

„...KÉJES ÉS KEGYETLEN EMBEREK SZÓRAKOZTATÁSA...” – A 17–18. SZÁZADI KASZTRÁLT OPERAÉNEKLÉS MINT ELFAJZOTT MŰVÉSZET?

Max Nordau az *Elfajzott művészet*ben meghökkentően keveset, pusztán egyetlen oldalt szentel általános vonatkozásaiban a zenének. (Más kérdés, hogy vaskos pamfletjének egy hosszú fejezete foglalkozik Wágnerrel, ám a célkeresztben nem maga a zene áll, sokkal inkább a wagnerizmus.) Ez az egyetlen oldal egyfelől világosan felvillantja a szerző alapos zenei ismereteit, másrészt egyértelmű zeneesztétikai állásfoglalás.

„Az operában és a koncertteremben a régi dallam kerekded formáit hidegen hallgatják. A klasszikus mesterek áttetsző témakezelését, az ellenpontozás törvényeinek lelkiismeretes betartását laposnak és unalmasnak tartják. Egy kadenciájában kecses, lecsengésében derűs kóda, egy orgonapont korrekt harmonizálással ásítást vált ki. A taps és a koszorú Wagner *Trisztán és Izoldájának*, különösen a misztikus *Parsifalnak*, a vallásos tárgyú zene esetében Bruneau *Az álom* című művének vagy César Franck szimfóniáinak van fenntartva. A zenének, ahhoz, hogy tetszést keltsen, vagy vallásos áhítatot kell mímelnie, vagy formájával kell felkavarnia a kedélyt. A zenehallgató önkéntelenül fejleszti elméjében a műben előforduló motívumokat. A mód, ahogyan a zeneszerző a motívumot megvalósítja, ennek megfelelően szükségszerűen teljesen eltér ettől a várt fejlődéstől. Nem szabad kiszámíthatónak lennie. Disszonáns hangköznek kell megjelennie ott, ahol konszonánst vártunk;

1 Pintér Tibor zeneesztéta, habilitált egyetemi docens, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Esztétika Tanszék.

ha a hallgató azt reméli, hogy egy nyilvánvalóan záró kadenciának számító frázis természetesen leperreg, akkor azt élesen meg kell szakítani az ütem közepén. A hangnemeknek és a hangmagasságnak hirtelen kell változnia. (...) Egyes hangszereknek vagy hangszercsoportoknak egyszerre kell megszólítaniuk a hallgatót anélkül, hogy egymásra figyelnének, míg az olyan idegesen izgatottá nem válik, mint az az ember, aki hiába próbálja megérteni, mit is mondanak egy tucatnyi hang zsvijában. A témának, még ha elsőre határozott körvonalakkal is rendelkezik, egyre bizonytalanabbá kell válnia, egyre inkább fel kell oldódnia valami ködben, amelyben a képzelet tetszőleges formákat lát, mint az éjszakai felhőkben. A hangok áradatának minden érzékelhető határ vagy cél nélkül kell tovább áramlania, végtelen kromatikus triolafutamokban fel-alá hullámozva. Ha néha-néha a magával sodort hallgatót megtéveszti, és az látását megfeszítve próbál szárazföldet megpillantani a távoli part körvonaláiban, hamarosan kiderül, hogy ez csak múltó délibáb. A zenének folyamatosan ígérnie kell, de soha nem kell beteljesítenie; úgy kell tűnnie, mintha valami nagy titkot akarna elárulni, és elnémul vagy vége szakad, mielőtt a lüktető szíveknek elmondaná a várva várt szót. A közönség tantaluszi állapotban megy a koncertterembe, és fiatal szerelmesek ideges kimerültségével hagyja el, akik az éjszakai légyotton órákon át egy szorosan bezárt ablakon keresztül próbálták simogatni egymást.”²

Anélkül, hogy részleteiben elmerülnék Nordau a degenerált és az ezzel szemben szükségképpen egészséges zenéről alkotott nézeteinek taglalásában, érdemes tipizálni a zenével szemben támasztott elvárásait. A „kerekded dallam”, az „áttetsző témakezelés”, az „ellenpont törvényei”, a „kecses, lecsengésében derűs kódá” eszményképe határozottan Eduard Hanslick *A zenei szép* (1854) című korszakos jelentőségű pamfletjének formatanát idézi. Nordau zenei eszményképe eredendően klasszicisztikus, és miként Hanslick Haydn, Mozart, Beethoven, illetve Brahms zenéjében találja meg e klasszikus formaeszményt, s mindennek tagadását Wagnerben és Lisztben, úgy Nordau is ezt az oppozíciót visszahangozza. A „hangozva mozgó forma” kiegyenlített, tiszta rajzolatú zenei világának hanslicki

2 Nordau, Max: Degeneration. Fordító megjelölése nélkül. William Heinemann: London, 1913. 12–13.

esztétikája köszön vissza Nordau zeneesztétikai elvárásaiban. S ami ezen túl megmutatkozik, az a formátlan, parttalan, kiszámíthatatlan, céltalan, kromatikusan felajzó, és minden kielégülést nélkülöző zene – a zene, melyet egyszerűen az új német vagy weimari iskola és annak leszármazottjainak zenéjeként szoktunk emlegetni, vagy másképp, miként Nordau is megnevezi könyve első fejezetének címében, a *fin de siècle* zenéje.

