

音樂史的異象——閹人歌手 (Castrato) 之探討

李嘉舜

一、前言

自從 1995 年所上映改編自十八世紀偉大歌唱家 Farinelli 的同名電影《絕代豔姬》(Farinelli: Il castrato) 之後，這種在一百年前已經消失並且極具神秘感的音樂現象，漸漸又受到世人的關注，在加上近年來活躍於世界流行樂壇的俄羅斯歌手——Vitas，被形容如鬼魅般的華麗高音，被懷疑為閹人歌手 (Castrato)，使許多即便不懂古典音樂的人，也開始對閹人歌手這個古典音樂史上最特異的現象感到好奇。而到底何謂閹人歌手？為何這樣特異的音樂現象只流行於巴洛克時代？關於當時的文化背景是什麼？為何閹人歌手在十八世紀末快速的消失並且沒落，確實是一個很需要深入探討的議題。

而無論是當世或是後世，閹人歌手的存在一直是歐洲文明社會引以為恥的一個現象，因此未能留下許多可信的資料，在留下的資料中，多以歌手顧左右而言他的回憶，或者是當代人的旁觀記憶，多為揣測的語氣超過查證的事實。多半的閹人歌手對於如何失去生育能力，例如：不幸被豬咬一口，不小心跌倒或者是童年時生了一場大病之類作為原因。但真實的原因現在也難以查證，而又當時如何進行手術，由誰來進行之類的問題，也是眾說紛紜。而且一般大眾對於閹人歌手的印象是此類人脾氣壞、心術不正、腦筋不好等。和今日人們對於中國太監的印象如出一轍。但不同的是，閹人歌手之所以在歐洲文化發展佔有一席之地，主要來自於其「歌藝」。從 Monteverdi 的 *L'Orfeo* 開始，歐洲歌劇所展現的美聲唱法 (Bel canto) 就是從閹人歌手的身上展現到極致，並且傳承下去。閹人歌手對於義大利莊歌劇 (opera seria) 和當時的整個文化發展都是息息相關。

在國內，研究閹人歌手的學者並不多，相關的論文、期刊也不多見。筆者希望藉由本文，能夠多了解一些關於閹人歌手的發展，並且對於音樂的巴洛克時代，文化及歷史背景以及各方面都可以更寬廣、清楚的了解。

二、閹人歌手的時代背景：巴洛克

閹人歌手 (Castrato) 的盛行年代，基本上和整個音樂的巴洛克時代是相重疊的，而所謂的巴洛克 (Baroque)，是一種裝飾華麗、具有戲劇性的一種表現藝

術。而這也是一個將一切藝術表現形式融合在一起的時代，在這個時代的大教堂裡，常可以看到凝聚建築、繪畫和雕刻於一身。在歌劇中，文學、神話、音樂、機械技術、繪畫也完美的結合為一體。

從文藝復興以來，音樂極度的裝飾對位似乎導致在文詞的表現上難以了解，於是漸漸的走向單聲部旋律的發展。而當時的人文主義思潮，推動了古希臘文化的復興運動，¹ 這促使整個歐洲的音樂發展走向另一條道路，並且獲得一個全新的面貌。

巴洛克是一個君主專制的年代，像法國的路易十四(Louis XIV, 1643-1715)，他曾說過「朕即國家」代表一切事物皆應服務於君王，當然也包含一切的藝術。在流傳下來的巴洛克音樂裡頭，有很多來自於為宮廷而創作的，例如法國的宮廷芭蕾舞(Ballet de cour)，以及最早期上演的歌劇，在當時沒有提供給大眾使用的歌劇院。最早的歌劇院 San Cassiano 是 1637 年在威尼斯開幕的，所以在之前的歌劇通常都是在宮廷裡演出。而題材通常來自希臘神話的神和英雄，一方面是因為「小廳集」(Camerata)，極力推動古希臘精神的復興，所以在其所推出的音樂劇(Drama per Musica)中皆以希臘神話為基礎，而另一方面，音樂家喜歡配合君王和王侯的喜愛，神和英雄這樣的題材，似乎更能彰顯他們的地位和形象。

巴洛克是一個極欲表現和探索的年代，但在整個時代內部卻是充滿衝突和矛盾，此時歷史發展的總趨勢正由封建社會向資本主義社會過渡，封建貴族和資產階級暫時勢均力敵。此時君主專制達到巔峰，高度中央集權。隸屬於國家的學院也於此時產生。但這種因勢均力敵而出現的妥協，內部是充滿矛盾的，它隨時會因為勢力之消長再產生變動而重新組合。

在大航海時代之後，歐洲視野更加寬廣，在當時的其他領域，科學、物理、數學，哥白尼(Nicolaus Copernicus, 1473-1543)的《天體運行論》以日心說否定地心說，人不是宇宙的中心；中歐的天體力學產生了萬有引力定律；萊布尼茲(Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716)創立微積分；威廉哈維(William Harvey, 1578-1657)對心臟與血液的研究；全都削弱著人們對「奇蹟和上帝對人類事物的作用」的信賴，造就了所謂的理性主義和啓蒙時期。

