

**Fekete Miklós**

## **A TERMÉSZETELLENES HANGVARÁZS – A KASZTRÁLTAK HELYE ÉS SZEREPE A 16-18. SZÁZADOK ZENÉJÉBEN**

„*Viva il coltello!*” = „Éljen a (kis) kés!” – hangzott fel az éljenzés hisztérikus tapsvihár közepette számos barokk operaház nézőterén, egy-egy ária után. A kasztrált énekesek csillogó hangja, bravúros technikája lebilincselte a kor hallgatóságát, és a legnagyobbak is – erkölcsi normáikat némiképp rövid ideig eltompítva – elbűvölten hallgatták e természetellenes hangvarázst. Az európai zenetörténeti és zeneirodalmi jelentőségük, művészet-átalakító mivoltuk – abszurd módon – ugyanott serken ki, és ugyanott hanyatlik alá: a pápa vatikáni magánképében.

A zenetörténeti írárok a téma kapcsán többnyire a 16-18. századokra fókuszálnak. És joggal. Viszont az a tény, hogy a 16. század második felében a Vatikán templomi énekesei között feltűnnek a kasztráltak, majd a 19. század utolsó éveiben és a 20. század első éveiben ugyancsak a Sixtus-kápolna kórusából tűnnek le, komoly előzményekkel rendelkezik mind művészi, mind vallási, társadalmi és politikai vonalon. Ezek ismerete nagymértékben hozzásegíthet ahhoz is, hogy kasztrációt ne egy hirtelen felbukkanó újdonságnak tekintsük, hanem egy mély és szerteágazó gyökerekkel rendelkező jelenségnek.

### **A férfiatlanítás indítékai**

A kasztráció több évezreden keresztül a megbélyegzés, megszégyenítés, büntetés, leigázás, vagy akár a bosszú egyik gyakori eszköze volt, ugyanakkor a társadalmi, katonai, adminisztratív, politikai, vallási, majd később a művészi felemelkedés egyik lehetősége is (legtöbb esetben kasztrációként, de bizonyos esetekben akár önkasztrációként is). A kasztrálás, mint a depotenciálás eszköze már az ókori kultúrák zömében fellelhető, nagyobb-kisebb intenzitással (többek között az egyiptomi, perzsa, mezopotámiai, asszír, kínai, török, római kultúrkörökben is). A férfiatlanítás-történet pedig egész a 19-20. századokig tart, amikor államtörvénybe foglalják<sup>1</sup> a kasztráció tiltását és a kasztráltak bármilyen mű alkalmazását.

---

<sup>1</sup> Ennek ellenére több [szub]kultúra a mai napig alkalmazza.

Megemlítünk pár mérföldkövet, mely elvezet a kezdetektől Európa 16. századának zenéjéhez.

Az állatok ivartalanítása már ősidők óta ismert művelet, melynek eredményeképp az állatoknak nemcsak a nemzőképessége, de természete is megváltozik: sokkalta szelídebbek, engedelmesebbek lesznek, és ezáltal alkalmasabbak gazdáik szolgálatára. Talán nem véletlen, hogy már az ókorban, a rabszolgává tett férfiktól is egyfajta megbízhatóságot, „idomíthatóságot” vártak el uraik. Erre mi sem kínálkozott megfelelőbbnek, mint az állatoknál jól bevált kasztrálás. Mi több: azok az eunuchok, akiket a különböző kultúrákban (és tipikusan ilyen a kínai, vagy a török) társadalmi és politikai szerepkörrel is felruháztak, épp azért nyerhették el császáruk, szultánjuk, felettesük bizalmát, mert – mint ahogy egy ókori kínai császár megfogalmazta – engedelmes és hűséges lények, akárcsak a herélt állatok. Persze, ehhez hozzátartozik az is, hogy családalapítási képességük hiányában nem jelentettek konkurenciát<sup>2</sup> a hatalmon lévőnek, sem leszármazási, sem vagyönörökítési szempontból. Kínában például az eunuchok olyannyira befolyásosak lettek, hogy a Ming-dinasztiában, a 14. századtól kezdődően a pekingi Tiltott Város<sup>3</sup> számos jelentős adminisztratív, politikai és katonai tisztségét lefedték és ellenőrizték, és néha a miniszterek rangján is felül-emelkedtek. Számuk és jelentőségük a Ming-dinasztia korában érte el tetőpontját, amikor a császár kb. 70.000 eunuchot alkalmazott birodalomszerte. Ez a rendszer fennmaradt egész a 20. század elejéig, az 1911-es forradalom kitöréséig és az utolsó császári dinasztia megszűnéséig. Ekkor kb. 470 eunuchot száműztek a Tiltott Város palotáiból. Hogy mennyire jelentős tisztségeket is betöltöttek, Gary Taylor és Pelle János megemlíti (Taylor 2000, 37; Pelle 2005), hogy pl. az Asszír Birodalomban az első eunuch volt a hadsereg főparancsnoka is; a Bizánci Birodalomban két olyan tábornokot és egy tengernagyot tartanak számon, kik eunuchok voltak; a 15. századbeli Kína tengernagya is eunuch volt, valamint a 16-17. századi Török Birodalom számos nagyvezíre is.

---

<sup>2</sup> Például a Török Birodalomban a hatalom utódlása szabályozatlan volt, és szinte minden háremhölgy, aki fiúgyermeket szült az uralkodónak, saját gyermekét akarta látni a trónon. A szultánok azért engedték át sok területen az irányítást eunuchjaikat, mert biztosak voltak felőlük, hogy nem alapítanak saját családot/dinasztiát, s utódaik révén nem törnek uralmuk megdöntésére.

<sup>3</sup> A pekingi Tiltott Város 1406-1912 között jelenti a kínai császárok lakóhelyét (a Ming- és a Csing dinasztiák 24 császáranak otthona) és ugyanakkor a kínai birodalom ceremonális és hatalmi központját. A 720 000 m<sup>2</sup>-en levő területen elhelyezkedő faépületkomplexum 1406-1420 között épült fel, és 8707 szobát tartalmaz (1987-től a világörökség része).

A rómaiak és a törökök nagy létszámú eunuchot alkalmaztak évszázadokon át, viszont mindkét birodalomban tiltott volt a kasztrálás (vagy csak felügyelt körülmények között szabadott). Ezért, a hárentartók a „civilizáció periferiáján” élő rabszolgákat vásárolták fel. A történelemírás úgy véli, hogy a középkorban és a kora újkorban Afrikában végezték a legtöbb rabszolga kasztrálását, s innen „exportálták” a feketebőrű arab eunuchokat (pl. a Török Birodalomba is, vagy a mórok által meghódított Hispániába, Cordobába és Granadába). A kasztráltak eladása bizonyult a legjobb emberkereskedelmi üzletnek. Leo Africanus leírja a 10. században, hogy az emberkereskedőknek érdekük volt a felvásárolt fiú rabszolgákat férfiatlanítani, mert ebben a korban lány rabszolgáért 15 dinárt, fiúért 20 dinárt, eunuchért viszont 40 dinárt fizettek a piacon (Pelle 2005).

### A keresztény nézőpont

A kasztráció történetének egy másik fontos mérföldköve a téma keresztény/egyházi megközelítése. A keresztény teológiának ez a téma hosszú évszázadokig fogas kérdést jelentett. És, az sem véletlen, hogy a Róma, illetve a Bizánc központú keresztény nézőpontok nem fedték egymást e kérdésben. No, de miről is van szó? Van a Bibliában három „problematicus” szövegrész (két ószövetségi és egy újszövetségi), melyek nemcsak, hogy magyarázatra szorulnak, de még egymásnak is ellentmondanak:

1. Mózes ötödik könyve a következőt írja (5 Mózes 23:1): „Az olyan ember, akinek heréjét szétzúzták vagy kivágták, vagy akinek a szeméremtestét levágták, ne jusson be az Úr gyülekezetébe!” (Szt. István Társulati Biblia)
2. Ézsaiás/Izajás üzenete a következő (Ézsaiás 56: 3-5): „Ne mondja a herélt sem: ím, én megszáradt fa vagyok! Mert így szól az Úr a heréltnek: akik megőrzik szombatimat és szeretik azt, amiben gyönyörködöm, és ragaszkodnak az én szövetségemhez: adok nékik házamban és falaimon belül helyet, és oly nevet, amely jobb, mint a fiakban és lányokban élő név; örök nevet adok nékik, amely soha el nem vész” (Károlyi-Biblia).
3. Máté evangélista (Máté 19:12) beszámol arról, hogy: „[Mert] vannak *férfiatlanok*, akik anyjuk méhétől fogva úgy születtek; vannak férfiatlanok, kiket emberek férfiatlanítottak meg; és vannak férfiatlanok, kik önmagukat férfiatlanították meg a mennyek országáért” (Kecskeméthy-Biblia). A Károlyi Gáspár-féle vizsolyi biblia fordításában a férfiatlant heréltnek nevezi: „Mert vannak *herélt*ek, a kik anyjuk méhéből születtek így; és vannak heréltek, a kiket az emberek he-

réltek ki; és vannak heréltek, a kik maguk herélték ki magukat a mennyeknek országáért.” (Károlyi-Biblia). Az görög eredeti, illetve az angol bibliafordításokban (már a King James-félettől egész a mostaniakig) következetesen *eunuch* jelenik meg, a Luther-féle német fordításban pedig herélt (*verschnitten* = *kastriert*).

