

MŪZIKAS SOCIOLOĢIJA UN ESTĒTIKA

OPERA SERIA UN EIROPAS ARISTOKRĀTIJAS KRITIKA 18. GADSIMTA APGAISMĪBAS KULTŪRĀ

Deniss Hanovs

Ievads. *Opera seria* – kā to lasīt?

Refleksijas par 18. gadsimta itāļu nopietno operu (turpmāk *opera seria*) ir sastopamas ne tikai šī laikmeta Apgaismības filozofu vai operas reformatoru tekstos. Eiropas sabiedrības pārstāvji jau laikposmā līdz Lielajai franču revolūcijai daudz rakstījuši par *opera seria* kā kultūras fenomenu: viņu memuāros, vēstulēs, ceļojumu piezīmēs un virknē literāro darbu nereti izklāstītas filozofiskas vai estētiskas koncepcijas, kas saistītas ar šo tēmu.

Tā, piemēram, franču rakstnieka un virsnieka, aristokrāta Šoderlo de Laklo (*Choderlos de Laclos*) arī mūsdienās populārais un vairākkārt ekranizētais romāns vēstulēs *Bīstamie sakari* (publicēts 1782) ietver fragmentu, kurā viena no varonēm, jauna meitene Sesila de Volanža, savai klostera skolas biedrenei Sofijai Karnē apraksta ieplānoto vizīti operā:

„Viņa palūdza māti, lai tā atļauj parīt man iet viņai līdz uz operu, kur viņai ir loža; de Merteija kundze sacīja, ka mēs tur būsīm divas vien un varēsīm visu laiku sarunāties, nebaidoties svešu ausu; man tas liekas daudz jaukāk par pašu izrādi. Runāsim arī par manu precēšanos, jo viņa man sacīja, ka mani patiešām izdos pie vīra“ (Laklo 2008: 65).

Manis izceltie vārdi šajā fragmentā apliecina, ka galvenais operas apmeklējumā nav emocionāls pārdzīvojums, ko sniedz darbība uz skatuves vai dziedātāju vokālā meistarība. Operizrāde ir fons divu aristokrātu savstarpējai komunikācijai, kuras gaitā tiek apspriesta dižciltīgas meitenes socializācijas shēma, resp., viņai tiek piemeklēts atbilstošs vīrs. Par šīs personas *tuvošanos* meiteni informē ģimenes draudzene, erotikas kauju iniciatore un intrigu vērpēja marķīze de Merteija, kas romāna gaitā sasniedz savu mērķi – viņas bijušais mīļākais, vikonts de Valmons laupa meitenei nevainību pirms laulībām.

Iepriekš citētajā fragmentā opera nav atainota tikai kā estētiska kategorija, tā jāizprot arī kā socializācijas fenomens – operteātris ir aristokrātiskās privātās telpas turpinājums, *domus*¹ ārpus dzīvesvietas, kas 18. gadsimta aristokrātam bija pilsētas rezidence (franču *hotel*), lauku muiža, vasarnīca galma rezidences tuvumā (Krievijā) vai villa ārpus pilsētas centra (Romā, Florencē vai Venēcijā). Vairāki šī laikmeta operas pētnieki, viņu vidū Marta Feldmena (Feldman 2007: 13), min operas

¹ *Domus* – latīņu val. māja.

ložu kā būtisku aristokrātijas sociālās telpas elementu. Savukārt britu autore Dženifera Hola-Vita, raksturojot operas apmeklējumu, norāda, ka opera bija Eiropas aristokrātijas varas un autoritātes barometrs, kas signalizēja par pārmaiņām 18.–19. gadsimta mijas politiskajā gaisotnē (Hall-Witt 2007: 13, 18, 136). Pēc Feldmenas atziņas, operas zāle reprezentēja sabiedrības hierarhiju, kas izpaudās ložu attālumā no valdnieka centrālās ložas (Feldman 2007: 107). Mūsdienās ložu hierarhija cieši saistīta ar biļešu cenu politiku un joprojām nedaudz atgādina *ancien régime*² sabiedrības ekonomisko un simbolisko struktūru. Tā pētīta arī 19. gadsimta operteātra kontekstā – vācu sociologs Teodors Adorno, aplūkojot operteātra ložas savā nelielajā esejā *Naturgeschichte des Theaters* (*Teātra dabas vēsture*, pirmpublicējums 1958), atgādina, ka tieši proscēnija ložas bija operteātra skatītāja suverenitātes simbols – it īpaši spogulis un ložas dziļākā priekštelpa, kam 20. gadsimta otrajā pusē, pēc Adorno domām, nebija nākotnes (Adorno 2002: 72).

² *Ancien régime* – franču val. *senais jeb bijušais režīms*; jēdziens, ar ko vēsturiskajā literatūrā bieži apzīmēta feodālā iekārta pirms Lielās franču revolūcijas (1789).

Arī vairāki citi avoti apliecina, ka operteātra ēka, zāle un pati izrāde bija aristokrātijas komunikācijas telpa. Atcerēsimies kaut vai 19. gadsimta angļu rakstnieka Viljama Meikpīsa Tekerija (*William Makepeace Thackeray*) romāna *Liekulības tirgus* galvenās varones, nabadzīgās guvernantes Rebekas Šārpas skumjas, ka viņas sapņi par vīra Rodona Kroulija tantes mantojumu nav piepildījušies – daudzējādā ziņā tie bija saistīti ar jaunās sievietes socializāciju aristokrātiskajā publiskajā telpā, kurā *loža operā* bija tikpat svarīgs elements kā jauna, grezna pilsētas māja, balles un citi aristokrātiskā *habitus*³ elementi (Thackeray 2012: 185). Arī Žana Žaka Ruso (*Jean-Jacques Rousseau*) drauga, angļu ceļotāja Džeimsa Bosvela (*James Boswell*) atmiņās par viņa lielo Itālijas tūri atrodam piezīmes par teātri kā intensīvas komunikācijas telpu. 1765. gada 7. janvārī, pēc gara ceļojuma nonākot Turīnā, autors raksta: „Es ierados vakarā Turīnā [...] nemazgājies aizgāju uz operu. Krāšņais teātris mani ļoti pārsteidza, un ložas pilnas ar dāmām un kavalieriem, kas runā savā starpā, patiesi, tā ir Itālija. Tik ļoti biju noguris, ka aizmiglu“ (Boswell 1955: 38).

³ *Habitus* – latīņu val. *ieradums*.

Runāšana izrādes laikā ložā, kā atzīmē operas vēstures pētnieki, piemēram, Deivids Litldžons (Littlejohn 1992: 101), bija plaši izplatīta parādība 18. gadsimta teātrī, un tā pārdzīvoja feodālisma politisko iekārta, kas Eiropā zaudēja stabilitāti līdz ar 1789. gada revolūciju Francijā un tās *eksportu*, ko veicināja Napoleona revolucionārās armijas karagājieni Dienvidēiropā, t. sk. Itālijā. Alekss Ross savā pētījumā par 20. gadsimta mūziku un opermākslu Vīnē pirms Pirmā pasaules kara raksta, ka Gustavam Māleram nācās lūgt operapmeklētājus klusēt izrādes laikā (Ross 2010: 36).