法國笛卡爾以「我思故我在」的思想奠定了理性時代的基礎，他的這一個懷疑觀點體現在「唯一不可懷疑的，就是懷疑本身」的論說中，描述他這一思維方式的另一絕妙論點是「清晰明白的概念就是真理」，笛卡爾的思想產生出了唯物

¹ Camerata (同好會)，由一群佛羅倫斯的貴族、詩人和音樂家推動以文詞引導音樂和節奏的單聲部風格的音樂劇，題材以希臘神話為主。

的、機械的和可預測的宇宙的圖像，開啓了理性主義。² 整個歐洲的音樂歷史從早期的葛利果聖歌 (Gregorian Chant) 一脈發展下來一直到這個年代，理性主義對於神權的地位產生極大的衝擊，對於音樂創作上也是如此，而法國是歐洲啓蒙運動的重鎮，這或許對於後來風靡整個歐洲的義大利歌劇，就是對法國沒有辦法造成全面性風靡的關鍵原因。

回到音樂風格上來說，巴洛克時期的音樂一樣呈現著內藏的矛盾，就以樂器為例，巴洛克音樂的樂器用法，不像古典派那樣將同質的東西融合為一，亦常結合不同的對比音色的樂器，做出爆發性的效果來。長笛、小提琴和大鍵琴的合奏，或者小號、古提琴、雙簧管和大鍵琴的合奏，像這樣的在古典派和浪漫派幾乎很少有的樂器組合，這種比較自由的表現，在巴洛克時代卻是很自然的一件事。在接下來要討論的閹人歌手中，除了對於扮演教會唱詩班中最高音的角色，在歌劇中似乎有更大的討論空間，就以現代的觀點來看，巴洛克時代的歌劇常被指稱為不切實際，誇張，注重效果而不在乎內容，這樣的呈現跟整個時代脈絡有直接的關係，這似乎也可以說明，閹人歌手為什麼只盛行於巴洛克時代，或者我們可以說閹人歌手是依附巴洛克風格和時代性所衍生出來的一個特殊的產物。

三、閹人歌手 (Castrato) 的興起

很多時候我們會把閹人歌手和太監聯想在一起，也許單就生理結構上，他們同是把男性第一性徵去除的人，但其實在歷史上，閹人 (eunuch) 是有很多作用的，他們可能是歌唱家、政務官員、宗教人員或者是宮廷中服伺的人。最早有宮刑紀錄的資料是在西元前 21 世紀以前 Lagash 這個地方的蘇美人。最早的閹人紀錄是在亞述帝國 (ca. 850-622 B.C.)，而在古代的中國，宮刑是一種處罰，並且在皇宮裡面工作，一直到隋朝才取消這樣的刑罰。而在明朝，皇宮中就有七萬名太監。被去勢的太監，在古代被認為一種可以信任的對象，由於失去男性的特徵，地位卑微，並且謀反的機率比較低，通常都服伺在皇宮之中，或是皇室的後宮。這樣的例子不只是中國，在羅馬帝國晚期，康斯坦丁皇帝 (Constantine, 315-318) 就使用閹人幫他沐浴，理髮。

閹人歌手 (Castrato)，是指一種屬於演唱高音的男歌手，是在小男孩尚未進入青春時期做去勢的手術而達到保留其音質並且在成長之後藉著男性強大的胸腔共鳴而展現既有如女性一般的音域，又有如男性一般的音量。閹人歌手的影響力主要由義大利開始，漸漸影響到整個歐洲 (除了法國)。基本上閹人歌手之所以崛起的原因可能在於當時教會規定「女人在教會中必須保持緘默」。而更重要

² 馬丁·奧力弗 (Martyn Oliver)，王宏印譯，《哲學的歷史》(台北：究竟出版，2005)，頁 74-75。

的原因在於唱詩班的男童的聲音隨著青春期來臨而消失，再加上假聲歌手則經常有氣無力的，相形之下閹人歌手的聲音有力，音質也美好的多，在歌劇中通常詮釋英雄的角色，並且和假聲歌手並存。

義大利在 1630 和 1656 年的兩次瘟疫，³ 再加上戰爭，使得上層的封建領主只能把課稅當作主要收入，人民生活過的相當貧窮，音樂學校（conservatoires）的成立，提供窮人小孩的一個學習音樂的機會，再加上當時基督教盛行禁慾主義，⁴ 提倡獨身生活，在這樣的思想觀念下，獨身生活似乎可以讓活在艱困中的人們少些負擔和壓力，這是造就當時貧窮家庭的父母忍心讓自己的兒子成為閹人歌手的原因之一，用意在於讓自己的兒子不需要負擔家計所要承受的不幸後果。另外一個原因在於當時閹人歌手在整個歐洲的地位越來越高，成為一個優秀的閹人歌手，幾乎等同於財富的象徵，這也是讓當時歐洲社會，閹人不斷增加的一個原因。