Kitűnik, hogy a Mózesi, illetve az Izajási részletek egymásnak teljesen ellentmondanak. És innen a bonyodalmak. Ahhoz, hogy a középkor (és az azt követő századok) egyházi állásfoglalását, és a témában hozott döntéseit megértsük, szükséges, hogy az írásmagyarázatról is szót ejtsünk:

A középkori szentírás-magyarázat történetéből – Aquinói Szt. Tamásnál egészen Dante *XIII. leveléig* – ismerjük a szövegek négyféle értelmezési lehetőségét. Ez a négy egymásra épülő réteg a 1) *sensus litteralis* – a szó szerinti, konkrét tartalmú; 2) *sensus allegoricus* – az allegorikus; 3) *sensus tropologicus / moralis* – az erkölcsi/morális; és a 4) *sensus anagogicus* – anagogikus, azaz érzékfölötti, misztikus. Anélkül, hogy a biblia magyarázatának tudományába, az exegetikába mélyebben elmerülnénk, a Máté-evangéliumrészletet illetően két dologra térjünk ki (ebben segítségül hívom Csobó Péter értelmezését):

1. Origenész keleti egyházatya allegória-értelmezésében (Tuchel 1998, 121) a három kategóriából „az első a vágytalanul születetteket jelenti, a második a sztoikus vagy más eretnek eszményektől vezérelt aszkézist, a harmadik pedig a szenvedélynek a testből való kimetszését «az élő és ható, és minden kétélű fegyvernél élesebb szó» által, ám a test érintése nélkül” (Csobó 2008, 34).
2. Szent Jeromos egyházatya (kinek nevéhez a *Vulgata* fordítása, kiadása köthető), és őt követve több teológus úgy véli, hogy a Máté evangéliumának idevágó részében az első két herélt típus a testi kasztrációt jelenti (hasonlóan a mózesi részlet üzenetéhez), viszont a harmadik típus a szó általi kasztrációt jelenti (hasonlóan az izajási szövegrész értelméhez).

Ezek az értelmezési változatok azért fontosak, mert ezeknek köszönhetően a nyugati korai kereszténységben az eunuchok és kasztráltak nem kaptak helyet az egyházi hierarchiában. Ezzel ellentétben, a keleti korai kereszténységben az eunuchok viselhettek akár egyházi tisztségeket is, és nem csak adminisztratív, politikai vagy katonai tisztségeket (mint az említett Kínában, vagy az iszlám térség döntő többségében). Arab krónikások jegyezték fel, hogy Romanus Lecapeus bizánci pátriárka 711-ben kasztráltatta fiát, Theophylactust, aki ezután követte őt a magas egyházi méltóságban.

Az önkasztrálás – valószínű, hogy épp a Máté-evangélium szó szerinti értelmezése következtében – a korai kereszténység századaiban jelentősen

elterjedt (több korakeresztény csoportosulás, ún. szekta is alkalmazta). Olyannyira, hogy a gyors elterjedés megállítására a 325-ös Niceai Zsinat határozatot fogadott el. Egy bő évszázaddal később, 443-ban, az egyház ki is tiltotta az önkasztrálókát az egyházi tisztségekből – ebből is következik, hogy elég sokan lehettek ebben a helyzetben. Az *Erfurti Krónika* (1261-1266) feljegyzése szerint feltehetőleg I. Márton pápa (649-655) volt az, aki rendeletben szabályozta, hogy misét csak olyan pap tarthat, aki „*testiculos habet*”, azaz „viseli heréit”.

Tudjuk, hogy a későbbiekben is az egyház tiltotta mind az önkasztrálást, mind az idegenek általi kasztrálást, viszont nemcsak hogy nem büntette, hanem – bár láthatatlanul, nyomtalanul és lekövethetetlenül – nagymértékben támogatta is (ha a *castrato* énekesekre gondolunk).

### **Kasztrálás a művészetért**

A középkori keleti (bizánci) kereszténységben elterjedt volt az eunuchok alkalmazása. A történelemírás szerint a 4. század végén és az 5. század első éveiben Arcadius császár felesége iktatta be az első eunuchot az egyházi kórustagok közé, és hamar rájöttek, hogy az eunuch kórustagok egy váratlan, meglepő, de hasznos „melléktermékei” a háremőri kasztrációnak (Taylor 2000, 39). A gyakorlat annyira meghonosodott a Bizánc-központú Keleti Egyházban, hogy az eunuch-kórusok nyolc évszázadig virágoztak, egész a 4. kereszties hadjáratig (1202-1204-ig), amikor az európai csapatok kirabolták és ellehetetlenítették Konstantinápolyt is. Akkor hirtelen eltűntek a kasztrált eunuch-kórusok. De hamarosan felbukkantak máshol.

A középkori nyugati (római) kereszténység nem engedélyezte az ún. „háztartási” eunuchok (szolgák, [hárem]őrök) alkalmazását. Így, értelemszerűen, az adminisztrációs, politikai, katonai tisztségekben sem találunk eunuchokat. Viszont, keleti mintára, megjelentek az énekes kasztráltak Rómában is: az 1550-es években már bizonyított jelenlétük, viszont, feltehetően – de nem bizonyíthatóan – erre már a kereszties hadjáratok idején, a 12-13. században sor került (Taylor 2000, 39).

Róma hivatalosan soha sem fogadta el a kasztrációt, de gyakorlatban épp ő motiválta és támogatta leginkább elterjedésüket, fejlődésüket. Mondhatjuk azt is, hogy a kasztrált-kultusz születési és virágzási helye Róma, pontosabban a pápai magánkápolna kórusa. De vajon miért ennyire ambivalens a katolikus egyháznak a viszonya a kasztráció jelenségéhez kötődően? Ismét az exegézist hívjuk segítségül. A középkorban a római katolikus egyház – a héber hagyományokra alapozva – „betartja” Szent Pál intelmeit:

1. 1 Timóteushoz 2:11-15: „Az asszony csöndben, engedelmes lélekkel hallgassa a tanítást. Nem engedem, hogy az asszony tanítson, sem azt, hogy a férfin uralkodjék, hanem maradjon csöndben. A teremtésben is Ádám volt az első, Éva utána következett; Ádámot nem vezették félre, de az asszony hagyta, hogy félrevezessék, s bűnbe esett. Azáltal üdvözülni, hogy vállalja az anyaságot, kitart a hitben, a szeretetben, a szegénységben és a tisztességben” (Szt. István Társulati Biblia).
2. 1 Korinthusbeliekhez, 14: 34-35: „Az asszonyok hallgassanak összejöveteleiteken (*mulier taceat in ecclesia*). Nincs megengedve, hogy beszéljenek, nekik engedelmeskedniük kell, ahogy a törvény is mondja. Ha tudni akarnak valamit, kérdezzék meg otthon a férjüktől, mert az asszonynak nem illik az Egyházban beszélnie.” (Szt. István Társulati Biblia)

A beszédet pedig – „értelemszerűen” – kiterjesztették az éneklésre is, és ez a tiltás pápai rendeletek formájában egész 1826-ig többször megismétlődött (Csobó 2008, 41). Így, a szertartásbeli éneklésben a nők és lányok nem kaphattak helyet. A középkori egyszólamúságban ez még nem jelentett gondot, de a többszólamúság kialakulásával és gyorsiramu fejlődésével egyre nagyobb lett az igény az ambitus teljes kihasználására, és ekképp a fiúénekesekre és a falzettistákra (kontratenorokra) egyre nagyobb szerep hárult.

Matthew Boyden szerint (2009, 15) nem tudni pontosan, mikor kezdődött el nyugaton a tudatosan irányított kasztrálás, de a 16. század második felében már elterjedtnek számít. A Grove lexikon John Rosselli által írt *Castrato* szócikke megjegyzi, hogy a kasztrálás eljárása valószínűleg Spanyolországból terjedt el (az arab világ közvetítésével), de hamar a teljes Olaszországra szétterjedt, illetve egyes délnémet kisállamokba is átszivárgott. Az első dokumentált kasztrált énekesek Ferrarában és Rómában működnek már 1550-1560 körül. Feljegyzés tanúsítja, hogy 1562-ben egyes kasztráltak helyet kaptak a Sixtus-kápolnában (mint. pl. a *spagnoletti* Hernando Bustamante), mások (hatan) legkésőbb az 1574-es évben csatlakoznak a Lassus által vezetett, V. Albrecht bajor herceg müncheni udvarának templomi kórusához (Grove; Milner 1973, 250). V. Sixtus pápa 1599-ben<sup>4</sup> újjászervezi a Sixtus-kápolna és a Szent Péter bazilika kórusát, és a felső szólamokban – ahol eddig fiúk és falzettisták énekeltek – helyet enged a kasztráltaknak, akik egy évtized alatt, 1609-re átveszik a vezető énekesi pozíciókat és teljesen kiszorítják a szopránt és altot éneklő fiúkat és

---

<sup>4</sup> Erről először a Sixtus-kápolna 1599-es fizetéslistái tanúskodnak.

falzettistákat. Érdekesmód, Németország protestáns részén is feltűntek. Giovanni Andrea Bontempi olasz kasztrált, zeneszerző, zeneelméletíró és zenetörténetíró a velencei működését követően, 1650-ben I. Johann Georg drezdai választófejedelem udvarába szerződött (első olasz kasztrált-énekesként és operaszerzőként), és 1657-től Heinrich Schütz udvari másodkarmestere is.

A kasztráció elterjedésének korai szakaszában, a 16. század második felében, a kasztráltak kizárólag templomi énekesek. Bizonyítékok támasztják alá azt a tényt is, hogy a 17. századi Olaszországban a zenei célú kasztrációra – az egyházi irányításnak is köszönhetően – sok esetben úgy tekintenek, mint a cölibátus<sup>5</sup> egy speciális, művészi formájára. Az egyházi törvények tiltották a kasztrálttal való házasságot, de a tiltás mintegy kárpótlásaként az egyház arra buzdította őket, hogy vegyék fel az alsó papi rendeket, főképp, ha a templomhoz tartozó kórus énekesei vagy szólistái voltak.