Az *Entartung* 1893-as megjelenése világosan mutatja azt a zenei világot érintő felajzottságot, amellyel szemben a szerző fellép. Keresve sem lehetne jobb példát találni Richard Strauss *Salomé*jánál, mely az opera műfajában szinte beteljesíti Nordau legrosszabb álmait. Mikor Strauss megmutatta a *Salomé* partitúráját apjának, Franz Straussnak, a zenekari kürtösnek, az így kiáltott föl: „Te Jóisten! Milyen ideges zene ez! Mintha az ember nadrágjában hangyák szaladgálnának!”³ Hermann Bahr, Strauss közeli barátja az opera kapcsán az „ideges modernizmusról” ír: „mikor a romantika az emberről beszél, akkor az a szenvedélyeket és a vágyakat jelenti; amikor pedig a modernizmus beszél az emberről, akkor az az idegeket jelenti.”⁴ Arthur Seidl Strauss fiatalkori barátja a modernizmust egyenesen *Nervenkultur*nak, idegkultúrának hívja.⁵

Ady Endre 1907-ben a *Budapesti Napló* olvasóinak számol be a *Salomé* párizsi bemutatójáról. Többek közt így ír: „Finom, érzékeny idegrendszerű ember ernyedten, dühösen szedi rendbe a lelkét, amikor az utolsó ütem elhangzott. Vagy legalábbis megpróbálja rendbeszedni, mert valóságos rövidzárlatszerű katasztrófák történtek. (...) Egy kicsit hisztériásnak kell lenni annak, aki dispozicióval akar beülni a színházba a *Salomé* elé. Szerencsétlenség vagy szerencse, hogy egy kicsit hisztériás minden mai ember.”⁶

Szerb Antal *A világirodalom történetében* a századfordulót neuraszténiásnak nevezi: „A századvég embere fáradt és beteg. A beteges iránt való óriási érdeklődés részben szintén tetszelgés, részben azonban a kor legjellegzetesebb tünetei közé tartozik. (...) [A] világfájdalom helyébe most a neuraszténia lép.”⁷ Mindezek nyomán itt csak utalni tudok Charcot, Bleurer és Freud hisztéria-kutatására, vagy Jentschnek és Freudnak a kísértetiesről (*unheimlich*) alkotott gondolataira.

3 Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Schuh, Willi (Hrsg.) Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2014. 152.

4 Gilliam, Bryan: *Rounding Wagner's Mountain. Richard Strauss and Modern German Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 65.

5 Gilliam, 2014. uo.

6 Ady Endre: Strauss Saloméja Párizsban. *Budapesti Napló*, 1907. május 22.

7 Szerb Antal: *A világirodalom története*, Budapest: Magvető, 1989. 669.

S hogy egy nemrégiben megjelent könyvből idézzek, a *Saloméról* és a néhány évvel későbbi *Élektéről* ezt olvassuk: „[Strauss] szédítő zenekara – mely hol buja és csábító, néhol pedig különös módon vigasztaló – talán eltereli figyelmünket a szándékos obszcenitástól, de a szexuális patológia állandóan jelen van a figyelmes hallgató számára. Több mint egy évszázad múltán e két *Nervenoper* idegessége mit sem tompult. (...) [A *Salome* mint] komoly »zenedráma« (a terminust a műre maga Strauss használta) feltárja az incestus, a szexuális megszállottság, a csonkítás [egészen pontosan a lefejezés – P. T.] és a nekrofilia témáit.”⁸

