

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění

Zpěv

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Vliv kastrátů na fenomén primadon

Natálie Šmausová

Vedoucí práce: MgA. Natalia Melnik

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, duben 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and dance faculty**

Art of Music
Voice

BACHELOR'S THESIS

**Lifestyle of the castratos and its influence on the primadona
phenomenon**

Natálie Šmausová

Thesis supervisor: MgA. Natalia Melnik

Academic title: BcA.

Prague, April 2024

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Vliv kastrátů na fenomén primadon

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Natálie Šmausová, podpis

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucí mé bakalářské práce MgA. Natalii Melnik za cenné rady a připomínky týkající se zkoumané problematiky. Děkuji také PhDr. Ivanu Rumlovi za konzultace a informace, které mě velmi obohatily.

Abstrakt

Bakalářská práce pojednává o historických okolnostech, které daly vzniknout významné roli kastrátů v duchovní a operní hudbě. Další část je věnována ženám, konkrétně tomu, jaké měly postavení ve společnosti a možnosti se vzdělávat. Ženy umělkyně hrály v dějinách hudby a při vývoji pěvecké techniky významnou roli. Kastráti nebyli pouze zpěváky, ale také učitelé a skladatelé, kteří své umění předávali dalším umělcům a umělkyním. Poslední úsek bakalářské práce se věnuje současným operním hvězdám. Na příkladu skladby Wolfganga Amadea Mozarta je demonstrována komparace vokální techniky a stylu. Závěr se věnuje výběru pěvců z kontratenorového oboru.

Abstract

This bachelor thesis examines the historical circumstances that led to the significant role of castrati in sacred and opera music and their influence on female artists and vocal techniques in music history. The thesis analyzes the social and educational status of women at the time and explores how castrati, as teachers and composers, passed their art on to subsequent generations of male and female singers. In addition to a historical overview and technical aspects of castration, the thesis focuses on contemporary opera stars and their techniques, which are compared with historical singing teaching methods. The conclusion discusses modern approaches to interpreting opera roles traditionally reserved for castrati and their impact on contemporary singing techniques and repertoire.

Obsah

Úvod	1
1 Nástin historických okolností	3
1.1 Kastrace a hudba	3
1.2 Okolnosti	4
2 Důvody zákroku	6
2.1 Období chlapecké mutace	7
3 Nástin pěvecké techniky	8
4 Vzdělání	10
5 Společenské postavení žen	12
5.1 Ženy umělkyně	12
5.2 Vzdělání dívek hudebnic	13
6 Vznik fenoménu	14
6.1 Zpěvačky, které byly pojmem	15
6.2 Propojení sfér	16
6.3 Farinelli	16
6.4 Cecilia Bartoli	17
6.5 Julia Lezhneva	20
6.6 Reneé Fleming	20
7 Exsultate, jubilate KV 165 jako příklad propojení světů	22
8 Znovuobjevení kontratenoru	25
8.1 Andreas Scholl	25
8.2 Philippe Jaroussky	25
8.3 Franco Fagioli	26
Závěr	27
Seznam použitých zdrojů	28

Úvod

Opera je žánr zcela svébytný a je v něm prostor nejen pro krásné hlasy, ale i pro zajímavá zpracování, jako třeba kostýmy či scénu. Ve své práci bych se ráda zaměřila právě na složku vokální. Typy hlasů, které jsem si vybrala, jsou dnes zcela vymizelé, ale přes všechna úskalí má jejich odkaz vliv na současnou pěveckou techniku. A není divu, vždyť kdo by rád neobdivoval křišťálové ozdoby a koloratury dnešních operních zpěvaček? A jaká jména za tímto tajemstvím stojí? Odkud pramení potřeba vznik pěvecké školy, jejíž odkaz předávaný po generace z učitelů na žáky ovlivňuje i dnešní pěveckou techniku zpěváků? Tyto otázky mě motivovaly k výběru téma mé práce.

Kastráti nejsou pouze výdobytkem operní hudby. Napříč historií byla kastrace používána ve spojení s trestem pro válečné zajatce, řešení zamezení rozmnožování otroků či k náboženským rituálům. Ve starověku se kastrací léčily různé nemoci, jako například epilepsie či malomocnost, dle Hippokratova tvrzení přispívala kastrace ke zmírnění příznaků dny. V období hospodářské krize v Itálii, během které bylo mnoho chlapců kastrováno, a zároveň v té době vyšel v platnost zákon zakazující ženský zpěv na církevní půdě, se objevil hlas zcela nový a pro tehdejší dobu vnímaný jako velmi praktický. Kastrování chlapci mohli zpívat i během období mutace, zároveň díky poklesu mužských hormonů vydrželi v pěvecké produktivitě velmi dlouho a oddaně.

Pěvecká technika kastrátů nebyla získána svébytně. Množství tehdejších kantorů vytvořilo tzv. italskou školu, která je tak aplikovatelná i na dnešní studenty. V dané době bylo zapotřebí podstoupit náročné hlasové i hudební školení. V následujících kapitolách se budu věnovat vzdělání malých chlapců, ale protože se mé téma týká i opačného pohlaví, tak jsem chtěla nastínit i studijní možnosti dívek a jejich postavení v tehdejší společnosti.

S velkou oblibou zpěváků pomalu vznikl i nový fenomén operního sólisty. Tato výsostná pozice byla pro obě pohlaví něčím novým a v jistém slova smyslu přinášela volnost divadelního života. Teatrální společnosti si svých sólistů nesmírně vážily a lákaly na ně široké publikum. V daném období vzniklo označení *primo uomo*, v doslovném překladu *první muž*, ale významově ztělesňující předního sólistu vybrané společnosti. Ani ženy nepřišly zkrátka a vžilo se pro ně označení *prima donna*. Pro přiblížení tehdejšího uměleckého prostředí jsem vybrala medailony předních, dle mého názoru významných, zpěvaček.

Hlasy kastrátů, ale současně s nimi i primadon, jsou v současné době již navždy ztraceny v propadlišti dějin, a my se dnes můžeme pouze dohadovat, jak rezonovaly a jakými virtuózními prvky se interpreti snažili uchvátit svá publika. Odkaz těchto pěvců je nesmírně důležitý, neboť dané osobnosti položily základy italské pěvecké techniky, na kterou následně navázal fenomén primadon a později v období moderních dějin následně kontratenorů.

Naše doba přinesla nový zájem o tehdejší pěveckou techniku, která se předávala z učitele na žáka. Poslední kapitoly budu věnovat srovnávání a prolínání světů tehdejších a současných na výběru zpěváků, kteří interpretují árie a skladby, které byly psány pro kastráty. K popularizaci této disciplíny přispěli také kontratenoři, kteří přiložili ruku k dílu a interpretují repertoár podle toho, pro jakého kastráta byl napsán.

1 Nástin historických okolností

První zmínky o kastrování mužského pohlaví jsou staré přes pět tisíc let a pocházejí ze starověké Číny. Vyšší vrstva potřebovala k ochraně svých sídel oddané a spolehlivé hlídače, které našla právě v kastrátech. Dotyční na oplátku získali politickou moc a bohatství. Jak se tento zákrok do mužského organismu rozšířil směrem do Evropy, není přesně zřejmé. Ve starověkém Římě měl *eunuch*, jak se těmto mužům říkalo, cenu, která mnohonásobně přesahovala tehdejší hodnotu dobrého otroka. Vyplňovali volný čas, sloužili k zábavě a staří Římané si jich nesmírně považovali. Rozlišovali se dva druhy kastrátů, a to bílí a černí. Toto označení nemá nic společného s barvou pleti, nýbrž s formou zákroku – bílým kastrátům byla provedena klasická kastrace, kdy se amputují varlata, černým i penis. V islámských zemích se eunuši objevovali coby otroci, ovšem bylo tomu tak o mnoho let později než v Evropě či Asii. V antickém Římě i v islámských zemích měli tito kastráti výsostné právo kontaktu s ženami, kdy je hlídali a opečovávali.¹

1.1 Kastrace a hudba

Kastrace sama o sobě měla na vokální hudbu vliv až později. V Itálii se kastrací v 16. a 17. století řešila dlouhotrvající hospodářská krize. Řady mnišských řádů se toho času rychle rozrůstaly o velký počet řeholníků. Ženy nebyly v duchovní pěvecké literatuře po Tridentském koncilu žádoucí, nesměly v kostele zpívat. Především v Itálii se kastrace stala určitou formou celibátu, která přinesla chudým rodinám s malými chlapci finanční zajištění, neboť kastrovaný zpěvák měl předpoklad důstojné práce i zajištění v dospělosti. Navíc se jednalo v rámci klášterního poslání.²

Potřeba mužských vysokých či chlapeckých hlasů na svaté půdě se stala nevyhnutelnou součástí dějin zpěvu. Tridentský koncil vytvářel spoustu dalších pravidel a upravoval řadu zvyklostí v duchovní hudbě. Skladatelům byly předkládány návrhy a poučky, aby svá díla zkomponovali správně. Duchovní nakonec odmítli přijmout změny v liturgii, neboť byly považovány za příliš radikální. Chránová hudba měla být zbavena všeho „nečistého nebo chlípného“.³ Chlapci ve sborech nebyli pouze kastráti. Šlo o tzv. kontratenoristy, jinak nazývané nepravé falsetisty, kteří uměli zpívat vysoké tóny i bez náročné operace – kastrace. Kontratenoristé se ovšem netěšili velké popularitě, neboť v období puberty a

¹ KLÍČOVÁ, Iva. Kastrát jako hudebně–historický fenomén [online], s. 2.

² *Sopranizace* [online]. Dostupné z: <https://cssmweb.webnode.cz/news/sopranizace/>.