Természetesen, a kasztráció folyamata mögött sokkal több minden meghúzódik: egyik részről főként a csodás hang konzerválásának szándéka és annak élvezete (főként, hogy a nőket az egyház száműzte a templomi éneklésből), másik részről a család és a saját anyagi biztonság megteremtése (Grove).

A templomi éneklésben betöltött jelentős szerepüknek, és hangjuk csodálatosságának következtében, a kasztrált énekesek elterjedésének mértéke kétségtelenül közrejátszik az opera műfajának felvirágzásában, és így az egyre kedveltebbé váló új műfaj magaslatra emeli a kasztrált énekeseket. Az akkori Vatikáni pápai (egyházi) államban<sup>6</sup>, az új műfajban, az operában sem engedélyezték a nőket színpadra állni. XI. Ince pápa 1686-ban megtiltja a nők színpadra állását, így egész 1769-ig kasztráltak énekelik a női operaszerepeket is, annak ellenére, hogy hivatalosan az egyház is tiltja a kasztrációt (Grove). Így nem meglepő, hogy az 1780-as években csak a római templomokban és kápolnáknak több mint 200 *castrato* énekest alkalmaztak (Stanley 2006, 19). Sok esetben az operaszínpadon is a templomi alkalmazottak léptek fel, sőt, még a Sixtus-kápolna egyes jelentős *castrato* énekesei is felhatalmazást kaptak arra, hogy az operák szerepeiben színpadra lépjenek. A feltérképezett tehetséges gyermekeken sok esetben a beavatkozást is maguk az egyházi vagy világi előljárók támogatták, és a képzésüket is több-

---

<sup>5</sup> A reformáció ezen éveinek összefüggésében talán itt érdemes megemlíteni ennek egy fordított felvetését: Luther Márton épp magát a katolikus cölibátust hasonlítja (1520) az antik Cybele-kultusz papjainak önkasztrációjához (Taylor 2000, 78).

<sup>6</sup> A politikailag szétszakadt 17. századi Itáliában számos kisebb állam mellett öt nagyobb állam működött: Milánó, Firenze, Velence, Nápoly és az Egyházi Állam. Az Egyházi Állam ekkor jelentős földrajzi kiterjedésű volt, és többek között még Bolognát is magába foglalja.

nyire ők biztosították. A rendszerint templomok vagy arisztokrata udvarok mellett létrehozott ún. konzervatóriumok (*conservatorio*) – melyek az árva, vagy kitett gyermekek befogadására és nevelésére szolgáltak – hamar a gyermeki hangot „konzerváló” énekes képzés minőségi központjaivá alakultak át. Nápoly, a kasztráltak „fővárosa” és az olasz barokk opera egyik fellegvára, Bologna, Róma, Genova, Modena, Firenze, Milánó számos ilyen híres zenei intézménnyel rendelkezett, mely sorozatban termelte ki a férfis és a női énekeseket, muzsikusokat. Annak ellenére, hogy a templomban nem juthattak énekesi pozícióhoz, a lányok képzése természetesen továbbra is fontos maradt. A *conservatoriok* mellett Velence neves *ospedale* intézményei is képezték a csodáshangú lányokat (és a tehetséges hangszerjátékosokat), akik előbb a Velencei királyságban, majd a 18. század elejétől egész Itáliában és a jelentősebb európai színpadokon váltak ismertté.

Mivel a kasztrációt mind a világi mind az egyházi törvénykezés tiltotta, a beavatkozást mindig „félíg titokban” vagy balesetnek álcázva végezték el. Épp emiatt nem tudni pontosan, hogy hány fiúgyermek esett ennek a folyamatnak áldozatául. Annyit tudni, hogy a 17. század és a 18. század első felében csúcsonyult a művészetért történő férfiatlanítás, és a feltételezések szerint a 18. század folyamán D-Itáliában mintegy százezer pre-pubertás fiúgyereket kasztráltak a sikeres énekesi jövő reményében, és az 1720-as, 1730-as években évi akár 4000-t is. Az exegetikai okok mellett szociológiai okok is magyarázzák a kasztrálás gyors elterjedését. Pár kivétellel, szinte kizárólag szegény családok gyermekeit kasztrálták – azaz küldték a „kis kés” [*il coltellino*] alá – a jobb megélhetés, és a szülői család eltartásának reményében (tehát a család beleegyezésével). A megélhetés kapcsán ezt írja énektraktátusában Francesco Tosi, a 18. század első felének egyik legnagyobb énektanára és kasztrált énekes: „A szegénység elhítheti a szülőkkal, hogy éneklés és gazdagság kéz a kézben járnak, továbbá azt is, hogy az éneklés megtanulásához más egyébre sincs szükség, mint egy csinos pofikára, és arra a kis beavatkozásra ott alul” (Ortkemper 1995, 31).

A többnyire szegény sorsból származó kasztráltakat egy teljes iparág – az opera (*seria*) – vette körül, hisz az uralkodók, arisztokraták, egyházi előljárók, majd a széles nyilvános hallgatóság is egyre rafináltabb és exotikusabb szórakozásokra vágyott. Ebből az „iparból” regimentnyi operazeneszerző (vagy később oratóriumszerző), énekes, énektanár, hangszeres muzsikus, impresszárió élt. Viszont kevés kasztrált jutott el a sikercsúcsra. Nagyon sokuknak a megaláztatás jutott osztályrészül. A 17. században, akinek nem jutott neves operaszínpad, rendszerint másod- vagy harmadrangú operaházaknál, vagy kevésbé jelentős templomi kórusokban marad. Akiket ott sem tartottak meg, azok sokszor a társadalom kizsárolt-



jaként végezték, pénztelenül, családtalanul. A leghíresebb kasztrált énekesek viszont Európa első igazi *sztrárai* voltak (a későbbi sikerlistás barokk hangszervirtuózokhoz hasonlóan). Épp ezért, a megbélyegző *castrato*, *evirato*, *eunuch* terminusok helyett/mellett, a 17. század végén és a 18. században, mintegy eufemizmusként, a *Musico* megnevezést használják (Grove). 1680 körül, az olasz operairásban az az íratlan szabály terjedt el, miszerint a férfi címszerep kasztrált szerep, esetleg egy kevésbé jelentős szerep is egy második kasztrálté, és ezt követik a tenorok és a mélyebb férfiszólamok szerepei (Grove). Piotr Scholz szerint (2001, 276) a 18. századi férfi operaénekesek 70 százaléka kasztrált énekes volt. Ugyanakkor ki kell emelnünk, hogy számos női szerep is kasztrált-szerep (nőnek öltözött, *szoknyaszerep*).

Hangtechnikai és előadási szempontból a kasztráció nagy „előnye” nem csupán az, hogy nem következik be a mutálás, és, hogy a magasfekvésű „női” (igazából gyermek) hanghoz nagyobb hangerő és méretesebb tüdő társul, hanem az is, hogy a már meglévő hangtechnikát zökkenésmentesen, kihagyások nélkül, és a már meglévő éneklési mód továbbcsiszolásával lehet tökéletesíteni, és nem kell megszakítani, majd előről kezdeni a megváltozott/megmélyült hangú, 15-16 éves ifjúval (Grove). Képzésük, értelemszerűen, mindegyikük esetében kiskorban kezdődött, és ez egy 6-10 éves intenzív folyamatot jelentett, ahol az énektechnika tökéletesítése mellett zeneelméleti, zeneszerzési (ellenponttani) ismereteket is elsajátítottak, valamint hangszertanításban is részesültek (legtöbbjük ügyesen csembalózott). A Grove szótár *Castrato* szócikke ki is emeli, hogy a 18. századi híres ének-iskolák is a kasztráltak nevéhez fűződnek – ezek közül kettő messze kiemelkedő: a Francesco Tosié és a Giovanni Battista Mancinié<sup>7</sup>. Remek énektechnikájukat nagy tüdő segítette, ami lehetővé tette, hogy csaknem egy percig képesek legyenek egy hosszú dallamívet megszólaltatni. Főképp az áriák da Capo részében, az ABA forma visszatérő szakaszában bizonyították énektechnikájuk tökéletességét: csodás díszítéseiket, *fioritura*ikat, improvizációikat, önálló kadenciáikat, vokális agilitásukat és könnyedségüket, nagy ambitusukat, regiszterek közötti játszi átmeneteiket, hosszú dallamíveiket.

A felnőtt kasztrált-énekesek többnyire rendkívül műveltek is voltak, mind általános műveltségi, mind zenei téren. Tudjuk róluk, hogy a legmagasabb arisztokrata körök gyakori meghívottjai és beszélgető partnerei is. Sokuk széleskörű irodalmi műveltséggel rendelkezett. Egyesek óriási magánkönyvtárakat létesítettek, festménygyűjteményeket hoztak létre.

---

<sup>7</sup> Ezek az énekiskolák olyan jelentőségűek, mint pl. Johann Joachim Quantz fuvolaiskolája, vagy Carl Philipp Emanuel Bach billentyűsöknek szánt útmutatója.

