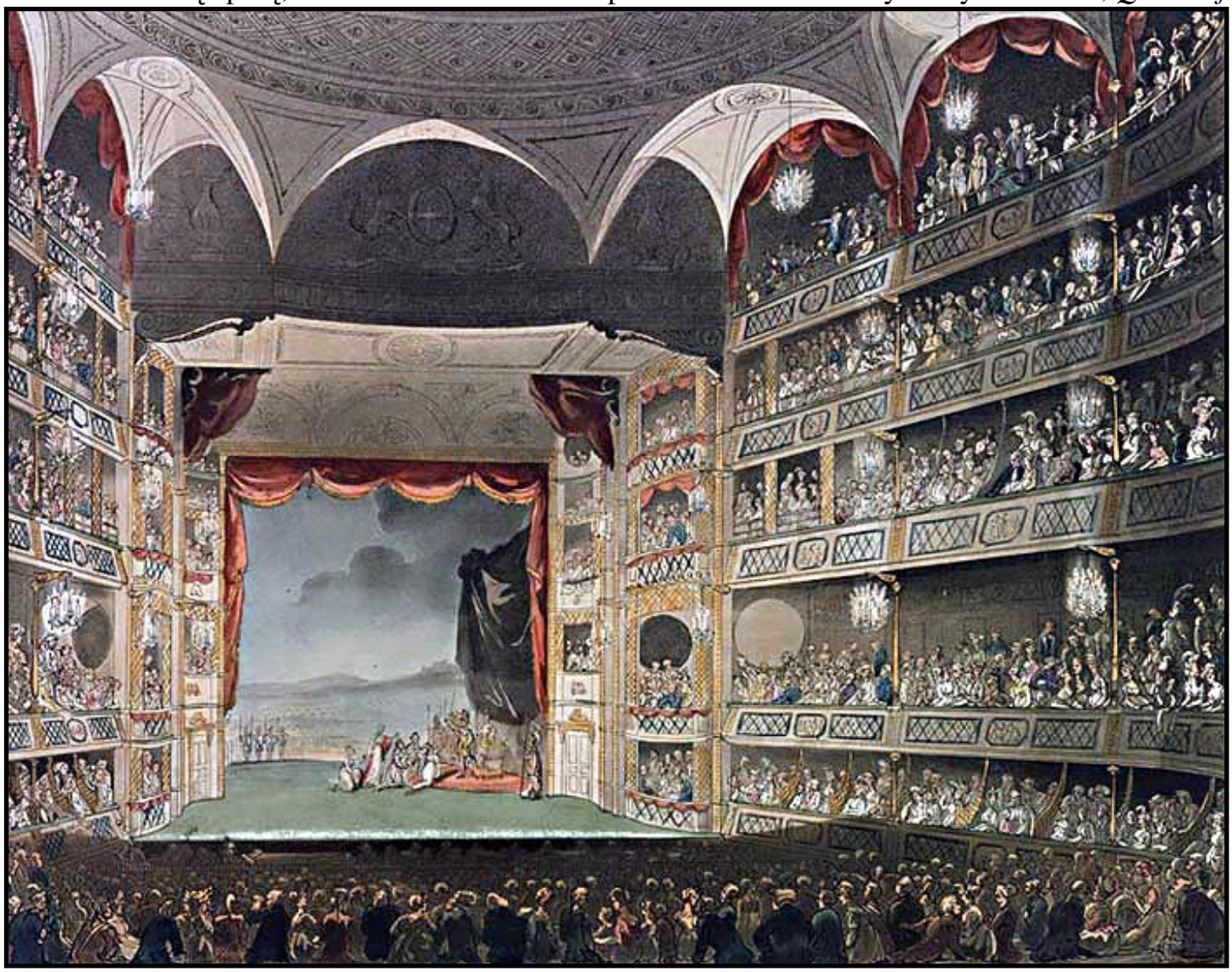
Obfitujące w karkołomne, nadludzkie wręcz popisy wokalne występy pierwszych w historii idoli kultury masowej doprowadzały tłumy do szaleństwa, a liczne miłostki i skandale obyczajowe wprowadzały niemały zamęt i dostarczały tak „towarzystwu", jak i „ulicy" tematów do plotek.

„*Jest mało miast rezydencyjnych w Europie, w których nie występowali. Odnajdujemy ich zarówno w Lizbonie, Madrycie, Brukseli, Pradze, Warszawie, Petersburgu, Sztokholmie i Kopenhadze*"[3], jednakże przysłowiową Mekką dla siedemnasto – i osiemnastowiecznych *prim'uomini* stał się Londyn. To pięćset tysięczne miasto w szczególny sposób upodobało sobie ich śpiew. Powoływane do istnienia w stolicy Anglii tzw. „Towarzystwa operowe" dysponując

pokaźnymi kwotomi[4] mogły sobie pozwolić na angażowanie najwybitniejszych śpiewaków, kusząc ich bajońskimi honorariami[5].

Niekwestionowanymi megagwiazdami tamtego czasu byli śpiewający kastraci i chociaż jeszcze w roku 1667 Pepys pisał: *„za eunuchami też nie przepadam; biorą wysokie nuty i głos ich miękko dźwięczy, lecz wolę delektować się tak samo przyjemnymi głosami kobiet albo też mężczyzn*", to już na początku XVIII wieku należało do dobrego tonu, zwłaszcza wśród dam, adorować i przyjmować *prim'uomini*, a ponieważ zwykle nie znali oni innego języka poza ojczystym uznano włoski za najodpowiedniejszy dla opery artystycznej.

Pierwszą operą, która została w całości zaprezentowana w Londynie była *Arsinoe, Queen of*



Drury Lane Theatre

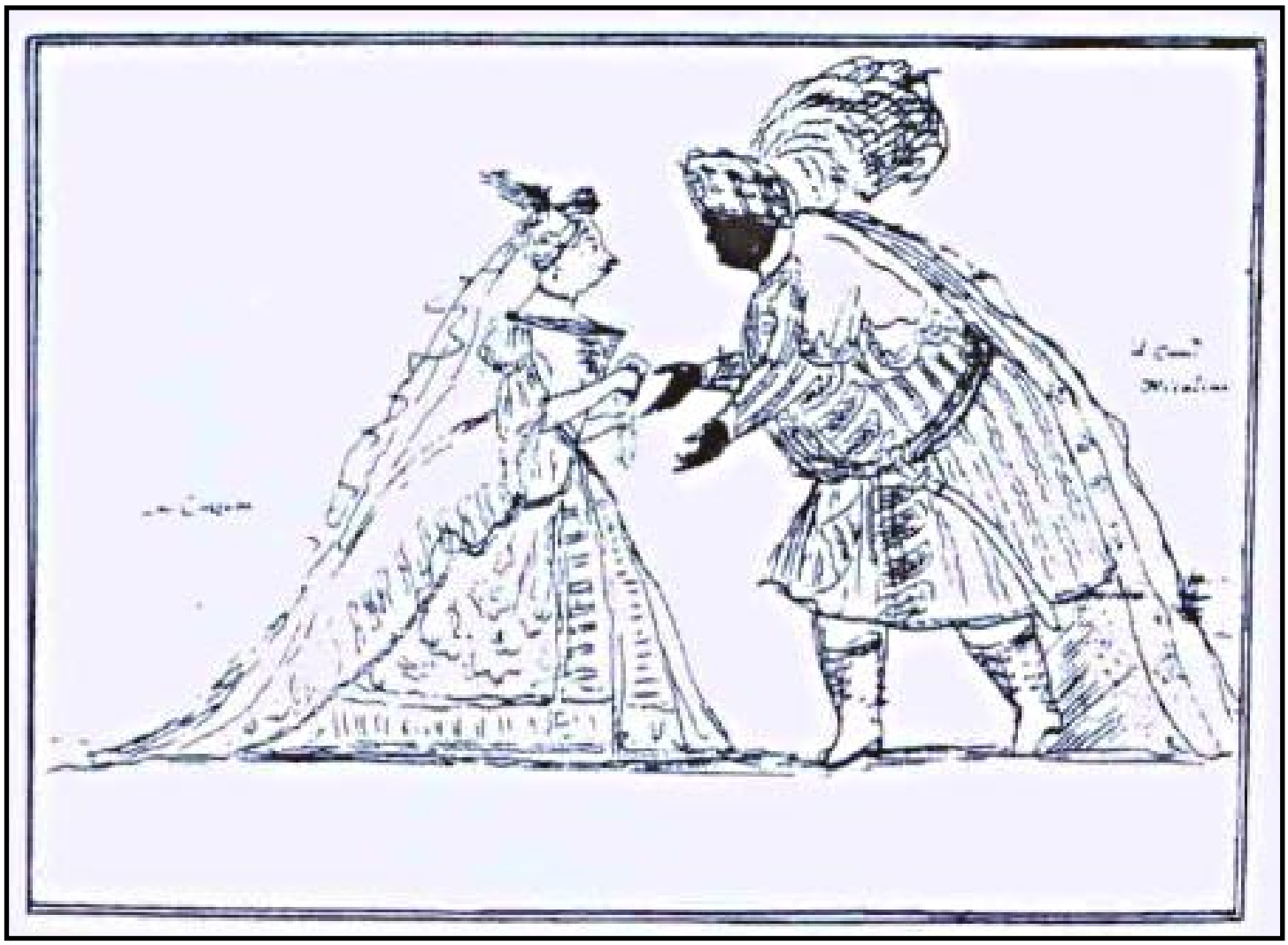
Cyprus skomponowana przez skrzypka Thomasa Claytona w 1677 roku. Utwór w stylu włoskim, napisany podczas pobytu autora we Włoszech został wystawiony 16 stycznia 1705 roku w teatrze *Drury Lane*.

W celu łatwiejszego kontaktu z dziełem przełożono libretto na język angielski, jednakże Brytyjczycy przyzwyczajeni do słuchania dialogów i wykorzystania masek jako elementów niezbędnych dla dzieł muzycznych przeznaczonych na scenę nie bardzo wiedzieli, co mają myśleć o tym nowym gatunku, tak skrajnie różnym od tego, w czym dane im było dotychczas

Antonio Maria Zanetti:
Valentino Urbani zw. Valentini

Giovanni Bononcini

Śpiewający Nicolo Grimaldi zw. Nicolini. Przy klawesynie Haym.



Antonio Maria Zanetti: Francesca Cuzzoni i Nicolini

uczestniczyć. Jeszcze większym szokiem okazał się pierwszy występ kastrata Valentino Urbaniego zw. Valentinim.

W prawdzie nie należał on do ścisłej czołówki śpiewaków, ale dzięki wspaniałemu aktorstwu, jakże cenionemu przez wyspiarzy zyskał uznanie i aplauz słuchaczy. Anglicy, przyzwyczajeni poprzez muzykę Purcella do brzmienia kontratenorów mieli wreszcie okazję przekonać się o rozległej skali głosu i krystalicznym brzmieniu wysokich dźwięków kastrata. Valentini, który przybył do Londynu w sezonie 1706/1707 wziął udział w adaptacji opery Alessandra Scarlattiego i Bononciniego Thomoris, Queen of Scithia zaśpiewanej po angielsku, z wyjątkiem partii kastrata, wykonanej w języku włoskim.

To doświadczenie powtórzono w sezonie następnym. Tym razem w Queen's Theatre wystawiono Pyrrhus and Demetrius Scarlattiego w aranżacji Hayma z wielkim Nicolo Grimaldim zwanym Nicolinim w roli głównej.

Przedstawienie cieszyło się tak wielkim powodzeniem, że grano je aż dwadzieścia trzy razy! Sukces Nicoliniego przerósł najśmielsze oczekiwania realizatorów i utorował drogę do hegemonii teatru włoskiego na scenach Londynu.

Kastraci na londyńskich scenach w okresie działalności Georga Fryderyka Haendla

Największy rozkwit l'opera d'Italia w Anglii przypada na lata 1711-1737 i związany jest nierozerwalnie z działalnością Georga Fryderyka Haendla.Kompozytor przyjechał do Londynu na początku 1711 roku. Pierwszym owocem jego pracy był wystawiony 24 lutego *„Rinaldo"* z udziałem Nicoliniego, sopranistki Franceschi Boschi i jej męża Giuseppe Marii będącego jednym z najwspanialszych basów epoki. Opera okazała się wielkim zwycięstwem debiutującego w Anglii Haendla, choć niewątpliwie w znacznym stopniu przyczynił się do tego udział Nicoliniego. Sukces śpiewaka był tak wielki, że kiedy w czerwcu 1712 roku, na skutek wygaśnięcia kontraktu, zmuszony został do wyjazdu, pojawiły się stanowcze głosy sprzeciwu. Addison na łamach Spectacora z dnia 14 lutego przestrzegał:

Georg Fryderyk Haendel

„Możemy stracić największy talent muzyczny żyjący współcześnie, jaki kiedykolwiek pojawił się na scenie", a w dalszej części artykułu przypominał o poparciu, jakiego śpiewak udzielił pomysłowi stworzenia przez Galliardsa i Hughesa opery angielskiej. Bierny nie pozostał także Hawkins przypominając, że Nicolini, w przeciwieństwie do innych włoskich śpiewaków *„miał ambicję poznawać język angielski, by móc czytać Tatlera w oryginale"*[6].

Kastrat powrócił do Londynu późną wiosną 1715 roku, by 25 maja wykonać tytułową partię w napisanej przez Haendla specjalnie z myślą o nim operze *„Amadigi"*. Do czasu objęcia przez kompozytora funkcji dyrektora *Królewskiej Akademii Muzyki,* Nicolini wziął udział w jego wszystkich artystycznych przedsięwzięciach. Prowadził także działalność koncertową. Ostatni londyński występ śpiewaka miał miejsce 11 kwietnia 1717 roku. Podczas wieczoru benefisowego wykonano haendlowskie *„Amadigi"*.

Nicolini był bodaj najwspanialszym kastratem swoich czasów, wyjątkowym artystą i człowiekiem o niezwykłym charakterze. Powiedzenie Burneya *„to wielki śpiewak i jeszcze większy aktor"* funkcjonowało w powszechnej świadomości artystycznych kręgów. Najlepsze świadectwo jego perfekcyjnej gry scenicznej stanowi recenzja zamieszczona przez Steele'a w *Tatlerze* z dnia 3 stycznia 1709 roku:*„Każdy kciuk i każdy palec wnosi coś do wykonywanej przez niego partii,* tak

że sens całości byłby zrozumiały nawet dla człowieka głuchego”[7].

W opinii Galliarda żaden z następców Nicoliniego nie dorównał mu w mistrzowskim łączeniu śpiewu z aktorstwem, zaś Quantz, który słyszał go w Wenecji w 1726 roku twierdził, że choć sam głos nie brzmiał już najlepiej, to jednak publiczność wciąż podziwiała śpiewaka za jego grę aktorską.

Napisane specjalnie dla Nicoliniego partie tytułowe w *„Rinaldo”* i *„Amadigi”*, świadczą o nadzwyczajnym wyrównaniu obu rejestrów i oddechowej kontroli kastrata operującego skalą od a do f''.

M. Ricci: Nicolini, Haym i Pepusch

Francesco Bernardi zw. Senesino

Kolejne udane przedsięwzięcia kompozytorskie Haendla (*„Il Pastor fido”* 22 listopada 1712 roku, „Teseo” 10 stycznia 1713 roku, *„Amadigi di Gaula”* 25 maja 1715 roku), jak i przychylność protektora Jerzego I przyczyniły się do objęcia przez niego jesienią 1719 roku funkcji dyrektora *Królewskiej Akademii Muzyki* z siedzibą na Haymarket. Debiutem występującego w nowej roli Haendla był dedykowany obecnemu na premierze (27 kwietnia 1720 roku) królowi dramatyczny *„Radamisto”*.

Walczący przez cały okres artystycznej aktywności o przetrwanie swoich towarzystw muzycznych Haendel zdawał sobie doskonale sprawę, że nawet najmisterniej skomponowana i

wyposażona w najpiękniejsze melodie opera sama w sobie nie jest w stanie odnieść sukcesu. Gwarantem powodzenia były gwiazdy, o czym miał się przekonać obserwując euforię jaką wywoływały występy Nicoliniego. Aby sprostać rządnej nowinek publiczności angielskiej, na wniosek członków - założycieli *Royal Academy* kompozytor wyruszył na poszukiwanie w 1720 roku. Dysponując pokaźną kwotą wynoszącą aż 34000 funtów zaangażował jednego ze „świętych potworów", olśniewającego Francesca Bernardi zwanego Senesino i sopran Francesce Cuzzoni.

Kastrat przybył do Londynu w listopadzie 1720 roku. O finansowych warunkach jego kontraktu możemy dowiedzieć się m.in. z listu jaki wystosował Haendel do posła króla Anglii przy diuku Toskanii: *„Rozumiem powody, które skłoniły Pana do zaangażowania Signora Senesino za tysiąc czterysta gwinei, na co wyrażamy zgodę; rzeczony Senesino przybył dwanaście dni temu i nie omieszkałem, gdy pokazał mi Pański list, wypłacić mu a conto stu gwinei, które mu Pan obiecał"*[8].

Londyński debiut kastrata odbył się 19 września 1720 roku w *King's Theatre*. Wybór padł na *Astarto* Bononciniego, co według niektórych było posunięciem wymierzonym bezpośrednio w Haendla i stanowiło część podjętej przeciwko niemu kampanii. *Astarto* podobał się Anglikom ogromnie, a sam Senesino zebrał wiele pochwał pod swoim adresem. Pendarves pisał o nim iż *„przewyższył Nicoliniego zarówno postaciowo, jak i głosowo"*, a po obejrzeniu go w Haendlowskim Giulio Cesare w gazetach i prywatnej korespondencji używał określenia *„ponad wszelką krytyką"*[9].

Senesino z partyturą *Giulio Cesare* Haendla

Pozostając członkiem *„Royal Academy"* aż do 1728 roku Senesino wziął udział we wszystkich 32 jej produkcjach. Występował w 13 operach Haendla, 7 Bononciniego i 6 Ariosta. Po bankructwie Haendla Senesino wyjechał do Italii, by znów powrócić w sierpniu 1730 roku i zostać powtórnie zaangażowanym przez *„New Royal Academy"* w zastępstwie Bernacchiego.

Przez następne trzy lata wystąpił w czterech nowych operach Heandla, a w latach 1732-33 śpiewał w oratoriach: *„Esther" (Ahasuerus), „Acis i Galatea" (Acis)* i *„Deborah" (Barak).*

Na skutek pogłębiającej się antypatii śpiewaka do kompozytora10 w 1733 roku Senesino przeszedł do konkurencyjnego *„Opera of the Nobility"*[11] zabierając ze sobą wszystkich poza Stradą śpiewaków występujących dla Haendla. W ten sposób zakończyła się trzynastoletnia, burzliwa współpraca dwóch indywidualności – chimerycznego wirtuoza i apodyktycznego geniusza, która z czasem przerodziła się w nieukrywaną nienawiść i zażartą walkę.

Innym wielkim kastratem haendlowskim był Antonio Maria Bernacchi.

Jego londyński debiut miał miejsce w *„The King's Theatre"* we wznowieniu *„Pirro e Demetrio"* A. Scarlattiego, 10 marca 1716 roku. W następnym miesiącu kastrat wystąpił w przedstawieniu *„Clearte"*. W roku 1717 zaśpiewał w dwóch partiach pierwotnie śpiewanych przez kobietę. Były to *Goffredo*[12] w haendlowskim „Rinaldzie" (5 styczeń 1717) i *Dardano*[13] w *„Amadigi"* (16 luty 1717). Brał także udział w licznych koncertach i wznowieniach.

W roku 1729 Haendel zaangażował Bernarcchiego do *„the second Royal Academy"*, gdzie pod nieobecność Senesina wysunął

Antonio Maria Bernacchi wyśpiewujący koloratury w *Mitridate* G.M. Capelliego. Karykatura Zanettiego, Venezia 1723 r.

Bernacchi
Karykatura Pier Leone Ghezziego, 1731 r.

się na pozycję *prim'uomo*. Kastrat śpiewał premierowe przedstawienia *„Lotario"* (2 grudzień 1729 r., partia tytułowa) i *„Partenope"* (24 luty 1730 roku r., partia Arsace). Brał udział we wznowieniu *„Giulio Cesare in Egitto"* (17 styczeń - 21 luty 1730 r. - 9 przedstawień oraz 21 i 31 marzec 1730 r., partia tytułowa) *„Tolomeo, re d'Egitto"* (19 maj - 13 czerwiec 1730 r. - 7 przedstawień, partia tytułowa) oraz w *pasticcio „Ormisda"*.

Pomimo, iż otaczała go sława europejska nie potrafił sprostać oczekiwaniom publiczności, która wyżej oceniała walory Senesino. Jego skala sięgała od a do f", a głównymi atrybutami była techniczna wirtuozeria ujawniająca się zwłaszcza w nieprawdopodobnie zdobionych kadencjach[14].

Bernacchi z Demofonte di Schiassi. Karykatura Zanettiego, Venezia 1735 r.

Bernacchi

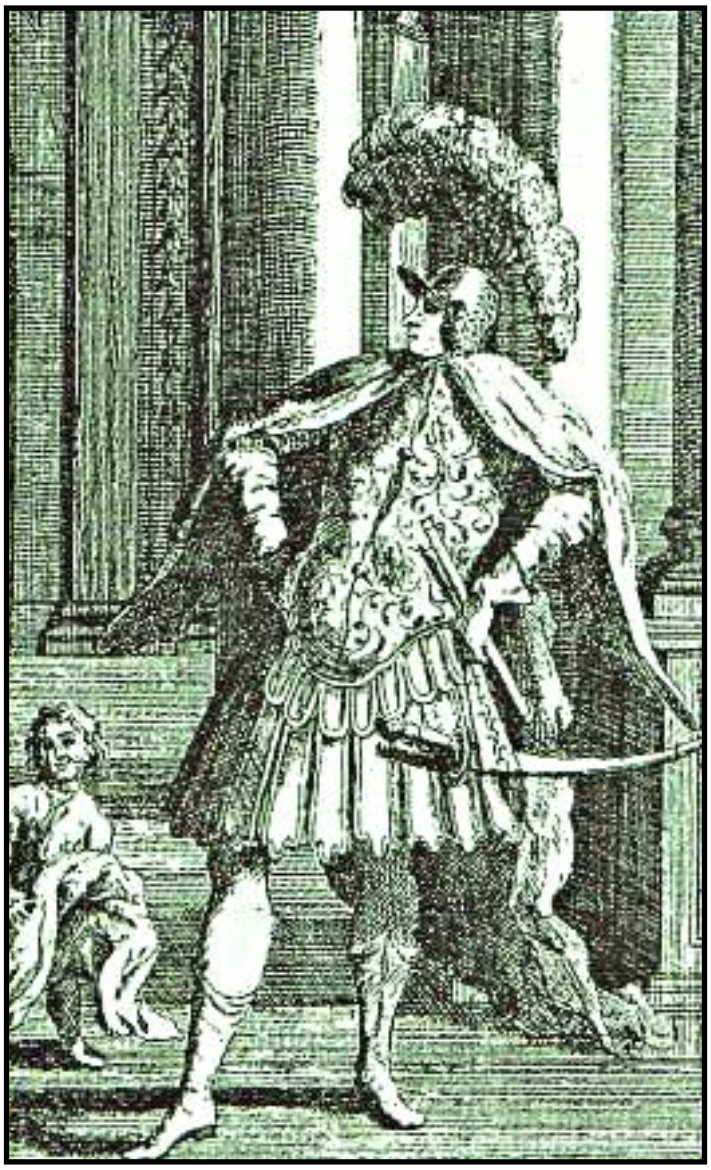
W latach 1716 - 1717 Londyńczycy mogli słuchać Gaetano Berenstadta, kastrata altowego pochodzenia niemieckiego[15].