³ PRŮŠA, Jan. Jak „slyšet“ Novou uměleckou duchovní hudbu. Praxe naslouchání po Druhém vatikánském koncilu, s. 32.

mutace jejich hlas nezněl zrovna libozvučně. Pro církve bylo mnohem výhodnější používat pro chrámové a papežské kůry chlapce vykastované, kde kvůli poklesu hormonů nedocházelo k mutaci.⁴

Kastrace s hudebním, tedy lépe řečeno pěveckým, záměrem přišly do Itálie ze Španělska. Prováděly se ale nejen v Itálii, nýbrž i v jižním Německu, které je ovšem zavrhl dříve než zmiňovaný Apeninský poloostrov. První zmínky o vykastovaném chlapci sahají do poloviny 16. století do města Ferrara, které se nachází severně od Boloni. Zmínky však nalézáme také v Římě. Poslední kastrát zemřel ve dvacátých letech 20. století.⁵

V opeře se pro označení kastráta užívalo eufemistického termínu „*musico*“. Byl to typ vysokého mužského hlasu. Jednalo se o charakteristický jev italské opery 17. a 18. století, vymizel kolem roku 1830. Virtuózní pěvecká metoda měla velký vliv a přínos pro rozvoj opery, není tedy divu, že na vrcholu kariéry patřili kastráti k nejlépe placeným hudebníkům a těšili se velké popularitě. Farinelli léčil svým hlasem španělského krále Filipa V.⁶

1.2 Okolnosti

Jak jsem již uvedla, první zmínky o kastrovaných mužích pocházejí z dob starověké Číny a antického Říma. Kastráti zde měli výsostná postavení v náboženských organizacích, coby loajální sluhové se mohli starat a pečovat o ženy bez hrozícího skandálu.⁷ V oblasti kultury se o nich zmínky prakticky nevyskytují, vyjma ojedinělého případu přírodního eunucha Favorinuse z Arles, který svým vysokým hlasem při běžné mluvě neunikl pozornosti několika císařů.⁸ Vyvstala nutnost využití kastrátů ve sborech přišla nejspíš až se začátkem 4. století, kdy v souvislosti s křesťanskou liturgií a učením sv. Pavla, ženy musely na církevní půdě mlčet.⁹

Dle Ducháčkové se i v dnešní době stává, že je učení apoštola Pavla vykládáno doslovně, že žena by na církevní půdě měla mlčet, především se pak zdržet kladení otázek.¹⁰

⁴ CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*, s. 96

⁵ *Sopranizace* [online]. Dostupné z: <https://cssmweb.webnode.cz/news/sopranizace/>.

⁶ RUMML, Ivan, vyučující předmětu Dějiny a literatura zpěvu [ústní sdělení]. Praha, 4.11.2023

⁷ TOUGHER, Shaun. *The Roman Castrati: Eunuchs in the Roman Empire*, s. 7–21, ERLINGER,

Christopher Michael. *How the Eunuch Works: Eunuchs as a Narrative Device in Greek and Roman Literature*, s. 20–21

⁸ TOUGHER, Shaun. *The Roman Castrati: Eunuchs in the Roman Empire*, s. 55–71.

⁹ „Ženy necht' ve shromáždění mlčí. Nedovoluje se jim, aby mluvily; mají se podřizovat, jak to říká i Zákon. Chtějí – li se o něčem poučit, ať se doma zeptají svých mužů; ženě se nesluší mluvit ve shromáždění.“ 1Kor 14,34 – 35

¹⁰ DUCHÁČKOVÁ, Martina. *Postavení a služba žen v církvi* [online], s. 62.

Obečně se lze přiklonit k tvrzení, že kastráti se do Evropy dostali z Orientu, a konkrétně do Itálie ze Španělska.¹¹ Od poloviny 15. století, kdy se velké popularitě těšil zpěv *acapella*, se zvýšily také nároky na zpěváky a bylo potřeba rozšířit hlasový rozsah. Dle některých pramenů stojí za velkým nárůstem počtu kastrátů kolem roku 1600 domněnka, že církev v té době pouze přiznala jejich existenci, včetně všech procesů, které k tomu vedly, neboť takové situace byly možné, nikoliv nové.¹² Jak se píše v knize *Historie Bel canta* od Rodolfa Cellettiho v českém překladu Evy Zikmundové: „*První kastráti, kteří se dostali do Itálie byli Španělé: Francisco Soto nastoupil roku 1562 do Capella Pontificia a Hernando Bustamante byl skoro dvacet let ve službách ferrarského dvora.*“¹³

¹¹ CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*, s. 96.

¹² ŠANCOVÁ, Barbora. Odkaz italských kastrátů v současné vokální tradici [online], s. 17–23.

¹³ CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*, s. 96.

2 Důvody zákroku

Rodiče malých chlapců rozhodovali o jejich životech bez názoru potomků. Kastrace probíhaly podomácku bez přítomnosti lékaře. Tyto kruté praktiky se neobešly bez nevinných obětí, při nichž děti umíraly na přemíru opia, které bylo používáno jako anestetikum, či na následné na infekce. Lákavá představa peněz a kariéry velkých pěvců přesvědčila mnoho rodičů k domácímu konání neodborných zákroků, které bývaly označovány za nehody. Rodiny tvrdily, že chlapcům varlata ukousl pes, pokopal je dobytek, a podobně. Církev za vykonané operace kastrace vyhlásila kruté tresty vyloučení ze společenství, v některých případech i hrozila popravou. Je proto absurdní, že přes všechny okolnosti od poloviny 16. století na církevní půdě interpretují hudbu kastráti. Přeživší chlapci domácích kastrací nastoupili do chrámových sborů, kde je čekala více než dekádu trvající koncentrace na studium hudby.¹⁴

Způsobů vykonávání kastrací bylo užíváno několik, nejčastější byly dva. První způsob spočíval v odstranění varlat, druhým pak v jejich podvázání. Ve druhém jmenovaném se čekalo, až varlata následkem nedostatečného prokrvení odumřou sama.¹⁵

Smyšlené historiky o nutnosti kastrace v útlém věku se staly základní výzbrojí každého vykastrovaného zpěváka, neboť jinak by jim hrozily již výše zmíněné tresty. Farinelli jako důvod této operace v dětském věku uváděl nehodu, kdy ho kopl kuň, dle jiných zdrojů byl pokousán divokým prasetem. Potyčka s prasetem se stala jedním z nejčastěji uváděných a dle všeho i nepravdivých důvodů tohoto zákroku.¹⁶

Zárok prováděn mimo domácí prostředí byl vykonáván nikoliv odnětím varlat, ale nýbrž jejich podvázáním, či v některých případech i odstraněním semenotvorných kanálků. Kastrace neboli orchitomie, se prováděla před mutací. Vyměšování hormonu testosteron tak bylo zastaveno a nedocházelo k zvětšení hrtanu. Chlapci, kteří podstoupili tuto operaci, se stali neplodnými. Semenná tekutina se ovšem tvoří v prostatě, tito muži se tedy mohli vzrušit a být sexuálně aktivní, ovšem bez produkce spermií, neboť ty se tvoří ve varlatech. Odtud zřejmě pochází i bezpočet historek o milostných aférách. Kastrace s sebou nesla i spoustu dalších vedlejších projevů. Tělo, které nemělo dostatečné množství mužského hormonu testosteronu, mohlo předčasně stárnout, mít i psychické potíže (odtud pramení i přecitlivělost a rozmanité manýry). Kastráti měli problémy s erekcí a neměli vousy.¹⁷ Jejich tělesná výška

¹⁴ KLÍČOVÁ, Iva. Kastrát jako hudebně–historický fenomén [online], s.2.

¹⁵ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Dějiny opery: posledních 400 let*, s. 88.

¹⁶ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Dějiny opery: posledních 400 let*, s. 90

¹⁷ CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. s. 96–97.

byla pro tehdejší dobu nadstandartní, stejně tak délka prstů. Celkovým vzezřením to byli velikáni s chlapeckým hláskem, který téměř nepasoval k jejich tělu.¹⁸

Dalším viditelným odlišením byla vyklenutá a prostorná hrud¹⁹, kde byl dostatek místa pro abnormálně vyvinuté plíce. Kastráti procházeli náročným hlasovým školením, kde jim tyto fyziologické vlastnosti ještě dodaly na délce výdechu a kvalitě legáta. Velkou výhodou těžkého zásahu do organismu pro tehdejší dobu bylo, že chlapci mohli zpívat i v době puberty, a nemuseli čekat, až skončí období mutace.²⁰

2.1 Období chlapecké mutace

Chlapecká mutace je procesem, během kterého hlasový aparát prochází změnami, zejména hrtan mění svoji velikost a dospívajícím naroste v krční oblasti hovorově nazývaný ohryzek. Pohlavní dospívání podléhá mnoha faktorům, je závislé například na stravě, rodinném zázemí, ale svoji úlohu hraje například i podnebí. Tento proces může trvat i přes půl roku. Hlas přeskakuje z vyšší chlapecké polohy do nově vznikající mužské, což je projevem nerovnoměrně narůstajícího hrtanu. Chlapecký hlas změní i svůj rozsah, konkrétně polohu. Zjednodušeně můžeme říci, že se celý rozsah s horní i spodní hranicí posune o oktávu níže. Dle prof. PhDr. Jarmily Vrchotové–Pátové, CSc. se mutační fáze rozdělují na tři období. Prvním je období přípravy, které se projevuje zejména méně barevným a snadno unavitelným hlasem. Jako druhé přichází období hlasové krize, hlas je matný až chraptivý, stále trvá snadná unavitelnost hlasu. Toto může být doprovázeno tlakem v oblasti hrtanu, v některých případech se doporučuje zpěv na čas opustit. Třetímu období se říká vyzrávání. Hlas začíná být opět silný a nabývá nové barvy.²¹

¹⁸ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Dějiny opery: posledních 400 let*, s. 88.

