

esmuc

Treball Fi de grau

Veus andrògines?

*La performance musical com a creadora d'identitats de gènere en els contratenors
actuals*

Estudiant: Ferran Planas Pla

Especialitat/

Àmbit/Modalitat: Musicologia

Director/a: Josep Pujol i Coll

Curs: 2018-2019

Vistiplau
del director/a
del Treball

ABSTRACT

CATALÀ

Aquest treball té la intenció d'explorar el concepte de *performance musical*, entesa des d'un punt de vista el més ampli possible, com a creadora d'identitats de gènere. El centre d'aquest treball és un estudi de cas de quatre contratenors actuals i s'analitzarà el seu discurs de gènere a través de diferents mitjans. Tenint en compte que el repertori més interpretat per aquests cantants són els rols operístics dels castrats dels segles XVII i XVIII, es traça una línia històrica que explica la continuïtat entre aquestes dues tipologies de cantants i que a més ens ajudarà a explicar per què la veu aguda pot ser una eina per a la subversió d'una masculinitat hegemònica fonamentada en la dicotomia de gènere que es va establir a la Il·lustració.

CASTELLANO

Este trabajo tiene la intención de explorar el concepto de *performance musical*, entendida desde un punto de vista lo más amplio posible, como creador identidades de género. El centro de este trabajo es un estudio de caso de cuatro contratenores actuales y se analizará su discurso de género a través de diferentes medios. Teniendo en cuenta que el repertorio más interpretado por parte de estos cantantes son los roles operísticos de los castrados de los siglos XVII i XVIII, se traza una línea histórica que explica la continuidad entre estas dos tipologías de cantantes y que además ayudará a explicar por qué la voz aguda puede ser una herramienta para la subversión de una masculinidad hegemónica fundamentada en la dicotomía de género que se estableció en la Ilustración.

ENGLISH

In this undergraduate dissertation I want to explore the concept of *musical performance* in its widest sense as creator of gender identities. The core of this dissertation is a case study of four contemporary countertenors and their gender discourse will be analyzed throughout different types of media. Being aware that the most interpreted repertoire by these singers are the operatic roles of seventeenth and eighteenth-century *castrati*, a historical line that explains the continuity between both singer-typologies will be drawn. This line will also help to understand how the high male voice can be a medium for the subversion of hegemonic masculinity, that has its origins in the dichotomic gender model which was established in the Age of Enlightenment.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ	5
1. MARC TEÒRIC	11
1.1. ELS ESTUDIS SOBRE LA MASCULINITAT	11
1.2. LA PERFORMANCE MUSICAL COM A CREADORA I TRANSMISSORA DE SIGNIFICAT	13
1.3. EL GÈNERE COM A ACTE PERFORMATIU	16
2. CONTEXTUALITZACIÓ HISTÒRICA	19
2.1. LA CONSTRUCCIÓ HISTÒRICA DE LA MASCULINITAT	20
2.1.1. ABANS DE LA IL·LUSTRACIÓ	20
2.1.2. DESPRÉS DE LA IL·LUSTRACIÓ	21
2.2. BREU HISTÒRIA DELS CASTRATS	22
2.3. LES VISIONS DEL CASTRAT	24
2.3.1. L'HEROI AMANT	25
2.3.2. EL NEN COM A OBJECTE DE DESIG SEXUAL.....	27
2.3.3. L'ÀNGEL ASEXUAL.....	28
2.4. EL DECLIVI DELS CASTRATS: CONSEQÜÈNCIES D'UN NOU MODEL DE MASCULINITAT	30
3. ANÀLISI DEL DISCURS DE GÈNERE DE QUATRE CONTRATENORS ACTUALS	33
3.1. METODOLOGIES	34
3.2. CASOS D'ESTUDI	39
3.2.1. FRANCO FAGIOLI	39
3.2.2. PHILIPPE JAROUSSKY.....	47
3.2.3. JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI.....	56
3.2.4. XAVIER SABATA	66
4. CONCLUSIONS	77
REFERÈNCIES	83
FONTS PRIMÀRIES	83
PREMSA.....	83
ENREGISTRAMENTS.....	86
PÀGINES WEB.....	88

FONTS SECUNDÀRIES	88
LIBRES I TESIS DOCTORALS	88
ARTICLES A REVISTES INDEXADES I COMPANIONS	89
<i>ANNEX: TAULES DE REPERTORI</i>	<i>91</i>
FRANCO FAGIOLI	91
PHILIPPE JAROUSKY	93
JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI	102
XAVIER SABATA	103

INTRODUCCIÓ

Des de la meua entrada a l'Esmuc l'any 2015 la meua visió sobre el fenomen de la música en general i de la música clàssica occidental en particular ha canviat en gran mesura. Mentre que abans solia contemplar la música d'art occidental —en la qual es posarà el focus de manera general en aquest treball— des d'un punt de vista objectual, el meu pas per l'escola m'ha permès veure-la com un fenomen global, que no només s'explica a través dels conceptes estètics i de gaudi que li són propis, sinó que al seu voltant hi giren qüestions socials, culturals i antropològiques molt interessants que també li són inherents, i que fan de la música i tot el que l'envolta un objecte d'estudi que permet l'apropament des de molts vessants diferents.

Les qüestions de gènere eren per mi un àmbit que no tenia cap mena de relació amb la música i que, per altra banda, no havien estat mai el meu focus d'atenció, degut segurament al gran desconeixement que tenia sobre elles. A mesura que vaig anar-me adonant d'aquesta relació entre música i societat, que finalment m'ha permès veure que formen un binomi inseparable, també vaig anar descobrint l'apropament que es podia fer cap a la música des dels estudis de gènere, començant primer —com no podia ser d'una altra manera— per Susan McClary, però també amb altres autores imprescindibles pel transcurs d'aquesta branca de la musicologia, no només centrades en la musicologia històrica, sinó també des de l'antropologia o els *Popular Music Studies*.

La meua visió, doncs, ha canviat tant, que en aquest treball deixaré en un pla bastant secundari l'objecte musical en si —entès des del punt de vista tradicional com a obra— i em centraré en el concepte de performance musical, entesa com a fenomen global, que no només té en compte la interpretació musical, sinó tot allò que envolta l'interpret i que, per tant, té un paper cabdal a l'hora d'entendre els significats i les identitats que ens transmet. Aquest concepte, doncs, es relaciona directament amb la teoria performativa del gènere, ja que són els actes performatius —en aquest cas, derivats de la performance musical— que són susceptibles de constituir una identitat de gènere a causa de la seva prolongació i repetició al llarg del temps. Aquests són els preceptes teòrics que fonamentaran el cos del treball, i és per això que s'hauran d'explicar detalladament en el primer capítol. Com que l'objecte d'estudi serà, en aquest cas, el fenomen actual dels contratenors, la teoria de gènere aquí es centrarà en l'estudi de la masculinitat, ja que

aquests cantants es poden associar a algunes qüestions de gènere en el si d'una subversió de la masculinitat hegemònica que seran analitzades i explicades més endavant.

Per què és interessant estudiar el fenomen dels contratenors actuals des d'un punt de vista de gènere? Aquesta pregunta es respon en un primer moment des de la intuïció i, probablement, a causa d'un prejudici. Acostumats a sentir tenors, barítons i baixos en els rols operístics masculins i sobretot els primers en els papers d'heroi, la veu de cap sobreaguda del contratenor fa que trontolli un dels pilars fonamentals de la construcció de la masculinitat en el gènere líric, que és la veu greu conseqüència de la veu de pit. És per això que la condició vocal d'aquests cantants es pot associar fàcilment i de manera immediata amb una subversió d'una masculinitat hegemònica construïda al llarg de més de dos segles. Així i tot, aquesta construcció no ha esdevingut immutable en l'evolució de l'òpera. És ben coneguda la presència de cantants castrats —els comunament anomenats *castrati*¹—, que cantaven amb una tessitura de veu semblant a la dels contratenors actuals, dalt dels escenaris interpretant rols masculins, sobretot d'herois amants, durant els segles XVII i XVIII; o el fenomen dels contratenors anglesos, que han tingut una importància molt rellevant a la música religiosa i que també s'han utilitzat més recentment per a representar alguns rols operístics, sobretot si ens fixem en el compositor Benjamin Britten.

Així doncs, els objectius d'aquest treball són els següents:

Objectius principals:

1. Traçar una línia històrica que expliqui l'associació actual en el món operístic entre veu greu i masculinitat i, en conseqüència, el rebuig de la veu aguda com a veu masculina.
2. Tenint en compte que la música operística per a castrats dels segles XVII i XVIII és el repertori més interpretat per part dels contratenors actuals, establir semblances, diferències o analogies entre la realitat social i personal referent al gènere d'ambdues tipologies de cantants.

Per assolir aquests objectius principals, s'han plantejat alguns objectius secundaris:

¹ En el treball s'ha optat per utilitzar el terme *castrat* per referir-se a aquesta tipologia de cantants. Si bé el terme italià *castrato* (singular) o *castrati* (en plural) s'ha acceptat de manera gairebé universal per a designar-los, no podem dir que sigui l'única manera en què s'hi referien a l'època. És per això i també per una qüestió de pragmatisme que s'ha optat per la traducció al català.

- a. Classificar les diferents visions històriques referents al gènere dels castrats de l'*opera seria* italiana dels segles XVII i XVIII.
- b. Reconèixer els diferents mitjans a través dels quals els contratenors actuals transmeten la seva identitat de gènere.
- c. Analitzar el discurs de gènere dels contratenors actuals a través de l'anàlisi d'aquests mitjans centrant-me en un estudi de cas amb un total de quatre contratenors.

Per entendre el canvi de perspectiva en l'òpera, que representa l'eliminació dels castrats i la incorporació dels tenors com a protagonistes, serà interessant veure en quin moment es van començar a associar les veus greus amb la virilitat, cosa que farà adonar-nos d'on surt aquest prejudici i entendre per què associem la veu del contratenor a un acte subvertit i que, per tant, trenca amb aquesta masculinitat hegemònica que es fonamenta en el gènere binari. Per aquest motiu, doncs, primer s'haurà d'entendre com es construeix la masculinitat hegemònica, no només avui en dia, sinó des d'un punt de vista històric, i quines conseqüències ha tingut aquesta construcció en la música en general i en el gènere operístic en particular.

Així doncs, aquest treball es centrarà en els contratenors actuals com a intèrprets dels papers operístics escrits expressament per a castrats durant els segles XVII i XVIII, ja que aquest repertori és el que representen més habitualment dalt dels escenaris. Tot i que aquesta és l'activitat musical majoritària d'aquesta tipologia de cantants en l'actualitat, també es tindran en compte, de manera tangencial, altres repertoris que puguin interpretar. No obstant, es posarà el focus en les identitats de gènere —enteses des d'un punt de vista performatiu— que transmeten aquests contratenors, no només des de dalt dels escenaris, sinó també des dels mitjans de comunicació o les seves pàgines web.

Aquesta connexió entre contratenors i castrats porta a plantejar una anàlisi per veure si existeixen paral·lelismes entre aquestes dues tipologies de cantants que presenten algunes característiques semblants, guardant totes les distàncies temporals i, fins i tot, fisiològiques. Per fer aquesta comparació serà necessari, evidentment, contextualitzar la figura del castrat en la seva època per veure la importància social que van adquirir aquests cantants i quines han estat les visions referents al gènere que s'han tingut sobre ells. El fet que hi hagi una gran quantitat de bibliografia sobre aquest tema i que s'hagi tractat des de punts de vista molt diferents, significarà que el segon capítol, dedicat a aquest fenomen i a la contextualització històrica de la construcció de la masculinitat hegemònica, es basi,

sobretot, en les fonts secundàries de musicòlegs i estudiosos més o menys actuals. Aquest capítol, doncs, servirà a manera de contextualització i com a punt de referència per a poder treure les conclusions pertinents sobre l'anàlisi dels contratenors actuals que es farà posteriorment, que demostraran o desmuntaran aquests paral·lelismes o analogies.

El tercer capítol esdevé la part central del treball i té la intenció de mostrar els discursos de gènere que construeixen quatre contratenors actuals a través de la seva aparició en els mitjans públics, les seves pàgines web, així com en l'elecció del repertori que interpreten, no només dalt dels escenaris, sinó també als seus enregistraments. Mentre que el capítol sobre els castrats està basat en les fonts secundàries, en el capítol sobre els contratenors actuals es faran servir fonts primàries que s'han escollit per motius concrets. Abans, però, és necessari justificar l'elecció dels quatre contratenors que s'analitzen en aquest treball.

Primer de tot s'ha de tenir en compte que s'han escollit quatre contratenors amb una notorietat pública molt considerable, ja que són els que poden tenir un impacte més important en el públic. Per això aquests contratenors són Franco Fagioli, Philippe Jaroussky, Xavier Sabata i Jakub Józef Orliński, que seran presentats en ordre alfabètic en aquest treball amb la voluntat de no voler establir jerarquies entre ells.

Aquesta tria també es fa per una sèrie de motius que s'expliquen a continuació. Tant Franco Fagioli, Philippe Jaroussky com Xavier Sabata pertanyen a la generació en què hi ha hagut un gran esclat de contratenors a dalt dels escenaris sobretot a la segona meitat de la dècada dels 2000, gràcies al camí que ja havien fet algunes figures pioneres en aquesta tipologia de veu com Alfred Deller, René Jacobs, Paul Esswood, Andreas Scholl o James Bowman, entre altres (Ravens, 2014: 206-223) que va portar a l'acceptació i normalització per part del públic. Per altra banda, en canvi, Jakub Józef Orliński pertany a una generació posterior, en què aquest camí cap a la normalització encara és més extens i en què cantar amb veu de contratenor ja no és una raresa en els escenaris d'òpera.

Si bé és veritat que l'àmbit geogràfic de procedència de Jaroussky, Sabata i Orliński es limita a Europa, s'ha volgut optar per Fagioli perquè representa una realitat força diferent en aquest aspecte i també és interessant observar que Orliński rep gran part de la seva formació als Estats Units. Tot i així, tenint en compte la globalització de la música clàssica occidental i també de la pràctica de la música antiga, aquestes diferències geogràfiques no esdevenen tan importants com sí que podrien haver estat en un passat.

La diferència més notòria en aquest aspecte és la vocalitat de cadascun d'ells que, a més, no només dependrà de l'escola o el lloc on s'hagin format, sinó també de les seves capacitats tècniques i els seus gustos personals. Mentre que Fagioli fa bandera de la seva formació en l'escola del *bel canto* italià i la seva capacitat per cantar papers que normalment no són interpretats per contratenors, la vocalitat de Jaroussky és completament diferent, amb una veu més clara i diàfana, sense tantes floritures, que sovint ha comportat una comparació amb un ésser diví. Per altra banda, Sabata posseeix una veu més fosca i gran, cosa que, combinat amb el seu físic, ha aprofitat per representar papers més malèfics. Orliński, en canvi, se situa en una posició intermèdia entre Jaroussky i Sabata, amb una veu no tan clara com la del primer i no tan gran com la del segon. Aquesta vocalitat dels quatre contratenors va ser, en una fase del treball, un possible objecte d'estudi, incorporant així la tècnica vocal, el timbre de veu o la tessitura, entre altres, de cadascun d'ells. La dificultat per classificar les veus líriques sense prejudicis i després extreure'n conclusions referents a la identitat gènere és una de les raons per les quals es va decidir no incloure l'anàlisi de la vocalitat en aquest treball.

Per dur a terme l'anàlisi del discurs de gènere dels contratenors, com s'ha dit anteriorment, s'analitzarà la seva aparició en els mitjans públics a través de les entrevistes realitzades sobretot per a la premsa escrita, però també a altres mitjans com la ràdio o la televisió. En aquest cas s'han seleccionat sobretot aquelles entrevistes on es tracta el tema del gènere ja sigui directament o indirecta. Cal tenir en compte, però, que en els casos de Jaroussky i Sabata, aquestes referències al gènere són bastant més explícites i més freqüents que en els casos de Fagioli i Orliński.

Tot i que es podria haver optat per realitzar entrevistes en profunditat per obtenir la informació desitjada, s'ha decidit prescindir d'aquesta metodologia per diferents motius. En primer lloc perquè l'accés a aquests quatre contratenors és d'una dificultat considerable a causa de la seva gran notorietat. El motiu principal és, però, que no s'ha volgut alterar el discurs dels contratenors analitzats a través de preguntes que podrien induir algunes respostes, sinó que —com s'ha explicat anteriorment— la intenció d'aquest treball és la de desxifrar quins són aquests discursos que ells mateixos fan públics a través de diferents mitjans.

Tot i així, a l'hora d'analitzar les entrevistes a la premsa, també s'haurà de tenir en compte el punt de vista de l'entrevistador. És per això que el nombre d'entrevistes que s'han considerat per a dur a terme l'anàlisi és prou ampli per tenir una visió el més holística

possible i no caure en diferències abismals entre els contratenors pel fet d'estar subjectes a les preguntes dels entrevistadors.

Per altra banda, és evident que el pes d'internet i les xarxes socials és fonamental en els músics actuals i a través d'aquests mitjans s'aconsegueix una notorietat, tant publicitària com personal, diferent que si no existissin i, per tant, obren la possibilitat de mostrar el seu discurs de manera oberta. És per això que serà interessant realitzar una anàlisi de les seves pàgines web, no només centrant-nos en el discurs explícit a través dels textos, sinó també en el que està més implícit, a través de l'anàlisi de les imatges o del disseny d'aquestes pàgines. Així doncs, les imatges ens mostren els cossos dels contratenors estudiats, que esdevindran un element fonamental per a la construcció d'una identitat de gènere, a través del vestuari, la gestualitat, l'expressió facial, etc. Cal tenir en compte, a més, que la corporalitat dels contratenors, en alguns casos, pot contradir el discurs que expressen a través de les entrevistes analitzades, ja sigui de manera conscient i inconscient.

L'elecció del repertori que interpreten, que es fa notòria en la seva discografia, però que també s'intueix en les entrevistes, serà també un element central per analitzar el seu discurs. No només mostrarà les capacitats vocals de cadascun dels contratenors, sinó que també ens ajudarà a entendre els seus gustos personals, que al cap i a la fi, no deixen de ser una part del seu discurs i que es poden relacionar amb la seva identitat de gènere.

1. MARC TEÒRIC

Per dur a terme l'anàlisi sobre la creació d'identitats de gènere en diferents contratenors actuals que vol plantejar aquest treball, és necessari establir un marc teòric que contempli els estudis de gènere, i més concretament aquells que es centren en els discursos associats tradicionalment a la masculinitat des d'un punt de vista sociològic, ja que, d'alguna manera, es podria entendre el contratenor com a individu que subverteix el concepte de masculinitat hegemònica.

Per altra banda, també serà interessant centrar-nos en el concepte *performance*, entès com a acte performatiu que genera identitats, no només des del punt de vista fenomenològic referent a la teoria *queer*, sinó també des del punt de vista de la performance musical, que no es refereix exclusivament a la interpretació musical, sinó a tot l'entorn de l'artista, incloent-hi els aspectes musicals i els extramusicals, a partir de la qual crea una identitat que transmet de diferents maneres i per diferents motius. Per tant, ens haurem de centrar en tot el que implica la performance musical, és a dir, tot allò que té a veure amb l'artista i el seu context, i allò que l'artista vol, pot, sap o ha de transmetre des d'un punt de vista performatiu. Entre les coses que es poden transmetre a través de la performance hi podem incloure una identitat, que, en el cas d'aquest treball, s'analitzarà, sobretot, des del punt de vista del gènere.

1.1. ELS ESTUDIS SOBRE LA MASCULINITAT

Per a definir el concepte de masculinitat, cosa que és imprescindible per entendre la finalitat d'aquest treball, ens centrarem sobretot en els estudis sociològics de Raewyn Connell (2005). Si bé hi ha un discurs filosòfic que hi està al darrere, de moment el deixarem de banda, ja que el que ens interessa en aquest cas és la realitat social des de la qual es construeix la masculinitat i no tant la teorització sobre el gènere que s'ha fet des de la filosofia *queer*. Això no vol dir, però, que aquesta filosofia no es tingui en compte més endavant per explicar altres processos que impliquen el concepte d'identitat de gènere. Per altra banda també es tindrà en compte el text de Kate Whittaker (2013) que s'inclou en un recull de textos sobre la masculinitat en l'òpera, que fa un repàs general i històric dels estudis sobre la masculinitat.

Tradicionalment s'ha volgut explicar la masculinitat o el gènere binari des de dos punts de vista diferents: el biològic —que faria referència directament al sexe— i el social —que es referiria sobretot al gènere—. Des del punt de vista biològic s'ha defensat la

masculinitat hegemònica definint-la com a hereva de la masculinitat dels caçadors, i per tant un home ha de tenir els següents atributs: «aggression, family life, competitiveness, political power, hierarchy, territoriality, promiscuity and forming men's clubs» (Connell, 2005: 46). En canvi, des del punt de vista social, el cos humà és «a canvas to be painted, a surface to be imprinted, a landscape to be marked out» (Connell, 2005: 50), és a dir, el cos humà, quan neix, no té gènere i, per tant, la masculinitat sorgeix exclusivament de l'entorn social en què es forma un individu. Durant la dècada de 1980 van sorgir altres teories que pretenien combinar els dos factors en igual mesura i, d'aquesta manera, es construeix la teoria del rol sexual, que afirma que el procés social de *generització* està basat en el dimorfisme biològic, que crea una diferència i distinció entre dos sexes (home/dona) i, en conseqüència, entre dos gèneres (masculí/femení). Aquests models poden entrar en crisi si ens fixem en diferents realitats socials que no hi encaixen:

Social process may also distort, contradict, complicate, deny, minimize or modify bodily difference. Social process may define one gender ('unisex' fashion, gender-neutral labour), two genders (Hollywood), three (many North American native cultures), four (European urban culture once homosexuals began to be sorted out, after the eighteenth century), or a whole spectrum of fragments, variations and trajectories (Connell, 2005: 52).

Segons Connell (2005: 52-56) sembla evident que cap individu pot escapar del seu cos i aquest és un factor que defineix en gran mesura la seva identitat de gènere. És per això que els conceptes de masculinitat i feminitat són una exteriorització d'aquesta identitat que fa referència a un cos inalienable a l'ésser i, per tant, són un sentiment que esdevé a causa d'una experiència corporal. Per aquestes raons, a més del penis —que és un element que representa el poder sexual—, l'esport o el treball físic esdevenen els màxims exponents de la masculinitat hegemònica, ja que comporten conceptes que hi estan associats i, per tant, es converteixen en una corporització d'aquesta masculinitat, com la competitivitat, la demostració de força, la jerarquia, l'exclusió de les dones, etc. Des d'un punt de vista fenomenològic, s'ha de tenir en compte que aquesta experiència corporal és també cultural i, per tant, els processos d'exteriorització i corporització són el resultat d'un acte performatiu que s'esdevé en l'individu per l'existència prèvia d'un conjunt d'actes que s'han establert històricament —i que poden semblar una estructura natural i inamovible— per a definir una identitat de gènere (Butler, 1990), que podríem qualificar de fictícia. La idea de la identitat de gènere com a acte performatiu, però, s'explicarà més endavant.

Aquest rebuig cap a l'altre —que Connell en un principi identifica amb l'exclusió de les dones— és un dels factors més importants per a la creació de la masculinitat, però no es tradueix només amb un discurs masclista, sinó que sovint també s'identifica amb un discurs homòfob, racista i de classe, cosa que es veu reflectida en textos posteriors (Connell & Messerschmidt, 2005). És per això que, tal com diu Kimmel, la combinació d'home blanc de classe mitjana —i s'hi hauria d'afegir heterosexual i cisgènere (Whittaker, 2013: 13)— esdevé invisible per a la societat, ja que és el model genèric d'individu:

When I look in the mirror, I see a human being. I'm universally generalizable. As a middle-class white man, I have no class, no race, no gender. I'm the generic person! (Kimmel, 1993: 29)

Per tant, com a individu privilegiat pel fet d'esdevenir invisible, l'home blanc de classe mitjana tendeix a confirmar aquesta masculinitat hegemònica, però també té la capacitat de subvertir-la:

In particular, this strategy [of subverting the hegemonic masculinity] hosts the potential to disrupt perceptions or constructions of the masculine as coherent, "authentic" and transhistorical: notions which have, of course, been deployed historically in the service of naturalizing or legitimate the patriarchal and phallogocentric. (Whittaker, 2013: 12)

1.2. LA PERFORMANCE MUSICAL COM A CREADORA I TRANSMISSORA DE SIGNIFICAT

Si bé en l'estudi de la música popular s'entén l'obra musical i la performance com un tot, en la música clàssica occidental això sovint no ha estat així, ja que en la majoria dels casos la figura del compositor cobra una importància molt més rellevant i es deslliga de la interpretació, fet que queda demostrat quan la gran majoria d'interpretacions són d'obres de compositors morts. És per això que els estudis sobre la música popular han estat més atrevits a l'hora de definir la performance musical com a creadora de significats i, per tant, com a creadora d'identitats, ja que «la relevancia social de la música es una idea básica para investigar su función como constructora de identidades» (Viñuela, 2003). La musicologia històrica, per altra banda, s'ha dedicat més intensament a l'estudi de l'obra musical com a transmissora d'aquests significats sense tenir tant en compte la seva interpretació. Només cal que pensem en la musicologia de Susan McClary, amb una hermenèutica molt basada en l'anàlisi musical, o en la idea de Marcia J. Citron sobre *la música com a discurs de gènere*, que es basa en els significats de la composició musical i, per tant, es centra en la figura del compositor:

Aesthetically music entails communication, and this can take place at many levels and in varied combinations of work, composer, performer, and receptor. As to the composer, she or he is embedded in particular cultural circumstances and assumptions, and these affect the way a piece is written. The receptor is similarly grounded. This indicates that meaning(s) imputed to a piece of music vary not only from one historical period to the next but within a given period, based on crucial factors such as gender, class, race, ethnicity, sexuality, and nationality. (Citron, 1993: 120)

Si canviem, però, el compositor per l'interpret, el fragment anterior continua tenint sentit, i aquesta és la idea que es vol transmetre en aquest treball.

Alguns treballs més recents englobats en el camp dels *performance studies* sí que han abordat la qüestió de la interpretació —o performance— musical en la música clàssica occidental com a transmissora d'un significat. Nicholas Cook amplia les bases de la recerca musicològica entenent la música com a performance i per tant, com a creadora de significats en temps real:

To think of music as performance is therefore to focus on how meaning is created in real time — in the act of performing it, and equally in the act of hearing it, whether live or on a recording. It's to focus on the different meanings that result from the different ways that music is performed, or has been performed at different times and places, and on the relationships this involves or creates between performers, listeners, and the musical work as a tradition regulated — in the case of Western 'art' music by documentation. (Cook, 2015: 6)

Quan a més a més parlem no tan sols de música, sinó de teatre musical o d'òpera, el concepte de música com a performance encara cobra més sentit, ja que no només entra en joc l'objecte musical, sinó que la teatralitat i totes les qüestions que se'n deriven prenen un paper molt important. El concepte *Regietheater*, que es contraposa al de *Werktreue*², «concibe la obra de arte interpretativa como una entidad que solo existe cuando es efectivamente “interpretada” —entendiendo “interpretación” tanto como “ejecución” y como “diseño de ejecución”» i per tant «constituye un acto de creación nuevo y único en su variable escénica del libreto, de la estética originaria de la obra, o incluso del mismo texto verbal tal y como se manifiesta en el libreto» (Aguilar-Rancel, 2017: 83-84).

Una de les qüestions que es deriva incondicionalment de l'aspecte teatral és la importància del cos, que «tiene la potencialidad de matizar, alterar o incluso anular los significados narrativos y dramáticos que estos últimos [los textos musical y verbal] contienen»

² Els conceptes *Regietheater* i *Werktreue*, que es poden traduir com a *teatre de director* i *teatre de fidelitat* respectivament, són utilitzats per Miguel Ángel Aguilar-Rancel, tot i que són presos de Hiss (Hiss, 2009). Aquí es citen des de la font d'Aguilar-Rancel.

(Aguilar-Rancel, 2017: 84). És per això que el cos esdevé un element central en la performance musical i, en aquest cas, serà anomenat «cos cantant»³, ja que aquest concepte reflecteix la indestriable unió entre veu i cos en tant que «en este contexto “originario”, la voz y el canto son todo menos *disembodied*, y aún menos que en el recital o el concierto, en la ópera, donde la música [...] invita a una más profusa manipulación interpretativa del cuerpo en todos los vectores imaginables: movimiento, indumentaria, maquillaje y... el cuerpo en si mismo» (Aguilar-Rancel, 2017: 87). Així doncs, tenint en compte que els actes performatius que es produeixen corporalment poden ser constitutius d'una identitat de gènere, tot el que concerneixi el «cos cantant» també podrà afectar a la creació d'identitats de gènere projectada en la performance musical (Aguilar-Rancel, 2017: 84-85).

En el cas que ens ocupa, però, el terme performance musical haurà de tenir una definició el més àmplia possible, que és la que fa Lina Navickaitė-Martinelli (2014) en la seva tesi doctoral sobre la performance musical en el cànon de la interpretació pianística. En aquest cas, l'autora es nodreix de les bases de la semiòtica per a estudiar la transmissió d'aquests significats. Si bé en aquest treball no es vol utilitzar la semiòtica concretament, hi ha unes premisses que poden ser comunes:

[...] rich and complex significations are provided by the performers/actors themselves, their bodies, actions and interpretive choices. All of this, however, can be said about the art of music performers as well, and if we think of a musical performance as a mere actualization of a musical score, we obviously overlook (or, consciously deny) the potential density of its semiosis.