閹人歌手大約在 1650-1750 左右最為活躍，被使用於歌劇和教堂唱詩班當中。但最早被記載的閹人歌手始於 1599 年在梵蒂岡的羅馬教皇的教堂，Pietro Paolo Eolignato 和 Girolamo Rossini。當時的教皇 Clement V III，聽到後驚訝不已，形容如此甜美和如此靈活的聲音，相對於假聲男高音（falsettist）⁵ 的尖叫般的高音要好上太多。早期有些來自西班牙自稱為假聲男高音的歌手，其歌唱技術遠超於當時義大利的假聲男高音，後來這種西班牙的假聲男高音就成為教堂合唱團的最愛，Fantoni 和 Monaldi 兩位研究者認為其實這些來自西班牙的假聲男高音就是閹人歌手。當時閹人歌手假裝成假聲男高音，似乎有某些原因，筆者認為也許是因為文化認同上的關係，而閹人歌手的訓練最早是否來自西班牙，進一步事實必須更深入探討。在 1600 年的時候，教會使用閹人歌手的例子就已經存在，Orlandus Lassus，當他 1560-1570 在慕尼黑擔任教堂合唱指揮的時候，就已經使用了六個閹人歌手。在 Angus Heriot 的 *The castrati in opera* 中記載，根據 Della Valle 研究，⁶ 在 1562 年，一位來自西班牙的歌手叫做 Padre Soto 才是第一位到梵蒂岡的閹人歌手，只是在當時的記錄中他被稱為假聲男高音，原因可能在於他可以唱到比假聲男高音很難到達的 alto 的音域，並且音量比一般假聲男高音要大得多。

³ 1630 年的瘟疫所傳染的城鎮，有些喪失 70% 人口，大多數喪失 25%，是 1348 年黑死病以來最嚴重的傳染病。1656 年的瘟疫，估計那不勒斯與熱那亞喪失 50% 人口。

⁴ 《彼得前書》第 2 章第 11 節：「親愛的弟兄阿，你們是客旅，是寄居的。我勸你們要禁戒肉體的私慾；這私慾是與靈魂爭戰的。」

⁵ 假聲（Falsett），亦稱裏聲。指男聲區中的最高音域，通常由下往上的胸聲、中聲和頭聲，是普通的聲音，其上面細而弱的聲區就是假聲。在女生中沒有假聲，而以頭聲位最高音域。

⁶ Della Valle (1586-1652)，義大利貴族，是一位作家、作曲家、並且創作歌劇劇本。

後來閹人歌手在教會的地位逐漸變得重要，而閹人歌手的數量也越來越多。最後一個在羅馬的西班牙閹人歌手是 Giovanni de Sanctos 在 1625 年過世。這個時候閹人歌手在歐洲大部分的教堂合唱團中已經獨占了最高音部份，而 Contralto 一直都是由假聲男高音所擔任，直到 1687 年，因為假聲男高音數量的不足，而啓用了閹人歌手 Raffaele Raffaelli 來擔任，從此之後漸漸的在 Contralto 聲部上，閹人歌手也取代了假聲男高音，使得閹人歌手在教會合唱裡得到無可取代的地位。

但是接下來的新樂種——歌劇——的誕生，成爲歐洲接下來兩百多年最重要的娛樂活動，並且使閹人歌手的地位達到了高峰。當時閹人歌手在歐洲的地位，類似當今的好萊塢大明星，成爲人們追逐的對象，受到社會的關注、評論、批評，從俄羅斯到葡萄牙，從愛爾蘭到奧圖曼帝國。直到十八世紀末期，閹人歌手幾乎等於歌劇的代名詞，即便其他國家仍然有當地的本土戲劇，但義大利歌劇中閹人歌手的演唱風格，似乎享有全歐洲最高榮譽的地位。

閹人歌手這樣的一個特殊現象，在歌劇誕生時就已經開始使用，Monteverdi 的 *L'Orfeo* 已經有開始使用閹人歌手，如果說歌劇誕生的出發點是藉以恢復希臘時代單音旋律曲調的風格 (Monodic style)，那閹人歌手的使用是否跟這個原因有關係呢？從 1597 的《達芬尼》(*Dafne*) 到 1607 年的 *L'Orfeo* 只不過才十年的時間，不禁讓筆者對於閹人歌手的使用和古希臘戲劇產生聯想，古希臘戲劇就有閹人歌手嗎？似乎沒有可靠的記載，還是說古希臘戲劇就有使用假聲男高音這樣的例子，而一直到巴洛克才因爲閹人歌手的使用而取代？但可以確定的是美聲唱法 (bel canto) 確實是在威尼斯樂派的時候才開始使用。所以換另一個角度思考，或者是說閹人歌手就是巴洛克一個時代性的產物，並且只是藉著歌劇而達到表現極致的作用，跟古代的音樂表現毫無相關，就筆者手邊有限的資料來觀察，後者的可能性比較大。另外一點也是考慮到古希臘的年代是否有去勢手術這樣的技術，也是列爲考量的原因之一，但是否就是這樣的原因，也是無從可考。