Az 1750-es évektől kezdődően, a kasztráltak száma fokozatosan csökkenni kezdett. A század közepén az aktív kasztrált énekesek száma évente még többszázra rúgott, viszont a gazdasági növekedés és fejlődés, a szekularizáció, valamint a pápai hatalom meggyengülése, gazdasági elerőtlenedése maga után vonta a kasztráció fokozatos hanyatlását is. Az operai életben a 19. század első évtizedei végérvényesen kiszorították a kasztráltakat (Olaszországban 1860-ban törvénytelennek nyilvánították a kasztrációt, de már nagyjából az 1830-as években szinte teljesen eltűnt – Grove *Castrato* szócikk). Az utolsó ismert operai szerep Meyerbeer *A kereszties lovagok Egyiptomban* (1824) operájának főszerepe, melyet Giovanni Battista Velluti énekelt. A Római Katolikus Egyház álláspontját továbbra is a paradoxállapot jellemezte: bár a törvény tiltotta – és alkalmazása elméletileg halálbüntetést vont volna maga után –, a Vatikánban a teljes 19. században is kasztrált férfiak énekelték az egyházi művek magas szólamait (a napóleoni megszállás hét évének megszakításával). Így maradhatott pozícióban pl. Alessandro Moreschi (1858-1922) is, a Sixtus-kápolna kórusának „utolsó” kasztráltja, akiről 1902-1904 között hangfelvételek is készültek, és aki 1913. húsvétjáig hivatalos énekes volt a Cappella Sistinának. 1878-ban XIII. Leó pápa végleg megtiltotta a kasztrálást, ami következtében számuk nagyon megcsappant, de a meglévőket engedélyezte még működni. X. Pius pápa pedig 1903-ban végérvényesen betiltotta a kasztráltak foglalkoztatását is. A Grove *Castrato* szócikke szerint a kasztráltak egyházi jelenléte végérvényesen a 20. század második évtizedére tűnt el.

### **A kasztrálás menete és következményei**

A kasztrációt – a tévhitiek ellenére – mindig a család beleegyezésével végezték. Egyes esetekben a tehetséges fiúénekest egy egyházi vagy világi méltóság pártolta fel (és mecénásként támogatta taníttatásukat is), viszont a legtöbb esetben a *conservatoriók* tehetségkutatói – templomról templomra járva – válogatták ki a fiúénekesek közül a legtehetségesebbeket, és vitték magukkal a család beleegyezésével zenei tanintézményeikbe. Magát a beavatkozást is rendszerint megszervezték „titokban”, majd a hosszas és költséges taníttatást az egyház és az arisztokrácia adományaiból állták (a karitatív tényezőkön túl nekik ez egyfajta befektetés is volt, hisz a tehetséges énekesek később a templomi vagy az udvari zenei élet jelesei lettek). A kasztrálási tilalom miatt viszont a sebészi beavatkozás okaként vagy születési rendellenességet vagy „véletlen” balesetet volt szokás említeni. Többnyire olyan balesetokról számoltak be, mint a lóról vagy fáról való leesés, állatrúgás, állatharapás, vaddisznódöfés. Magát a beavatkozást általában 7-11 éves kor

között végezték, még mielőtt a hormonális változás – és ezáltal a hangméltyülés is – bekövetkezhetett volna. Mivel az esetek többségében szegény család széphanjú gyermekeit kasztrálták (és jóval ritkábban közép- vagy felsőosztálybeliüket), a feljegyzések arról tanúskodnak, hogy a műtétet nem mindig orvos végezte, hanem sok esetben borbély. Így a beavatkozás ára jóval kisebb lehetett. A 19. századot megelőzően a borbélyok zöméről tudni kell, hogy a hajvágás, borotválás mellett – hivatásos orvos hiányában – gyakran láttak el sebészi feladatot is a körömbenövéstől, kelések és gennyes fogíny megpattintásától egész a foghúzásig vagy az állatok kasztrálásáig. Így nem meglepő, hogy sok esetben ezek az ún. borbély-sebészek végezték a kisleányok kasztrálását is.

A kasztrálás számos negatív következménye mellett kiemelendő, hogy maga az eredeti cél sem mindig valósult meg, hisz semmi sem garantálta azt, hogy a beavatkozást követően a gyermek hangminősége megmarad. Sokuk hangja középszerű lett, vagy akár teljesen el is veszíthették hangjukat (Vanherle 2002, 23). A *conservatoriok*ban történő kötelező hangszeroktatásnak köszönhetően, ilyen esetekben is esélyük maradt a fiúknak a hangszeres és zenekari muzsikálás területén maradni.

A zenei célból történő férfiatlanításnak, ivartalanításnak számos módzata létezett az „elegánstól” a durváig, melyet helyzet és beavatkozási feltétel függvényében alkalmaztak. A durvább<sup>8</sup>, de ritkábban alkalmazott módszer az volt, hogy egy kerti metszőollóhoz hasonló „vasollóval” egyszerűen lemetszték a teljes herezacskót, majd utána egy sütővassal beforrasztották az ereket (előfordult, hogy a kettőt összekötötték úgy, hogy izzó vasollóval vágják le a herezacskót). Kissé kevésbé durva változatban egy szikével megmetszték a herezacskót és eltávolították a heréket (*orchietomia*, *testectomia*), majd sütővassal behegesztették a sebet. Elegánsabb változatban – és talán ez volt a leggyakoribb eljárás – kissé megnyitották a herezacskót és elmetstették az ondóvezetékét, vagy egy fogóval vágás nélkül kívülről szétzúzták az ondóvezetékét. Mindkét esetben az eredmény ugyanaz volt: a herék visszafejlődtek és elsorvadtak kb. 40 nap alatt (Koutsiaris 2014, 108).

A beavatkozás fájdalomának csillapítására több módozatot alkalmaztak. Leggyakrabban különböző gyógynövénykivonatokat, morfiumot és egyéb narkotikumot (később étert) használtak általános kábításra és fájdalomszüntetésre, vagy a gyermek két nyaki ütőerét szorították el, mellyel egy

---

<sup>8</sup> A legbrutálisabb ivartalanítási változat, melyet zenei célból történő kasztrálásra sosem használtak, de mely a kínai vagy a afrikai fekete eunochoknál bevett szokás volt, az a teljes nemiszerv-eltávolítás (*penektómia*).

apoplexiás állapotot és tudatvesztést idéztek elő. A kasztráció számos esetben a vérzés, narkotikum-túladagolás vagy a higiéniai feltételek hiánya miatti elfertőződés következtében halállal végződött. Mindezek ellenére a közvélemény egy kis beavatkozásnak tartotta, melyből két hét alatt ki is lábálhatott a gyerek.

A pubertáskori tesztoszteron-termelődés növekedése következtében a fiúk hangszála – méretéhez képest – lényegesen megnő és megvastagszik. Maga a beavatkozás épp ennek szab gátat azáltal, hogy a herékben (*testis*) történő hormontermelődést leállítja, aminek eredményeképpen a gégefő nem nő meg (az ádámcsutka sem alakul ki), és a benne levő hangszálak sem nyúlnak és vastagszanak meg. Viszont a kasztráció a várt eredmény mellett számos hátrányos fizikai következménnyel is járhatott:

- A férfi nemi hormon hiánya miatt a női nemi hormonok (ösztrogén és progeszteron) dominánsakká válnak, és ezáltal látványosak lesznek a női vonások. Megjelenhet az ún. *gynecomastia* (emlő- vagy mellnagyobbadás); a nőkéhez hasonlóan szélesebb lesz a csípőjük; a testizomzat a női izommenyiséghez lesz hasonló, és ezáltal gyéribb, gyengébb a férfi vázizomzat; jellegzetesen nőies a zsírlerakódási hajlam a csípőn, combon, fenéken (egyeseknél megjelent a *steatophygia*, a zsírfarúság).
- Az izom- és szövetfejlődési rendellenességek mellett a beavatkozás több esetben genitális visszamaradás vagy zsugorodást is eredményez, főként, ha kiskorban végzik (Koutsiaris 2014, 108).
- A hormonegyensúly megbomlása miatt a csontozat erőssége gyengül (csonttrikulás), valamint a csontok epifizisei nem erősödnek meg, ezért főként a comb- és bordacsontok hosszúra nőnek. Ez egyrészt az átlagon felüli magasságukat eredményezi (mint azt a korabeli karikatúrák pelengére is veszik), másrészt a szokásosnál nagyobb bordakosarukat és mellkasukat (néha akár a *pectus carinatum*, az ún. „tyúkmell” is megjelenhet, mely a hosszabb bordák, valamint a szegycsont–gerinccsigolyák közötti megnövekedett távolság következtében egy fokozottan előredomborodó bordakosarat eredményezhet). A megnövekedett bordakosár ugyanakkor egy megnövekedett és szokásosnál „erősebb” tüdőnek enged teret, mely a hosszú és díszítésekkel teli frázisok fenntartott és könnyed kiéneklésében a kasztrált énekesek nagy segítségére válik.
- A tesztoszteron-termeléshez kapcsolódó dihidrotesztoszteron-termelődés megszakítása miatt az ágyéki szőrzet, a hónalji szőrzet, az arcszőrzet (szakáll, bajusz), valamint a mellkasi és a végtagokat borító szőrzet legtöbbször nem, vagy csak gyéren fejlődik ki (ún. másodlagos nemi jelleg). Bőrük ennél fogva sima, és testillatuk is nőies. Így talán nem meglepő, hogy a kasztráltak előszeretettel illatosították és parfümözték ma-

gukat. Érdekes pozitívum viszont, hogy a kasztráltak nem kopaszodnak. A homlokon, halántékon, fejtetőn levő hajhagymák dihidrotesztoszteron-érzékenyek. Ez a hormon épp ezeken a feji területeken, ahol a férfiak kopaszodása is leghamarabb megindul, a hajhagymák miniaturizálódásához, minőségi romlásához vezet. Viszont ugyanez a hormon a test többi részén épp ellenkezőjét váltja ki: a testszőrzet növekedését. Így, a tesztoszteron hormon érzékenységének mértéke a legfontosabb tényezője a kopaszodási és szőrösödési hajlamnak. Márpedig a kasztráltak tesztoszteron-termelésük hiányában sem a testszőrzet nem alakul ki, viszont sem a kopaszodás nem jelentkezik.