Considering the variety of its possible paths, research on performance practices should not be (as it often is) restricted to the traditional study of printed texts, scores, instruments, or sound recordings as primary sources of interest (Navickaitė-Martinelli, 2014: 20-21).

És per això que s'ha d'entendre la performance des d'un punt de vista global, pensant en el personatge públic que crea l'interpret, no només a través de la seva interpretació musical, sinó també a través dels mitjans de comunicació —tant els tradicionals com els més actuals— i la seva imatge pública, que es pot manifestar de moltes maneres diferents. En aquest cas hem d'entendre la figura del contratenor no només com a intèrpret musical, sinó com a celebritat, que utilitza els mitjans que estan al seu abast per a crear una identitat concreta de cara al públic:

³ Aquest concepte és pres i adoptat d'Aguilar-Rancel (2017).

[...] celebrity is also a discursive effect; that is, those who have been subject to the representational regime of celebrity are reprocessed and reinvented by it. (Turner, 2010: 13)

Per aquest aspecte, tot i que no hi ha la intenció d'endinsar-se en el camp de la semiòtica, ens fixarem en el quadre semiòtic sobre la figura de l'interpret que fa Eero Tarasti i que Lina Navickaité-Martinelli (2014: 51) utilitza:

Will	Can
Inner identity (<i>Moi</i>) of the performer. Personal (family) background, tastes, musicality. The distinctive 'performer's charm'.	Technical possibilities, 'psychophysical harmony'. Virtuosity, corporeal reality, sound quality.
Know	Must
The <i>Soi</i> , pre-established social codes, stereotypes of a certain performance tradition ('school').	The composer's intentions as put in the score. Requirements of the musical work, its immanent modalities.

En aquest quadre podem veure els diferents aspectes que afecten l'interpret en el marc de la performance musical. Aquest treball es centrarà sobretot en el «will», és a dir, en la identitat de l'interpret i allò que vol transmetre, tot i que alguns aspectes del «know» i fins i tot del «can» hauran de ser explorats per explicar el context en què es dona la performance.

1.3. EL GÈNERE COM A ACTE PERFORMATIU

Així doncs, si considerem que la performance musical —entesa des d'un punt de vista el més ampli possible— és capaç de crear i transmetre significats, també podrà transmetre, en conseqüència, identitats, que en aquest cas no seran les pròpies de l'obra o del compositor, sinó que seran les del mateix interpret. En el cas que ens ocupa, el tipus d'identitats —que més endavant veurem si és adequat o no anomenar-les així— seran les que fan referència al gènere. Per a conceptualitzar la idea de la *identitat de gènere* com a resultat d'una performance (o acte performatiu) ens centrarem en les idees de Judith Butler, expressades en gran mesura en el seu article *Performative Acts and Gender Constitution*⁴ publicat el 1988 i en el llibre *Gender Trouble*⁵ publicat el 1990.

⁴ En aquesta ocasió s'utilitza la traducció al castellà: *Actos performativos y constitución del género* (Butler, 1990).

⁵ En aquesta ocasió s'utilitza la traducció al castellà: *El género en disputa* (Butler, 2007).

Segons Butler, doncs, la identitat de gènere no està prefixada i, per tant, no és inamovible, sinó que és el resultat d'actes performatius que, en els casos en què el gènere s'entén que està definit, han estat constants en el temps:

[...] dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es. [...] no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas «expresiones» que, al parecer, son resultado de esta. (Butler, 2007: 84-85)

És per això que és possible transformar aquesta identitat de gènere —que per altra banda ha estat legitimada a través de la «sanció social i el tabú»— mitjançant repeticions subversives d'aquests actes o amb la ruptura d'aquesta continuïtat en el temps (Butler, 1990: 297). Així doncs, el cos en sí no és el que fa que s'identifiqui un individu amb un gènere o un altre, sinó que són els actes performatius que ho determinen, tanmateix, «el cuerpo es una materialidad que, al menos, lleva significado» i, per tant, «no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades» (Butler, 1990: 299).

Tot i que Butler fa referència directa al teatre, podem aplicar les seves idees també a l'òpera i, en extensió, a la performance musical quan diu que «aunque las representaciones teatrales pueden toparse con censuras políticas y críticas acerbas, las performances de género en contextos no teatrales son gobernadas por convenciones sociales aún más claramente punitivas y reguladoras» (Butler, 1990: 308). Així doncs, les arts performatives esdevenen en gran mesura una possibilitat per a subvertir les identitats de gènere establertes a través de processos performatius prolongats en el temps i recolzats políticament i socialment.

2. CONTEXTUALITZACIÓ HISTÒRICA

Amb la recuperació de la música antiga i, en concret, de l'*opera seria*⁶ italiana dels segles XVII i XVIII durant la segona meitat del segle XX, els contratenors han tingut una gran importància pel seu paper com a cantants dels rols assignats a castrats. És per això que és fàcil establir alguns paral·lelismes entre ambdues tipologies de veu, sempre tenint en compte les diferències —tant d'època com de vocalitat— que existeixen entre ells. Tanmateix, és interessant conèixer la història dels castrats en el context italià dels segles XVII i XVIII i les visions que s'ha tingut sobre aquests cantants per tal de determinar en les seccions posteriors si aquests paral·lelismes tenen algun fonament o són només una mera especulació. En aquest sentit, explicaré de manera resumida la història dels castrats per a conèixer els motius de la seva aparició, el seu auge i el posterior declivi, i a continuació exposaré tres de les visions d'aquests castrats que tenen a veure amb la seva identitat de gènere.

Abans d'entrar en la història dels castrats, però, serà important tenir en compte les semblances i diferències històriques que tenen a veure amb la construcció del gènere i de la masculinitat, per tal de poder establir analogies més endavant amb els contratenors actuals. Per fer-ho, ens centrarem en el llibre de Thomas Laqueur (1994) sobre la història de la construcció del sexe, sobretot per la percepció del sexe i del gènere abans de la Il·lustració, i, altra vegada, en els textos de Raewyn Connell (2005), on la història de la masculinitat en l'era moderna hi pren un paper important.

Finalment, el darrer apartat d'aquest capítol s'ocuparà d'explicar les causes del declivi dels castrats que derivaran en l'establiment de la figura del tenor com a personatge masculí principal en detriment dels castrats. Això ens ajudarà a entendre alguns dels estereotips i prejudicis que sorgeixen a l'hora d'escoltar les veus dels contratenors actuals, que són, en gran mesura, una herència dels canvis en la concepció del sexe i el gènere que es van produir durant la Il·lustració i que perduraran en els segles XIX i XX.

⁶ Tot i que aquest terme no va ser utilitzat fins el segle XVIII per Apostolo Zeno, diferenciant així l'*opera buffa* de l'*opera seria*, es pot aplicar també al gènere líric del segle XVII.

2.1. LA CONSTRUCCIÓ HISTÒRICA DE LA MASCULINITAT

2.1.1. ABANS DE LA IL·LUSTRACIÓ

Segons Thomas Laqueur, el món anterior a la Il·lustració era «un mundo en el que al menos dos géneros corresponden a un solo sexo, en el que los límites entre hombre y mujer son de grado y no de clase» (Laqueur, 1994: 55). És a dir, els genitals masculins i femenins eren essencialment iguals i les seves diferències eren només físiques, i això significa que «el *sexo*, o el cuerpo, sea entendido como epifenómeno, mientras que el *género*, que aceptaríamos como categoría cultural, sería primario o “real”» (Laqueur, 1994: 27). Així doncs, podríem dir que les diferències físiques entre genitals o cossos masculins i femenins no eren substancials, però sí que existia una distinció social entre homes i dones:

Ser hombre o mujer significaba tener un rango social, un lugar en la sociedad, asumir un rol cultural, no *ser* orgánicamente de uno u otro de dos sexos incommensurables. En otras palabras, con anterioridad al siglo XVII, el sexo era todavía una categoría sociológica y no ontológica. (Laqueur, 1994: 28)

Aquesta distinció social s'explica per la creença que l'home és més perfecte que la dona, pel fet que en el moment de la seva creació ha rebut més calor vital, que es creia que era l'origen de la vida i la natura:

Galeno, que en el siglo II d.C. desarrolló el modelo más aceptado y duradero de la identidad estructural, aunque no espacial, de los órganos reproductores masculinos y femeninos, demostró finalmente que las mujeres eran esencialmente hombres en los cuales una falta de calor vital —de perfección— se había traducido en la retención, en el interior, de las estructuras visibles en el hombre (Laqueur, 1994: 21).

Aquesta creença, a més, es reflecteix perfectament en la tradició judeocristiana, en el simple fet que en el Gènesi, Eva és una conseqüència d'Adam, en tant que neix de la seva costella, i, per tant, és menys perfecta que aquest, que ha estat creat a imatge i semblança de Déu.

Per aquesta raó, els atributs masculins i femenins són diferents. Mentre que l'home se l'associa amb la virtut i, en conseqüència, amb la racionalitat, la força, la disciplina i la superioritat moral, la dona és associada amb el vici i, per tant, amb la delicadesa i debilitat —tant física com emocional— la luxúria, el llanguiment de la ment i la inferioritat moral (Kuefler, 2001: 21).

Tot i així, cal tenir en compte que «existían muchos géneros, pero un solo sexo capaz de adaptaciones» (Laqueur, 1994: 72). Això vol dir que el model de gènere binari no era tan

acceptat com ho ha estat després de la Il·lustració, ja que es tenien en compte altres gèneres que no fossin el masculí o femení, com es demostra en els escrits de Lactantius, considerat un dels pares de l'església:

When it chanches that a seed from a male parent falls into the left part of the uterus, the opinion is that a male is begotten, but since it is conceived in the female part, it suffers some female characteristics to hold sway in it more than its masculine splendor: either a beautiful figure, or exceeding whiteness or lightness of the body, or delicate limbs, or short stature, or a soft voice, or a weak mind, or several of these characteristics. Likewise, if seed of a feminine stock flows into the right part, a female is, of course, begotten, but, since it is conceived in the masculine part, then some characteristics of maleness hold sway more than the reasoning behind sexual difference would permit: either strong limbs, or excessive height, or a ruddy complexion, or a hairy face, or an unlovely countenance, or a heavy voice, or several of these (Lactantius, 1965: 41).

Ara bé, aquests gèneres sempre eren considerats com a intermedis dins d'una escala gradual que anava de la perfecció a la imperfecció en què l'home estava al capdamunt i la dona a baix de tot. Aquesta creença s'estén fins ben entrat el segle XVII i, segurament fins a la Il·lustració, tal com explica Medina (2001) basant-se en els escrits d'Antonio de Verastegui, un doctor de mitjan segle XVII que va escriure un tractat sota el títol *Tractatus de impotentia*, referint-se als eunucs. En aquest text classifica els gèneres de la següent manera començant pels més perfectes fins a arribar als que ho són menys: «homes perfectes, eunucs castrats en la infància, eunucs castrats d'adults, frígid, infecunds, dones que no tenen menstruació, dones amb barba» (Medina, 2001: 84-85) i finalment hi hauria les dones considerades «normals» segons els preceptes de l'època.

2.1.2. DESPRÉS DE LA IL·LUSTRACIÓ

Tot i que no és fins al segle XVIII que la percepció del sexe, i en conseqüència també del gènere, pateix un trencament i, per tant, un canvi, els atributs associats a la masculinitat comencen a canviar un parell de segles abans. El canvi més important es deu a la reforma religiosa iniciada per Martí Luter, que esdevé un referent masculí portador dels valors de l'heterosexualitat a un pla moral i espiritual (Connell, 2005: 186).

Segons Connell, aquesta no és l'única raó del canvi, sinó que els preceptes del colonialisme, encarnats per l'home blanc i agressiu que controla la frontera, també hi juguen un paper important. Per això els atributs associats a la violència resultaran també propis de la masculinitat, que es veuran reforçats per les guerres religioses dels segles XVI i XVII i per les guerres monàstiques dels segles XVII i XVIII, ja que els

atributs militars passen a ser atributs pròpiament masculins i es consolida el patriarcat en la construcció dels estats centralitzats (Connell, 2005: 187-191). També seran considerats pròpiament masculins aquells elements que advoquen per una dicotomia de gènere —conseqüència d'una dicotomia racional— pròpia del racionalisme del segle XVIII i que tindran la seva base en la biologia:

De este modo, el viejo modelo, en el que hombres y mujeres se ordenaban según su grado de perfección metafísica, su calor vital, a lo largo de un eje de carácter masculino, dio paso a finales del siglo XVIII a un nuevo modelo de dimorfismo radical, de divergencia biológica. Una anatomía y una fisiología de lo incommensurable sustituyó a una metafísica de la jerarquía en la representación de la mujer en relación con el hombre (Laqueur, 1994: 24).

És per això que totes aquelles condicions sexuals i de gènere que s'allunyen d'aquesta dicotomia passen a ser considerats desviacions sexuals i, per tant, aberrants i fora de la norma.

Finalment cal afirmar que la masculinitat burgesa acaba esdevenint l'hegemònica, amb una violència emfàtica —que es reflecteix en els duels—, una predilecció per les relacions sexuals múltiples —només cal pensar en *Don Juan*— i una superioritat moral, física i de poder per sobre de les dones, cosa que també afirma Lacqueur:

El tópico de buena parte de la psicología contemporánea —que los hombres desean el sexo mientras que las mujeres desean relaciones— es precisamente la inversión de las ideas preilustradas que, desde la Antigüedad, habían asociada la amistad con los hombres y la sexualidad con las mujeres. (Laqueur, 1994: 20-21)

La industrialització també juga un paper important en la construcció de la masculinitat tal com l'entendem avui en dia a través, sobretot, de la *generització* del treball que requereix un esforç físic elevat. Així doncs, la força i la resistència física esdevé un element característic de la masculinitat (Connell, 2005: 196). Amb el canvi del món industrial al món financer i per tant, dins el marc del (neo)liberalisme, la masculinitat s'ha vist representada també pels grans homes de negocis, on la violència i supremacia passa de ser només física o moral a ser també financera i econòmica (Connell, 2005: 200).

2.2. BREU HISTÒRIA DELS CASTRATS

Com diu Sant Pau a la *Primera epístola als corintis* (1 Cor. 14:34), «mulier taceat in ecclesia», és a dir, les dones han de restar callades a l'església, regla que es compleix regularment fins i tot durant l'era moderna dins l'església catòlica. És per això que neix la necessitat

de trobar veus agudes no femenines per a cobrir tot el registre vocal i d'aquesta manera els nens, els falsetistes i els eunucs s'introdueixen al cant eclesiàstic (Heriot, 1956: 9). Tot i que els eunucs com a cantants apareixen a l'església bizantina des del segle IV, sembla que no hi ha una continuïtat directa amb els castrats que comencen a aparèixer en la música cortesana i religiosa espanyola a principis del segle XVI (Medina, 2001: 47-48), i que acabaran sent els que també es traslladaran cap a Itàlia, primer a algunes corts, com ara la del duc de Ferrara vora el 1550 i més endavant a la Capella Papal i a les esglésies, on substituïren els falsetistes —per la poca potència de la seva veu— i els nens —a causa de la baixa tècnica vocal que podien tenir—. Es té constància que el 1599 la Capella Papal ja comptava amb diversos cantants castrats (Rosselli, 1988: 146-147).

El 1632 Stefano Landi compon *Il Sant'Alessio*, la primera òpera en què el protagonista és un castrat (Seedorf, 2018: 30), i d'aquesta manera, aquests cantants s'introdueixen també al gènere líric. Això encara es veu més accentuat quan el papa Climent IX emet un edicte el 1668 en què prohibeix que les dones cantin a Roma (Heriot, 1956: 12). D'aquesta manera, durant el segle XVII, els cantants castrats es veuen involucrats en els dos mons musicals, el de l'òpera i el de la música sacra (Seedorf, 2018: 32), mentre que amb l'esclat del gènere operístic —sobretot referent a l'*opera seria*— durant el darrer terç del segle XVII i el primer del XVIII alguns castrats s'emancipen de l'església i s'internacionalitza el fenomen, que fins llavors s'havia quedat sobretot a Itàlia. La fascinació del públic per aquests cantants fa que siguin elements centrals de la vida musical i operística europea, a excepció de França, que es manté al marge de la moda dels castrats pel seu rebuig manifest a l'òpera italiana.

Tot i que durant el segle XVIII la pràctica de l'emasculació per raons purament musicals ja estava mal vista a la societat italiana —a diferència del segle XVII—, no es va deixar de practicar amb l'excusa de l'extirpació dels testicles com a cura de diverses malalties o infeccions, sobretot les «mossegades de porcs salvatges». La centralitat d'aquests cantants, no només en l'*opera seria* italiana, sinó també a les capelles aristocràtiques i eclesiàstiques, queda demostrada en el registre de prop de cent castrats a la ciutat de Roma durant el 1694, i que segons Rosselli podria haver arribat a «un total (i probablement un màxim històric) d'aproximadament 120 castrats al voltant del 1650». A aquesta xifra se li han de sumar els cantants d'altres ciutats i pobles d'Itàlia, territori que es calcula que podria haver arribat a albergar diversos centenars de castrats entre el 1630 i el 1750 (Rosselli, 1988: 155-158).

L'arribada dels francesos a Itàlia el 1796 a causa de les guerres revolucionàries comporta l'aprovació d'una llei de prohibició dels castrats que, tot i ser derogada poc després de la seva implementació, ja marca un trencament amb el gust per aquests cantants, el qual també serà recolzat per l'arribada de Napoleó el 1805 i la conseqüent dissolució d'alguns ordes monàstics i alguns cors (Rosselli, 1988: 168). Les guerres revolucionàries deixen la petja de l'òpera de rescat⁷, que, juntament amb altres causes socials, mèdiques i polítiques, contribueix a aquest declivi i que més endavant es veurà encarnada en les òperes de Donizetti i Verdi (Heriot, 1956: 20). Per aquests motius l'últim paper protagonista per a castrat l'escriu Meyerbeer el 1824 amb l'òpera *Il crociato in Egitto*, moment en què aquesta tipologia de cantant ja feia anys que estava en un clar declivi.

Malgrat això, la figura del castrat es perpetua a l'església catòlica⁸, amb especial importància a la *Cappella dei cantori pontifici* (Capella Papal), fins a principis del segle XX, concretament el 1903, moment en què el papa Pius X declara el *Motu proprio*, que comporta una renovació de la pràctica musical en el món eclesiàstic per tornar als seus orígens d'austeritat, i es prohibeix, en conseqüència, la utilització d'aquests cantants (Seedorf, 2018: 34). D'aquesta manera, podem afirmar que els castrats en la música d'art occidental es van utilitzar durant més de 350 anys, tot i que el moment de màxima esplendor en l'òpera va ser la segona meitat del segle XVII i la primera meitat del XVIII.

2.3. LES VISIONS DEL CASTRAT

Des de la incursió dels castrats a l'òpera italiana se'ls va adjudicar una sèrie de papers i personatges amb unes característiques molt concretes que, d'alguna manera, tenen a veure amb les conseqüències fisiològiques de l'emasculació i amb la seva sexualitat. Aquests papers són sobretot els d'heroi amant, tot i que hi ha altres visions del castrat que, encara que no són representades dalt dels escenaris, també són importants per entendre els estereotips de gènere que es produïen al seu voltant. És el cas de la visió del castrat com a àngel i el castrat com a nen. Per causes més o menys lògiques tenint en compte la

⁷ L'òpera de rescat és un gènere operístic l'argument del qual es centra en el rescat d'un personatge principal que ha estat empresonat per motius injustos i que acaba en un final feliç en què triomfen els ideals de la Il·lustració. Aquest gènere va començar a ser popular a França abans i durant la Revolució.

⁸ És precís recordar que la castració ja no es practicava expressament per a l'ús musical, però, com diu Rosselli, és curiós que «a mitjans del segle XIX tots els castrats supervivents de la Capella Sixtina havien estat víctimes de mossegades de porc» (Rosselli, 1988: 155).

fisiologia i l'aparença física d'aquests cantants, aquestes associacions resulten força evidents i, a més, es poden relacionar fàcilment amb diferents rols sexuals, com són el subjecte sexualment actiu, l'objecte sexualment passiu o la figura asexual o sexualment neutral.

És necessari senyalar que les classificacions que es presenten en aquest treball són de l'autor, tot i que volen recollir, d'alguna manera, les diferents visions respecte al gènere que han tingut alguns musicòlegs pel que fa als castrats. Si bé la visió del castrat com a heroi amant és evident per la gran quantitat de rols operístics d'aquest tipus, la visió infantil del castrat que, com a tal, entronca amb la idea del castrat com a objecte de desig sexual, és una interpretació que fan Roger Freitas (2003) i altres estudiosos de la sexualitat als segles XVII i XVIII. La visió del castrat com a àngel és la que es relaciona més directament a la crítica musical, que sovint associava la veu del castrat a un poder diví o sobrenatural. Les connotacions sexuals d'aquesta darrera visió, tot i que no són explícites en aquestes crítiques, resulten força evidents en el moment en què entenem l'àngel com a figura asexual.

2.3.1. L'HEROI AMANT

Abans de la desaparició dels castrats i de la classificació de veus del segle XIX que associa les veus agudes exclusivament a les veus femenines i les veus greus a les veus masculines, la regla del registre vocal com a indicador de posició social i també de saviesa es complia en la majoria d'òperes. D'aquesta manera els personatges amb una posició social més alta eren interpretats per cantants amb veus agudes, o com diu Seedorf «un registro vocal agudo personifica la juventud, aunque puede simbolizar también un elevado estatus social» (2018: 28) —en aquest cas, moltes vegades eren castrats— i els personatges més savis i ancians, però també amb un estatus sociomoral més baix⁹, els interpretaven cantants amb veus greus, o com diu Covell «the older the deeper» i «the deeper the wiser» (1984: 194). Això es veia reflectit, a més, en l'estatus social propi a la vida real dels castrats o els cantants amb veus més agudes, que sovint tenien un sou més elevat que aquells amb

⁹ Aquesta norma es compleix, per exemple, a l'òpera *Rodelinda* de Händel. Mentre que els personatges amb un estatus moral més elevat són representats per veus agudes, com és el cas de Rodelinda (soprano), Bertarido (castrat contralt) i Unulfo (castrat contralt), els personatges amb una moralitat més dubtosa són representats per veus greus, i establint així una jerarquia entre Eduige (contralt), Grimoaldo (tenor) i Garibaldo (baix).

les veus greus, cosa que s'explica, per altra banda, per l'escassetat o la dificultat de trobar cantants amb aquestes característiques:

Its value may have resided in an association with youth — as has been suggested — but more likely with superiority. "Soprano" means "higher," a notion not taken lightly by a society that was at once intensely hierarchical-minded and accustomed to displaying hierarchical order in forms readily perceived by the senses. [...] This superiority found practical expression when public opera houses developed from the late 1630s; the fees paid to high voices in leading parts (castrati and women) were almost invariably higher than those paid to tenors and especially to basses. (Rosselli, 1988: 148)

En el cas de les veus agudes masculines, els exemples més clars són els d'herois, entre els quals hi havia emperadors romans, personatges de la mitologia grega i romana, cavallers medievals o personatges de les epopeies del renaixement. Només cal que ens fixem en algunes òperes dels segles XVII i XVIII: per exemple el personatge de Nerone de l'òpera *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, el personatge de Giulio Cesare de l'òpera *Giulio Cesare in Egitto* de Händel, en Rinaldo de l'òpera homònima de Händel o el personatge de Ruggiero de l'òpera *Orlando furioso* de Vivaldi, entre molts altres (Bourne, 2008).

Aquest paper d'heroi, que, com hem vist, també simbolitza la joventut, sovint es combina amb el paper d'amant —l'anomenat *eroe amante* (Seedorf, 2018: 25)— i aquesta és una altra raó per la qual aquests rols són cantats per castrats. En el rol d'heroi amant es pot relacionar l'heroïcitat amb el bel·licisme associat al déu Mart, màxim representant de la masculinitat de l'època, les virtuts del qual són el valor, la força, la inspiració guerrera, etc. En canvi, la part amorosa o purament sexual es relaciona amb la deessa Venus, clar reflex de la percepció femenina, amb atributs com la sexualitat, l'amor, la bellesa i la seducció. La condició del castrat com a figura intermèdia entre home i dona, tal com s'ha presentat anteriorment, explica molt bé l'assignació d'aquests papers.

Tot i que es podria pensar que pel fet de no posseir testicles¹⁰ la potència sexual del castrat es veia anul·lada, hi ha evidències científiques que, si bé no tots, alguns d'ells podien tenir ereccions¹¹ (Melicow, 1983: 754). Un experiment amb macacos rhesus castrats demostra que la potència sexual pot existir tot i l'absència de testicles i que la pulsio sexual és un

¹⁰ En la majoria de casos, durant la castració només s'extirpaven els testicles, tot i que hi ha casos en què el penis també era mutilat (Medina, 2001).

¹¹ Segons Melicow (1983), si els nens eren castrats entre els 5 i els 7 anys, l'emasculació els causava impotència en la pubertat i l'edat adulta, mentre que si eren castrats entre els 9 i els 12 anys, la potència sexual era possible.

aprenentatge social i no només un resultat hormonal. És per això que els castrats no tan sols actuaven com a amants dalt de l'escenari, sinó que és probable que tinguessin relacions sexuals amb dones fent servir el seu penis (Freitas, 2003: 232-233).

2.3.2. EL NEN COM A OBJECTE DE DESIG SEXUAL

Amb el mite d'Adonis ja es pot veure que el noi prepúber esdevé un símbol d'objecte de desig sexual sobretot per part de dones, com indica la disputa en el mite entre Afrodita i Persèfone causada per la bellesa d'Adonis. Aquest desig sexual, però, també es veu en els homes, que veien en el noi prepúber, a diferència de la dona, un component masculí que el dignifica segons els ideals de gènere de l'època, però alhora conserva aspectes físics propis del cos femení, tal com apunta Heller fent referència a *L'Alcibiade, fanciullo a scola* d'Antonio Rocco¹²:

Alcibiade's perfection consists in his possession of female beauty in a male body. Boys are thus the ideal object for male love because they are superior to women both spiritually and physically. And the particular pleasure of boys is that they offer the possibility of enjoying feminine beauty without the necessity of congress with women (Heller, 1995: 125).

Des del moment en què es mutilen els testicles d'un noi prepúber, es paralitza la segregació de testosterona i això provoca —tot i l'entrada a l'edat adulta— el no creixement de pèl corporal i facial, una cara rodona semblant a la d'un nen i una pell molt fina, entre altres característiques, com podria ser un cap desproporcionadament petit (Freitas, 2003: 219). Aquests atributs fan que el gust pels nens d'alguns homes adults es pugui aplicar també als castrats. No és estrany, a més, que molts cantants utilitzessin diminutius com a nom artístic¹³, emulant així la condició d'infant (Freitas, 2003: 214).

Les malformacions provocades per la castració, que feia que l'hormona del creixement no s'aturés, eren diverses. Com s'ha esmentat, un cap petit és una de les conseqüències, però se li ha de sumar unes extremitats molt llargues, un tòrax molt voluminós —cosa que permetia una capacitat pulmonar extraordinària— i una laringe atrofiada que provocava la seva característica principal: la veu aguda (Freitas, 2003: 219).

¹² *L'Alcibiade, fanciullo a scola* és un diàleg en italià escrit el 1630 i publicat anònimament el 1652 i posteriorment atribuït a Antonio Rocco en defensa de la sodomia homosexual i la pederàstia (Kennedy, 2014)

¹³ És el cas, per exemple, de Nicolini (sobrenom de Nicolò Grimaldi), Domenichino (sobrenom de Domenico Annibali) o Senesino (sobrenom de Francesco Bernardi) (Macy, 2008).

La capacitat del castrat per cantar es pot associar més directament amb la feminitat per la sensualitat de la veu i no tant amb la infantesa. Segons Freitas, d'alguna manera, la veu del castrat representaria la càrrega sexual femenina, que en aquest cas seria portada a l'extrem pel gran virtuosisme i potència vocal d'aquests cantants:

But the castrato's very association with singing also associated with that realm of effeminate sensuality so much the province of the boy [...] It seems the boy's voice itself could carry erotic associations: For a castrato so regularly flaunt this boyish attribute in public only heightened the titillation. (Freitas, 2003: 219-223)

Encara seguint amb Freitas, els castrats, a més de ser un objecte de desig sexual pels homes, ho eren sobretot per les dones, cosa que té una forta relació amb la concepció del castrat com a heroi amant i, per tant, amb potència sexual:

Like the boy, the castrato seemed a disciple of Venus, by nature inclined toward sensuality and love. As such, he was not only a passive object of desire by men; even more famously, he was supposed to be the active subject of affairs with women. (Freitas, 2003: 223)

No és casual, doncs, que Charles de Saint-Evrémond¹⁴, polític i escriptor francès del segle XVII que s'emmarca dins del moviment del llibertarisme, enviï una carta datada prop del 1685 a un servent de la duquessa Mazarin anomenat Monsieur Dery, conegut per les seves habilitats vocals, incitant-lo a la castració acudint a raons com la preservació de la bellesa jovial, que és tan apreciada per les dones:

Je vous dirai avec tous termes d'insinuation, qu'il faut vous faire adoucir par une opération légère, qui assurera la délicatesse de votre teint pour longtemps, et la beauté de votre voix pour toute la vie. Ces guinées, ces habits rouges, ces petits chevaux qui vous viennent, ne sont pas donnez au fils de Monsieur Dery pour sa noblesse ; votre visage et votre voix les attirent. Dans trois ou quatre ans, hélas ! vous perdrez le mérite de l'un et de l'autre, si vous n'avez la sagesse d'y pourvoir ; et la source de tous ces agréments sera tarie... Mais vous craignez, dites-vous, d'être moins aimé des Dames. Perdez votre appréhension: nous ne sommes plus au tems des imbéciles; le mérite qui suit l'opération est aujourd'hui assez reconnu, et pour une Maîtresse qu'aurait Monsieur Dery dans son naturel, Monsieur Dery adouci en aura cent (Saint-Évremond, 1968: 49-50).