四、閹人歌手的聲音

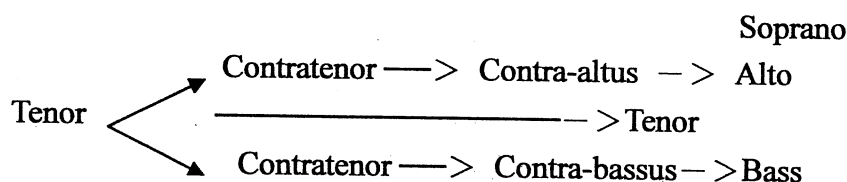
閹人歌手算的上是美聲唱法 (bel canto) 最早也是最有代表性的歌唱者，也是西方歌唱方法的奠定者。⁷ 我們可以推斷閹人歌手的歌唱方式與後來古典、浪漫樂派中歌劇歌手的演唱方式相當接近，但是閹人歌手是爲男兒身，卻演唱女性的歌聲，在發聲方式上確實應該有特別之處。一般發聲法強調發展出胸腔擴張，標準的運用橫隔膜去支撐氣息的吐納，靈活柔韌的喉頭，出色的表現能力和顯示

⁷ 薛良，《歌唱的藝術》(台北：丹青圖書，1987)，頁 44。

聲音和裝飾音的想像力。這確實也是從記載中描述巴洛克時代閹人歌手的表現手法裡面就可以看出其關連性。但是如果閹人歌手和後來的美聲唱法是一種傳承的關係，那閹人歌手的唱腔又有何特別之處呢？

一般指稱閹人歌手的音域大約是在女低音的音域，但是這是今日一般人的認知裡直接指涉歌者的性別，反映十九世紀後的情況。在聲部名稱與歌者性別直接連接的情況，中文裡更甚。例如把 *soprano* 稱為「女」高音、*tenor* 稱為「男高音」等，使得在中文解釋閹人歌手時增加性別問題的困難度。

閹人歌手之所以會在教會音樂裡面出現，主要是因為歐洲複音音樂 (*polyphony*) 發展大約至 1430 年的一個附帶結果；這一個發展帶來了今日不同人聲聲部的名稱。下圖簡單說明這一個單聲部發展到多聲部的情形：



Contratenor 指的是和 *tenor* 聲部「對」(*contra*) 出來的聲部，可以比 *tenor* 高，也可以比 *tenor* 低。當兩者同時存在時，比 *tenor* 「高」(*altus*) 的聲部就被稱為 *Contra-altus*，比其低 (*bassus*) 的聲部就成為 *Contra-bassus*，日後則以 *Altus* 和 *bassus* 分別簡稱之。

在青春期期間，男性的喉頭會變的明顯，主要是因為男性賀爾蒙增加分泌的原因，通常男性在青春期後，聲帶會增長 63%，大約是 17.35-28.92mm 左右，音域會降低大約八度，而女性會增加 34%，大約 17.31-21.47mm，而閹人歌手大約只有 9-12mm，可見閹人歌手因為去勢的關係，所以聲帶要比女性更短。*Soprano* 一字原意為「最高」，被用來指稱比 *altus* 更高的聲部。⁸ 在中文意義中閹人歌手的女低音音域，大約在 *Alto*，而著名閹人歌手 *Caffarelli* 為 *mezzo-soprano* 即為中文解釋中的「次女高音」，*Farinelli* 為 *soprano* 即為中文解釋中的「女高音」。我們大約能夠界定閹人歌手的音域之後，才能夠進一步的了解閹人歌手是如何運用其獨特的身體結構來創造令人驚訝的歌唱技巧。

通常閹人歌手被視為一種類似「發聲機器」的人聲表演，龐大的花腔很容易讓歌劇中的戲劇成分大打折扣。在聲樂的藝術中，女生歌手演唱大約來自頭腔共鳴的發聲原理，而男性在於胸腔共鳴比頭腔共鳴要來的多，閹人歌手的優勢在於

⁸ 羅基敏，〈由閹歌手與禪裝角色看歌劇中聲音與性別錯置之音樂戲劇美感〉，《國立台灣師範大學藝術學院音樂研究學報》第十期，頁 20。

擁有男性胸腔共鳴的宏大音量，再加上比女性更短小的聲帶共鳴，讓閹人歌手的歌聲更具備著強大的穿透力。而音樂學校期間，閹人歌手被訓練肺活量和胸腔機能的擴張，再加上每天三到四個小時的理論課程，主要是在鍛鍊他們演唱時即興的能力。

男性的聲音和女性聲音有一個差別，在於男性擁有所謂的假音，但女性沒有。通常大部分的閹人歌手的音域相當於女低音或是次女高音，卻很少擁有女高音的音域。可能因為當時的美聲唱法只限定於男歌手(女性歌手尚未受到重視)，聲音來自於自然發聲和胸腔的共鳴，而所謂的頭腔共鳴似乎還沒有發展出來。有名的閹人歌手 Tosi 說：「許多老師讓他的學生唱女中音，因為他們不知道如何教他們演唱假聲。」並且抱怨：「由於老師的無能，不知道如何教導自己的學生用胸腔共鳴演唱假聲，導致卓越的男性女高音嚴重不足，有些愚蠢並且虛榮的歌手宣稱自己是男性女高音，但在實際上卻請求作曲家不要為他們譜寫超過 C 以上的音。」