Atbilstoši mūsdienu pieredzei, klusums un tumsa skatītāju zālē ir ierasti operas skatīšanās priekšnoteikumi, taču šāda prakse radikāli atšķiras no kādreizējās, līdz ar to pētniekam rodas jautājums: kā analizēt

operas izrādi – multimediju uzvedumu, kurā ne tikai uz skatuves, bet arī zālē, turklāt ne tikai starpbrīžos, bet arī cēlienu laikā norit skatītāju darbība? Kā saprast un interpretēt trokšņus zālē, kas mūsdienās ir pēc iespējas ātrāk apspiežams traucēklis, bet 18. gadsimta opereteātrī, saskaņā ar muzikologa Viljama Veibera novērojumiem (Weber 1997: 682), bija paralēlās komunikācijas telpas akustiskā izpausme?

Manuprāt, lielākais izaicinājums ir interpretēt 18. gadsimta operu no radikāli atšķirīgas komunikatīvās vides skatpunkta. 19. gadsimta romantisms veidoja jaunus priekšstatus par radošo procesu kā par individuālas un neatkārtojamas radošās enerģijas izpausmēm, kuras stāv pāri sadzīves gaumei – jau vētru un dziņu laikmeta darbi vācu kultūrā 18. gadsimta beigās sagatavoja šādu romantismam svarīgu mākslinieka dominantes paradigmu.

Kā *opera seria* jāuztver un jāinterpretē mūsdienās? Meklējot atbildi uz šo jautājumu, nepieciešams ņemt vērā hronoloģiskās distancas un mākslasdarba uztveres atšķirību radītas nobīdes, tātad nespēju pilnībā iekļauties 18. gadsimta sabiedrības teātra procesos, kuros opera kā mākslasdarbs bija tikai daļa no plašākas komunikācijas un izklaides telpas. Nav viegli mūzikas vēsturniekam un analītiķim veidot dialogu ar pagātni – par to trāpīgi rakstījis pasauleslavenais diriģents Nikolauss Aronkūrs, vairāku 18. gadsimta operu un it īpaši Jozefa Haidna daiļrades interprets: „Mūzika kā ikkatra māksla ir [...] laikam piesaistīta, tā ir tikai sava laika dzīvā izpausme, tikai tās laikabiedri spēj pilnībā to izprast“ (Harnoncourt 2010: 16).

No šīs koncepcijas izriet, ka gan klausītājs, gan pētnieks – operas sociologs vai kultūrvēsturnieks – spēj vien fragmentāri veidot dialogu ar *opera seria* kā māksliniecisku un sociālu fenomenu. Kas varētu šajā procesā palīdzēt?

Jau 1976. gadā amerikāņu antropologs Klifords Ģircs piedāvājis konceptuālu ietvaru mākslasdarbu analīzei: „Mākslasdarbi ir sarežģīti mehānismi sociālo attiecību definēšanai, sociālo noteikumu uzturēšanai un sabiedrības vērtību stiprināšanai [...]. Galvenā saikne starp mākslu un kolektīvu dzīvi [...] veidojas semiotiskā [dimensijā]“ (Geertz 1976: 1474).

Raksta turpinājumā īsi aplūkošu Apgaismības laikmeta diskursus, kuros *opera seria* mākslinieciskās vērtības kritika apvienota ar Eiropas feodālās kultūras (*ancien régime*) elites – aristokrātijas kritiku. Tiks parādīts, ka 18. gadsimta filozofu un literātu – Apgaismības pārstāvju – spriedumus par *opera seria* var interpretēt kā netiešu politisko cīņu instrumentu. Te veidojas sasauce ar muzikologu Zilkes Leopoldas un Mihaela Cimmermaņa atziņu: proti, operas kritika kļuva par politiski māksliniecisku ietvaru citu, nemāksliniecisku konfliktu risināšanai (Leopold, Zimmermann 2010: 46).

Šajā rakstā ierobežotā apjoma dēļ neiztirzāšu citu operas attīstībai būtisku aspektu – komponistu un aristokrātiskās auditorijas mijiedarbi ar komisko muzikālo teātri un *opera buffa*. Tās rašanās sekmēja operžanra popularitāti Eiropas elitārajās auditorijās un veicināja libretistu, filozofu un dramaturgu, tostarp Karlo Goldoni un Žana Žaka Ruso, interesi par operžanru, kas veidojās uz *opera seria* kritikas un pakāpeniskā norieta fona 18. gadsimta 60.–80. gados⁴.

Kā analītisku ietvaru izmantošu Kliforda Ģirca metodoloģiskās nostādnes, proti, *opera seria* tiks interpretēta kā sociāla telpa, kas atspoguļo sabiedrībai aktuālas vērtības. Dženifera Hola-Vita pamatoti norāda, ka 18. gadsimtā operas skatīšanās ieradumi tikai fragmentāri bija atkarīgi no aristokrātijas kā dominējošās publikas daļas un operas procesā iesaistītās grupas (Hall-Witt 2007: 59). Operas uztvere bija vien daļēji ietekmējams process, jo iekļāvās plašākā komunikācijas vidē. Vācu filozofs Jirgens Hābermāss definēja to kā publisko telpu, kas 18. gadsimtā sekmēja alternatīvās un kritiskās politiskās domāšanas tapšanu ārpus galma struktūrām un aristokrātijas tiešas ietekmes (Habermas 2008: 55).

Tomēr Hābermāsa priekšstati par galvenajiem publiskās telpas veidotājiem ir jāpaplašina. Tajos būtu iekļaujama arī pati aristokrātija ar tās salonu kultūru, kas nebija tikai izklaides telpa, bet arī aristokrātijas paškritiskas refleksijas vide, kurā ciešā saiknē ar Apgaismības filozofijas un estētikas iedvesmotām diskusijām noritēja arī *opera seria* kritika.

***Opera seria* kritika Apgaismības laikmeta kultūrā**

20. gadsimta pirmās puses franču literāts un teātra kritiķis Rolāns Barts savā īsajā apcerējumā par sengrieķu traģēdijas sociāli politisko nozīmi Antīkajā Grieķijā (1953) regulāri atgriežas mūsdienās un konstatē: Jauno laiku sabiedrības mēģinājums atjaunot sengrieķu traģēdijas to multimedialajā veidolā, sakausējot drāmu (vārdu), aktiermeistarību un mūziku, guvis visai neveiksmīgu rezultātu – operu, kas, Barta ieskatā, ir vājš mēģinājums savienot dzeju ar mūziku (Barthes 2014: 22). Franču kritiķis pauž pārliecību, ka opera ir samākslots žanrs, kas nespēj izteikt dziļas emocijas, uzrunāt sabiedrību (Barthes 2014: 22). Tai trūkst sociālās iedarbības funkcijas – mazas, nenozīmīgas asaras par mūsu ikdienu, tās vietā skan „ilgstošs kļiedziens pie slikti aizvērtām kapenēm“, kas ir ne tikai sakrāls, politisks laiks, bet arī telpa (Barthes 2014: 23). Antīkā traģēdija vēstīja par sabiedrībai nozīmīgākiem vēstures notikumiem, objektivizēja vēsturi (Barthes 2014: 22).