¹⁹ „V některých případech se hovoří i o gigantismu. Hlasivky ovšem zůstaly chrupavčité, díky tomu byli připraveny na zátěž pěveckého výcviku a náročných cvičení.“ RUMML, Ivan, vyučující předmětu Dějiny a literatura zpěvu [ústní sdělení]. Praha, 4.11.2023

²⁰ CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*, s. 97.

²¹ VRCHOTOVÁ – PÁTOVÁ, Jarmila. Didaktika sólového zpěvu pro studující katedry zpěvu a operní režie, s. 22–23.

3 Nástin pěvecké techniky

Hlas chlapců si po kastraci zachoval rozsah v hloubkách, ale díky malému hrtanu i výšky jeho tébr byl chlapecký, tedy třpytivý, jasný a mladistvý. Jejich super schopností byl květnatý zpěv, dnes nazývaný koloraturami či ozdobami.²² Měli také výbornou dechovou kontrolu, s čímž souvisí i spontánní legato. Kastráti se dle Celletiho věnovali zejména stylu „canta sul fiato“, dále Celletti ve své knize popisuje techniku takto: „...*při správné fonaci se tón tvoří, podpírá, zesiluje a zeslabuje výhradně na základě množství dechu, jež se pěvec rozhodne vědomě vypustit z plic a které reguluje činnost bránice a umožňuje antagonickou hru svalů nádechových a výdechových. Při tom se mají bezpodmínečně vyloučit kontrakce hrdla...*“²³ V případě, že se zpěvákovi s nedostatečnou technikou jícen stáhl, tón zněl nazálně, špatná koordinace nádechu a výdechu způsobila tlačené tóny a hlasivky nemohly volně kmitat. Obecně lze vokální aparát přirovnat ke smyčcovému nástroji. Kmitající hlasivky představují smyčec, který na ně dobrý houslista přikládá a rozeznívá dle libosti. Rezonanční tělo houslí představuje hlava a hrudník, kde se zvuk zesílí. Pozorný posluchač s vycvičeným sluchem tento jev okamžitě pozná a obdivuje. Zvuk zní jakoby ve vrchní polovině hlavy - „voce in mascera“.²⁴

Pěvecký rozsah byl uváděn tři oktávy, v některých případech dokonce tři a půl oktávy. Z této informace je zřejmé, že kastráti a jejich učitelé museli narazit na přechod rejstříků. V dnešní pěvecké technice víme, že jde o fyziologický proces, při němž jde o to udržet hrtan co nejšetnější formou dole, v jeho přirozené pozici. Při možnostech tehdejší italské školy se může na první pohled jevit rejstříkový přechod jako termín, kterému se nepřikládala velká hodnota. Kantoři a kastráti Pier Francesco Tosi a Giovanni Battista Mancini se zabývali čistě hlasy kastrátů, používali dva termíny: hlas prsní a hlas falzetový. Falzetový rejstřík nebyl tehdy štíhlým a jemným hlasem, oba kantoři připojují ještě poznámku, že prsní i falzetový hlas musí být propojen, jen za takových podmínek bude zajištěna pružnost hlasu a jeho schopnost dělat dynamiku.²⁵ Zpěvák kastrát musel nejprve ze všeho prokázat výborné a nesporné predispozice, které se dále rozvíjely a zdokonalovaly. Náročné hlasové školení obsahovalo nejen výuku zpěvu, ale především v římských školách i hudební teorii, kompozici a kontrapunkt, vše po třech až čtyřech hodinách denně.²⁶ Není proto divu, že většina zpívajících kastrátů byla také skladateli a následně i učiteli hudby. O pěveckém umění

²² Květnatý zpěv italsky – fiorituri = italský název pro koloratury. RUML, Ivan, vyučující předmětu

Dějiny a literatura zpěvu [ústní sdělení]. Praha, 4.11.2023

²³ CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*, s. 97.

²⁴ CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*, s. 98.

²⁵ CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*, s. 98, 99.

²⁶ CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*, s. 97.

kastrátů vznikalo velké množství průpovídek, jako příklad můžeme uvést tu, ve kterém se Farinelliho hlas prý nerodil v jeho hrdle, nýbrž v manuálně ovládané píšťale, kterou měl nosit v kapse. Pěvci s touto technikou tehdy na společnost působili dojmem kouzelníků, či cirkusových artistů, nikdo tehdy nechtěl věřit, že je možné dokonale ovládat dech a vlastně i fyziologické limity.²⁷

²⁷ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Dějiny opery: posledních 400 let*, s. 68–69.

4 Vzdělání

Jak jsem již výše nastínila, podmínky pro život v Itálii nebyly na přelomu do 17. století ideální. K rozkladu italské společnosti v polovině 16. století přispívaly následující faktory: vykořisťování ze strany rakouské a španělské vlády, rány morových epidemií, neúroda, válka a celkový hlad obyvatelstva. V daném období vznikly umělecké spolky: Poveri di Gesù Christo (1589), Sant'Onofrio in Capuana (1600), Pietà dei Turchini (1584), Conservatorio di Santa Maria (1537), které měly pomoci nejméně majetným rodinám v tíživých životních i finančních situacích, a také sirotkům. Navzdory krutým podmínkám se hudba rozvíjela raketovou rychlostí a bylo potřeba dobrých a kvalitních hudebníků. Není proto divu, že se z chudobinců postupem času staly prestižní hudební školy.²⁸ Vysokých kvalit se těšily také školy v Římě a Bologni, dále hudební instituce Giovanniho Paita v Janově, Francesca Peliho v Modeně, Francesca Brivia v Miláně a Francesca Rediho ve Florencii. Navzdory všem faktům byla za centrum kastrátů označována Neapol.²⁹

Konzervatoře³⁰ se staly místem, kde hudba začala vzkvétat, stejně jako počet pedagogů i žáků, mezi kterými byli také kastráti. Žáci byli vzděláváni nejen v hudbě, ale i ve vědách humanitních. Učili se například náboženství, filozofii a rétorice. Být studentem takové instituce znamenalo stát se oddaným služebníkem Boha, žáci se podíleli na koncertech, mších, pohřbech a jiných církevních obřadech.³¹ Školy se od sebe lišily na první pohled uniformami, které studenti byli povinni nosit, stejně tak jako se podrobili náročnému studijnímu režimu. Možná i díky tomu si tyto konzervatoře zvládly získat přijetí umělecké veřejnosti. Slavní zpěváci se zde vzdělali a šli do „světa“ šířit dobré jméno instituce, naopak skladatelé jako například: Mozart, Gluck, Haydn či Händel zde navázali kontakty důležité k jejich dalšímu působení.³²

Výuka předmětů probíhala následovně: hudební teorie hromadně, zpěv, hra na nástroje a kompozice individuálně. Pěvecké třídy se potýkaly s nedostatkem místa a stávalo se tak, že v jedné místnosti studenti hromadně cvičili naráz na nástroje i pěveckou techniku. Chlapci byli ve zpěvu rozděleni do čtyř kategorií, tedy tenoři, basové a dva typy kastrátů – sopranisté

²⁸ REGLER – BELLINGER, Brigitte, Hans WINKING a Wolfgang SCHENCK. *Opera: velká encyklopedie*, s. 43.

²⁹ REGLER – BELLINGER, Brigitte, Hans WINKING a Wolfgang SCHENCK. *Opera: velká encyklopedie*, s. 44.

³⁰ Konzervatoř – conservatorio – ze slova zachovávat, ve smyslu zachování hudebního odkazu, tradice

³¹ ŠANCOVÁ, Barbora. Odkaz italských kastrátů v současné vokální tradici [online], s. 23–24.

³² REGLER – BELLINGER, Brigitte, Hans WINKING a Wolfgang SCHENCK. *Opera: velká encyklopedie*, s. 43.

a kontraaltisté. Kastráti věnovali velkou část dne cvičení na podporu dechových svalů, neboť jak jsem již zmínila, závisí na tom jejich pěvecká technika. V 17. století se konzervatoře zasadily o uplatnění mladých kastrátů v divadlech a v církevním prostředí, je tedy jisté, že vzdělávací instituce měly přímý zájem na produkci nových kastrátů.³³ Každý žák byl jiný, a proto nelze všeobecně říci, že všichni studenti byli uplatnitelní jako sólisté, těmi se stali jen ti opravdu nejlepší. Dle dobových pramenů jsou známy i případy, kdy chlapec přišel o hlas následkem choroby či kastrace, která nepřispěla k adekvátnímu pěveckému rozvoji a většinou se tak stalo během puberty. Jejich duševní stav pak býval velmi vratký, i s ohledem na hormonální změnu v organismu. Většinou se o takové případy studentů postarala konzervatoř, kde měli možnost zpívat ve sborech či hrát na nástroj.³⁴ Pěvecká příprava a vzdělání probíhala současně i na školách v Římě a Bologni, které spadaly pod papežskou ochranu. Také zde měli žáci náročný denní rytmus, při němž se dopoledne tři hodiny věnovali zpěvu *passaggi*, hlasovým cvičením před zrcadlem za přítomnosti jejich profesora. Zrcadlo mělo pomoci studentům s korekcí postoje těla a svalů obličeje. V odpoledních hodinách bývala na programu půlhodina kontrapunktu, následně individuální výuka kontrapunktu a pokračovalo se studiem literatury. Když se den chýlil ke svému konci, žáci cvičili na cembalo a komponovali nejčastěji moteta a žalmy. Stejně jako zrcadlo sloužila žákům ke korekci těla a reflexi pěveckých chyb také ozvěna jejich zpěvu z hory Mario, kam chodili v odpoledním čase na procházky. Některé dny se studijní programy lišily a přizpůsobovaly účinkování na církevních obřadech v závislosti na části liturgického roku.³⁵

³³ ŠANCOVÁ, Barbora. Odkaz italských kastrátů v současné vokální tradici [online], s. 24.