十八世紀之後，閹人歌手會讓他們在高音域的位置使用一些假聲，來增加高音域的靈活性和敏捷度，因為胸腔共鳴的聲音似乎無法支持太高的音域。所以十八世紀後的閹人歌手如 Farinelli 為男性女高音，可能也是因為當時已經發展出這樣的演唱技術。

十八世紀後半，女性歌手漸漸受到重視，適合女性的美聲唱法也發展了起來，頭腔共鳴似乎比胸腔更適合演唱高音時的支撐，閹人歌手具備男性寬闊的胸腔和女性細小的聲帶，加上假音技術的發展讓閹人歌手的音域得以更加擴張，現在一般演出巴洛克時代的歌劇，通常是使用技巧高超的女低音角色來代替已經絕跡的閹人歌手，讓現代人可以大約想像一下閹人歌手在歌劇舞台上演唱的情況。

五、音樂學校和歌手訓練

在第二節提到的音樂學校 (Conservatories) 作為這時候收容孤兒並且教育和訓練的慈善機構，而要找到贊助學校的人確實很難。但是隨著閹人歌手的普遍流行，這些年輕的孩子們變成了很貴重的商品。在當時這樣的音樂學校遍及義大利，比較突出的學校在羅馬 (Rome) 和波隆那 (Bologna)，而最有名的音樂教育中心在拿坡里 (Naples)，這個地方之所以最有名，就是因為這裡是閹人歌手音樂學校的發源地，最早的音樂學校是一個叫做 Santa Maria di Loreto 的鞋匠所辦的，因為得到當時天主教聖方濟會支持而成立，另外 Pietá dei Turchini 在 1584 年，Poveri di Gesù Cristo 在 1589 年；最後一個 Sant' Onofrio 在 1600 年是最後一個成立的教育機構；而後面這三個不屬於教會管轄，一個是西班牙殖民地總督，

一個是奧地利殖民地總督，最後一個是那不勒斯國王。很多有名的閹人歌手就是從這四間學校被訓練出來的。在學校的生活有點像宗教般的有次序，嚴格的規定，宵禁，常缺乏衣物和食物，並且每天都有大量的訓練課程。音樂學校學生常會被學校派出去接場演出，例如像葬禮、私人音樂會，教會合唱團或者是戲劇的演出，但所得是歸學校的。

儘管在這樣密集的訓練當中，由最著名的老師來指導，但是最後真正可以達到老師理想標準的只有百分之十，而能達到國際水準的只有百分之一，如 Farinelli、Matteuccio 或 Caffarelli。其他有水準但沒有辦法在舞台上演出的，如果教會唱詩班滿意，在教會工作就會成爲他們主要的訓練目標。而在劇院演唱的閹人歌手也會在樂季之中回來教會演唱，補充他們的收入。而最可憐的是那種訓練不起來的，他必須想辦法學一樣樂器來演奏，不然就是嘗試唱低聲部。

下面是摘自 Rosselli John, *The Castrato as a professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850* 中學生的訓練項目：

早上

- ♪ 一個小時演唱一些難度較高的樂段。
- ♪ 一個小時學習寫字。
- ♪ 一個小時在鏡子前面練習，練習儀態和手勢，而且練習避免演唱時出現難看的表情。

下午

- ♪ 半個小時理論的課程。
- ♪ 半個小時在定旋律上練習對位法。
- ♪ 一個小時練習文字。
- ♪ 接下來的時間練習古鋼琴和創作聖詩歌和經文歌等等。

六、劇中的閹人歌手

通常一位閹人歌手都會取一個類似二十世紀後明星都會取的藝名一樣的假名 (assumed name)，但卻不同於更好聽、令人接受或商業性的出發點。閹人歌手的藝名通常來自成長階段對自己成爲職業歌手很重要的人或是家庭的名稱，例如：Giovanni Carestini 在學習階段被一個米蘭家庭的一位叫 Cusanino 的人領養，所以他出道後的名字就叫做 Cusastini。Stefano Majorano 學習階段的一位贊助他的人叫做 Caffaro 所以他就決定稱自己爲 Caffarelli。著名的閹人歌手 Carlo Broschi，他在拿坡里學習的時候，被當地上流社會的音樂愛好者 Farina 三兄弟

在經濟上或生活上的支持，所以等到他成為職業歌手後，就稱自己為 Farinelli。在當時社會貧窮，音樂學校裡有很多孤兒，這樣的藝名可以算是有報答的意味在裡面。而也有自己的名字，但會稍加改變，例如：Matteo Sassano 變成 Matteuccio，Giuseppe Appiani 變成 Appianino。Nicolo Grimaldi 變成 Nicolino。如果年紀非常輕的歌手，也會有名字具有言外之意的意思，例如：Antonio de Nicoellis 叫做 Cicillo（義：指的是有夫之婦的情人）。也會有歌手會把自己的出生地拿來當藝名，例如：Francesco Bernardi 出生在 Siena 他出名後就稱自己為 Senesino。唱 Contralto 的閹人歌手：Melchiorri 出生在 L'Aquila，所以叫做 L'Aquilano。