Barta paustā operžanra kritika ir 20. gadsimta atbalss agrākām diskusijām, kas veidojās, kad par franču Apgaismības līderu Didro un Ruso kritikas objektu kļuva baroka laikmeta estētika. Kā zināms, operžanra definīcijas un struktūras meklējumi, kā arī pirmie

⁴ *Opera buffa* fenomenu 18. gadsimta Eiropā saiknē ar aristokrātiskās kultūras kritiku un tās politiskajiem diskursiem analizēju topošajā pētījumā *Dons atgriežas: Mocarta „Dons Žuans“ kā 18. gs. kultūras teksts. Par opera buffa reformēšanu* skat.: Mary Hunter, James Webster (eds, 1997). *Opera buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press; Mary Hunter (1999). *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. A Poetics of Entertainment*. Princeton: Princeton University Press.

eksperimentālie darbi šajā jomā tapuši 16./17. gadsimta mijā, un to autori – Florences kultūras elites pārstāvji (literāti, komponisti, intelektuāļi) tiekušies uz antīkās traģēdijas kā mākslu sintēzes restaurāciju. Toskānas reģions Itālijā jau vēlinajā renesansē bija viens no aktīvākajiem kultūras centriem, un tas ietekmēja arī mūzikas teoriju un praksi. Platona akadēmija, Mediči dzimtas hercogu atbalsts, privātais mecenātisms sekmēja kultūras kopienu veidošanos (Burke 1974: 103). Florences opera tika definēta kā *dramma per musica*, akcentējot saikni ar drāmas dominanti un teksta deklamēšanas mākslu. Drāma ir primāra, savukārt mūzika – sekundāra, pakārtota vārda nozīmei.

Kā atzīmē muzikologs Džeims Šreiders, visai drīz, jau 17. gadsimta beigās, drāma operā tika pakļauta mūzikas kā komerciālas izklaides diktātam. Atbilstoši baroka estētiskajai paradigmai, dominēja traģisko un komisko, kā arī maģisko un brīnumaino sižetisko līniju un peripētiju kombinācija ar izteiktu tieci (it sevišķi Venēcijas skolā) pārvērst vokālo izgreznojumu jomu par operas uztveres pamattelpu (Shrader 2012: 11).

Šāda tendence parādījās ne tikai Venēcijā, kur dibināti vairāki desmiti operteātru, bet arī citviet Itālijā (Turīnā, Parmā, Romā, Neapolē); tā mazināja Florences intelektuāļu ietekmi, aizēnojot vārda un darbības dominanti, uz ko cerēja antīkās kultūras entuziasti 17. gadsimta sākumā. Arī Romas intelektuāļu grupējums, kas veidojās ap Arkādijas akadēmiju (*Accademia degli Arcadi*), 17. gadsimta otrajā pusē mēģināja reformēt itāļu *opera seria* vien ierobežotā apmērā, un šie centieni vainagojās ar libretista Pjetro Metastazio (*Pietro Metastasio*) reformām – viņa libreti kļuva par operindustrijas resursu, ko izmantoja un reducēja uz ātri pārveidojamiem *pasticcio*⁵. *Opera seria* pētnieks Reinharš Štroms konstatējis, ka 18. gadsimta itāļu opera salīdzināma ar mūsdienu izklaides industriju, pat ar futbola spēlēm: proti, īslaicīga izklaide tiek piedāvāta regulāri, atkal un atkal, sniedzot jaunu baudījumu, kas pazūd drīz pēc šīs izklaides beigām (Strohm 2006: 20).

Itāļu operas ekspansija noritējusi visā Eiropā, tai iekļūstot gan komercteātru, gan galma teātru izklaides telpā un pārtopot par politisku valodu, kas nosaka sociālo identitāti un priekšstatus par varas funkcijām, kā arī interpretē Eiropas antīko mantojumu atbilstoši 18. gadsimta politiskajām aktualitātēm. Taču paralēli *opera seria* piedzīvojusi vēl vairākas transformācijas, kas ievērojami apgrūtina tās definīciju. Deivids Litldžons mēģina pārvarēt definīciju dažādību un pat pretrunību, visai mehāniski, toties ļoti visaptveroši definējot *opera seria* kā nekomisku operu. Šī žanra paraugus viņš iekļauj plašā hronoloģiskā amplitūdā no Alesandro Skarlati un Georga Frīdriha Hendeļa darbiem līdz pat Džoakīno Rosīni operām 19. gadsimta sākumā (Littlejohn 1992: 95). Tas ir viens no iespējamiem variantiem, kā atrisināt sarežģīto jautājumu, vai baroka opera (Hendeļa, Antonio Vivaldi u. c. kompozīcijas) ir *opera seria* tieši raksturīgās uzbūves un lomų sadalījuma dēļ, vai tomēr *opera seria* ir tikai hronoloģiski

⁵ *Pasticcio* (no itāļu *pastiche* – atdarinājums) – šajā kontekstā: jau esoša darba (piem., Metastazio libreta) adaptācija vai lokalizācija, izmantojot to arvien jaunās un jaunās operās.

iekļaujama baroka operā. Jāatceras, ka Metastazio savos libretos priekšplānā izvirzīja antīkās vēstures, nevis mīta un maģisko elementu interpretāciju, kas savukārt bija raksturīga itāļu un franču 17. gadsimta operai (saiknē ar 17. gadsimta itāļu galma intermēdiu sižetiem, kuros liela loma atvēlēta brīnumiem un burvestībām). 18. gadsimta pirmajā pusē pakāpeniski izzūdošā baroka estētika tika pakļauta Apgaismības teorētiķu aizvien asākai kritikai.

Muzikologs Renāto di Benedeto rakstā, kas veltīts mūzikas attīstības kritiskam diskursam 18. gadsimta Neapolē, atzīmē:

„Opera bija viens no viskaismīgāk diskutētajiem tematiem 18. gadsimta Eiropas kultūrā: literāti un filozofi – tādu cilvēku grupa, ko šodien apzīmētu ar jēdzienu „intelektuāli“ – turpināja visā gadsimta gaitā skaidrot tās dabu, tās attiecības ar citām mākslinieciskās izpausmes formām (literatūru, vizuālajām mākslām, drāmu) un tās estētiskajiem un sociālajiem mērķiem“ (Benedetto 2000: 135).

Kādi bija galvenie argumenti, kritizējot itāļu 18. gadsimta opermākslu, kurā blakus *opera buffa* attīstībai (saikne ar franču komiskā teātra kultūru) *opera seria* bija dominējošais operas žanrs? Jāatzīmē, ka šī gadsimta otrajā pusē ne tikai franču, bet arī itāļu intelektuāli iesaistījās *opera seria* kritiskajā diskursā. Starp vairākiem 18. gadsimta traktātiem šeit izcelšu tikai dažus, kuros runa ir par drāmas un mūzikas attiecībām operžanrā, ņemot vērā, ka pati šī žanra rašanās sākotnēji Florences intelektuāļu prātos saistījās ar cerībām atdzīvināt antīko kultūras mantojumu – atjaunot vārda ietekmi uz auditoriju, sekojot Aristoteļa priekšstatiem par drāmas kā cilvēku motīvu un emociju atainošanu strukturētā un līdzsvarotā uzbūvē (Aristotelis 2008: 51). Tieši līdzsvara un kontroles fenomeni operas sacerēšanā un izpildījumā kļuva par Apgaismības pārstāvju kritikas objektu; viņu iebildumi bija vērsti pret vokālās mākslas pārmērīgu izvirzīšanu priekšplānā. Šis aspekts, ņemot vērā kastrāta jeb *il musico* fenomenu, kļuva arī par operas kā izklaides industrijas pamatu, nodrošinot teātra skatītāju pieplūdumu un komercteātru veiksmi asajā konkurencē.