Zaśpiewał we wznowieniach *„Rinaldo”* Haendla (5.01.1717 r. i 18.05.1717 r.)[16] oraz w adaptowanym przez Haydna *„Pirro e Demetrio”* A. Scarlattiego. W roku 1722 Berenstadt powrócił do Anglii i został zaangażowany w *„The Royal Academy”* na kolejne dwa sezony plasując się na pozycji *„drugiego po Senesino”*. Pierwszym przedstawieniem z udziałem Berenstadta w tym okresie było wznowienie *„Floridante”* Haendla (4.12.1722) Kastrat wykonał w nim przetransponowaną i przeredagowaną partię *Timante*[17]. Następnie śpiewał także w trzech nowych operach tego kompozytora: *„Ottone”* (premiera 12 stycznia 1723 r. – partia *Adalberto*), *„Flavio”* (premiera 14 maja 1723 r. – partia tytułowa; Senesino, mający status *prim'uomo* występował jako *Guido!*), *„Gulio Cesare”* (premiera 20

luty 1724 – partia *Tolomeo*). Oprócz tego wziął udział w trzech przedstawieniach Bononciniego: *„Erminia”, „Farnance”, „Calpurnia”* i w dwóch Ariostiego *„Coriolano”, „Vespesiano”* oraz w pasticcio *„Aquilio Consolo”*[18].

Partie napisane dla niego przez Heandla - *Argante* w *„Rinaldo”*[19] *Adalberto* w *„Ottone”* tytułowa rola we *„Flavio”* i *Tolomeo* w *„Giulio Cesare”* wykazują, że jego głos podobnie jak Senesino i innych kastratów altowych miał znaczną giętkość i błyskotliwość lecz niezbyt dużą rozpiętość skali. W wypadku Berenstadta było to od g do es”.

W roku 1725 w zespole *„Royal Academy”* pojawił się Antonio Baldi. Spośród minimum piętnastu oper wystawianych przez Akademię w których wystąpił, aż dziesięć wyszło spod pióra Haendla: *„Radamisto”* („druga wersja”, styczeń 1728 r. partia *Tigrane*), *„Floridante”* (29 kwietnia 1727 r. partia *Timante*), *„Ottone, re di Germania”* (8 lutego 1726 r. partia *Adalberto*), *„Rodelinda, regina de’Langobardi”* (18 grudnia 1725 r. partia *Unulfo*), *„Scipione”* albo *„Publio Cornelio Scipione”* (12 marca 1726 r. partia tytułowa; Senesino występował w partii *Lucejo*), *„Alessandro”* (5 maja 1726 r. partia *Tassile*), *„Admeto, re di Tessaglia”* (31 stycznia 1727 r. partia *Trasimede*), *„Riccardo Primo, re d’Inghilterra”* (11 listopad 1727 r. partia *Oronte*), *„Siroe, re di Persia”* (17 luty 1728 r. partia *Medarse*), *„Tolomeo, re d’Egitto”* (30 kwietnia 1728 r. partia *Alessandro*). W każdej z nich pojawiał się u boku Senesino, stając się niemal jego stałym partnerem scenicznym. Do jego „pozahaendlowskich” występów należy zaliczyć udział w pasticcio *„Elisa”, „Lucio Vero”* i *„Teuzzone”* Ariostiego, *„Astianatte”* Bononciniego oraz we wznowieniu *„Elpidii”* – kompozycji tandemu Vinci – Orlandini (30 listopada 1725 r.). Baldi, czego dowodzi analiza jego repertuaru, dysponował skalą o niezbyt imponującej rozpiętości (a - d”). Ponadto pozbawiony był takich możliwości w zakresie akrobatyki wokalnej jak np. Senesino, przez co nie wzbudzał u słuchaczy zbytniego aplauzu. Burney nazwał go śpiewakiem bez wspaniałych zdolności, stwierdzając w odniesieniu do jednej z arii pochodzącej z *„Siroe”*, że muzyka instrumentalna była bardziej godna wysłuchania niż sam głos kastrata. Ta niezwykle mało pochlebna opinia nie musiała być oczywiście zgodna z prawdą, albowiem Baldi należał do najchętniej obsadzanych przez Haendla kastratów, a ponadto istnieje duże prawdopodobieństwo, że Burney nigdy nie słyszał go na żywo, powielając tylko zasłyszaną opinię. *De gustibus non est disputandum*[20].

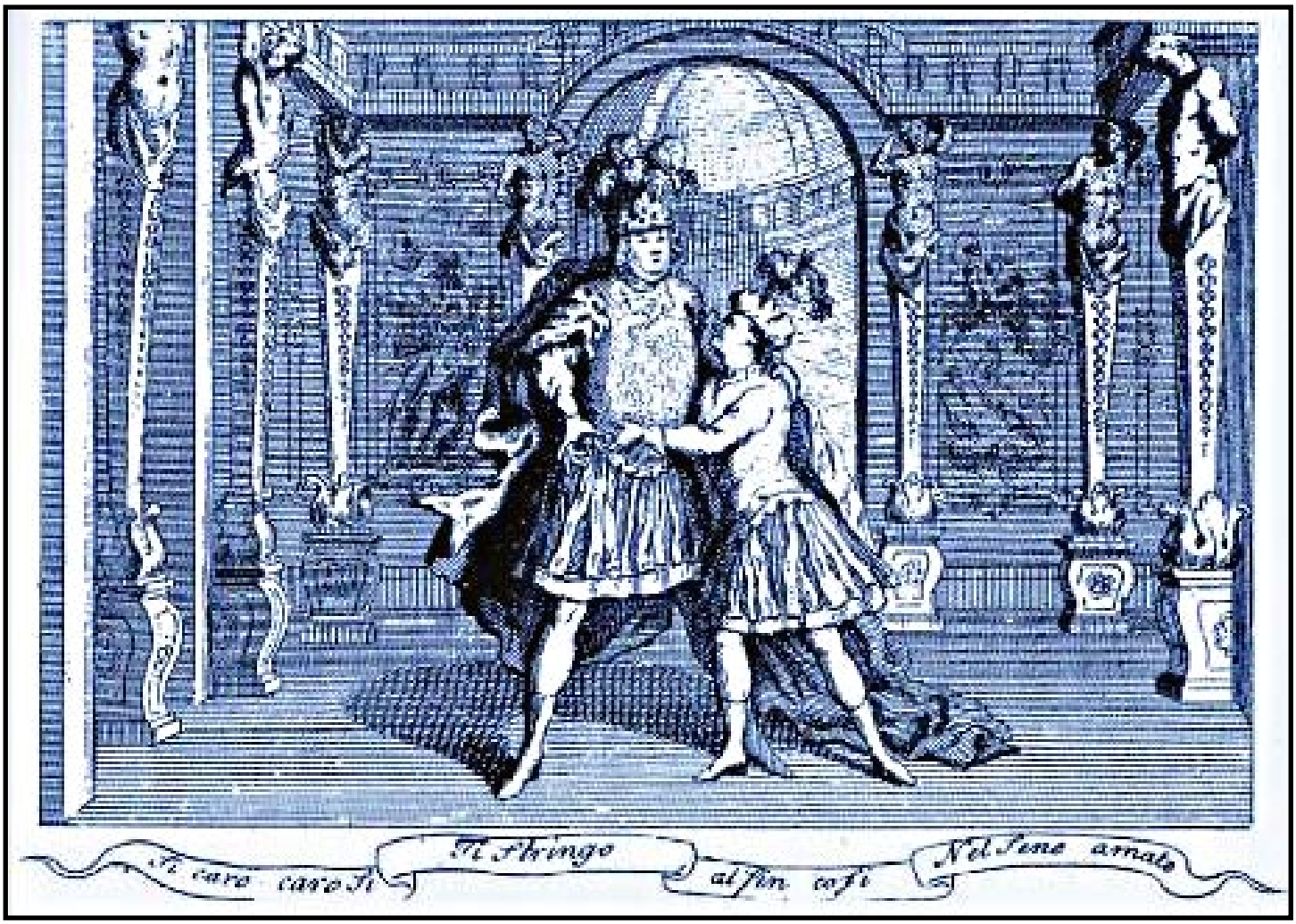


Gaetano Berenstadt

W 1733 roku atmosfera w Londynie „gęstniała” z dnia na dzień. Rozpowszechniane

„pocztą pantoflową" plany powołania nowego towarzystwa operowego, pogłębiły antagonizmy zarówno w środowisku muzycznym, jak i pośród londyńskiej arystokracji. Przysłowiowy kij został wetknięty w mrowisko przez księcia Walii, Fryderyka, diuka Marlborough, który jak na *„trudne dziecko rodziny królewskiej"* przystało, nie przepuszczał żadnej okazji, by przeciwstawiać się czynnie popierającym przedsięwzięcie Haendla królowi Jerzemu II i królowej Karolinie. Wykorzystując nieustanne spory pomiędzy kompozytorem i Senesino doprowadził do powstania nowego zespołu, *The Opera of the Nobility*, z siedzibą na *Lincoln's Inn Field*. Oficjalna działalność towarzystwa została poprzedzona rozpisaniem subskrypcji wśród arystokracji, co potwierdził hrabia Delaware w liście ze stycznia 1733 roku, skierowanym do diuka Richmondu:
„Wieje wiatr buntu przeciwko tyranii pana Haendla; rozpisano subskrypcję, wybrano dyrektorów, którzy podpisali kontrakt z Senesinem i posłali po Francescę Cuzzoni i Farinellego, który jak mamy nadzieję, przyjedzie zaraz po zakończeniu weneckiego karnawału, jeśli nie wcześniej... Zwrócono się do Porpory z prośbą o przybycie. Nie wątpimy, że Wasza Łaskawość zechce dopisać swoje nazwisko do listy subskrybentów" [21].

Konkurenci posunęli się jeszcze dalej. Podpisali kontrakt z dyrektorem King's Theatre Heideggerem, na mocy którego przejęto teatr pozbawiając Haendla sceny[22]. Saksończyk okazał się jednak być twardym przeciwnikiem i nie zamierzał składać broni bez walki. Wygnany ze swej siedziby porozumiał się z Johnem Richem i przeniósł do Covent Garden.
Podejmując rzuconą przez *The Opera of the Nobility* rękawicę uciekł się do sprawdzonej metody,



Berenstadt i Bordoni w *Admeto* Haendla, 1727 r.

Covent Garden

angażując kolejną włoską supergwiazdę w postaci kastrata Giovanni Carestiniego zwanego Cusanino.

Pierwszą nieudaną próbę pozyskania go do swego zespołu podjął kompozytor już w roku 1729, ale nawet ponowienie propozycji popartej obietnicą 1200 gwinei w roku następnym nie przyniosło spodziewanych efektów. Dopiero w roku 1733 trwające niespełna pięć lat negocjacje miały doprowadzić do szczęśliwego zakończenia w postaci londyńskiego debiutu śpiewaka. Carestini, którego kontrakt wiązał z zespołem Haendla na okres dwóch sezonów (1733/1734 i 1734/1735) po raz pierwszy stanął na deskach *King's Theatre* 30 października prezentując z wielkim sukcesem swoje umiejętności w *pasticcio „Semiramide riconosciuta"*. Jego występy cieszyły się ogromnym powodzeniem. Kastrat brał udział w kolejnych premierach. Śpiewał

w przedstawieniach: *„Arianna in Creta”* (26 stycznia 1734 r. – partia *Teseo*), *„Ariodante”* (8 stycznia 1735 r. – partia tytułowa), *„Alcina”* (16 kwietnia 1735 r. – partia *Rugierro*). W drugiej wersji *„Il pastor fido”* (18 maja 1734 r.) wcielił się w *Mirtillo*, a we wznowieniach *„Ottone, re di Germania”* (13 listopada 1733 r.) i Sosarme (27 kwietnia 1734 r.) kreował tytułowych bohaterów. Oprócz występów w teatrze, Carestini dał się poznać jako doskonały wykonawca muzyki oratoryjnej. W *„Deborze”* był Barakiem, w *„Acisie i Galatei”* Acisem, w *„Esterze”* Abasureusem, a w *„Atalio”* Joadem. Zaliczany do grona największych kastratów swojego czasu miał ogromną rzeszę zwolenników i entuzjastycznych wielbicieli z Quantzem, Mancinim i Metastasiem na czele. Burney pisał o nim:

„Dysponował pierwszym, potężnym i czystym sopranem, który później zmienił się w najgłębszy i najwspanialszy kontralt, jaki kiedykolwiek można było słyszeć. Carestini był osobą

Antonio Maria Zanetti: Senesino

Carestini

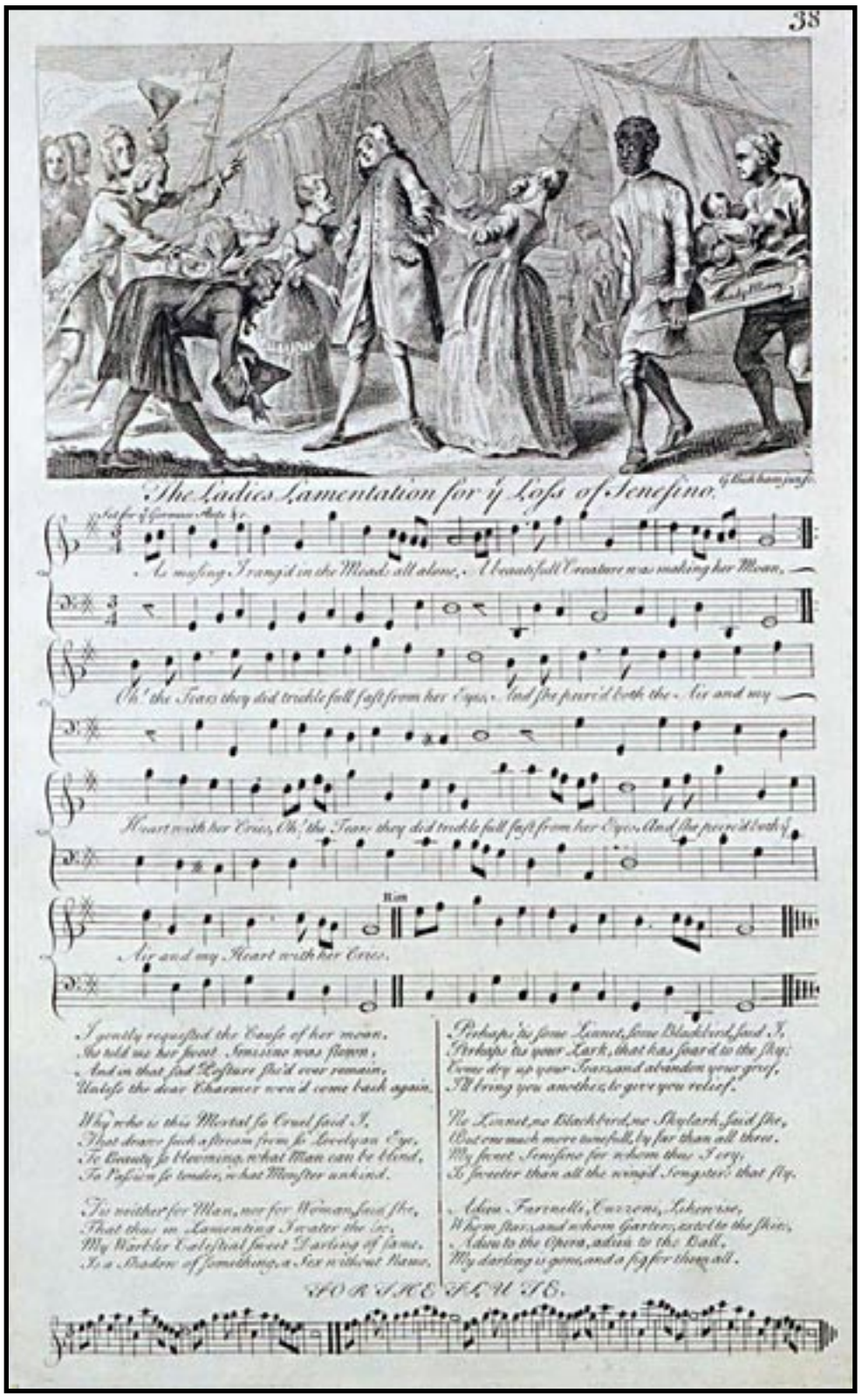
wysoką, piękną i majestatyczną. Był bardzo zdolnym i inteligentnym aktorem z dużą dozą entuzjazmu, z żywą i niezwykle kreatywną wyobraźnią. Potrafił wydobywać skrajne dźwięki skali w zadziwiający sposób, a zdaniem tak Hassego, jak i wielu znakomitych profesorów ten, kto nie słyszał Carestiniego, ten nie mógł poznać najbardziej perfekcyjnego sposobu śpiewania”[23]. Partie napisane dla niego przez Haendla dowodzą wielkich umiejętności śpiewaka ze wskazaniem na wyjątkową kontrolę oddechu, połączoną z niesłychaną elastycznością w wykorzystaniu obydwu rejestrów. Skala głosu kastrata w tym okresie sięgała od a do a”, jednakże w latach późniejszych, jak wynika z relacji Quantza Carestini osiągał dźwięk d.

Oficjalne rozpoczęcie działalności *„The Opera of the Nobility”* wiązało się ze wznowieniem działalności artystycznej Senesino.

Wspólnie z nową trupą wziął udział w wystawieniu *„Arianny in Nasso”* Porpory (29 grudnia 1733 r. – partia *Teseo*), gdzie wystąpił u boku śpiewającej partię *Ariadny* Signory Segatti.
Od roku 1734 Senesino występował wspólnie z Farinellim, poczynając od londyńskiego debiutu kastrata w wystawionym w formie pasticcio „Artaserse” Johanna Adolfa Hassego (29 października 1734 r. – partia Arbace), gdzie Senesino dał się słyszeć jako Artaban wykonując słynną arię Pallido il sole. Podczas tego wieczoru zdarzył się zadziwiający incydent, znany dzięki Burneyowi:
„Senesino, słuchając przejmującej skargi boskiego Farinellego, który grał skutego łańcuchami więźnia, był nią tak wstrząśnięty, że zapomniał własnej roli i rzucił mu się w ramiona, by go pocieszyć”[24].

W kolejnych sezonach londyńska publiczność miała okazję usłyszeć ten wspaniały tandem jeszcze wiele razy. W lutym 1735 roku, w operze *„Polifemo”* Porpory, Farinelli śpiewał partię *Acisa,* a Senesino *Ulissesa*. W 1736 roku w operze *„Adriano”* Veraciniego Senesino wystąpił jako *Adriano,* a Farinelli grał *Farnaspe*. 24 stycznia 1736 roku oklaskiwano ich w *„Mitrydatesie”* Porpory, o którym to przedstawieniu napisało *„Daily Advertiser”* w numerze z dnia 30 stycznia:
„Na przedstawieniu opery Mitrydates widownia była tak pełna we wtorek wieczorem, że znalazło się tam ponad czterysta czterdzieści dam i dżentelmenów na parterze i w lożach, nie licząc abonamentów. Ponad pięćdziesiąt osób musiało opuścić salę z braku miejsc”[25].

Senesino i Faustyna Bordoni



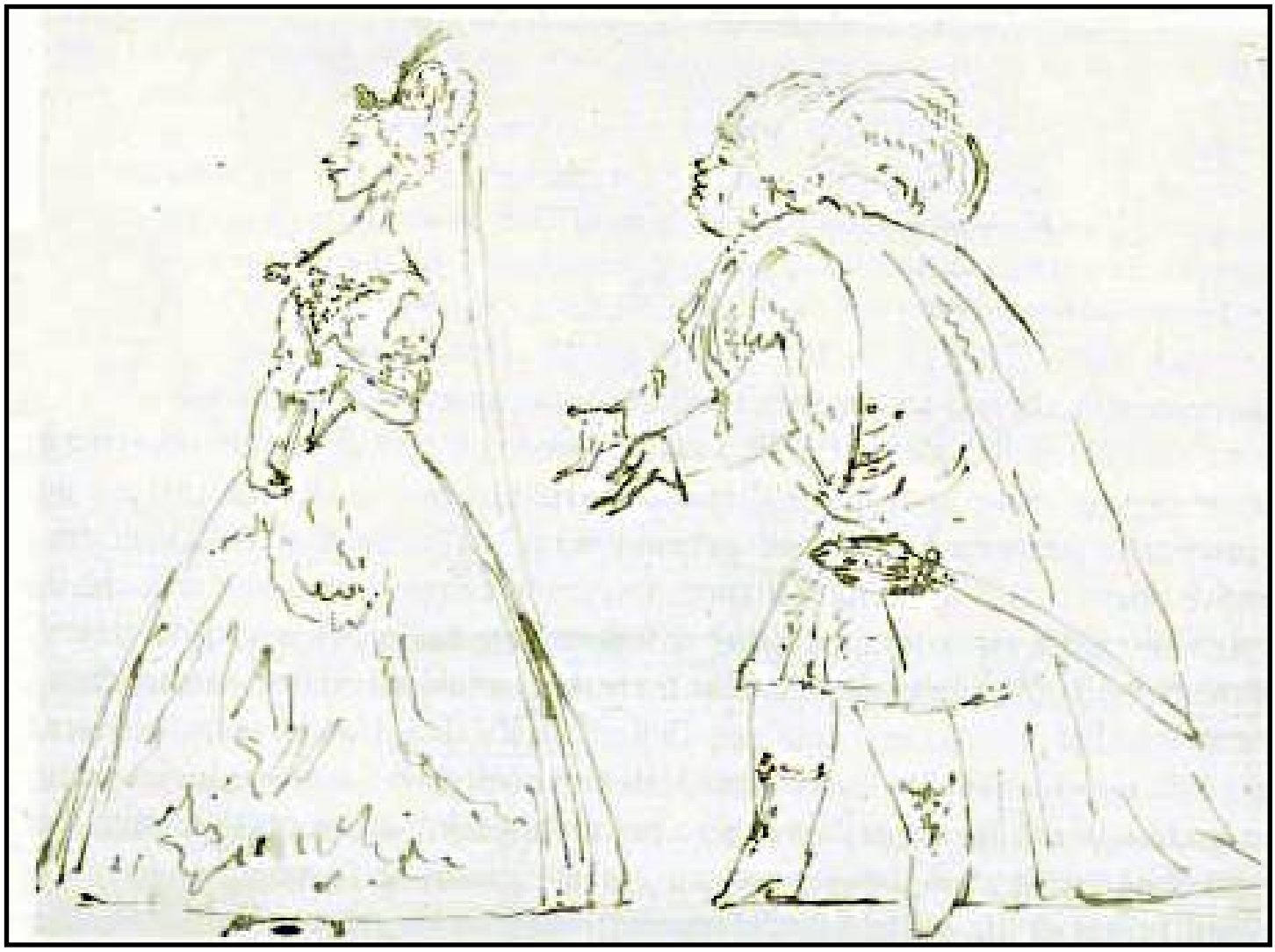
Lament dam po stracie Senesino

Po raz ostatni widziano ich razem w *„Onorio”* Campiego, gdzie Farinelli śpiewał partię *Eucherio*, a Senesino *Honoriusa*.

W czasie trzech sezonów spędzonych w szeregach *„The Opera of the Nobility”* Senesino zaśpiewał w pięciu operach napisanych przez Porporę. Wystąpił także w dziełach Bononcinniego, Hassego, Haendla, Sandoniego, Veraciniego i Campiego.