歌劇的崛起，起先跟閹人歌手似乎沒有直接的關係，但是我們可以確定，在最早的歌劇裡面，就已經有閹人歌手的蹤跡，Monteverdi 在 Mantua 首演的 *L'Orfeo*（1607）裡，雖然主角 Orfeo 是使用一般的 tenor，但是在序幕和兩個女性的角色就使用了閹人歌手。其他兩部 Monteverdi 留下來的作品，*Il ritorno d'Ullisse* 使用了 tenor，*L'incoronazione di Poppea*（1642）中兩位男主角就使用了閹人歌手。Monteverdi 在歌劇中放置閹人歌手的角色，也許是一個嘗試的開端，並且在之後兩百年的歌劇表演中，閹人歌手將成為其中最重要的一部份。

閹人歌手主要活躍於莊歌劇（opera seria）裡面，⁹ 早期義大利莊歌劇主要描寫希臘神話和英雄事蹟。在韓德爾的四十二部歌劇裡面，有三十三部是以歌劇中主要男性的角色來命名，例如：*Rinaldo*（1711）、*Giulio Cesare*（1724）和 *Tamerlano*（1724），而在歌劇中，按照慣例，男主角通常都是由閹人歌手所擔綱，次要的男性角色有可能由閹人歌手或者是女高音擔任，而所謂十九世紀的英雄男高音角色在十八世紀的當時，通常是扮演國王、老人或者是惡棍這樣的角色。但是就現今的觀點裡頭，英雄的歌聲似乎很難讓人家聯想到是一個高亢但卻是近似女人聲音的閹人歌手所唱出，我們都可以接受像莫扎特的《魔笛》（*Die Zauberflöte*）中夜之后所唱出的詠嘆調，但卻很難想像《杜蘭朵公主》（*Turandot*）中男主角演唱花腔的樣子，我們不容懷疑閹人歌手在技巧和音域上的確是其他種類的歌手無法比擬，但就這個觀點上來看，現代人似乎很難理解義大利莊歌劇和閹人歌手之間角色的定位。但即便如此，當偉大的閹人歌唱家 Farinelli 在倫敦演出時，婦女所喊出：「one god; one Farinelli！」我們大約可以理解，偉大閹人歌手的演出，即便是再不合理的劇情，即便是再不合理的邏輯，都可以是票房的保證。

其他重要的閹人歌手角色，如葛路克（Gluck）在他著名的歌劇《奧菲歐與尤利迪斯》（*Orfeo ed Euridice*, 1762）裡面，主角奧菲歐就是用了閹人歌手的角

⁹ 相對於 opera buffa（喜歌劇）而稱的歌劇，18 世紀的義大利，隨著喜歌劇的興盛，人們就把過去嚴肅題材的歌劇稱之為莊歌劇。大多取材神話或英雄故事，以三幕為原則，全體由朗誦調和詠嘆調交替構成。

色。莫扎特的莊歌劇 *Idomeneo* 的角色 *Idomente* 也是使用閹人歌手。而 *Rossini* 和 *Meyerbeer*¹⁰ 也為最後一個閹人歌手巨星 *Velluti* 譜寫閹人歌手的角色。

在現代我們可以很習慣的欣賞一兩百年前的歌劇作品，因為對現代人而言歌劇是古典樂，但是對巴洛克時代的觀眾而言，歌劇是流行的產物，他們急需要新鮮感，通常在歐洲一年有幾百部歌劇誕生，歌劇院是群眾聚集休閒的地方，就像現在人欣賞電影一般，而作曲家即便重演歌劇，也常會在其中加以修改以保持觀眾的新鮮感。當然觀眾期待劇場華麗的舞台佈景和機械效果，他們更期待閹人巨星所表現的華麗詠嘆調。

在義大利莊歌劇中，詠嘆調特別多，每個角色在一幕當中都有機會表演一、兩首詠嘆調。而「反始」(*Da capo*) 成為最主要的詠嘆調曲式，A-B-A 三個段落，歌手會在 A 段中唱出主題，B 段則會在調性上與 A 做對比，而通常反始的 A 並不會記譜，由技巧高超的閹人歌手做各式各樣的花腔即興演唱，這樣的曲目常會安排在第二、三幕的尾聲，製造戲劇的高潮。

卓越的閹人歌手在很年輕的時候就已經開始了他們的事業，不過通常他們可以在教堂中表演做為進入職業的第一步，響亮的名望和豐厚的財富是閹人歌手最大的目標。在早年歌劇的創作是需要貴族的支持和贊助，因為歌劇是一種很昂貴的娛樂，但是不久之後，歌劇的演出權利交到了劇院經理人手上，隨著地方歌劇院一間間出現，歌劇逐漸成為一種大眾娛樂，而閹人歌手的地位也隨之提升。

很有天份的閹人歌手在十二歲時，就有可能在歌劇中飾演一小角色，而成熟後的閹人歌手，才會在歌劇中扮演女性的角色一直到他們的聲望建立起來，就有機會可以擔任最主要的角色。歌劇的創作就像野火般的擴展整個歐洲，而閹人歌手的需求也越來越大，當然閹人歌手的聲望足以決定一家歌劇院的生存。