³⁴ SOLE, Giovanni. *Castrati e ciscei: ideologia e moda nel Settecento italiano*, s. 97

³⁵ ŠANCOVÁ, Barbora. Odkaz italských kastrátů v současné vokální tradici [online], s. 26

5 Společenské postavení žen

Benátky nebyly pouze centrem pro vzdělávání chlapců, kastrátů na hudebních školách. Nacházela se zde místa, kde se mohla vzdělávat také děvčata, šlo o tzv. ospedali, což byly dobročinné spolky.³⁶ Nutno podotknout, že žena měla ve společnosti jasně dané postavení. Očekávalo se, že se stane manželkou, matkou a počestnou měšťankou. Ve vyšších kruzích se také dbalo na správné společenské vychování. Měšťanky a šlechtičny měly díky rodinnému zázemí snazší přístup ke vzdělání u soukromým učitelům. V církevních řádech byla možnost i pro dívky bez dobrého původu, vzdělávaly se především v hudební oblasti od tamních pověřených sester, ale i skladatelů a hudebníků.³⁷ Vzdělaná dívka v té době působila kuriózně a panovaly všeobecné rozpaky, kdy se jí připisovalo označení zázračného dítěte. Postavení žen umělkyně se společensky přijatelným stává až v době baroka. Z této doby dnes známe především skladatele a umělce mužských jmen, ovšem i něžné pohlaví si ve své době nepřišlo zkrátka.

5.1 Ženy umělkyně

Ženy byly interpretky i skladatelky zároveň, publikum na nich oceňovalo především jejich brilantní hru či zpěv, to je důvodem, proč dnes jejich jména nevzešla do povědomí (jako např. dále zmiňovaná Francesca Caccini).³⁸ V uměleckých rodinách dbali na vzdělání svých dcer poněkud více, např. Giulio Caccini učil své dvě dcery Francescu a Settimiu, dostalo se jim rozsáhlého uměleckého vzdělání. Starší z dcer Francesca se do dějin zapsala coby významná a zcela jistě i první operní skladatelka vůbec.³⁹ Její spis *Il primo libro delle musiche* (1618) je patrně pokračováním práce *Le nuove musiche*, kterou napsal její otec v roce 1602. Cacciniho dcera byla svého času nejlépe placenou hudebnicí u medicinského dvora.⁴⁰

Několika ženám se podařilo, navzdory konzervativním předsudkům okolí získat univerzitní tituly např. italka Laura Bassi z Bologni, která akademický diplom získala v roce 1732. V emancipačních proudech tato skutečnost přinášela dílčí úspěch z pohledu dějin.⁴¹

³⁶ ŠANCOVÁ, Barbora. Odkaz italských kastrátů v současné vokální tradici [online], s. 26.

³⁷ JANKŮ, Jana. Fenomén žen – skladatelek v baroku se zvláštním zřetelem k Francesce Caccini [online], s. 10.

³⁸ JANKŮ, Jana. Fenomén žen – skladatelek v baroku se zvláštním zřetelem k Francesce Caccini [online], s. 7

³⁹ RÁDL – SPIESS, Michael. Výročí Giulia Cacciniho, slavného pěvce a skladatele ze dvora Medicejů.

⁴⁰ BERÁNKOVÁ, Klára. Barokní ženy.

⁴¹ JANKŮ, Jana. Fenomén žen – skladatelek v baroku se zvláštním zřetelem k Francesce Caccini [online], s. 11.

5.2 Vzdělání dívek hudebnic

Dívky měly navzdory jejich sníženému přístupu ke vzdělání naději v hudební oblasti. Hudební vzdělávání dívek se v Benátkách 17. a 18. století pěstovalo na již zmíněných konzervatořích při sirotčincích a nemocnicích, ovšem nebylo snadné se prosadit v tomto odvětví. Dívky zde měly možnost vzdělat se ve hře na nástroj či zpěvu, naučily se hrát v orchestru. Zpěv byl brán jako vedlejší obor. Dívčí sbory byly tolerovány při náboženských procesích či slavnostních událostech, jednalo se o ojedinělé události.⁴² Kantory dívek byli již tehdy uznávaní umělci, kteří jim psali cvičení a kompozice přímo na míru. V severní Itálii se koncem 16. století zrodil kult operních zpěvaček, primadon. Každá operní společnost měla tehdy hlavní zpěváky, primo uomo – v doslovném překladu jako první muž (většinou myšlen kastrát) a prima donna – tedy první žena (ženský hlas, ženský soprán), který vzešel do dějin jako primadona. Jako přímou souvislost s nárůstem obliby žen sólistek se ve zdrojích uvádí změna uměleckého vkusu z kastrátského zpěvu na falsetisty a následně na ženský. Ženy se po malých krůčcích začaly prosazovat nejen jako zpěvačky, ale také jako herečky. Skladatelské vlohy v tomto ohledu nezapřely ani přes obtížnější dostupnost hudebního vzdělání, operní divy. Tou byla třeba již zmíněná Francesca Caccini, přezdívaná jako La Ceccina, která ohromovala obecnostvo dokonalým hlasem. Publikum oceňovalo více její pěvecké schopnosti než kompoziční vlohy.⁴³ Výuce zpěvu se věnovali i kastráti, kteří předávali žákům a žákyním mnohdy těžce vypilovanou techniku a dle dobových zdrojů se jednalo o velmi dobré učitele.⁴⁴

⁴² ŠANCOVÁ, Barbora. Odkaz italských kastrátů v současné vokální tradici [online], s. 26.

⁴³ JANKŮ, Jana. Fenomén žen – skladatelek v baroku se zvláštním zřetelem k Francesce Caccini [online], s. 12.

⁴⁴ JIRKŮ, Stanislava. Italská opera 17. a 18. století: Dobová interpretace v závislosti na pěvecké technice, s. 43

6 Vznik fenoménu

Konec 17. století s sebou přinesl velkou novinku v podobě zpěváků, kteří se uživili výhradně operou. Byl tím tedy zrozen fenomén pěvců sólistů. Tento fakt s sebou přinesl, jak vývoj pěvecké techniky, tak v mnoha případech stejné finanční ohodnocení pro ženy. Stejně jako u kastrátů platilo, že pěkné role dostávaly jen ty nejlepší z nejlepších. Mnohdy o nich veřejnost smýšlela jako o nemravných ženách, ať už takové byly či nikoliv. To vše kvůli nutné komunikaci s muži z oboru.⁴⁵ Druhá polovina 18. století pak připravila pro kastráty sopranisty a následně i altisty výzvu, neboť již nebylo žádané zpívat ozdoby a koloratury plným zněním, ale bylo dobově přijatelné je zpívat světleji a jemněji. Není divu, že se o slovo přihlásili falzetisté.⁴⁶

Divadla byla tehdy dotována šlechtou někdy i králem. V karnevalovém čase v Benátkách dokázali sólisté vydělat sumu, která se rovnala ročnímu platu zpěváka v kostele či vévodské kapli.⁴⁷ Ve Florencii a Římě se postupem času vystřídalo mnoho nových papežů, kteří měli na skladatele stále vyšší a vyšší nároky, ale i penzum zákazů a pouček. Není proto divu, že se pěvecká a skladatelská elita té doby přesunula i do jiných měst Itálie, kde mohli tvořit svobodněji. Uvádí to i Charles Burney ve svém cestopisu, kde pojednává o tom, že dříve se dostávalo lepšího honoráře papežským zpěvákům, kdežto v dnešní době zůstaly gáže stejné a církevní hudba je tak v úpadku. Italské a všeobecně evropské opery dokázaly svého času operního zpěváka mnohem lépe ocenit.⁴⁸

⁴⁵ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Dějiny opery: posledních 400 let*, s. 86–87.

⁴⁶ JIRKŮ, Stanislava. *Italská opera 17. a 18. století: Dobová interpretace v závislosti na pěvecké technice*, s. 43.

⁴⁷ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Dějiny opery: posledních 400 let*, s. 87.

⁴⁸ JIRKŮ, Stanislava. *Italská opera 17. a 18. století: Dobová interpretace v závislosti na pěvecké technice*. s. 12.

6.1 Zpěvačky, které byly pojmem

Anna Renzi (1620– zemřela po r. 1661) se roku 1644 stala tak oblíbenou, že o ní literáti psali básně, které jsou plné chvály na její zpěv a techniku (Le glorie della signora Anna Renzi (1644)), ale obsahují také podrobný popis jejího pěveckého umění.⁴⁹ O této zpěvačce se tvrdí, že byla první primadonou v historii. Díky jejímu pěveckému umění se postupně měnil názor na ženy v opeře počátku 17. století.⁵⁰ Její první divadelní výstup se uskutečnil roku 1639 v opeře zvané *Chi soffre speri*, která byla hrána při soukromé audienci na francouzské ambasádě v Římě. Ač byla v Římě považována za největší zpěvačku komorní hudby všech dob, musela se většina tehdejších pěvkyně, za kariérou uchýlit do Benátek, neboť papežský zákaz zamezoval přístup ženám na veřejná pódia. Přesto většina operních společností vznikla právě v Římě.⁵¹ V roce 1643 v Benátkách ve slavné opeře Claudia Monteverdiho *L'incoronazione di Poppea* ztvárnila roli *Ottavie*.⁵² Představy obyvatel Benátek o životním stylu operních zpěvaček byly ve své době takové, že je považovali za kurtizány. Právě Renzi se z tohoto předsudku povedlo vymanit, oproti tomu, jak se chovala na jevišti, v civilu prý byla téměř představou mravné ženy.⁵³ Dle Betha Clixona existují dokumenty předmanželské smlouvy, ovšem ta měla zřejmě sloužit jen jako potvrzení pro veřejnost, neboť není známo, že Renzi byla kdy vdaná.⁵⁴

Vittoria Archilei (1555–1620) byla předchůdkyní primadony Renzi, považují tedy za nutné ji také zmínit. Byla *Dafné* v druhé verzi opery Jacoba Periho, která se odehrála 21. ledna 1599 v Palazzo Pitti.⁵⁵ Patrně byla i *Euridikou* v opeře Cacciniho – Periho (1600). Sám Jacob Peri jí připisoval přídomek *Euterpe*, což byla antická hudební múza.⁵⁶

⁴⁹ ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Dějiny opery: posledních 400 let*, s. 70.