W maju 1736 roku kastrat po raz ostatni zaprezentował się przed londyńską publicznością. Wystąpił w serenacie Porpory *„La festa d'Imeneo”* wcielając się w postać *Apolla*. Niedługo potem, opłakiwany przez liczne wielbicielki[26] opuścił Anglię by już nigdy do niej nie powrócić[27].

Senesino był niewątpliwie ulubionym śpiewakiem Haendla, który pomimo ciągłych niesnasek, dąsów i karczemnych awantur, cechujących wieloletnią współpracę obu artystów, zadziwiająco chętnie korzystał z talentu kastrata. Liczby mówią same za siebie. Na czterdzieści dwie opery skomponowane przez Haendela, dwadzieścia wystawiono z udziałem Bernardiego. Były to: *„Rinaldo”* (partia tytułowa), *„Radamisto”* (partia tytułowa), *„Muzio Scevola”* (partia tytułowa), *„Floridante”* (partia tytułowa), *„Ottone, re di Germania”* (partia tytułowa), *„Flavio, re de'Langobardi”* (partia *Guido*), *„Giulio Cesare in Egitto”* (partia tytułowa), *„Tamerlano”* (partia Andronico), *„Rodelinda, regina de'Langobardi”* (partia *Bertarido*), *„Scipione”* (partia *Lucejo*), *„Alessandro”* (partia tytułowa), *„Admeto, re di Tessaglia”* (partia tytułowa), *„Riccardo Primo*, *re*



Senesino i Bordoni w *Gianguir* Giacomellego, 1729 r.

d'Inghilterra" (partia tytułowa), *„Siroe, re di Persia"* (partia tytułowa), *„Tolomeo, re d'Egitto"* (partia tytułowa), *„Partenope"* (partia *Arsace*), *„Poro, re dell'Indie"* (partia tytułowa), *„Ezio"* (partia tytułowa), *„Sosarame, re di Media"* (partia tytułowa) i *„Orlando"* (partia tytułowa).

Jego skala w tym okresie[28] sięgała od g do e", przy czym g pojawiało się bardzo rzadko. Pomimo niskiego, altowego ambitusu Senesino był niezwykle popularny. Ceniono go z powodu blasku w głosie, rozbudowanej koloratury w bohaterskich ariach i ekspresywnego mezza voce w wolnych fragmentach. Z relacji impresaria Zambeccari z roku 1715 wynika, iż pod względem aktorstwa i realizacji recytatywów był wyjątkowy. *„Hawkins powiedział o Senesino, że w artykulacji recytatywu nie miał on sobie równych w Europie"*[29]. Burney jako najlepszą cechę wymieniał *„patetyczność lub majestatyczność"*, twierdząc, że jego artykulacja i wolumen głosu pozwalały mu na zrealizowanie nawet najtrudniejszych fragmentów partii.

Być może najtrafniej potencjał Senesino ocenił Quantz, stwierdzając:

„On miał silny, czysty, równy i słodki głos kontraltowy z perfekcyjną intonacją i wibratem. Jego sposób śpiewania był mistrzowski, a dykcja bezkonkurencyjna. Chociaż on nigdy nie umieszczał w adagio zbyt dużo ozdobników, to jednak potrafił oddać oryginalny i zasadniczy zapis ze smakiem. Śpiewał allegra z wielkim ogniem, a obiegniki i koloratury śpiewane w rejestrze piersiowym wykonywał w sposób wyraźny i przyjemny. Jego mimika była dostosowana do akcji scenicznej a zachowanie cechowała naturalność i szlachetność. Do tych właściwości dołączał majestatyczną

Senesino

postać”[30].

Jesienią 1734 roku na zaproszenie Porpory przybył do Londynu największy kastrat Europy – Carlo Broschi zwany Farinelli. Pomysł sprowadzenia go do stolicy Anglii znacznie wyprzedzał powstanie *„The Opera of the Nobility”*. List librecisty Paola Rolli z 1729 roku dowodzi, że Heidegger już wtedy nosił się z zamiarem zaangażowania sławnego kastrata w swoim teatrze. Rolli nie miał żadnych wątpliwości co do planów wyruszającego właśnie do Włoch na artystyczne łowy Haendla: *„Farinelli przyjedzie, gdyż skusi go, być może, perspektywa przedstawienia na jego benefis; nikt, prócz Pana nie potrafi mu [Haendlowi] odmówić czegokolwiek, tak bardzo jest bezwstydny, gdy prosi o jałmużnę”*[31].

Przewidywania te nie sprawdziły się, gdyż kompozytor powrócił z kastratem Carestinim, którego wysokość żądań finansowych w stosunku do możliwości impresaria była bardziej realna od tych, stawianych przez Carla Broschi.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż Farinelli śpiewał sopranem, Haendel zaś zwykł był pisać dla kastratów altowych. Taka współpraca musiałaby więc pociągnąć za sobą zmianę jego kompozytorskich przyzwyczajeń.

Dyrekcja *„The Opera of the Nobility”*, w imieniu której propozycję przyjazdu do Londynu przedstawił swojemu dawnemu uczniowi Porpora, postanowiła wesprzeć zaproszenie mocnymi argumentami z góry ustalając wysokość honorarium. Podstawę fantastycznego kontraktu stanowiło 1500 gwinei rocznie oraz jeden wieczór na benefis śpiewaka, co w porównaniu z

Siena. Fasada domu Senesino

Jacopo Amigoni, Portert Carlo Broschiego zw. Farinelli, Musée Carnavalet, Paris

wydatkami trupy Haendla wynoszącymi 9000 funtów na sezon i 12000 funtów wyasygnowanymi dla zespołu Porpory dowodzi, że nie czyniono oszczędności na wynagrodzeniu.

Farinelli w liście z dnia 30 listopada do hrabiego Pepoli tak wspomina swój przyjazd: *„Po wyczerpującej podróży dotarłem wreszcie zdrowy i cały do Londynu, chociaż zdawało mi się, że nigdy nie ujrzę tej wyspy z powodu straszliwej przeprawy, jaką musiałem znieść, ale sądzę, że dzięki Niebiosom mogę w każdym razie powiedzieć: Te Deum Laudamus”*[32].

Miasto aż wrzało na wieść o przybyciu sławnego kastrata. Powitanie jakie mu zgotowano przeszło jego najśmielsze oczekiwania: *„Tu, jak wszędzie, napotkałem konflikty świata muzycznego, ale na razie postawiły mnie one na takim piedestale, że nigdy, przenigdy w całym życiu nie czułem się tak wybitny. Ale osiągnięcie tego drogo mnie kosztowało, gdyż musiałem dać dostateczne dowody mego kunsztu, aby dojść do tego, do czego doszedłem pod tym niebem”*[33].

Sacra Reale Cesarea Maesta.

Pieno di confusione, e di gloria per la benignissima ricordanza, che la Cesarea Maestà Vostra si degna di conservare della mia profonda Venerazione, ed incoraggito dalle Sicurezze avutene da Monsignor Migazzi ardisco presentarle in questo Libro una piccola Volta di quelle Ariette, che per una Serie non interrotta di molti anni anno Servito in bocca mia al privato Sollievo di questi adorabili Sovrani miei Clementissimi Benefattori la Musica di esse cui Sacrificai per passatempo i voli del mio Capriccio, e particolarmente quella delle tre prime destinate alla sola mia abilità (qualunque ella siasi,) rinovando forse nella mente della Cesarea Maestà vostra la idea della estensione, e delle altre qualità della mia voce, Servirà talvolta a rendergli meno noiosa la pena, che mi lusingo si vorrà prendere di ripassarle, al quale oggetto ho creduto di dovervi inserire in note di color noce, ed in strisce volanti alcuni dei molti Cambiamenti ne' passaggi, e nelle Cadenze. Sarà mi a gran sorte, se onorandola Vostra Maestà di una benignissima Occhiata nei pochi istanti di riposo, che le permettono le vaste cure dell'Impero, si degnerà di ricercare in esse qualche ristoro alle sue gloriose fatiche, e riconoscere in me la continuazione di quell'appassionato Ossequio, con cui profondamente mi umilio.

Sacra Reale Cesarea Maestà

Madrid 30. Marzo 1753

Umilissimo Ossequiosissimo Obbligatissimo Servitore

Carlo Broschi Farinello.

List Farinellego

Marco Ricci: karykatura przedstawiająca Farinellego w towarzystwie Franceschi Cuzzoni i Heideggera

Owych wspomnianych w liście dowodów musiał Carlo Broschi dostarczać już w pierwszych dniach pobytu. Szczególnie istotne okazały się dwa wydarzenia. Pierwszym sprawdzianem jego umiejętności stał się występ przed śmietanką ówczesnych dyrektorów i śpiewaków operowych w apartamentach Franceschi Cuzzoni.

„Wrażenie, jakie wywarł na tym towarzystwie, przyzwyczajonym przecież do możliwości głosowych kastratów, było ogromne: wszyscy widzowie oniemieli jak rażeni piorunem i gdy dyrektor teatru lord Cooper chciał wyjść razem ze swoimi współpracownikami, został sam, ponieważ występ Farinellego wprawił ich w takie osłupienie, że nie byli w stanie zrobić kroku”[34].

Kolejnym testem dla śpiewaka miał być popis przed parą królewską w pałacu *Saint James*, podczas którego poproszono go o wykonanie z nut kilku arii protegowanego przez siebie Haendla. Carlo z wrodzonym wdziękiem i galanterią wykonał powierzone sobie zadanie, stwierdzając w liście: *„Z wielką prostotą zacząłem wykonywać te arie i, dzięki Bogu, wyszedłem z tego w pełni chwały”*[35].

Pierwszy publiczny występ Farinellego w Londynie odbył się 29 października 1734 roku w *„King's Theatre”*, a świadkami jego sukcesu była cała rodzina królewska o czym donosił „Universal Spectator” z dnia 2 listopada: *„Tego wieczoru cała rodzina królewska była w Operze w Haymarket, gdzie signor Farinelli po raz pierwszy występował publicznie przy niespotykanych owacjach. Teatr był przepełniony”*[36].

Śpiewak na swój londyński debiut wybrał *Artaserse*, operę zaprzyjaźnionego z nim Johanna Adolfa Hassego, którą wystawiono w formie pasticcio dołączając do już istniejących najpiękniejsze arie innych kompozytorów.

Farinellemu z dwudziestu dziewięciu popisów przypadło w udziale dziesięć arii i jeden duet. Była to trzecia część całej partytury zawierającej sześć dużych ról! Wtedy też Carlo po raz pierwszy zaśpiewał słynną arię *Sol qual nave ch'agitata* będącą kompozycją jego brata Riccarda. Publiczność szalała z zachwytu słysząc trwające niemal minutę, perfekcyjnie wykonane *messa*

ARTASERSE
Dramma per musica
da rappresentarsi
NEL FAMOSISSIMO
TEATRO
GRIMANI
di
S. GIO. GRISOSTOMO
nell Carneuale dell' anno
MD CCXXX
DEDICATO
A SVA ECCELLENZA
MYLORD
Guglielmo Conte Coventr.
Viconte Fordduiche
Barone di Winghan
& &
In Venezia Appresso Carlo
Buonarigo Con Lic. & Priv.

Karta tytułowa Artaserse. Libretto pióra Pietro Metastasio

Riccardo Broschi

di voce, rozpoczynające partię na pierwszej sylabie słowa *nave*. Istnieje wiele pełnych podziwu relacji zwracających szczególną uwagę na jego fenomenalne uzdolnienie w tym kierunku. Mancini w swoim *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* stwierdził wręcz, że „sztuka zatrzymania i podjęcia oddechu z taką dyskrecją i zręcznością, że nikt jej nie zauważa, narodziła się i zmarła wraz z nim”[37]. Umiejętność maksymalnego wykorzystania zapasów powietrza zmagazynowanych w płucach, połączona z techniką umożliwiającą śpiewakowi wykonanie najtrudniejszych zapisów nutowych uczyniła z Carla żywą legendę. *„Nikomu nie udało się zrozumieć, jak Farinelli mógł w niektórych partiach wyśpiewać pasaż złożony ze stu pięćdziesięciu nut na jednej sylabie i jednym oddechu!”*[38]. Wielki rozgłos przyniósł mu słynny pojedynek, jaki stoczył przed rzymską publicznością z pewnym wirtuozem trąbki. Relacje o tym wydarzeniu pozostawił nam angielski muzykolog Charles Burney:

„Najpierw każdy z nich z osobna pociągnął dźwięk, demonstrując siłę płuc i starając się pokonać drugiego w błyskotliwości i mocy; mieli do wykonania wspólnie crescendo i tryl, który trzymali tak długo, że obaj sprawiali wrażenie wyczerpanych; i w samej rzeczy, instrumentalista zatrzymał się utraciwszy oddech, przekonany, że jego przeciwnik jest równie zmęczony jak on i że wynik pojedynku będzie remisowy, podczas gdy uśmiechnięty Farinelli demonstrując, że przez cały czas tylko się z nim bawił, nagle wystartował na tym samym oddechu ze zdwojoną energią i nie

tylko wzmocnił dynamikę i rozwibrował nutę, lecz także dokonał niezwykle szybkich i trudnych podziałów rytmicznych, które dopiero owacje były w stanie przerwać"[39].

Artaserse grane było przez kolejnych jedenaście wieczorów, a w czasie całego pobytu Farinellego w Londynie operę w sumie wykonano czterdzieści razy, co w owym czasie należało do rzadkości.Podczas jednego z takich występów wiedziona ekstatycznym uniesieniem melomanka miała wykrzyknąć: *„One God, one Farinelli!"*[40].

Obecność Farinellego przyczyniła się do ogromnego wzrostu zainteresowania operą włoską wśród angielskiej publiczności. Lord Hervey w liście do Henry'ego Foxa z dnia 2 listopada 1734 roku pisał: *„Nigdzie nie jest tak pełno jak w operze, a Farinelli jest tak powszechnie uwielbiany, że tłumy są tam nieprzebrane"*[41].

Pozostało wiele dowodów z tamtego okresu świadczących o pełnym zachwytu stosunku londyńczyków do „boskiego" kastrata. Lord Egmont napisał w swoim dzienniku: *„Poszedłem do Opery, gdzie usłyszałem najpiękniejszy głos, jaki można znaleźć w Europie. Farinelli dopiero co przyjechał"*. Ksiądz Prewost w Le Pour et le Contre stwierdził:*„Innych kochano, tego się ubóstwia; to prawdziwe szaleństwo. Naprawdę nie można śpiewać lepiej. Jakaś magia ściąga do niego tłumy. Proszę sobie wyobrazić talent Senesina i Carestiniego, o głosie piękniejszym niż oba ich głosy razem wzięte"*, zaś John Hawkins miał się wyrazić, że *„ci, którzy nie słyszeli śpiewu Farinellego i kazań Fostera, nie mają odwagi pokazać się w eleganckim towarzystwie"*[42].

Jedno z najbardziej wzruszających świadectw pozostawił nam powszechnie znany ze swej niechęci do „kapłonów" librecista Paolo Rolli. W liście z dnia 9 listopada 1734 roku skierowanym do Giuseppe Rivy pisał: *„Jednakże muszę Panu powiedzieć o Farinellim coś, na co naprawdę*

Johan Adolf Hasse – kompozytor Artaserse

Farinelli

zasługuje. Przyznaję, że mnie zaskoczył, i czuję, że dotychczas zdawałem sobie tylko częściowo sprawę, czym może być ludzki śpiew, podczas gdy teraz z radością myślę, że usłyszałem to wszystko, czym może on być. Abstrahując od jego głosu, to człowiek o najbardziej ujmujących i wytwornych manierach i wielką przyjemność sprawia mi jego przyjaźń i towarzystwo. Podarował mi w prezencie wiersze Metastasia, które od dawna pragnąłem mieć i dzięki którym spędzę miłe chwile..."[43].

Bardzo zabawnym przykładem uwielbienia, jakim darzyły śpiewaka londyńskie damy jest podany do druku w 1735 roku pełen namiętności list jego fanki Catherine Philips mający formę szesnastostronicowej, wierszowanej tyrady.

„O, Ty, który wiesz o każdej myśli i każdym pragnieniu,
Daruj szczerą wiwisekcję mojej duszy.
Przyjmij uprzejmie i czule
Wynurzenia zniewolonego serca:
Serca, które należy tylko do Ciebie...

Nie pozwól, by zazdrosne myśli zmąciły Ci umysł,
By martwili Cię rywale tej nienawistnej płci;
Mężczyźni, odpychający towarzysze życia! Trucizna dla moich oczu,
Odpychający dla mych zmysłów, przerażający dla mego umysłu,
Potwory z twardym zarostem, długowłose szczotki, piły!
Czy stanie się wrażliwa kobieta w ich łapach?
(...)

Podczas gdy twój delikatny podbródek bez zarostu, Twoje różowe policzki,
Przyjemna i melodyjna słodycz gdy mówisz;
Twe oczy, które lśnią jak dwie błyszczące orbity
I przenikają wszystkie serca tek jak moje.
Poza tym, co słowa mogą powiedzieć zmysłom,
Rozsiewasz wokół siebie tysiące uroków.
(...)

Płonąc w owacjach powszechnej opinii,
Czynię Ciebie mym Wyborem na wieki.
Czyż mogłam kiedyś kochać S..n...o[Senesino],
Czym on był w porównaniu z Tobą? Rozkoszny chłopcze!
On był rozrywką, Ty najwyższą namiętnością,
On był światełkiem, Ty promieniejącym ogniem.

Biedny S..n...o postarzał się już,
Pulchny i tłusty, obojętny na rozkosze miłości,
Bez dowcipu i wykpiony przez publiczność,
Nie chcą go już nawet świętoszki.

Czy nie rozumiesz, skąd te prezenty?
Złota szkatułka, zegarek, obrączka z diamentów,
Kasetka na listy, pincetka wysadzana kamieniami.
Te podarki mogą wydawać się nagrodą za puste dźwięki,
Ale są to rzeczy o dużo większym znaczeniu.

To nie dla tego, że masz słodki głos i szczebioczesz
Lecz, że jesteś piękny, silny i młody;
Są to uroki, które poruszają słabą płeć brytyjską.
(...)

Świętoszka R... wie z doświadczenia,
Że eunuch jest więcej wart niż zużyty galant:
Zakosztowała rozkoszy eunuchów o wiele wcześniej,
Nim Ty postawiłeś stopę na brytyjskich brzegach.
Nawet jeśli była młodą, niewinną dziewczyną, nie była tak głupia
I V...ni [Valentini] nauczył ją, co trzeba czynić,
Eunuchowie mogą dać bezgraniczną rozkosz,
Bez konieczności znoszenia wstydliwych złorzeczeń dziewcząt i chłopców.
(...)

Krótko mówiąc, drogi młodzieńcze! Tobie musi się powodzić;
Jakie to ma znaczenie, czy ludzie interesu nie dostają zapłaty,
Czy dzieci są głodne, czy ojcowie i mężowie umierają,
Wszystko jest w porządku, jeśli to cena za Twe dobre zdrowie..."[44]

Nie tylko angielskie damy składały pod adresem Farinellego wyrazy hołdu. Ogólnie szanowany i podziwiany bywał częstym gościem na arystokratycznych salonach. Podczas jednego z takich przyjęć Carlo spotkał Haendla. *„Poproszony o zaśpiewanie arii własnej kompozycji Haendel, jak się wydaje bez fałszywej skromności, chętnie spełnia prośbę przy największym kastracie epoki, w dodatku należącym do konkurencyjnego zespołu! Wybiera arię spokojną i poważną; wrażenie jest tak ogromne, że Farinelli, który na tym polu nie obawia się przecież nikogo, odmawia śpiewania po nim, składając tym samym piękny hołd autorowi Rinalda"*[45].

Uznanie, jakim cieszył się śpiewak szczególnie w pierwszym okresie swojego pobytu w Anglii przybierało także wymierne, aczkolwiek bardziej przyziemne formy. Liczni wielbiciele wręcz obsypywali go pieniędzmi i kosztownymi prezentami. Farinelli, który w opinii księdza Conti otrzymał *„więcej pieniędzy niż wszyscy uczeni Europy zarobili w ciągu trzech stuleci"*, stając się w wieku dwudziestu trzech lat najbogatszym śpiewakiem epoki, dzięki swoim występom w Londynie znacznie powiększył stan posiadania. O przewidywanych zyskach z jego benefisu pisał „Daily Advertiser" z dnia 13 marca 1735 roku:

„Spodziewamy się, że Signor Farinelli pojawi się na scenie w najwspanialszej formie. Dowiadujemy się, że znaleziono sposób, by sala mogła pomieścić 2 000 widzów. Jego Królewska Wysokość książę Walii z prawdziwą przyjemnością ofiarował mu 200 gwinei, ambasador Hiszpanii

Paolo Rolli

Jacopo Amigoni: Farinelli.
The Royal College of Music, Londra

100, ambasador Cesarza 50, czcigodny Pułkownik Paget 30, lady Rich 20, a większość pozostałej szlachty po 50, 30 lub 20 gwinei; sądzimy więc, że benefis przyniesie mu ponad 2 000 funtów"[46].

Innym razem prasa donosiła o misternie rzeźbionej, złotej tabakierce wysadzanej brylantami i rubinami, której zawartość stanowiła para inkrustowanych brylantami podwiązek do spodni i sakiewka ze stu gwineami. Ten niezwykle cenny prezent miał być ofiarowany Carlowi przez księcia Walii w dowód głębokiej sympatii i uznania dla jego wokalnego kunsztu.

Dochody kastrata pod koniec jego pobytu w Anglii wynosiły 5 000 funtów rocznie nie licząc podarunków różnego rodzaju. *„Fog's Journal"* z dnia 24 stycznia 1736 roku wyśmiewa tą nadmierną hojność angielskich widzów:*„Mówię tu o wielkim Signor Farinellim, do którego pędzą tłumy chcąc przeżyć ekstazę, w jaką wprawia on widzów za pomocą swego organu głosowego; nagradzają jego pracę tak, że jeśli zrobi im tę łaskę i pozostanie dwa lub trzy lata dłużej, dając dwa lub trzy benefisy więcej, nie będą już mieli nic, co mogliby mu ofiarować, chyba tylko własne uszy"*[47].

W następnych sezonach Farinelli wystąpił w szeregu nowych przedstawień. W lutym 1735 roku wziął udział w premierze *„Polifemo"* Porpory, gdzie powierzono mu wykonanie partii *Acisa*, po czym w maju zaśpiewał cztery przedstawienia *„Ifigenii in Aulide"* tegoż kompozytora. W sezonie następnym podziwiano jego kreację w *„Adriano"* Veraciniego (partii tytułowej), 24

stycznia 1736 roku dał się słyszeć w *„Mitrydatesie”* Porpory, a w kwietniu można było go zobaczyć w *„Onorio”* Campiego.