根據記載，在 1739 年的時候，最著名的閹人歌手之一的 *Cafferelli* 在一整季歌劇的演出中可以得到 2263 英鎊，而當時替他譜寫歌劇的作曲家 *Nicolas Porpora* 只能得到 200 英鎊，而抄寫樂譜的人只有 8 英鎊。不過這是沒辦法的事，為了請到最有名望的歌手，劇院的經理人必須節約其他劇院的開銷作為解決經濟問題的方法。

即便閹人歌手在歌劇中佔有極為重要的角色，但是當時歌劇的演出是現代人完全無法理解的混亂，歌劇院是觀眾休閒的聚集地，也是當時男女約會最常去的

¹⁰ *Meyerbeer* (1791-1864): 德國作曲家，本名 *Jakob Liebmann Beer* 但因為後來除了自家遺產外，也繼承了富豪親戚 *Meyer* 的遺產，所以才會在原來的名字前加上 *Meyer*。最初以鋼琴家的身分展露頭腳，後來受到羅西尼的歌劇《唐克雷第》(*Tancredi*) 的影響開始創作義大利式歌劇，他是一位精通德國、法國、義大利式歌劇創作手法的作曲家。

地方，歌劇院通常有包廂提供觀眾的私密性，有些有錢人會包下一整個樂季的包廂自己使用，而最樓下的觀眾席就會留給比較低階層的觀眾，當時歌劇演出不像現在的音樂會必須保持肅靜，感覺有點像台灣早期看野台戲的感覺，觀眾可以自由離開，吃東西，台上表演傑出的時候台下也會熱烈的掌聲。Hubert Ortkemper 的著作 *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte* 的中的一大段文字，我們大概可以了解當時閹人歌手在演出時的一些情況：

一個最有名的閹人歌手 Marchesi 他堅持在他剛出場的時候，無論歌劇進行中他的情況如何，他一定要配戴長矛，帶著紅色的頭盔，和白色的羽毛裝飾。他也必須以「我在何處？」為每部歌劇開場，接著在小號的序奏之後，他會完美的唱出詠嘆調並且炫耀他的歌聲，然後會走下去見那些為他瘋狂的觀眾。Caffarelli 常會在兩首詠嘆調之間，走到女士們的包廂中和他們交談，但也常常羞辱他的觀眾、經理人和其他的歌手，有時候拒絕和他的夥伴們一起唱歌，這是很常見的。當其他歌手在舞台上演唱時，通常都會互相嘲笑彼此的歌唱技巧，和觀眾說話，或是完全的離開舞台。如果兩個都很有名氣的閹歌手在同一場歌劇中演出，那經理人必須要擔保並且注意他們兩個在舞台上演出的份量相同，還有角色被描繪的特質，甚至他們在舞台上的佈置。¹¹

七、閹人歌手的沒落

閹人歌手的流行，似乎和一般的流行品味一樣，避免不了汰舊換新的命運，新型態的歌劇和觀眾口味的改變，使閹人歌手在十八世紀的後半段逐漸凋零。閹人歌手的表演型態在法國一直都無法造成全面性的風行，即便法國在文化上亦需要義大利的養分，但是法國的哲學家們，如伏爾泰和盧梭都強調「去勢」這樣的行為是有違自然的，並不符合現代開明並具有知識性的時代，他們強調人權，雖

¹¹ 引自英譯版本：*One of the most notorious was the castrato Marchesi who insisted that his first appearance on stage, no matter which opera he happened to be performing, had to consist of himself at the top of a hill, carrying a lance and wearing a helmet adorned with red and white feathers. He also had to open every opera with the line "Where am I?" followed by a trumpet fanfare, after which he would sing an aria which was perfectly suited to show off his voice as he marched slowly down to the footlights to meet his adoring audience. Caffarelli would often leave between two halves of an aria to converse with ladies in their boxes, but would just as frequently insult his audience, the impresarios, and other singers, sometimes refusing to sing with his partners. It was not uncommon, if two singers were appearing on the stage, for them to deride each other's techniques during their arias, talk to members of the audience, take snuff, or walk off the stage altogether. If two well-known castrati were performing in the same opera, an impresario had to ensure that they were both equally represented in terms of the number of arias each sang, the character they represented, and even their placement on the stage.*

然他們總是誇張的表示這樣的行為將會把義大利帶向滅絕的命運。1744-1790 拿坡里的音樂學校在行政不善和財務麻煩之下倒閉。1790 年，教皇宣佈廢除禁止婦女在舞台上演出的這個禁令，似乎預告了閹人歌手的時代結束，聽眾開始把注意力轉向傑出的女歌手和男高音。而浪漫歌劇的誕生也取代了閹人歌手賴以為生的義大利莊歌劇，舞台上的閹人歌手在最後一位閹人巨星 Velutti 之後成為歷史。

即便閹人歌手在十九世紀之前消失在歌劇舞台上了，但保守的教會音樂傳統並沒有馬上消失，直到 1878 年，閹人歌手依然用來代替女性，成為教會唱詩班的高音聲部。1870 年羅馬教皇完全的禁止並且取締去勢手術，閹人歌手才算是完成了他的歷史任務。最後一位閹人歌手 Alessandro Moreschi (1858-1912) 會在後文做詳細的介紹。