⁵⁰ WIER, Claudia. *Performing Celebrity and Anna Renzi's Cross-Dressed Performance as Ergindo*. s. 291.

⁵¹ WIER, Claudia. *Performing Celebrity and Anna Renzi's Cross-Dressed Performance as Ergindo*. s. 293.

⁵² JANKŮ, Jana. *Fenomén žen – skladatelek v baroku se zvláštním zřetelem k Francesce Caccini* [online], s. 18.

⁵³ WIER, Claudia. *Performing Celebrity and Anna Renzi's Cross-Dressed Performance as Ergindo*, s. 295.

⁵⁴ WIER, Claudia. *Performing Celebrity and Anna Renzi's Cross-Dressed Performance as Ergindo*, s. 309.

⁵⁵ *Dafne: the first opera in history* [online]. Dostupné z: <https://www.operaliricaroma.it/en/news/19-dafne-first-opera-in-history>.

⁵⁶ JANKŮ, Jana. *Fenomén žen – skladatelek v baroku se zvláštním zřetelem k Francesce Caccini* [online], s. 18.

Anna Giro (cca 1710–po r. 1748), mezzosopranistka, která vzešla do dějin pro vztah s Antoniem Vivaldim. V letech 1726–1739 zpívala ve více než 30 hudebních produkcích skladatele. Když Vivaldi zemřel, Giro vytrvala ve svém umění až do roku 1748, poté si vzala hraběte Zanardimioho z Piacenzy a přestala se zpěvu věnovat.⁵⁷

Adriana Basile (1580–1642), tato neapolská rodačka a zpěvačka se proslavila v 1610. Zpívala i u španělského dvora. Byla nejen uznávanou zpěvačkou, ale i kytaristkou. Publikum uchvacovala nejen svým uměním, ale i vzezřením. Měla černé oči, plavé vlasy a ženské charisma, kterým dokázala ovládnout nejen operní publikum.⁵⁸

Francesca Cuzzoni (1698–1770), byla jednou z prvních kvalitních primadon své doby. Proslavila se v roce 1718 v opeře Ariodante Carla Francesca Pollarola, kde ztvárnila roli Dalindy. Byla pěvkyní v londýnské operní společnosti Geoga Fridricha Händela, který pro ni napsal roli Kleopatry, Rodelincy, Antigony a Asterie.⁵⁹ Jak píše ve své knize Slavné primadony Kurt Honolka, jednou se této zpěvačce její paličatost nad tím, jaké árie bude zpívat, vymstila. Händel byl temperamentní člověk, a tak se stalo, že držel tuto pěvkyni nad otevřeným oknem a křičel, cituji: „*Já vím, že jste pravá čertice,“ řekl velitelsky, „ale pamatujte si, že já jsem Belzebub, král všech čertů!*“

6.2 Propojení sfér

V dnešní době se spousta operních zpěvaček věnuje interpretaci hudby, která byla v původním záměru skládána pro mužské sopranisty a altisty. V této kapitole bych ráda představila několik umělkyň, které za sebou mají výčet a nahrávky těchto skladeb. Pro začátek jsem se rozhodla zařadit stručné nastínění života jednoho z nejslavnějších kastrátů, i jako možnost pro případné porovnání života operní hvězdy tehdy a nyní.

6.3 Farinelli

24. ledna 1705 Apulie – 16. září 1782 Boloňa

Byl synem šlechtice Salvatore Broschiho, jeho prvním kantorem se stal jeho otec, hlavní zásluhy v hudebním vzdělání malého chlapce měl kastrátský pedagog Nicola Porpora. Farinelli, vlastním jménem Carlo Broschi, kastraci podstoupil jako většina chlapců mezi sedmým a osmým rokem života. Jak jsem zmínila dříve, kastrace nezajišťovala nutně úspěšnou pěveckou kariéru, bylo potřeba dobrého vzdělání a také podpory ze strany mecenáše. Carla Broschiho podporovala neapolská mlynářská rodina Farina. Není proto

⁵⁷ JANKŮ, Jana. Fenomén žen – skladatelek v baroku se zvláštním zřetelem k Francesce Caccini [online], s. 19.

⁵⁸ HONOLKA, Kurt. Slavné primadony: od Bordoniové ke Callasové, s. 12,13.

⁵⁹ *Francesca Cuzzoni* [online]. [cit. 2024–04–08]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Francesca-Cuzzoni>

divu, že se z Carla Broschiho během studií stal nejen dobrý zpěvák, ale také Farinelli. Rok 1720 Farinellimu přinesl první velký veřejný výstup, stalo se tak v Neapoli v serenadě od N. Porpory, která byla nazvána *Angelica e Medoro*. Nejen, že tato událost odstartovala jeho kariéru přímo snovým směrem, začal být žádaný nejen po celé Itálii, ale i ve Vídni. Započalo zde také jeho přátelství s libretistou, básníkem, skladatelem a pěvcem v jednom Pietrem Metastasiem.⁶⁰ Farinelliho další významná životní etapa vedla o čtrnáct let později do Londýna, kam se dostal přes svého učitele Porporu. Zpíval ve Šlechtické opeře, která konkurovala operní společnosti v Covent Garden G. F. Händela. Kastrát se brzy stal miláčkem tamního publika, jeho virtuosní zpěv předcházely snad jen historiky, které si posluchači vymysleli jako vysvětlení jeho nezvykle dlouhých držných tónů. Říkalo se o něm, že má v kapse malý hudební nástroj, který vydává stejný zvuk jako jeho zpěv a používá ho, když se nenápadně nadechuje. Během tří let, které strávil v Londýně mu bylo na tělo ušito patnáct operních postav. Jeho kariéra by zde i nadále vzkvétala a pokračovala, kdyby se po této době nerozhodl z Anglie odcestovat. Pěvecký rozsah Farinelliho v největším rozkvětu byl tři a půl oktávy, zazpíval tedy sopránovou i altovou polohu. Po ukončení operní kariéry přijal nabídku Alžběty Parmské, manželky španělského krále Filipa V. Byl dvorním hudebníkem na madridském dvoře, měl na starosti hudbu, která se zde hrála a také provedl změny v tamní opeře. Duševní stav panovníka, který trpěl depresemi, příznivě ovlivňoval Farinelliho hlas, a proto měl za úkol mu každý den zpívat. Farinelli získal u dvora čestné postavení a byl také pasován na rytíře, s největší pravděpodobností měl i politický vliv. S nástupem následujícího panovníka Karla III. dostal kastrát tučnou penzi a z hudebního postu u dvora byl odejit. Návrat do rodné Itálie, konkrétně do Bologni nebyl díky finančnímu obnosu krutý. Do konce svého života se obklopoval uměním, ať literárním či výtvarným, sbíral klávesové nástroje, věnoval se hře na cembalo a violu d'amore a také psal básně. Na sklonku svého bytí přijal několik významných hostů např. Mozarta, Glucka, Casanovu a dokonce i císaře Josefa II.⁶¹

6.4 Cecilia Bartoli

4. června 1966 Řím

Pochází z muzikantské rodiny, kde matka i otec byli profesionálními zpěváky. Jejím prvním pěveckým pedagogem byla její matka Silvana Bazzoni. Následovala studia na Accademia Nazionale di Santa Cecilia v Římě. V devatenácti letech vyhrála talentovou soutěž Fantastico, a získala tak pozvání od dirigenta Ricarda Mutiho do slavné La Scala. V roce

⁶⁰ ŠNEJDAROVÁ, Dina. *Farinelli – král kastrátů* [online].

⁶¹ ŠNEJDAROVÁ, Dina. *Farinelli – král kastrátů* [online].