2.3.3. L'ÀNGEL ASEXUAL

Encara avui en dia s'associa la veu aguda d'alguns cantants masculins amb un aspecte angelical; només cal pensar en el paper d'àngel de Philippe Jaroussky a l'òpera *Only the*

¹⁴ És curiós, però, com Saint-Évremond en altres ocasions havia fet una crítica acèrrima en contra dels castrats, demostrant així la seva aversió per l'òpera italiana.

Sound Remains de Kaija Saariaho. Aquesta visió, que avui en dia remet directament —i es podria pensar que en exclusiva— a l'altura i el timbre vocal, als segles XVII i XVIII és fàcil d'associar també amb una qüestió sexual. Segons Roland Barthes, el fet que el castrat no posseeixi testicles el converteix en una figura sexualment neutral (R. Barthes, 2007), cosa que el lliga amb el caràcter diví dels àngels. Així i tot, segons Joke Dame, que es nodreix de la teoria del fal·locentrisme, «the castrato's virility, the phallus, has been displaced into his voice» (1994: 144), ja que és impossible deslligar la veu de la sensualitat. Tanmateix, l'evident relació de l'àngel amb l'asexualitat fa del castrat de veu angelical un personatge de caràcter diví aliè a qualsevol pulsio sexual, tant pròpia com d'altri, sigui com a subjecte actiu o com a objecte passiu.

La classificació de la veu del castrat com a divina o, més concretament, com a angelical, ja es veu en la fascinació per aquesta figura sobretot a mitjan segle XVIII amb l'aparició de famosos cantants castrats com Farinelli, Senesino o Carestini. Friedrich Melchior Grimm, després d'haver escoltat Caffarelli al Louvre de París el dia 1 de setembre de 1753, diu el següent a la seva *Correspondance*¹⁵:

Il serait difficile de donner une idée juste du degré de perfection auquel ce chanteur a porté son art. Le charme et l'amour qui peuvent remplir l'idée d'une voix angélique et qui font le caractère de la sienne, joints à la plus grande exécution, à une facilité et à une précision surprenantes, répandent sur les sens et sur le cœur un enchantement dont les êtres les moins sensibles à la musique auroient de la peine à se garantir (Grimm, 1829: 47).

El mateix Dame analitza com els musicòlegs han classificat els castrats al llarg de la història, i una de les classificacions més freqüents és la que té a veure amb l'ambigüitat sexual, amb la utilització de termes com androgínia o hermafroditisme. Tot i que quan parlem d'àngels el terme correcte és l'asexualitat (o fins i tot la figura sexualment neutral) —que també és utilitzat per alguns musicòlegs en referència als castrats com «the empty spot» o «the void»—, aquesta ambigüitat s'hi pot lligar, encara que possiblement tindria més a veure amb el paper d'heroi amant. Per a descriure la veu, concretament, el terme angelical apareix molt més sovint, així com el de «singing machine» o «artificial» (Dame, 1994). Per aquestes raons a Alessandro Moreschi, l'anomenat «últim castrat», també se li aplicava el sobrenom de «l'àngel de Roma».

¹⁵ La *Correspondance littéraire, philosophique et critique* va ser un diari francès destinat a l'aristocràcia cultivada del segle XVIII, primer editat per Guillaume-Thomas Raynal i a partir del 1753 per Friedrich Melchior Grimm.

2.4. EL DECLIVI DELS CASTRATS: CONSEQÜÈNCIES D'UN NOU MODEL DE MASCULINITAT

No és casual que la desaparició dels castrats en els escenaris d'òpera es correspongui temporalment de manera bastant clara amb el canvi de model en la construcció del sexe i del gènere que es produeix a la Il·lustració i que arriba al seu punt culminant després de la Revolució Francesa. Per abordar aquest canvi de paradigma en relació a l'òpera i, més concretament, en la figura dels castrats, s'utilitzarà l'article de Freya Jarman referent al canvi en el model en la representació de la masculinitat a l'òpera del segle XIX:

Shifts in the medical, social, and cultural conception of men and women not only helped drive the decline of the castrato, but also played themselves out in sonic and narrative terms as the tenor/soprano couple came to the fore in the nineteenth century (Jarman, 2013: 52).

Tot i així, cal tenir en compte que en les primeres dècades del segle XIX, abans que els papers heroics masculins de l'*opera seria* italiana fossin assignats a tenors, aquests eren interpretats per cantants femenines, donant així inici als anomenats rols *en travesti* (Jarman, 2013: 51). D'aquesta manera, no es pot afirmar que el declivi dels castrats fos una conseqüència directa del nou model centrat en la dicotomia home/dona, sinó que la causa van ser, més aviat, els ideals humanistes i anticatòlics dels filòsofs de la Il·lustració:

Two logics for the critique are at play there. The first, implied in Voltaire's line of attack, is that the practice was associated with the Catholic Church [...] The second logic is to be found in the human rights impulse underpinning Rousseau's critique, an impulse that provided context in which the castrato was increasingly seen as an object of pity and contempt, a crime against nature (Jarman, 2013: 54).

Per altra banda, el canvi entre els rols *en travesti* i els papers protagonistes cantats per tenors, que començarien a ser la majoria en les òperes a partir de la dècada de 1830, s'explica, segons Jarman, pel canvi en les narratives literàries i teatrals, incloent-hi també l'òpera, que passarien d'estar centrades en un elenc nombrós de personatges, sobretot en els arguments historicistes, a focalitzar-se en les parelles d'home i dona, a causa de la creixent importància social del nucli familiar. D'aquesta manera, els rols *en travesti* passarien d'associar-se a l'heroïcitat per representar la jovialitat (Jarman, 2013: 55-56), com ja havia passat encara al segle XVIII amb el rol de Cherubino a *Le nozze di Figaro* de Mozart.

Això no obstant, aquest canvi de vocalitat en els personatges protagonistes de les òperes, com bé dedueix Jarman, no només és conseqüència del desenvolupament de la família

com a model social, sinó que també té a veure amb el canvi de model d'un sol sexe al model de dos sexes dicotòmics que planteja Laqueur, on l'oposició masculí/femení és fonamental:

If in the single-sex, premodern model, castrati were thought of as men by the seventeenth and eighteenth century public, then it would make sense that their voices were heard as masculine. This construction works well for the dominant type of role the castrati sang: the hero. Within such a context, female voices could be heard as imitations, albeit less-accomplished ones, of castrati voices [...] With the development of Laqueur's modern sensibility, male and female were no longer connected; they represented opposites. The decline of the castrati in opera at the end of the eighteenth century and disappearance from the stage at the beginning of the nineteenth century reflects the changing sentiments of the time (André, 2006: 47)¹⁶.

Així doncs, en aquest punt sembla impossible que un paper representatiu de la virilitat pugui ser cantat per un castrat, a causa de la seva impossibilitat per procrear, fet que va en contra d'una masculinitat en auge durant el segle XIX. Aquest factor, afegit a la cerca per una veracitat en la vocalitat, que representés de manera inequívoca el cos emissor, fa que s'estableixi el tenor com a perfecte representant dels rols heroics, ja que té totes les característiques que s'associen a la masculinitat hegemònica, no només per la seva tessitura de veu, ja que és la més aguda de les veus de pit masculines, sinó també per la diferència en la sonoritat i en el fraseig amb un castrat o una dona.

¹⁶ Aquesta cita ha estat extreta del text de Jarman i s'ha copiat textualment aquí (Jarman, 2013: 57).

3. ANÀLISI DEL DISCURS DE GÈNERE DE QUATRE CONTRATENORS ACTUALS

Com s'ha dit repetidament, la veu aguda dels contratenors pot esdevenir una eina per a la subversió de la masculinitat hegemònica, sobretot si es té en compte el canvi del model de gènere i sexe que es va donar a finals de segle XVIII i es va consolidar al segle XIX. D'aquesta manera, es podria afirmar que els contratenors actuals esdevenen personatges públics que representen una masculinitat diferent de la que s'ha acceptat com a hegemònica durant com a mínim els últims dos segles. Per determinar si aquesta subversió és només fruit de la vocalitat o pel contrari esdevé una opció personal que té a veure amb diferents aspectes de la vida pública dels contratenors, serà interessant analitzar el discurs de gènere que manifesten a través d'altres mitjans que no se centrin exclusivament en la seva veu, ja que, com s'ha dit anteriorment, també formen part de la performance musical entesa en un sentit molt ampli. Per fer-ho, es presenta a continuació un estudi de cas on el discurs de gènere de quatre contratenors actuals serà analitzat. Aquests contratenors són Franco Fagioli, Philippe Jaroussky, Jakub Józef Orliński i Xavier Sabata i s'han escollit per diferents motius que s'han explicat en la introducció d'aquest treball.

El discurs de gènere dels contratenors actuals es pot analitzar a través de diferents mitjans. Si bé és veritat que seria interessant fer-ho des del punt de vista teatral dalt dels escenaris, esdevé una tasca de dimensions massa grans per aquest treball i, a més, mostraria una opció escènica, que potser no té tant a veure amb l'aposta personal per a mostrar aquest discurs, sinó que més aviat seria un resultat de la direcció escènica. Així doncs, en aquest cas s'ha optat per analitzar la proposta discursiva dels contratenors a través de les entrevistes realitzades a cadascun d'ells per part de la premsa, la tria del repertori —que es demostra fonamentalment a partir dels seus enregistraments— i les pàgines web personals. L'anàlisi dels perfils a les xarxes socials es podria haver inclòs també en aquest treball, però una altra vegada esdevé una tasca sobredimensionada i, per tant, s'ha optat només per les pàgines web, ja que representen una imatge més fixa dels contratenors.

El vessant musical es tindrà en compte amb l'anàlisi de la tria del repertori, sobretot en els enregistraments, ja que s'entén que els contratenors tenen una relativa llibertat per escollir quines peces enregistren. Tot i que aquesta tria estarà condicionada per les possibilitats tècniques i musicals de cadascun dels cantants, també serà un indicador dels gustos d'aquests i pot esdevenir un mitjà per a comunicar una identitat de gènere. Així

doncs, per analitzar la tria del repertori es seleccionaran els enregistraments dels contratenors i s'intentaran relacionar amb alguns aspectes que tenen a veure amb el gènere, ja sigui perquè es tracta de música sacra i es relaciona amb un component més espiritual que pretén ser aliè a qualsevol connotació corporal o, altrament, perquè es tracta d'un repertori operístic amb uns rols molt determinats que s'identifiquen fàcilment amb l'ambigüitat o altres aspectes de la sexualitat.

3.1. METODOLOGIES

L'anàlisi del discurs de gènere en els mitjans de comunicació s'ha fet sobretot tenint en compte les entrevistes realitzades a la premsa escrita, tant en paper com digital, tot i que també s'han tingut en compte algunes entrevistes en mitjans radiofònics o audiovisuals. S'han prioritzat aquelles entrevistes en què el mateix entrevistador posava el focus en les qüestions de gènere, tot i que, com s'ha dit anteriorment, el discurs subjacent en els continguts implícits també serà important. És per això que cal tenir en compte que la intencionalitat de les preguntes pot condicionar en diverses ocasions les respostes dels contratenors i, a vegades, demostren més els prejudicis de l'entrevistador i poden emascarar un discurs sobre una realitat de gènere complexa.

En cadascuna de les seccions dedicades als quatre contratenors, es citen algunes entrevistes en concret que reflecteixen un discurs coherent sobre la identitat de gènere. Així i tot, s'han analitzat un nombre més elevat d'entrevistes del que apareix en el text, la totalitat de les quals es veurà reflectida a les referències bibliogràfiques. Les entrevistes que no apareixen en el text, doncs, són aquelles en què el contratenor repeteix les mateixes reflexions que en les que sí que apareixen, ja que és habitual trobar preguntes tipificades i respostes gairebé idèntiques en diferents entrevistes.

L'anàlisi del repertori es farà a través dels enregistraments. En aquest cas s'intentaran relacionar les obres interpretades amb diferents qüestions referents al gènere. S'utilitzaran, doncs, les diferents visions dels castrats dels segles XVII i XVIII explicades a l'apartat 2.3., sobretot en els papers d'heroi amant, i altres qüestions que poden reforçar o afeblir la connexió entre música i cos o música i sexualitat, com podria ser el deslligament del cos en la música religiosa, la dicotomia de gènere en els duets amorosos, l'ambigüitat sexual en algunes òperes del segle XVII o altres exemples que s'explicaran en el mateix desenvolupament de les seccions referides al repertori. Es prioritzaran els enregistraments en solitari i es deixaran en un segon pla aquells enregistraments on el

protagonisme sigui compartit, per reforçar la idea de la tria del repertori com una aposta personal que transmet un significat concret en relació a la identitat de gènere.

Pel que fa a l'anàlisi de pàgines web, Navickaitè-Martinelli (2014) les classifica en tres tipologies diferents, que anomena «3P model», segons com es volen mostrar els artistes i com volen construir el seu discurs: *persona*, *performer* i *product*. D'aquesta manera, les pàgines web que estan centrades en el fenomen *persona* són les que tenen una intenció més clara de mostrar la personalitat de l'artista. Per altra banda, les que es centren el fenomen *performer* intenten buscar una visió que s'acosti més al producte artístic en qüestió, que en aquest cas és la performance musical en sí i que s'identifica amb una presència notable d'enregistraments tant videogràfics com sonors on apareix l'artista en acció, és a dir, en el cas dels contratenors, cantant.. En tercer lloc, les pàgines web que serveixen per a la promoció de l'artista, sigui per la venda d'enregistraments o la contractació per a concerts són classificats com a *product*. Tanmateix, és bastant clar que una pàgina web personal no només es centrarà en un d'aquests aspectes, sinó que combinarà els tres. La classificació serveix, doncs, per a reconèixer a quin dels tres aspectes presten més atenció les pàgines web (Navickaitè-Martinelli, 2014: 293). En el cas que ens ocupa, tot i que la tipologia de pàgina web no serà fonamental, sí que serà important determinar-la, ja que és probable que les pàgines que estiguin centrades en el fenomen *persona* tendeixin a mostrar d'una manera més clara un discurs referent a la identitat de gènere, mentre que les altres ho faran des d'un punt de vista més allunyat.

Secció	Franco Fagioli	Philippe Jaroussky	Jakub Józef Orliński	Xavier Sabata
Actualitat/notícies	+	+		
Biografia	+	+	+	+
Discografia	+	+		+
Vídeos	+	+	+	
Fotografies	+	+	+	+
Concerts	+	+	+	+
Botiga		+		
Premsa				+
Contacte	+		+	+
Blog				+
Home			+	+
Àudio			+	

Taula 1: Taula comparativa de les seccions de les pàgines web

Per tal de començar a determinar en quina d'aquestes caselles encaixen millor les pàgines web dels quatre contratenors que s'analitzen en aquest treball, s'ha elaborat una taula que mostra les categories que apareixen en cadascuna de les pàgines (taula 1). Posteriorment, en els apartats que es corresponen a l'anàlisi de les pàgines web de cadascun dels contratenors en concret, s'estudiarà la composició d'aquestes pàgines per determinar si s'enfoquen més cap al fenomen *persona*, *performer* o *product*.

Seguint amb Navickaitè-Martinelli, els continguts d'una pàgina web es poden analitzar des de diferents punts de vista tenint en compte els mitjans d'expressió que s'utilitzen per a transmetre el seu contingut: segons els mitjans visuals, segons els mitjans lingüístics, segons els mitjans videogràfics, i segons els mitjans sonors (Navickaitè-Martinelli, 2014: 294). Com que el discurs en el format lingüístic ja serà analitzat a través de les entrevistes als contratenors a mitjans de comunicació i el discurs segons els mitjans sonors s'analitzarà a través de la tria del repertori, en aquest cas, l'anàlisi de les pàgines web es centrarà en els continguts visuals. Si bé és cert que els continguts videogràfics formen també part dels continguts visuals i sonors, en aquest cas no s'analitzaran en profunditat, ja que l'anàlisi de les imatges estàtiques, juntament amb els altres elements que s'analitzen fora de la pàgina web, ens donarà una informació suficientment valuosa per a explicar el discurs de gènere dels quatre contratenors. Com que l'objectiu d'aquest capítol és precisament analitzar el discurs entorn de les identitats de gènere dels contratenors, ens interessarà sobretot l'aspecte figuratiu del contingut visual, és a dir, allò que transmet significat en les imatges. L'aspecte topològic, és a dir, on es situen i de quina manera els diferents continguts dins la pàgina web, serà imprescindible per determinar en quina de les tres *p* que planteja Navickaitè-Martinelli encaixa millor cadascun dels contratenors.

Centrant l'atenció en les imatges que apareixen a les pàgines web, que en aquest cas seran els retrats que apareixen a la pàgina principal i a les seccions de fotografies, ens haurem de fixar en els continguts que tinguin a veure amb un discurs de gènere. Ens centrarem, doncs, en els atributs propis de la masculinitat hegemònica que han estat explicats en el primer apartat d'aquest treball (vegeu apartat 1.1.) i s'intentarà desxifrar el contingut figuratiu de les imatges a través de les relacions que es puguin establir entre aquests atributs i els elements que conformen les fotografies. És evident que algunes d'aquestes relacions seran més explícites i d'altres són més implícites. Així doncs, els elements que es tindran en compte, ja que són els que juguen un paper important en un retrat, poden ser els següents: els que fan referència a la persona retratada, és a dir, l'expressió facial, la

gestualitat i corporalitat i el vestuari; els que fan referència a l'entorn, és a dir, el paisatge o la sala, els elements d'atrezzo, etc.; els elements que fan referència a la composició de la foto, com poden ser l'enfocament, la forma, la disposició, el tractament dels colors i la llum, etc., i —si s'escau— la interacció amb altres personatges que puguin aparèixer a la fotografia. D'aquesta manera es podrà establir quines imatges representen aquesta masculinitat hegemònica i, al contrari, quines la rebutgen, i si és així, de quina manera ho fan. Els atributs que s'associen amb la masculinitat hegemònica es presenten en la taula 2, juntament amb aquells que, en contrapartida, es relacionen directament amb el rebuig d'aquesta masculinitat.

Masculinitat hegemònica	Rebuig de la masculinitat hegemònica
Agressivitat, violència	Afabilitat, proximitat, amistat
Competitivitat, jerarquia, rebuig cap a l'altre	Companyonia, afabilitat, amistat, submissió
Poder polític/financer	Humilitat, informalitat
Promiscuïtat	Asexualitat, contenció sexual
Musculació: esport, treball físic	Cos no musculat: sedentarisme
Heterosexualitat	Altres sexualitats o identitats de gènere

Taula 2: Elements d'anàlisi de les fotografies en relació a la confirmació o el rebuig de la masculinitat hegemònica

Per identificar els elements que reforcen o rebutgen aquesta masculinitat hegemònica ens basarem en la metodologia que utilitza Richard Dyer en el seu estudi sobre els retrats *pin-up* masculins (Dyer, 2016) i en el seu llibre sobre el poder representatiu de la imatge (Dyer, 2002), centrats sobretot en la psicoanàlisi. Dyer identifica alguns elements visuals que poden fer referència a aquesta masculinitat. El primer de tots és la mirada seductora, que s'associa amb la dominació i la promiscuïtat representativa de la masculinitat hegemònica:

Quand la pin-up regarde le spectateur, c'est en général avec une sorte de sourire d'invitation. Le modèle masculin, même dans le genre d'image le plus anodin, regarde fixement la spectatrice¹⁷ (Dyer, 2016: 137).

De totes maneres, Dyer afirma que no és només la mirada el que denota la masculinitat en els retrats masculins, sinó que el fet de ser representat com un individu actiu —en

¹⁷ Hem d'entendre, en aquest cas, que Dyer fa una generalització del «model masculí» referint-se així a un model que compleix amb els atributs associats a la masculinitat hegemònica.

contraposició a un ser passiu— és el que el distingeix com a «vertader home» (Dyer, 2016: 138). Aquesta activitat, a més, es pot relacionar també amb una activitat física, cosa que està en la línia dels conceptes d'esportivitat i treball físic que exposa Connell (2005) a l'hora de definir la masculinitat hegemònica.

Que l'accent soit mis sur le travail, sur le sport ou sur toute autre activité, la qualité physique qui est mise en avant est la musculature. [...] Cela vient sans doute des hommes eux-mêmes. La musculature est le signe du pouvoir – naturel, accompli, phallique.

Au minimum, le développement musculaire indique une force physique qui ne correspond généralement pas au corps féminin. [...] Le potentiel musculaire des hommes est perçu comme une donnée biologique et c'est aussi le moyen de dominer à la fois les femmes et les autres hommes qui sont en compétition pour les ressources naturelles et pour les femmes. [...] La « naturalité » des muscles légitime le pouvoir et la domination masculine. (Dyer, 2016: 140-141)

Així doncs, aquelles imatges que representin una exaltació de la musculatura —no només mostrant-la, sinó també suggerint-la, com pot ser la posició corporal representant un cos rígid— esdevindran imatges que transmeten un significat que reforça la masculinitat hegemònica. L'exaltació de la musculatura, per altra banda, «peut être renforcée par des aspects de décor, des références symboliques ou des poses qui mettent en valeur la tension des lignes et de la silhouette» (Dyer, 2016: 141) i, per tant, s'hauran de tenir en compte també el vestuari i altres elements que contribueixin a aquesta exaltació. Contràriament, aquelles imatges que transmeten una corporalitat sinuosa s'associen directament amb la feminitat i, per tant, subverteixen la masculinitat hegemònica:

Sexual arousal in women, where it is represented at all, may use a plethora of indications – arching bodies, undulating shoulders, hands caressing breasts, hips, arms, textures and surfaces that suggest all this – such is the vocabulary of female desire in the media. (Dyer, 2002: 90)

A més, totes aquelles imatges que contradiguin algun dels aspectes plantejats per Dyer referents a la representació de la masculinitat, seran considerades com a subversives i s'hauran d'analitzar amb detall per determinar si es poden relacionar amb alguna de les visions dels castrats dels segles XVII i XVIII o si, per altra banda, representen una identitat de gènere diferent. S'hauran de tenir en compte, també, aquells elements que representin d'alguna manera la neutralitat i la divinitat, que, tot i que Dyer associa aquesta última amb la masculinitat, en aquest cas es decideix mantenir-la en un altre pla, ja que pot representar una identitat de gènere diferent.

3.2. CASOS D'ESTUDI

3.2.1. FRANCO FAGIOLI

Franco Fagioli és un contratenor argentí nascut a San Miguel de Tucumán, Argentina, el 1981. Al seu país natal es forma en l'escola del *bel canto*, cosa que juntament amb la seva facilitat pel registre agut el porta no només a interpretar obres per als castrats dels segles XVII i XVIII, sinó també els anomenats papers *en travesti*, que estaven pensats per a veus femenines que representaven papers masculins. Actualment és artista en exclusiva per a Deutsche Grammophon i ha participat en nombroses representacions operístiques que van des de Cavalli fins a Rossini.

3.2.1.1. PREMSA

A diferència de les entrevistes a Philippe Jaroussky o Xavier Sabata, les entrevistes a Franco Fagioli estan poc sovint orientades a les qüestions de gènere. Contràriament, se'l pregunta més pels seus orígens com a contratenor i per la seva activitat musical. És per això que a l'hora d'analitzar el seu discurs en referència al gènere, s'haurà de fer llegint el contingut implícit i, per tant, menys evident de les seves respostes. Així mateix, també s'ha de tenir en compte que els periodistes que realitzen les entrevistes són els qui les condueixen; així doncs, no només és que Fagioli no tingui intenció de demostrar la seva identitat de gènere, sinó que els periodistes no es centren en ella, segurament per una normalització creixent d'aquesta tipologia de veu, que el mateix contratenor argentí recolza. Tot i això, s'ha trobat una entrevista en un mitjà alemany en què el periodista sí que pregunta per qüestions de gènere, però ho fa des d'un punt de vista paternalista i colonialista, preguntant per la reacció cap a la figura del contratenor a Argentina, el seu país natal, que l'entrevistador associa directament al masclisme (Schär, 2018).

Tot i aquesta visió normalitzadora del fenomen del contratenor, que Fagioli demostra quan afirma que «todos los hombres tenemos una [voz] de pecho, más grave, y otra de cabeza. No todo el mundo puede ser contratenor, pero se puede estudiar y formar, como un tenor o un bajo» (Sadia, 2018), el contratenor argentí té tendència a associar la seva tipologia de veu amb un fenomen anormal o antinatural, ja que classifica les veus de soprano i baríton com a normals (Costea, 2015; Schär, 2018), deixant entendre així que la de contratenor no ho és. De fet, explica que la fascinació del públic per la veu dels contratenors es fonamenta en la seva qualitat de «diferents» o «especials» (Costea, 2015), afirmant així que aquesta tipologia de veu defuig la norma, aplicable també a una

masculinitat hegemònica, que en aquest cas seria eludida o, fins i tot, subvertida, però alhora accepta que existeix aquesta norma.

Fagioli situa l'origen de la seva formació vocal en cors infantils de la seva ciutat, on cantava en la corda de soprano (Schär, 2018), fet que es podria associar a la visió dels castrats dels segles XVII i XVIII com a nens i, per tant, com a objectes de desig sexual, ja que després del seu canvi vocal, seguia cantant en una tessitura aguda, però en aquest cas, com ell mateix diu, «imitando a las mujeres» (Redactorsu, 2017), cosa que fa descartar aquesta primera teoria. Fagioli afirma que jugava amb la seva veu com si fos una dona sense ser conscient que existia una tipologia vocal masculina que desenvolupava el registre agut. Aquest vincle amb la vocalitat femenina, que no canvia en la seva formació posterior en l'escola del *bel canto*, explica, d'alguna manera, el rebuig del contratenor argentí a la masculinitat hegemònica, però no pas adoptant característiques diferents des de la mateixa masculinitat, construint així una masculinitat alternativa, sinó directament des de la feminitat. De fet, ell mateix afirma que «Mezzosoprane waren meine Inspiration für den Klang, den ich erzeugen wollte [...] Durch meine Belcantoschule habe ich nie aktiv versucht, wie ein Counter zu singen»¹⁸ (Maier, 2017). Per tant, és pertinent suposar que Fagioli no es planteja la veu de contratenor —o, en tot cas, la seva tipologia de veu, ja que no l'associa del tot amb la d'un contratenor convencional— com una eina per a la subversió de la masculinitat, sinó que la relaciona directament amb la feminitat.

Així i tot, ell mateix, com a home, és conscient de la potencial ambigüïtat d'una veu com la seva, que es materialitza en la interpretació del rol de Juli Cèsar en l'òpera *Giulio Cesare in Egitto* de Georg Friedrich Händel, per la combinació de dos registres diferents que fan que «de repente escuchás una voz de contralto y de repente una voz masculina» (Brillembourg, 2017). D'aquesta manera, Fagioli pressuposa que la veu de tessitura aguda s'associa a la feminitat, mentre que la veu greu s'associa a la masculinitat. Aquesta connexió amb la feminitat també es veu reflectida en la tria del seu repertori. Mentre que la majoria de contratenors interpreten papers que estaven pensats per castrats —cosa que també fa Fagioli en nombroses ocasions—, en el disc dedicat a àries de Gioachino Rossini, que porta el títol del compositor italià, el contratenor argentí es posa en el paper dels rols

¹⁸ «Les mezzosopranos eren la meua inspiració pel so que volia produir [...] A través de la meua formació en el *bel canto* no he intentat mai cantar com un contratenor».

masculins que eren cantats per cantants femenines, els anomenats rols *en travesti* (Paget, 2017). L'adopció d'aquests rols no és una novetat per part de Fagioli, ja que els seus inicis com a contratenor van ser interpretant el paper de Cherubino de *Le nozze di Figaro* de Mozart.

Quan es pregunta a Fagioli sobre l'òpera *Catone in Utica* de Leonardo Vinci, el contratenor argentí afirma que «I believe it is an extremely interesting show, because it shows the various sides that an artist can play on the scene» (Costea, 2015), referint-se així a les òperes estrenades a Roma durant els segles XVII i XVIII on la totalitat dels personatges havien de ser interpretats per homes, tant els masculins com els femenins. D'aquesta manera, Fagioli sembla que deixa clar que veu l'escenari o l'òpera en general com un mitjà que permet a l'artista interpretar uns rols que no pot assumir a la vida real, esdevenint així una possible plataforma per a la subversió i desmantellant la masculinitat hegemònica, això sí, des dels preceptes estètics de principis del segle XVIII.