Viens no spilgtākajiem *opera seria* kritiķiem un reformu teorētiķiem bija itāļu izcelsmes aristokrāts, pētnieks, literāts, vairākos Eiropas galmos plaši pazīstamais Padujā dzimušais grāfs Frančesko Algaroti (*Francesco Algarotti*). Intensīvi ceļojot pa Eiropu, grāfs ne tikai interesējās par Īzaka Ņūtona veiktajiem fizikas pētījumiem, bet veltīja laiku arī mūzikas teorijai. Viņa ietekme uz operas reformatoru domām apliecina, ka jāatsakās no klišejiskā priekšstata par Apgaismības diskursa attīstību tikai franču valodā un Francijā. Džons Robertsons savā pētījumā par 18. gadsimta reformu politiku Itālijā norāda, ka arī itāļu intelektuāli veidoja politisko publisko telpu, izmantojot kafejnīcu, laikrakstu un salonu tīklu (Robertson 2009: 30).

Savu apcerējumu par operu (*Saggio sopra l'opera in musica*), kas tulkots arī angļiski (*Essay on Opera*), Algaroti veltīja Lielbritānijas premjerministram Viljamam Pitam Vecākajam (*William Pitt the Elder*). Šis darbs tapis 1755. gadā kā anonīms raksts un 1762. gada 18. decembrī ietverts Pitam adresētā vēstulē, kur izklāstīts blakus tradicionālajām epistolāra žanra un veltījuma retoriskajām figūrām (cita starpā, Pits apzīmēts kā „nemirstīgs vīrs” un slavināts viņa politiskais ģēnijs, kas Britu impērijai nesis pārticību un stabilitāti). Algaroti atzīst – „iespējams, kādam liksies divaini”, ka Pitam tiek veltīts sacerējums, kas „apspriež dzejas, mūzikas un teātra lietas” („*che ragione da poesia, di musica, di cose da teatro*”) (Algarotti 1768: iii). Tieši šāda operas elementu secība būtu uzskatāma par hierarhiju vai vismaz prioritāšu sarakstu Apgaismības kritiskajā tradīcijā, kuras pārstāvji saskatīja 18. gadsimta operžanra darbos, lielākoties *opera seria*, virkni pārkāpumu. Grāfs Algaroti savā apcerējumā vispirms sniedz vēsturisku ekskursu operas tapšanā, saistot to ar Ziemeļitālijas galma ceremonijām valstisko pasākumu laikā; skaidrojot turpmāko operas attīstības gaitu, viņš secina, ka vokālā „province” okupēja citas, izvirzījās par dominējošo un dzejnieks nonāca dziedātāja ēnā. Joprojām uzskatot operu par visdziļāko žanru – mākslu sintēzes izpausmi, grāfs Algaroti šausminās par tās tagadējo (t. i., 18. gadsimta) stāvokli: opera, viņaprāt, kļuvusi par savstarpēji slikti saistītu daļu savienojumu ar neticamu, grotesku un pat monstrozu uzbūvi (Algarotti 1768: 8).

Visvairāk kritikas Algaroti traktātā veltīts 17.–18. gadsimta operzvaigznei – kastrātam, kuru 18. gadsimtā dēvēja par *il musico*. Pats jēdziens *kastrāts* jeb *einuhs* (operas aprakstnieku leksikā to atrodam jau 17. gadsimta otrajā pusē⁶), pēc Martas Feldmenas atziņas, ir apzīmējums, ko *opera seria* kontekstā lietoja tikai tās kritiķi, pamfletisti, karikatūru autori, kuri pauda nepatiku par kastrētā solista izturēšanos, dziedājuma tehniku un pat ķermeņa uzbūvi. Franču Apgaismības pārstāvji, kas asi kritizēja itāļu tradīcijas kastrātu solistus, kā argumentu minēja dabiskuma jēdzienu mākslā (Feldman 2008: 181).

Algaroti aicināja savaldīt *il musico* uz skatuves un atdot varas grožus dzejniekam. Operizrāde, pēc itāļu kritiķa domām, jāpakļauj dzejas disciplinējošajai autoritātei (Algarotti 1768: 9). Kas spētu veikt šādu titānisku uzdevumu, novēršot opersolistu līdzšinējo vokālo patvaļību, aizraušanos ar pašmērķīgu balss iespēju demonstrējumu?

Meklējot atbildi uz šo jautājumu, Algaroti nonāk 18. gadsimta apgaismotā absolūtisma paradigmā: viņš aicina tieši valdnieku (šai gadījumā, premjerministru) sakārtot operas lietas, restaurēt dzejas dominanti. Operai kā mākslas žanram, kas 16. gadsimtā bijusi itāļu galma ceremonijas sastāvdaļa un pēc tam pāraugusi patstāvīgā performatīvā telpā, saskaņā ar Algaroti vēlmi, būtu jāatgriežas valdnieka politikas paspārnē, kur tai lemts atjaunoties (Algarotti 1768: 13). Lai izprastu šādu operas reformas piedāvājumu, nepieciešams

⁶ Skat., piemēram, Semjuela Peipisa *Diary (Dienasgrāmatu)*, 1661. gada 2. jūlija piezīmi (Pepys 88).

iekļaut analītiskajā redzeslokā būtisku elementu 18. gadsimta pirmsrevolūcijas Apgaismības diskursā – ideju par apgaismotu monarhu, kurš var kļūt par sabiedrības vispārējā labuma aizsargu un garantu, reformu ceļā attīstot valsts administrēšanu un likumdošanu. Šī ideja apgaismotā absolūtisma konceptā ir cieši saistīta ar padoto laimes jēdzienu (Duchhardt 2007: 136).

18. gadsimta memuāri un monarhu biogrāfijas rāda, ka gan Jozefs II, gan Katrīna II, gan Frīdrihs II izmantoja opermākslu un citas performatīvās mākslas ar mērķi veidot un stiprināt savu apgaismotā monarha tēlu – piemēram, libretists Lorencs da Ponte, visai brīvi interpretējot pagātnes notikumus, 1823. gadā publicētajās atmiņās liecina, ka Jozefs II bieži un aktīvi iejaucās galma operas *frakciju* intrigās un konfliktos, kā arī personiski pieņēma vairākus lēmumus sakarā ar operateātru repertuāru (Da Ponte 2000: 129). Arī režisora Miloša Formana (*Miloš Formann*) tikpat brīvā Mocarta un Saljēri attiecību interpretācija filmā *Amadejs* (1984) ilustrē tēzi par operu kā būtisku politiskā diskursa elementu. Pētnieki tomēr pievērš uzmanību arī apgaismoto monarhu ierobežotajai ietekmei uz valsts politiku – tiek atzīmētas neveiksmes, ko piedzīvoja jozefinisms (Jozefa II reformas) cīņā pret kārtu sabiedrības privilēģijām un katoļu baznīcas statiskumu (Reinalter 2011: 28); savukārt Katrīnas II agrīno liberālo politiku un pārdomas par kārtu parlamentārisma iezīmēm valsts varas vertikālē vēlāk nomainīja Pugačova nemieru apspiešana, kā arī Lielās franču revolūcijas asa kritika (Zorin 2004: 44). Šie piemēri ilustrē apgaismotā monarha koncepta nepilnības, iekšējās pretrunas un pozitīvas reakcijas trūkumu pat tajos sociālajos slāņos, kas, pēc reformatoru loģikas, iegūtu no jaunās politikas – piemēram, austriešu zemniecībā (Reinalter 2011: 38, 45, 63).