W maju nad *„The Opera of the Nobility”* nadciągnęły czarne chmury. Zmęczony ciągłą walką i zawiedziony słabnącym zainteresowaniem księcia Fryderyka, będącego głównym oparciem trupy, jej szeregi opuścił Porpora, zabierając ze sobą do Włoch dwójkę niekwestionowanych idoli, jakimi byli Senesino i Francesca Cuzzoni. Sprowadzony na jego miejsce wenecjanin Pescetti nie był w stanie zahamować powstającego kryzysu i powolnego odwracania się Anglików od opery włoskiej. Moda na opera seria zaczęła z wolna ustępować posiadającym o wiele szerszy kontekst społeczny rodzimym przedsięwzięciom, takim jak *Opera Żebracza*. W prasie zaczęły pojawiać się niewybredne ataki na tak do niedawna uwielbianych śpiewaków i twórców. Pierwszych symptomów schyłku można się dopatrzyć w wyśmiewający snobizm Anglików na kulturę włoską poemacie satyrycznym Careya zatytułowanym *Lament gogusia z powodu wyjazdu Farinellego:*

Portret Farinellego w kostiumie, niedawno odnaleziony, prawdopodobnie pędzla Jacopo Amigoniego

„Och! Nie mówcie o tej ohydnej angielszczyźnie, powiada,
Mówię wam, że język włoski jest językiem dla mnie.
Jest lepszy niż łacina, lepszy niż greka,
To język, którym winni mówić szlachta i mieszczaństwo;
Niech ten nędzny angielski służy za język błaznowi,
Lecz obym nie słyszał go w tej wytwornej dzielnicy”[48].

Nie szczędzono również krytyki samym śpiewakom. John Denis występujący od samego początku przeciwko *„obrażającemu angielską godność i majestat brytyjskiego ducha”* najazdowi kastratów pisał:*„Kiedy stwierdzam, że opera we włoskim stylu jest potwornością, nie wydaje mi się bym przesadzał; dodam nawet, że jest to tak wyjątkowo nienaturalne, iż nie mogłoby się narodzić w żadnym innym kraju poza tym, który na całym świecie słynie z tego, że woli przyjemności potworne i obrzydliwe od przyjemności zgodnych z naturą”*[49].

Również anonimowy atak wymierzony w Nicoliniego nie pozostawia żadnych wątpliwości co do

poglądów autora:

„Precz stąd, przedmiocie rozkoszy i hańby naszego narodu. Niech płoche tryle przestaną deprawować Wielką Brytanię. Niech ten gatunek śpiewaków wraca tam, gdzie króluje rozpusta i rozwiązłe obyczaje. Niech tam dźwięczy głos eunucha... Precz stąd, przeklęty śpiewie! Wielka Brytania Pragnie dać dowód swej wolności..."[50]

W coraz liczniej pojawiających się karykaturach51 wyszydzano nienaturalny, będący skutkiem zaburzeń hormonalnych wygląd kastratów. Kpiono również z ich gry aktorskiej. Nic dziwnego, skoro wyglądała ona mniej więcej tak:

„[...] Pierwsza dama i pierwszy gwiazdor, wchodzili zasadniczo tylko z prawej strony; sztywni *i napuszeni, niby wypchane galowe kostiumy, stawali przy rampie oświetlonej świecami i prezentowali swoje arie jak wyuczone wierszyki. Gdy śpiewał Senesino, Cuzzoni udawała znudzoną. Kiwała na dwóch paziów, żeby doprowadzili do porządku tren jej sukni, energicznie się wachlowała i staczała przy tym kilka błyskawicznych utarczek wzrokowych ze swymi faworytami na widowni. A kiedy śpiewała Cuzzoni, Senesino pochylał się do budki suflera, pytał, czy dobrze dziś wypadł i równocześnie zapewniał, że śpiewałby jeszcze sto razy lepiej, gdyby nie był tak piekielnie zachrypnięty. Potem bawił się łańcuszkiem od zegarka, albo wydobywał spod żabotu pomarańczę, żeby ją z całym spokojem obrać i zjeść"*[52].

Również Carlo grający zgodnie z włoską tradycją opartą na stereotypowych gestach i umownych pozach nie pozostał wolny od krytyki w tym względzie. Jego sędzią okazał się być Pickering, który w swoich *Rozważaniach o ekspresji teatralnej w tragedii* pisał:

„Chciałbym w mych kolejnych uwagach powrócić do starego teatru włoskiego, do czasów, kiedy to Farinelli przyciągał tłumy do Haymarket. Cóż za gardło! Jakie modulacje! Cóż za rozkosz dla ucha! Ale, na Boga! Co za niezręczność! Co za głupota! Cóż za obraza dla oczu! Czytelniku, jeśli jesteś z miasta, widziałeś prawdopodobnie na łąkach Islington czy Mileend - lub jeśli byłeś w okolicach Saint James, zauważyłeś w zagrodach – z jaką łatwością i zręcznością ciężarna krowa podnosi się na rozkaz mleczarki. Tak właśnie boski Farinelli skoczył z omszałego brzegu".

W dalszej części Pickering podawał opis gestykulacji kastrata w czasie

Farinelli w kobiecej roli.
Karykatura Pier Leone Ghezziego, 1724 r.

przedstawienia:
„Następnie zbliżył się wielkimi susami o kilka kroków, z lewą ręką przyklejoną do biodra, zgiętą równie wdzięcznie jak uch starego lichtarza, prawa ręka zaś pozostawała w bezruchu na jego męskiej piersi, aż tak zdrętwiała, że lewa musiała ją zastąpić, a wówczas mogła nabrać sił udając drugie ucho lichtarza”[53].

23 listopada 1736 roku The Opera of the Nobility rozpoczęła nowy sezon operą Hassego „Siroe, re di Persia” z Farinellim w roli tytułowej, ale pogłębiającego się kryzysu nie można już było powstrzymać. Zagrano co prawda jeszcze kilka nowych pozycji, w tym m.in. „Merope” Ricarda Broschi, jednakże były to już śmiertelne podrygi. Sezon 1736/1737 okazał się ostatnim zarówno dla zespołu jak i samego Carla Broschi, zmuszonego w ciągu ostatnich dwóch lat nawet „śpiewać przed widownią, która zostawiła w kasie 35 funtów!”

Sytuacja stawała się dramatyczna i wymagała podjęcia natychmiastowych decyzji. Nie bacząc na wciąż jeszcze obowiązujące postanowienia kontraktu i zaległości finansowe względem niego, kastrat pospiesznie opuścił Londyn i wyruszył do Hiszpanii.

Podsumowujący tą rejteradę Burney pisał:„Tak niechlubnie ten wielki śpiewak opuścił angielską scenę, że wydaje się raczej, iż to miasto porzuciło go, a nie odwrotnie”[54].

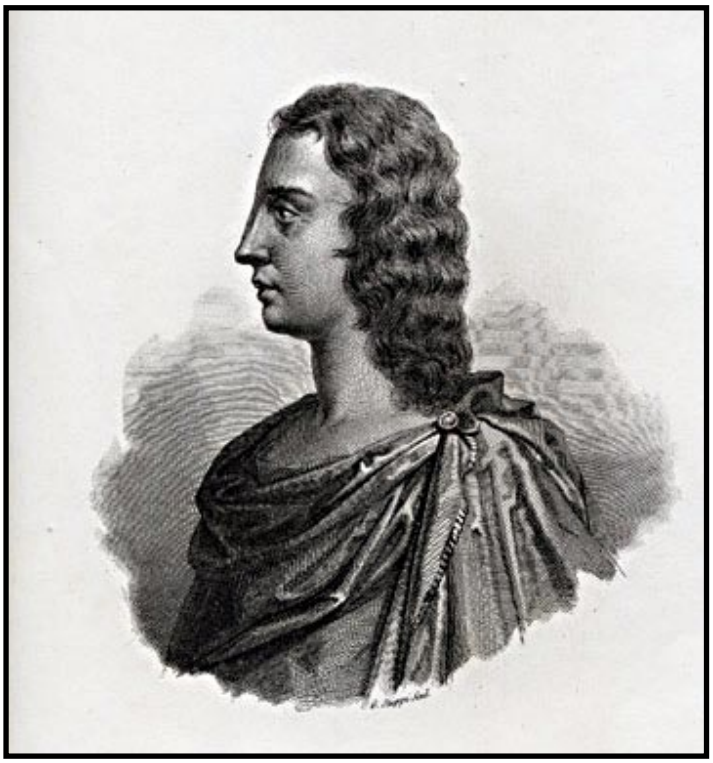
Wyjazd Farinellego przypieczętował ostateczną klęskę Opery Arystokratycznej. Niedługo po jej upadku również Haendel zmuszony został do zakończenia swojej działalności. Wyczerpany i zniechęcony wyruszył do Akwizgranu, dla podratowania zdrowia nadszarpniętego przez reumatyzm. Plotki o tym, jakoby miał on powrócić do Niemiec nie sprawdziły się. Po

Charles Burney

Farinelli w stroju podróżnym, karykatura Zanettiego

kilkumiesięcznej rekonwalescencji przybył do Londynu, by wspólnie z Heideggerem na ruinach obu poprzednich teatrów wskrzesić ideę opery włoskiej i na nowo pozyskać publiczność. W tym celu sięgnął po kolejną gwiazdę. Był nią 27 letni Gaetano Majorano zwany Caffarelli.

Jego debiut na deskach „The King's Theatre" miał miejsce 29 października 1737 roku w pasticcio „Arsace". Kastrat spędził w Anglii blisko osiem miesięcy śpiewając tytułowe role w „Faramondo" (premiera 15 kwietnia 1738 r.; pięć przedstawień do 2 maja) i „Serse" (premiera 15 kwietnia 1738 r.; pięć przedstawień do 2 maja) Haendla, operach Pestecciego i Veraciniego, jak również w pasticcio „Alessandro Severo". Wziął także udział w Oratorium Dziękczynnym Haendla wykonanym 28 marca 1738 roku. Zdobył ogromną popularność, a publiczność zapamiętała go jako fenomenalnego odtwórcę tytułowej partii w operze „Serse", zwłaszcza słynnego Largo z I aktu[55].



Caffarelli. Litografia Stuppiego

Pojawienie się śpiewaka otworzyło kolejny rozdział w dziejach opery włoskiej na ziemi brytyjskiej. Nowa fala zainteresowania napłynęła wraz z tak wielkimi nazwiskami jak Guadagni, dla którego Haendel napisał w 1749 roku „Foundling Hospital Anthem", Pacchiarotti, Rauzzini, czy pierwszy kierownik festiwali haendlowskich w Westminsterze Tenducci.

Ostatnim śpiewającym kastratem, który postawił swoją stopę na brytyjskiej ziemi był Paolo Pergetti. Artysta przybył do Londynu w 1844 r. i występował na „Hanover Square Rooms" w organizowanych pod patronatem króla i arystokracji koncertach plenerowych.

Satyra na Caffarellego

Czterdzieści lat wzlotów i upadków, zwycięstw i porażek, podziwu i pogardy. Oto codzienność jednego z największych indywidualistów XVIII wieku, kompozytora, któremu udało się wedrzeć w hermetyczne brytyjskie środowisko, przeniknąć do kręgów niedostępnych dla autseiderów i pozostawić

Rauzzini w 1801 r. portret Josepha Hutchisona

Tenducci

Pacchierotti

Gaetano Guadagi

po sobie niezatarte piętno. Aktywność Haendla na operowej niwie, choć zepchnięta na margines dzisiejszej świadomości, w rzeczywistości stanowiła główny obszar jego działalności. Zbierający jej owoce Brytyjczycy delektowali się niezwykłymi głosami śpiewających kastratów, którym kompozytor „oddał do dyspozycji" aż 35 oper swoich dzieł stworzonych w Anglii z myślą o zaspokajaniu gustów tamtejszej widowni. Dzięki Haendlowi przez londyńskie sceny „przewinęły się" największe nazwiska ówczesnej

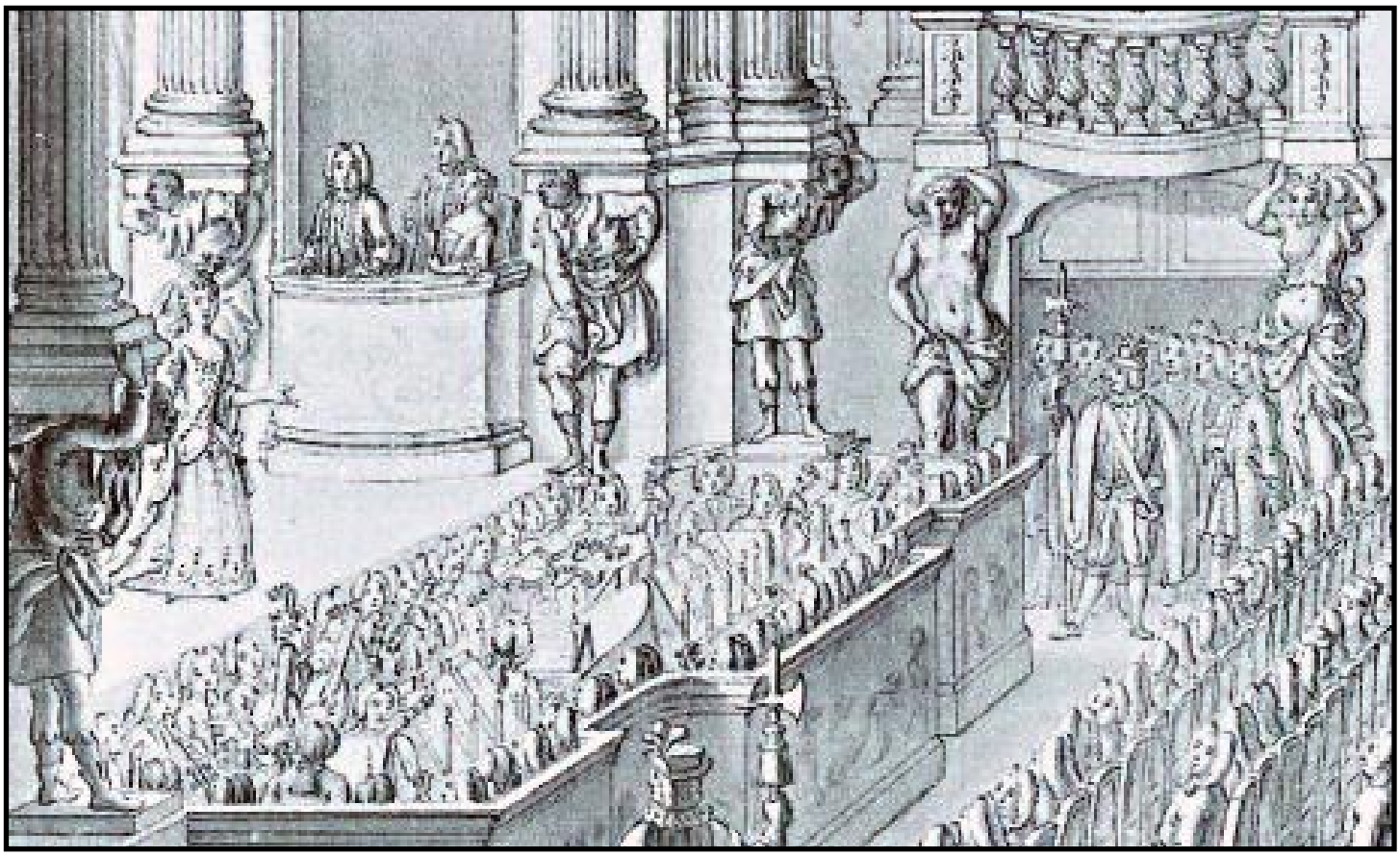
Tenducci

Europy czyniąc ze Stolicy Imperium Brytyjskiego Europejską Stolicę Opery[56].

Kastraci w Niemczech

W roku 1662, z rozkazu kurfirsta saskiego, powstał w Dreźnie pierwszy gmach opery włoskiej na ziemi niemieckiej. Na uroczystą inaugurację wybrano „Il Paride" - dramat muzyczny pióra kastrata Giovanniego Andrea Bontepiego, skomponowany i wystawiony 3 listopada 1662 r. na zlecenie elektora z okazji zaślubin jego córki, księżniczki Erdmuthe Sophie Saksonii z margrabią branderburskim Christianem Ernstem. Rozpoczynający swą artystyczną drogę jako sopran Bontenpi otrzymał gruntowne wykształcenie w papieskiej szkole śpiewaczej w Rzymie, dzięki protektoratowi kardynała Francesco Barberiniego. W latach 1643 – 1650 był solistą w słynnej kapeli św. Marka w Wenecji, współpracując m.in. z Monteverdim, Rovettą i Cavallim. Tam też zetknął się z Schützem - kapelmistrzem na dworze elektorskim. Za jego namową 26 letni kastrat przybył w 1650 roku do Drezna i w niedługim czasie stał się promotorem włoskiej sztuki operowej.

Dosyć szybko zyskał uznanie i rozgłos. Przede wszystkim doceniono jego wyjątkową wszechstronność - był nie tylko śpiewakiem, dyrygentem, kompozytorem, librecistą, ale w równym stopniu architektem, scenografem, specjalistą od scenicznych maszynerii, inspektorem Domu Komedii, historiografem i teoretykiem muzyki57. Wykazywał się również znajomością wielu języków: greki, łaciny, francuskiego, niemieckiego i wszystkich dialektów Włoch.
„Il Paride" wystawiono w Sali Gigantów zamku elektorskiego. Ogólne koszty wyniosły niebagatelną sumę 300 739 talarów. 30 partii lokalnych wykonywało 12 śpiewaków. Role kobiece

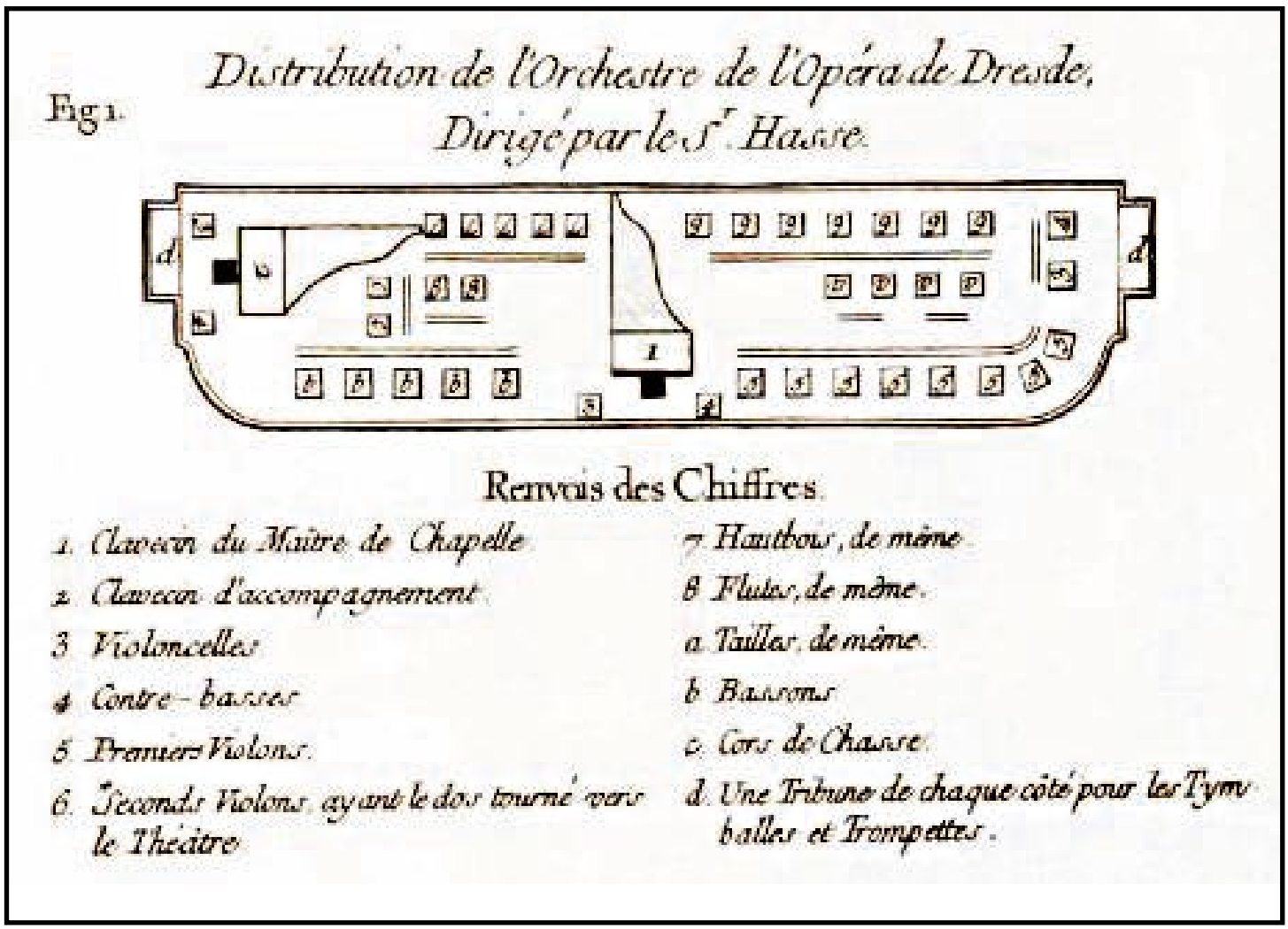


Opera w Dreźnie

były grane i śpiewane wyłącznie przez mężczyzn, spośród których wyróżniały się soprany Atto Melaniego i samego kompozytora.

Do wykonawców pamiętnej prapremiery „Il Paride" należał również znakomity kastrat Sorlisi. Siedemnastu instrumentalistów grało za kulisami prowizorycznego teatru. W Sali Wielkiej zamku, wysokiej na siedem łokci, długiej na sto łokci i osiem cali i na dwadzieścia trzy łokcie szerokiej nie było kurtyny, czy zasłony dzielącej wykonawców od widzów. Wyciąg z autentycznego sprawozdania niezwykle wyraziście przybliża muzyczno-teatralne wydarzenie, jakim było wystawienie w Dreźnie w roku 1662 pierwszej opery włoskiej :„*W poniedziałek, dnia 3 listopada, ponownie przy światłach, została wystawiona piękna sztuka włoska z muzykalnymi głosami, śpiewami, instrumentami, w tym wyrok Parysa, która z trzech bogiń - Junona, Pallada czy Wenera - jest najpiękniejsza, jak również uprowadzenie z Grecji pięknej Helleny. Szczególnie piękne inwencje, a mianowicie, że Eris na smoku ciągniona jest w górę, że wszyscy bogowie, a osobliwie Merkury i Kupidyn spuszczani są na scenę i podciągani w górę w obłokach następnie wiele, bo 16 razy dokonywane zmiany teatru nadają temu przedstawieniu szczególnej widowiskowości i wdzięku, jak też ozdabia grę piękny po każdym akcie tańczony balet. To się rozpoczęło*

Atto Melani



Rozmieszczenie orkiestry w operze drezdeńskiej

o godzinie 9 wieczorem, a skończyło o 2 nad ranem”[58].

„Il Paride” była operą typową dla stylu bel canto okresu środkowego baroku i z całą pewnością inspirowaną muzyką, z którą kompozytor stykał się w młodzieńczych latach spędzonych w Rzymie i Wenecji.

W sumie Bontempi skomponował cztery opery. Oprócz wspomnianej wyżej „Il Paride” były to: „Dafne” (3 września 1671 r.), „Jupiter und Io” (16 stycznia 1673 r.) oraz „Teseo” (27 stycznia 1767 r.)59. Warto w tym miejscu wspomnieć, że zarówno „Dafne”, jak i „Jupiter und Io” były pierwszymi próbami syntezy stylu włoskiego i niemieckiego.