3.2.1.2. *REPERTORI*

La discografia de Franco Fagioli està clarament marcada per la seva relació amb el *bel canto*, de la qual parla extensament en les entrevistes analitzades de l'apartat anterior. No és estrany, doncs, que un dels seus enregistraments més recents (Fagioli et al., 2016a) estigui dedicat a àries de Giochino Rossini. En aquest cas, el contratenor argentí interpreta papers que originalment estaven pensats per a cantants femenines, però que representaven rols masculins, seguint la tradició de la veu aguda en els herois amants dels segles XVII i XVIII. Aquesta relació amb la feminitat, que Fagioli demostra en moltes de les entrevistes analitzades quan afirma que les mezzosopranos són la seva inspiració, es veu reflectida aquí amb escreix. Tot i això, Fagioli en cap cas interpreta rols femenins, encasellant-se així en la dicotomia de gènere, entenent que un home només pot cantar rols masculins —i, en conseqüència, una dona només pot cantar rols femenins—, en contra del que passava a finals del segle XVIII i principis del XIX amb aquests rols *en travesti*.

Un altre fet diferencial en la discografia de Fagioli és la incorporació de fragments d'algunes òperes de Mozart (Fagioli et al., 2004), que en aquest cas els papers interpretats eren originaris per a cantants castrats, com també passa en els seus enregistraments d'àries de compositors concrets, com Georg Friedrich Händel (Fagioli et al., 2018b) o Nicola Porpora (Fagioli, 2014a), o àries pensades per un castrat en particular, com el seu CD sobre la figura de Caffarelli (Fagioli et al., 2013b). La majoria d'obres que apareixen en

aquests enregistraments són àries de personatges en el paper d'heroi amant. Tot i així, en ser àlbums dedicats a personatges històrics concrets, la relació amb aquest tipus de rols queda més desdibuixada, tot i que no deixa de ser evident.

Per altra banda, les obres de música religiosa en els enregistraments de Fagioli es redueixen a dos àlbums. El primer, dedicat al *Stabat Mater* d'Agostino Steffani (Fagioli et al., 2013a), no és en solitari, sinó que forma part d'un conjunt amb altres cantants destacats i, per tant, no es pot considerar que sigui del tot una decisió personal. El darrer està dedicat a obres religioses d'Antonio Vivaldi (Fagioli et al., 2018a) i en aquest cas sí que sembla que Fagioli ha tingut un pes més rellevant a l'hora d'escollir el repertori, cosa que es podria entendre com una inclinació cap a la idea de música com a aproximació a l'espiritualitat i, per tant, deslligada de qualsevol relació amb el cos o la sexualitat. És important destacar, però, que es tracta d'un fet aïllat en un total de setze enregistraments analitzats.

Cal tenir en compte, a més, que gran part de la producció del contratenor argentí es conforma d'enregistraments d'òperes senceres en què interpreta un paper en concret, esdevenint així enregistraments corals —en el sentit que no és ell el protagonista— i que, per tant, no es poden considerar com a decisions personals.

3.2.1.3. PÀGINA WEB

La pàgina web de Franco Fagioli (daPonte Media, s.d.-a) és principalment una pàgina corporativa, segurament administrada pel segell discogràfic Deutsche Grammophon amb el qual el contratenor argentí té un contracte d'exclusivitat, com queda clar amb l'aparició del símbol del segell a la pàgina principal (imatge 1)¹⁹. Això no obstant, en aquesta pàgina principal, el que predomina és un retrat del contratenor en un pla mig-curt²⁰ i el seu nom, cosa que ens portaria a encasellar la pàgina en un enfocament de *persona*. Una vegada entrem al menú, a la part superior esquerra, veiem que les seccions que apareixen en primer lloc són la biografia, la programació dels concerts i els enregistraments, cosa que es pot relacionar més directament amb l'aspecte *product*. Les altres seccions que apareixen, que són notícies, mitjans i contacte es podrien enfocar més, una altra vegada, en l'aspecte

¹⁹ Les imatges que es referencien aquí i en les seccions dedicades a l'anàlisi de les pàgines web dels quatre contratenors es poden veure a l'annex.

²⁰ El pla mig-curt és el que mostra la figura d'una persona des del cap fins a la meitat del pit.

persona. Tanmateix, la pàgina de Franco Fagioli té un aspecte professional molt marcat, que està en la línia d'altres artistes amb contracte exclusiu amb Deutsche Grammophon.

En l'anàlisi de les pàgines de tots els contractenors, ens interessarà analitzar les imatges que hi apareixen, tant a la pàgina principal com en l'apartat dedicat a les fotografies, que en aquest cas està dins l'apartat «media» i el subapartat «gallery». A diferència d'altres pàgines, aquesta no conté imatges de Franco Fagioli en concert o actuant dalt de l'escenari, sinó que totes les imatges són retrats preparats, cosa que rebutja clarament l'enfocament de *performer* per centrar-se en el de *persona*.



Imatge 1: imatge de la pàgina principal

És interessant veure com la imatge que apareix a la pàgina principal (imatge 1) també apareix en la secció dedicada exclusivament als retrats (imatge 2), però en aquest cas és la segona en ordre d'aparició i l'enquadrament és en un pla americà²¹. És molt probable que aquesta fotografia hagi estat adaptada al format de la pàgina principal i per això l'enquadrament hagi canviat. El mateix passa amb la primera i la tercera fotografies que apareixen a la secció «gallery» (imatges 3 i 4), que juntament amb la fotografia de la pàgina principal (imatge 1), s'utilitzen com a imatges de l'encapçalament de cadascuna de les seccions de manera mínimament modificada en l'enquadrament.

²¹ El pla americà, també anomenat pla en $\frac{3}{4}$, mostra el personatge des del cap fins a l'altura aproximada dels genolls.



Imatge 2: imatge de l'apartat «media/gallery»



Imatge 3: imatge de l'apartat «media/gallery»



Imatge 4: imatge de l'apartat «media/gallery»

És important remarcar, doncs, que la primera impressió que rebem de Fagioli en accedir a la seva pàgina web és una imatge que reflecteix molts elements de la masculinitat hegemònica i pràcticament cap que la rebutgi. És per això que si ens fixem en el contingut figuratiu de la fotografia principal (imatge 1), veiem que l'expressió facial i la posició del cap de Fagioli demostren elements relacionats amb l'altivesa, la dominació i fins i tot el menyspreu a través de la superioritat o la jerarquia, representada pel lleuger aixecament del mentó, que dóna una sensació de contrapicat —sovint utilitzat en fotografia i cinema per representar la divinitat o l'autoritat— i per la mirada esquiva en posició de tres quarts. Per altra banda, l'expressió de seriositat demostra un deix de violència i rebuig cap a l'altre. La sensació de superioritat i fins i tot de menyspreu queda reforçada en la imatge en el seu format complet (imatge 2), on veiem Fagioli amb les mans a les butxaques i repenjat a la paret, elements que a més denoten una posició de fatxenderia. Pel que fa al vestuari, el contratenor argentí vesteix un vestit clàssic amb americana, pantalons i corbata foscos i camisa blanca, associat sovint al món dels negocis i que denota, per tant, una certa agressivitat financera, alhora que un classicisme conservador de classe alta. El

focus, que destaca la figura de Fagioli i ombreja els contorns de la fotografia, és un símbol més de la superioritat del personatge retratat que, il·luminat, pren un cert aire de divinitat. L'entorn en aquest cas sembla un fons d'estudi que vol recrear un ambient urbà, cosa que pot reforçar l'element violent, però que alhora pot significar una fusió entre una classe alta dominant simbolitzada pel vestit i una classe de caràcter més humil simbolitzada per l'entorn, tot i que cal tenir en compte que aquest segon factor és aliè al personatge, pel fet de no ser un element que s'identifiqui directament a ell.

De l'anàlisi de les imatges que apareixen a l'apartat «gallery» de la pàgina web de Fagioli cal destacar que la majoria de fotografies presenten un personatge seductor, la qual cosa es demostra per la seva mirada gairebé sempre a directament a càmera i un mig somriure en la seva expressió facial, elements que es relacionen directament amb una promiscuïtat pròpia de la masculinitat hegemònica. En algunes ocasions aquesta seducció es pot transformar en fatxenderia a través de la posició del seu cos, sobretot quan apareix amb les mans a les butxaques i amb una expressió facial que denota certa dominació.

La distinció de classe associada a la vestimenta que duu Fagioli en la majoria de les fotografies, sovint composta per americana i pantalons, però que alhora es connecta amb un ambient més proper i informal en alguns casos quan apareix amb un jersei en comptes de camisa, podria denotar també una agressivitat pròpia dels negocis o una certa jerarquia o superioritat, elements distintius de la masculinitat hegemònica segons Connell. A més, aquesta vestimenta ajuda a exaltar la figura musculada masculina, pròpia del cultiu del cos per mitjà de l'esport, a través de l'ampliació de les espatlles i el pit.

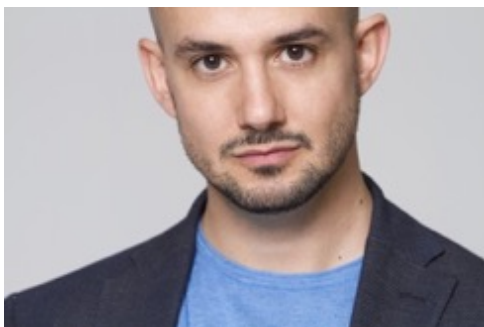
La connexió de Fagioli amb la natura que es demostra a la imatge 3 —gràcies a l'entorn i a l'enquadrament del cos de Fagioli que resulta de la forma de l'arbre de la imatge— i la divinització del contratenor en la imatge 4 —que es pot deduir pel fons blanc que no només neutralitza la imatge, sinó que li confereix un aire celestial, ja que focalitza el personatge en un entorn radiant— aporten una informació molt valuosa per l'anàlisi del discurs de gènere, ja que aquests elements es podrien associar a un component més deslligat de la corporalitat i de la sexualitat, proper a la idea d'asexualitat o neutralitat sexual, tot i que no són la norma en tot el conjunt.



Imatge 5: imatge de l'apartat «media/gallery»



Imatge 6: imatge de l'apartat «media/gallery»



Imatge 7: imatge de l'apartat «media/gallery»



Imatge 8: imatge de l'apartat «media/gallery»



Imatge 9: imatge de l'apartat «media/gallery»



Imatge 10: imatge de l'apartat «media/gallery»



Imatge 11: imatge de l'apartat «media/gallery»

3.2.2. PHILIPPE JAROUSKY

Philippe Jaroussky és un contratenor francès nascut a Maisons-Laffitte, prop de París, el 1978. Tot i que la carrera musical de Jaroussky comença com a violinista al Conservatori de Versailles, la seva formació com a cantant comença als divuit anys i acaba al Departament de Música Antiga del Conservatori Nacional de Música de París. La seva producció vocal és considerablement extensa, amb una discografia ingent —que comprèn des d'obres per a castrats dels segles XVII i XVIII fins a *chanson française*, incloent-hi també música religiosa per a veu femenina— i una gran quantitat d'òperes representades dalt dels escenaris, algunes d'elles de compositors contemporanis.

3.2.1. PREMSA

En un gran nombre d'entrevistes a Philippe Jaroussky, tant a mitjans especialitzats com a mitjans més generalistes, els periodistes li fan preguntes que connecten la figura del contratenor amb la identitat de gènere. És per això que en aquest cas ha estat relativament fàcil analitzar la figura del contratenor francès i el seu discurs a través de la premsa. Aquesta gran quantitat d'entrevistes amb al·lusions a la identitat de gènere pot significar que Philippe Jaroussky té una visió molt clara respecte a les problemàtiques de gènere que poden sorgir pel fet de ser un contratenor amb una notorietat molt elevada, tot i que segurament es deriven d'estereotips i prejudicis. La concessió d'entrevistes a mitjans com la revista digital Shangay —que s'enfoca obertament a un públic gai— o l'aparició al programa *Alaska y Segura* de Televisión Española en una edició dedicada a les *drag-queens* reforcen la idea de la consciència de Jaroussky respecte a aquestes problemàtiques, tot i que en aquest darrer cas, ell mateix afirma que l'aparició al programa va ser un acte excèntric (Gómez Cascales, 2016), que també es podria entendre com a subversiu.

El contratenor francès vincula en diverses ocasions la vocalitat amb la sensualitat, sent així inalienable la veu del cos i fent palesa la idea de «cos cantant». Així doncs, el cantant esdevé un individu amb una capacitat enorme per seduir a causa de la seva vinculació directa amb la sexualitat, que Jaroussky sembla que aprofita en les seves actuacions, ja que afirma que «me fascina el hedonismo asociado a la voz» (Gómez Cascales, 2016). Si bé és cert que Jaroussky confessa en diverses ocasions que cantar com un contratenor és un fet estrany i fins i tot antinatural, arribant a dir que «It's true that there is something potentially ridiculous about this voice coming out of a man's body» (Eberstadt, 2010), també és cert que Jaroussky comprèn que la veu de contratenor pot esdevenir una eina per a la subversió de la masculinitat hegemònica, «quizá porque», com ell mateix declara,

«constituye una manera diferente y actual de concebir lo masculino» (Russomanno, 2017), cosa que explica la fascinació d'un públic més o menys ampli pel fenomen dels contratenors actuals. D'aquesta manera Jaroussky trenca l'estereotip que associa la masculinitat a la veu greu, ja que «la voz de contratenor es un ejemplo claro de que el hombre puede tener una sensibilidad distinta a la tradicional, más compleja» (Gómez Cascales, 2016). En aquest cas, doncs, es trenca amb els atributs que s'associen tradicionalment a la masculinitat, que no només es centren en la veu greu, sinó també en la violència i la dominació física. És per això que Jaroussky entén la veu del contratenor com una corporització d'una nova masculinitat sense complexos respecte a la sensibilitat i la sensualitat, tradicionalment associades a la feminitat.

Un altre estereotip que Jaroussky vol trencar amb el seu discurs a les entrevistes, precisament, és aquell que relaciona la veu de contratenor amb la feminitat, ja que afirma en diverses ocasions que «personalmente nunca quiero imitar una voz de mujer», tot i que hi ha una idea de fluïdesa de gènere, o més aviat d'universalitat del gènere, en el seu discurs, quan diu que «todos somos hombre y mujer al mismo tiempo» (Russomanno, 2017). Segons el contratenor francès, la seva tipologia de veu es relaciona directament amb la veu infantil, cosa que entra immediatament en connexió amb una de les visions dels castrats dels segles XVII i XVIII, amb la diferència que en aquest cas només fa referència a la vocalitat i en el cas dels castrats hi ha un fenomen físic i fisiològic que també hi juga un paper important. Tot i així Jaroussky no ho planteja com una qüestió referent al desig sexual, sinó com un vincle personal i subjectiu amb la infància, ja que «siento que cantar con este tipo de voz es una manera de mantener esa parte de ti que fuiste alguna vez en la niñez» (Borgo, 2018), tot i que explica la fascinació del públic per aquesta veu a partir d'aquest vincle amb la infància, que a més es deriva en un component angelical, que es relaciona amb una altra visió històrica del castrat:

Creo que es por eso por lo que este tipo de voz hace soñar una parte del público. No tanto por su pureza (no me parece la de contratenor una voz más pura que otras), sino por su componente angelical, intemporal, por preservar aquella parte de uno que se escapa al paso del tiempo. (Russomanno, 2017)

En un altre pla, però seguint amb la relació entre contratenors i castrats, Jaroussky és molt conscient de l'ambigüitat sexual que pot evocar la veu del contratenor per la seva tessitura, però també pel tipus de rols operístics que s'interpreten habitualment. El contratenor francès aprofita aquesta ambigüitat en la seva teatralitat dalt dels escenaris, ja que «es una sensualidad muy propia del Barroco, que conozco bien, y con la que he aprendido a jugar

mucho» (Gómez Cascales, 2016). És per això que relaciona l'època dels castrats amb la postmodernitat, per la relació que hi veu amb l'ambigüitat: «Aunque es en el barroco donde encontramos una conexión más fuerte con la ambigüedad y la posmodernidad de nuestra propia época» (Mantilla, 2014).

Pel que fa a la naturalitat de la veu del contratenor, Jaroussky cau aparentment en una contradicció, ja que afirma que la manera natural de cantar per un home és la veu de pit (Mantilla, 2014), però alhora es pregunta què significa «normal» quan es parla de vocalitat en una entrevista al programa *Mundo Babel* de l'emissora Radio 3 de RTVE que, per altra banda, està basada gairebé exclusivament en l'estereotip i el prejudici (Silvestre, 2016). En aquesta línia, en aquesta mateixa entrevista el contratenor confessa que per ell ha resultat sempre més natural cantar amb aquesta tipologia de veu que amb la veu de pit, però alhora afirma en diverses ocasions que la veu de contratenor no és una veu natural, cosa que s'explica a través de l'estereotip que associa masculinitat amb veu greu.

Quan se li pregunta pel repertori, Philippe Jaroussky fa referència a dues qüestions diferents. És evident la gran quantitat de producció discogràfica i concertística del contratenor francès i això implica, a més, una gran diversitat en les obres que interpreta. Quan se li pregunta per aquesta diversitat, sobretot referent a les obres dels segles XIX i XX, Jaroussky justifica aquesta elecció amb una voluntat d'allunyar-se del repertori dels castrats per la seva dificultat tècnica, però també perquè aquests cantants tampoc es corresponen exactament a la tipologia de veu d'un contratenor, i la relació entre contratenors i castrats s'ha convertit en una convenció, però no és una realitat única. Seguint amb aquesta línia, també justifica així l'elecció del repertori religiós, que a més defensa des d'un punt de vista espiritual, tot i que no religiós, on intenta trencar una vegada més amb un estereotip, que en aquest cas es tracta de la relació immediata entre espiritualitat i fe, i afirma que «no todo es fe, también hay cuerpo y pasión» (G. Rosado, 2011), tornant així altra vegada al concepte de «cos cantant».

3.2.2.2. *REPERTORI*

Philippe Jaroussky és el contratenor amb la discografia més àmplia dels quatre contratenors analitzats. En aquest cas s'han tingut en compte un total de vint-i-quatre enregistraments, que van des de l'any 2002 fins al 2019. Així i tot, se n'han deixat de banda alguns on només apareix com a col·laborador. Entre aquests enregistraments, trobem una gran varietat d'obres i compositors bastant considerable, que fan de Jaroussky un cantant versàtil.

Si bé és cert que una part important de la seva discografia està dedicada als herois amants (Jaroussky et al. 2005b; 2007a; 2009a; 2010b; 2013b; 2017b), molts d'aquests enregistraments estan dedicats a un compositor o a un castrat en concret, posant així el focus en un personatge històric i no en un rol operístic. D'aquesta manera, sembla que Jaroussky no s'identifiqui tant amb l'heroi amant de l'*opera seria* italiana. Pel que fa a compositors, Jaroussky dedica àlbums sencers a Antonio Vivaldi, Antonio Caldara, Johann Christian Bach o, més recentment, Francesco Cavalli. Els castrats als quals dedica un àlbum sencer són Carestini i Farinelli, dos dels cantants més famosos de la primera meitat del segle XVIII. Es fa evident, doncs, la relació del contratenor no només amb aquest tipus de repertori, sinó també amb aquesta tipologia de veu, que normalment representa en aquests papers d'heroi amant. En el cas de Cavalli (Jaroussky et al., 2019), encara que els herois amants són presents en les seves òperes, sembla que l'aspecte més important d'aquest compositor en la discografia de Jaroussky és l'ambigüïtat sexual dels seus personatges i el vincle amb el carnaval de Venècia, tan present en el compositor del segle XVII. Una demostració d'això és la portada d'aquest enregistrament sota el títol *Ombra mai fu – Francesco Cavalli Opera Arias* (imatge 12), on apareix Jaroussky amb un vestit blanc d'època i una màscara, complements típics del carnaval de Venècia.



Imatge 12: Portada de l'enregistrament *Ombra mai fu - Francesco Cavalli Opera Arias*

Una altra de les facetes que demostra Jaroussky amb els seus enregistraments és el seu interès per la música religiosa (Jaroussky, 2006; Jaroussky et al., 2010a; 2013a; 2014; 2016), cosa que es podria relacionar amb un caràcter de la música més deslligat del cos i de l'erotisme de la veu, tot i que en algunes entrevistes analitzades a l'apartat anterior, el contratenor francès afirma que la veu i el cos són inseparables i que, per tant, tota música vocal té alguna relació amb la sexualitat.

És interessant destacar els dos àlbums que Philippe Jaroussky ha dedicat a la *chanson française* dels segles XIX i XX amb els títols *Opium* i *Green* respectivament (Jaroussky et al.,

2009b; Jaroussky, 2015a). El primer d'ells va representar una petita revolució en el món dels contratenors, ja que va ser probablement el primer enregistrament en què un d'aquests cantants interpretava obres canòniques d'aquesta època pensades per altres tipologies vocals. En aquest sentit, *Opium* esdevé un intent de normalització de la seva tipologia de veu, que també es veu en *La Storia d'Orfeo* (Jaroussky, 2017a) quan interpreta el paper d'Orfeo a l'òpera de Monteverdi amb veu de contratenor, tot i que no és tan sorprenent, ja que es tracta de música del segle XVII.

Aquesta normalització acabarà amb una declaració d'intencions a *Green*, ja que el cantant francès, en aquesta ocasió, crea un fil temàtic centrat en la figura de Paul Verlaine amb composicions vocals que tenen com a lletra alguns dels seus poemes. Com el mateix Jaroussky diu en algunes entrevistes, s'identifica amb el poeta francès, aparentment només des d'un punt de vista literari, però també amb la seva vida personal (Cooper, 2015). Tot i que no fa analogies directes amb la biografia de Verlaine, l'homosexualitat manifesta de Jaroussky es podria connectar amb alguns aspectes de la vida sentimental del poeta simbolista.

3.2.2.3. PÀGINA WEB

És molt probable que la pàgina web de Philippe Jaroussky (Warner Music France, s.d.) estigui desactualitzada. Tot i que hi ha un enllaç permanent a la pàgina oficial del contratenor de *Facebook*, que es va actualitzant permanentment, la resta dels continguts són relativament antics, ja que en l'apartat d'actualitat, que és el que apareix com a pàgina principal, la darrera notícia publicada és la que presenta l'enregistrament *The Händel Album* del 2017, mentre que la publicació de dos enregistraments posteriors *Gluck: Orfeo ed Euridice* (2018) i *Ombra mai fu – Francesco Cavalli Opera Arias* (2019) és notòria tant a la pàgina de *Facebook* com a la premsa. Es dedueix, doncs, que en aquest cas s'ha optat recentment per l'ús de les xarxes socials com a mitjà de comunicació directa i és per això que la pàgina web ha caigut en cert desús. Tot i això, en podem extreure informació valuosa pel que fa al discurs de gènere de Philippe Jaroussky.

Analitzant la pàgina web des del punt de vista de les tres *p* que planteja Navickaitè-Martinelli, és fàcil deduir que es tracta d'un enfocament cap al factor *performer*, per la presència destacada de vídeos a la pàgina principal, que a més està dedicada a l'actualitat, amb notícies sobre els concerts i els enregistraments de Jaroussky. L'apartat de biografia, que apareix en segon lloc en el menú principal, i els dedicats exclusivament a vídeos i a fotografies, que ocupen el quart i cinquè lloc respectivament, apunten a un enfocament

de Jaroussky com a *persona*. Malgrat això, a diferència dels altres contratenors, apareix un apartat dedicat a la venda dels discs de Jaroussky que, juntament amb l'apartat de concerts i el de discografia —en aquest cas redundant, ja que hi ha l'apartat de botiga— s'enfoquen des d'un punt de vista de *product*, cosa que no sorprèn quan observem que l'autoria de la pàgina va a càrrec del segell discogràfic de Jaroussky, és a dir, Warner Classics. És probable que el trasllat dels continguts de la pàgina web a les xarxes socials sigui degut a una pretensió de potenciar més l'enfocament de *persona*, ja que permeten un contacte permanent amb els usuaris.



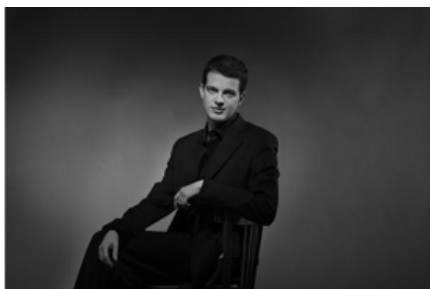
Imatge 13: imatge de la pàgina principal

En aquest cas, a la pàgina principal apareixen dues fotografies de capçalera que es van canviant alternativament. Cal destacar que una d'aquestes fotografies (imatge 13) es correspon a la portada de l'enregistrament d'obres de Händel esmentat anteriorment, que tot i que no està actualitzat, denota un enfocament publicitari, és a dir, de Jaroussky com a *product*. L'altra fotografia que apareix (imatge 14), tot i que es correspon segurament a la sessió de fotos de la promoció del mateix enregistrament per la semblança estètica que manté amb la portada, no denota cap simbologia referent a un producte, sinó que segurament està més enfocada a el vessant de *persona*.



Imatge 14: imatge de la pàgina principal

Per analitzar el contingut figuratiu de les imatges, ens fixarem en aquestes dues fotografies que apareixen a la pàgina principal (imatges 13 i 14) i les que apareixen al subapartat «photos officielles» de l'apartat «photos». Si bé és cert que hi ha altres fotografies que pertanyen a la promoció de discs o a actuacions de Jaroussky, en aquest cas s'han desestimat, ja que es vol deslligar la figura del contratenor de qualsevol personatge que pugui interpretar, per així entendre quin és el seu discurs de gènere personal.



Imatge 15: imatge de l'apartat «photos officielles»



Imatge 16: imatge de l'apartat «photos officielles»



Imatge 17: imatge de l'apartat «photos officielles»



Imatge 18: imatge de l'apartat «photos officielles»



Imatge 19: imatge de l'apartat «photos officielles»



Imatge 20: imatge de l'apartat «photos officielles»



Imatge 21: imatge de l'apartat «photos officielles»



Imatge 22: imatge de l'apartat «photos officielles»

Després de realitzar l'anàlisi de les fotografies de la pàgina web de Philippe Jaroussky, podem concloure que a través d'elles, el contratenor ens vol mostrar una imatge de seductor, tot i que sembla deslligat de gairebé qualsevol element propi de la masculinitat hegemònica, més enllà del vestuari, que una vegada més pot denotar els atributs associats a una classe social elevada i l'exaltació de la figura masculina, demostrant així una certa jerarquia i un cos musculat. Tot i així, en la majoria d'imatges, veiem Jaroussky amb un vestit completament negre (imatges 14, 15, 16, 17, 18, 19 i 20) o només amb camisa negra (imatges 13, 21 i 22), vestimenta pròpia dels concertistes de música clàssica, connotant així un ambient professional i que per tant s'encasellaria dins l'enfocament de *performer*. La posició sinuosa del seu cos (per exemple: imatges 14, 23 i 24), així com l'expressió facial que sembla que invita a la sexualitat (imatge 24) recolzen aquesta idea de seducció, que per altra banda es pot relacionar amb la promiscuïtat sexual pròpia de la masculinitat hegemònica.



Imatge 23: Imatge de l'apartat «photos officielles»



Imatge 24: Imatge de l'apartat «photos officielles»

Tot i que no és conclouent, ja que només es tracta de tres casos, les fotos en què apareix Jaroussky amb un altre personatge poden donar-nos pistes sobre l'orientació sexual del contractador. Les fotografies on apareix amb personatges masculins (imatges 21 i 25) podrien tenir connotacions eròtiques, ja que en la primera es mostra en una posició submissa, on l'altre personatge és el dominant, i en la segona el veiem en una mena de joc amb l'altre personatge. Per altra banda, en la imatge que apareix amb un personatge femení (imatge 17), es transmet un ambient amistós i d'afabilitat, cosa que s'enfronta amb la jerarquia i l'altivesa de la masculinitat hegemònica, així com amb el rebuig cap a l'altre, que en aquest cas és representat per una dona.



Imatge 25: imatge de l'apartat «photos officielles»



Imatge 26: imatge de l'apartat «photos officielles»



Imatge 27: Imatge de l'apartat «photos officielles»

En principi, doncs, no sembla que hi hagi cap element que subverteixi de manera explícita aquesta masculinitat, a excepció de les fotografies esmentades en què apareix juntament amb altres personatges masculins i la fotografia en què Jaroussky apareix amb una màscara de papallona (imatge 22), on demostra una certa ambigüitat per l'associació amb

el carnaval i fins i tot feminitat per la imatge estereotipada de la papallona com a animal femení.

Així doncs, en molts dels casos, la imatge del contratenor apareix —tot i que sovint només lleugerament— sexualitzada, amb un component seductor molt remarcat i algunes vegades amb elements que inviten a les relacions o al desig sexuals, cosa que es pot lligar amb la promiscuïtat pròpia de la masculinitat hegemònica. Tot i així, cal remarcar el caràcter sexualment més neutral d'algunes fotografies, com podria ser la portada de l'enregistrament *The Handel Album* que apareix a la pàgina principal.

3.2.3. JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI

Jakub Józef Orliński és un contratenor polonès nascut a Varsòvia el 1990. La seva curta però intensa carrera l'han portat a publicar dos enregistraments —un en solitari i l'altre a duet— i a interpretar alguns papers operístics dels segles XVII i XVIII en escenaris internacionals. La seva formació com a contratenor, que es prolonga fins el 2017, es centra al conservatori Fryderyk Chopin de la capital polonesa i a la Juilliard School de Nova York. La seva faceta com a *breakdancer* li ha permès obtenir més notorietat a les xarxes socials i els mitjans de comunicació.