Tādējādi līdztekus virknei citu 18. gadsimta sabiedrībā reformējamu jomu Algaroti piedāvā valdniekam iejaukties arī mūzikas reformēšanā, atbalstot operas atjaunošanu. Blakus šim viņa apcerējumam, kas ir ietekmīgākais un pazīstamākais 18. gadsimta operas kritikas piemērs, pastāv virkne citu tekstu, kas ietver diskusijas par operas reformēšanu; tie tapuši dažādās Eiropas valstīs, tai skaitā Itālijas un Vācijas sadrumstalotajā politiskajā ainavā. Minēšu tikai dažus spilgtākos šāda veida darbus, kas pārstāv gan laikposmu pirms 1789. gada politiskās cenzūras, gan turpmāko periodu.

Tā, piemēram, jau 1770. gadā Denī Didro savā skicē, kas vēlāk, 19. gadsimtā, publicēta ar viņa vārdu un nosaukumu *Paradokss par aktieri*, apcer skatuves žanru krīzi, analizējot aktiermeistarības avotus un veidojot to hierarhiju. Šajā darbā Didro kā viens no franču Apgaismības estētisko diskusiju ievērojamākajiem dalībniekiem dialoga formā apraksta franču teātra mākslinieciskos sasniegumus un kritizē aktiera afektāciju, atzīmējot, ka viduvējība aktiermākslā ir lielākais pārkāpums. Filozofs uzskata, ka aktieri, kas spēlē izmanto prāta dotības, ir pārāki

par aktieriem, kuru dotības ir daļa no iedzimtības un kas prātu aktīvi neizmanto: „Daba – lūk, kas sniedz individuālas īpašības, seju, balsi, spriestspēju, izsmalcinātību“ (Diderot 1938: 1).

Līdzīgu prasību pēc dabiskuma operas kompozīcijā 1769. gadā pauž Kristofa Vilibalda Gluka operas *Alkestīda* pirmizdevuma priekšvārds (nav droši zināms, vai tā autors ir pats komponists, kurš to parakstījis, vai arī viņa operas libretists, reformu piekritējs Ranjēri de Kalcabidži/*Ranjieri de' Calzabigi*). Priekšvārds veidots kā estētisku un māksliniecisku reformu manifests, pasludinot par vienu no opermākslas pamatprincipiem skaistas vienkāršības meklējumus („*cercare una bella semplicità*“): tādējādi pausta cerība atbrīvot operu no visiem „pārkāpumiem“, ko tai uzspiedusi solistu godkārība, padarot operu, „visskaistāko no visām izrādēm“, par smieklīgu („*ridicolo*“) un garlaicīgu („*noioso*“)⁷. Autors raksta, ka operas samākslotība un vokālu izgreznojumu diktēta attālināšanās no dramatiskās realitātes ir pārkāpumi, „pret ko jau ilgu laiku veltīgi kļiedzis veselais saprāts [*buon senso*]“ (Gluck 1777: 2). Vēlāk, 1794. gadā tapušā traktātā *Sacerējums par teātri*, itāļu arhitekts un literāts Frančesko Milicija (*Francesco Milizia*), sekojot Gluka/Kalcabidži tēzēm par mūziku, kas kalpo dzejai, aicina atjaunot dzejas dominanti. Kritizējot baroka estētikas nekoncekvenci, Milicija pārmet *opera seria* samākslotību un pārmērību, kas, viņaprāt, ir iemesls operas teksta ornamentācijai (āriju pārspīlētā dekoratīvisma apzīmējumam lietots jēdziens „izšuvumi“) un daudzām „dīvainībām“ (Fubini 1994: 258). Galveno trūkumu autors formulē šādi: „[...] tās visas [dīvainības] bija iemesls, kāpēc no mūsu redzesloka izzuda mūzikas pamatmērķis, proti, poētisku jūtu paušana visdabiskākajā un vienkāršākajā manierē“ (Fubini 1994: 258).

Šie ir tikai trīs piemēri, kas pārstāv plašu līdzīgas ievirzes sacerējumu klāstu, un jau tie ļauj secināt: Apgaismības estētikas pārstāvji operas attīstību 18. gadsimta otrajā pusē uzskatīja par apliecinājumu *opera seria* žanra krīzei. Tās dominējošais iemesls, viņuprāt, bija samākslotības fenomens, kuram kā vienīgā alternatīva pretstatāms dabiskuma koncepts. Vācu filozofe Hanna Ārente pētījusi Lielās franču revolūcijas saikni ar Apgaismības konceptiem par tautu; viņa atzīmē, ka daba un dabiskais stāvoklis kļuva par jaunu Apgaismības politisko dominanti, ietvaru, kurā attīstīti alternatīvi varas diskursi (Arendt 2011: 250). Dabas koncepts pārtapa par dominējošo avotu nācīgas politikai leģitimācijai un leģislatīvai darbībai, un tas izplatījās arī mākslas jomā; šis process, Martas Feldmenas ieskatā, noteica mākslasdarbu recepcijas dihotomiju, kas tika attiecināta arī uz *opera seria* centrālo figūru – dziedātāju kastrātu (Feldman 2008: 192).

⁷ *Alkestīdas* partitūras pirmizdevuma priekšvārds, veltīts Toskānas lielhercogistes hercogam Pjetro Leopoldam, oriģinālvalodā (itāļiski) pieejams šeit: http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP103866-PMLP06514-gluck_alceste_score_1777_ov.pdf (pēdējoreiz atvērts 2014. gada 25. jūlijā). Sirsnīgi pateicos JVLMA profesorei un 18. gadsimta operas ekspertei Dr. Lolitai Fūrmanei par būtisku norādi uz itāļu oriģinālteksta atšķirību no angļu tulkojuma (kas izmantots, piemēram, Fubini 1994: 365), kā arī par citiem vērtīgiem norādījumiem, kritiskiem, bet atbalstošiem komentāriem šī raksta tapšanas procesā.

Il musico kā politiskās kritikas vokālais objekts

Kastrēts operas solists kopš 17. gadsimta bija plaši izplatīts operindustrijā ne tikai itāļu teātros, bet arī ārpus Itālijas teritorijas. Kopā ar itāļu izcelsmes *opera seria* un tās autoriem arī galveno vīriešu lomu izpildītājs, t. s. *primo uomo* vai *primo amoroso*⁸, ceļoja pa visu Eiropu. Būdams plaši pieprasīts, *il musico* tika ražots vairākos Itālijas reģionos, bet lielākoties anonīmi un aizbildinoties ar slimību risku, ko, saskaņā ar 18. gadsimta medicīnas priekšstatiem, vareja apturēt ar kastrācijas palīdzību.

⁸ *Primo uomo* – itāļu val. pirmais cilvēks jeb pirmais vīrietis; *primo amoroso* – pirmais mīlētājs.