W ciągu następnych dziesięcioleci sztuka operowa rozwinęła się w Dreźnie w sposób nie mający precedensu. Bardzo modne stały się zespoły przyjeżdżające na stagione z Wenecji. W taki właśnie sposób dotarł do Niemiec młody Senesino. Sprowadzony na dwór drezdeński jako pierwszy sopran 1 września 1717 roku niemal natychmiast został okrzyknięty gigantem śpiewu z powodu potężnego wolumenu i ogromu rozpiętości skali60. W ciągu trzech lat bytności na służbie u elektora kastrat wziął udział w licznych przedstawieniach i koncertach. Można go było usłyszeć w „Giove in Argo” Lottiego (1717 r.), „Ascanio” (1718) i „Teofane” (wrzesień

Senesino

Porporino

1719). Na przestrzeni dwóch wieków przez niemieckie sceny przewinęły się największe gwiazdy europejskie. Duseldorf był świadkiem występów Gaetano Berenstadta w latach 1712-1714, który następnie za sumę 3000 talarów otrzymał angaż do Drezna.

We wrześniu 1720 roku został zaangażowany przez elektora Bawarii Antonio Maria Bernacchi. Śpiewał w teatrze monachijskim do 1727 roku, jednak nominalnie w służbie elektorskiej pozostał do 1735 roku. W latach 40-tych XVIII wieku śpiewakiem w służbie dworu bawarskiego

był Lorenzo Ghirardi zw. Laurenziano. W latach 30-tych XVIII wieku w rejestrze śpiewaków Augusta III Sasa w Dreźnie odnajdujemy Antonio Ubertiego zw. Porporino.

W roku 1741 kastrat przeniósł się na dwór pruski, gdzie pozostał aż do śmierci. Inny uczeń Porpory - Felice Salimbeni w latach 1733-1739 był śpiewakiem dworu wiedeńskiego, w latach 1743-1750 dworu pruskiego w Berlinie, następnie przeszedł do Drezna.

Po roku 1760 „odnajdujemy" w Dreźnie Angelo Mario Monticelliego, śpiewaka, który trzydziestoletni okres działalności artystycznej poświęcił publiczności wiedeńskiej (1730-1760)61.

Jedną z najciekawszych postaci, działających na terenie Niemiec był kastrat Filipo Finanzi.

Felice Salimbeni

Artysta, związany w latach 1728 – 1730 z operą włoską we Wrocławiu, od roku 1743 występował w wielu ośrodkach muzycznych tego kraju, pozostając w nim aż do śmierci. Nawiązał współpracę ze stacjonująca w Linzu trupą impresaria Pietro Mingottiego. W październiku przeniósł się z zespołem do Hamburga, gdzie był oklaskiwany aż do 1747 r. Opera niemiecka w tym mieście była zamknięta od 1730 roku, więc przyjazd grupy Mingottiego stwarzał pierwszą po latach okazję do wysłuchania nowych dzieł włoskich. Regularnie wystawiane opery seria, zawierające jako intermezzo „La serva padrona" spotykały się z dużym uznaniem. Finanzi, jak wynika z zachowanych obsad, po roku 1744 coraz rzadziej pojawiał się na scenie, przenosząc ciężar artystycznej aktywności w kierunku kompozycji. Schmitz, oceniający warsztat kompozytorski kastrata twierdził, że Filipo był reprezentantem neapolitańskiego stylu wirtuozowskiego. Niestety większość oper jego autorstwa zaginęła. Zachowały się natomiast kantaty, „co nieco konserwatywne w stylu wokalnym i ubogo zinstrumentalizowane, ale nie brak w nich było również licznych żywiołowych, świeżych szczegółów"62.

Ostatni znany występ Filipo Finanziego miał miejsce w lutym 1746 roku. Kastrat rozstawał się z publicznością wykonując tytułową partię w skomponowanej przez siebie operze „Temistocle". Po zakończeniu kariery, przeszedł na protestantyzm, został obywatelem Hamburga i zajął się pracą pedagogiczną. W 1756 roku zakupił małą, wiejską posiadłość w Jersbeck, zapewniając sobie w ten sposób bezpieczną przystań na resztę życia.

Wydawać by się mogło, że wzorem wielu jemu podobnych, konsumując samotnie nagromadzone w latach świetności dobra, zniknie z kart historii. Początkowo tak właśnie było, jednakże za sprawą nieszczęśliwego wypadku Finanzi przeszedł do historii, dokonując tego, co udało się bardzo niewielu kastratom – po prostu się ożenił! Iluż wykastrowanych nieszczęśników usiłowało stanąć na „ślubnym kobiercu". Zawarcie sakramentalnego związku dawało namiastkę akceptacji, stając się swoistą przepustką do „normalnego" funkcjonowania w lokalnej społeczności, dla tego też wielu kastratów usiłowało uzyskać papieskie zezwolenie, zgody tej jednak konsekwentnie im odmawiano. Na marginesie negatywnej decyzji przesłanej Caffarellemu jakaś pozbawiona ludzkich uczuć kreatura umieściła adnotację: „Niech go wykastrują dokładniej!".

Inna znana historia dotyczyła kastrata Cortony, który nie mogąc połączyć się sakramentalnymi więzami z ukochaną śpiewaczką, popadł w rozpacz i został oficjalnym kochankiem Giana Gastona de Médici, ostatniego z wielkich książąt tego toskańskiego rodu.

Finanzi ulegając wypadkowi został całkowicie unieruchomiony, albowiem miał połamane obie nogi. Aby sprostać wyzwaniom dnia codziennego, poprosił o pomoc Gertrude Steinmetz, wdowę po miejscowym kowalu. W zamian za opiekę podjął się edukacji synów zacnej kobiety. W 1761 roku Filippo oświadczył się i podjął działania na rzecz zalegalizowania związku, albowiem będąc kastratem, potrzebował stosownej zgody hamburskiego senatu. Korzystając z rozlicznych znajomości wpływowych przyjaciół, wśród których znajdowali się: poeta Friedrich von Hagedorn, konsul Królestwa Danii Baron von Ahlefeld i kompozytor Telemann, uzyskał pozytywną decyzję i w 1762 r. poślubił swoją wybrankę.

O popularności tych głosów w Niemczech może świadczyć fakt pojawienia się nawet próby „produkowania" kastratów na terenie tego kraju. Utrzymujący w 1752 r. na swym dworze aż piętnastu kastratów książę wirtemberski Karol Eugeniusz „w ślepym uwielbieniu swej opery sprowadził nawet z Bolonii dwóch chirurgów, żeby mu założyli jego własną fabrykę kastratów, fakturę prawdziwych szwabskich rzezańców"63. Jan Piotr Frank napisał w swojej autobiografii, że gdy miał 10 lat, a więc w roku 1755, o mało nie został wytrzebiony na życzenie margrabiny badeńskiej, wielkiej miłośniczki śpiewu, dysponował bowiem niezwykle pięknym sopranem64. Na szczęście przypadek księcia Karola był odosobniony, albowiem eksperyment zakończył się całkowitym niepowodzeniem. I chociaż przetrwały relacje o niemieckich artystach, którym drogę życiową wyznaczyli owi bolońscy chirurdzy (np. w I połowie XVIII wieku działał między innymi na terenie Polski niemiecki kastrat altowy Giò Dreyer), to jednak żadnemu z nich nie udało się zdobyć międzynarodowego rozgłosu.

Wraz z przemijającą modą na śpiewających kastratów również ich uczestnictwo w życiu muzycznym Niemiec dobiegało końca. Najdłużej, bo aż do roku 1830 można ich było spotkać w drezdeńskiej nadwornej orkiestrze, gdzie działali m.in. sławni Sassaroli i Tarquini65.

Działalność Farinellego w Hiszpanii

Rok 1737 zapoczątkował wielką karierę opery włoskiej w Hiszpanii. Wiązało się to z przybyciem na dwór Filipa V osławionego Farinellego. Do Madrytu sprowadziła go królowa hiszpańska Elżbieta Farnese, w nadziei że jego śpiew będzie skutecznym antidotum na chorobę króla. „Filip V cierpiał na melancholię. Był dziecinnym, upartym hipochondrykiem. Wyniszczająca apatia trzymała go dniem i nocą w łóżku. Król nie sypiał, nie czytał - i nie rządził"[66].

Wciąż pogarszający się stan zdrowia monarchy uniemożliwiał mu sprawowanie władzy, a jego zachowanie uprzykrzało życie dworu. „Najgorszy ze wszystkiego – a Farinelli będzie miał z tym do czynienia na co dzień – był spowodowany przez ogarniające króla szaleństwo upadek fizyczny, poczynając od zaniedbywania higieny osobistej, przykrego dla otoczenia, a zwłaszcza dla żony, od której nadal wymagał dzielenia z nim dostojnego łoża. Przez długie dni, tygodnie, a podczas najcięższego kryzysu przez półtora roku bez przerwy król odmawiał mycia się, strzyżenia włosów i zmiany garderoby. Gdy w najtrudniejszych chwilach lekarze zalecali zimną kąpiel, Filip znajdował w sobie dość energii, by im się przeciwstawić, uciekając od wody jak od zarazy"[67].

Filip V

Pierwsze spotkanie Carla z władcą Hiszpanii miało miejsce 25 sierpnia 1737 roku w pałacu La Granja. Uprzedzony o stanie zdrowia monarchy i sytuacji panującej na dworze Farinelli starannie dobrał repertuar. Ukryty w sąsiednim pokoju divo assoluto „najpierw wykonał dwie arie Johanna Adolfa Hassego (Per questo dolce amplesso i Pallido il sole), pochodzące z wystawionej w 1730 roku w Wenecji opery Artaserse; następnie menuet Attilii Ariostiego (Fortunate passate mie pene), który kończył Artaserse; słynną arię z Merope Geminiana Giacomellego, w której Farinelli brylował naśladując nieskończone bogactwo śpiewu słowika (Quell'usignolo che innamarato) i która miała stać się, jak powiadają, ulubioną arią Filipa V; wreszcie brawurową arię swego brata Riccarda Broschi (Sol qual nave ch'agitata), dołączoną w Londynie do Artaserse Hassego, z dopisanymi przez śpiewaka ozdobnikami i kadencjami"[68].

Występ odniósł zamierzony skutek. Chory ożywił się, wezwał śpiewaka do siebie i poprosił, by ten dalej śpiewał przy królewskim łożu, a w dowód wdzięczności przyrzekł spełnić każde życzenie kastrata. Poinstruowany wcześniej przez królową Carlo odrzekł, iż pragnieniem jego jest ujrzeć monarchę, który wstaje, myje się i powraca do spraw państwowych.

Filip ozdrowiał jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, a wiadomość o tym rychło obiegła całą Europę. Odtąd co wieczór przez blisko dziesięć lat niezwykły głos Farinellego stanowił antidotum na skołatane nerwy władcy Hiszpanii. Przy tej okazji powstała piękna legenda jakoby miał on śpiewać wciąż te same utwory[69], wydaje się to jednak mało prawdopodobne. Przeczy temu choćby list Broschiego do hrabiego Pepoli datowany na 15 lutego 1738 roku: „...Od dnia mojego przyjazdu pędzę jednostajne życie śpiewając co wieczór u stóp moich Władców, którzy słuchają mnie tak, jak gdyby to był pierwszy dzień. Powinienem prosić Boga o zachowanie mnie w dobrym zdrowiu, abym mógł prowadzić dalej takie życie; co wieczór przepuszczam przez gardło osiem lub dziewięć arii; ani chwili odpoczynku"[70]. Owe wspomniane „osiem lub dziewięć arii" stanowi raczej wybór z przebogatego repertuaru kastrata.

Carlo nie musiał długo czekać na monarszą wdzięczność. Minęło zaledwie pięć dni od jego występu, gdy oto otrzymał tytuł Criado Familiar czyniący zeń osobistego śpiewaka rodziny królewskiej: *„Niniejszym postanowiłem, że Don Carlos Broschi, zwany Farinelo, pozostaje w mojej służbie w charakterze Criado Familiar, będąc zależnym jedynie ode mnie i od Królowej, mojej najdroższej i ukochanej małżonki, z racji jego szczególnej biegłości i zręczności w śpiewie.*

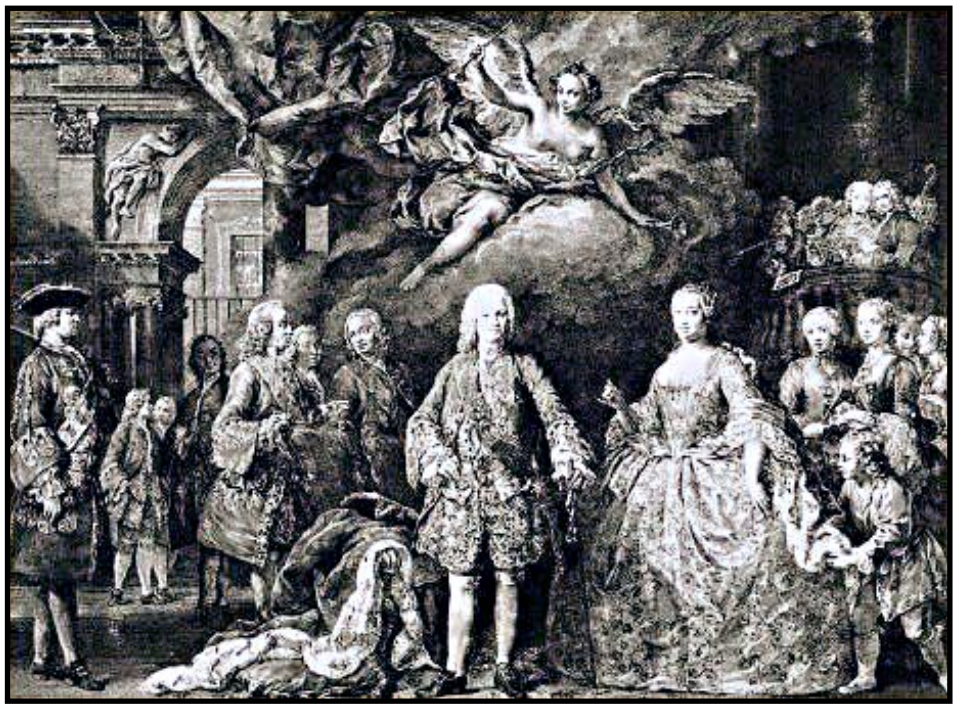
Przyznaję mu pensję w wysokości 1500 gwinei angielskich przeliczonych na 1350 reales de vellon rocznie... zaprzężony w dwa muły powóz do jego dyspozycji zarówno w Madrycie, jak i wszędzie, gdzie podąży za mną, i zaprzęg mułów do towarzyszenia podróżom dworu; odpowiednie powozy dla niego, jego rodziny i służby oraz stosowne mieszkanie dla niego i jego rodziny, zarówno w rezydencjach królewskich, jak i we wszelkich miejscach, do których za mną podąży..."[71].

Z czasem Farinelli stał się powiernikiem rodziny królewskiej. Dzięki skromności, nienagannym manierom, ujmującemu sposobowi bycia, dyplomacji i wielkiej atencji, jaką darzył swoich możnych chlebodawców zdobył sobie ich sympatię i zyskał silną pozycję na dworze. 23 sierpnia 1738 roku pisze do Pepoli: *„Stwierdzam, że moje położenie wzbudza niejaką zazdrość u wszystkich. Mam prawo wchodzić i wychodzić z apartamentów królewskich nie opowiadając się nikomu i w dodatku, kiedy mi się podoba. Zostałem przyjęty i jestem traktowany jak jedno z ich dzieci*"[72].

Do podstawowych obowiązków kastrata w tym okresie należało obok tradycyjnych, codziennych występów przed Filipem, uczestniczenie we wszystkich dworskich uroczystościach.

Jacopo Amigoni: Farinelli w Hiszpani, ok. 1752 r. Staatsgalerie Stuttgart

W 1738 roku Carlo Broschi rozpoczął współpracę z markizem Scottim, występując w nowej roli jako producent teatralny. Pierwszym wspólnym przedsięwzięciem było wystawienie z okazji inauguracji karnawału „Demetrio" wg libretta Metastasia z recytatywami Hassego. Od tej pory korzystający ze szczególnej opieki dwóch kolejnych władców (Filipa V i Ferdynanda VI) kastrat stał się głównym organizatorem królewskich widowisk. W tym samym roku Farinelli nadzorował przebudowę i rozbudowę teatru Coliseo. Dzięki przeprowadzonym pracom budowlanym nowy gmach zyskał dwa dodatkowe piętra, z salą widowiskową mieszczącą sześćdziesiąt cztery loże. Przedstawienia odbywające się w Coliseo cechował ogromny przepych i rozmach. Osobiście nadzorujący przygotowania Broschi dbał o każdy szczegół, detal, element skomplikowanej



Jacopo Amigoni: Królewska para Hiszpanii: Ferdynand VI i Maria Barbara, 1752 roku; na balkonie, w prawym rogu Farinelli i Domenico Scarlatti

Farinelli i Scarlatti

machiny operowej, uważając, by nic nie zmąciło przyjemności ukochanych władców.

Gdy w kwietniu 1750 r. Hiszpania świętowała zaślubiny infantki Marii Antoniny, córki Filipa V i Elżbiety, z księciem Piemontu, Amadeuszem III Sabaudzkim, odpowiedzialny za muzyczną oprawę tych uroczystości Farinelli, wspinając się na wyżyny swojego geniuszu, podarował zaproszonym gościom niezapomniane widowisko:

„*Owego dnia goście zobaczyli Coliseo oświetlone ponad dwustu kryształowymi żyrandolami, z których każdy składał się z ośmiu, dwunastu, szesnastu, dwudziestu czterech, lub trzydziestu sześciu lamp. Aby dodać przepychu przedstawieniu, Farinelli zamówił w manufakturze La Granja ogromne kryształowe słońce, godne świątyni Armidy.[...] Farinelli kazał je przewieźć w bezpiecznym opakowaniu do Madrytu i sam towarzyszył mu w drodze z La Granja na wózku ciągnionym przez muły. Poza słońcem zamówił także nieskończoną ilość kawałeczków kryształu we wszystkich kolorach, by umieścić na scenie tysiąc dwieście kolumn i dwieście żyrandoli wykonanych z tych migocących drobinek. Obraz uzupełniało osiem fontann, z których dwie umieszczone centralnie biły na wysokość osiemnastu metrów, aż do żyrandoli. Różnokolorowe papugi dopełniały sielankowego charakteru całości, czasami przyłączały swoje głosy do dźwięków muzyki. Orkiestra otrzymała obszywane srebrem uniformy, które od tej pory miały być noszone podczas każdego galowego wieczoru. Nigdy dotąd żaden europejski dwór nie przeżył takiego oczarowania”*[73].

Podziękowanie Ferdynanda i Barbary było równie okazałe, co samo przedstawienie. W

dowód uznania, 3 września 1750 roku obdarowali Broschiego najwyższą godnością przyznawaną przez władców hiszpańskich - tytułem Kawalera Orderu Calatrava

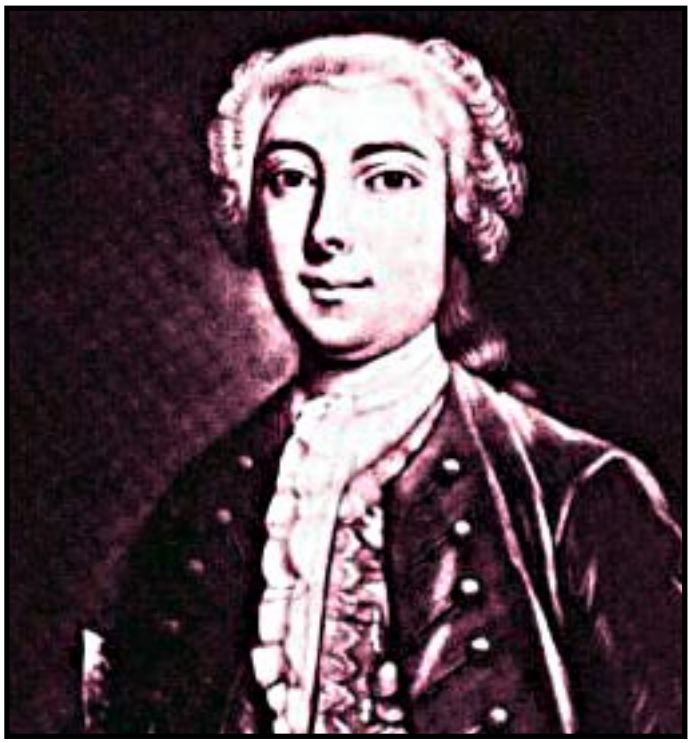
Latem 1747 roku Farinelli rozpoczął przebudowę *Teatro de la Ópera del Buen Retiro*. Nadzorując przebieg prac budowlanych z niezwykłą pieczołowitością sprawił, że współcześni uważali go za najlepszy w Europie. Przypadający na lata 1747 – 1759 niekwestionowany rozkwit teatr zawdzięczał prowadzonej przez Broschiego polityce, który zdając sobie sprawę, iż podstawą sukcesu przedstawienia są wykonawcy, robił wszystko, by zapewnić im jak najlepsze warunki.

Jacopo Amigoni: Farinelli z orderem Calatrava, 1750-52 r. Jean-Luc Baroni Gallery

„Śpiewacy, których sprowadził z Włoch, byli na utrzymaniu dyrekcji przez tydzień od chwili przyjazdu (pozostałe sceny Europy zajmowały się nimi tylko przez dwa dni), zarówno jeśli chodzi o mieszkanie, jak i posiłki. Po upływie tego czasu przyznawano im pewna sumę na konieczne wydatki. Dostawali porządnie umeblowane mieszkanie i pieniądze na „garderobę", z uwzględnieniem wydatków, jakich wymagały toalety pań. Bardzo piękna zastawę dawaną każdemu, rozdzielano stosownie do rangi, jaka śpiewak posiadał w operze. Podczas gdy „pierwszej gwieździe" przypadały dwadzieścia cztery półmiski, druga z kolei śpiewaczka i pierwszy śpiewak otrzymywali ich tylko po osiemnaście. W czasie przedstawień inspicjent musiał pilnować, by przez cały wieczór do dyspozycji śpiewaków były ciepłe lub orzeźwiające napoje. Na czas podróży do Aranjuez dostarczano każdemu z artystów pojazd, aby mogli przewieźć także swoje meble i wszystkie rzeczy osobiste. Ponieważ w celu poruszania się po Madrycie przewidziano jedynie wózek zaprzęgnięty w muły, Farinelli – powołując się na ostrość madryckiej zimy – wyjednał u króla zgodę na to, by każdy śpiewak mógł dostać karetę, jeśli zechce pojechać na niedzielną mszę, odwiedzić przyjaciół lub wybrać się na spacer na Casa del Campo. Farinelli interweniował nawet w dowództwie kawalerii królewskiej prosząc, by „na miłość boską" wszystkie śpiewaczki były jednakowo traktowane, bo obawiał się „burz" i „piorunów", gdyby jedna z nich dostawała żwawe rumaki, inna zaś parę starych szkap"[74].

Carlo, sam będąc śpiewakiem, jak nikt inny znał i rozumiał mentalność artystów. Jego

dbałość o „kolegów po fachu” nie była zresztą podyktowana tylko i wyłącznie względami stricte pragmatycznymi. Farinelli był człowiekiem obdarzonym wieloma przymiotami, wśród których życzliwość i chęć niesienia pomocy innym wysuwały się na plan pierwszy. Najlepszym tego przykładem była jego reakcja na tragiczne trzęsienie ziemi, które 1 listopada 1755 roku nawiedziło Lizbonę. Ogromny rozkwit opery włoskiej w Portugalii w latach 1752 – 1755 sprawił, że jej stolica stała się miejscem występu największych europejskich gwiazd – głównie kastratów i tenorów, za sprawą obowiązującego na wzór Państwa Kościelnego zakazu występowania kobiet na scenie. Dzięki osobistemu zaangażowaniu króla Józefa I oraz poważnym reformom,



Giziello

Giovanni Manzuoli zw.Succianoccioli

Anton Raaff

przeprowadzonym przez działającego z jego ramienia markiza de Pombal 31 marca 1755 roku z okazji urodzin królowej Marii Any w Lizbonie spotkały się filary europejskiej wokalistyki: tenor Raaff oraz kastraci Caffarelli, Gizziello, Manzuoli, Balbi.