1987 ztvárnila v Arena di Verona Rosinu v Rossiniho Lazebníku sevillském. V roce 1997 zpívala v prvním nastudování Rossiniho Popelky v Metropolitní opeře v New Yorku.⁶²

Tato zpěvačka se výzkumem vokální hudby a interpretace zasloužila o znovuobjevení tehdejších operních hvězd: Farinelliho, Maria Malibran a Guiditta Pasta. Je ředitelkou Salcburského svatodušního festivalu, kterému velí již od roku 2012. V roce 2023 přijala post ředitelky Opéra de Monte-Carlo, kde je první ženou, která tuto pozici historicky zastává.⁶³

S programem Farinelli a jeho současníci objíždí zpěvačka světové koncertní síně. V roce 2009 vydala CD *Sacrificium*, kde představuje pěvecké umění kastrátů s odkazem na Farinelliho, Cafarelliho a Porporinu. Disk obsahuje dvanáct árií od skladatelů, kterými jsou: Nicola Porpory, Antonio Caldara, Francesco Araia, Carl Heinrich Graun, Leonardo Leo. O doprovod se postaral soubor Il Giardino Armonico. Zpěvačka tímto počinem navazuje na svůj dřívější projekt *Opera proibita*.⁶⁴ Stejnomené album bylo vydáno v roce 2005, inspiraci umělkyně čerpala v rodném Římě, který je coby střed katolické církve i historicky hudebně významný. Prostor je zde dán třem skladatelům: Antonio Caldara, Georg Fridrich Händel, Alessandro Scarlatti, které spojuje Francesco Maria Ruspoli, významný mecenáš a princ/markýz. Církevním centrem v sobě ukrývalo dostatek nejen duchovního chování, ale také světského bytí. Nahrávku, která má patnáct skladeb hudebně doprovodil soubor Les Musiciens du Louvre s uměleckým vedoucím Marcem Minkowskim.⁶⁵

V roce 2019 Bartoli nazpívala album Farinelli, kde ji doprovodil soubor Il Giardino Armonico a Giovanni Antonini. Na tomto CD je celkem 11 skladeb od Porpory, Broschiho, Giacomelliho, Caldary, Hasseho.⁶⁶ Na disku jsou celkem tři árie z opery *Polifemo* od Niccola Porpory. Jedná se o jeho druhou nejznámější operu, kterou napsal pro londýnské publikum. Dílo o třech dějstvích vypráví mytologické příběhy o Kyklopu Polyfemusovi, Acisovi a Odysseovy. Při premiéře 1. února 1735 v Londýně, diváci mimo jiné obdivovali hlasy kastrátů Farinelliho a Senesina a zpěvaček Francesci Cuzzoni a také Francesci Bertolli.⁶⁷ Porpora napsal

⁶² *Cecilia Bartoli, a musical biography of Cecilia Bartoly* [online]. Dostupné z: <https://www.ceciliabartoli.com/vita>.

⁶³ *Cecilia Bartoli, a musical biography of Cecilia Bartoly* [online]. Dostupné z: <https://www.ceciliabartoli.com/vita>.

⁶⁴ BARTOLI, Cecilia. *Sacrificium*. [CD].

⁶⁵ *Cecilia Bartoli: Opera proibita* [online]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/recenze/cecilia-bartoli-opera-proibita/>.

⁶⁶ BARTOLI, Cecilia. *Farinelli*. [CD]. Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini. DECCA. 2019.

⁶⁷ *Polifemo* (opera). Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Polifemo_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Polifemo_(opera)).

celkem 44 oper, nebylo výjimkou, že díla byla několikrát přepracována, což se nevyhnulo ani opeře Polifemo.⁶⁸

⁶⁸ DUMIGAN, Darryl Jacqueline. Nicola Porpora's operas for the 'opera of the nobility': the poetry and the music, s. 321.

6.5 Julia Lezhneva

(5. prosince 1989)

Pochází z nehudební rodiny, její rodiče byli geofyzici. Studovala hru na klavír a zpěv na Moskevské konzervatoři. Jako teprve sedmnáctiletá vyhrála Soutěž operních zpěváků Eleny Obraztsové 2007, díky tomu další rok zahajovala Rossiniho festival v Pesaru koncertem s tenorem Juanem Diego Flórezem.⁶⁹ Tato zpěvačka získala řadu ocenění, v této práci se chci zmínit především o jejím přínosu v barokní hudbě. Vydala několik alb:

Vivaldi (2018), obsahuje Gloria D dur, Nisi Dominus⁷⁰, Nulla in mundo pax, jako umělci se zde představili kromě Lezhnevy i Franco Fagioli, I Barocchisti, Coro della Radiotelevisione Svizzera, Diego Fasolis.⁷¹

Handel (2015), obsahuje celkem 16 skladeb z oratorií a oper, ke spolupráci byl přizván soubor Il Giardino Armonico a Giovanni Antonini.⁷² Album otevírá árie z oratoria La resurrezione (1708), Disserratevi, o porte d'Averno, kterou při premiéře zpíval kastrát Matteo Berselli.⁷³ Následují jednotlivé kusy z Il trionfo del tempo e della verità (HWV 46b), Rodrigo (HWV 5) konkrétně árie Rodrigovy ženy Per dar pregio all'amor mio, kterou premiérovala v roce 1707 zpěvačka Anna Maria Cecchi Torri zvaná La Beccarina.⁷⁴ Dixit Dominus (HWV 232), Agrippina (HWV 6), Salve Regina (HWV 241), Apollo e Dafne (HWV 122), Mesiáš (HWV 56).

6.6 René Fleming

14. února 1959

Pochází z hudební rodiny, její rodiče byli pěveckými pedagogy. Narodila se v Pensylvánii a vyrostla v Rochesteru ve státě New York. Vystudovala Juliard School a Státní univerzitu v New Yorku, také se vzdělávala v Německu. Její profesionální debut proběhl v roce 1988, kdy z Mozartově opeře Le nozze di Figaro ztvárnila hraběnku v Houston Grand Opera.⁷⁵

⁶⁹ *Julia Lezheva / Biography* [online]. Dostupné z: <https://www.operabase.com/julia-lezhneva-a9039/bio/en>

⁷⁰ Tato skladba není tak známá jako slavná Gloria D dur, Vivaldi ji psal pro své svěťenkyně ze sirotčince. V současnosti má Nisi Dominus na repertoáru i kontratenorista Andreas Scholl.

⁷¹ LEZHEVA, Julia. *Vivaldi: Gloria*. [CD]

⁷² LEZHEVA, Julia. *Handel*. [CD]

⁷³ La resurrezione. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/La_resurrezione.

⁷⁴ Rodrigo (opera). Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_(opera)).

⁷⁵ *René Fleming: Biography* [online]. Dostupné z: <https://www.deccaclassics.com/en/artists/reneefleming/biography>.

V roce 2004 vydala album *Handel*, které obsahuje šestnáct výstupů, jak z oper, tak i oratorií. Pěveckým jazykem je zde angličtina i italština. O doprovod se postaral Orchestra of the Age of Enlightenment.⁷⁶ Umělkyně se na tomto albu profiluje z méně známé perspektivy a do výběru skladeb zařadila i ty, které prokazatelně premiérovali kastráti, jako například u *Ombra mai fu* z *Xerxes* to byl slavný Porporův žák Caffarelli. Jeho život skýtal mnoho milostných zápletek, díky kterým se zprvu dostával do svízelných situací. Možná i proto, že jeho hlas byl prý stejně krásný jako on sám.

⁷⁶ FLEMING, Renéé. *Handel*. [CD]

7 Exsultate, jubilate KV 165 jako příklad propojení světů

V rámci názorné ukázky propojení kastrátského pěveckého umění a jeho implementace do dnešní doby jsem chtěla porovnat pěveckou techniku a hlasové možnosti kastrátů a současných zpěvaček. Nezodpovězenou otázkou zůstává, jak vlastně kastrátský hlas zněl, neboť jediná dochovaná nahrávka pochází z 20. století a není příliš kvalitní, z hlediska hlasového materiálu. Zbývají pouze dochované traktáty o pěvecké technice z dob dávno minulých, přesto v dnešní době stále aplikovatelných a cenných. Vybrala jsem moteto Exsultate, jubilate od Wolfganga Amadea Mozarta.

Jedná se duchovní moteto, které Wolfgang Amadeus Mozart složil při svém pobytu v Miláně v roce 1773. V této skladbě, která je oslavou virtuózního sopránů, je pěveckým jazykem latina, originálním doprovodem komorní orchestr a cembalo. Skladatel se inspiroval italským pěveckým stylem a napsal tuto skladbu pro kastráta Venancia Rauzziniho (1746-1810), se kterým se již seznámil při práci na jeho opeře Lucio Silla.⁷⁷ Z velkých intervalových skoků, koloratur, vysoké tessitury, je možné pozorovat, že Rauzzini musel být technicky velmi zdatným zpěvákem. Sám skladatel pronesl již dříve na jeho adresu: „Zpíval jako anděl“⁷⁸ Cestovatel a pisatel cestovatelských knih Charles Burney popsal jeho přednosti slovy: „...nádherný hlas, výborný herec s dobrou figurou“. Ohledně pěveckého umění se Burney zmínil, že měl v árii „Il tenero momento“ z opery Lucio Silla velké rozpětí téměř přes dvě oktávy. Venancio Rauzzoni se v roce 1774 odstěhoval z Itálie do Londýna, kde přijal místo primo uomo Královského divadla. Po roce 1777 začal být vyhledávaným učitelem zpěvu. K jeho žačkám patřila Nancy Storace, která byla první Zuzankou v Le nozze di Figaro od Wolfganga Amadea Mozarta.⁷⁹

Poprvé bylo Exsultate, jubilate uvedeno v kostele Theatinů 17. ledna 1773.⁸⁰ Moteto má čtyři části, dvě ariózní, které propojuje recitativní část a závěrečné oslavné Alleluja. Konkrétně tedy:

Exsultate jubilate – Allegro (F Dur)

Fulget amica dies – Secco Recitativ

Tu virginum corona – Andante (A Dur)

Alleluja – Molto allegro (F Dur)

⁷⁷ Exsultate, jubilate. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Exsultate,_jubilate.

⁷⁸ Wolfgang Amadeus Mozart: Exsultate, jubilate, motet for soprano and orchestra K 165. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=F7n-HGwBnb0>.

⁷⁹ JENKINS, John S. Mozart and the castrati, s. 61.

⁸⁰ JENKINS, John S. Mozart and the castrati, s. 60.

V roce 1779, tedy šest let po prvním uvedení moteta v Miláně, byla hotova i druhá verze, nazývaná salzburská. Znovu objevena byla v roce 1978 právě v Salzburku a liší se od první verze především textem a také je zde namísto hoboje napsán part pro flétny.⁸¹

V současné době je Exsultate, jubilate na repertoáru téměř všech operních zpěvaček. Zpívají ho jak velké, tak malé hlasy, ovšem obě skupiny s předpokladem běhavého hlasu a zvládnutí velkého tónového rozpětí. Takové požadavky nebyly pro kastráty žádným problémem a v mnoha áriích se vyskytují tyto prvky, neboť, jak jsem již zmínila dříve, jejich náročná pěvecká průprava a fyzické předpoklady umožňovaly šetrnou práci s dechem, a tak bylo možné dosáhnout pěvecké akrobacie.