Kastrētais zēns vispirms guva intensīvu vokālo apmācību un jau agrīnā jaunībā parasti piedalījās *opera seria* uzvedumos, tēlojot augstāku sociālo slāņu pārstāvjus – valdniekus, karavadoņus un aristokrātus. Aristokrātija, arī valdnieki, atbalstīja un aktīvi veidoja *il musico* kultu. Lai saprastu Apgaismības autoru kritisko attieksmi pret to, svarīgi atzīmēt, ka tieši lomu sadalījums pēc skaņaugstuma bija viens no būtiskākajiem kritikas objektiem diskusijās par skatuvisko dabiskumu un patiesīgumu. Kastrāts šajā patiesīguma izpratnē neiederējās, jo Apgaismības estētikas ietvaros vīrišķība (maskulinitāte) saistīta arī ar politisko dimensiju – tiesa, tā traktēta republikāniskā izpratnē, nevis atbilstoši Romas impērijas vēstures nostādņēm, ko plaši izmantoja *opera seria*. Itāļu-franču vēsturnieks un sociologs Žoržs Vigarello pētījumā par *ancien régime* atzīmē, ka absolūtisma krīzes apstākļos 18. gadsimta 80. gadu pirmajā pusē opozīcijas diskursi par politisko ķermeni, valdnieku un varu ietvēra diskusijas par aristokrātijas „kolektīvā” ķermeņa degradāciju, tādējādi piesakot jaunu, revolucionāru ķermeni un tā spēku – gan fizisku, gan reproduktīvu, gan politisku (Vigarello 2012: 315–316). Šajā diskursā ir aplūkojams arī kastrēta solista ķermenis: kā atzīmē Marta Feldmena un viņas kolēģis Rodžers Freitess, Apgaismības diskursi dzimtes lomu sfērā izpaudās arī vokālajās prasībās lomu izpildītājiem. Par novecojušu estētisku paradigmu kļuva kastrāta balss skaistums un spēja virtuozī interpretēt komponista bieži skičveidīgo partitūru; tieši šis iezīmes savulaik sniedza operindustrijai emocionālu pārdzīvojumu resursus, kas veicināja operas popularitāti *ancien régime* sabiedrībā (Feldman 2008: 193; Freitas 2009: 205).

Kastrāta fenomens 18. gadsimta *opera seria* ietvaros ir šīs tēzes ilustrācija. Stefans Roringers pētījumā par tenora balss vēsturi norāda, ka kastrāti dziedāja sieviešu lomas ne tikai tur, kur tas kādu iemeslu (piem., likuma vai sieviešu dziedātāju nepietiekamas sagatavotības dēļ) bija nepieciešams, bet strauji pārņēma vīriešu partijas, atveidojot varoņus, valdniekus un ģenerāļus, tātad tos, kas iemieso īpašus, kultūrvēsturiskā un politiskā diskursā sakņotus vīriešu vadītāju tēlus:

„Šī tendence primāri balstīta estētiskajā sistēmā, kurā hierarhija starp tēliem atainota tiešā veidā balsu tipos: tēla sociālais statuss un pat seksuālā potence tiek atklāta viņa prasmē pacelties pāri citiem tēliem vokālajā diapazonā” (Rohringer 2012: 45).

Marta Feldmena uzskata, ka itāļu *opera seria* dziedātāji, atainojot monarhus un varoņus, spēja netieši iegūt daļu no valdnieku harismas un uzurpēt varu pār skatuvi un operuzveduma procesu – autore apzīmē kastrātu kā „burvi“ („*il mago*“) (Feldman 2007: 69). Šo burvestību Apgaismības pārstāvji noliedza un dekonstruēja kā dabas likumu pārkāpumu.

Apgaismības estētikas rakursā svarīgs bija cits princips: vīrieša lomas dramatiskajam saturam, saskaņā ar viņa dzimtes funkciju, jāpauž prasme sargāt, cīnīties, vadīt vai pārvaldīt. Taču šī dzimtes funkcijas izpratne bija saistīta ar intensīvām diskusijām par solista fizisku un līdz ar to arī vokālu *vīrišķību*, kurai, atbilstoši Apgaismības estētikas paradigmai, jāattālinās no vīrieša soprāna un jāpāriet uz zemāku skaņaugstumu sfēru: par jauniem galvenajiem varoņiem jākļūst tenoriem, un varoņu spektrā jāiekļauj arī baritoni. Šī prasība dabiskuma diskursā pārtapa arī par politisku prasību, kas noteica kritisku attieksmi pret aristokrātiju kā *opera seria* galveno patērētāju. Aristokrātiskā teātra pārstāvjiem tika pārņemta estētiskā ietvara pārlika izšķērdība un nedabiskums, vājums un attālināšanās no jaunā politiskā ķermeņa – tautas. Kritizējot kastrātu, Apgaismības autori primāri kritizēja kastrāta auditoriju.

110

Apgaismības pārstāvju kritisko attieksmi pret aristokrātijas un galma pārmērībām, kā arī viņu cerības reformēt valsts pārvaldi var ilustrēt ar vēl vienu piemēru no Parmas operteātra *Regio Ducal Teatro* vēstures. Ministrs reformators Gijoms di Tijo (*Guillaume du Tillot*), franču Apgaismības piekritējs un Algaroti apcerējuma lasītājs, 1759. gadā investēja personīgo laiku un ievērojamus valsts budžeta līdzekļus, lai uzvestu franču *tragédie lyrique* tuvu un itāļu auditorijai adaptētu operu *Hipolīts un Arīcija* (*Ippolito ed Aricia*). Simboliska figūra tajā bija Fedras tēls, kas iemiesoja tieci uz sakārtotību un nepieciešamību kontrolēt savas kaislības, vairoties no emociju pārmērības (Feldman 2007: 98, 123, 133). Martas Feldmenas ieskatā, šajā operā jūtams reformu gars un Apgaismības tradīcijā izaugusi cerība, ka ar mākslas diskursa valodu iespējams pārveidot valsts politiku, sakārtojot ekonomiku un arī auditorijas uzvedības dimensiju – Feldmenas pētījumā minēts mēģinājums kontrolēt auditorijas trokšņošanu ar īpašiem uzvedības noteikumiem (Feldman 2007: 105).

18. gadsimtā uz skatuves veidojās situācija, kad vīrišķību noteica libretā paredzētā loma (vīrietis kā karavīrs, valdnieks vai tml.), taču vokāli to atveidoja balss ierastajā sieviešu tesitūrā, savukārt paša dziedātāja seksuālā identitāte ārpus skatuves bija vēl nenoteiktāka, jo – vai kastrēts vīrietis ir īsts vīrietis? Varbūt sieviete? Vai hibrīds? Šādi jautājumi nodarbināja 18. gadsimta mūzikas teorētiķus, ceļotājus, operapmeklētājus un komponistus. Vienlaikus jāatzīst, ka dziedātāju kastrātu ietekme uz *opera seria* sacerēšanu Eiropas mērogā skatāma ne tikai Apgaismības diskursā – kastrāts tika

izmantots arī vēlākā laikmetā, Džoakīno Rosīni un Džakomo Meijerbēra operās. Tā, piemēram, Meijerbēra operā *Krustnesis Ēģiptē* (*Il crociato in Egitto*, 1824) dižciltīgā bruņinieka Armando partiju izpildīja Džovanni Velluti (*Giovanni Vellutti*) – viens no pēdējiem 19. gadsimta kastrātiem uz itāļu operkatuves, bet Adriano (otrā plāna) loma bija uzticēta tenora balss īpašniekam. Savukārt jau 1846. gadā Džuzepes Verdi patriotiskajā operā *Atila* romiešu aristokrāts un cēlais Romas aizstāvis Foresto ir tenors – *risorgimento*⁹ laikmetā romantiskā varoņa tēls visbiežāk saderējās tieši ar šo balss tipu un ne vairs ar kastrāta dziedājumu.