3.2.3.1. PREMSA

Com s'ha dit anteriorment, Jakub Józef Orliński pertany a una generació de contratenors molt més joves que Franco Fagioli, Philippe Jaroussky o Xavier Sabata. La seva curta —tot i que important— carrera artística fa que la seva aparició als mitjans de comunicació sigui força limitada, enfocant-se, sobretot, en el llançament del seu àlbum *Anima Sacra*. Tot i així, hi ha alguns mitjans que han dut a terme entrevistes més en profunditat amb el contratenor polonès i que han preguntat per qüestions que fan referència a la identitat de gènere, encara que aquest tipus preguntes no són tan nombroses com en els casos de Jaroussky o Sabata, segurament per la normalització de la veu de contratenor que Orliński ja s'ha trobat per la seva edat. A més, el contratenor vol contribuir a la normalització d'aquesta tipologia de veu interpretant repertori que no està pensat expressament per veus masculines i fent així també una reivindicació de caràcter nacional, interpretant compositors polonesos com Szymanowski (Gorgori, 2018).

Un dels aspectes pels quals Orliński és més preguntat és la combinació de les dues disciplines artístiques diferents que el contratenor polonès desenvolupa: el cant líric i el *breakdance*. Alguns periodistes intenten en diverses ocasions associar el vessant de cantant amb un component angelical o diví i el vessant de ballarí amb un component més

conflictiu, sovint adjectivat com a «bad boy» (Y. Barthes, 2018), assumint d'alguna manera, encara que de forma implícita, que el vessant de contratenor té a veure amb la feminitat, mentre que el vessant de *breakdancer* es relaciona directament amb la masculinitat, per la seva relació directa amb la violència i la cultura del carrer (Gaillac & Morgue, 2019). Tanmateix, el contratenor polonès defuig aquestes associacions dicotòmiques i té la intenció de fer una abstracció dels seus dos vessants convertint-los en una expressió artística deslligada de qualsevol adjectivació de gènere, desvinculant-se així de la idea de «cos cantant», tot i l'evident corporalitat i corporització que comporta qualsevol de les dues disciplines artístiques que practica, com ell mateix diu en resposta a una pregunta relacionada amb la suposada «violència» del *breakdance*: «Le but est de montrer son talent, de faire de son mieux. Là, on rejoint le chant classiques : donner le meilleur de soi et offrir un bon spectacle²²» (Gaillac & Morgue, 2019). El mateix passa quan se li pregunta per la veu. El contratenor polonès segueix defugint la idea de «cos cantant» quan afirma que «Mon souhait est d'offrir aux gens une forme de voyage spirituel, de susciter des réflexions intérieures ou simplement un moment d'apaisement et d'émerveillement, hors de ce monde si sombre parfois» (Gaillac & Morgue, 2019).

De la mateixa manera que els contratenors analitzats anteriorment, Jakub Józef Orliński veu la seva tipologia de veu com un fenomen anormal, ja que designa les veus de tenor, baríton i baix com a normals, pressuposant així que la veu de contratenor no ho és. Aquesta anormalitat es podria relacionar amb la idea d'Orliński sobre la veu del contratenor «which is really intriguing, mysterious and beautiful» (Gramilano, 2018), cosa que podria arribar a suscitar relacions amb la idea del contratenor —amb analogia al castrat dels segles XVII i XVIII— com una figura divina o angelical, amb una veu que té un poder sobrenatural i, per tant, es deslliga de qualsevol relació carnal amb el cos. El cas d'Orliński s'assimila molt bé amb el de Fagioli, que accepta que hi ha una norma en què la veu greu s'associa a la masculinitat i la veu aguda a la feminitat, i és per això que la veu de contratenor és anormal, convertint-se així en una possible eina subversiva.

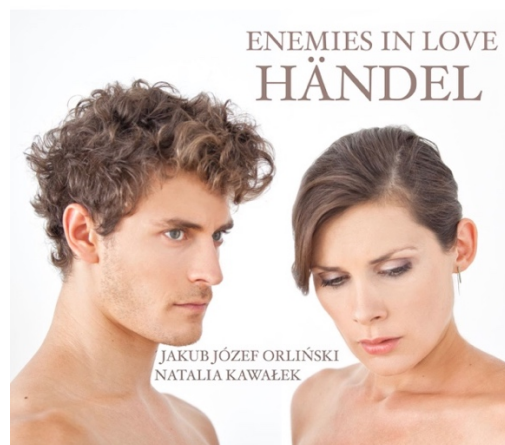
En una entrevista a una cadena de televisió alemanya, que està fonamentada des de l'estereotip i el prejudici, ja que el periodista parla d'Orliński com «ein Künstler, für den Widersprüche scheinbar kein Problem sind. Er singt zwar in alles höchste Tönen, aber

²² «L'objectiu és demostrar el talent, fer tot el possible. Aquí és on rau la unió amb el cant clàssic: donar el millor d'un mateix i oferir un bon espectacle».

doch mit sehr viel Männlichkeit²³», el contratenor demostra la seva identificació amb el personatge de Rinaldo, de l'òpera homònima de Händel. En aquesta identificació, Orliński en destaca el seu component romàntic, en tant que l'únic objectiu de Rinaldo és casar-se amb Almirena, cosa que es podria entendre com una acceptació de la dicotomia home/dona, però també el seu component antibel·licista, que es podria entendre com un rebuig cap a una masculinitat violenta i agressiva (Moor, 2019).

3.2.3.2. *REPERTORI*

A diferència dels altres contratenors analitzats, Jakub Józef Orliński només compta amb un enregistrament en solitari dins la seva discografia, debutant així en la indústria com a contratenor l'any 2018, en què també va enregistrar un CD a duet amb la mezzosoprano Natalia Kawalek sota el títol *Enemies in Love* (Orliński et al. 2018b), que es centra en duets amorosos d'algunes òperes de Georg Friedrich Händel. D'aquesta manera, el contratenor polonès s'acosta al repertori per a castrats des del vessant d'heroi amant, posant èmfasi en la segona part d'aquest binomi, cosa que es podria associar amb l'ambigüitat pròpia d'aquests personatges en els segles XVII i XVIII, però que des d'un punt de vista actual s'interpreta com una dicotomia de gènere, en què el contratenor, tot i tenir una veu que subverteix la masculinitat hegemònica, forma part de la parella heterosexual idealitzada del segle XIX. Només cal veure la portada d'aquest enregistrament (imatge 28), on veiem una imatge clarament sexualitzada dels dos cantants, que apareixen amb el tors nu, suggerint així un ambient íntim i eròtic.



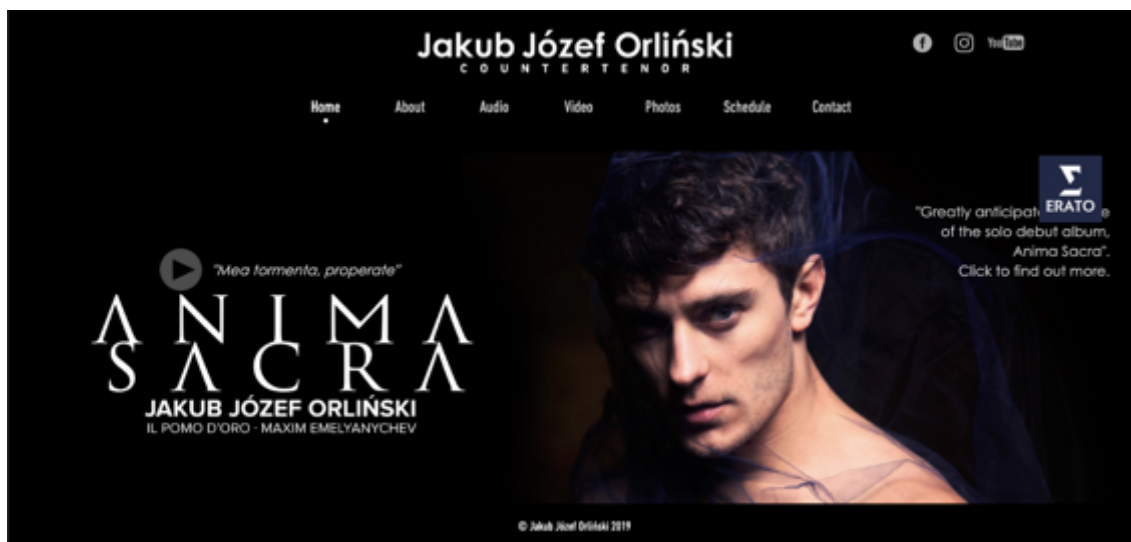
Imatge 28: Portada de l'enregistrament *Enemies in Love* de Jakub Józef Orliński

²³ «Un artista per qui les contradiccions no signifiquen cap problema. Canta, de fet, en les notes més agudes, però tot i així amb una gran masculinitat».

Per altra banda, l'àlbum en solitari de Jakub Józef Orliński, titulat *Anima Sacra* (Orliński et al., 2018a) es centra en obres de música religiosa enregistrades per primera vegada de compositors poc coneguts de l'escola napolitana. Amb aquest CD, a diferència del comentat anteriorment, sembla que Orliński es vol allunyar dels papers d'heroi amant, que són els que canten més sovint els contratenors actuals —i encara més si es té en compte que es tracta del primer enregistrament del contratenor polonès, ja que defineix la seva línia interpretativa però també discursiva a altres nivells—. Així doncs, sembla que Orliński s'allunya de la relació entre veu i cos, ja que a través de la religiositat i l'espiritualitat sembla que la música estigui deslligada de qualsevol sensació carnal, abandonant així la idea de «cos cantant», tal com apunta el títol del disc, identificant l'ànima del cantant com a sagrada. Les respostes a algunes entrevistes que s'han analitzat anteriorment també reforcen aquesta teoria que deslliga la música de la corporalitat. Tot i així, la portada del CD (imatge 28) té un alt component eròtic, i que per tant es lliga indiscutiblement amb una corporalitat sexualitzada, que s'analitzarà en el següent apartat.

3.2.3.3. PÀGINA WEB

El fet que Jakub Józef Orliński només hagi publicat un enregistrament en solitari fins al moment marca en gran mesura l'estil de pàgina web del contratenor (ironBuilt, s.d.). A la pàgina principal hi apareix la portada d'aquest enregistrament (imatge 29), *Anima Sacra*, amb un reproductor per a escoltar-ne un fragment i una cita que s'intueix que és d'un mitjà de comunicació i que està parcialment tapada pel logotip del segell discogràfic, en aquest cas *Erato*, demostrant així alguns errors d'edició. Si bé aquesta secció ens podria fer pensar en un enfocament de *product*, ja que està dedicada a la promoció del disc, el segon apartat es correspon a la biografia, relacionat amb l'aspecte *persona* o *performer* i, a diferència d'altres pàgines web analitzades, apareixen els apartats «audio» i «video», amb cinc enregistraments al primer i nou al segon, cosa que reforça el caràcter de *performer*. L'apartat de fotografies, que ve a continuació, presenta una quantitat considerable d'imatges, classificades en retrats, concert, òpera i *off stage*. Aquesta darrera categoria és la que conté més fotografies, més del doble que la majoria de les altres categories. Aquest aspecte reforça un enfocament cap al fenomen *persona* del contratenor, tot i que els altres apartats reforçarien el fenomen de *performer*. Els apartats restants, corresponents al calendari de concerts i al contacte, estan enfocats en el plantejament de *product*.



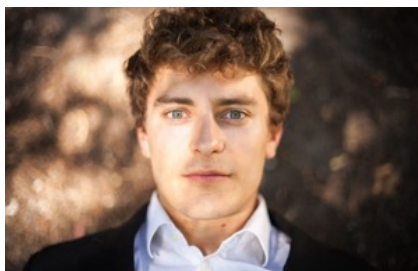
Imatge 29: imatge de la pàgina principal

Així doncs, des del punt de vista de les tres *p* de Navickaitė-Martinelli, podríem concloure que la pàgina oficial de Jakub Józef Orliński troba un equilibri bastant igualitari entre tots tres enfocaments. Potser el fenomen *persona* és el que queda en un pla més secundari a primera vista, però queda compensat amb la gran quantitat de fotografies personals —sobretot les que mostren el contratenor en un ambient completament deslligat de la interpretació musical—, bastant superior a la de les altres pàgines analitzades, i per la presència d'enllaços a les xarxes socials *Facebook*, *Instagram* i *YouTube*, on el contratenor polonès és molt actiu.

Per analitzar el contingut figuratiu de les imatges, ens centrarem en la que apareix a la pàgina principal que, com s'ha dit, pertany a la portada de l'únic enregistrament en solitari del contratenor, i en les fotografies de l'apartat «photos» que es corresponen als subapartats «portraits» i «off stage» seguint el mateix criteri que s'ha utilitzat per a seleccionar les fotografies de Philippe Jaroussky. La quantitat de fotografies analitzades en aquest cas és força considerable i molt més elevada que en els altres casos. És per això que les representacions d'Orliński en aquestes imatges esdevindrà més diversificada i complexa, ja que, a més, la contraposició entre les imatges més formals —que són les que es troben dins l'apartat «portraits»— i les més informals —que són la majoria de les imatges de l'apartat «off stage»— presenten dues imatges completament diferents del contratenor.

Amb tot, podem concloure que Jakub Józef Orliński vol mostrar diferents facetes de la seva vida. Per una banda les imatges que formen part del subapartat «portraits» (imatges 30, 31, 32, 33, 34, 35 i 36) mostren un Orliński seductor, cosa que transmet a través de la

mirada directa a càmera i el mig somriure. La posició del cos (imatges 30, 31, 34 i 35), que podria denotar certa fatxenderia, es relaciona amb la jerarquia o la superioritat pròpia de la masculinitat hegemònica, però també podria significar un cert aire d'informalitat. Per altra banda, el contratenor duu un vestit clàssic, cosa que denota una classe social elevada, una certa violència pròpia del món dels negocis i l'exaltació de la figura masculina, tots tres elements susceptibles de ser relacionats amb la masculinitat hegemònica.



Imatge 30: imatge de l'apartat «photos/portraits» 30



Imatge 31: imatge de l'apartat «photos/portraits» 31



Imatge 32: imatge de l'apartat «photos/portraits»



Imatge 33: imatge de l'apartat «photos/portraits»



Imatge 34: imatge de l'apartat «photos/portraits»

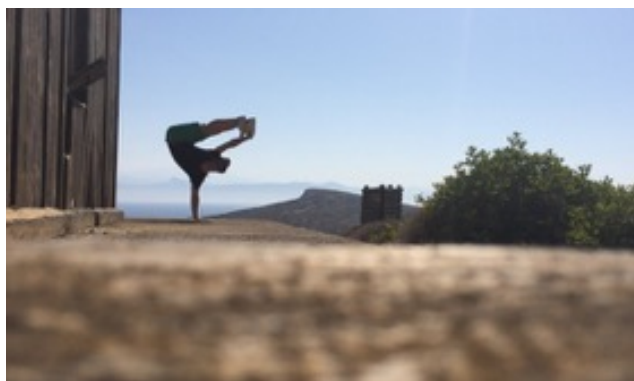


Imatge 35: imatge de l'apartat «photos/portraits»



Imatge 36: imatge de l'apartat «photos/portraits»

A les fotografies del subapartat «off-stage» veiem un Orlínski més urbà, no només per la seva vestimenta, sinó per l'entorn i pel seu comportament, cosa que denota una informalitat que rebutjaria la jerarquia i la superioritat pròpies de la masculinitat, però pel contrari la reforçarien a través de certa violència i agressivitat, pròpies de l'ambient urbà. Aquest component es ressalta sobretot quan apareix ballant *breakdance* (imatges 37, 38, 39, 40, 41 i 42), dansa que es pot relacionar amb molts aspectes associats a la masculinitat hegemònica, com són la violència, l'esportivitat, l'exaltació de la musculatura, etc., reforçats per aquelles fotografies on veiem el seu tors nu (imatges 38, 43 i 44), que, per altra banda, també denota un component sexual i eròtic. És per això que la figura del contratenor polonès apareix sovint sexualitzada, aprofitant la forma física del seu cos i l'esportivitat representada a través del *breakdance*, mostrant així una certa promiscuïtat sexual.



Imatge 37: imatge de l'apartat «photos/off stage»



Imatge 38: imatge de l'apartat «photos/off stage» 45



Imatge 39: imatge de l'apartat «photos/off stage» 50



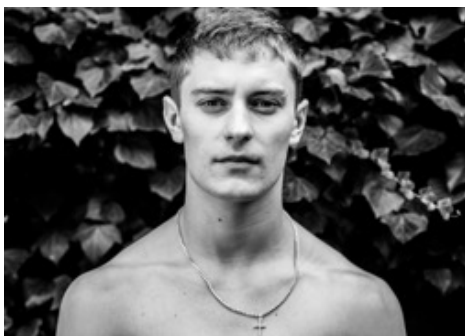
Imatge 40: imatge de l'apartat «photos/off stage» 51



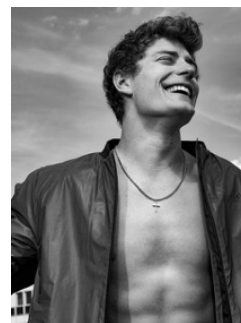
Imatge 41: imatge de l'apartat «photos/off stage» 52



Imatge 42: imatge de l'apartat «photos/off stage» 54



Imatge 43: imatge de l'apartat «photos/off stage» 29



Imatge 44: imatge de l'apartat «photos/off stage» 42

No obstant això, també el podem observar com un personatge més proper i afable en totes les imatges en què apareix amb un somriure pronunciat (per exemple: imatges 44, 45, 46, 47 o 48), que no són poques, i fins i tot en aquelles que tenen un to burleta o còmic (imatges 46, 49 i 50). A més, és fàcil veure que hi ha poques fotografies on aparegui una figura dominant o amb aires de superioritat, així com amb una expressió facial que connoti agressivitat o violència.



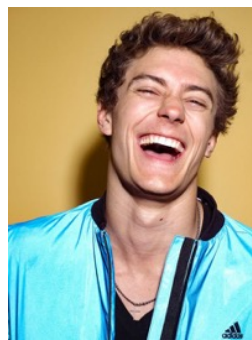
Imatge 45: imatge de l'apartat «photos/off stage» 37



Imatge 46: imatge de l'apartat «photos/off stage» 41



Imatge 47: imatge de l'apartat «photos/off stage» 44



Imatge 48: imatge de l'apartat «photos/off stage» 47



Imatge 49: imatge de l'apartat «photos/off stage» 49



Imatge 50: imatge de l'apartat «photos/off stage» 53



Imatge 51: imatge de l'apartat «photos/off stage» 46

Finalment és interessant observar el fet que Orliński dugui en diverses ocasions una creu penjada del coll (imatges 43, 44, 48, 50 i 51), que és un símbol indiscutible de la religió cristiana, que es podria explicar pel seu origen polonès i que denotaria una moralitat catòlica, però per altra banda també pot haver-hi una resignificació d'aquest símbol, com ha passat amb altres artistes d'un àmbit més popular o *mainstream*, com podria ser el cas de Madonna.

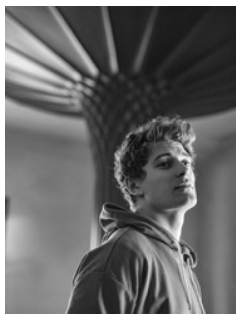
Així doncs, podem observar un Orliński versàtil o fins i tot amb una certa fluïdesa, ja que hi ha elements que sustenten la idea de masculinitat hegemònica, com poden ser el vestit clàssic i la seducció o la violència i l'esportivitat pròpia del *breakdance*; i, en canvi, n'hi ha d'altres com l'afabilitat, la proximitat i la informalitat que la subvertirien.



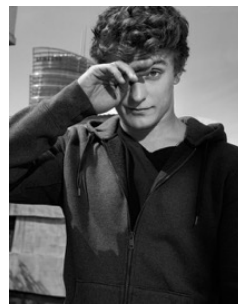
Imatge 52: imatge de l'apartat «photos/off stage»



Imatge 53: imatge de l'apartat «photos/off stage»



Imatge 54: imatge de l'apartat «photos/off stage»



Imatge 55: imatge de l'apartat «photos/off stage»



Imatge 56: imatge de l'apartat «photos/off stage»

3.2.4. XAVIER SABATA

Xavier Sabata és un contratenor català nascut a Avià el 1976. La seva formació com a actor a l'Institut del Teatre fan de Sabata un contratenor amb una gran versatilitat dalt dels escenaris. La seva formació musical comença amb el saxòfon i posteriorment es forma com a cantant a l'Esmuc i a la Hochschule für Musik Karlsruhe en l'especialitat de Lied. A més de quatre enregistraments en solitari, compta amb una discografia extensa en col·laboració amb altres cantants. Ha interpretat òperes dels segles XVII i XVIII en nombroses ocasions, però el seu repertori arriba fins al Lied i la composició contemporània.

3.2.4.1. PREMSA

Tot i que s'ha recollit i analitzat una quantitat considerable d'entrevistes a Xavier Sabata per intentar desxifrar quin és el seu discurs públic, sobretot ens centrarem en l'entrevista de Platea Magazine realitzada per Alejandro Martínez l'agost del 2018 (Martínez, 2018) en què les qüestions de gènere i altres temes relacionats amb alguns estereotips són abordats tant per l'entrevistador com per l'entrevistat de manera oberta i amb certa profunditat. Així doncs, aquesta entrevista esdevindrà l'eix principal des del qual s'articularà aquesta secció del treball, mentre que les altres entrevistes podran servir per complementar la informació que no hagi aparegut de manera tan explícita en aquesta.

Xavier Sabata té molt clara l'ambigüïtat que pot generar una veu com la de contratenor, però creu que aquesta ambigüïtat sovint pot portar a estereotips i aquests s'han de trencar. És per això que creu necessari «normalizar la presencia del contratenor para que no se asocie de alguna manera al personaje raro» (Martínez, 2018), sinó que pugui adquirir un rol en igualtat de condicions amb els altres intèrprets. És important, doncs, el fet que ja hi hagi hagut contratenors de generacions anteriors que hagin fet un camí cap a aquesta normalització, que es pot entendre com una manera de portar al pla performatiu la normalització d'allò diferent a un nivell més general. S'ha d'entendre aquí, doncs, que el contratenor forma part d'allò diferent en tant que no representa la masculinitat hegemònica amb la seva tessitura de veu. Pel que fa al gènere, la podríem entendre com una acceptació d'aquelles identitats que defugen el gènere binari i que, per tant, no s'adaptin a la norma convencionalment acceptada.

A més, tot i que la relació amb els castrats dels segles XVII i XVIII és evident per Sabata, ja que és el repertori que solen cantar i el més ampli que tenen a la seva disposició, segons el contratenor català, els cantants amb aquesta tipologia de veu no s'han de restringir a

aquest repertori, sinó que poden interpretar obres pensades per altres tipologies de veu, com s'ha fet tan sovint amb els Lieder de Schubert o Schumann. Tot i així, pel que fa als papers operístics fora del repertori per a castrats, sembla que Sabata es centra en papers masculins, com podria ser l'Octavian d'*El cavaller de la rosa* de Richard Strauss. No parla, doncs, en cap moment, de papers concrets que representin rols femenins, tot i que afirma que n'ha interpretat en més d'una ocasió.

Aquest intent d'optar a un repertori el més ampli possible per als contratenors pot respondre a la idea de fluïdesa que Sabata demostra en altres qüestions per les quals se'l pregunta, que també queda clara en l'entrevista al diari *El Mundo* (Blánquez, 2018), on afirma que es veu «complejo, un día ángel y al otro demonio. Necesito experimentar nuevas psicologías, y por eso me gusta hacer personajes femeninos». Mentre que la restricció al repertori dels castrats podria esdevenir una espècie de cotilla de gènere semblant a l'analogia gènere-sexe, aquesta fluïdesa en el repertori es pot equiparar a una fluïdesa en el gènere que, això sí, sembla que es limita als escenaris, amb una creença bastant manifesta en què aquests poden esdevenir una plataforma vàlida per a la subversió d'aquesta rigidesa. De fet, ell mateix afirma que pot «ser muy masculino, muy femenino o incluso muy andrógino si me lo propongo», tot i que veu en el cos una limitació que reafirmaria d'alguna manera la correspondència entre sexe i gènere quan, referint-se a l'androgínia, diu que «esto último algo menos, porque mi fisonomía marca algunos límites».

De fet, quan se li pregunta pel repertori que el representa millor, Sabata respon que li interessa molt el repertori operístic del segle XVII per la seva gran teatralitat (Pujol, 2015). És important recordar que aquest repertori, centrat a Venècia amb noms com Cavalli, Landi, Mazzochi o Cesti, destaca per l'ús reiterat de l'ambigüitat pròpia del carnaval de la ciutat (McClary, 2012: 104-126).

En les entrevistes analitzades Sabata intenta defugir de la comparació de la veu del contratenor amb la veu d'una dona, dient que «un contratenor no imita a una mujer ni utiliza una voz falsa» (Martínez, 2018), cosa que pot portar a pensar en un intent de desmuntar categories creades a partir dels estereotips, i que alhora desmunta la idea d'ambigüitat. Defineix la veu del contratenor com una veu masculina que utilitza una tècnica vocal concreta que, a més, no és més o menys natural que qualsevol altra tècnica, cosa que entronca perfectament amb aquesta idea de normalització esmentada anteriorment.

En el moment de la publicació del seu disc *Handel: Bad Guys* hi va haver un gran interès a la premsa per l'elecció d'aquest tipus de repertori per part de Sabata, que per altra banda també va ser suscitat i explotat pel mateix contratenor, ja que indica el següent: «Estoy muy contento porque para mí supuso una declaración de intenciones de cómo escojo el repertorio y cómo me gusta ponerlo en la sala de conciertos». Queda clar, d'aquesta manera, que l'elecció del repertori per a un disc és una decisió personal, ja que els entén com a «proyectos de desarrollo personal, de búsqueda personal, de afrontar distintos repertorios o de afrontar el repertorio de formas distintas» (Hilara, 2019), mentre que la interpretació de rols operístics dalt dels escenaris és, segurament, un encàrrec.

Així doncs, l'elecció del disc anomenat anteriorment demostra la preferència de Sabata pels rols que tenen un component malvat, que es podria associar fàcilment a la idea de masculinitat hegemònica basada en la violència pròpia del control de les fronteres, però en aquest cas és poc probable que sigui així. El que vol demostrar el contratenor català amb l'elecció d'aquest repertori és la complexitat teatral de la qual parla en diverses ocasions. Aquesta complexitat també la utilitza per deslligar l'imaginari referent a la veu del contratenor com a «veus pures, angelicals» i afirma que «un contratenor pot ser tant dramàtic o terrenal com angelical, i tant masculí com femení» (Jarrod, 2013), cosa que reafirma l'ambigüitat i la fluïdesa mencionades anteriorment. Tot i així, cal tenir en compte que el rebuig de Sabata per alguns papers que considera més angelicals es deu, també, a una qüestió pragmàtica i tècnica, ja que posa de manifest que no pot ser «com alguns contratenors alemanys o anglesos: la meua veu és gran i fosca i es tracta d'anar a favor meu» (Pujol, 2015).

Finalment cal tenir en compte el rebuig de Sabata cap als contratenors que volen demostrar la seva masculinitat tot i tenir una veu aguda i és per això que diu «psicològicament t'hi has de trobar, hi ha col·legues que diuen “jo canto com a contratenor però sóc un home”. No hi ha d'haver aquesta distància, has de ser conseqüent entre el que fas i el que ets» (Porter, 2013). Aquí es pot veure el trencament de Sabata amb un estereotip normalitzat, en què la veu greu esdevé una característica indestruïble de la masculinitat i és per això que alguns contratenors han de potenciar els altres atributs que fan referència a aquesta virilitat per ser tractats com a *verdaders homes*. Sabata també parla d'això contestant a una pregunta de Martínez sobre el vincle entre contratenors i homosexualitat i afirma que «no hay ningún vínculo directo entre contratenores y

homosexualidad y al mismo tiempo los hay todos» (Martínez, 2018) i defensa, per tant, que aquesta connexió automàtica forma part d'un clixé o un prejudici.

3.2.4.2. *REPERTORI*

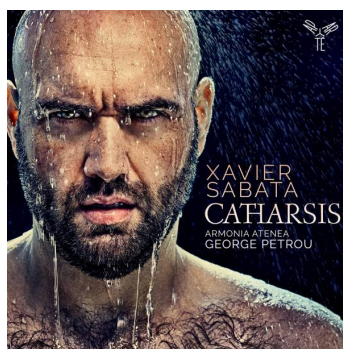
Xavier Sabata és probablement el contratenor que té més present que l'elecció del repertori pot ser una eina per a crear una identitat, com afirma en algunes de les entrevistes analitzades anteriorment. És per això que, al contrari que molts dels enregistraments dels altres contratenors, els àlbums de Sabata estan dedicats a conceptes concrets i no només a un compositor o a un castrat.

És el cas del seu primer enregistrament dedicat als papers de personatges malvats de les òperes de Georg Friedrich Händel, sovint moguts per la gelosia, la venjança o la cobdícia. És per això que el títol d'aquest primer disc és *Handel: Bad Guys* (Sabata et al., 2013). Si bé és cert que en aquest enregistrament només hi apareixen àries operístiques d'un sol compositor, el fil conductor que les uneix és la maldat dels personatges que les canten. D'alguna manera, Sabata, com apunta a moltes de les entrevistes, vol jugar amb la teatralitat que el caracteritza, fins i tot en els enregistraments sense imatge. Així doncs, el contratenor català en aquest cas vol mostrar una imatge violenta i agressiva, fins i tot malvada, a través del repertori, que es podria lligar directament amb molts dels aspectes que s'associen a la masculinitat hegemònica explicats anteriorment. Així ho demostren també les fotografies que es corresponen a aquest àlbum, que s'analitzaran en el següent apartat, ja que apareixen a la seva pàgina web.