- A kasztráltak szexuális életéről pletykák, intrikák, botrányos történetek tömkelege maradt fenn. Az orvosi szakvélemények viszont legendának, tévhitnek tartják azt, miszerint az ivartalanított kasztrált nagyobb libidóval rendelkezett volna, és erőteljesebb, jobb teljesítményű szexuális életet élhetett volna (Grove). Kiemelik viszont, hogy nagymértékben befolyásolja a helyzet romlását az, hogy milyen életkorban és milyen módon történik a kasztráció. Minél fiatalabb ekkor a gyerek (6-7 éves) és minél brutálisabb a beavatkozás, annál nagyobb valószínűséggel csökken a libidó intenzitása, sokszor egészen a teljes *aszexualitásig*. Viszont nyugodtan előfordulhat, hogy sokuknak természetesnek tűnő lehet a szexuális életük, azzal a különbséggel, hogy nemzőképtelenek (az ondó- és prosztatafolyadék nem tartalmaz spermiumokat), az erekciójuk az átlagosnál rövidebb és libidójuk minden valószínűség szerint az átlagnál csökkentebb. Ennek ellenére néhányuk regényes szerelmi történetei igaznak bizonyulnak.
- A kasztrációnak viszont számos pszichikai következménye alakulhat ki. A Koutsiaris–Alamanis–Eftychiadis–Zervas szerzőnégyes az *Italian Journal of Anatomy and Embryology* folyóiratban megjelent cikkében kiemeli (2014, 108), hogy gyakori a *neuraszténia*, az idegrendszeri kimerülés, valamint a változó kedélyállapotok és a depresszió (ez főleg az énekes pályafutás végeztével). Véleményük szerint nem ritka a kasztráltak időelőtti öregedése vagy a *senile melancholia* sem.
- A kasztráltak nemisége érdekes képet mutat: fiatal férfiként gyakran gyerekesek arcvonásaik, idősebbként viszont egyre hangsúlyosabban kitűnnek a nőies arc-, test- és jellemvonások. Nem véletlen, hogy sokesetben egy „harmadik nem”-ként kezelik őket: ezt mind a testi hormonális elváltozások, mind a színpadon történő szerepek indokolják (itt természetes volt az, hogy mind férfi-, mind női szerepeket eljátszottak). Mindezeket egybevetve kiemelhetjük, hogy a beavatkozás számos anatómiai deformitással és negatív mellékhatással járhatott. Ennek mértéke

viszont változó és kiszámíthatatlan volt. A feljegyzések szerint volt, akinek erős és telt maradt a hangja, volt, kinek nem; volt, kinek hangminősége megmaradt, volt kinek romlott; voltak magasnövésűek, voltak alacsonyok; voltak testrészarányosak, voltak aránytalanok; voltak csontritkulásosak, voltak egészségesek; voltak melankolikusak vagy depressziósak, voltak életvidámak; voltak szexkalandorok, voltak teljesen aszexuálisak. Egy dologban viszont mind hasonlítottak: gyermekhangúak maradtak öregkorukig.

### **Kirajzás Európa színpadaira és pódiumaira**

A kasztráltak „kirajzása” elsősorban az új barokk műfaj, az olasz opera térhódításának volt köszönhető. Az olasz kasztrált énekesek a 17. század elején már nem csak Olaszországban, hanem több német zenei központban is feltűntek: 1610-től Württembergben, 1637-től Bécsben, a század közepétől Drezdában (Vanherle 2002, 18). A 18. század elejére annyira szétszóródtak, hogy már meghódították Európa összes fontosabb (és gazdagabb) operaszínpadát és templomát Olaszországtól Angliáig és a Skandináv-államokig, Spanyolországtól Oroszorszáig. Épp ezért, a történészek a 18. századi olasz kasztrált énekeseket „a kontinens egyedüli és legismertebb olasz exportjának” nevezik (Finucci 2003, 226). Bár a kasztráltak keresztül-kasul utazták teljes Európát, a hatalmas sikereik ellenére a jelenség sehol sem honosodott meg. Sőt, magát az eljárást az olasz félszigetet leszámítva mindenhol elítélték, brutálisnak, erkölcstelennek és embertelennek tartva. Az olasz zenei iskolarendszerhez (*conservatorio*) hasonlóan Németországban és Angliában is működtek a hagyományos templomi fiúkórusokat képző fiúiskolák, és egyrészt ez a hagyomány volt az, mely nem engedett teret a kasztráció-jelenség alkalmazásának, másrészt az új morális alapokra épülő protestantizmus és anglikanizmus térhódítása vetett ennek gátat (Vanherle 2002, 76). Az olasz énekesek képességeit viszont örömmel kihasználták mind a templomi kórusokban, mind az operaszínpadon.

Talán Európa egyetlen hatalma, ahol nem látták szívesen a kasztráltakat (és az olasz operát), az a Párizs-központú Franciaország. A Grove szótár *Castrato* szócikkében Rosselli kiemeli, hogy Franciaországban, az olasz származású Jules Mazarin bíboros-főminiszter a 17. század derekán megpróbálta ugyan meghonosítani az olasz operát (még Lully ezirányú munkássága előtt), és ezzel együtt a kasztráltak alkalmazását is, viszont ez nem járt sikerrel. A kasztráltak ezt követően nem is jelentek meg az operaszínpadokon, csupán koncertjeiket tartották meg „átutazás” közben, vagy egyes templomoknál fogadták be őket. Egyrészt mindez azért, mert franciák erkölcstelennek és visszataszítóknak tartották a kasztrációt, másrészt pedig,

mert a kialakuló francia nemzeti opera nem vette át és nem igényelte azt a virtuóz és bravúros énektechnikát és énekstílust (*ben cantare*), amit az olasz opera a végletekig felfokozott. A férfi címszerep is rendszerint a tipikus francia barokk *haute-contre* (magas tenor-fekvés) szólam volt. Rousseau, neves *Enciklopédiájában* ki is kel a barbár olasz apák ellen, akik pénz reményében kasztráltatják fiaikat, hogy ezek később hangjukkal gyönyörködtethessék hallgatóikat. Később, amikor énekelni hallja Carestinit, azonnal visszavonja korábbi állítását, hisz „ez oly eksztázis volt, amilyent soha nem éltem át” (Breda 2012, 13). Francisca Paula Vanherle, Lionel Sawkins kutatásaira támaszkodva kiemeli (2002, 72-73), hogy a kasztráltak jelenléte Franciaországban, a közhiedelemmel ellentétben, kimutatható a 17. század közepétől egész a 18. század végéig. Többnyire ugyan a templomi kóruséneklésben alkalmazták őket (többek között a neves udvari *Chapelle Royale*-ban is), de itt sem számottevő jelenlétük; illetve, elvétve operaszínpadokon vagy koncertpódiumokon is megtaláljuk őket. Így például Lully néhány operájának<sup>9</sup> kisebb szerepeiben és a kórusban is fellelhetők, vagy később, a hírhedt *Concert Spirituel* nyilvános koncertjein. 1805-ben, Napóleon, az É-Itáliai hadjárat alkalmával hallotta a kasztrált Crescentinit, kinek hangja annyira elbűvölte, hogy Franciaországba hívta. Crescentini el is fogadta a meghívást, és hat évet töltött Párizsban, elbűvölve a Tuileriák operaházainak hallgatóságát. Paradox módon, az utolsó kasztráltak egyikeként ő az első kasztrált, aki meghódítja a francia operaszínpadot (Vanherle 2002, 73).

A francia elutasítással ellentétben, a jelentősebb spanyol, német, osztrák zenei központokban gyakoriak voltak a kasztrált énekesek. Az olasz *opera seria* és a kasztráltak térhódításának idegen fellegvára viszont London volt. Az Angol Királyságban kezdetben a kasztráltak megjelenését ugyan még hűvösen fogadták, de az olasz *opera seria* londoni sikereivel a kasztráltak is a figyelem középpontjába kerültek. Georg Friedrich Händel, Nicola Porpora, Johann Adolf Hasse és Giovanni Bononcini Londonba érkezése és opera-karrierjeiknek felívelése pedig valósággal az egekbe repítette az olasz opera és az olasz énekesek (primadonnák és kasztráltak) iránt tanúsított szenvedélyt. Az énekesek között pedig Európa legjelentősebb négy énekesztárját találjuk: Faustina Bordoni és Francesca Cuzzoni szopránokat, vala-

---

<sup>9</sup> Annak ellenére, hogy a francia közvéleményhez hasonlóan Lully is elítélte a kasztrációt, mégis néhány ízben alkalmazta őket a színpadon is, az 1670-80-as évek táján. Ismert Antonio Bagniera svájci származású kasztrált igénybe vétele az *Alceste* és a *Cadmus et Hermione* zenés tragédiákban vagy a *Le triomphe de l'amour* balett-komédiában (in: Barbier, Patrick 1998. *Le maison des Italiens: Les castrats à Versailles*. Ed. Grasset. Paris. 98. old.).

mint Senesino (Francesco Bernardi) és Farinelli (Carlo Broschi) kasztráltak. London így a 18. század első évtizedeiben, – Milánótól és Velencétől mintegy átvéve a stafétabotot – az olasz opera Európa legjelentősebb „fővárosa” lett. Ebben a legnagyobb szerepe talán Georg Friedrich Händelnek volt.