Trzęsienie ziemi, które zniszczyło miasto, powodując śmierć czterdziestu tysięcy jego mieszkańców, uczyniło w mgnieniu oka bezrobotnymi wielu artystów. Wielka fala uchodźców, rozlewająca się po Europie dotarła w pierwszej kolejności do Madrytu. Przejęty losem śpiewaków Farinelli, usiłował nieść im pomoc na różne sposoby, zapewniał schronienie, wspierał ich finansowo, szukał nowej pracy. To właśnie dzięki jego protekcji Raaff, Manzuoli i Gizzielo znaleźli w Madrycie bezpieczną przystań.

Carlo Broschi, obok zaangażowania w kierowanie królewskim teatrem realizował wiele innych pasji. Był klasycznym przykładem człowieka o niezwykle szerokich horyzontach. Pisał, komponował, osuszał bagna, hodował konie węgierskie, wspomagał zabiegi dyplomatyczne wysłanników wiedeńskich, osuszał bagna, regulował koryto rzeki Tag, organizując od 1752 roku słynne spływy rzeczne. Zaprojektowana przez niego „flota na Tagu" *„składała się z piętnastu statków: pięciu dużych okrętów i ośmiu łodzi wiosłowych. Z pozostałych dwóch jeden statek kształtem przypominał pawia, a drugi jelenia. Na łódź królewska wpuszczano jedynie królów z ich niewielką świtą, załogę statku, „ośmiu muzyków oraz Carla Farinellego, krewnego Ich Wysokości".*

Antonio Maria Zanetti: Farinelli

Olśniewający okręt projektu Farinellego był „w pomyśle bardzo nowatorski, jak dotąd nikt nie zbudował czegoś podobnego". Aby nie zakłócać ciszy, w kulminacyjnych momentach dwadzieścia okrętowych wioseł przerywało pracę i statek holowano. Dwie inne łodzie zajmowały się przekazywaniem królewskich rozkazów. Dwór tłoczył się na trzech statkach, bowiem czwarty, najpiękniejszy, zwany „Łodzią Honorową", „nie zabierał na pokład żadnych dworzan, płynął jedynie dla prestiżu i uciechy króla i królowej, którzy często kazali mu wysunąć się przed łódź królewską, aby podziwiać jego niezrównaną lekkość". „Statki w kształcie pawia i jelenia płynęły po obu stronach łodzi królewskiej".[...] Najistotniejszą częścią rzecznych uroczystości był jednak koncert na wodzie i wieczorny spektakl. [...] Wstrzymywano pracę wioseł, unieruchamiano łódź królewską... i Farinelli rozpoczynał śpiew. „O zmierzchu Carlo Farinelli wykonał dwie arie, przy pierwszej na klawesynie akompaniował mu król, przy drugiej królowa". Kolejnego dnia „zaśpiewał w duecie z królową", a innego

Farinelli w podeszłym wieku

Grób Farinellego w Bolonii

pamiętnego wieczoru, „jako że noc była piękna i nie tak wilgotna jak poprzednie, Farinelli śpiewał trzykrotnie”[75].

27 sierpnia 1758 roku w Aranjuez umarła Maria Barbara Braganza – ukochana królowa Carla, a w rok później, 9 sierpnia śmierć zabrała jej męża Ferdynanda. Farinelli zrozumiał, że czas jego pobytu w Hiszpanii dobiegł końca.

Nowy władca Karol III był absolutnym przeciwieństwem swoich poprzedników. Zafascynowany polowaniami nie przejawiał większego zainteresowania sztuką, a tym bardziej operą. *„Nie mając żadnego upodobania do śpiewu „kapłonów”, którzy jego zdaniem nadawali się „jedynie do jedzenia”, Karol wezwał Farinellego do Retiro i oświadczył, że wprawdzie nie może zatrzymać go w swojej służbie, ale przyznaje mu dożywotnią pensję. Łaskawość ta zadziwiła otoczenie króla, więc Karol, który odrzucał myśl o odwecie dodał: Czynię to tym chętniej, że Farinelli nigdy nie nadużył wielkoduszności i szczodrobliwości moich poprzedników”*[76]. Po dwudziestu trzech latach wiernej służby na hiszpańskim dworze, Carlo został grzecznie, acz stanowczo odprawiony i „zachęcony” do niemal natychmiastowego wyjazdu. Spakował więc cały swój pokaźny dobytek, wsiadł na statek w Barcelonie i w obecności przyjaciela Antona Raaffa odpłynął do Włoch, by osiąść na stałe w ukochanej Bolonii, gdzie zmarł 15 lipca 1782 roku przeżywszy 77 lat.

Opera włoska w oczach Francuzów

Opera włoska we Francji nie cieszyła się takim powodzeniem, jak w innych krajach. Nigdy też nie odegrała znaczącej roli, choć nawet w tym państwie możemy odnaleźć chwile jej świetności. Wiązało się to głównie z powstaniem opery narodowej, odmiennej od tej proponowanej przez Włochów. Śpiew kastratów, z którymi utożsamiano teatr włoski również nie znalazł zastosowania

Charles de Brosses

Lully

w przedstawieniach francuskich[77]. Lully wszystkie sopranowe i altowe partie obsadzał kobietami, a w roku 1681 usunął nawet chłopców z baletu.

„Od czasów Ludwika XIV, który pragnął stworzyć operę we francuskim stylu (tragedię muzyczną), Francja przestała podążać w ślad za europejskimi modami muzycznymi: wykonywano tam po francusku utwory różniące się w pewnym stopniu od muzyki Półwyspu Apenińskiego, oparte na wielkich tragediach i na stosowanym w nich stylu deklamacji, w dziedzinie wysokich głosów zaś preferowano wysokie kontratenory i głosy kobiece"[78].

Wiele cennych informacji dotyczących różnic i stosunków Francuzów do włoskiej estetyki operowej dostarcza korespondencja Charlesa de Brosses z jego podróży do Italii w latach 1739-1740[79].

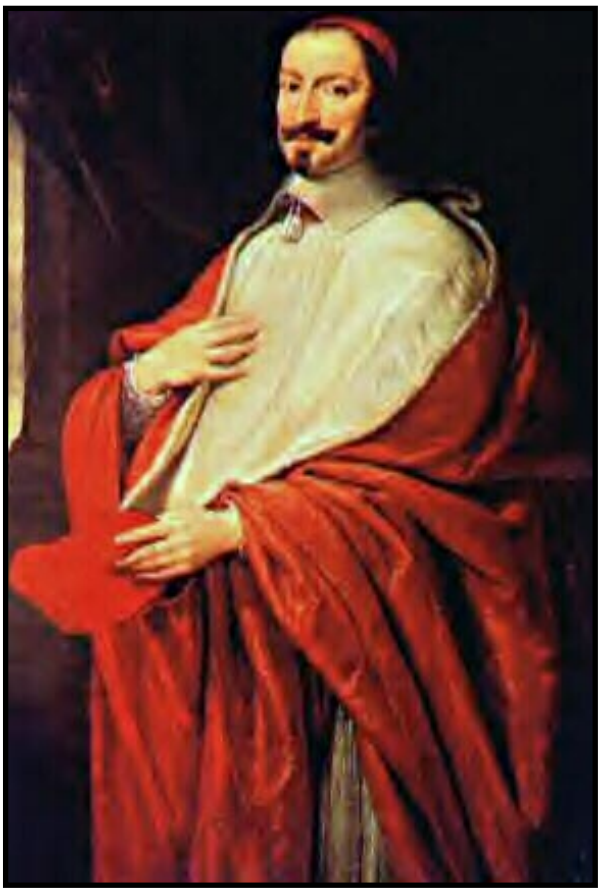
Pisał w niej: *„Opera włoska różni się bardzo od opery francuskiej zarówno co do wyboru tematów, jak budowy sztuki, liczby i rodzaju aktorów, a także sposobu tworzenia zespołu. Nie jest to, jak u nas zespół stały, złożony z tych samych osób, który w razie potrzeby jest uzupełniany. Tutaj przedsiębiorca, który chce danej zimy wystawić operę, otrzymuje pozwolenie od władz, wynajmuje teatr, gromadzi z różnych stron śpiewaków i instrumentalistów, układa się z rzemieślnikami i dekoratorem i często kończy bankructwem, tak jak nasi szefowie wędrownych trup. [...]*

Jeśli chodzi o głosy, to potrzebują ich niewielu: w operze włoskiej występuje zwykle około pół tuzina osób; nie ma tam całej wielkiej wystawy: chórów, uroczystości ze śpiewem i tańcem, jakie mamy w naszych operach. Orkiestra jest liczniejsza i bardziej różnorodna, ale instrumentaliści są nieszczególni i skąpo płatni.[...]

Panowie kastraci to jegomoście bardzo przystojni, bardzo zarozumiali, wysoko szacujący swoje występy. W jednej operze grają trzy, lub cztery głosy sopranowe, jeden alt żeński lub męski oraz tenor dla ról królewskich. Głosy basowe wprowadzane są bardzo rzadko i mało się je ceni.[...]

Te trzy pierwsze głosy są o tercję lub kwartę wyższe niż u nas. Alty są rzadkie i cenione, sięgają do b i są innego rodzaju niż nasze. Żaden rodzaj głosu francuskiego nie mógłby dobrze oddać ich śpiewu.[...]

By gustować w głosach kastratów, trzeba się najpierw do nich przyzwyczaić. Mają brzmienie jasne i przenikliwe, jak u sopranów chłopięcych, ale o wiele mocniejsze; wydaje mi się, że śpiewają o oktawę wyżej od naturalnego głosu kobiecego. W głosach ich jest niemal zawsze jakaś oschłość i cierpkość, daleko im więc do świetnej i aksamitnej słodyczy głosów kobiecych; ale głosy te są lekkie, pełne świetności i blasku, mocne o bardzo szerokiej skali. Głosy kobiet włoskich są też tego typu: są w najwyższym stopniu lekkie i giętkie, jednym słowem mają ten sam charakter co ich muzyka. Ale nie żądajmy od włoskich głosów wypracowania dźwięku - nie będą wiedzieli o co chodzi. Próżno im mówić o tych zachwycających dźwiękach naszej muzyki francuskiej osnutych, wytrzymywanych, nabrzmiewanych i ograniczających stopniowo na tej samej nucie; nie byliby zdolni nie tylko wykonać takich dźwięków, ale zrozumieć, na czym one polegają [...]. Wszystkie niemal role, czy to męskie, czy kobiece są sopranowe; notują je zawsze w kluczu C na pierwszej linii. Klucza G na drugiej linii nigdy nie stosują.[...] Podziwia się tu kadencję albo nuty pedałowe, wykonywane w finale każdej arii solowej. Co do mnie, to wcale mi się nie podobają; nie tylko są częste, ale wyrażają zawsze to samo. Śmiać mi się chce, gdy widzę grubego kastrata, jak nadyma się niczym balon, by przez kilkanaście minut robić bez zaczerpnięcia oddechu ze dwadzieścia rulad jedna po drugiej, poczynając od najwyższych dźwięków aż do najniższych. [...] Na europejskich dworach gdzie język francuski jest jeszcze bardziej w użyciu niż włoski, wystawiają tylko włoskie opery, a nigdy francuskie, przez co sami wyrzekają się tej drugiej przyjemności. Spotykam u nas takich, co by chcieli, by nasi współcześni kompozytorzy „zitalianizowali" francuską muzykę. Nie mogę podzielać ich zdania z tysiąca powodów, a między innymi dlatego, że wolę, by istniały dwie muzyki niż tylko jedna"[80].



Kardynał Mazarini

Z przytoczonych fragmentów wynika niezbicie, że Francuzi mieli odmienny sposób patrzenia i przyjmowania opery. Taka postawa, zaowocowała rozwojem rodzimej twórczości operowej, choć rzecz jasna, od czasu, do czasu, pojawiały się próby przeszczepienia na grunt francuski włoskiej tradycji operowej. Wielkim orędownikiem tejże był sprawujący urząd ministra kardynał Mazarini. Mając do pomocy przybyłego w listopadzie 1644 roku śpiewającego sopranem kastrata Atto Melaniego[81], w myśl zasady *„kto ma serce ten ma wszystko"*, wykorzystywał siłę oddziaływania muzyki do prowadzenia polityki. Dzięki Melaniemu, który swoim śpiewem i sposobem bycia oczarował królową Annę, Mazarini zyskał wielkie wpływy na dworze. Korzystający z nich kastrat - zręczne narzędzie kardynała - dokonał pierwszych prób muzycznego przedstawienia, którym prawdopodobnie było *„La Finta pazza"* Scarlattiego[82]. W

podjętych staraniach, zmierzających do stworzenia opery włoskiej w Paryżu wsparli Mazariniego także przybyli w 1645 roku książęta Barberini[83].

Pierwszą wystawioną operą miał być *„Orfeo”* Luigi Rossiego. W liście z lutego 1647 roku Gobert pisał do Huygenesa: *„Jest czterech mężczyzn i ośmiu kastratów, których sprowadził kardynał. Przygotowują komedię, którą pan Luigi napisał umyślnie, żeby wystawić ją w karnawale”*[84]. Premiera miała miejsce w Palais Royal *„pod koniec ostatków”*, w sobotę, 2 marca 1647 roku. Powtórzono później sztukę 3 i 5 marca. Na czas Wielkiego Postu przedstawienia zostały przerwane i wznowiono je dopiero po Wielkanocy. Królowa kazała jeszcze raz wystawić *„Orfeusza”* 29 kwietnia, ku czci ambasadorowej duńskiej, a 6 i 8 maja dla księżnej Longueville. Główni aktorzy są nam znani dzięki listowi Atto Melaniego[85]. Sam Atto grał Orfeusza, Checca śpiewała Eurydykę, Marc Antonio Pasqualini, słynny rzymski sopranista wcielił się w rolę Aristeasa.

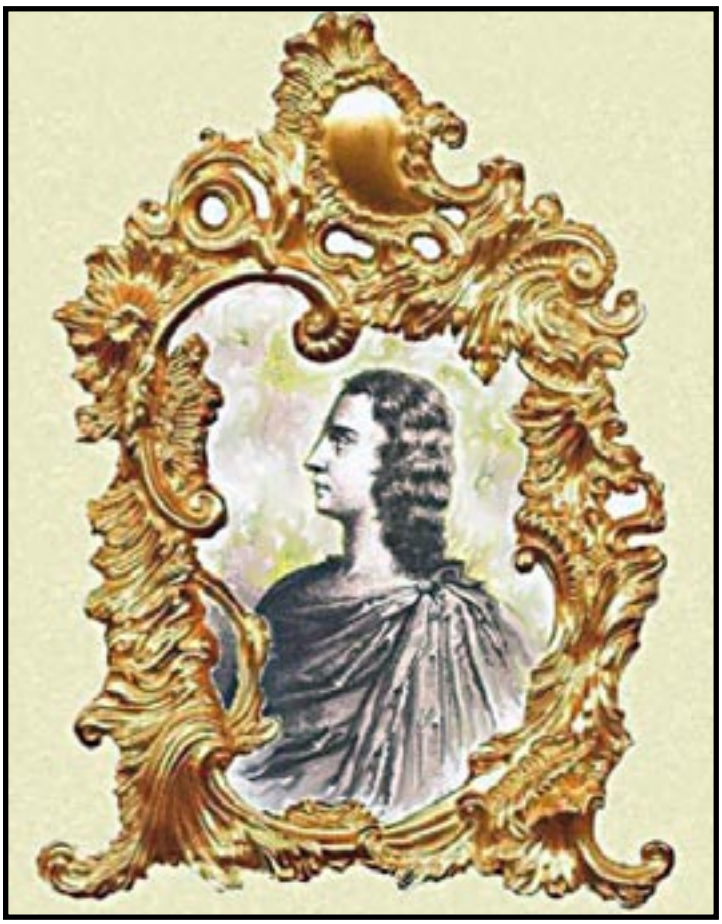
Andrea Sacchi: portret alegoryczny kompozytora i śpiewaka kastrata Pasqaliniego koronowanego przez Apolla

Protegowana księcia Mattiasa, zaopatrzona w list polecający do Mazariniego, *„La signora Rossina Martini”* grała Wenus, a *„kastrat panów Bentivoglii”* występował jako mamka Eurydyki. Jest wielce prawdopodobne, że pośród reszty wykonawców, których nazwiska nie są dziś znane występował jeden z braci Melaniego. Królowa była oczarowana przedstawieniem, a w szczególności odtwórcą głównej roli. Melani użalał się zarozumiale, że nie może się obejść bez niego. Brała go ze sobą w podróż do Amens i pomimo, że termin jego występów skończył się, i oczekiwano go we Florencji, nie mogła się zdecydować na wyrażenie zgody, by wyjechał. Pisała do Mattiasa de Medici niezręczne listy, by jej pozwolił zatrzymać jeszcze przez pewien czas czarującego kastrata[86].

Przedstawienia opery włoskiej spotykały się we Francji z ostrą opozycją ze strony kleru francuskiego, a uczestnicy przedstawień z 1645 i 1647 roku poddani byli prześladowaniom w czasie Frondy. Powszechnie znany, niechętny stosunek Francuzów do włoskich nowinek operowych nie był jednak w stanie odstraszyć najwybitniejszych śpiewaków przed koncertowaniem w kraju Moliera. 17 kwietnia 1753 roku na specjalne zaproszenie Ludwika XV przybył do rezydencji królewskiej w Wersalu Caffarelli.

Celem jego wizyty było w głównej mierze umilanie ostatnich miesięcy ciąży brzemiennej

Giovanni Francesco Grossi zw. Siface



Caffarelli

delfinie. Pozostając do stycznia 1754 roku śpiewał często w pałacach królewskich. Dał koncert 25 sierpnia w Tuleries. W październiku wziął udział w realizacji kilku dzieł Hassego, a w operze *„Didone abbandonta”* miał za partnera innego sławnego kastrata – Gaetano Guadagniego. Wykonał także jedną z partii w oratorium *„Il pellegrini al sepolero”*. 5 listopada 1754 roku na cześć słynnego wirtuoza zorganizowano w Tuileries *„a concert spirituel”*, lecz kastrat musiał potajemnie uchodzić z Francji[87].

„Stosunek Francuzów do kastratów był daleki od entuzjazmu. Uważani w najlepszym wypadku za „nie w pełni dysponowanych”, w najgorszym za „kapłony” lub „okaleczonych”, na francuskim dworze nie zajęli nigdy pierwszoplanowej pozycji, odgrywając raczej rolę zwykłych chórzystów w kaplicy królewskiej lub w operach Rameau. Niejeden kastrat zachował z pobytu we Francji gorzkie wspomnienia, nawet kobiety, w całej Europie oszalałe na ich punkcie, we Francji krzywiły się na widok tych „panów”, nie rozumiejąc, jak to ujęła Sara Goudar, że można bardziej pragnąć „połowy niż wszystkiego”. Przyczyn takiego stanu rzeczy było wiele. Z pewnością niedostateczna była edukacja muzyczna Francuzów, począwszy od Dworu, a ich skąpstwo w stosunku do wielkich artystów było po prostu uwłaczające, co Siface, Balatri, czy Caffarelli odczuli na własnej skórze. Jeśli chodzi o kształcenie śpiewaków i piękno głosów, Francja czasów Ludwika XV była o pół wieku opóźniona w stosunku do Włoch. Nie była to jednak izolacja całkowita, gdyż, zdaniem Marcelle Benoît, w ciągu XVII i XVIII stulecia we Francji wystąpiło jednak pięćdziesięciu dwóch kastratów”[88].

Kastraci na ziemiach polskich

Wielkie znaczenie dla upowszechnienia w Polsce śpiewaczej sztuki kastratów miało sprowadzenie do Warszawy wybitnego włoskiego sopranisty Baldassare Ferriego[89]. Stało się to za sprawą urzeczonego operą włoską króla Władysława IV, który postanowił organizować przedstawienia na zamku królewskim. Kastrat przybył na dwór w 1625 roku i pozostał tam przez 30 lat. Współcześni zgodni byli w niezwykle pochlebnej ocenie śpiewaka, zarówno co do przyrodzonych walorów jego głosu (nadzwyczajna długość oddechu, wspaniała wibracja) jak i umiejętności (czystość intonacji, duża ruchliwość głosowa). Szczególny podziw słuchaczy budziła biegłość Ferriego w pasażach i technikach tryli. Sartori nie wahał się nazwać go jednym z najsłynniejszych obok Farinellego śpiewaków wszystkich czasów[90]. Najbardziej znany opis możliwościach głosowych śpiewaka, nazywanego w Polsce *„Balcerkiem"* zawiera *„Historia Musica"* G. A. Bontempiego. Wg tej relacji potrafił on bez najmniejszego wysiłku, przy stopniowo rosnącym natężeniu głosu *„zaśpiewać gamę chromatyczną ze wszystkimi półtonami przez dwie oktawy, dodając jeszcze, bez zaczerpnięcia oddechu, do każdego tonu tryl"*[91].
Ze wzmianek o Ferrim wynika niezbicie, że cieszył się w Polsce dużym powodzeniem. Krzysztof Opaliński pisał w *„Satyrach"*:

„[...] jednej nie potrafisz
Noty jako Balcerek, gdy śpiewać nie umiesz;
I gdy głos masz chrapliwy, daj pokój koncertom" [92.]

Z niekłamanym podziwem wspomina występ kastrata Karol Ogier - sekretarz goszczącego w Polsce francuskiego poselstwa. *„Podczas uczty owej rozweselała biesiadników muzyka tak instrumentów, jak i śpiewaków. [...] Zwłaszcza królewski rzezaniec, którego król przywiózł z Italii, wielce wdzięcznym i okrutnie wysokim głosikiem ponad wszelką wrzawę przeniknął"*[93].
Ferri był członkiem powołanej przez Władysława IV kapeli królewskiej, w której obok niego występowało kilku jeszcze włoskich kastratów, w tym dwaj sopraniści Antonio Pratogaggi i Pietro Cracio oraz zaangażowani w 1637 roku bracia Miccianelli. Ciekawe, iż Adam Jarzębski, znający osobiście wszystkich śpiewaków i instrumentalistów dworskich, o wiele więcej miejsca poświęcił innemu śpiewakowi, altyście Kasprowi Forstterowi, zachwycając się rozległą skalą jego głosu:

„Masz tam z Forsztera altystę,
W bas i tenor, dyszkantystę:
Gdy chce w górę wyprawuje
Po tym na dół wyśpiewuje
Kilka oktaw: to nowina.
Viruoso, godzien wina"[94]

Nie ulega wątpliwości, że w latach 1628-1646 Ferri brał udział w większości przedstawień operowych organizowanych na potrzeby i ku uciesze dworu. Oczywiście krąg szczęśliwców, którym dane było w nich uczestniczyć nie należał do szerokich, dla tego ludziom niższych stanów najłatwiej było usłyszeć kastrata podczas występów królewskiej kapeli na nabożeństwach

w kolegiacie św. Jana. Adam Jarzębski tak opisał śpiew dworskiego zespołu:

„Włoscy nadobnie śpiewają
Jedni basem, także altem
Drudzy tenor i dyszkantem.
Trudno przebrać Baltazaro,
W Rzymie taki sopran raro”[95].