Mindezen példákat bevezetés gyanánt azért vetettem fel, hogy némi fényt vessék a kor zenei világára, melyben az *Entartung* fogalma megszületett. Ismerve a fogalom későbbi hírhedt továbbélését és újradefiniálását a nácizmusban, felvethető a kérdés, hogy az elfajzottság, a degeneráció mennyiben értelmezhető történelmileg kötött fogalomnak, vagy folyamatosan átalakul, és egy olyan tág szemantikájú negatív minőség megjelölésére szolgál, mely okkal vagy ok nélkül alkalmassá válik arra, hogy a legkülönbözőbb művészeti, társadalmi, ideológiai elfogultságoktól kezdve a legbornírtabb doktrínereken át a kirekesztő kultúr-diktatúráig zászlajára tűzze szinte mindenki, aki bármilyen formában fel kíván lépni egy-egy művészeti gyakorlattal szemben. Azaz *valamihez képest* minden lehet *Entartung*. E felfogás szerint az elfajzottság fogalma mindig és mindenhol alkalmazható a művészeti polémiák területén, amennyiben nem pusztá szitokszóként használjuk. Hogy történetileg egy korábbi nagy polémiára utaljak: vajon Winckelmann a görög művészet utánzása kapcsán a jó ízlés fogalmai mentén nem *Entartung*ként viszonyul-e Berninihez és az olasz barokk szobrászathoz?⁹

E nagyrészt teoretikus kérdésként kezelhető művészeti problémával szemben a múlt zenéje felkínál egy olyan területet, melyben a művészetkritika és az ízlés kérdései olyan területtel találkoznak, mely messze tágasabb dimenzióba állítja az *Entartung* körüli polémiát: az emberi, pontosabban a férfi test biológiai adottságaiba való művészi célú beavatkozás gyakorlatával, nevezetesen a kasztrációval.

Hogy témánk korszakához közelítsünk, Rousseau 1768-as *Zenei szótár*ában rövid meghatározásként a következőt írja: „CASTRATO. Zenész, akit gyermekkorában megfosztottak szaporítószerveitől azért, hogy megőrizték szoprán

8 Gilliam, 2014. 40.

9 Lásd Winckelmann, Johann Joachim: Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és szobrászatban. (Fordította: Tímár Árpád.) In: *Uő: Művészeti írások*. Budapest: Helikon, 2005. Valamint v.ö.: Radnóti Sándor: *Jőjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következők*. VI. Barokk. „Bernini cáfolata”. Budapest: Atlantisz, 2010. 279–320.

[*Dessus* ou *Soprano*] szolamot éneklő hangját.”¹⁰ A továbbiakban kíméletlen kritikával illeti az eljárást: „Itáliában ének oly barbár apák, akik a természetet a vagyonért feláldozva kiteszik gyermekeiket e műtétnek, olyan kéjes és kegyetlen emberek szórakoztatására, akik e szerencsétlenek hangját megkívánni merészelik. (...) Halljuk meg, ha lehet, a szemérem és az emberiség hangjait, melyek e szörnyű szokás ellen kiáltanak, és lássuk végre a fejedelmeket, akik e szokást szorgalmaz-zák, pirulni azért, hogy mennyire ártanak az emberi nem fenntartásának!”¹¹

Rousseau nem áll egyedül a kasztrálás morális elítélésének terén. Az olasz gyakorlat, mely a 16. század végén terjedt el, soha nem nyert bebocsátást a francia operai énekművészetbe. Ennek oka azonban nem kifejezetten morális, mint Rousseau-nál, hanem sokkal inkább muziko-poétikai. A francia klasszicizmus Arisztotelész *Poétikája* nyomán leszűrt valóságosság (*vraisemblance*), illetve illendőség (*bienséance*) elve miatt, mely az egyik legfontosabb volt a poétikai előírások között, idegennek tartotta a férfi színpadi megjelenését a magas hangtól. Ennek közvetlen oka pedig az, hogy a francia opera, a *tragédie lyrique* vagy *tragédie en musique* a francia színpadi deklamációból született meg Lully nyomán.¹²

Az olasz gyakorlatot favorizáló Charles Burney itáliai útja során írt naplóberegyzéseiben egy fiatal kasztrált énekest hallva így számol be benyomásairól: „[...] Ez a *castrato* nem több tizennégy vagy tizenöt évesnél. Hangterjedelme két teljes oktáv, a skálában a középső C hangtól a legmagasabbikig tart. Hangja egészen kiteljesedik, mikor alkalma van kiereszteni. A gyors futamokat [*passages*] olyan könnyeden szólaltja meg [*executes*], hogy egyszerre képes pompázatos és féktelen lenni, miközben itt-ott nem egészen tiszta. [...] [D]íszítései jók, és nagy énekes válhat belőle.”¹³

De ne gondoljuk, hogy az olasz gyakorlat a rousseau-i állásfoglalással szemben problémátlan. Burney arról is beszámol, hogy mikor a kasztrálást végző

10 Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1768, 75. A *dessus* szó a szoprán fekvés elnevezése a régi franciában, még Rousseau idejében sem volt használatos az olasz *soprano*. Rousseau így adja meg a szoprán-*dessus* jelentését: „... celle qui règne au-dessus de toutes les autres.” („az, amelyik mindenek felett uralkodik”, vagyis a legmagasabb). A 19. század elejétől kezdve szorítja ki a *soprano* a *dessus* szót.