⁹ *Risorgimento* – itāļu val. atdzimšana; politiska un sociāla kustība 19. gadsimtā, kas iestājās par vienotas Itālijas valsts izveidi.

Vēl viens faktors, kas stimulēja kastrātu dziedātāju kritiku, bija Apgaismības politiskajā filozofijā veidotais jaunais priekšstats par ģimeni. Tas bija cieši saistīts ar dzimtes identitātes izjūtu. Vienā no saviem populārākajiem darbiem valsts teorijā *Par sabiedrisko līgumu jeb Politisko tiesību principi* (1762) Ruso pasludina ģimeni – tēvu, māti un bērnus – par sabiedrības pamatu, civilizācijas vēstures kontinuitātes priekšnoteikumu, tādējādi viņš akcentē reproduktīvo veselību un funkcijas kā vissvarīgākos cilvēku kolektīva ilgtspējas nosacījumus (Ruso 2013: 12). Šajā diskursā ģimene no privāta fenomena pārtop sabiedriskā, tā pārvēršas par kolektīva projektu. Te vērojams radikāls aristokrātiskā ģimenes koncepta noliegums, pretnostatot ģimeni kā morālu kopienu aristokrātu ģimenei, kurā bērns, pēc franču politiķa un Napoleona I ministra Šarla Morisa de Taleirāna atmiņām, tika izmantots kā ģimenes tīklošanas resurss, kā titula mantinieks (Talleyrand 1997: 80). Ģimenes plānošanas politikā vīra un sievas attiecības balstījās uz ģimeņu finanšu un īpašumu kombinācijām, kapitāla akumulēšanu, nevis uz emocionālu pieķeršanos – tāpēc de Laklo romānā, kas citēts šī raksta sākumā, jaunu cilvēku nevainīgā un naivā mīla iet bojā divu aristokrātu intrīgu tīklos. Jaunajā ģimenes un vīra/sievas funkciju vīzijā kastrētais dziedātājs nedz uz skatuves, nedz ārpus izrādes neatrada vairs savu estētisko un dzimtes identitātes nišu – atcerēsimies, ka *ancien régime* laikmetā kastrāts nedrīkstēja laulāties.

Noslēgums

Raksta ietvaros tika analizēti Eiropas Apgaismības kritiskie diskursi opermākslas attīstībā 18. gadsimta otrajā pusē. Virkne literāro, biogrāfisko un filozofisko sacerējumu ataino *opera seria* kā Eiropas 18. gadsimta aristokrātiskās elites komunikācijas telpu; pati izrāde, kuras pamatā ir komponista un libretista sacerējums, tajā tika uztverta kā viens no notikuma elementiem. Plaši izplatīto tendenci izmantot *opera seria* kā sociālās tīklošanas formu kritizēja Eiropas Apgaismības literārās *republika*s pārstāvji, kas priekšplānā izvirzīja dabiskuma fenomenu, uzskatot to par universālu prasību mākslu attīstībai. *Opera seria* līdz ar to sāka zaudēt intelektuālu atbalstu un pārtapa par

telpu, kurā veidojās ne tikai estētiskais, bet arī politiskais un kritiskais diskurss, kas vērsti pret Eiropas aristokrātijas statusu, primāri pret tās privilēģijām un nenozīmīgo lomu nācīgas ekonomiskās attīstības politikā.

Kastrētais operasolists – antīko varoņu lomu interprets –, pētnieces Martas Feldmenas ieskatā, kļuva par upuri Apgaismības diskursa politiskajam virzienam, kas operindustriju ierāva diskusijās par aristokrātiju, nāciju un valsti pirmsrevolucionārajā Eiropā (Feldman 2008: 181). Vēl viens būtisks apdraudējums kastrātu mākslai bija Apgaismības pārstāvju kritiskā attieksme pret dzimtes, balss un opertēlu identitātes neviennozīmību un dzimtes identitātes hibrīdformu, kas, viņuprāt, raksturoja *opera seria* un bija uzskatāma par pretfabisku gan estētiskā, gan politiskā aspektā (Feldman 2009: 181). Visbeidzot, *opera seria* kritika atspoguļo vienu no galvenajām opermākslas attīstības tendencēm 18. gadsimtā – opera bija politiskā diskursa telpa, politikas dienas kārtības ietvars, būtiska *dalībniece* politiskajās debatēs, ko veidoja libretisti un komponisti, valdnieki un plašs skatītāju loks.

OPERA SERIA AND CRITICS OF THE EUROPEAN ARISTOCRACY WITHIN THE 18th CENTURY ENLIGHTENMENT CULTURE

Deniss Hanovs

Summary

The article deals with the issue of the critical discourse of the Enlightenment in the development of Italian opera seria in the *Ancien Régime* culture.

The major question reflected upon in the article is as follows – how to interpret opera seria as a cultural text of late 18th century society? The concept of the article is mainly shaped by the anthropological theoretical frame, the interpretive turn, which analyses arts as a social frame of collective discourses (a concept proposed by Clifford Geertz in the 1970s). Thus opera seria, according to various researchers, can be analysed as a space for collective identities and images of a society.

As such, opera seria had been reflected upon long before it became the topic of musicological analysis. Already in the last quarter of the 18th century, opera seria had been depicted as a frame for social mobility, for political hierarchy, including changes in the strict order of feudal court society. In his famous novel *Dangerous Liaisons*, published in 1782, the French officer and writer Pierre Choderlos de Laclos, suggested that the opera as a house and as a performance serves as the communication space for the cultural and economic elite, the nobility of the ancient French regime – the young girl, Cecile, who recently left the convent,

describes her private conversation with a friend of the family during the performance.

Theoreticians of the 18th century, both French and Italian, including count Francesco Algarotti, Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau and Ranieri de' Calzabigi, had reflected on the need to reform Italian opera in terms of Enlightenment aesthetic discourses on nature and naturalness in arts and in acting. Verisimilitude in operatic art was linked to the broader discourse on nature in various political areas, including natural law, human rights and personal freedom as natural and not established by divine power or royal authority.