O poziomie kapeli królewskiej mogą świadczyć słowa sekretarza pani de Guebriant przybyłej do Polski z orszakiem królowej Marii Ludwiki, który pisał, że *„uchodzi za pierwszą w Europie, będąc złożona z najlepszych głosów włoskich, drogo króla kosztuje bądź w pensjach bądź w nagrodach i podarunkach”*[96].

Dysponujący ogromnymi fortunami magnaci nie „pozostawali w tyle” za królem i również utrzymywali kapele, w których zatrudniano kastratów. Wyróżniającą się była posiadająca w swoim składzie aż trzech rzezańców kapela wojewody krakowskiego Stanisława Lubomirskiego[97].

Stanisław Lubomirski

Za panowania Sasów stałą siedzibą władców Polski było Drezno, stąd przyjazd dworu królewskiego do Warszawy wzmagał zawsze tętno życia muzycznego. Prezentujący swoje niezwykłe umiejętności kastraci oczywiście stanowili główną atrakcję. W przybyłej z Augustem III w grudniu 1735 roku kapeli wokalno-instrumentalnej znalazło się ich aż czterech. Dwaj sopraniści: Venturio Rochetti i Giovanni Binoli oraz dwaj altyści Domenico Anibali i Casimiro Pignotti.

Wstępne starania o sprowadzenie do stolicy o pery włoskiej rozpoczął Stanisław August na początku sierpnia 1764 r. za pośrednictwem bawiącego we Włoszech Pietra Miry - aktora i śpiewaka zatrudnionego wcześniej w służbie Augusta III, jednakże pierwszy włoski zespół operowy za panowania Poniatowskiego przybył do Warszawy dopiero na początku lipca 1765r.

Dzięki zabiegom króla publiczność warszawska miała okazję zapoznać się z repertuarem włoskim, ale także posłuchać wybornych śpiewaków. Od lutego do lipca 1776 r. występowali gościnnie z zespołem opery włoskiej wybitna i piękna śpiewaczka Caterina Bonafini oraz jej partner sceniczny kastrat Giuseppe Campagnucci. W październiku 1777 r. odbył się koncert trzech znanych śpiewaków: Antonia Sartoriego, Cristofora Arnobaldiego zw. Comaschinim i Antonia Pratiego. W marcu 1781 r. swoje umiejętności wokalne zaprezentował powracający po sześciu latach służby na dworze carskim w Petersburgu kastrat Francesco Porri.

We wrześniu 1785 r. z zespołem Zappy występował gościnnie najwybitniejszy ówczesny

kastrat Luigi Marchesi zw. Marchesini[98].

Michał Kleofas Ogiński zanotował kilka uwag o przymiotach tego artysty: *„Już pierwsze dźwięki jego głosu, wydawane, gdy wchodził na scenę, nie miały w sobie nic przykrego; już to samo dawało mu przewagę nad innymi sopranami, którzy rozpoczynając swoją partię, zanim się rozśpiewają, wydają zwykle kilka dźwięków przeszywających i niemiłych. Powierzchowność Marchesiego też przemawiała na jego korzyść. Bardzo dobry aktor gruntownie znający muzykę, nadawał swemu głosowi podziwu godną modulację, wydając wzruszające dźwięki, które zwłaszcza w adagio poruszały wszystkich słuchaczy”*[99].

Marchesi wystąpił w operze G. Sartiego *„Giulio Sabine”* (15,19,21,25 września) wcielając się w tytułowego

Luigi Marchesi zw. Marchesini

Marchesi i Katharina Cavalieri w *Giulio Sabino* Sarniego, Vienna, 1758 r.

bohatera. Warto nadmienić, iż była to jego popisowa partia.

W roku 1786 w teatrze warszawskim śpiewał inny słynny kastrat - Pietro Benedetti zw. Sartorini, który zasłynął między innymi jako odtwórca partii Sifare w prapremierowym spektaklu *„Mitridate, rè di Ponto”* W. A. Mozarta[100], a w roku następnym Warszawiacy mieli okazję usłyszeć Domenico Bruniego - późniejszego *prim'uomo* opery londyńskiej. W sumie przez dwór Stanisława Augusta i scenę teatru publicznego w Warszawie przewinęło się ok. 85 włoskich śpiewaków. Spośród nich aż 62 osoby były przez jakiś czas związane z teatrami warszawskimi, 21 z dworem w Petersburgu, 13 ze scenami Wiednia, a 4 z zespołem operowym Haydna w Esterhazie.

Wiek XVIII wiązał się z prężną działalnością teatru włoskiego we Wrocławiu[101]. Działo się to za sprawą ucznia A. Vivaldiego Daniela Gottlieba Trena, który w roku 1725 przybył do stolicy Dolnego Śląska wraz z włoską trupą operową. Pośród znakomitych śpiewaków znajdował się nawet falsecista z kościoła Św. Marka w Wenecji Paolo Vida. W roku 1726 Tren zatrudnił kastrata altowego – Giò Dreyera, Niemca wykształconego we Florencji. Przez dwa lata jego dyrekcji wystawiono 14 utworów scenicznych w starym Domu Zabaw, przystosowanym w 1725 roku dla potrzeb teatru.

W roku 1727 działalnością impresaryjną zajęli się: poeta Santo Burigotti i kastrat Giò Dreyer, a do ostatniego w sezonie wiosennym przedstawienia przybył do Wrocławia Antonio Bioni, którego płodność kompozytorska i energia zaowocowały wystawieniem w tym mieście w latach 1725 -1734 aż 41 premier. Oprócz Giò Dreyera w zespole występował jeszcze inny kastrat. Był nim zaangażowany przez Burigottiego w lecie 1728 sopranista Filip Finazzi. *„W okresie dwuletniej działalności, od 1 września 1728 roku, wystąpił najpierw w operze Antonio Bioniego Artabano, uzupełnionej prawdopodobnie ariami Vivaldiego (Artabano Re De'Parti, 1718, RV 701). Następnie stał się jednym z współtwórców opery – pasticcio Merope. Obok jego arii znalazły się tu arie I recytatywy Bioniego oraz członków teatru: kastrata Giò Dreyera, tenora Giuseppe Niccolo Albertiego i znanych twórców Caldary, Lottiego, Meneghettiego, Porty, Vinciego I Vivaldiego. Finazzi brał udział w operze La Fede tradita e vendicata podpisanej przez Antonio Bioniego, choć nie wykluczone było tu także wprowadzenie arii z opery Vivaldiego (RV 712). Finazzi brał udział także w operze pasticcio Bioniego Constantino il grande. W drugim roku działalności we Wrocławiu Finazzi śpiewał w operze-pasticcio Antonio Bioniego Engelberta. Dowodem jego działalności pochodzącym z tego sezonu jest zachowane we Wrocławiu libretto pięcioaktowej opery Theseo in Creta dedykowanej między innymi mecenasowi teatru hr. Johannowi Antonowi von Schaffgotsch. W 1729 roku Finazzi śpiewał we Wrocławiu w operze Bioniego Andromaco. Prawdopodobnie brał udział także w operze pisanej do libretta Santo Burigottiego Ercole su'l Termodonte, skomponowanej przez Bioniego”*[102].

Na końcu warto wspomnieć o „rodzimej produkcji” kastratów, która była odpowiedzią na szaloną popularność tych głosów w Polsce. Wiadomo o co najmniej jednym kastracie „stworzonym” przez włoskiego lekarza Simonettiego na dworze marszałka koronnego Józefa Lubomirskiego[103]. Bywało, że mający na swych dworach chłopców obdarzonych pięknymi głosami magnaci „na własną rękę” próbowali przeciwdziałać zbliżającej się mutacji. Dla wykastrowanych nieszczęśników, którym *„brakowało często należytego wyszkolenia, a więc przede wszystkim odpowiedniego postawienia głosu, znajomości gorgii, tj. sztuki kolorowania oraz wiedzy o zmieniających zwyczajach i manierach interpretacyjnych”* sprowadzano nawet nauczycieli śpiewu z Italii. Hetman Polny Koronny Stanisław Rzewuski pisał w liście do syna, że oczekuje

kapelmistrza, aby go zatrudnić *„do informowania i nauczania podług maniery teraźniejszej kastratów", jako „najbardziej potrzebujących w akcentach śpiewania magistra"*[104].
Najbardziej bodaj znanym polskim kastratem był śpiewający w kapeli jasnogórskiej Piotr Polakowski (1710-1746), który głosem swym miał nawet zachwycić króla Augusta III.

Udział śpiewających kastratów w życiu muzycznym Polski, to wciąż jeszcze temat mało zbadany. Nie istnieje żadna obszerna publikacja zajmująca się tym zagadnieniem, a materiały archiwalne i teksty źródłowe spoczywając w przepastnych archiwach wciąż czekają na ich opracowanie. Pomimo to zachodzi duże prawdopodobieństwo, że coraz większe zainteresowanie współczesnych badaczy wykastrowanymi śpiewakami dostarczy w najbliższych latach wszystkim zainteresowanym wiele cennych informacji i pozwoli na pełniejsze zrozumienie wpływu, jaki miała sztuka wokalna trzebieńców na popularyzację opery w Polsce.

***

Przeprowadzana od wielu tysięcy lat kastracja mężczyzn niemal zawsze była zabiegiem otwierającym drogę do pełnienia ściśle określonych funkcji. Nie brak również głosów, iż przy jej pomocy próbowano zaspokoić odwieczną tęsknotę ludzkości za „stworzeniem" „trzeciej płci" - swoistego pomostu pomiędzy światem mężczyzn i kobiet. Dokonana w ten sposób synteza obu niemożliwych do pogodzenia bytów społecznych miała gwarantować sprawne współistnienie, bez konieczności ich wzajemnego przenikania się.
Szczególnie ostro widać to w ściśle przestrzegającym separacji płciowej świecie Islamu, gdzie pomimo jednoznacznego nakazu Koranu, potępiającego trzebienie, eunuch stanowił trwały i niezbywalny element kultury i obyczajowości.

Najbardziej adekwatnym słowem nakreślającym istotę, sedno eunuchizmu jest *poświęcenie*. Wynikiem dokonanej kastracji było wyznaczenie pewnej ściśle określonej drogi życiowej, co w oczywisty sposób przekładało się na brak innych możliwości egzystencjalnych. Poświęcenie „czegoś", bądź „kogoś" można więc traktować jako daninę składaną dla osiągnięcia zamierzonego celu.

Mechanizm ten doskonale obrazuje jedna z legend europejskich opowiadających o polowaniu na bobry (z łac. *castor fiber*). Ssaki te stanowiły cenną zdobycz dla myśliwych m.in. ze względu na zawarty w ich genitaliach olejek eteryczny, przypominający swymi właściwościami szalenie drogie i niezwykle poszukiwane piżmo. Wspomniana legenda podaje, iż osaczone zwierze, nie mogąc ujść pościgowi, decydowało się na odgryzienia i porzucenia genitaliów, dokonując brzemiennego w skutki wyboru, dla ocalenia wartości nadrzędnej, jaką jest życie.

„Bobrze rozumowanie" odnajdujemy m.in. u Orygenesa, który postrzegając męskie narządy płciowe jako źródło grzechu, wiedziony dosłownym interpretowaniem ewangelicznego przesłania: Jeśli więc prawe twoje oko jest ci powodem do grzechu, wyłup je i odrzuć od siebie. Lepiej bow*iem jest dla ciebie, gdy zginie jeden z twoich członków, niż żeby całe Twoje ciało miało być wrzucone do piekła. I jeśli prawa twoja ręka jest ci powodem do grzechu, odetnij ją i odrzuć od siebie. Lepiej bowiem jest dla ciebie, gdy zginie jeden z twoich członków, niż żeby całe Twoje ciało miało iść do piekła* (Mt 5,29-30) dokonał samookaleczenia w celu ocalenia „życia

wiecznego", wartości zagrożonej wskutek hołdowania grzesznym instynktom.

W wiekach późniejszych znalazło się wielu naśladowców gotowych podzielić sposób myślenia Orygenesa i choć oficjalne stanowisko Kościoła Rzymskokatolickiego było w tym względzie jednoznaczne, nie brakowało teologów i moralistów chrześcijańskich, gotowych uznać, iż poświęcenie męskich jąder nie jest nazbyt wygórowaną ceną za służący Chwale Bożej i ogółowi nadludzki głos kastrata.

Za jedną z najbardziej niezwykłych i zarazem trudnych do rozwiązania zagadek w dziejach Europy Nowożytnej należy uznać upowszechnienie zwyczaju kastrowania dla celów wokalnych. Pojawienie się pod koniec XVI wieku pierwszych śpiewających kastratów w Kaplicy Sykstyńskiej było symbolicznym rzuceniem płonącej żagwi na wyschnięty stos. Tu jednak powstaje oczywiste pytanie: dla czego właśnie w takim momencie?! Wszak Europa, mając od wieków styczność z eunuchizmem, skutecznie odcinała się od tych praktyk, postrzegając je jako przejaw barbarzyństwa. Czyżby wcześniej nie zwrócono uwagi na jeden ze skutków ubocznych towarzyszący zabiegowi przeprowadzonemu w wieku dziecięcym? A może po prostu taka była potrzeba chwili? Tocząca się w łonie Kościoła zażarta walka pomiędzy Katolikami i Protestantami wymagała co prawda użycia skutecznego oręża w „grze" o wysoką stawkę, jednakże zrzucanie winy na kontrreformację nie wydaje się być najlepszym pomysłem. Wszak wykastrowani śpiewacy święcili swe triumfy w czasach, gdy okres mrocznych wojen religijnych był już co najwyżej mglistym wspomnieniem. Ponadto ich artystyczna dominacja w krajach takich jak Hiszpania, czy Portugalia, a więc nie dotkniętych konfliktem, przeczy takiemu rozumowaniu.

Czy zatem uprawnionym jest obarczanie winą za to jawne barbarzyństwo nowopowstałego gatunku w sztuce? Czy opera miała taką moc sprawczą, by wzorem mrocznych, dawno zapomnianych kultów pogańskich pobierać okrutne myto od swoich najwierniejszych sług?
Jeśli tak, to śmiało rzec można, iż historia zatoczyła krąg, a wąż sięgnął swego ogona. Podążając tym tropem rozumowania należy przyjąć, że kastraci poprzez zabieg piętnujący ciała i umysły, wstępowali do najwyższego kręgu wtajemniczenia stając się swoistą ofiarą składaną na ołtarzu sztuki. Od tego momentu śpiew wytyczał im dalszą drogę, stawał się ich pasją i obsesją, konstytuował przerażającą egzystencję. Wynosząc ponad innych śmiertelników, bądź strącając w otchłań niebytu i nędzy urastał do rangi bóstwa.

Być może w takim właśnie imperatywie należy upatrywać źródła pozycji i znaczenia śpiewających kastratów w muzycznej kulturze XVII i XVIII wiecznej Europy.

©Tomasz Raczkiewicz
tomasz@raczkiewicz.com

Przypisy

[1] Francuzi od samego początku byli nieprzychylni operze włoskiej, a szczególnie śpiewowi kastratów, jednakże *„ballet de cour nie mógłby doprowadzić do powstania opery we Francji, gdyby nie było opery włoskiej, której rozwój muzycy francuscy - od czasu pobytu Cacciniego we Francji - obserwowali z żywym zainteresowaniem”*.
Por .M. Buhofzer op. cit. s. 211

[2] Artystyczna hegemonia opery włoskiej znalazła odbicie w obsadzeniu kluczowych stanowisk w operach poza Italią przez muzyków włoskich, którzy *„z zasady otrzymywali dwukrotnie wyższe wynagrodzenie niż muzycy miejscowi, nawet jeśli ci ostatni dorównywali Włochom rangą i tytułem”*.
Por. M. Buhofzer op. cit. s. 551

[3] P. Browe op. cit. s. 93

[4] Przykładowo założone przez księcia Newcastle towarzystwo operowe *„Royal Academy of Music”* dysponowało kapitałem założycielskim w wysokości 40 000 funtów.
Por. W. Haas op. cit. s. l8-19

[5] Zarobki śpiewaków były tak wysokie, że sir John Bernard grzmiał w Izbie Gmin: *„Włoscy eunuchowie i damulki pobierają stałe gaże równe pensjom lordów z ministerstwa skarbu i sędziów Anglii”*.
Por. W. Haas op. cit. s. 30

[6] Por. *„The New Grove Dictionary Of Music And Musicians”*.
Edited By Stanley Sadie. Mpl 1980, s. 218

[7] jw. s 218

[8] Była to suma ogromna, jak na owe czasy i musiała budzić w kompozytorze uczucie zazdrości, zwarzywszy, że za wystawienie swojego *Rinaldo* wzbogacił się zaledwie o niecałe 20 gwinei.
Por. List Haendla do P. Colmana, nadzwyczajnego wysłannika Jego Królewskiej Mości Króla Wielkiej Brytanii przy Osobie Jego Królewskiej Wysokości Diuka Toskanii, 27 października 1730 r.

[9] Por. The New Grove, op.cit s. 129

[10] Konflikt między Senesino a Handlem powstał już w roku 1720 i nasilał się przez lata. Najczęściej

stosowanym określeniem kompozytora pod adresem kastrata było *„a damned fool”*.
Por. jw. op. cit. s. l30

[11] Powstanie *„Opera of the Nobility”* wiąże się z czwartą fazą operowej działalności Haendla. Jego zażarty spór z Hasse i Porporą miał w rzeczywistości podłoże polityczne, a nie artystyczne. Popierające *„Opera of the Nobility”* antyniemieckie stronnictwo angielskiej arystokracji z księciem Walii na czele, walczyło z dworem poprzez atakowanie obcokrajowca Haendla.
Por. M. Buhofzer op. cit. s. 93

[12] W premierowym przedstawieniu *„Rinalda”* partię *Goffreda* wykonywała Francesca Vanini-Boschi (kontralt). Podczas kolejnych wznowień, tj. 23 stycznia 1712 r. i 6 maja 1713 r. Haendel powierzył partię *Goffreda* sopranistce Marghericie de L'Epine, zaś 30 grudnia 1714 r. sopranistce Caterinie Galerati. W 1731 r. kompozytor powrócił do *„Rinalda”* dodając nowe recytatywy, 2 nowe symfonie i 6 arii zapożyczonych z innych oper. W drugiej wersji tej opery w partii *Goffreda* został obsadzony tenor Annibale Pio Fabri zwany *Balino*.

[13] Premiera *„Amadigi”* odbyła się 25 maja 1715 r. Do 15 lipca 1715 r. spektakl powtórzono jeszcze pięciokrotnie. Partię *Dardano* wykonywała śpiewaczka Diana Vico (kontralt).

[14] Por. The New Grove, op. cit. s. 613

[15] Berenstadt urodził się we Włoszech, ale jego ojciec był Niemcem.

[16] Wykonujący partię *Argante* Berenstadt wystąpił w gronie przynajmniej dwóch jeszcze kastratów. Partię *Goffredo* wykonywał Antonio Maria Bernacchi, zaś w tytułowego bohatera wcielił się słynny Nicolo Grimaldi zw. Nicolini. Niestety, nie jest znany odtwórca jeszcze jednej partii przeznaczonej dla kastrata, a mianowicie partii *Mago*, która podczas premierowego przedstawienia 24 lutego 1711 r. została powierzona kastratowi altowemu Giuseppe Cassaniemu. Na taką obsadę kastratów kompozytor mógł sobie pozwolić jedynie podczas pierwszych wystawień w 1711 r., kiedy to londyńscy melomani mogli usłyszeć Nicoliniego jako *Rinaldo*, Valentino Urbaniego zw. Valentini jako *Eustazio* i wspomnianego wyżej Giuseppe Cassaniego jako Mago. W kolejnych wznowieniach tej opery udział kastratów uległ znacznej redukcji (w 1712 jako Rinaldo wystąpił Nicolini, w 1713 jako Eustazio – Valentini, zaś w 1714 r. wszystkie partie zostały powierzone śpiewaczką; jedyną wątpliwość stanowi obsada partii *Mago* z powodu braku stosownych adnotacji).

[17] Premiera opery *Floridante* miała miejsce w Londynie, 9 grudnia 1721 r. W partii *Timante*, pierwotnie przeznaczonej dla sopranu, wystąpił kastrat Benedetto Baldassari, zw. Benedetti. Po zmodyfikowaniu i przetransponowaniu partii obok Berenstadta w *Timante* wcielił się jeszcze w 1727 r. Antonio Baldi. Nie jest natomiast znana obsada tej partii podczas wznowienia w 1733 r.

[18] Por.The New Grove, op. cit. s.522

[19] Początkowo była to partia przeznaczona dla głosu basowego. Podczas premierowego przedstawienia *„Rinaldo”* 24 lutego 1711 r. partię *Argante* wykonywał Giuseppe Maria Boschi, zaś w kolejnych wznowieniach wystąpili: 6 maja 1713 r. Richard Leveridga, a 30 grudnia 1714 r. Angelo Zannoni. Dopiero na potrzeby kolejnego wznowienia, które miało miejsce 5 stycznia 1717 r. kompozytor zmienił ją gruntownie dla Berenstadta.

[20] *O gustach się nie dyskutuje*.

[21] P. Barbier, op. cit. s. 71-72

[22] Było to możliwe, ponieważ 6 lipca 1734 roku wygasła umowa najmu.

[23] The New Grove, op. cit. s. 779

[24] P. Barbier, op. cit. s. 76

[25] jw. s. 90

[26] Francesco Bernardi był niewątpliwie pierwszym wielkim bożyszczem londyńskich wielbicielek opery. Paolo Rolli nazywał go zgryźliwie *„kogutem ściganym przez angielskie kury”*, na co Senesino zwykł był odpowiadać nieskromnie, że rzeczywiście wszystkie kobiety żarliwie pragną *„jego drzewa, które nie przynosi owoców”*.

[27] Senesino wyjechał z Anglii w towarzystwie Porpory i Franceschi Cuzzoni. Moment jego wyjazdu uwiecznił Bickham młodszy na akwaforcie zatytułowanej Lament pań po stracie Senesina.

[28] Senesino zaczynał swą działalność artystyczną jako sopran.

[29] Por. The New Grove, op. cit. s. 130

[30] jw. s. 130-131

[31] List P. Rolli do Senesina, 9 listopada 1734 r. P. Barbier, op. cit. s. 73

[32] jw. s. 74

[33] jw. s. 74

[34] jw. s. 74

[35] jw. s. 74

[36] jw. s. 75

[37] jw. s. 31

[38] jw. s. 29

[39] Ch. Burney, A General History of Music, tom IV, s. 380

[40] Jest tylko jeden Bóg i jeden Farinelli.

[41] P. Barbier, op. cit. s. 77

[42] jw. s. 77-78

[43] jw. s. 78

[44] jw. s. 78-80

[45] jw. s. 86

[46] jw. s. 86

[47] jw. s. 87

[48] jw. s. 91

[49] jw. s. 92

[50] Cyt. przez Della Corte, *Stire e Grotteschi*..., s. 357-358

[51] Karykaturalny wygląd kastratów był rozpowszechniany w Anglii m.in. przez Hogartha, którego słynne sztychy wyśmiewały anomalia fizjologiczne śpiewaków.

[52] W. Hass, op. cit. s. 14

[53] P. Barbier, op. cit. s. 94

[54] jw. s. 96

[55] Słynną arię *„Ombra mai fu”* skomponował zagrożony masą długów Heandel na krótko przed atakiem apopleksji.