11 Rousseau, 1768. 75–76.

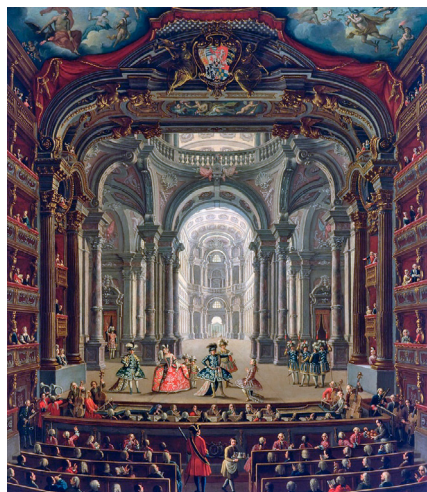
12 Lásd Pintér Tibor: Megadni a hangot. A tragikus deklamáció a francia klasszicista színpadon: Racine és Lully. In: Uő: *Hangok és szavak erdeje*. Budapest: Prae, 2022. 73–88.

13 Burney, Charles: *The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*. London: Becket & Co., 1771. 121. A szóban forgó Carlo Moschetti később a bresciai katedrális *maestro di cappellájaként* működött, és Burney jóslata beigazolódott, Moschetti híres, rendkívüli képességű, virtuóz énekes lett.

központokat keresi, akkor rendre máshová irányítják: „Egész Itáliában érdeklődtem, hogy a fiúkat melyik helyen képzik ki az éneklésre a kasztrálás segítségével, de nem kaptam biztos információt. Milánóban azt mondták, hogy Velencében; Velencében azt, hogy Bolognában; de Bolognában ezt tagadták, és Firenzébe irányítottak; Firenzéből Rómába, Rómából pedig Nápolyba küldtek (...) Azt mondják, hogy Nápolyban vannak borbélyműhelyek ezzel a felirattal: „QUI SI CASTRANO RAGAZZI” („Itt kasztrálják a fiúkat”); de egyáltalán nem láttam vagy hallottam ilyen műhelyekről, amíg ott tartózkodtam.”¹⁴

Láthatóan titok veszi körül a kasztrálást, noha V. Sixtus 1589-től engedélyezi a kasztráltak felvételét a Cappella Giulia-ba. Az ok meglehetősen kézenfekvő. Az úgynevezett páli tiltást alkalmazzák a kóruséneklésben: „A ti asszonyaitok hallgassanak a gyülekezetekben, mert nincsen megengedve nekik, hogy szóljanak”.¹⁵ Noha azelőtt és az után is megoldható a magas szólamok férfiak általi megszólaltatása: falzettisták és kontratenorok alkalmazásával. (Erre még később

visszatérek.) Azonban a kora barokktól kezdve a magas hanghoz és a hozzá asszociált fényhez olyan elvárások társulnak, melyeket e fátyolos és gyakran fojtott hangtípusok nem tudnak kellőképpen megvalósítani.¹⁶ Az áttörést azonban az opera műfaja hozza meg a kasztrált énekesek számára. Jellemző tünet, hogy Monteverdi 1607-es *Orfeusza* még tenorként szerepelteti a címszereplőt, azonban az 1643-as *Poppea megkoronázásában* a férfi főszereplőt, Nérót már kasztrált énekes alakítja.



1. kép: Pietro Domenico Olivero: A torinói Teatro Regio, olaj, 1752 k. Torino, Palazzo Madama - Museo civico d'arte antica

Érdemes egy rövid áttekintés erejéig bemutatni, mi is tulajdonképpen a kasztrálás folyamata és az énekesképzés itáliai módja. A kórusban ígéretesnek

14 Lásd Scholes, Percy A. (ed.): *Dr Burney's Musical Tours in Europe*. London: Oxford University Press, 1959. vol. I. 247.

15 1Kor. 14,34. Károli-fordítás.

16 Lásd McClary, Susan: A szoprán hang mint fétis. Hivatásos énekesek a kora modern Itáliában. (Fordította: Pintér Tibor.) *Replika*, 77, 2011/4. 151–175.

tartott kb. nyolc-tízéves kisfiúk családját megkeresik a *maestro di cappellák* a kasztrálás lehetőségével. A szegény, sokgyermekes családok fiai számára az énekesi karrier megfelelő kibontakozási lehetőségként jelenik meg, és a családapa rábólint a fiú kasztrálására. Később gyakran visszatérő fedőtörténetekkel homályosítják el a fiú elől „normálistól eltérő” mivoltát: valamilyen baleset, gyulladás, sérv volt az oka a műtétnek. A beavatkozás voltaképpen nagyon egyszerű, melynek fiziológiai tünetegyüttesét ismerték ugyan a korban, de a biológiai okok még rejtve voltak: a herék eltávolításával vagy az ondóvezeték elmeszesítésével elmarad a mutálás, így konzerválásként megőrződik a gyermeki jellegű magas hang, a hangszálak nem nyúlnak és nem vastagodnak meg. A hang megőrzésében ez az első számú fiziológiai sajátosság.