Ismert, hogy a nyilvános barokk operaházak közönségikereit nem csupán a zene, hanem (főként) az énekesek teljesítménye határozta meg. A magas hangú női és férfi (kasztrált) énekesek voltak az előadás legfontosabb hajtómotorja. Az operatársulatok rendszerint nem egy előadásra, hanem egy vagy több évadra szerződtek – irdatlan összegekért – a híresebb énekeseket. Ahhoz, hogy a társulat nyereséges legyen, nagyon figyeltek arra, hogy a sztárok mindennemű igényét kielégíthessék, nehogy átpártoljanak a konkurens társulatokhoz, magukkal vive rajongótáborukat (és a bevételi forrást) is. Így érthető az, hogy a siker érdekében a dívak és a kasztráltak (meg az üzleti sikerért felelős impresszáriók) egyfajta nyomást gyakorolhattak a zeneszerzőre, aki az áriák számát (ez presztízskérdés volt), hosszát, nehézségét, ambitusát az épp fellépő énekes hangjára és képességére szabta. Ebben a kényes érdekközegben kellett a zeneszerzőnek úgy egyensúlyoznia, hogy a külső igényeknek is megfeleljen, az ő munkáját is értékelteni tudja (a megélhetése függött ettől), de a saját művészi elképzelését is megvalósíthassa. Ennek a mérőléce az azóta eltelt idő, mely a hatalmas barokk operairodalom javát kiostálta, és többnyire csak a zeneileg értékeseket tartotta meg. Ekképp történhetett az, hogy a siker érdekében sok szerző – háttérbe szorítva a *dramma per musica* eredeti művészi célkitűzését (és indukálva az operaműfaj zeneesztétikai aláhanyatlását és számos későbbi operareform szükségességét) – az operákat az extravagáns áriákra hegyezte ki. Természetesen, az érem másik oldalát jelentette az, hogy tehetséges *prima donna* vagy *primo uomo* (kasztrált) énekesek az áriák visszatérő szakaszában nemcsak vokális, de zeneszerzői vénájukat is bizonyíthatták – itt ugyanis az eredeti dallamot a saját képességük és ízlésük szerint díszíthették és dúsíthatták, kadenciáikban pedig nemcsak hangyi virtuozitásukat mutathatták meg, hanem dallamszerzési tudásukat is. Nagyon sok múlott egy opera sikerében azon, hogy milyen alkotók voltak előadói. Ők ugyanis egy remek operaszerzeményt is elsiklathattak, vagy egy közepes alkotást is felmínősíthettek. Ezt a tényt a zeneszerzők is nagyon jól tudták. Ezért is volt meghatározó a zeneszerző és az előadó közötti művészi munkaviszony. Ahhoz, hogy egy picit bepillantsunk a 18. század első felének londoni operaéletébe, és ezen belül a kasztráltak szerepére, foglalkoztatottságára, nézzük meg a számos operatársulat közül a Händel által irányítottat.



Händel már az olasz opera kiforrott mestereként érkezett Londonba, ahol a haymarketi *The Queen's Theatre*-ben a *Rinaldo*-val debütálva egyre nagyobb sikerrel folytatta az olasz operáinak komponálását és bemutatását. Hamarosan London vezető operakomponistája lett. A *Royal Academy of Musick* részvénytársaságot londoni angol arisztokraták 1719-ben pedig épp azzal a céllal hozták létre, hogy biztosítsanak maguknak egy folytonos kínálatot az újabb és újabb olasz barokk operákból. A két szakaszban működött részvénytársaság számos operát rendelt Európa három, Londonban élő vezető operaszerzőjétől, Händeltől, Attilio Ariostitól és Giovanni Bononcini-tól. Händel szerepe pedig nemcsak zeneszerzőként volt jelentős, de rá hárult a zenekar zenészeinek összetoborzása és előadás közbeni irányítása, valamint a sikert garantáló nagyhírű énekesek szerződtetése is. Händel ennek érdekében többször is Olaszországba utazott, hogy neves énekeseket toborozzon. Ekképp került Londonba a négy szoprán-díva, Durastanti, Bordoni, Cuzzoni, Strada, kik Európa színpadainak legjelentősebb primadonnái voltak, és számos egyéb kasztrált énekes mellett így került a társulathoz *Senesino*, *Carestini*, *Nicolini* és *Caffarelli* is, a 18. század első felének legtehetségesebb kasztráltjai. Händel mintegy 40 operát komponált London számára, melyekben rendszeresek voltak a kasztráltaknak írott szólószólamok. A zeneszerző több mint húsz<sup>10</sup> olyan kasztráltat szerződtetett több-kevesebb évad erejéig, kik rendszeres előadói voltak operái jelentősebb szerepeinek. Händel – és hasonlóan sok más operaszerző – teljes mértékben az ő tehetségükre, technikai képességeikre, hangjuk jellegére szabta a nevesebb szerepek recitativóit és áriáit. A szerződtetett énekesek közül a legjelentősebb kasztrált *Senesino* (Francesco Bernardi) volt, aki 16 évet töltött Londonban (ebből 13-at Händel *primo uomo*-jaként), és aki 17 cím- és főszerepet énekelt a szerző operáiban és oratóriumaiban. Kettejük kapcsolata 1733-ra annyira megromlott, hogy *Senesino* 3 évre átigazolt a *New Royal Academy of Musick* konkurens társulatához, az *Opera of Nobility*-hez, ahol Johann Adolf Hasse, Nicola Porpora és Riccardo Broschi szerződtetett zeneszerzők operáinak címszerepeit a kor másik legjelentősebb kasztráltja, *Farinelli* (Carlo Broschi) énekelte. *Senesino* átigazolása és

---

<sup>10</sup> A Händel-operák bemutatóin szereplő kasztrált énekesek: Giuliano Albertini, Giovanni Battista Andreoni, Domenico Annibali, Antonio Baldi, Benedetto Baldassari (Benedetti), Gaetano Berenstadt, Antonio Maria Bernacchi, Matteo Berselli, Giuseppe Bigonzi, Gaetano Majorano (Caffarelli), Antonio Gualandi (Campioli), Giovanni Carestini, Giuseppe Cassani, Stefano Frilli, Gioacchino Conti (Giziello), Nicolo Grimaldi (Nicolini), Andrea Pacini (Il Lucchesino), Giuseppe Perini, Carlo Scalzi, Francesco Bernardi (Senesino), Valentino Urbani (Valentini), Valeriano Pellegrini.

Farinelli<sup>11</sup> szerződtetése az *Opera of Nobility*hez nagyban hozzájárult, hogy a Händel által irányított, anyagi gondokkal is küszködő operatársulat másodszer is befuccsoljon. Ez indokolta Händel nyitását az oratórium irányába, mely kihúzza őt a csödből, és ismét meghozza számára az elismerést és sikert.

## Kasztráltaknak írott művek

A zenei célból történő kasztrálás történetéből láttuk, hogy a későreneszánszban a kasztráltak szerepe fokozatosan nőtt a templomi énekítés keretében. A barokk új műfaja, a *dramma per musica* pedig azonnal kihasználta a hangjuk adta lehetőséget, és a színpad lett az a terep, mely felvirágoztatta a kasztrált énekkultúrát. Talán meglepő, de már a barokk hajnalán, Monteverdi *Orfeójában* a vezető zenekari *toccatat* és *ritornellot* követően, a színpadra lépő *Musica* – aki a Parnasszusról érkezett, hogy Orfeusz és Eurüdiké szerelmi történetét elmesélje – egy szoprán kasztrált énekes volt. És, ha hihetünk egyes – nem megalapozatlan – feltevéseknek, akkor maga Eurüdiké szerepében is egy kasztrált énekelt (a mantovai udvarban is tevékenykedő Girolamo Bacchini karmelita szerzetes). A *Poppea megkoronázása* című opera velencei bemutatóján pedig már öt kasztrált énekelt – köztük a főszereplő Néró is. Szinte elképzelhetetlen a mai fül számára, hogy a velejéig romlottlelkű főszereplők, az operát záró szenzuális szerelmi duettjükben két szoprán hangon énekelve borultak egymás karjába (a mai előadásoknak nem kis fejtörést okozva, hogy *en travesti* női előadó, vagy falzettista énekelje-e Néró szerepét). És Monteverdivel csak elkezdődött az a láz, ami a 18. század közepéig fokozatosan elhatalmasodott. Szinte nincs barokk operaszerző<sup>12</sup>, aki ne élne a kasztrált hang alkalmazásának lehetőségével. A nápolyi és a római

---

<sup>11</sup> Farinelli (Carlo Broschi) csupán egy alkalommal énekelt Händel-operaszerepet. Erre 1734-ben került sor, amikor az *Opera of Nobility* keretében – egy bő évtizedre az ősbemutatót követően – felújították az *Ottone* operát, és Farinelli énekelte Adalberto szerepét (Dean, Winton 1987. *Händel*. Zeneműkiadó, Budapest, 50. old.)