[56] W latach 1711 – 1740 Haendel zaangażował co najmniej 21 kastratów. Byli to:

Antonio Maria Bernacchi – alt

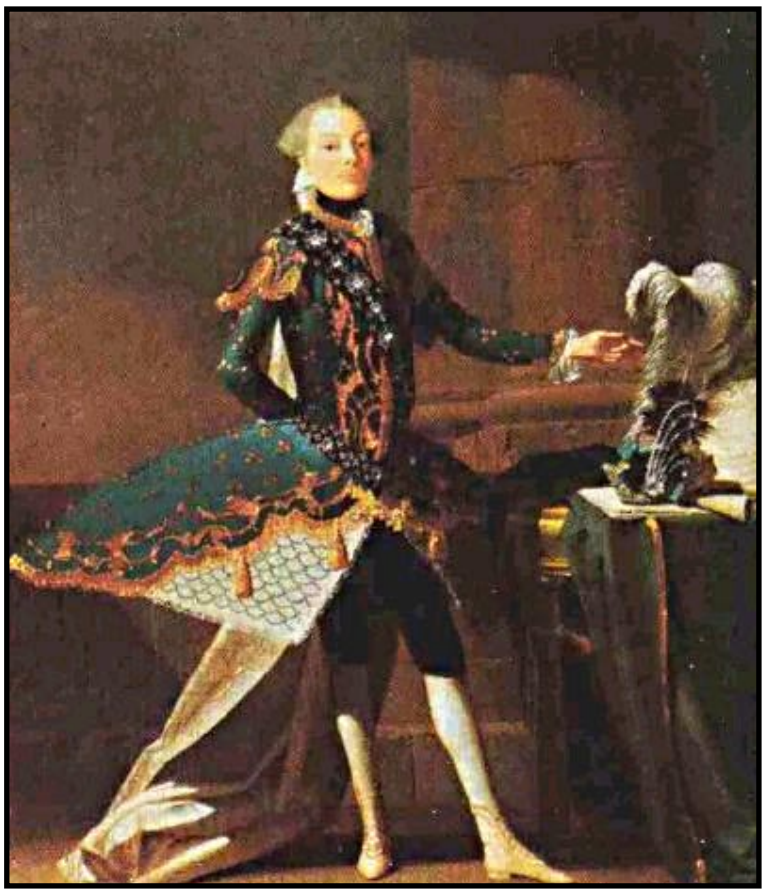
Andrea Pacini – alt

Gioacchino Conti zw. Giziello – sopran

Francesco Bernardi zw. Senesino – alt

Giovanni Carestini zw. Cusanino- mezzosopran

Domenico Annibali – alt



Carlo Scalzi – sopran

Gaetano Majorano zw. Caffarelli – sopran

Valentino Urbani zw. Valentini – alt
Giuseppe Cassani – alt
Antonio Maria Bernacchi – alt
Gaetano Berenstadt – alt
Benedetto Baldassari – sopran
Matteo Berselli – sopran
Antonio Baldi – alt
Antonio Gualandi zw. Campioli – alt
Giuseppe Bigonzi – alt
Andrea Pacini – alt
Signor Serafini – alt
Domenico Annibali – alt
Giovanni Battista Andreoni – alt

Nicolò Grimaldi zw. Nicolini – alt

Valeriano Pellegrini zw. Valeriano – sopran

Carlo Broschi zw. Farinelli – sopran

[57] Najsłynniejszą pracą Bontempiego była wydana w Perugi w 1695 roku *„Historia musica”* . Autor czerpał inspirację dla pierwszej tego typu publikacji we Włoszech z *„Sistema musico”* (Perugia, 1666 r.) Lemme Rossiego. Dzieło, w przeważającej części poświęcone zostało muzyce antycznej i stanowiło próbę obalenia tezy o jej polifoniczności. Ponadto autor poruszał zagadnienia dotyczące teorii i praktyki muzyki barokowej. O wcześniejszych zainteresowaniach Bontempiego teorią świadczy praca dedykowana Schützowi *„Nova quatuor vocibus compenenedi methodus”* (Drezno, 1660 r.). W opini Bukofzera była to jedna z czterech najważniejszych publikacji na ten temat powstałych w epoce baroku.

[58] Por. Zeszyty Naukowe nr 44 s. 123-124

[59] *„Dafne”* jest najwcześniejszą zachowana w całości operą niemiecką. Libretto wzorowane było na pierwszej operze niemieckiej *„Dafne”* Schütza. Pierwowzorem dla *„Jupiter und Io”* była kompozycja Abatiniego *„Ione”*.

[60] Kantata skomponowana dla niego przez Scarlattiego miała tak zdumiewająco wysoki zakres rejestru sopranowego, że zmuszała do kapitulacji każdą, primadonnę.
Por. W. Haas op. cit. s. 96

[61] Por. „Muzyka” 1987 nr 2 s. 65

[62] Por.The New Grove, op. cit. s. 559

[63] Por. W. Haas, op. cit. s. 109

[64] Por. Wł. Szumowski, op.cit. s.27

[65] Por. P. Browe, op. cit. s. 92

[66] Por. W. Haas op. cit. s. 88-89

[67] P. Barbier, op. cit. s. 110

[68] jw. s. 111-112

[69] Wspomina o tym np. angielski ambasador Keene: *„Wieczorem jego rozrywki polegają na słuchaniu, jak Farinelli śpiewa pięć tych samych włoskich arii, które śpiewał przed nim po raz pierwszy i które ciągle wykonuje co wieczór od prawie dwunastu miesięcy”*.
List Keene’a do Newcastle’a, 2 sierpnia 1738, cyt. Przez Armstronga, Elisabeth Farnese..., s. 344, por. również W. Haas op. cit. s. 89

[70] P. Barbier, op. cit. s. 117

[71] Dekret nominacyjny Filipa V, Arch. Pałacu Królewskiego w Madrycie, Exp. Personales, Broschi, Caja 143/16

[72] P. Barbier, op. cit. s. 127-128

[73] jw. s. 162

[74] jw. s. 149

[75] J. A. Vallejo-Nágera, op. cit. s. 113

[76] P. Barbier, op. cit. s. 190

[77] Ch. W. Gluck po przybyciu w 1773 roku do Paryża musiał przeredagować i transponować partię Orfeusza w swojej słynnej operze *„Orfeo ed Euridice"*, przystosowując ją dla wysokiego tenora. Podczas wiedeńskiej prapremiery była ona wykonywana przez kastrata Gaetano Guadagniego.

[78] P. Barbier, op. cit. s. 101

79 Charlesles de Brosses (7.02.1709 Dijon - 7.05.1777 Paryż) z wykształcenia był prawnikiem. W 1730 roku został radcą prawnym w stolicy Burgundii Dijon, a w 1741 roku na mocy nominacji króla Ludwika XV przewodniczącym parlamentu tej prowincji. W 1739 roku wybrał się z grupą burgundzkich przyjaciół w trwającą niemal rok (od lipca 1739 do kwietnia 1740) podróż do Włoch trasą: Genua - Mediolan - Werona - Mantua - Viecenza - Padwa - Wenecja - Bolonia - Florencja - Livorno -Rzym - Neapol i okolice - Rzym i okolice - Modena - Mediolan - Turyn. Obserwacje swoje zawarł w 58 listach adresowanych do przyjaciół.
Por. Muzyka op. cit. s 55

[80] Jw. s. 58-72

[81] Atto Melani - włoski kastrat - sopranista. Jeden z czterech synów (wszyscy byli kastratami) dzwonnika katedralnego. Oprócz śpiewu zajmował się kompozycją i prowadził działalność impresaryjną. Był szpiegiem i tajnym agentem kardynała Mazariniego.
Por. R. Rolland, op. cit. s. 59

[82] W przedstawieniu śpiewał jeden z braci Melaniego i niejaka Checca z Florencji.
Por. jw. s. 30

[83] Zbiegli na skutek konfliktu z papieżem Innocentym X Barberini
byli właścicielami wielkiego, mogącego pomieścić 3000 osób teatru w
Rzymie, w którym począwszy od roku 1632 wystawiono wiele oper.

[84] Por. R. Rolland, op. cit. s.65-66

[85] List Atto Melaniego do księcia Mattiasa z 12 stycznia 1647 roku
Por. jw. s. 76

[86] List Anny Austriaczki do Mattiasa z 23 maja 1647 roku.
List Melaniego do Mattiasa z 25 czerwca 1647roku.
List Mazariniego do Mattiasa z 10 sierpnia 1647 roku
Por jw. s. 79

[87] Wg W. Haasa przyczyną było zabójstwo ojca dokonane w afekcie przez „szalonego Eunucha", jak zwykło się określać Caffarellego. Pomimo swego czynu kastrat otrzymał od króla paszport ważny przez trzy dni, co umożliwiało mu swobodne opuszczenie Francji.
Por. W. Haas op. cit. s. 78
Zupełnie inny powód wyjazdu Caffarellego z Francji podaje J. A. Vallejo-Nágera: *„W 1753 roku kazano mu udać się do Francji, gdzie oczekująca dziecka córka królewska chciała koniecznie posłuchać kastrata. Caffarelli bawił ją śpiewem aż do rozwiązania. Szczęśliwy Ludwik XV posłał mu przez dworzanina uroczą złotą tabakierkę. Śpiewak, miast wyrazów wdzięczności, jakich można by się spodziewać w tych okolicznościach, pokazał osłupiałemu dworzaninowi kolekcję trzydziestu bez mała pudełeczek do przechowywania tabaki, z których każde było bardziej wyszukane (przynajmniej tak twierdził) od królewskiego podarku. Wobec tak nieoczekiwanej reakcji posłaniec odrzekł jedynie, że tego rodzaju tabakierkami król zwykł obdarowywać ambasadorów, a oni zawsze czuli się zaszczyceni. „A więc powiedz królowi, żeby kazał śpiewać ambasadorom" – odpalił kastrat. Nazajutrz otrzymał nakaz opuszczenia Francji, z czego bardzo się ucieszył. Mógł wracać do Neapolu i... urządzać kolejne skandale"*.
Por. A. Vallejo-Nágera, op. cit. s. 127

[88] P. Barbier, op. cit. s. 101-102

[89] Baldassare Ferri urodził się 9 grudnia 1610 r. Był pierwszym śpiewającym kastratem, któremu udało się zrobić oszałamiającą międzynarodową karierę. W 1622 r. trafił pod opiekę kardynała Crescenzio pełniącego funkcję Arcybiskupa Orvieto zasilając szeregi chóru katedralnego. Następnie został przez Crescenzio zabrany do Rzymu celem dalszej edukacji u Vincenzo Ugoliniego późniejszego *maestro* w *„Cappella Giulia"*. Dalszą naukę kontynuował w Neapolu, skąd w 1625 r. udał się na dwór króla Władysława IV, w służbie którego pozostał aż do 1655 r. Po wyjeździe z Polski Ferri trafił na dwór wiedeński, gdzie oklaskiwany przez dwóch kolejnych cesarzy – Ferdynanda III i Leopolda I – dożył swojej artystycznej emerytury zyskując powszechny szacunek i uznanie, czego dowodem może być fakt, iż Leopold przyznał kastratowi dożywotnią rentę, umieszczając jednocześnie w swojej sypialni, obok portretów innych monarchów, również wizerunek kastrata, opatrzony podpisem: *„Baldassare Ferri, Re Dei Musici"*.

Uwielbiany w niemal całej Europie. Ferri odbył kilka podróży, m.in. na zaproszenie królowej szwedzkiej Krystyny udał się do Sztokholmu. Jego wizyta na dworze sztokholmskim urosła do legendy, albowiem z powodu wojny, dla zagwarantowania bezpiecznego przejazdu

śpiewaka, na mocy specjalnych dekretów wydanych przez Krystynę i Zygmunta III, wstrzymane zostały wszelkie działania wojenne. Wiadomo również, że kastrat w 1669 r. albo na początku 1670 r. koncertował w Londynie. Ostatecznie w 1680 r. (wg innych źródeł w 1675 r.) powrócił do Włoch. Zmarł 18 listopada 1680 r. w rodzinnej Perugi.

[90] *„Kann als einer der beruhmtesten Sanger aller Zeiten gelten“*.
Por. Z. Chaniecki: „Dyskantyści w kapelach polskich od XVI do XVIII wieku. Discantistae castrati”. „Muzyka” nr 4 (71) 1973 r. i nr 1 (72) 1974 r.

[91] Por. W. Haas op. cit. s. 48-49

92 K. Opaliński: „Satyry”.
Wrocław 1953 r. s. 18

[93] Relacja ta dotyczy uczty, którą 25 czerwca 1635 roku w Toruniu wyprawił Krzysztof Radziwiłł na cześć posłów francuskich i holenderskich:
K. Ogier: „Dziennik podróży do Polski 1635-1636”
Gdańsk 1960 r., cz. I s. 94

[94] Por. Z. Chaniecki, op. cit. s. 43

[95] A. Jarzębski: „Gościniec albo opisanie Warszawy...”
Warszawa 1909 r. s. 27

[96] J. U. Niemcewicz: „Zbiór pamiętników”.
Lipsk 1840 r., tom IV s.143

[97] Byli to: Paolo Filipioni, ksiądz Baltazar i Izydor.
Por. Z. Chaniecki, op. cit. s. 44

[98] Luigi Ludovico Marchesi ur. 8 sierpnia 1754 r. w Mediolanie. Artystyczne początki śpiewaka związane były z chórem katedralnym w rodzinnym mieście. Debiut operowy kastrata odbył się w 1774 r. na deskach rzymskiego *„Teatro delle Dame”*. Śpiewak, podobnie jak wielu jego poprzedników rozpoczynał swoją karierę od ról kobiecych, debiutując w słynnej operze G. B. Pergolesiego *„La Serva Padrona”*. W 1782 r. wystąpił w Turynie w *„Il Trionfo della Pace”* Bianchiego. Artysta odnosił oszałamiające sukcesy zarówno we Włoszech, jak i w Niemczech. W 1785 r. Marchesi udał się do Petersburga, ale przerażony rosyjskim klimatem wyjechał do Wiednia, skąd w 1788 r. przeniósł się do Londynu. Pobyt w stolicy Imperium Brytyjskiego przyniósł śpiewakowi tak wielki rozgłos, iż zaczęto go nazywać *„największym śpiewakiem swoich czasów”*.
W 1796 r. wiedziony patriotycznymi pobudkami kastrat odmówił zaśpiewania przed Napoleonem, gdy ten, na czele wojsk okupacyjnych wkroczył do Mediolanu. Zbudowani jego zachowaniem Mediolańczycy okrzyknęli go bohaterem narodowym.

W 1801 r. podczas inauguracji *„Teatro nuovo in Trieste”* Marchesi wystąpił w *„Ginevra di Scozia”* Mayra, jednakże powoli, acz nieuchronnie dobiegała końca kariera tego wielkiego artysty. W 1806 r. ostatecznie pożegnał się ze sceną i przeprowadził do swojej willi w Inzado, gdzie zmarł 14 grudnia 1829 r.

Po wycofaniu się z czynnego życia artystycznego Marchesi nie popadł w zapomnienie. Starał się co jakiś czas – o ile zdrowie mu na to pozwalało – przypominać o sobie aranżując prywatne koncerty. Część z nich miała charakter dobroczynny, a dochód przeznaczał zwykle na potrzeby biednych dzieci z sierocińców.

Marchesini uchodził za najlepszego śpiewaka swoich czasów. Zajmował się również kompozycją. W Londynie opublikował zbiór *„Ariette Italiane”*, a także kieszonkowy solfeż.

Jako osoba, Marchesi był prawdopodobnie najprzystojniejszym kastratem wszech czasów. Podczas występów w Londynie w latach dziewięćdziesiątych XVIII w. Pewna *madame* Maria Cosway opuściła męża i dzieci , by móc przez parę lat podążać za śpiewakiem po całej Europie. Za życia kastrata panowało powszechne przekonanie, iż był on adorowany przez całą żeńską populację Rzymu. Śpiewak stanowił klasyczny przykład wielkiej gwiazdy swojej epoki, ze wszystkimi dobrymi i złymi przymiotami. Bywał istną zmorą impresariów, z powodu swoich wymagań. Do kanonu jego zachowań należało wysuwanie żądań dotyczących występów. Marchesi zwykł był pojawiać się na scenie konno, mając na głowie ozdobny hełm zwieńczony bajecznie kolorowym pióropuszem – nie niższym, niż na jeden jard – pytając niewinnie *„gdzie ja jestem?”*. Biada, jeśli nie chciano spełnić jego żądań. Obrażony gwiazdor natychmiast opuszczał teatr i ostentacyjnie przechodził do konkurencji. Raz, omal nie przypłacił życiem takiego zachowania. Fanatyczni poplecznicy sopranistki Luizy Todi (jedna z najwybitniejszych śpiewaczek swojej epoki; występowała w Warszawie na przełomie marca i kwietnia 1784 r.), będącej jego wielką rywalką, usiłowali go otruć w 1791 r. O innej próbie uśmiercenia kastrata przy pomocy trucizny możemy przeczytać w wysłanym z Monachium liście Mozarta do ojca z dnia 30 grudnia 1780 r.: *„Czy papa wie, że zacny kastrat Marchesi – Marquesius di Milano – został otruty w Neapolu? I w jaki sposób! Zakochał się w pewnej księżnej, której prawowity kochanek, zazdrosny, nasłał na niego trzech czy czterech drabów i ci dali mu do wyboru – albo wypije czarę z trucizną, albo zostanie zmasakrowany. Wybrał to pierwsze. A ponieważ był włoskim tchórzem, umarł sam... natomiast ci panowie – jego mordercy, żyją sobie spokojnie”*. Oczywiście opowiedziana przez Mozarta historia była zwykłą plotką, albowiem kastrat zmarł niemal pół wieku później.

W. A. Mozart: „Listy”
Warszawa 1991 r. s. 327

[99] Por. A. Żórawska-Witkowska: „Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta”.
Warszawa 1995 r. s. 130

[100] Prapremiera *„Mitridate, rè di Ponto”* (K-87) odbyła się 26 grudnia 1770 roku w *„Teatro Regio Ducal”* w Mediolanie. Obsada premierowa przedstawienia wyglądała następująco: Guglielmo d'Ettore jako *Mitridate*, Antonia Bernasconi jako *Aspasia*, Pietro Benedetti jako *Sifare*, Giuseppe Cicognani jako *Farnace*, Anna Francesca Varese jako *Ismene*, Gaspare Bassano jako *Marzio*, Pietro Muschietti jako *Arbate*. W prapremierowej obsadzie znalazło się aż dwóch kastratów, tj. Pietro Benedetti i Giuseppe Cicognani z Ceseny.

Por. W. A. Mozart, op. cit. s. 127

[101] Wiele bezcennych informacji na temat działalności teatru włoskiego w osiemnastowiecznym Wrocławiu zawdzięczamy badaniom prowadzonym przez dr hab. Walentynę Węgrzyn-Klisowską.
Por. W. Węgrzyn-Klisowska: „Praktyka wykonawcza i repertuar teatru włoskiego we Wrocławiu w XVIII wieku".
Zeszyt Naukowy nr 64 Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Wrocław 1995 r.
W. Węgrzyn-Klisowska: „Działalność muzyczna i kompozytorska weneckiego kastrata Filippo Finazziego i jej śląskie odbicie".
Zeszyt Naukowy nr 74 Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Wrocław 1999 r.

[102] W. Węgrzyn-Klisowska: „Działalność muzyczna i kompozytorska weneckiego kastrata Filippo Finazziego...", op. cit. s. 124-125

[103] Jak wynika z pamiętnika K. Sarneckiego M. K. J. Lubomirski „śpiewaczaka swego kazał rżnąć".
Por. K. Sarnecki: „Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego".
Wrocław 1958 r. s. 33

[104] Por. A. Grabowski: „Dawne zabytki miasta Krakowa".
Kraków 1850 r. s. 174

Bibliografia

1. Wł. Szumowski: „Historia medycyny",Kraków 1946 r., Warszawa 1994 r.

2. C.D.Fitzgerald: „Chiny. Zarys historii kultury", Warszawa l974 r.

3. A. Mez: „Renesans Islamu",Warszawa 1979 r. s. l57

4. Zambaco Pacha: „Les eunuques d'anjord'hui et ceux de jadis", Paris 1911 r.

5. W. Hansen: „Pawi tron", Warszawa 1987 r.

6. C. Coco: „Harem i jego sekrety", Warszawa 1998 r.

7. G. Swetoniusz Trankwillus: „Żywoty Cezarów", Wrocław 1969 r.

8. W Koch: „Uber die russisch - rumanische Kastratensekte der Skopzen", Jena 1921 r.
9. „Dramatyczne wydarzenia", Przedruk za raportem MSW o sektach (2000 r.) http://szwilk.republika.pl/okiem/bog/sekty/sekty_dramat.htm

10. „Gazeta Wyborcza": „Indie. Eunuchy", 19.10.2000 r.

11. D. Lapierre: „Miasto radości", Warszawa 1990 r.

12. Stern Magazin" 21/2000

13. http://www.auschwitz-muzeum.oswiecim.pl/html/pl/historia_KL/eksperymenty_ok.html

14. M. Bukofzer: „Muzyka w epoce baroku", Kraków 1970 r.

15. „Muzyka" 1987 r., nr 2

16. R. Gervaso: „Casanova", Warszawa 1990 r.

17. W. Hass „Słowiki w aksamitach i jedwabiach", Kraków 1975 r.

18. R. Rolland: „Z pierwszych wieków opery", Kraków 1971 r.

19. P. Browe: „Zur Geschichte der Entmannung", Breslau 1936 r.

20. Książeczka do płyty CD: „Alessandro Moreschi. The last castrato". OPAL CD 9823

21. P. Barbier: „Farinelli. Prawdziwa historia genialnego kastrata",Warszawa 1998 r. s. 16

22. P. Barbier: „Histoires des castrats", Paris 1989 r.

23. J. Ekiert: „Lustro epoki", Warszawa 1988 r.

24. J. A. Vallejo-Nágera: „Wielcy odmieńcy I wielcy szaleńcy", Poznań 2000 r.

25. 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

26. „The New Grove Dictionary Of Music And Musicians", Edited By Stanley Sadie. Mpl 1980

27. Ch. Burney, A General History of Music, London 1776-1789 t. IV

28. Zeszyty Naukowe nr 44, Wrocław 1987 r.
29. Dekret nominacyjny Filipa V, Arch. Pałacu Królewskiego w Madrycie, Exp. Personales, Broschi, Caja 143/16

30. Z. Chaniecki: „Dyskantyści w kapelach polskich od XVI do XVIII wieku. Discantistae castrati", „Muzyka" nr 4 (71) 1973 r. i nr 1 (72) 1974 r.

31. K. Opaliński: „Satyry", Wrocław 1953 r.

32. K. Ogier: „Dziennik podróży do Polski 1635-1636", Gdańsk 1960 r., cz. I

33. A. Jarzębski: „Gościniec albo opisanie Warszawy...", Warszawa 1909 r.

34. J. U. Niemcewicz: „Zbiór pamiętników", Lipsk 1840 r., tom IV

35. W. A. Mozart: „Listy", Warszawa 1991 r.

36. A. Żórawska-Witkowska: „Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta". Warszawa 1995 r.

37. W. Węgrzyn-Klisowska: „Praktyka wykonawcza i repertuar teatru włoskiego we Wrocławiu w XVIII wieku".
Zeszyt Naukowy nr 64 Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Wrocław 1995 r.

38. W. Węgrzyn-Klisowska: „Działalność muzyczna i kompozytorska weneckiego kastrata Filippo Finazziego i jej śląskie odbicie".
Zeszyt Naukowy nr 74 Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Wrocław 1999 r.

39. K. Sarnecki: „Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego", Wrocław 1958 r. s. 33

40. A. Grabowski: „Dawne zabytki miasta Krakowa", Kraków 1850 r. s. 174