O tom, jak byla a je náročná pěvecká disciplína i pro kantory zpěvu pojednává ve své knize Praktické úvahy o ozdobném zpěvu Giambattista Mancini: „*Velké umění pěvců spočívá v tom, aby ten, kdo je poslouchá nebo vidí zpívat, nepozoroval větší či menší obtížnost, s níž tvoří hlas dvou odlišných rejstříků, prsního a hlavového. A toto je možné dosáhnout jedině jemným propojením, není však snadné naučit se to přirozeně a jednoduše.*“⁸² Giovanni Battista Mancini byl kastrátským sopránem, během života pěvecky působil na italských, německých a rakouských divadelních scénách. Po ukončení kariéry se věnoval výuce zpěvu, od roku 1757 působil u dvora Marie Terezie ve Vídni, kde byl hudebním kantorem jejich dětí. Zemřel roku 1800 ve Vídni.⁸³

Všechny výše zmíněné umělkyně naší doby toto moteto nazpívaly a nahrály. Každá nahrávka je pojata v rámci individuálních pěveckých a výrazových dispozic.

Cecilia Bartoli Exultate, jubilate zpívala pod taktovkou Ricarda Mutiho s Vídeňskými filharmoniky, 27. 1. 2006 na koncertu oslavující 250 narozeniny Wolfganga Amadea Mozarta v Salzburku.⁸⁴

Vybraná nahrávka Julie Lezhnevvy pochází z 23. ledna 2015, dirigent Aapo Häkkinen, který řídí Helsinki Baroque Orchestra.⁸⁵

Nyní bych ráda provedla krátkou komparaci těchto pěvkyní v této skladbě. V podání Cecilie Bartoli a Vídeňských filharmoniků je první část Exsultate, jubilate provedena svěžejším tempem, než je tomu u Julie Lezhnevvy a Helsinki Baroque Orchestra. Na první poslech mě

⁸¹ MOZART, Wolfgang Amadeus. Exsultate, jubilate KV 165 (158^a), s. 5

⁸² MANCINI, Giovanni Battista. *Praktické úvahy o ozdobném zpěvu*, s.65–66.

⁸³ MANCINI, Giovanni Battista. *Praktické úvahy o ozdobném zpěvu*, s.10.

⁸⁴ Cecilia Bartoli – W.A.Mozart. Exultate, Jubilate – k165 (27–01–2006). Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6qBPadJMRcE>.

⁸⁵ Mozart: Exsultate, jubilate (Julia Lezhneva, Helsinki Baroque Orchestra). *Youtube* [online]. [cit. 2024–04–08]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=RLan_H8w8S4

také ihned zaujala barevnost hlasu Bartoli. Tato preference je otázkou osobního vkusu. V případě Lezhnevy hlas v nižší poloze nebyl tak znělý, ale nutno podotknout, že pěvkyně za sebou nemá mezzosopránové zkušenosti jako je tomu u Cecílie Bartoli. Provedení koloratur je v obou případech precizní a působí na posluchače lehce. Následující recitativ *Fulget amica dies* je na obou nahrávkách proveden v italské výslovnosti latiny. Myslím, že se interpretky přiklonily k této skutečnosti, neboť jak jsem již zmínila moteto bylo napsáno na italské půdě pro italského zpěváka. V případě Cecílie Bartoli k tomu přispívá i její italská národnost. Důležitý je ovšem i fakt, že vybraných nahrávkách se jedná o první verzi tohoto moteta. Tu *virginum corona* je nejniternější část této skladby. Vyzdvihla bych, že u obou umělkyně se povedlo tento cit implementovat do hudby a výšky vyzněly se stříbrným nádechem. Alleluja je náročné především díky rychlému tempu a koloraturám, kterými Mozart nešetřil. Cecilia Bartoli v rozhovoru s Markem Ebenem Na Plovárně, o koloraturách řekla: *„Je to jako s hudebním nástrojem, nejdříve se musíte naučit ovládat dech. To je to nejdůležitější, jak kontrolovat dech. ... Čím víc dokážete udržet frázi, tím víc ovládáte svůj nástroj. ...Cit ukážete jen když jste svobodní, a to díky technice, můžete svobodně zpívat a lézat, tak jako pták.“*⁸⁶

⁸⁶ BARTOLI, Cecilia. Rozhovor. In: *Na plovárně*. TV, ČT, 2011.

8 Znovuobjevení kontratenoru

Zpěváci věnují zvláštní pozornost svému pěstěnému a školenému hlavovému rejstříku jinak nazývaným také jako falzet, mohou ho používat buď v plném rozsahu či jen částečně. Kontratenor je obor, který se během 19. století postupně vytratil. Znovuzrození přišlo ve 20. století díky anglickému kontratenoristovi Alfredu Dellerovi (1912–1979). Svoji kariéru započal coby sborový zpěvák v Canterburské katedrále a také v katedrále svatého Pavla. Již zde si ho všiml skladatel Michael Tippett, který se stal obdivovatelem jeho hlasu. Spolu vytvořili repertoár, který obsahoval skladby anglické renesance a baroka, především pak skladby Henryho Purcella. Protože skladby interpretoval autenticky, tak nabídl světu možnost uplatnitelnosti kontratenorových hlasů i v opeře, kde má tento obor potenciál zpívat party, které dříve byly psány pro kastráty. Novodobě byly tyto role ztvárňovány ženami, avšak mužské postavy s kontratenorem přinášejí opeře znovunabytou pravdivost.⁸⁷

8.1 Andreas Scholl

10. listopadu 1967

Narodil se do pěvecké rodiny v Hesensku v Německu. Od malička zpíval ve sboru Kiedricher Chorbuben. Studoval na Schola Cantorum Basilensis, kam byl přijat díky jeho talentu, neboť neměl dostatečné předchozí vzdělání. Jeho kantory byli Richard Levitt a René Jacobse. Scholl se zde také začal specializovat na barokní hudbu a dnes patří k nejvyhledávanějším učitelům interpretace staré hudby vůbec. Sám Scholl se považuje za zpěváka s rozsahem altu, kdy v opeře ztvárňuje postavy, které byly psány pro kastráta Senesina.⁸⁸

8.2 Philippe Jaroussky

13. únor 1978

Tento francouzský pěvec se řadí k nejuznávanějším kontratenorům současnosti. Původně studoval na konzervatoři ve Versailles housle, zpěvu se začal věnovat až později. Vystudoval je na Fakultě staré hudby Národní konzervatoře v Paříži. Soukromě se zpěvu učil u Nicole Fallienové.⁸⁹ Získal mnoho ocenění například Victoires de la Musique, a mnohonásobně krát cenu Echo Klassik v Německu. Věnuje se baroknímu repertoáru, ve známost vzešly jeho interpretace Händelových a Vivaldiho árií. Spolupracoval s Cecilií Bartolí. V roce 2002 založil barokní orchestr Ensemble Artaserse.⁹⁰

⁸⁷ VALENTA, Pavel. Kontratenor jako fenomén dnešní doby [online], s.7.

⁸⁸ Senesino pravým jménem Francesco Bernardi, byl altovým kastrátem, který se narodil 31. října 1686 v Sieně a zemřel 27. listopadu 1758 tamtéž. Ve známost vzešel především díky jeho spolupráci s Georgem Fridrichem Händelem.

⁸⁹ Philippe Jaroussky. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Philippe_Jaroussky.

⁹⁰ Philippe Jaroussky. Dostupné z: <https://www.warnerclassics.com/artist/philippe-jaroussky>.

8.3 Franco Fagioli

4. května 1981

Tento Argentinský rodák studoval zpěv na Superior Art Institute of the Teatro Colón. Franco Fagioli je předním kontratenoristou, který se pyšní hlasovým rozsahem tří oktáv. Spolupracuje s Deutsche Grammophon. V jeho repertoáru se nachází role z barokních oper, které si zazpíval například v Covent Garden, Opéra national de Paris, Bayreuth Baroque Opera Festival. Pracoval s významnými dirigenty: Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, José Manuel Quintana, Marc Minkowski, Riccardo Muti a také s Christophe Rousset.⁹¹

⁹¹ *About Franco Fagioli*. Dostupné z: <https://franco-fagioli.info/biography/>

Závěr

Při psaní své bakalářské práce, která se týkala pěveckého umění kastrátů a implementace jejich pěvecké techniky na zpěvačky něžného pohlaví, jsem došla k názoru, že pro dnešní pěvecký svět je zcela nepochybný a zřetelný. Kastrace neměla ve svém historickém prvopočátku s pěveckým uměním nic společného. Tato skutečnost byla objevena až mnohem později a s nejvyšší pravděpodobností se jednalo s náhodu. Po dlouhou dobu, pak byli vybraní hoši kastrováni, proti své vůli. V mnoha případech i z vlastního přesvědčení, kdy se nechali nalákat na krásný život v bohatství.

Pěvecké školení probíhalo pod nekompromisním dohledem kantorů a ve stanoveném režimu. Oddaní vykastrování pěvci, jejichž celým životem byla hudba, neměli problém s tím podstoupit i náročný učební proces. Každý ze zpěváků byl tehdy vzdělán i v kompozici a hře na nástroj. Sólisty se ovšem stali jen ti nejlepší z nejlepších.

Vzdělání dívek probíhalo v jiných podmínkách, než měli chlapci. Tímto odvětvím byl také mocně prostoupen názor, že žena je tu především pro rodinu. Majetnější měšťané dopřáli svým dcerám soukromé učitele. Dívky, které neměly nic, se mohly vzdělávat při sirotčincích a nemocnicích.