Másodlagosként kell tekintenünk azokra a sajátosságokra, melyeknek elsősorban a tesztoszteron termelődésének a hiánya az oka: a testszörzet nem alakul ki, a testfelépítés nőies jelleget mutat, hordómellkas alakul ki. Ugyanakkor a hang szempontjából nagyon fontos fiziológiai sajátosság, hogy a férfi test hangképzésben fontos szerveinek mérete kellőképpen kifejlődik, azaz a magas hang nagy üregeket zenget át: a mellkas, a homlok- és arcüreg, a tüdőkapacitás a pubertás kor végén eléri a férfi-karakterisztikumot. Ezért is gyakori, hogy a kasztrált énekesek hangját a trombitához hasonlítják, ezért fontos tudatosítanunk, hogy egy olyan penetráns erejű hangról beszélünk, mely minden, csak nem erőtlen. Ennek fényében talán már érthetőbb, hogy nagy, heroikus szerepek pl. Julius Caesar operai megjelenése hogyan rendelkezhetett valóban nagy drámai erővel.

Mindez azonban még csak pusztá karrierlehetőség. A képzés internátusban történik, az úgynevezett itáliai conservatoriók erre szakosodott intézmények. A korban legnevesebb nápolyi iskola a Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo volt, amelyet 1589-ben alapított Marcello Fossataro, és legfontosabb 18. századi mesterei között volt Farinelli és Caffarelli énektanára, majd pedig Händel legnagyobb londoni operakomponista riválisa, Nicola Porpora. Porporának fennmaradtak növendékei számára írt énekgyakorlati (úgynevezett solfeggiói), melyekből képet alkothatunk a virtuóz énekesképzés elvárásairól, valamint a már kiépült hangterjedelem ambitusáról.

A hangképzés mind a felső, mind az alsó regiszter irányába szélesíthető, így egy szoprán kasztrált felső határa a mai női koloratúrszoprán magasságait, illetve a férfi/női alt/kontratenor mélységeit érte el. A már említett tüdőkapacitásnak köszönhetően különösen nagy becsben tartott képessége volt a legnagyobb kasztrált énekeseknek az úgynevezett *mesa di voce*, a hosszan kitartott egyetlen



2. kép: Bartolomeo Nazari: Farinelli portréja, olaj, 1734. Royal College of Music, London

hang, mely halkan indul, majd felerősödik és ismét elhalkul. A legnevesebb énekesek képesek voltak akár fél percig tartó *messa di vocera* is. Ezt és a legsokszínűbb virtuóz képességeket a kor operakomponistái ki is használták, hiszen a szerepek számukra ismert énekeseknek készültek. Az előadások legvirtuózabb zeneszámaint követően a közönség rendre a „Viva il coltello!”, azaz „Éljen a kés!” felkiáltásban tört ki.

A fiúk képzése rendkívül szigorú volt. Az egyik római énekiskola (1700 körül) órarendje a következő volt: egy óra nehéz darabok éneklése, egy óra trillák gyakorlása, egy óra díszített *passaggiók* gyakorlása, egy óra énekgyakorlat a tanár jelenlétében tükör előtt, hogy elkerüljék a felesleges testmoz-

gást vagy grimaszokat, és egy óra irodalomtanulás. Ebéd után fél órát zeneelméletre, egy másik órát ellenpont írására, egy órát diktálásból való lejegyzésre, és még egy órát irodalomtanulásra fordítottak. A nap hátralévő részében a fiatal kasztráltaknak időt kellett szakítaniuk a csembalójáték gyakorlására, és vokális zenét kellett komponálniuk, hajlamuktól függően egyházi vagy világi zenét.¹⁷

Ez az igényes napirend azt jelentette, hogy ha kellően tehetségesek voltak, már tizenéves koruk közepén tökéletes technikával, olyan hajlékonyságú és erejű hanggal debütálhattak, amelyet sem nő, sem közönséges férfi énekes nem tudott felmutatni. Charles Burney állítása szerint évente több mint négyezer fiút kasztráltak,¹⁸ azonban csak kis százalékuk futott be sikeres karriert az operaszínpadon. Mások katedrálisokban vagy templomi kórusokban énekeltek, de jellegzetes megjelenésük és a házassági tilalom miatt a zenén kívül semmilyen társadalmi hely nem jutott nekik. Ez a példátlanul magas szám arra is fényt vet, hogy többségük a társadalmon kívül tengette életét.