<sup>12</sup> Jelentősebb barokk operaszerzők: Claudio Monteverdi (1567-1643), Stefano Landi (1587-1639), Francesco Provenzale (1624-1704), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Antonio Caldara (1670/71-1736), Tomaso Albinoni (1671-1751), Antonio Maria Bononcini (1677-1726), Antonio Vivaldi (1678-1741), Domenico Sarro (1679-1744), Nicolo Porpora (1686-1768), Leonardo Vinci (1690-1730), Leonardo Leo (1694-1744), Giovanni Battista Alveri (ca. 1660/70-1719), Giovanni Bononcini (1670-1747), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Geminiano Giacomelli (1692-1740), Riccardo Broschi (ca. 1698-1756), Johann Adolf Hasse (1699-1783), Carl Heinrich Graun (1704-1759), Baldassare Galuppi (1706-1785), Giovanni Battista Lampugnani (ca. 1708-1786), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Niccolò Jommelli (1714-1774), Gennaro Manna (1715-1779), Pasquale Cafaro (1715/16-1787), stb.

iskola zeneszerző-képviselői pedig valósággal ontották az operákat, melyeket az ott működő nivós *conservato-riok* kasztrált énekesei óriási konkurencia és rivalizálás közepette vittek színre. Ebben a művi, extravagáns és szenzációhajhász közegben, ami a barokk operaelőadások jellemzője volt, – mai szemmel nézve – néha egész groteszkké is alakulhatott a kép. A nőket színpadra nem engedő pápai tiltás következtében egész addig fajulhatott a helyzet, hogy a Vatikáni Államhoz tartozó operaszínpadon csak férfiak jelentek meg, ők alakítva számos szerelmi jelenetet. Niccolo Jommelli *Cajo Mario* operájának 1746-os római bemutatóján pedig minden egyes szerepet kasztrált énekes alakított. De nemcsak Rómában, hanem máshol is bevett szokás volt, hogy a kasztrált egyaránt alakíthatott férfi- és női szerepet is (ún. „szoknyaszerepet”). René Jacobs kontratenor és karmester, a barokk színpadi zene beható ismerője, Thomas Seedorfra hivatkozva kiemeli (2002, 28), hogy a barokk korban a kasztrált énekesre, mint a kétneműség, a hermafroditizmus szimbólumára tekintettek, de mindemellett rendszerint elfelejtjük azt, hogy pont ilyen „hermafrodita” szerep volt a gyakori női kontraalt szerep, mely nadrágszerepként (*Hosenrolle, en travesti*) férfit testesített meg. A szerepet gyakran *contralto musiconak* is nevezték. És néha, abszurd módon, ez a kettő egyszerre is megjelent – Johann Adolf Hasse *Marc’Antonio e Cleopatra* dramatikus kantátájának 1725-ös bemutatóján a szoprán Farinelli énekelte Cleopatra szerepét, míg a kontraalt Vittoria Tesi énekesnő Marc’Antonio szerepét!

A zeneirodalom órák gyakran csak sporadikusan említik meg a kasztráltak működését (többnyire Monteverdi és Händel kapcsán), és rendszerint nem térnek ki arra, hogy a műfaj felvirágzásában és a barokk *ben cantare* kiteljesedésében (mely Donizetti, Bellini, Rossini, Meyerbeer *bel canto*jában kulminál) szerepük tulajdonképpen a műfaj teljes esztétikáját áthatja. Így Scarlatti, Caldara, Albinoni, Vivaldi, Porpora, Hasse, Händel, stb. operakompozíciói voltaképp erre a természetellenes hangvázársra építenek. Ismert, hogy egy-egy jelentős énekesnek (hangszerjátékosnak, együttesnek) a zeneirodalom számos jelentős alkotást köszönhet. Ez kiváltképpen igaz a barokk kasztrált énekesekre. Operák sora és áriák tömkelege született az ő csodás hangjuk inspiráló hatására. Senesino, Caffarelli, Farinelli, Carestini talán a legkiválóbban példázzák ezt a jelenséget.

A barokk korról viszont nem tűntek el a kasztráltak, és nem szűntek meg a kasztráltaknak írott alkotások sem. Bár jelentőségük erőteljesen csökkent, és a barokk *primo uomo* elv<sup>13</sup> elsődlegessége kikopott, mégis több jelentős alkotás látott napvilágot.

---

<sup>13</sup> A 18. század végéig legtöbbször a *primo uomo (castrato)* szerepe sokkal jelentősebb, mint a *prima donna* szerepe.

Wolfgang Amadeus Mozart egyik legismertebb műrészlete az *Exultate, jubilate* szőlőmotetta (K. 165) harmadik szegmense, az *Alleluia*. Kevesen tudják viszont azt, hogy Mozart a művet eredetileg Venanzio Rauzzini olasz kasztrált számára komponálta 1773-ban, amikor a *Lucio Silla* operájának milánói bemutatására készültek. Annak a Rauzzininek, aki előző évben a *Lucio Silla* opera *primo uomo*ja volt, Cecilio főszerepben (kasztrált szerep). Az *Idomeneo* opera első változatában ugyancsak találunk egy kasztrált szerepet, Idamantészét (a bemutatón Vincenzo dal Prato kasztrált énekelte), mely szoprán szólamot a szerző később tenor hangfekvésre dolgozta át. Mozart K. 315b számozású koncertáriáját (mely elveszett) Giusto Fernando Tenducci (ca 1736-1790) kasztrált énekesnek komponálja ajándékkul, amiért Párizsban 1777-1778-ban énekórákat adott neki.

Giuseppe Sarti (1729-1802), Johann Christian Bach (1735-1782), Domenico Cimarosa (1749-1801) olasz operakompozícióinak kasztrált szerepei további példái lehetnek a 18. század második fele kasztrált-irodalmának. Ide sorolhatjuk Christoph Willibald Gluck (1714-1787) számos operakompozícióját<sup>14</sup> is, melyek közül a legismertebb operájában, az *Orfeusz és Eurüdiké* első változatában is Orfeusz szerepe kasztrált-szerep. A művészi ízlés és a kasztráltak megítélésének változását tipikusan jelzi Gluck Orfeuszának szerepváltoztatása – az opera 1762-es első, olasznyelvű bemutatóján Orfeuszt a neves Gaetano Guadagni kasztrált énekelte; az 1774-es francianyelvű átdolgozott variáns főszerepét a tipikus francia magastenor, a *haute-contre* énekelte. A későbbi előadásokon pedig *en travesti* mezzoszoprán.

Hogy a romantikus olasz operaszerzők mennyire a kasztrált hagyományba nőttek bele, jelzi a számos nadrágszerep. Ilyen Meyerbeer *A huge-nották* operájának Urbain mezzoszoprán szerepe, Donizetti *Boleyn Anna-beli* Smetonjának mezzoszoprán szerepe vagy Bellini *Rómeó*jának alt szerepe. Giacomo Meyerbeer (1791-1864) pedig, utolsóként, színpadra állítja *A keresztes lovagok Egyiptomban* c. operájának Armando szerepében Giovanni Battista Velluti (1781–1861) utolsó<sup>15</sup> jelentős szoprán-kasztráltat.

Gioachino Rossini (1792-1868) szintén az utolsó szerzők egyike, aki több operaszereplőjének megformálásában a kasztrált hangfekvésben gon-

---

<sup>14</sup> mint például a *Demofonte*, *Ipermestra*, *Ezio*, *La clemenza di Tito*, *Antigono*, *Il re pastore*, stb. operák

<sup>15</sup> „Giambattista” Velluti az utolsó híres szoprán kasztrált-énekes, aki még operaszínpadon énekel, és aki a 19. századi kasztráció-ellenesség ellenére hatalmas hírnévként örvend. Rossini említett operájának férfi címszerepe mellett ő éneklte Meyerbeer *A keresztes lovagok Egyiptomban* opera 1824-es bemutatóján Armando szerepét, melyet a zeneszerző ugyancsak az ő hangjára komponál.

dolkodik. A kor ízlése ekkor már elutasítja a kasztráltak szerepeltetését, ezért Tankréd, Roggiero vagy Ciro (Kürosz) szerepeit kénytelen a szerző szoprán és alt nadrágszerepre szabni. A sors mégis felcsillant számára egy utolsó lehetőséget: Vellutti kasztrált hangjára szabhatja Arsace herceg szerepét az 1813-ban bemutatott *Aurelianus Palmürában* című operájában. Rossini fiatal éveinek kasztrált-élményeiről nosztalgiával nyilatkozik: „Sosem felejtettem el őket. Hangjuk áttetsző tisztasága, csodálnivaló rugalmassága, és – mindenképp – hangsúlyozásuknak vibráló, átható ereje mélyebben megérintett és elbűvölt, mint azt ki lehetne mondani” (Sowle 2006, 63). A kasztráltak iránt tanúsított érdeklődése következtében talán nem meglepő, hogy – Stendhalhoz hasonlóan – elzarándokol Gasparo Pacchierotti (1740-1821) híres kasztrált-énekes padovai kastélyába, és hódol az európai hírnevű, ekkor már visszavonult énekes előtt. És, ha hinni tudunk a korai Rossini-életrajzoknak, akkor maga a zeneszerző mesélte egy vendégének a hírhedt szombati *soirée*-k egyikén, hogy hajszálon múltott, hogy öbelőle is nem lett kasztrált énekes. Gyerekként, ugyanis, csodás hangja volt, és a szülők többször is kihasználták, hogy templomokban énekelve némi keresethez is juthasson. Erre alapozva a borbély nagybácsi meg is győzte az édesapát, hogy kasztráltassa fiát, de az édesanyja áthúzta számításait (Fagioli, Franco 2016. *Rossini* CD-füzet. Deutsche Grammophon. 9. oldal).