En contra d'aquesta agressivitat i violència, el segon CD de Sabata (Sabata et al., 2014) està dedicat a una sèrie de composicions que es podrien classificar com a *hedonistes* escrites per compositors que estaven al voltant de la noblesa italiana de principis del segle XVIII i fins i tot alguns d'ells en formaven part. Aquest caràcter hedonista es trasllada en el títol de l'enregistrament, *I Dilettanti*, és a dir, els diletants, aquells que no tenen preocupacions i es delecten amb la música. Aquest aire despreocupat permet a Sabata presentar una teatralitat completament oposada a la que mostra en el seu primer enregistrament, demostrant així un gust i obstinació per la versatilitat, que es podria traduir en fluïdesa si ens referim al gènere.

La paraula *catarsi* es refereix a la purificació dels afectes de l'ànima i per tant té un component moralitzant, que segons Sabata es trasllada directament a l'*opera seria* italiana a través dels llibrets d'Apostolo Zeno. En el seu disc *Catharsis* (Sabata et al., 2015a) vol

mostrar aquest element moralitzant a través d'àries d'òperes que transmetin aquesta idea de catarsi. Una vegada més Sabata presenta un disc temàtic, que demostra la fluïdesa i la versatilitat del contratenor. És interessant fixar-se en la portada d'aquest CD (imatge 57), ja que apareix despullat sota l'aigua d'una cascada o de la pluja, simbolitzant així la purificació de l'ànima, però sempre tenint el cos present que, a més, en aquest cas té un alt component eròtic.



Imatge 57: Portada de l'enregistrament Catharsis de Xavier Sabata

En aquest enregistrament podem trobar àries de personatges que representen el rol d'heroi amant, però en aquest cas no són tractats com a tal, ja que allò que és important en ells és aquesta purificació de l'ànima, i no tant el paper que representa la masculinitat, pel component marcial de l'heroi, i la feminitat, pel component venusià de l'amant. Aquesta darrera vessant es troba sobretot en *Miracolo d'Amore* (Sabata et al., 2016a), però des de la perspectiva del segle XVII amb duets amorosos d'òperes de Francesco Cavalli. Finalment, en el seu últim enregistrament, *L'Alessandro Amante* (Sabata et al., 2018) sí que explota el rol d'heroi amant, aquesta vegada a través del personatge d'Alexandre Magne, que ha estat el personatge històric més tractat en la història de l'òpera. En aquest cas, Sabata, com bé diu en el llibret del CD, vol representar els dos vessants de l'heroi amant des de l'oposició de caràcters: un de més violent, que es relaciona directament amb la masculinitat, i un altre més afable, associable a la feminitat. Tot i que el contratenor vol reforçar l'element "amant" del binomi "heroi amant", cau en una dicotomia en els caràcters, que també es podria traduir en una dicotomia de gènere, encara que en aquest cas el personatge esdevé una figura ambivalent, cosa que es pot lligar directament amb una de les visions dels castrats dels segles XVII i XVIII explicats a l'apartat 2.3.

3.2.4.3. PÀGINA WEB

La pàgina web de Xavier Sabata (daPonte Media, s.d.-b) és, potser, la que està més enfocada cap al fenomen *persona*. El fet de no tenir cap contracte exclusiu amb un segell

discogràfic, a diferència dels altres contratenors, li permet tenir un control més ampli dels continguts de la seva pàgina web.



Imatge 58: pop-up publicitari de l'enregistrament L'Alessandro Amante

Tot i que només entrar a la pàgina apareix un *pop-up* de promoció de l'últim enregistrament del contratenor català titulat *L'Alessandro amante* (imatge 58), aquest desapareix després d'uns segons. A continuació veiem quatre fotografies a pantalla completa que van apareixent alternativament amb la figura del contratenor en diferents entorns, amb diferents vestuaris i amb comportaments diferents (imatges 59, 60, 61 i 62). El menú, que queda amagat a la part superior esquerra, té un paper secundari en aquesta pàgina, ja que des de la pantalla d'inici podem accedir a molts dels continguts.



Imatge 59: Imatge de la pàgina principal



Imatge 60: imatge de la pàgina principal



Imatge 61: imatge de la pàgina principal



Imatge 62: imatge de la pàgina principal

Si anem baixant, veiem un apartat on es mostren els propers concerts, cosa que fa pensar en un enfocament de *product* o fins i tot de *performer* i més avall trobem un recull d'entrevistes a diferents mitjans. El caràcter d'aquestes entrevistes, a excepció d'una, reforcen el plantejament de *persona* de la pàgina, ja que no es tracta d'entrevistes enfocades en l'activitat professional de Sabata, sinó que es centren en la seva projecció com a personatge públic. Seguidament apareix un apartat canviant amb cites de diferents mitjans que es refereixen a l'activitat de Sabata dalt dels escenaris i més avall una selecció dels seus enregistraments, cosa que se centraria més en els fenòmens *performer* i *product* respectivament, el primer d'aquests complementat amb la mostra d'alguns enregistraments que apareix al final de la pàgina. Entremig, però, hi ha una cita fixa de Sor Maria Keyrouz, una de les pioneres de la interpretació música antiga amb criteris històrics, que diu «singing offers the only opportunity to express a truth that would otherwise be left unheard». Entenent que aquesta cita és una reflexió que el contratenor comparteix, la podríem classificar dins el fenomen *persona*.

Per altra banda, al menú hi apareix en primer lloc l'apartat dedicat a la biografia, altra vegada enfocat en el factor *persona* i seguidament la programació de concerts, en aquest cas redundant si tenim en compte que ja apareix a la pàgina principal. La galeria d'imatges, que ocupa el tercer lloc en el menú, apunta altra vegada al fenomen *persona*, però també al de *performer*, ja que a dins hi veiem fotografies i vídeos de Sabata en concert o actuant. L'apartat «blog» és també redundat, com ho serà també el d'enregistrament, ja que recullen les entrevistes i els enregistraments —tot i que se n'amplia la llista— que es mostren a la pàgina principal. L'apartat de premsa està enfocat al fenomen *performer*, ja que consisteix en un recull de cites de crítiques en mitjans de comunicació. Finalment apareix l'apartat de contacte.

A més de les quatre imatges esmentades que apareixen alternativament a la pàgina principal, també s'han analitzat aquelles fotografies que es troben dins l'apartat «gallery» i en el subapartat «portraits», seguint el mateix criteri que s'ha utilitzat amb els altres contratenors. La imatge corresponent a la portada del disc que apareix al *pop-up* publicitari també s'ha analitzat.



Imatge 63: imatge de l'apartat «gallery/portraits»

Després de realitzar l'anàlisi de les imatges que apareixen a la pàgina web de Xavier Sabata, podem concloure que el contratenor català té la intenció de mostrar-se en general com un personatge violent, altiu i dominant, fet que culmina la imatge 63, d'una violència gairebé extrema dins els canons que s'han anat veient en l'anàlisi d'imatges de tots els contratenors, però que també és observable en la imatge 58, que precisament és la primera que es mostra en entrar a la pàgina web després del *pop-up* publicitari. En aquesta imatge, que està plantejada des d'un enfocament de contrapicat, que dona una sensació de jerarquia, poder i força del personatge, podem veure Sabata amb una expressió seriosa i altiva, reforçada per la fatxenderia representada per la posició corporal de Sabata, amb

les mans a les butxaques i el pit manifestament obert. El vestuari en aquest cas també és un símbol d'aquesta superioritat i jerarquia, així com denota també l'exaltació de la musculatura.

També és cert que hi ha algunes excepcions en què el cantant es mostra afable i pròxim, sense cap mena de maldat o altivesa (imatges 62, 64 i 65), cosa que per altra banda demostra la seva versatilitat teatral. És interessant, a més, veure com Sabata aprofita el seu físic per reforçar aquesta imatge de violència i agressivitat, pròpia de la masculinitat hegemònica, no només a través del vestuari, sinó també a través dels contrastos de llum que presenten les imatges.



Imatge 64: imatge de l'apartat «gallery/portraits»



Imatge 65: Imatge de l'apartat «gallery/portraits»

El component sexual i eròtic no són tampoc una excepció en aquestes imatges. La invitació al sexe és força evident a través d'una mirada seductora, reforçada per l'entorn i la posició corporal de les imatges 61 i 66, que en aquest cas és estirat sobre un teixit. Aquesta seducció, però, es dona gairebé sempre des d'un rol dominador i agressiu, a més d'altiu i a vegades fatxenda (per exemple: imatge 58).



Imatge 66: imatge de l'apartat «gallery/portraits»

L'element divinitzant a través de la llum o de la corporalitat del contractenor (imatge 67) també és present en alguns casos, deslligant d'alguna manera el cos d'un component sexual, tot i que en gairebé totes les imatges apareix algun element que es lliga amb la seducció i, per tant, té una connotació sexual, no només transmesa a través de l'expressió facial, sinó també a través del vestuari, la corporalitat i l'entorn.

Sembla bastant clar que Sabata adopta una actitud o una altra segons l'ambient en el qual es troba, fent gala així de la teatralitat de la qual presumeix en les entrevistes analitzades anteriorment. No deixa de ser curiós, però, que en una gran quantitat de fotografies, el contratenor català es mostri altiu, dominador, violent o agressiu, tots ells adjectius que es refereixen a una masculinitat hegemònica.



Imatge 67: imatge de l'apartat «gallery/portraits»



Imatge 68: imatge de l'apartat «gallery/portraits»



Imatge 69: imatge de l'apartat «gallery/portraits»



Imatge 70: imatge de l'apartat «gallery/portraits»

4. CONCLUSIONS

L'elaboració d'aquest treball ha girat al voltant de dos grans eixos principals. Per una banda, la contextualització històrica, que ajuda a entendre els canvis socioculturals que s'han esdevingut des del segle XVII fins a l'actualitat en referència al gènere i, en conseqüència, a la vocalitat; i, per altra banda, l'anàlisi d'un fenomen musical actual, en què les qüestions de gènere que sorgeixen al seu voltant són, en gran mesura, un resultat d'aquesta construcció històrica canviant.

Pel que fa al primer d'aquests dos grans eixos (capítol 2), s'ha pogut traçar una línia històrica que expliqui quines són les causes de l'associació actual entre veu greu com a símbol de la masculinitat i veu aguda com a símbol de la feminitat, tenint en compte que es produeix un canvi en la vocalitat de l'òpera a finals del segle XVIII, en què la majoria de papers protagonistes masculins passen de ser interpretats per castrats amb veu aguda a ser interpretats per tenors o barítons. La primera d'aquestes causes (capítol 2, apartat 2.1.) és el canvi de model de sexe, que passa de ser considerat únic, amb epifenòmens no essencials que creen un model jeràrquic però divers del gènere abans de la Il·lustració, a un model dicotòmic de dos sexes oposats amb una base sociobiològica que atribueix qualitats diferents i excloents a dones i homes. Com a conseqüència d'això i convertint-se en causa del canvi de vocalitat, hi ha un canvi general en les narratives, en què es deixen de representar arguments històrics per centrar-se en arguments romàntics, on els personatges centrals són una parella de dona i home, reforçant així la dicotomia sexual i de gènere (capítol 2, apartat 2.4.). La cerca de la veracitat en la vocalitat d'aquests personatges, marcada per les qualitats que s'atribueixen a cadascun dels dos sexes, és una de les causes de l'associació entre veu greu i masculinitat. Així i tot, la revolució moral que suposa la Il·lustració que pretén acabar amb la pràctica de l'emasculació per finalitats musicals no es correspon exactament amb aquest canvi en les narratives, cosa que suposa un període en què els personatges que anteriorment havien estat assignats a castrats siguin interpretats per dones, primant la idea que associa jovialitat i heroïcitat amb veu aguda.

A més, l'apartat històric ha servit per classificar les diferents visions referents al gènere que hi havia dels castrats dels segles XVII i XVIII (capítol 2, apartat 2.3.) que, per altra banda, ens serviran per fer una comparativa entre aquests cantants i els contratenors actuals, amb el benentès que el repertori més interpretat per aquests segons és el que va ser compost per als primers. Aquestes visions, que s'han classificat com a *heroi amant*, *nen* i *àngel*, es corresponen a tres visions diferents que fan referència a la sexualitat, que són el

subjecte sexualment actiu, l'objecte sexualment passiu i l'ésser asexual o sexualment neutral. Si bé és cert que en el marc del model dicotòmic de dos sexes i dos gèneres s'ha relacionat sovint el subjecte sexualment actiu amb la masculinitat i l'objecte sexualment passiu amb la feminitat, això no és així en el model de sexe únic, cosa que tindrà conseqüències en el trasllat del repertori dels castrats cap als contratenors actuals. En primer lloc, la visió dels castrats com a herois amants, que sorgeix dels rols operístics que interpretaven, es connecta amb l'ambigüitat sexual pròpia de la seva fisiologia, que lliga el component heroic amb la masculinitat i el component amorós o sexual amb la feminitat. La visió del castrat com a nen, que es construeix per les seves semblances físiques i fisiològiques amb un infant, fa que esdevingui un objecte de desig sexual a través de la pederàstia, ja que en la seva defensa es fa al·lusió al fet que el nen és més perfecte que la dona pel fet de tenir genitals masculins, però alhora, les seves característiques físiques són semblants a la del cos femení. La relació de la veu aguda amb la divinitat i el fet que el castrat no tingui capacitat reproductiva el converteixen en un ésser asexual i, per tant, també angelical.

El segon gran eix s'ha centrat en la construcció d'identitats de gènere en quatre contratenors actuals a través de fenòmens que giren entorn de la performance musical (capítol 3). Pel que fa a la identificació dels mitjans pels quals aquests contratenors transmeten la seva identitat de gènere que es plantejava als objectius d'aquest treball, s'ha decidit acotar aquests mitjans a només tres. Si bé és cert que hauria estat interessant analitzar la vocalitat i la teatralitat d'aquests contratenors, aquesta serà una tasca que s'haurà de realitzar en investigacions futures, ja que les dimensions d'aquest treball i els recursos que s'hi han pogut destinar no ho han permès. En canvi, sí que s'han pogut analitzar tres fenòmens fonamentals per a la creació d'aquesta identitat: el discurs a la premsa i els mitjans de comunicació (capítol 3, subapartats 3.2.1.1., 3.2.2.1., 3.2.3.1. i 3.2.4.1.); l'elecció del repertori (capítol 3, subapartats 3.2.1.2., 3.2.2.2., 3.2.3.2. i 3.2.4.2.); i el discurs a les pàgines web personals, centrant-nos en el seu disseny i les imatges que contenen (capítol 3, subapartats 3.2.1.3., 3.2.2.3., 3.2.3.3. i 3.2.4.3.). És important destacar que es tracta de tres fenòmens de naturalesa completament diferent. Mentre que a la premsa, el que diuen els contratenors és explícit i el contingut es pot analitzar força literalment, en els altres mitjans s'ha de fer una anàlisi més profunda del discurs, intentant trobar els seus significats implícits a través d'un procés d'interpretació.

A través d'aquesta anàlisi s'ha pogut concloure que els quatre contratenors tenen visions diferents pel que fa a la seva identitat de gènere en relació a la subversió de la masculinitat hegemònica que comporta la seva vocalitat. Una de les característiques importants d'aquesta identitat de gènere és la que es deriva de la relació entre veu i cos, que en aquest treball s'ha centrat en el concepte «cos cantant» (Aguilar-Rancel, 2017). En el cas de Philippe Jaroussky i Xavier Sabata, aquesta relació és molt clara i acceptada per part dels dos. Tant és així que la troben indestruïble i és per això es pot relacionar aquest lligam amb la sexualitat. En aquests dos casos, doncs, és evident que els contratenors troben en la veu una possibilitat per a construir una identitat de gènere. No passa el mateix amb Franco Fagioli, que no fa cap mena d'al·lusió a aquesta relació i tampoc es veu demostrada en cap mitjà dels que s'han analitzat. Tanmateix, Jakub Józef Orliński sembla transmetre una idea contrària a la relació entre veu i cos, ja que afirma en diverses ocasions que l'expressió artística del cant és de caràcter espiritual i, per tant, deslligada de qualsevol associació amb la sexualitat. És curiós com, per altra banda, en les imatges que apareixen a la seva pàgina web mostra un cos a vegades sexualitzat, no només a través de la dansa, sinó també a través del vestuari o altres elements corporals.

La naturalesa de la seva vocalitat és també un aspecte a tenir en compte a l'hora d'analitzar la seva identitat de gènere. El cert és que cadascun d'ells té una visió diferent respecte a aquesta naturalesa. Mentre que Xavier Sabata és l'únic que demostra una normalització total de la veu de contratenor, argumentant que qualsevol tipologia de vocalitat clàssica és antinatural, els altres contratenors accepten, sigui explícitament o de manera implícita, que la veu del contratenor no és *normal*, expressant en diverses ocasions la contraposició amb altres tipologies vocals que sí que s'hi considerarien, com les de tenor o baríton. Fagioli, per la seva banda, relaciona la veu del contratenor amb la veu femenina, i ho justifica a través de la seva formació en l'escola del *bel canto* i la seva inspiració en les mezzosopranos italianes, cosa que es pot relacionar amb els atributs associats a la masculinitat i a la feminitat a través de la dicotomia de gènere, entenent que la veu aguda és exclusivament femenina. En contra d'aquesta idea, Jaroussky associa la seva tipologia de veu amb la infància, cosa que es pot lligar amb una de les visions dels castrats dels segles XVII i XVIII. El contratenor francès té molt clar aquest lligam amb el passat, ja que afirma que l'ambigüïtat que genera la seva veu en connexió amb la veu dels castrats té molt a veure amb l'ambigüïtat sexual pròpia de la postmodernitat, cosa que demostra en els seus enregistraments, sobretot en el darrer d'ells (Jaroussky et al., 2019). Orliński, en canvi, torna a recórrer a l'espiritualitat per explicar la naturalesa de la

seva veu, ja que, a més de no considerar-la normal, la qualifica d'intrigant, misteriosa i bella. Aquest aspecte, certament, es manifesta en el seu únic enregistrament, centrat en música religiosa (Orliński et al., 2018a).

En el repertori és on trobem un lligam més intens amb la realitat dels castrats dels segles XVII i XVIII. Si bé els personatges d'heroi amant són interpretats pels quatre contratenors sense excepció, l'elecció del repertori demostrarà que existeixen visions diferents sobre aquests personatges. L'únic enregistrament on Jakub Józef Orliński interpreta un paper d'heroi amant és l'àlbum *Enemies in Love* (Orliński et al., 2018b), on interpreta duets d'amor amb una cantant femenina. És per això que s'ha d'entendre que Orliński té una visió romàntica d'aquest tipus de repertori, molt deslligada de les concepcions de gènere dels segles XVII i XVIII i es centra, per tant, en la dicotomia sexual i de gènere, tenint en compte que aquests duets no formaven part de la centralitat del repertori de l'*opera seria* italiana. El mateix passa amb Sabata en l'àlbum *Miracolo d'Amore* (Sabata et al., 2016a). Per altra banda, la majoria dels enregistraments de Jaroussky i tots els de Fagioli dedicats a herois amants es centren en personatges històrics com compositors o cantants i és per això que no hi ha una relació directa amb les qüestions de gènere. Sabata, en canvi, organitza els seus enregistraments en solitari de manera temàtica, aprofitant les possibilitats teatrals de les tipologies de personatges. En el seu enregistrament *Handel: Bad Guys*, per exemple, Sabata vol mostrar el component violent i pervers d'alguns papers per a castrat de Georg Friedrich Händel, demostrant així atributs que actualment s'associen a la masculinitat hegemònica. Si bé és cert que en el període anterior a la Il·lustració l'aspecte sexual s'associava amb la feminitat i, per tant, el vessant amorós en els rols operístics formava part d'aquesta feminitat, Sabata, en el seu enregistrament *L'Alessandro Amante*, es mostra com un personatge seductor i amb una promiscuïtat sexual manifesta, atributs actualment associats a la masculinitat hegemònica.

Una vegada més, Xavier Sabata és el contratenor que està més obert a mostrar la seva identitat de gènere en els mitjans si ens fixem en la seva pàgina web, que és la que té un enfocament més personal de les quatre pàgines analitzades. Tot i així, en l'anàlisi de les imatges es pot percebre una multiplicitat d'intencions que, per altra banda, respon a la teatralitat pròpia del contratenor català. Tanmateix, és interessant observar que una gran quantitat de les seves imatges demostren un reforç de la masculinitat hegemònica, tal com passarà amb la resta de contratenors. En aquest cas, aquest reforç es veu a través d'imatges que transmeten una violència emfàtica, que es corresponen a les imatges del disc *Handel:*

Bad Guys, juntament amb altres que mostren una clara sexualització del personatge. Si bé és cert que la primera imatge que observem de Fagioli a la seva pàgina web transmet una altivesa i agressivitat pròpia de la masculinitat, les seves imatges es presenten més neutrals pel que fa al gènere que les dels altres contratenors. El contratenor que presenta una complexitat més gran pel que fa al gènere en les seves imatges és Philippe Jaroussky, ja que hi ha alguns elements que es podrien considerar com a propis de la masculinitat hegemònica, però d'altres que la rebutgen completament, com són l'homoerotisme o la sinuositat del cos. Finalment, Orliński es mostra en facetes diferents, amb alguns elements que demostren una masculinitat hegemònica a través de la cultivació del cos i l'activitat física amb un fort component eròtic, però alhora amb altres que demostren afabilitat i proximitat.

És interessant observar com, en alguns casos, els discursos en els diferents mitjans analitzats es contradueixen. És el cas, per exemple de Jakub Józef Orliński, que en el discurs verbal rebutja qualsevol associació entre veu i cos, però en canvi, a la seva pàgina web i a la portada del seu enregistrament, mostra una imatge completament sexualitzada. En el cas de Sabata, defensor d'una fluïdesa teatral, que es trasllada en una fluïdesa de gènere, mostra una gran quantitat d'imatges que reforcen la masculinitat hegemònica, emmarcada en la dicotomia sexual i de gènere. No obstant això, aquesta fluïdesa també es demostra a les fotografies, tot i que proporcionalment el tipus d'imatge que reforça aquesta masculinitat apareix més que altres que la rebutgen.

Amb tot, podem concloure que el trasllat del repertori dels contratenors en l'actualitat té conseqüències en la recodificació de les realitats de gènere representades per aquests personatges. Els canvis socials, polítics, científics, ideològics i èticomorals de la Il·lustració fan que alguns atributs que en els segles XVII i XVIII s'associaven a un sexe o un gènere concret, en l'actualitat es resignifiquin dins de les coordenades establertes per la dicotomia sexual i de gènere i la centralitat de la parella heterosexual en les narratives actuals. Tanmateix, hi ha alguns aspectes concrets que sí que es poden relacionar directament amb la realitat de gènere dels castrats. L'element divinificant d'algunes imatges o d'algunes eleccions del repertori es poden connectar amb la visió del castrat com a àngel, però seria fal·laç afirmar que existeix una visió anàloga actualment, ja que, com s'ha dit, el marc sociocultural és completament diferent. Així doncs, la relació que s'estableix entre castrats i contratenors és principalment objectual pel que fa al repertori, tot i que hi ha algunes qüestions subjacents, però secundàries, que relacionen les dues realitats de gènere. És

probable que si s'hagués tingut l'oportunitat d'analitzar altres aspectes com la vocalitat i la teatralitat, s'haurien pogut establir més analogies entre castrats i contratenors. Aquesta, doncs, és una tasca que queda per fer en investigacions futures.

Si bé és cert que la veu aguda dels contratenors pot esdevenir una eina per a la subversió de la masculinitat hegemònica pel seu trencament amb l'associació de veu greu i masculinitat, molts dels altres elements de la performance musical dels contratenors reforcen aquesta masculinitat. No obstant això, també és cert que alguns contratenors adopten estratègies subversives en la seva teatralitat i corporalitat, però que per altra banda no són prou manifestes en els mitjans analitzats per trencar amb la dicotomia de sexe i gènere.

La diversitat de visions i identitats de gènere que mostren els quatre contratenors en relació a la performance musical només significa la complexitat del fenomen d'aquests cantants en l'actualitat. Si bé és cert que l'elecció d'aquests quatre contratenors en concret naixia amb la intenció de categoritzar diferents visions paradigmàtiques del gènere en aquesta tipologia de cantants a través de la performance musical, podem afirmar amb seguretat que això no ha estat possible, ja que aquesta categorització esdevé absurda tenint en compte la gran quantitat de diferències i petites contradiccions que sorgeixen en cadascun dels casos. Així doncs, s'han d'entendre com a fenòmens aïllats i personals, que poden presentar semblances entre ells, però que s'han de tractar de manera individualitzada tenint en compte la complexitat que presenten. És per això que en investigacions futures no es descarta ampliar el nombre de contratenors analitzats per tal de tenir una visió el més holística possible del fenomen.

Amb aquest treball, finalment, podem concloure que s'ha contribuït a l'ampliació del concepte de *performance musical* com a eina per a explorar i explicar una realitat musical actual que presenta unes problemàtiques de gènere que expliquen un paradigma sociocultural complex i canviant. És per això que s'ha mostrat una visió molt àmplia d'aquest concepte, en tant que els *performers*, que en aquest cas són quatre contratenors, esdevenen personatges amb una notorietat pública vehiculada a través de la música però que s'expressa a través de molts altres mitjans.