17 Bontempi, Giovanni Andrea Angelini: *Historia Musica*. Perugia: Costantini, 1695. 170.

18 Burney, 1771. 312.

A kasztrált énekesek társadalmi megítélése szélsőségesen ambivalens.¹⁹ Mint ünnepelt csillagai a színpadnak a legnagyobb kegyeket élvezik. A vezető énekesek hatalmas vagyonokra tesznek szert, fellépti díjuk szinte megfizethetetlen. Egész Európában az egyik legkeresettebb kulturális árucikkékké válnak, minden művészeti központban jelen vannak, és nagy sikerrel lépnek fel. Franciaországon kívül a kasztrált énekesek uralják a teljes operai repertoárt. A hangfaj elfogadott férfi szerepek alakításához, ugyanakkor a kasztrált énekesek női szerepekben is fellépnek. Ez különösen Rómában gyakori, ugyanis a pápa a színpadon is tiltja nők megjelenését.

Az elfajzás fogalma – amennyiben alkalmazhatjuk témánkra – elsősorban a biológiai beavatkozásból származó nemi identitás negatív megítélésében játszik kulcsszerepet. A bináris társadalmi nemi normák szerint a kasztrált énekes köztes állapotban létezik férfi és nő között. Léte csak a színpadon valós lét, társadalmi helyzete kifejezetten megvetett. A házasság számára tiltott, hiszen gyermeknemzésre alkalmatlan, ugyanakkor az arisztokrácia köreiben megbízható szereptől szerepe van, hiszen szexuális aktusra képes, és rendelkezik azzal a különösen libertinus körökben kedvelt előnnyel, hogy vele a szexuális élet a teherbeesés tekintetében kockázatmentes. Ugyanakkor a nőies megjelenés e nemi köztességet kifejezetten erősíti, és így a szeretői viszony is kérdésessé válik, valamint felmerül a szexuális orientáció problémája, mert a heteroszexuális kapcsolatokban a női nemi jelleg okoz feszültséget, a homoszexuális kapcsolatokban pedig a „nem teljes értékű” férfi szerep.²⁰

Voltaképpen mai kifejezéssel élve a kasztrált transzgender jelenség. Thomas McGeary a kasztráltak nagy-britanniai megítélését a következő oppozíciókkal írja le, melyekben megbúvik a pozitív brit erényes karakter megrontásával fenyegető idegen alakja: az északi keménységgel és fegyelmezettséggel szemben áll a déli puhányság, passzivitás és szabadosság, amely a maszkulin és feminin ellentétben ölt testet. A jól elhatárolható nemi kategóriák szemben állnak a szexuális devianciával, és ezzel együtt megjelenik a protestáns-katolikus ellentét, amely összekapcsolódik a racionalitás és az érzékiség kettősségével. Ennek közvetlen művészi lecsapódása lesz az angol és olasz nyelvű vokális zene szembeállítása,

19 Szeretnék köszönetet mondani doktoranduszomnak, Gyárfás Orsolyának, aki doktori disszertációját e témában írja, és forráskutatásai, interpretációi elmélyítették ismereteimet a kasztrált énekesek gender-központú kutatásában.

20 Az egész problémakörrel lásd Sole, Giovanni: *Castrati e cicisbei. Ideologia e moda nel Settecento italiano*. Soveria Mannelli: Rubettino, 2008.

ahol az előbbi érthető és értelmes énekbeszédet valósít meg, míg az utóbbi (az angol anyanyelvű közönség számára) érthetetlen nyelvű melódiává silányul.²¹

Mint láttuk, a francia recepció törvényen kívül helyezi a kasztrált énekeseket a francia operában, és e praxis legvehemensebb kritikusa Rousseau. Ugyanakkor a kor zenekritikai irodalmában találunk olyan francia szereplőket, akiknek italomániája teljes mértékben szembe megy a bevált francia klasszicista ízlésítélettel. A 18. századi nagy francia operaviták mintegy előjátékaként lezajlik egy éles pengeváltás két, a maga igazát hajthatatlanul mantrázó operarajongó zenei író között. Az olasz zenét pártoló François Raguenet 1702-ben, a franciát támogató Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville pedig két évre rá jelenteti meg vitairatát. Utóbbiból aztán nem múlik el a furor, és 1705-ban előző kötetének anyagát meg-négyszerezve (!) akar végső diadalt aratni az olasz zene fölött, mely mi mással is végződne, mint a francia gloire örökérvényűségével.²²

Raguenet a következő elragadtatott mondatokat írja a *Párhuzamok* lapjain:

„....nem elég egy léleknek, hogy minden rész szépségét érezze; osztódnia kellene, hogy egyszerre három-négy egyformán szép dolgot kövessen és ízeljen; az embert magával ragadja, elvarázsolja, eksztatikusan elragadja a gyönyör; kiáltania kell, hogy megkönnyebbüljön, az ember tehetetlen vele szemben. Az olasz zene nap mint nap e hatásokat produkálja; nincs olyan Itáliába utazott ember, aki ne lett volna ezerszer szemtanúja mindennek; semmi hasonlót nem tapasztalt még más országban; ezek olyan fokú szépségek, amelyeket a képzelet nem tud elérni, mielőtt hallotta volna, és amelyeken túl semmi sem képzelhető el, miután hallotta. (...) Ferrini például, aki 1698-ban Rómában a *Themistocles* című operában Sibaris szerepét játszotta, magasabb és szebb, mint a legtöbb nő; van benne

21 McGeary, Thomas: *The Politics of Opera in Handel's Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.; Uő: *Opera and Politics in Queen Anne's Britain, 1705–1714*. Woodbridge: The Boydell Press, 2022.

22 A teljes vitaanyag: Raguenet, François: *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris: Barbin, 1702.; Le Cerf de La Viéville, Jean-Laurent: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*. Brussels, 1704.; Raguenet, François: *Défense du Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Paris: Barbin, 1705.; Le Cerf de La Viéville, Jean-Laurent: *Réfutation du Parallèle des Italiens et des Français*. Brussels, 1705. A vita legfrissebb kritikai feldolgozása: Arnold, Robert James: *Musical Debate and Political Culture in France, 1700–1830*. Woodbridge: Boydell, 2017. Chapter 1: Parallels, Comparisons and Ripostes: The Raguenet–Lecerf Controversy, 20–48.

valami nemes és szerény; perzsa hercegnőnek öltözve, turbánnal és kócsagtollas diadémmal úgy nézett ki, mint egy királynő vagy császárnő; és talán senki sem látott még szebb nőt a világon, mint őt ebben a jelmezben.”²³

Raguenet rajongása talán egy kis mosolyt csal a mai olvasó arcára, de kétségtelen, hatalmas a hagyománya az európai italomániának, épp elég, ha csak a Grand Tourra mint intézményszerített kulturális utazásra gondolunk, melyből épp úgy kivette részét az átlagos arisztokrata, mint Goethe, Byron vagy épp Charles Burney. Van azonban Raguenet lelkes leírásában egy különleges elem: nevezetesen, hogy a kasztrált énekes női szerepben voltaképpen az ideális nőiességet testesítette volna meg. A már fent említett transzgender kérdéskör egészen konkrét példájával találkozunk, amely éppen azt a bináris gender-felfogást kezdi ki, melyről fentebb írtam.

És a kérdés itt jut el a mai zenei előadóművészet problémájához. A bináris genderfelfogás jegyében a hős tenorrá lépett elő, a hősnő szopránná – és az olasz opera is maga mögött tudta a 19. századtól kezdve a nemi határátlépések lehetőségeit. Rossini és Meyerbeer volt az a két utolsó komponista, aki még írt kasztrált szerepeket. A *baroque revival* vagy *early music movement* már az 1950-es évektől azzal



3. kép: Pier Leone Ghezzi: Karikatúra Farinelli Berenice-alakításáról Leonardo Vinci Farnace c. operájában (Róma, 1724.) A rajz bal alsó sarkában lévő szerzői inskripció: „Farinello [sic], a híres nápolyi szoprán énekes az Aliberti Színházban énekel. Magam, Ghezzi lovag készítettem, 1724. március 2-án.”

²³ Raguenet, 1702. 100–101. V.ö.: Nestola, Barbara: I ruoli femminili per Bartolomeo Montalcino in due opere romane di Alessandro Scarlatti. In: Goulet, Anne-Madeleine – Domínguez, José María – Oriol, Élodie (dir.): *Spectacles et performances artistiques (1644–1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*. Roma: Publications de l'École française de Rome, 2021. 405–418.

találja magát szemben, hogy egy letűnt kor letűnt vokális művészetét valamilyen formában fel kell támasztania, de ehhez az „elfajzott” kasztrált énekes már nem áll rendelkezésére.

Rousseau-val együtt felkiálthatunk: „Hála égnek!” Ugyanakkor ezzel közel kétszáz év operatermése, ami elgondolhatatlan mennyiségű zene, eltűnik. A válasz nem volt kérdéses: vagy női szoprán vagy (legtöbb esetben transzponált) kontratenor szólam tudja komoly megalkuvásokkal betölteni ezt az űrt. A kísérlet a közönség pozitív visszhangja nyomán bevett gyakorlattá vált, és kialakult egy egyensúlyi állapot: a minden barokk opera seriában megtalálható szerelmi tematikában a *prima donna* szoprán, a *prim’uomo* kontratenor énekes. Az eredeti *en travestie* szerepeket sokáig nem merte átlépni az előadóművészet, de hosszú ideig a kontratenor is férfiatlannak hatott.