A zenetörténet természetellenesen is csodálatos jelenségeit nem könnyű pótolni. Márpedig itt van az a tömérdek mű, amit egyen-egyenként az ő hangjaikra komponáltak a zeneszerzők. A romantika női hangokkal pótolta a kasztráltakét. A 20. század viszont több választ is kipróbált: a női énekesek mellett rövidebb ideig kipróbálta a szólamtranszponálást is (szopránt tenorrá, altot basszussá alakítva), viszont ez a rövid kísérlet fiaskónak bizonyult, ugyanis teljesen felborította a mű egyensúlyát (mind az énekszólások között, mind a szólisták és zenekar között). A század második felének férfi falzettistái (helytelenül használva: kontratenorjai<sup>16</sup>) egyre tökéletesebb technikával hódítják vissza a barokk kasztrált-szerepeket. René Jacobs véleménye szerint ez a mélyfekvésű szerepekre talán többé-kevésbé ideális is lehet, viszont a szoprán kasztráltak magasregiszterbeli vokális könnyedségét a férfi falzettisták nem tudják visszaadni (rendszerint vagy nem birtokolják a magas regisztert, vagy nagyon harsányan, erőltetetten, „kiprészelt” szólnak). Ugyancsak gondot jelent a falzettisták esetében az alsó regiszter teltségének hiánya, mely a 17-18. századi (kasztrált) énektechnika alapját ké-

---

<sup>16</sup> Lásd Jacobs 2002, 30-31 és DeMarco 2002, 174-185.

pezte<sup>17</sup>, a hangerővel való könnyed bánásmód (mennyire természetes és kiteljesedő a forte, mennyire könnyed a piano – regisztertől függetlenül). René Jacobs és Laura deMarco (2002, 174-185) kiemelik, hogy célszerű a magas regisztert is kihasználó szoprán kasztrált-szólamokat szoprán énekesnővel helyettesíteni<sup>18</sup>. Viszont a hangfekvés még nem jelent(het) általános megoldást. Javasolt minden színrevivendő szerep hangjait sajátosságait kielemezni, és annak fényében dönteni, hogy női (nadrág)szerep vagy falzettista szerep legyen a megoldás. Bár egyik esetben sem fogják az eredeti célt teljesíteni, de talán ezzel közelebb jutnak hozzá. Mára számos jelentős falzettista<sup>19</sup>, természetes férfi szoprán<sup>20</sup> specializálódott a barokk vokális zenére, és pár jelentős női énekes<sup>21</sup> is repertoárjára tűzte a kasztrált-irodalmat.

## Visszatekintés

Az elmúlt századokra visszanézve úgy tűnik, hogy ezek az angyali hangú „éneklő gépezetek” a művészi örömök élvezetét, habzsolását szolgálták. Megtestesítettek egy természetellenes csodát, létrehoztak az isteni alkotás ellenében egy másfajta jelenséget, melyet művi volta ellenére sem tudott senki figyelmen kívül hagyni. Templomi kórusokból léptek át az operaszínpadra, ahol végérvényesen otthagyták lenyomatukat, majd a letűnés előtt ismét a templomi kórusokba vonultak vissza. Jelenlétük és mérhetetlen jelentőségük erőteljesen átalakította az opera műfaját (de a többi vokális, vokál-instrumentális műfajt is lényegesen befolyásolta – a kantátától a miséig és oratóriumig), valamint énektechnikájuk (*ben cantare*) a következő évtizedek, évszázadok hangképzését, a *bel canto* éneklési stílusát is jelentősen meghatározta. Hangjukkal való fenomenális bánásmód a barokk hang-

---

<sup>17</sup> Hiller, Johann Adam 1780. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Johann Friedrich Junius Verlag. Leipzig.

<sup>18</sup> DeMarco véleményét többek között azzal is indokolja, hogy az operaszerző Händel is, amikor kasztrált címszereplője valamilyen oknál fogva nem tudott színpadra állni, női énekesrel helyettesítette (2002, 181).

<sup>19</sup> A legjelentősebb falzettisták („kontratenorok”): Russell Keys Oberlin (1928-2016), Arno Raunig (1957\*), David Daniels (1966\*), Andreas Scholl (1967\*), Philippe Jaroussky (1978), David Hansen (1981\*), Franco Fagioli (1981\*);

<sup>20</sup> Természetes férfi szopránok azok, akiknek valamilyen fiziológiai okból pubertás korban rendszerint endokrinológiai természetű fejlődési rendellenesség következtében nem változott meg a hangja, így ők – a falzettistákkal ellentétben – nem fejhargon, hanem mellhangon énekelik a magas „női” regiszter hangjait. Ilyen Radu Marian, vagy Michael Maniaci.

<sup>21</sup> A legjelentősebb női énekművészek, kik a barokk kasztráltak repertoárját énekelik: Cecilia Bartoli (1966\*), Simone Kermes (1970\*), Vivica Genaux (1969\*), Karina Gauvin (1966\*).

szervirtuózok hangszerjátékával vetekedett, és hírnevük – talán először a zeneművészet történetében – oly csúcsra ívelt, mint a későbbi – hisztérikus rajongással körülvett – romantikus hangszervirtuózoké, vagy az elmúlt évtizedek nagy sztárjaié.

## Könyvészet

- \*\*\* *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001. Macmillan Publishers. London.
- BARBIER, Petrick 1996. *The World of the Castrati*. Souvenir Press. London.
- BERRY, Helen 2011. *The Castrato and His Wife*. Oxford University Press.
- BOYDEN, Matthew 2009. *Az opera kézikönyve*. Park Könyvkiadó. Budapest.
- BREDA, Sonja 2012. *The Paradox of the Castrato*. In: Portland State University PDXScholar – <http://pdxscholar.library.pdx.edu/younghistorians/2012/oralpres/7> (2016. 04. 07)
- CSOBÓ Péter György 2008. *Il Castrato – A testcsonkítás gender-alapú, zenetörténeti és médiaelméleti aspektusairól*. In: *A vörös postakocsi*, 33-46. Nyíregyháza. – [http://www.nyf.hu/vpkocsi/letoltheto\\_dokumentumok/2008\\_tavasz/033-046-csobo-peter.pdf](http://www.nyf.hu/vpkocsi/letoltheto_dokumentumok/2008_tavasz/033-046-csobo-peter.pdf) (2016. 06. 05)
- DeMARCO, Laura E. 2002. *The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor*. In: *The Musical Quarterly*, no. 86 (1), 174-185. Oxford University Press.
- FELDMAN, Martha 2015. *The Castrato: reflections on natures and kinds*. University of California Press.
- FINUCCI, Valeria 2003. *The Manly Masquerade*. Duke University Press. London.
- JACOBS, René, 2002. *There are no castratos left: what now?* In: *Arias for Farinelli* CD-füzet, LC 7045. MG 501778. 27-34. oldal. Harmonia Mundi. Arles.
- KOUTSIARIS, Epameinondas A. – ALAMANIS, Christos – EFTYCHIADIS, Aristotle – ZERVAS, Anastasios 2014. *Castrati Singers: Surgery for Religion and Art*. In: *IJAE (Italian Journal of Anatomy and Embryology)* vol. 119, nr. 2, 106-110 – [www.fupress.net/index.php/ijae/article/download/15136/14077](http://www.fupress.net/index.php/ijae/article/download/15136/14077) (2016. 09. 06.)
- LaRUE Steven, 1995. *Händel and His Singers: The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728*. Clarendon Press. Oxford.

- MELICOW, Meyer 1983. *Castrati Singers and the Lost "Cords"*. In: *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, vol. 59(8), 744-764 – <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1911686/pdf/bullnyaca.dmed00084-0058.pdf> (2016. 05. 03.)
- MILNER, Anthony 1973. *The Sacred Capons*. In: *The Musical Times* 114, 250-252 old. London.
- ORTKEMPER, Hubert 1995. *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte*. Dtv/Bärenreiter. München.
- PALISCA, Claude V. 1976. *Barokk zene*. Zeneműkiadó. Budapest.
- PELLE János 2005. *Eunuchok keleten* – In: *Népszava* (2005. febr. 19.) – <http://nepszava.hu/cikk/240963-eunuchok-keleten> (2016. 06. 04.)
- POTTER, John 2007. *The tenor - castrato connection, 1760-1860*. In: *Early Music (Oxford Journals – Arts & Humanities)*, nr. 35/1, 97-112 old. Oxford
- ROBERTSON-KIRKLAND, Brianna . *The Silencing of Bel Canto*. In: *Issue 21 – Silenced Voices* – [http://www.gla.ac.uk/media/media\\_307347\\_en.pdf](http://www.gla.ac.uk/media/media_307347_en.pdf) (2016. 08. 18.)
- ROSSELLI, John 1992. *Singers of Italian Opera – The History of a Profession*. Cambridge University Press.
- ROSSELLI, John 1988. *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850*. In: *Acta Musicologica*, vol. 60/2, 143-179. Basel.
- SCHOLZ, Piotr 2001. *Eunuchs and Castrati*. Markus Wiener Publishers. Princeton.
- SOWLE, Jennifer 2006. *The Castrato Sacrifice: Was it Justified?* University of North Texas.
- STANLEY, John 2006. *Klasszikus zene*. Kossuth Kiadó. Budapest.
- TAYLOR, Gary 2000. *Castration – An Abbreviated History of Western Manhood*. Routledge Publishing. New York and London.
- TUCHEL, Susan 1998. *Kastration im Mittelalter*. Droste Verlag. Düsseldorf.
- VANHERLE, Francisca Paula 2002. *Castrati: The History of an Extraordinary Vocal Phenomenon and a Case Study of Handel's Opera Roles for Castrati Written for the First Royal Academy of Music (1720-1728)*. PhD-Dissertation. University of Texas at Austin.
- WÖRNER, Karl H. 2007. *A zene története*. Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó. Budapest.