One of the examples of the debates on verisimilitude in Italian opera seria is the Pan-European discussion on the nature and image of the castrato opera singer, who was often called by his more appealing name 'il musico'. Martha Feldman, researcher of opera seria in the 18th century, stressed the dual nature of the il musico – his body constitution and his voice were essential elements of the Baroque culture on the stage and in everyday aristocratic life, including the uncertain gender connotation (is he a man or is he a mixture of male body and female or child's voice?). Thus contemporary gender analysis in musicology helps to create an interdisciplinary discourse on the castrato phenomenon within the history of opera seria criticism. The paper presented various scientific versions of the modern analysis of the aristocratic culture under attack by the Enlightenment critics who in fact used the music critics to address political and social issues of the fading feudal society. The castrato as a symbol of opera seria had been proclaimed an unnatural and transgressive body which does not correspond to the ideal of the concept of natural feminine and masculine identities and a body which cannot fit into the new concept of a natural, middle class family, which is made up of a pater familiae, a reproductive body who holds supreme power over the family. As Baroque aesthetics began to fade, giving the way to Classicism in politics and arts, including republican ideas, il musico was doomed to be under attack by the new paradigm of the approaching French revolution. The article suggests the history of castrato can be analysed within political discourse and the magic of the voice can be looked upon as the battlefield of the political ideas of the late 18th century.

113

Literatūra un citi avoti

Adorno, Theodor W. (2002). Natural history of the theater. In: Theodor W. Adorno. *Quasi una fantasia. Essays on Modern Music*. Translated by Rodney Livingstone. London: Verso, pp. 65–78

Algarotti, Francesco (1768). *Essay on Opera*. Glasgow: R. Urie

- Arendt, Hannah (2011) = Ханна Арендт. *О революции* [Par revolūciju]. Перевод Игоря Косича [Igora Kosiča tulkojums]. Москва: Европа
- Aristotelis (2008). *Poētika*. No sengrieķu val. tulkojis Augusts Ģiezens; Ināras Ķemeres un Ojāra Lāma redakcija. Rīga: Jāņa Rozes apgāds
- Barthes, Roland (2014) = Ролан Барт. *Работы о театре* [Darbi par teātri]. Составление, перевод с французского и послесловие Марии Зерчаниновой [Sastādītāja, tulkotāja no franču valodas un pēcvārda autore Marija Zerčāņinova]. Москва: Гараж
- Benedetto, Renato di (2000). Music and Enlightenment. In: Girolamo Imbruglia (ed.). *Naples in the 18th Century. The Birth and Death of a Nation State*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 135–153
- Boswell, James (1955). *Boswell on the Grand Tour*. Edited by Frank Brady and Frederick A. Pottle. New York: McGraw-Hill; London: Heinemann
- Burke, Peter (1974). *Tradition and Innovation in Renaissance Italy*. London: Fontana
- Da Ponte, Lorenzo (2000). *Memoirs*. Translated by Elizabeth Abbott. New York: Nyrb
- Diderot, Denis (1938) = Дени Дидро. *Парадокс об актёре* [Paradokss par aktieri]. Перевод и комментарии Константина Державина [Konstantīna Deržavina tulkojums un komentāri]. Москва: Искусство
- Duchhardt, Heinz (2007). *Barock und Aufklärung: Das Zeitalter des Absolutismus*. München: Oldenbourg Verlag
- Feldman, Martha (2007). *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth Century Italy*. Chicago: University of Chicago Press
- Feldman, Martha (2008). Denaturing the castrato. *The Opera Quarterly* 24 (3–4), pp. 178–199
- Feldman, Marta (2009). Strange births and surprising kin: The castrato's tale. In: Paula Findlen, Wendy Roworth, Catherine Sama (ed.). *Italy's Eighteenth Century Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. Stanford: Stanford University Press, pp.175–202
- Freitas, Roger (2009). Sex without sex: An erotic image of the castrato singer. In: Paula Findlen, Wendy Roworth, Catherine Sama (ed.). *Italy's Eighteenth Century Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. Stanford: Stanford University Press, pp. 203–215
- Fubini, Enrico (1994). *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*. Chicago: University of Chicago Press
- Geertz, Clifford (1976). Art as a cultural system. *Modern Language Notes* 91 (6), pp. 1473–1499

Gluck, Christoforo (1777) = Christoph Willibald Gluck. *Alceste* IMSLP/Petrucchi Music Library (URL: http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP103866-PMLP06514-gluck_alceste_score_1777_ov.pdf; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 25. jūlijā)

Habermas, Jürgen (2008). *The Structural Transformation of the Public Space*. Cambridge: Polity

Hall-Witt, Jennifer (2007). *Fashionable Acts. Opera and Elite Culture in London 1780–1880*. New Hampshire: University of New Hampshire Press

Harnoncourt, Nikolaus (2010). *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Kassel, München: Bärenreiter Verlag

Kesting, Jürgen (2006). *Maria Callas*. Berlin: List Verlag

Laklo, Šoderlo de (2008). *Bīstamie sakari*. No franču val. tulkojusi Skaidrīte Jaunarāja. Rīga: Valters un Rapa

Leopold, Silke, & Michael Zimmermann (2010). Opernfehden und Opernreformen. In: Irene Brandenburg (Hrsg.). *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag, S. 39–62

Littlejohn, David (1992). *The Ultimate Art. Essays Around and About Opera*. Berkeley: Berkeley University Press

Pepys, Samuel [s. a.]. *The Diary*. London: Collins

Reinalter, Helmut (2011). *Joseph II: Reformer auf dem Kaiserthron*. München: C.H. Beck

Robertson, John (2009). Enlightenment, reform, and monarchy in Italy. In: Gabriel B. Paquette (ed.) *Enlightened Reform in Southern Europe and its Atlantic Colonies 1750–1830*. Farnham: Ashgate, pp. 23–32

Rohringer, Stefan (2012). Don Ottavio and the history of the tenor voice. In: Julian Rushton, Stefan Rohringer, Sergio Durante, James Webster. *Dramma Giocoso: Four Contemporary Perspectives on the Mozart/Da Ponte Operas (Geschriften van het Orpheus Instituut/Collected Writings of the Orpheus Institute 10)*. Leuven: Leuven University Press, pp. 33–58

Ross, Alex (2010). *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*. München: Piper Verlag

Ruso, Žans Žaks (2013). *Par sabiedrisko līgumu jeb Politisko tiesību principi*. No franču val. tulkojusi Irēna Auziņa. Rīga: Zvaigzne ABC

Shrader, James (2012). *The Choruses in Mozart's Opere Serie: The Genre and Historical Role of the Opera Chorus*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press

Strohm, Reinhard (2006). *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag

Talleyrand, Charles Maurice de = Шарль Морис де Талейран (1997). *Мемуары* [Memuāri]. Перевод и примечания С. и Л. Фейгиных [Tulkotāji un komentāru autori – S. un L. Feigini]. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та

Thackeray, William Makepeace (2012). *Vanity Fair*. London: Penguin Classics

Vigarello, Georges (2012) = Жорж Вигарелло. Тело короля [Karaļa ķermenis]. В кн.: Ален Корбен, Жан-Жак Куртин, Жорж Вигарелло (ред.). *История тела. Том 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения* [Ķermeņa vēsture. 1. sējums: No Renesanses līdz Apgaismībai]. Перевод с французского Марии Неклюдовой [No franču valodas tulkojusi Marija Neķļudova]. Москва: Новое литературное обозрение, с. 297–316

Weber, William (1997). Did people listen in the 18th century? *Early Music* 25, pp. 678–691

Zorin, Andrei = Андрей Зорин (2004). *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века* [Barojot divgalvaino ērgli... Literatūra un valsts ideoloģija Krievijā 18. gadsimta pēdējā trešdaļā – 19. gadsimta pirmajā trešdaļā]. Москва: Новое литературное обозрение