Anélkül, hogy részletekbe és az előadóművészet eme szeletének történetiségébe elmerülnék, annyi kijelenthető, hogy ez az egyensúlyi állapot a kétezres évek elején érte el azt a pontot, amely átlendítette a barokk operaszíniátszást a korábbi évtizedek szemérmességén, sokszor prűdériáján. Ez az átlendülés pedig éppen a genderprobléma általános társadalmi megjelenésével áll kapcsolatban, pontosan azzal a problémával, amellyel a fentiekben találkoztunk: a bináris nem egyeduralmának kérdésességével. A sokak szemében avított barokk operai hagyomány a rendezői színház keze nyomán olyan új értelmezésekkel lepte meg a műfaj interpretációtörténetét, amely nem várt fordulatként jelent meg az opera előadóművészeti történetében. Az operajátszás eme fordulata a genderprobléma negatív konnotációival szemben, melyek elfajzásként bélyegezték meg e mozgalmat, képes volt a történeti rekonstrukció eszköztárával érvényes választ adni a társadalmi problémára.

A fiatal előadók és újabb előadások közül egyetlen példával zárnám írásomat. Leonardo Vinci Pietro Metastasio librettójára írt *Artaserse* című operáját 1730-ban mutatták be Rómában. Mivel az énekesnőket érő pápai tilalom hatályban volt, ezért az előadáson öt kasztrált énekes és egy tenor lépett fel. Az előbbiekből két szerep *en travestie*. A nancyi Opéra National de Lorraine 2012. novemberi előadásában a szereposztás a következő volt: Artaserse – Philippe Jaroussky, Mandane – Max Emanuel Cencic, Artabano – Juan Sancho, Arbace – Franco Fagioli, Semira – Valer Barna Sabadus, Megabise – Jurij Minyenko.²⁴ Az öt, ere-

24 A teljes előadás megtekinthető: 1. felvonás: <https://www.youtube.com/watch?v=7F8g8IVbjs4>
2. felvonás: <https://www.youtube.com/watch?v=KG5lx2jbluY> 3. felvonás: <https://www.youtube.com/watch?v=4jZ79XLBXqw>

detileg kasztrált szerep kontratenor énekeseinek jelmeze, sminkje, gesztikulációja és testbeszéde egyfelől bizonyos bizarr barokkos elemekből, másfelől az előbbivel szoros kapcsolatban állva a homoszexuális (szub)kultúrában megjelenő *drag queen*-ek alakításaira épül. Azaz nemcsak az *en travestie*, hanem a férfiszerepek is rendelkeznek a nemi ambivalencia nem egyszer zavarba ejtő jellegzetességeivel. Ne kerteljünk: olybá tűnik, mintha több szintű transzgender és/vagy homoszexuális történetté kerekedne Vinci operája.

És hogy a történetiséggel való játék teljes, kerek egészé álljon össze, lássuk mit írt a kasztrált énekeseket alkalmazó londoni olasz operáról John Dennis 1706-ban: „A Hölgyek, alázattal, úgy tűnik, kissé tévednek az Operát bátorító érdeklődésükben; mert minél jobban elerőtleníti és elférfiatlanítja a férfiakat az olasz zene lágysága, annál kevésbé törődnek velük, és annál inkább egymással. Vannak bizonyos élvezetek [szodómia], amelyek halálos ellenségei a női élvezeteknek, és amelyek az Operával nagyjából egyszerre jönnek át az Alpokon; és ha a mi [opera] előfizetéseink továbbra is olyan örült ütemben folytatódnak, mint eddig, nem kétlem, megérvük, hogy az egyik szépfiú elveszi a másikat.”²⁵



4. kép: A Parnassus Arts Productions sajtófotója Leonardo Vinci *Artaserse* c. operájának nancy-i előadásáról, Opéra National de Lorraine, Nancy, 2012.

25 Dennis, John: *An Essay upon Publick Spirit*. London, 1706. Idézi: McGeary, 2022. 269.

A dennisi maróan gúnyos kritika értelmezhető olyan degeneráció leírásaként, amely nemcsak a műfajt, hanem e műfaj meghatározó művelőit, valamint művészetük hatását tekinti kifejezett elfajzásnak. Amiképp a konzervatív kultúrkritika ma is túlzottnak, bizarrnak, vagy éppen elfajzottnak értékelheti Vinci operájának nancyi előadását. Úgy fest, hogy az *Entartung* szelleme mind Nordau idején, mind a 18. században, mind a náciizmusban, mind a mai kultúr- és társadalomkritikában jelen van. Az *Entartung* a kultúra mindenkor kísértő szelleme.