REFERÈNCIES

FONTS PRIMÀRIES

PREMSA

- Barthes, Y. (2018, novembre 5). Invité: Jakub Orłinski, chanteur lyrique et breakdancer. En *TMC*. Recuperat de <https://www.tfl.fr/tmc/quotidien-avec-yann-barthes/videos/invite-jakub-orlinski-chanteur-lyrique-breakdancer.html>
- Blánquez, J. (2018, maig 11). Xavier Sabata, contratenor: «En la ópera hay muchos “sex symbols”». *El Mundo*. Recuperat de <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/05/11/5af0807ee2704e40158b4601.html>
- Borgo, K. S. (2018, octubre 23). Philippe Jaroussky, la perpetua infancia del contratenor. *Vozpópuli*. Recuperat de https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Philippe-Jaroussky-perpetua-infancia-contratenor_0_1183982943.html
- Bravo, J. (2018a, març 10). Franco Fagioli: «Algunas modas son una suerte de castración». *ABC*. Recuperat de https://www.abc.es/cultura/musica/abci-franco-fagioli-algunas-modas-suerte-castracion-201803100230_noticia.html
- Bravo, J. (2018b, octubre 20). Philippe Jaroussky, una voz sobrenatural en el Teatro Real. *ABC*. Recuperat de https://www.abc.es/cultura/musica/abci-philippe-jaroussky-sobrenatural-teatro-real-201810210129_noticia.html
- Brillembourg, H. (2017, juny 6). Franco Fagioli: una voz que derriba uno a uno a los prejuicios existentes. *La Nación*. Recuperat de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/franco-fagioli-una-voz-que-derriba-uno-a-uno-a-los-prejuicios-existentes-nid2030744>
- Bury, L. (2016, setembre 8). Franco Fagioli: «De Cavalli à Puccini, je perçois une ligne historique continue». *Forum Opera*. Recuperat de [/actu/franco-fagioli-de-cavalli-a-puccini-je-percois-une-ligne-historique-continue](https://www.forumopera.com/actu/franco-fagioli-de-cavalli-a-puccini-je-percois-une-ligne-historique-continue)
- Coca, C. (2018, març 23). Franco Fagioli: «Las mezzosopranos son mi modelo vocal». *El Correo*. Recuperat de <https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/franco-fagioli-mezzosopranos-20180324170316-ntrc.html>
- Cooper, K. (2015, maig 1). Philippe Jaroussky on Verlaine. *Presto Classical*. Recuperat de <https://www.prestomusic.com/classical/articles/1250--interview-philippe-jaroussky-on-verlaine>
- Costea, P. (2015, agost 31). Franco Fagioli: “Being countertenor today is not the same as it was some twenty-five years ago”. *The Art of Living Magazine*. Recuperat de https://www.theartofliving.info/arts/music/082015_franco-fagioli-being-countertenor-today-is-not-the-same-as-it-was-some-twenty-five-years-ago/
- Culla, J. B. (2016, novembre 13). Philippe Jaroussky: “La música de Bach necessita una mica d'imperfeció per ser més humana”. *Ara*. Recuperat de https://www.ara.cat/cultura/Philippe-Jaroussky-Bach-necessita-dimperfeccio_0_1686431395.html
- Eberstadt, F. (2010, novembre 19). A Man Who Sings Like a Woman. *The New York Times*. Recuperat de <https://www.nytimes.com/2010/11/21/magazine/21soprano-t.html>

- EFE. (2017, novembre 12). El virtuoso Philippe Jaroussky: He alcanzado la sencillez. *eldiario.es*. Recuperat de https://www.eldiario.es/cultura/virtuoso-Philippe-Jaroussky-alcanzado-sencillez_0_707279443.html
- France Musique. (2018, juliol 27). Jakub Józef Orliński: «It's all about the music». En *France Musique*. Recuperat de <https://www.francemusique.com/musical-knowledge/jakub-jozef-orlinski-it-s-all-about-music-20472>
- Francino, C. (2018, març 15). Franco Fagioli, el contratenor argentino ha estado hablando de Haendel. En *La Ventana*. Recuperat de <https://play.cadenaser.com/audio/001RD010000004954933/>
- Freijo, J. J. (2017, gener). Philippe Jaroussky: «No hay una cuestión de género tras la voz de contratenor». *Platea Magazine*. Recuperat de <https://www.plateamagazine.com/entrevistas/1801-philippe-jaroussky-no-hay-una-cuestion-de-genero-tras-la-voz-de-contratenor>
- Fresno, N. (2018, octubre 22). Philippe Jaroussky: «El mundo gay es muy duro con los contratenores». *Shangay*. Recuperat de <https://shangay.com/2018/10/22/philippe-jaroussky-el-mundo-gay-es-muy-duro-con-los-contratenores/>
- G. Rosado, B. (2011, novembre 11). Philippe Jaroussky: «A los contratenores se nos ama o se nos odia». *El Cultural*. Recuperat de <https://www.elcultural.com/revista/escenarios/Philippe-Jaroussky/30063>
- Gaillac, J.-Y., & Morgue, T. (2019, abril 10). A star is born: contre-ténor à la voix d'ange et fougueux breakdancer, le jeune virtuose Jakub Orliński possède mille cordes à son arc. *Citizen K Homme*. Recuperat de <https://www2.lekiosk.com/fr/reader/1894255/21465856>
- Gaviña, S. (2014, abril 29). Xavier Sabata, el chico malo del barroco. *ABC*. Recuperat de <https://www.abc.es/cultura/musica/20140430/abci-entrevista-xavier-sabata-201404292042.html>
- Gómez Cascales, A. (2016). Philippe Jaroussky: “No entiendo que Ricky Martín sea un icono gay”. *Shangay*. Recuperat de <https://shangay.com/author/agustin/>
- Gómez, P. (2017, febrer 3). Contratenors, les veus del somni. *Ara*. Recuperat de https://play.ara.cat/musica/Contratenors-veus-del-somni_0_1734426662.html
- Gorgori, P. (2018, octubre 19). Jakub Jozef Orliński «Hay mucho breakdance vocal en las coloraturas de Vivaldi y Händel». *ABC*. Recuperat de https://www.abc.es/espana/catalunya/disfruta/abci-jakub-jozef-orlinski-mucho-breakdance-vocal-coloraturas-vivaldi-y-handel-201810190218_noticia.html
- Gramilano. (2018, octubre 22). In conversation with Jakub Józef Orliński, countertenor. *Gramilano*. Recuperat de <https://www.gramilano.com/2018/10/in-conversation-with-jakub-jozef-orlinski-the-new-countertenor-on-the-block/>
- Hilara, S. R. (2019, gener 20). Elogio de la búsqueda - Entrevista a Xavier Sabata. *Club de Ópera*. Recuperat de <https://clubdeopera.com/1775-2/>
- Jariod, P. A. (2013, maig 23). Els ‘Bad Guys’ de Xavier Sabata arriben al Palau. *Revista Musical Catalana*. Recuperat de <http://www.revistamusical.cat/els-bad-guys-de-xavier-sabata-arriben-al-palau/>
- La Razón. (2015, novembre 5). Xavier Sabata: «Me borré de Facebook, es un patio de vecinas». *La Razón*. Recuperat de <https://www.larazon.es/cultura/musica/xavier-sabata-me-borre-de-facebook-es-un-patio-de-vecinas-ID11125629>
- López Enano, V. (2018, juliol 26). El contratenor Philippe Jaroussky enseña los secretos de la técnica que salvó su voz. *El País*. Recuperat de https://elpais.com/elpais/2018/07/18/eps/1531910703_608723.html

- Maier, M. (2017, gener 3). Franco Fagioli: Stolz und Vorurteil. *Merkur*. Recuperat de <https://www.merkur.de/kultur/countertenor-franco-fagioli-ueber-belcanto-frauen-als-lehrer-und-seine-neue-cd-7189871.html>
- Mantilla, J. R. (2014, desembre 10). Philippe Jaroussky: “Ahora busco la espiritualidad”. *El País*. Recuperat de https://elpais.com/cultura/2014/12/10/babelia/1418209087_822868.html
- Martínez, A. (2018, agost 10). Xavier Sabata, contratenor: “Hay veces que no me reconozco ni a mí mismo... y eso me gusta”. *Platea Magazine*. Recuperat de <https://www.plateamagazine.com/entrevistas/5145-xavier-sabata-contratenor-hay-veces-que-no-me-reconozco-ni-a-mi-mismo-y-eso-me-gusta>
- Molina Carbonell, L. (2016, octubre 13). Xavier Sabata y una declaración de principios sobre el arte. *La Jiribilla*. Recuperat de <http://www.lajiribilla.cu/articulo/xavier-sabata-y-una-declaracion-de-principios-sobre-el-arte>
- Moor, M. (2019, gener 20). Vom Breakdancer zum Countertenor: Jakub Józef Orliński. En *ttt – titel, thesen, temperamente*. Recuperat de <https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/ttt/videos/sendung-vom-20012019-video-104.html>
- Ojeda, A. (2017, setembre 29). Philippe Jaroussky: «Nunca he seguido estrategias de marketing, me limito a cantar lo que me gusta». *El Cultural*. Recuperat de <https://elcultural.com/revista/escenarios/Philippe-Jaroussky-Nunca-he-seguido-estrategias-de-marketing-me-limito-a-cantar-lo-que-me-gusta/40089>
- Paget, C. (2017, març 21). For countertenor Franco Fagioli, high isn't everything. *Limelight*. Recuperat de <https://www.limelightmagazine.com.au/features/for-countertenor-franco-fagioli-high-isnt-everything/>
- Peltier, E. (2018, gener 22). Can Philippe Jaroussky Help Fix Classical Music's Diversity Problem? *The New York Times*. Recuperat de <https://www.nytimes.com/2018/01/18/arts/music/philippe-jaroussky-diversity.html>
- Platea Magazine. (2018). Entrevista a Philippe Jaroussky: «El artista debe arriesgarse». Recuperat de https://www.youtube.com/watch?time_continue=32&v=gx_HzGL7DkM
- Porter, M. (2013). Entrevista a Xavier Sabata. *Time Out Barcelona*. Recuperat de <https://www.timeout.cat/barcelona/ca/classica-opera/xavier-sabata-entrevista>
- Pujol, J. (2015). Xavier Sabata «Vivim en un moment meravellós per als contratenors». *Esmuc Digital*. Recuperat de <http://www.esmuc.cat/esmuc-digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-40-juliol-setembre-2015/L-entrevista>
- Redactorsu. (2017, abril 27). Franco Fagioli: “Los agudos no lo son todo”. *Beckmesser*. Recuperat de <https://www.beckmesser.com/franco-fagioli-los-agudos-no-lo-son-todo/>
- Reina Jorrín, V. (2016, octubre 17). Xavier Sabata: Un mosaico sonoro en la escena. *Opus Habana*. Recuperat de <http://www.opushabana.cu/index.php/entrevistas/32-entrevistas/4971-entrevista-a-xavier-sabata>
- Revópera. (2018, gener 4). Interview with ... Jakub Józef Orliński. *Revópera*. Recuperat de <http://revopera.com/jakub-jozef-orlinski-interview/>
- Rus, C. (2014, novembre 29). Philippe Jaroussky, contratenor: «Soy prudente. Mi voz no es grande y he tenido que ser paciente para que creciese». *Las Provincias*. Recuperat de

<https://www.lasprovincias.es/culturas/musica/201411/30/philippe-jaroussky-contratenor-prudente-20141129234631-v.html>

- Russomanno, S. (2017, novembre 9). Philippe Jaroussky: «Nunca me propongo imitar una voz de mujer». *ABC*. Recuperat de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-philippe-jaroussky-nunca-propongo-imitar-mujer-201711090118_noticia.html
- Sadia, J. M. (2018, març 12). Franco Fagioli: «A Handel se le puede considerar el papá de los contratenores». *La Opinión de Zamora*. Recuperat de <https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2018/03/12/portico-zamora--franco-fagioli/1070023.html>
- Saulneron, C. (2018, gener 27). Jakub Józef Orliński, une jeune star à Gaveau. Recuperat 16 abril 2019, de *Resmusica website*: <https://www.resmusica.com/2018/01/27/jakub-jozef-orlinski-une-jeune-star-a-gaveau/>
- Schär, F. (2018, octubre 2). Franco Fagioli im Interview. *Classicpoint.net*. Recuperat de <https://www.classicpoint.net/de/franco-fagioli>
- Sherwin, A. (2018, gener 29). Breakdancing countertenor star Jakub Orliński has opera world spinning on its head. *Inews.Co.Uk*. Recuperat de <https://inews.co.uk/news/breakdancing-countertenor-star-jakub-orlinski-opera-world-spinning-head/>
- Silvestre, J. P. (2016, octubre 22). Babel Jaroussky. En *Mundo Babel*. Recuperat de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/mundo-babel/babel-jaroussky-ok-final-2016-10-22t20-29-42457/3767404/>
- Torrico, E. (2017, febrer). Xavier Sabata: Mis retos son hacer lo que me interesa y encontrarme a mí mismo. *Scherzo*, 326. Recuperat de <http://www.xaviersabata.com/article-del-blog/5-mis-retos-son-hacer-lo-que-me-interesa-y-encontrarme-a-mi-mismo>
- Warmuth, C. (2016, octubre 3). Franco Fagioli: Selfie auf Platte. *Nusic*. Recuperat de <https://www.nusic.de/artikel/interview-franco-fagioli-rossini>

ENREGISTRAMENTS

- Fagioli, Franco (2014a). *Il maestro: Porpora Arias*. CD. França: Naïve classique.
- (2018). *Handel: Serse*. CD. Berlín: Deutsche Grammophon.
- Fagioli, Franco, Armonia Atenea, i George Petrou (2016a). *Rossini*. CD. Berlín: Deutsche Grammophon.
- Fagioli, Franco, Cecilia Bartoli, Coro della Radiotelevisione Svizzera, I Barocchisti, i Diego Fasolis (2013a). *Steffani: Stabat Mater*. CD. Regne Unit: Decca Music Group Limited.
- Fagioli, Franco, Verónica Cangemi, Ruxandre Donose, Delphine Galou, Carlos Mena, Daniel Behle, Luca Tittoto, La Cetra Vocalensemble Basel, La Cetra Barockorchester Basel, i Andrea Marcon (2014b). *Caldara: La concordia de' pianeti*. CD. Berlín: Deutsche Grammophon.
- Fagioli, Franco, Capella Cracoviensis, Jan Tomasz Adamus, Romina Basso, Yuriy Mynenko, Dilyara Idrisova, Juan Sancho, i Cigdem Soyarslan (2016b). *Pergolesi: Adriano in Siria*. CD. Regne Unit: Decca Music Group Limited.
- Fagioli, Franco, Max Emmanuel Cencic, Julia Lezhneva, Mary-Ellen Nesi, Lauren Snouffer, Juan Sancho, George Petrou, i Armonia Atenea (2014c). *Hasse: Siroe, Re di Persia (Dresden Version, 1763)*. CD. Regne Unit: Decca Music Group Limited.

- Fagioli, Franco, Coro della Radiotelevisione Svizzera, I Barocchisti, i Diego Fasolis (2018a). *Vivaldi: Gloria - Nisi Dominus - Nulla in mundo pax*. CD. Regne Unit: Decca Music Group Limited.
- Fagioli, Franco, Sonia Ganassi, Paolo Fanale, Gezim Myshketa, Marina de Liso, Antonio Giovanni, Orchestra Internazionale d'Italia, i Diego Fasolis (2016c). *Handel: Rodelinda, HWV 19 (Live)*. CD. Dynamic.
- Fagioli, Franco, Malin Hartelius, Emmanuelle De Negri, Accentus Chamber Choir, Insula Orchestra, i Laurence Equilbey (2015a). *Gluck: Orfeo ed Euridice, Wq. 30 (Live)*. CD. Berlín: Deutsche Grammophon.
- Fagioli, Franco, Il Pomo d'Oro, i Riccardo Minasi (2013b). *Arias for Caffarelli*. CD. França: Naïve.
- Fagioli, Franco, i Orchestra Filarmonica Marchigiana (2004). *Arte Nova Voices - Franco Fagioli / Portrait*. CD. Alemanya: Sony BMG Music Entertainment.
- Fagioli, Franco, Luca Pianca, i Jorg Halubek (2011). *Canzone e Cantate*. CD. Alemanya: Carus.
- Fagioli, Franco, Sonia Prina, Maria Grazia Schiavo, Ensemble Barocco dell'Orchestra Internazionale d'Italia, i Corrado Rovaris (2016d). *Hasse: Artaserse*. CD. Dynamic.
- Fagioli, Franco, Juan Sancho, Il Pomo d'Oro, Max Emmanuel Cencic, Valer Sabadus, Martin Mitterrutzner, i Vince Yi (2015b). *Vinci: Catone In Utica*. CD. Regne Unit: Decca Music Group Limited.
- Fagioli, Franco, Zefira Valova, i Il Pomo d'Oro (2018b). *Handel Arias*. CD. Berlín: Deutsche Grammophon.
- Jaroussky, Philippe (2005a). *Virtuoso Cantatas*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- (2006). *Beata Vergine*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- (2009a). *J.C. Bach: La Dolce Fiamma - Forgotten Castrato Arias*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- (2014). *Pietà - Sacred works by Vivaldi*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- (2015a). *Green - Mélodies françaises*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- (2015b). *Steffani: Niobe, Regina Di Tebe*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- (2016). *Bach & Telemann: Sacred Cantatas*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- (2017a). *La storia di Orfeo*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- (2017b). *The Handel Album*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- (2018). *Gluck: Orfeo Ed Euridice*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- Jaroussky, Philippe, Max Emmanuel Cencic, William Christie, i Les Arts Florissants (2011). *Duetti*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- Jaroussky, Philippe, i Ensemble Artaserse (2002a). *Benedetto Ferrari: Musiche Varie a voce sola, libri I, II & III*. CD. La Música.
- (2010a). *Sances: Stabat Mater & Motets to the Virgin Mary*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- (2019). *Ombra mai fu - Francesco Cavalli Opera Arias*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- Jaroussky, Philippe, Emmanuelle Haïm, i Concerto Köln (2010b). *Caldara: Opera Arias*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- Jaroussky, Philippe, Emmanuelle Haïm, i Le Concert d'Astrée (2007a). *Carestimi: A Castrato's Story*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- Jaroussky, Philippe, Il Pomo d'Oro, Riccardo Minasi, i Karina Gauvin (2015c). *Handel: Partenope, HWV 27*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- Jaroussky, Philippe, i La Fenice (2004). *Un concert pour Mazarin*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.

- Jaroussky, Philippe, Julia Lezhneva, i I Barocchisti (2013a). *Pergolesi: Stabat Mater, Laudate Pueri & Confitebor*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- Jaroussky, Philippe, Emmanuel Pahud, Gautier Capuçon, Jérôme Ducros, i Renaud Capuçon (2009b). *Opium - Mélodies Françaises*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- Jaroussky, Philippe, Jean-Christophe Spinosi, i Ensemble Matheus (2005b). *Vivaldi: Heroes*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- (2007b). *Vivaldi: la Verità In Cimento, Extraits*. CD. França: Naïve.
- (2008). *Vivaldi: La fida ninfa*. CD. França: Naïve.
- Jaroussky, Philippe, Venice Baroque Orchestra, i Andrea Marcon (2013b). *Farinelli & Porpora - His Master's Voice*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- Orliński, Jakub Józef, Maxim Emelyanychef, i Il Pomo d'Oro (2018a). *Anima Sacra*. CD. Regne Unit: Erato/Warner Classics.
- Orliński, Jakub Józef, Natalia Kawalek, Il Giardino d'Amore, i Stefan Plewniak (2018b). *Enemies in Love*. CD. Èvoe Music.
- Sabata, Xavier, Raquel Andueza, i La Galanía (2016a). *Miracolo d'Amore*. CD. Anima-Corpo.
- Sabata, Xavier, Max Emmanuel Cencic, Layla Claire, Ruxandre Donose, Vince Yi, Juan Sancho, Petros Magoulas, George Petrou, i Armonia Atenea (2016b). *Handel: Arminio, HWV 36*. CD. Regne Unit: Decca Music Group Limited.
- Sabata, Xavier, Max Emmanuel Cencic, George Petrou, Il Pomo d'Oro, Lauren Snouffer, Pavel Kudinov, Ann Hallenberg, i Anna Starushkevych (2017). *Handel: Ottone, HWV 15*. CD. Regne Unit: Decca Music Group Limited.
- Sabata, Xavier, Markellos Chryssikos, i Latinitas Nostra (2014). *I Dilettanti*. CD. França: Aparté.
- Sabata, Xavier, Dani Espasa, i Vespres d'Arnadí (2018). *L'Alessandro amante*. CD. França: Aparté-Little Tribeca.
- Sabata, Xavier, Riccardo Minasi, i Il Pomo d'Oro (2013). *Handel: Bad Guys*. CD. França: Aparté.
- Sabata, Xavier, George Petrou, i Armonia Atenea (2015a). *Catharsis*. CD. França: Little Tribeca.
- Sabata, Xavier, Valer Sabadus, Max Emmanuel Cencic, Vince Yi, i Yuriy Mynenko (2015b). *The 5 Countertenors*. CD. Regne Unit: Decca Music Group Limited.

PÀGINES WEB

- daPonte Media. (s.d.-a). *Franco Fagioli*. Recuperat 5 març 2019, de <http://www.franco-fagioli.info>
- daPonte Media. (s.d.-b). *Home - Xavier Sabata, countertenor*. Recuperat 5 març 2019, de <http://www.xaviersabata.com/>
- ironBuilt. (s.d.). *Jakub Józef Orliński*. Recuperat 5 març 2019, de <https://jakubjozeforlinski.com/>
- Warner Music France. (s.d.). *Philippe Jaroussky - Site Officiel*. Recuperat 5 març 2019, de <http://www.philippejaroussky.fr/>

FONTS SECUNDÀRIES

LLIBRES I TESIS DOCTORALS

- André, N. A. (2006). *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, R. (2007). *S/¿* (N. Rosa, Trad.). Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.

- Bourne, J. (2008). *A Dictionary of Opera Characters*. Recuperat de <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199548194.001.0001/acref-9780199548194>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Campbell, M. (2011). *The Great Cellists*. Faber & Faber.
- Citron, M. J. (1993). *Gender and the Musical Canon*. CUP Archive.
- Connell, R. (2005). *Masculinities*. Berkeley, California: University of California Press.
- Dyer, R. (2002). *The Matter of Images: Essays on Representation*. Regne Unit: Psychology Press.
- Grimm, F. M., & Diderot, D. (1829). *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790. Tome Premier: 1753-1756*. París: Furne-Ladrangue.
- Heller, W. B. (1995). *Chastity, heroism, and allure: women in the opera of seventeenth-century Venice*. Brandeis University.
- Heriot, A. (1956). *The castrati in opera*. Regne Unit: Secker & Warburg.
- Hiss, G. (2009). *Synthetische Visionen: Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. München: epodium.
- Kuefler, M. (2001). *The Manly Eunuch: Masculinity, Gender Ambiguity, and Christian Ideology in Late Antiquity*. University of Chicago Press.
- Lactantius. (1965). The Workmanship of God. En M. F. McDonald (Trad.), *The Minor Works (The Fathers of the Church, Volume 54)* (p. 3-56). <https://doi.org/10.2307/j.ctt284xj4>
- Laqueur, T. (1994). *La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- Macy, L. (Ed.). (2008). *The Grove book of opera singers*. Oxford [etc.]: Oxford University Press.
- McClary, S. (2012). *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. Berkeley, California: University Of California Press.
- Medina, Á. (2001). *Los Atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Monaldi, G. (1920). *Cantanti e virati celebri del teatro italiano*. Roma: Ausonia.
- Navickaité-Martinelli, L. (2014). *Piano performance in a semiotic key: society, musical canon and novel discourses* (Tesi doctoral). Semiotic Society of Finland, Helsinki.
- Purvis, P. (Ed.). (2013). *Masculinity in Opera*. Routledge.
- Ravens, S. (2014). *The Supernatural Voice: A History of High Male Singing*. Regne Unit: Boydell and Brewer.
- Saint-Évremond, C. de M. de S.-D. de. (1968). Saint-Évremond a Monsieur Dery, 1685? En R. Ternois (Ed.), *Lettres*. París: Didier.
- Seedorf, T. (2018). *Sopranos heroicos: Las voces de los héroes en la Ópera italiana desde Monteverdi hasta Bellini* (G. M. Torrellas, Trad.). Madrid: Fundación Universitaria San Pablo CEU.

ARTICLES A REVISTES INDEXADES I COMPANIONS

- Aguilar-Rancel, M. Á. (2017). Corporografías de Tolomeo: Cuerpo cantante y género en puestas en escena recientes de la ópera Giulio Cesare. En T. Cascudo (Ed.), *Música y cuerpo: Estudios musicológicos* (p. 83-107). Calanda Ediciones Musicales.
- Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista (M. Lourties, Trad.). *Debate feminista*, 296-314.

- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*, 19(6), 829-859.
- Cook, N. (2015). Between art and science: Music as performance. *Journal of the British Academy*, 2, 1-25.
- Covell, R. (1984). Voice Register as an Index of Age and Status in Opera Seria. En M. Collins & E. K. Kirk (Ed.), *Opera and Vivaldi* (p. 193-210). Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Dame, J. (1994). Unveiled voices: Sexual difference and the castrato. En P. Brett, E. Wood, & G. C. Thomas (Ed.), *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. Nova York: Routledge.
- Dyer, R. (2016). «Ne regardez pas maintenant!» Richard Dyer Analyse les instabilités sémantiques des photos de pin-up masculins (G. Sellier, Trad.). *Genre en séries: Cinéma, télévision, médias*, (4), 134-143.
- Freitas, R. F. (2003). The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato. *The Journal of Musicology*, 20(2), 196-249. <https://doi.org/10.1525/jm.2003.20.2.196>
- Jarman, F. (2013). Pitch Fever: The Castrato, the Tenor and the Question of Masculinity in Nineteenth-Century Opera. En P. Purvis (Ed.), *Masculinity in Opera* (p. 51-66). Routledge.
- Kennedy, H. (2014, desembre 18). *Rocco, Antonio*. Recuperat 12 desembre 2018, de https://web.archive.org/web/20141218160254/http://www.glbtc.com/literature/rocco_a.html
- Kimmel, M. S. (1993). Invisible masculinity. *Society*, 30(6), 28-35. <https://doi.org/10.1007/BF02700272>
- McClary, S. (2013). Soprano Masculinities. En P. Purvis (Ed.), *Masculinity in Opera* (p. 33-50). Routledge.
- Melicow, M. M. (1983). Castrati singers and the lost «cords». *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, 59(8), 744-764.
- Ricciardelli, R., Clow, K., & White, P. (2010). Investigating Hegemonic Masculinity: Portrayals of Masculinity in Men's Lifestyle Magazines. *Sex Roles*, 63, 64-78. <https://doi.org/10.1007/s11199-010-9764-8>
- Rosselli, J. (1988). The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850. *Acta Musicologica*, 60(2), 143-179. <https://doi.org/10.2307/932789>
- Rubio-Hernández, M. del M. (2010). The Representations Of Men Depicted In Men's Health Magazine. *Revista Comunicación*, 8(1), 57-70.
- Turner, G. (2010). Approaching celebrity studies. *Celebrity Studies*, 1(1), 11-20. <https://doi.org/10.1080/19392390903519024>
- Viñuela, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers Feministas*, 7, 11-30.
- Whittaker, K. (2013). Performing Masculinity/Masculinity in Performance. En P. Purvis (Ed.), *Masculinity in Opera* (p. 9-30). Routledge.

ANNEX: TAULES DE REPERTORI

FRANCO FAGIOLI

Any	Enregistrament	Peça	Compositor	Obra	Personatge
2004	Arte Nova Voices - Franco Fagioli / Portrait	Venti, turbini	Georg Friedrich Händel	Rinaldo	Rinaldo
		Scherzando sul tuo volte			
		Cara sposa			
		Venga pur, minacci e frema	Wolfgang Amadeus Mozart	Mitridate, Re di Ponte	Farnace
		Al mio ben mi veggio avanti		Ascanio in Alba	Ascanio
		Se l'empio Silla, o padre - D'elisio in sen m'attendi		Lucio Silla	Cecilio
		Iam pastor Apollo		Apollo et Hyacinthus	Apollo
		Come ti piace impone		La clemenza di Tito	Sesto
		Parto, ma tu ben mio			Sesto
2011	Canzone e Cantate	Se l'aura spira	Girolamo Frescobaldi		
		Ecco di dolci raggi il sol armato	Claudio Monteverdi	Scherzi musicali cioe arie et madrigali, SV 246-251	
		Amanti io vi so dire	Benedetto Ferrari	Musiche e poesie varie, llibre 3	
		Si dolce e'l tormento	Claudio Monteverdi		
		A miei pianti	Girolamo Frescobaldi	Musicali per cantarsi, llibre 2	
		Corrante	Anònim		
		Aure soavi e lieti	Georg Friedrich Händel	Aure soavi e liete	
		Care luci			
		Pieta, Clori, pieta			
		Un aura flebile			
		Pianti, sospiri e dimandar mercede	Anònim	Pianti, sospiri e dimandar mercede	
		Lusinga e del nocchier	Antonio Vivaldi	Pianti, sospiri e dimandar mercede	
		O ingannato nochiero			
		Cor ingrato, dispietato			
		Dolc' e pur d'amor l'affanno	Georg Friedrich Händel	Dolc' e pur d'amor l'affanno	
		Il viver sempre in pene			
		Se piu non t'amo			
		Nel cor piu non mi sento	Giovanni Paisiello	L'amor contrastato, "La molinara"	
2013	Steffani: Stabat Mater	Stabat Mater	Steffani	Stabat Mater	
2013	Arias for Caffarelli	Fra l'orror della tempesta	Johann Adolf Hasse	Siroe	Medarse
		Ebbi da te la vita			
		In braccio a mille furie	Leonardo Vinci	Semiramide riconosciuta	Mirteo
		Misero pargoletto	Leonardo Leo	Demofonte	Timante

		Passaggier che sulla sponda	Nicola Porpora	Semiramide riconosciuta	Scitalce
		Lieto così talvolta	Giovanni Battista Pergolesi	Adriano in Siria	Farnaspe
		Sperai vicino il lido	Leonardo Leo	Demofonte	Timante
		Rendimi più sereno	Pasquale Cafaro	L'Ipermestra	Plistene
		Un cor che ben ama	Domenico Sarro	Valdemaro	Alvida
		Cara ti lascio, addio	Gennaro Manna	Lucio Vero ossia il vologeso	Vologeso
		Odo il suono di tromba guerriera		Lucio Papirio dittatore	
2014	Hasse: Siroe - Re di Persia	Siroe, re di Persia	Johann Adolf Hasse	Siroe, re di Persia	
2014	Caldara: La concordia de' pianeti	La concordia de' pianeti	Antonio Caldara	La concordia de' pianeti	
2014	Il maestro: Porpora Arias	Se tu la reggi al volo	Nicola Porpora	Ezio	Valentiniano
		Vorrei spiegar l'affanno		Semiramide riconosciuta	Scitalce
		Già si desta la tempesta		Didone abbandonata	
		Torbido intorno al core		Meride e Selinunte	Ericea
		Il pastor se torna aprile		Semiramide riconosciuta	Semiramide
		Distillatevi o cieli		Il verbo in carne, oratorio per la nascita di Gesù	
		Con calma intrepida		Meride e Selinunte	
		A voi ritorno campagne amene		Il ritiro, cantata a voce sola con stromenti	
		Nell'attendere il mio bene		Polifemo	Acì
		Alto giove		Carlo il Calvo	
		Spesso di nubi cinto		Vulcano, cantata a voce sola con violini	
		2015		Vinci: Catone in Utica	Catone in Utica
2015	Gluck: Orfeo ed Euridice / Orpheo - Highlights of the versions for Vienna (1762) and Paris (1774) [Live]	Orfeo ed Euridice	Christoph Willibald Gluck	Orfeo ed Euridice	
2016	Pergolesi: Adriano in Siria	Adriano in Siria	Giovanni Battista Pergolesi	Adriano in Siria	
2016	Hasse: Artaserse	Artaserse	Johann Adolf Hasse	Artaserse	
2016	Handel: Rodelinda, HWV 19 (Live)	Rodelinda	Georg Friedrich Händel	Rodelinda	
2016	Rossini	Pien di contento in seno	Gioachino Rossini	Demetrio e Polibio	Siveno
		Sazia tu fossi alfine		Matilde di Shabran	Edoardo
		Ah, perché, perché la morte			
		Serti intrecciar le vergini			Ottone