Nová doba s sebou přinesla i vznik fenoménu sólistů, kde většinou stál v čele operní společnosti hlavní vystupující sólista, který především táhl davy a vydělával – primo uomo. Později bylo potřeba i ženských sólistek, a tak vznikly prima donna – primadony.

Toto téma jsem si vybrala především proto, že mě vždy uchvacovaly neuvěřitelné popisky kastrátského zpěvu a chtěla jsem trochu proniknout do těchto tajů. Další motivací pro mě bylo obohatit i moji pěveckou techniku. Díky spisům, které psali přímo kastráti, se mi osvětlilo mnoho tajů a také jsem zjistila, že řada pouček je aplikovatelných i v dnešní době, a dokonce i na zpěváky všech stylů. Při zkoumání repertoáru kastrátů mě velmi ovlivnili současní zpěváci. Dnešní kontratenori přesně vědí, jaká skladba se jim bude zpívat dobře, neboť se řídí podle toho, pro jakého kastráta byla psána.

Současní zpěváci zpívají repertoár, který ve své době mohl vyznít úplně jinak. Jak se říká, každý se snaží, aby po jeho odchodu něco zůstalo, po slavné době kastrátů nám zbyly překrásné skladby, učebnice zpěvu, a především pěvecká technika, která se v dobách italského bel canta rozvinula do nekonečných výšin.

Jsem přesvědčena, že toto téma by si zasloužilo podrobné a hloubkové zkoumání a bádání na úrovni jak vokální techniky, tak tělesných a psychických procesů jedince.

Seznam použitých zdrojů

ABBATE, Carolyn a Roger PARKER. *Dějiny opery: posledních 400 let*. Praha: Argo, 2017. ISBN 978-80-257-2094-3.

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Praha: Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5.

CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 80-718-5284-8.

DUCHÁČKOVÁ, Martina. *Postavení a služba žen v církvi* [online]. Praha, 2006 [cit. 2024-04-02]. Dostupné z:

https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/4358/DPTX_2004_1_11280_L02DEF02_1460_0_477.pdf. Magisterská práce. Univerzita Karlova, Husitská teologická fakulta. Vedoucí práce PhDr. et ThDr. Blanka Strašíková.

DUMIGAN, Darryl Jacqueline. *Nicola Porpora's operas for the 'opera of the nobility': the poetry and the music*. Huddersfield, 2014. Dizertační práce. University of Huddersfield.

ERLINGER, Christopher Michael. *How the Eunuch Works: Eunuchs as a Narrative Device in Greek and Roman Literature*. Columbus, 2016. Dizertační práce. The Ohio State University.

REGLER-BELLINGER, Brigitte, Hans WINKING a Wolfgang SCHENCK. *Opera: velká encyklopedie*. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0541-0.

HONOLKA, Kurt. *Slavné primadony: od Bordoniové ke Callasové*. Praha: Supraphon, 1969. ISBN 02-246-69.

JANKŮ, Jana. *Fenomén žen – skladatelek v baroku se zvláštním zřetelem k Francesce Caccini* [online]. Brno, 2009 [cit. 2024-02-07]. Dostupné z:

https://is.muni.cz/th/asfby/Bakalarska_diplomova_prace.pdf. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Hudební věda. Vedoucí práce PhDr. Jana Perutková, Ph.D.

JENKINS, John S. Mozart and the castrati. *The Musical Times* [online]. Musical Times Publications, 2010, (151), 55-68 [cit. 2024-03-29]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25759517>

JIRKŮ, Stanislava. *Italská opera 17. a 18. století: Dobová interpretace v závislosti na pěvecké technice*. Praha, 2003. Magisterská diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, Katedra zpěvu a operní režie. Vedoucí práce Odb. as. Ivan Kusnjer.

KLÍČOVÁ, Iva. *Kastrát jako hudebně – historický fenomén* [online]. Brno, 2006 [cit. 2024-01-29]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/p0zki/Diplomova_prace-Iva_Klicova.pdf. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce PhDr. Jana Perutková, Ph.D.

MANCINI, Giovanni Battista. *Praktické úvahy o ozdobném zpěvu*. [Praha]: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2023. Teoretická řada (Nakladatelství AMU). ISBN 978-80-7331-648-8.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Exsultate, jubilate KV 165 (158^a)*. Kasel: Bärenreiter, 2018. ISMN 979-0-006-46001-4.

PRŮŠA, Jan. *Jak „slyšet“ Novou artificiální duchovní hudbu. Praxe naslouchání po Druhém vatikánském koncilu*. Brno, 2021. Dostupné také z: https://is.muni.cz/th/nymrx/Jak_slyset_Novou_duchovni_artificialni_hudbu._Praxe_naslouchani_po_Druhem_vatikanskem_koncilu_diplomova_prace_Jan_Prusa.pdf. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Dr. phil. Anna Michalík Kvičalová, MA.

SOLE, Giovanni. *Castrati e cicisbei: ideologia e moda nel Settecento italiano*. Milano: Rubbettino, 2008. ISBN 88-498-2071-2.

ŠANCOVÁ, Barbora. *Odkaz italských kastrátů v současné vokální tradici* [online]. Brno, 2016 [cit. 2024-01-29]. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/kpsde/diplomova_prace_definitivni.pdf. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra varhanní a historické interpretace. Vedoucí práce Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D.

TOUGHER, Shaun. *The Roman Castrati: Eunuchs in the Roman Empire*. Bloomsbury Academic, 2021. ISBN 9781441174413.

VALENTA, Pavel. *Kontratenor jako fenomén dnešní doby* [online]. Brno, 2011 [cit. 2024-03-31]. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/n7fyn/text_prace.pdf. Bakalářská diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra zpěvu. Vedoucí práce Odb. as. Mgr. Monika Holá, Ph.D.

VRCHOTOVÁ – PÁTOVÁ, Jarmila. *Didaktika sólového zpěvu pro studující katedry zpěvu a operní režie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1990.

WIER, Claudia. Performing Celebrity and Anna Renzi's Cross-Dressed Performance as Ergindo. *Theatre Survey*. 2023, 64(3), 291–323.

Internetové zdroje

About Franco Fagioli [online]. [cit. 2024-04-21]. Dostupné z: <https://franco-fagioli.info/biography/>

BERÁNKOVÁ, Klára. Barokní ženy. In: *Radio Proglas* [online]. 2014 [cit. 2024-04-21]. Dostupné z: <https://hudba.proglas.cz/klasika/zajimavosti-ze-sveta-klasiky/barokni-zeny/>

Cecilia Bartoli, a musical biography of Cecilia Bartoly [online]. [cit. 2024-03-07]. Dostupné z: <https://www.ceciliabartoli.com/vita>

Cecilia Bartoli: Opera proibita [online]. [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/recenze/cecilia-bartoli-opera-proibita/>

Cecilia Bartoli - W.A.Mozart. Exultate, Jubilate - k165 (27-01-2006). *Youtube* [online]. [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6qBPadJMRcE>

Dafne: the first opera in history [online]. [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://www.operaliricaroma.it/en/news/19-dafne-first-opera-in-history>

Exsultate, jubilate. In: *Wikipedia* [online]. 2024 [cit. 2024-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Exsultate,_jubilate

Francesca Cuzzoni. In: *Britannica* [online]. [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Francesca-Cuzzoni>

Julia Lezheva / Biography [online]. [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://www.operabase.com/julia-lezhneva-a9039/bio/en>

La resurrezione. In: *Wikipedia* [online]. 2024 [cit. 2024-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/La_resurrezione

Philippe Jaroussky. In: *Wikipedia* [online]. 2024 [cit. 2024-04-21]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Philippe_Jaroussky

Philippe Jaroussky. *Warner Classics* [online]. [cit. 2024-04-08]. Dostupné z:
<https://www.warnerclassics.com/artist/philippe-jaroussky>

Polifemo (opera). In: *Wikipedia* [online]. 2024 [cit. 2024-04-21]. Dostupné z:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Polifemo_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Polifemo_(opera))

RÁDL-SPIESS, Michael. Výročí Giulia Cacciniho, slavného pěvce a skladatele ze dvora Medicejů. In: *Opera+* [online]. 2021 [cit. 2024-04-21]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/pred-470-lety-se-narodil-giulio-caccini-slavny-zpevak-a-skladatel-ze-dvora-mediceju/>

Rodrigo (opera). In: *Wikipedia* [online]. 2024 [cit. 2024-04-21]. Dostupné z:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_(opera))

Sopranizace [online]. KUBÍČEK, Vladimír. ČESKÁ SPOLEČNOST PRO SEXUÁLNÍ MEDICÍNU. 2010 [cit. 2024-04-08]. Dostupné z:
<https://cssmweb.webnode.cz/news/sopranizace/>

ŠNEJDAROVÁ, Dina. *Farinelli - král kastrátů* [online]. [cit. 2024-03-07]. Dostupné z:
<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/farinelli-kral-kastratu/>

Wolfgang Amadeus Mozart: Exsultate, jubilate, motet for soprano and orchestra K 165.
In: *Youtube* [online]. [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=F7n-HGwBnb0>

Hudební nosiče

BARTOLI, Cecilia. *Sacrificium*. [CD]. Il Giardino armonico, Giovanni Antonini. Deutsche Grammophon. 2009.

FLEMING, Reneé. *Handel*. [CD] Orchestra of the Age of Enlightenment, Harry Bicket. DECCA. 2004.

LEZHEVA, Julia. *Handel*. [CD] Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini. DECCA. 2015.

LEZHEVA, Julia. *Vivaldi: Gloria*. [CD] Franco Fagioli, I Barocchisti, Coro della Radiotelevisione Svizzera, Diego Fasolis. DECCA. 2018.