		Questi che a me presenta		Adelaide di Borgogna	
		Vieni, tuo sposo e amante			
		Al trono tuo primero		Tancredi	Tancredi
		O sospirato lido			
		Dolci d'amor parole		Adelaide di Borgogna	Ottone
		Salve, Italia			
		O sacra alla virtù		Semiramide	Arsace
		Soffri la tua sventura... Amica speme			
		Eccomi alfine in Babilonia		Eduardo e Cristina	Edoardo
		Ah, quel giorno ognor rammento			
		Nel misero tuo stato			
		Ah! Chi sa dirmi se la sposa			
		La pietà che in sen serbate			
2018	Handel Arias	Agitato da fiere tempeste	Georg Friedrich Händel	Oreste	
		Frondi tenere		Serse	Serse
		Ombra mai fu			
		Crude furie degli orridi abissi		Rinaldo	Rinaldo
		Cara sposa, amante cara		Imeneo	
		Venti, turbini, prestate		Il pastor fido	Silvio
		Se potessero i sospir' miei		Rodelinda	Bertarido
		Sento brillar nel sen		Giulio Cesare in Egitto	
		Pompe vane di morte		Ariodante	Ariodante
		Dove sei amato bene		Partenope	Arsace
		Se in fiorito ameno prato			
		Scherza infida, in grembo al drudo			
		Dopo notte, altra e funesta			
		Ch'io parta?			
2018	Vivaldi: Gloria; Nisi Dominus; Nulla in mundo pax	Gloria	Antonio Vivaldi	Gloria	
		Nisi Dominus		Nisi Dominus	
		Nulla in mundo pax		Nulla in mundo pax	
2018	Handel: Serse		Georg Friedrich Händel	Serse	

Taula 3: Repertori de Franco Fagioli

PHILIPPE JAROUSKY

Any	Enregistrament	Peça	Compositor	Obra	Personatge
2002	Benedetto Ferrari: Musiche Varie a voce sola, libri I, II & III	Musiche Varie a voce sola, libri I, II & III	Benedetto Ferrari	Musiche Varie a voce sola, libri I, II & III	
2002	Vivaldi: La verità in cimento	La verità in cimento	Antonio Vivaldi	La verità in cimento	
2004	Un concert pour Mazarin	Acclamate de terra	Mauritio Cazatti		
		Capriccio	Girolamo Frescobaldi		

		O quam clemens et pia, a 2	Anònim/Francesco Foggia																			
		Madre, non mi far monaca/Sonata a tre sopra la Monica	Anònim/FrancescoTurini																			
		Fugue à quatre parties sur un sujet italien	François Roberday																			
		Sancta Maria	Claudio Monteverdi																			
		Canzon per cornetto & violino in risposta	Lodovico Grossi da Viadana																			
		Surge, propera, amica mea	Cima																			
		Laudate pueri	Nicolò Fontei																			
		Capriccio e ciaccona	Mauritio Cazatti																			
		Passacaille pour le clavecin... Recitativo ed aria: "In caligine umbrosa"	Giovanni Battista Bassani	In caligine umbrosa																		
		Ah! Non conturbate... Alta gloria, cara vita!																				
		Anhelo spe constante... O aurae serенаe																				
		Ardendo suspiro... Jam gratae memoriae																				
2005	Virtuoso cantatas	Alla caccia dell' alme e de' cori	Antonio Vivaldi	Alla caccia dell'alme de' cori																		
		Ma sia crudele o infida																				
		Preso sei mio cor piagato																				
		Qual per ignoto calle																				
		Quel passagier son io																				
		Deh, più non regni nel tuo gentil petto																				
		Qual dopo lampi e turbini																				
		Piangerò sinché l' onda																				
		Prelude (nach Vivaldi)																				
		Care selve, amici prati																				
		Ben mal' accorto e folle all' or io fui																				
		Placido in letto ombroso																				
		1. Largo																				
		2. Allegro																				
		3. Largo																				
		4. Allegro																				
		Perfidissimo cor! Iniquo fato!																				
		Nel torbido mio petto																				
		Così dunque tradisci chi contenta																				
		Più amar non spero, no																				
Di verde ulivo																						
Pianti, sospiri e dimandar mercede																						
Lusinga è del nocchier																						
O ingannato nocchiero																						
Cor ingrato dispietato																						
								Orlando														
								Qual per ignoto calle														
								Care selve, amici prati														
								Sonata per a cello														
								Perfidissimo cor!														
								Tito Manlio														
								Pinti, sospiri dimandar mercede														

2006	Beata Vergine	Salve Regina	Alessandro Grandi		
		Ave Regina Coelorum	Giovanni Legrenzi		
		O Quam Suavis	Francesco Cavalli		
		Regina Coeli Laetare	Giovanni Antono Rigatti		
		Vulnerasti Cor Meum	Giovanni Paolo Caprioli		
		Ave Maris Stella	Girolamo Frescobaldi		
		Stabat Mater Dolorosa	Giovanni Felice Sances		
		Corda Lingua in Amore	Giovanni Battista Bassani		
		O Quam Tu Pulchra Es	Alessandro Grandi		
		Sonata Prima	Giovanni Battista Bassani		
		O Intemerata	Alessandro Grandi		
		Ave Regina Coelorum	Guiglielmo Mattioli		
		Sanctissima Virgo	Girolamo Casati		
		O Coeli Devota	Giovanni Paolo Colonna		
		2006	Vivaldi: Heroes		
Vedrò con mio diletto	Giustino				
Frema pur, si lagni Roma	Ottone in Villa				
Mentre dormi amor fomenti	L'Olimpiade				
Vanne perdida va	Tito Manlio				
Fra le procelle	Andromeda liberata				
Sovente il sole	Demofonte				
Sperai vicino il lido	Guisto				
Deh perché	Il Tigrae				
Bel riposo de'mortali	Tieteberga				
Farà la mia spada	Orlando furioso				
Sento in seno ch' in pioggia di lagrime	Farnace				
Cara sposa	Orlando finto pazzo				
Perdona, o figlio amato					
Alla rosa ruggiadosa					
2007	Caldara: Opera Arias	Lo seguitai felice	Antonio Caldara	L'Olimpiade	Megacle
		Misero pargoletto		Demofonte	Timante
		Numi assistenza		La cemenza di Tito	
		Opprimete i contumaci		L'Olimpiade	Licida
		Mentre dormi amor fomenti		Temistocle	Sebaste
		Non tremar, vassallo indegno		La cemenza di Tito	
		Se mai senti spirarti sul volto		Scipione nelle Spagne	
		Se mai senti spirarti sul volto		Ifigenia in Aulide	Aquiles
		Tutto fa nocchiero			

		Tutti nemii e rei		Adriano in Siria	Adriano
		Son io Fabio?		Lucio Pairio dittatore	
		Troppo è insoffribile fiero martir		Temistocle	
		Contrasto assai più dego		Enone	
		Vado, o spoa		Achille in Sciro	
		Se un core annodi			
2007	Carestini: A Castrato's Story	Tu che d'ardire m'accendi	Nicola Porpora	Siface	Erminio
		Ciel nemico - Attalo	Giovanni Maria Capelli	I fratelli riconosciuto	
		Ove son... Qui ti sfido	Georg Friedrich Händel	Arianna in Creta	Teseo
		Scherza, infida		Ariodante	Ariodante
		Sta nell'ircana		Alcina	Ruggiero
		Chi scopre al mio pensiero... Mi lusinga il dolce affetto			
		Se mi dai morte	Leonardo Leo	Fernace	Fernace
		Se mai senti	Johann Adolf Hasse	La clemenza di Tito	Sextus
		Vo disperato			
		Sperai vicino il lido	Christoph Willibald Gluck	Demofonte	
		Mio bel nieme	Carl Heinrich Graun	Orfeo	
		In mirar la mia sventura			
2009	Vivaldi: La fida ninfa		Antonio Vivaldi	La fida ninfa	
2009	Opium - Mélodies Françaises	A Chloris	Reynaldo Hahn		
		Sombrero	Cécile Chaminade		
		Elégie	Jules Massenet		
		Nell	Gabriel Fauré	Leconte de Lisle	
		Le Colibri	Ernest Chausson	Leconte de Lisle	
		Automne	Gabriel Fauré		
		Mignonne	Cécile Chaminade		
		Têtes galantes (Madoline)	Reynaldo Hahn		
		III. Le temps de lilas	Ernest Chausson	Poème de l'amour et la mer	
		Les Papillons			
		Viens, une flûte invisible	André Caplet		
		Les heures	Ernest Chausson		
		No. 8, "Quand je fus pris au pavillon"	Reynaldo Hahn	Rondels	
		Offrande			
		No. 6, Tournement "Songe d'opium"	Camille Saint-Saëns	Mélodies persanes	
		I. L'âme évaporée	Claude Debussy	2 Romances	
		Sonnet	Paul Dukas	Amours, llibre I, CLXIX	
		Nuit d'Espagne	Jules Massenet		
		No. 1, Sur une tombe	Guillaume Lekei	3 poèmes	
		Violons dans le soir	Camille Saint-Saëns		

		Nocturne	César Franck		
		Mandoline: Les donneus de Sérénade	Gabriel Dupont		
		Lied maritime	Vincent D'Indy		
		No. 5, L'heure exquise	Reynaldo Hahn	Chansons grises	
2009	J.C. Bach "La Dolce Fiamma" - Forgotten castrato arias	Pugna il guerriero	Johann Christian Bach	La Clemenza di Scipione	
		Perché tarda è mai la morte		Artaserse	
		Sentimi, non partir		Sentimi, non partir... Al mio bene	
		Al mio bene		Sentimi, non partir... Al mio bene	
		La legge accetto, o Dei	Christoph Willibald Gluck, Johann Christian Bach	Orfeo ed Euridice	
		Cara, la dolce fiamma	Johann Christian Bach	Adriano in Siria	
		Tutti nemici, e rei			
		Perfida Cartismandua		Carattaco	
		Fra l'orrore di tanto spavento			
		No, che non ha la sorte		Artaserse	
		Vo scolcando un mar crudele			
		Ebben si vada		Ebben si vada...	
		Io ti lascio		Io tu lascio	
		Ch'io parta		Tamistocle	
2010	Sances: Stabat Mater & Motets to the Virgin Mary	Salve Regina	Alessandro Grandi		
		Ave regina coelorum	Giovanni Legrenzi	Sentimenti devote espresso con la musica	
		O quam suavis	Francesco Cavalli		
		Regina coeli lactare	Giovanni Antonio Rigatti	Motetti a voce sola	
		Vulnerasti cor meum	Giovanni Paolo Caprioli		
		Inno Ave maris stella	Girolamo Frecebaldi		
		Stabat Mater dolorosa	Giovanni Felice Sances	Motetti	
		Contra lingua in amore	Giovanni Battista Bassani		
		O quam tu pulchra es	Alessandro Grandi		
		Suonata prima in A Minor	Giovanni Battista Bassani	Simphonie a 2 e 3 strumenti	
		O intemerata	Alessandro Grandi		
		Ave Regina coelorum	Andrea Mattioli	Harmonia Sacra	
		Sanctissima Virgo	Girolamo Casati		
		O coeli devota	Giovanni Paolo Colonna	Motetti sacri a voce sola con due violini	
2011	Duetti	Pietoso nume arcier	Giovanni Bononcini	Pietoso nume arcier	
		Consolati Aldimira			
		Se l'idolo che adoro			

		Quanto mai saria più bello	Francesco Mancini	Quanto mai saria più bello		
		Irene, chi ne dici?				
		La costanza nell'amore				
		Quando veggo un'usignolo	Francesco Bartolomeo Conte	Quando veggo un'usignolo		
		Chi d'amor	Giovanni Bononcini	Chi d'Amor tra le catene		
		Bella si ma crudel				
		Sinfonia	Nicola Porpora	Ecco che il primo albore		
		Ecco che il primo albore				
		La pecorella contenta				
		Pastor gentil				
		Se andrà senza il Pastore	Benedetto Marcello	Chiaro limpido fonte		
		Chiaro, e limpido fonte				
		Al partir della fronte serena				
		Voi pur leggiere aurette				
		Un solo respiro				
		Mirtillo, a che si cerca				
		Dunque voi cristalli erranti				
		Mà, che pianger Mirtillo				
		La nobile luce				
		Veggio Fille/Parlo a Clori				
		Nel cor del cor mio	Alessandro Scarlatti	Nel cor del cor mio		
2013	Farinelli & Porpora: His Master's Voice	Mira in cielo	Nicola Porpora	Arianna e Teseo	Alceste	
		Se pietoso il tuo labbro		Semiramide riconosciuta		
		Come nave in ria tempesta		Semiramide regina dell'Assiria		
		Placidetti zefiretti		Polifemo		
		Alto Giove		Mitridate		
		La gioia ch'io sento		Ifigenia in Aulide		
		Le limpid'onde		Polifemo		
		Nell'attendere il mio bene		Ifigenia in Aulide		
		Nel già bramoso petto		Orfeo		
		Dall'amor più sventurato				
Sento del mio martir						
2013	Pergolesi: Stabat Mater, Laudate pueri & Confitebor	Stabat Mater	Giovanni Battista Pergolesi	Stabat Mater		
		Laudate pueri		Laudate pueri		
		Confitebor		Confitebor		
2014	Pietà - Sacred works	Clara stella e scintillate	Antonio Vivaldi	Clara stella e scintillate		
		Stabat Mater		Stabat Mater		
		Piliae maestae Jerusalem		Piliae maestae Jerusalem		

		Concerto in C Minor		Concerto in C Minor	
		Longe mala, umbrae, terrores		Longe mala, umbrae, terrores	
		Salve Regina in G Minor		Salve Regina in G Minor	
2015	Steffani: Niobe, regina di Tebe		Agostino Steffani	Niobe, regina di Tebe	
2015	Green - Mélodies françaises	Colloque sentimental	Léo Ferré		
		Mandoline: Les donneus de Sérénade	Gabriel Fauré	5 Mélodies, op. 58 dites "Venise"	
		Prison	Déodat de Séverac		
		Clair de lune	Josef Szulc	10 Mélodies, Op. 83	
		En soudine	Claude Debussy	Fêtes galantes, FL. 86, llibre I	
		Fantoches			
		Clair de lune			
		C'est l'extase	Gabriel Fauré	5 Mélodies, op. 58 dites "Venise"	
		Ecoutez la chanson bien douce	Ernest Chausson		
		Green	Gabriel Fauré	5 Mélodies, op. 58 dites "Venise"	
		O triste, triste était mon âme	Charles Bordes		
		Le vent dans la plaine	Camille Saint-Saëns		
		En soudine	Gabriel Fauré	5 Mélodies, op. 58 dites "Venise"	
		Qui je suis, qui je suis	Emmanuel Chabrier	Fisch-Ton-Kan	
		En soudine	Reynaldo Hahn	7 Chansons grises	
		Prison	Gabriel Fauré	2 Mélodies	
		Mandoline, L. 43b	Claude Debussy		
		Apaisement	Ernest Chausson		
		Un grand sommeil noir	Arthur Honegger		
		Spleen	Gabriel Fauré	4 Mélodies, Op. 51	
		Rêvons, c'est l'heure	Jules Massenet		
		Un grand sommeil noir	Edgard Varèse		
		Ecoutez la chanson bien douce	Léo Ferré		
		Clair de lune	Gabriel Fauré	2 Mélodies, Op. 46	
		Chanson d'automne	Reynaldo Hahn	7 Chansons grises	
		Green	André Caplet		
		Il pleure dans mon coeur	Claude Debussy	Ariettes oubliées, FL. 63	
		L'heure exquise	Irène Poldowski		
		Colombine			
		Chanson d'automne	Charles Trenet		

		Mandoline	Irène Poldowski		
		Il pleure dans mon coeur	Florent Schmidt	3 Mélodies, Op. 4	
		D'una prison	Reynaldo Hahn	20 Mélodies, llibre I	
		J'engraisse	Emmanuel Chabrier	Fisch-Ton-Kan	
		Il pleure dans mon coeur	Charles Koechlin	4 Mélodies, Op. 22	
		La lune blanche luit dans le bois	Gabriel Fauré	Le Bonne Chanson, Op. 61	
		Promenade sentimentale	Charles Bordes		
		Aquarelles, 1: Green	Claude Debussy	Ariettes oubliées, FL. 63	
		Colloque sentimental	Joseph Canteloube		
		Les Ingénus	Claude Debussy	Fêtes galantes, FL. 114	
		Le Faune			
		Colloque sentimental			
		Colombine	Georges Brassens		
2015	Handel: Partenope	Partenope	Georg Friedrich Händel	Partenope	
2016	Bach & Telemann: Sacred Cantatas	Cantata No. 170, "Vernügte Ruh, beliebte Seelenlust", BWV 170	Johann Sebastian Bach	Cantata No. 170, "Vernügte Ruh, beliebte Seelenlust", BWV 170	
		Cantata, "Der am Ölberg zagende Jesus", TWV 1: 364	Georg Philipp Telemann	"Der am Ölberg zagende Jesus", TWV 1: 364	
		Cantata No. 82, "Ich habe genug", BWV 82	Johann Sebastian Bach	Cantata No. 82, "Ich habe genug", BWV 82	
		Cantata, "Jesu liegt in letzten Zügen", TWV 1: 983	Georg Philipp Telemann	"Jesu liegt in letzten Zügen", TWV 1: 983	
2017	La storia di Orfeo	Sinfonia	Antonio Sartorio	L'Orfeo	En Monteverdi, tot i que el paper d'Orfeo està pensat per tenor, el canta Jaroussky com a contratenor
		Cara e amabile catena			
		Vieni, Imeneo... Lasciate i monti	Claudio Monteverdi	L'Orfeo	
		Rosa del ciel			
		Mio ben, teco il tormento	Luigi Rossi	L'Orfeo	
		Che dolcezza è la certezza			
		Deh, più lucente			
		Vi ricorda o boschi ombrosi	Claudio Monteverdi	L'Orfeo	
		Vieni, Imeneo			
		M'ami tu?... Se così dunque Amor fà... Deh, pietà!	Luigi Rossi	L'Orfeo	
		A l'imperio d'Amore			
		Ahimè, Numi, son morta	Antonio Sartorio	L'Orfeo	
		Ah, piangete	Luigi Rossi	L'Orfeo	
		Ñagrima, dove sete?			
		È morta Euridice	Antonio Sartorio	L'Orfeo	
Dormite, begl'occhi, dormite	Luigi Rossi	L'Orfeo			

		Orfeo tu dormi?	Antonio Sartorio	L'Orfeo	
		Se desti pietà			
		Risvegliati, sù			
		Possente spirto	Claudio Monteverdi	L'Orfeo	
		Pietade oggi e Amore			
		Numi, che veggio... Non ti volger	Antonio Sartorio	L'Orfeo	
		Chiuso, ahimè, di Cocito... Rendetemi Euridice			
		Lasciate Averno	Luigi Rossi	L'Orfeo	
		Amor vero e salda fè			
2017	The Handel Album	Se potessero i sospir' miei	Georg Friedrich Händel	Imineo	Tirinto
		Agitato da fiere tempeste		Riccardo I, ré d'Inghilterra	Riccardo
		Son stanco, ingiusti Numi		Siroe, re di Persia	Siroe
		Deggio morire, ostelle		Serse	Arsamene
		Sì, la voglio e l'otterò		Radamisto	Radamisto
		Ombra cara		Radamisto	Radamisto
		Vieni, d'empietà mostro crudele		Radamisto	Radamisto
		Vile, se mi dai vita		Radamisto	Radamisto
		Qual nave smarrita		Radamisto	Radamisto
		Privarmi ancora dell'amata beltà?		Flavio, re de' Longobardi	Guido
		Rompo i lacci		Flavio, re de' Longobardi	Guido
		Sussurrate, onde vezzose		Amadigi di Gaula	Amadigi
		Che più si tarda omai... Inumano fratel...		Tolomeo, re d'Egitto	Tolomeo
		Stille amare		Tolomeo, re d'Egitto	Tolomeo
		Chi mi chiama alla gloria?		Giustino	Giustino
		Se parla nel mio cor		Giustino	Giustino
		Pensa a serbarmi, o cara		Ezio	Ezio
Son pur felice al fine	Flavio, re de' Longobardi	Guido			
Bel contento	Flavio, re de' Longobardi	Guido			
2018	Gluck: Orfeo ed Euridice	Orfeo ed Euridice	Christoph Willibald Gluck, Johann Christian Bach	Orfeo ed Euridice	Orfeo
2019	Ombra mai fu - Francesco Cavalli Opera Arias	Ombra mai fu	Francesco Cavalli	Il Xerse	Xerse
		All'armi, mio core		Statira, principessa di Persia	Brimonte
		Dove mi conducete?		L'Erismena	Idraspe
		Uscitemi dal cor, lacrime amare		L'Erismena	Idraspe
		Interprete mal buona... L'uomo è una dolce cosa		La Calisto	Il Satirino
		Ninfa bella		La Calisto	Il Satirino
		Sinfonia		Eliogabalo	
		Ecco l'idolo mio... Mio diletto mio sospiro		Elena	Menelao
		Sinfonia		Ercole amante	

		Io resto solo?... Misero, così va		Eliogabalo	Alessandro
		Che città		L'Ormino	Nerillo
		Ohimé, che miro?		Gli amori d'Apollo e di Dafne	Apollo
		Misero Apollo		L'Orione	
		Sinfonia		Eritrea	Theramene
		O luci belle		Il Giasone	Giasone
		Delizie, contenti		Doriclea	
		Sinfonia		La Calisto	Endimione
		Erme, e solinghe cime... Luicidissima face		La virtù de' strali d'Amore	Clarindo
		Alcun più di me felice non è		Pompeo Magno	Sesto
		Cieche tenebre		Il Xerse	Eumene
		La bellezza è un don fugace		La virtù de' strali d'Amore	Erino
		Il diletto interrotto...			Amore
		Desia la verginella			
		Che pensi, mio core?			

Taula 4: Repertori de Philippe Jaroussky

JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI

Any	Enregistrament	Peça	Compositor	Obra	Personatge
2018	Enemies in Love	A dispetto d'un volto ingrato	Georg Friedrich Händel	Tamerlano	Tamerlano
		Amor e qual vento		Orlando	
		Troppo oltraggi la mia fede		Serse	Arsamene
		Furibondo spira il vento		Pertenope	
		Stille amare		Tolomeo	
		Volate Amori		Ariodante	
		Io t'abbraccio		Rodelinda	Bertarido
		Arioso		Rinaldo	Rinaldo
		Fermati!		Rodelinda	Bertarido
		Dove sei, amato bene?		Rinaldo	
		Vo far guerra		Teseo	Arcane
		Addio! Mio caro bene			
		2018		Anima Sacra	Alla gente a Dio diletta
Confitebor tibi Domine	Confitebor tibi Domine				
Memoriam fecit - Escam dedit					
Fidelia omnia mandata ejus					
Sanctum et terribile					
Initium sapentiae timor Domini					
Intellectus bonus omnibus - Gloria					
Sicut erat in principio - Amen					
Alma Redemptoris Mater			Johann David Heinichen		Alma Redemptoris Mater
Tu quae genuisti					

	Gabrielis ab ore		
	Donec ponam	Domènec Terradellas	Dixit Dominus
	Tam non splendet sol creatus	Francesco Nicola Fago	Tam non splendet sol creatus
	O noc clara?		
	Dum infans iam dormit		
	Alluia		
	Laudamus te	Domenico Sarro	Messa a 5 voci
	Juste Judex ultionis	Francesco Feo	Dies irae
	Smanie di dolci affetti	Jan Dismas Zelenka	Gesù al Calvario
	S'una sol lagrima		
	Mea tormenta, properate!	Johann Adolf Hasse	Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena
	Lagnelletta timidetta	Gaetano Maria Schiassi	Maria Vergine al Calvario
	Domine Fili unigenite	Francesco Durante	Messa a 5 voci

Taula 5: Repertori de Jakub Józef Orliński

XAVIER SABATA

Any	Enregistrament	Peça	Compositor	Obra	Personatge	
2013	Handel: Bad Guys	Vo' dar pace a un' alma altiera	Georg Friedrich Händel	Tamerlano	Tamerlano	
		Spero per voi, si, si		Ariodante	Polinesso	
		Voglio stragi, e voglio morte		Teseo	Egeo	
		Pena tiranna		Amadigi di Gaula	Dardano	
		Dover, giustizia, amor		Ariodante	Polinesso	
		Belle dèe di questo core		Giulio Cesare in Egitto	Tolomeo	
		D'innalzar i flutti al ciel		Ottone	Adelberto	
		Bel labbro formato		Giulio Cesare in Egitto	Tolomeo	
		Domerò la tua fierezza		Teseo	Egeo	
		Serenatevi, o luci belle		Ariodante	Polinesso	
		Se l'inganno sortisce felice		Amadigi di Gaula	Dardano	
		Agitato il cor mi sento		Rinaldo		
		2014		I Dilettanti	Non mi si dica più	Giacomo Maccari
Speranza, unico e solo						
Ti sovveniste almeno						
In queste amene selve	Emanuele Barone d'Astorga					
Da voi lungi						
Senza di te						
Quando a te tornar dovrò	Vincenzo Benedetti		La Gelosia			
Son reo non mi difendo						
Giura il nocchier h'al mare						

		Deh m'adita ò bella Dea	Giovanni Maria Ruggieri		
		Più ch'io cerco del moi bene	Diogenio Bigaglia		
		Ma, che sordi a miei pianti			
		Son come tortorella			
		Vinto son della mia fede	Giovanni Maria Ruggieri		
		Lucrezia	Benedetto Marcello		
2015	Catharsis	Ciò che donò la frode	Giuseppe Maria Orlandini	Adelaide	
		Alza al ciel pianta ogoglioso			
		In te, sposa Griselda, mi uccido	Francesco Bartolomeo Conti	Griselda	
		Cara sposa			
		Vorresti col tuo pianto	Pietro Torri	Griselda	
		Gelido in ogni vena	Antonio Vivaldi	Il Farnace	
		O del mio caro ben	Giuseppe Maria Orlandini	Adelaide	
		Già mi sembra al carro avvinto			
		Introduzione. Lentemento	Georg Friedrich Händel	Admeto	
		Orride larve			
		Chiudetevi miei lumi			
		Viver vogl'io sempre per te moi dio	Georg Friedrich Händel	La conversione di Sant'Agostino	
		Or mi pento	Johann Adolf Hasse	La conversione di Sant'Agostino	
		Spirate, o oniqui marmi	Attilo Ariosti	Caio Mazio Coriolano	
		Voi d'un figlio tanto misero			
		Ah, frenate il pianto imbello	Antonio Caldara	Temistocle	
		Sorte nemica!	Domenico Sarro	Il Valdemaro	
Quando onor favella al core					
2015	The 5 Countertenors	Spezza lo stral piagato	Niccolò Jommelli	Tito Manlio	
		O di spietati numi più spietato ministro!... Tu, spietato, non farai cader vittima	Nicola Porpora	Ifigenia in Aulide	
		A questa bianca mano	Baldassare Galuppi	Penelope	
		Crude furie degl' orridi abissi	Georg Friedrich Händel	Serse	
		Ti parli in seno amore	Josef Myslivecek	Fernace	
		Ch'io parta?	Johann Christian Bach	Temistocle	
		Non so frenare il pianto	Christoph Willibald Gluck	Demetrio	
		Addio o miei sospiri	Fedandino Bertoni	Tancredi	
		Otton, Otton... Voi che udite il mio lamento	Georg Friedrich Händel	Agrippina	
		Ah, non è ver, ben miro	Johann Adolf Hasse	Piramo e Tisbe	
2016	Miracolo d'Amore	Sinfonia l'Ormino	Francesco Cavalli		
		Miracolo d'Amore			
		O Mio Core			
		Un Thalamo ed un Letto			
		Delizie e Contenti			

		Sinfonia L'Egisto			
		Misero, Così va			
		Ti Lascio, Mia Vita			
		Misero Apollo			
		Ahí, Questo e il Fine Amaro			
		Se Dardo Pungente			
		Ballo, Le Nozze			
		Hor che L'Aurora			
		Vieni in Questo Seno			
		Amanti, Sperate			
		Docissimi Baci			
		Che Dunque Sara – Io t'abbraccio			
2016	Handel: Arminio	Arminio	Georg Friedrich Händel	Arminio	
2017	Handel: Ottone, HWV15	Ottone	Georg Friedrich Händel	Ottone	
2018	L'Alessandro amante	Preludio. Presto	Giovanni Bononcini	L'Abdolomino	Alessandro
		Da tuoi lumi fulminato	Giovanni Bononcini	Euleo festeggiante nel ritorno d'Allessandro Magno dall'Indie	Alessandro
		Se possono tanto due luci vezzose	Georg Friedrich Händel	Poro, re dell'Indie	Alessandro
		Vano amore		Alessandro	Alessandro
		Serbati a grande imprese	Giovanni Battista Pescetti	Alessandro nell'Indie	Alessandro
		Sinfonia. Lentemente	Agostino Steffani	Il Zelo di Leonato	Alessandro
		Sinfonia. Allegro			
		È insofferibile temerità	Antonio Draghi	La Vittoria della fortezza	Alessandro
		Premi e pene sono i fiori			
		Spiritu fieri alla vendetta	Francesco Mancini	Alessandro il grande in Sidone	Alessandro
		Chiare faci al di cui lume	Giovanni Bononcini	Euleo festeggiante nel ritorno d'Allessandro Magno dall'Indie	Alessandro
		Serbati a grand imprese	Leonardo Vinci	Alessandro nell'Indie	Alessandro
		Sinfona. I. Allegrissimo	Francesco Mancini	Alessandro il grande in Sidone	Alessandro
		Sinfonia. II. Larghetto			
		Sinfonia. III. Allegro			
		Diri, ben mio, vorrei	Leonardo Leo	Alessandro in Persia	Alessandro
Destrier ch'all'armi usato	Nicola Porpora	Poro	Alessandro		

Taula 6: Repertori de Xavier Sabata