八、閹人歌手的晚年與愛情

在教會工作對閹人歌手而言算是有保障的長期飯票，確實如此，即使是大名鼎鼎的閹人明星都會想辦法在教會當中佔住一個職位，例如 Caffarelli 擁有拿坡里教會的終身職務。舞臺演出固然收入豐富，但卻無法長期維持，就像一個演出的樂季當中，也不能每天都有歌劇上演，教會成為閹人歌手穩定的收入來源。

在中世紀，教皇會嚴格規定教會歌手不准在外演唱，或是在舞台上表演，但是在巴洛克時代，就沒有這樣明確的規定，或許因為不管是戲劇或是其他類型的音樂，在當時都跟宗教脫離不了關係，或者是說一切事物都跟宗教有關。

當然不是每一個閹人歌手都能夠像最傑出的那些閹人明星一樣終生享有榮華富貴，一位叫 Pasqualino 的閹人歌手，在羅馬教皇的教堂中工作，在他八十三歲死亡前，過著相當貧窮的生活。Francesco Tosi 在倫敦有相當成功的事業，但 1732 過世時，他最珍貴的財產是一張床，一隻獵槍和一個銀色的手錶。閹人歌手的演唱生命相當的短暫，但我們不確定閹人歌手的演唱生涯是否比現代美聲歌手更短，¹² 只是通常閹人歌手在退休後，大多會從事別的工作，可能會成為訓練歌唱的老師，成為教會工作者，也有可能成為器樂演奏者。由於早年學校的訓練，讓閹人歌手比一般民眾的知識水準更高，並且有機會發展更多興趣，比如說文學。

一般來說，閹人歌手最有可能遇到的生活問題就是「孤單」，而且大部分年老的閹人歌手都必須面對這個問題。有些退休的閹人歌手退休後從事教育年輕人

¹² Moreschi 在 44 歲的唱片錄音中，可以聽見歌聲已經開始走下坡，通常一般的美聲歌手，四十多歲是處於巔峰狀態，但無法判斷閹人歌手大約的歌唱生涯是多久。

的工作，會對一些特別疼愛的學生當成自己的義子看待。而通常在年老的閹人歌手死去之後，最受惠的是照顧他的人，例如：Farinelli 的侄子和僕人繼承了他的財產。但最重要的也是世人最關注的問題是關於閹人歌手的愛情，閹人歌手到底有沒有愛情？或是閹人歌手可不可以結婚呢？在電影《絕代豔姬》當中 Farinelli 與哥哥共用一個女人，雖然事實也許並未如此，但是閹人歌手在那個時代的風流韻事卻一點不少，閹人歌手並非等同於同性戀，他們仍有可能渴望愛情，例如在十八世紀的歌劇院中，首席男伶和首席女伶就常會有曖昧的關係。而通常相當有名的閹人歌手也會成為女歌手的仰慕對象。

早期羅馬教會確實有嚴禁閹人歌手結婚的規定，但十八世紀後似乎有放寬規定，Barbier 的 *The world of the castrati* 中有記載閹人歌手與義大利以外的新教徒女子結婚，還有一位叫 Bartolomeo de Sorlisi 跟一位年輕的德國女子秘密結婚的事件。我們也許不能確定記載中到底是否是事實，但是閹人歌手確實跟一般人一樣擁有七情六慾卻是千真萬確的。

九、著名的閹人歌手

(一) Baldassare Ferri

Baldassare Ferri (1610-1680)，他應該是歷史留名的偉大閹人歌手中最早的一位，在十二歲的時候，他的歌聲就被形容「擁有驚人持久並且靈活又感情深厚的聲音」。在 1625 年的一次演出中，波蘭的親王 Ladislaus 受到他的歌聲吸引，並希望他能在宮廷成為專職歌手，從此他就移居到波蘭，先後服侍了三任君王，1655 年後他到了維也納宮廷，在那裡度過他的餘生。

(二) Senesino

Senesino 原名 Francesco Bernardi，這個藝名是取自於他的出生地 Siena，是義大利著名的閹人歌手，1720-1726 年間，他受雇於韓德爾的歌劇院，韓德爾的歌劇中有十七個角色是為他寫的，但之後因為身體狀態不佳而回到義大利，直到 1730 年後才回到英國，他是和 Farinelli 同一個時代的人，但他們沒有機會去聽對方的演唱，因為他們是不同劇院的競爭對手。

(三) Farinelli

Farinelli (1705-1782) 原名 Carlo Broschi，應該算得上是音樂史上最傳奇的歌手之一，即使我們現在無法親自聽到他的歌聲，但在某個程度上，他的歌聲有

點似神話般的被傳誦著。據說他能夠在一分鐘之內唱出 250 個音，而音域大約有三個半的寬度，而且唱出一個音可以支撐超過一分鐘。根據當時的音樂歷史學家 Charles Burney 的說法，要讓一個音持續那麼久是不可能的，也許必須使用特殊的樂器來銜接另外一個呼吸，但不管對於 Farinelli 的傳說是否真實，在 1727 年他第一次到 Bologna 演出時被稱為歌手之王 (king of singer)，可見當時他受歡迎的程度。

Farinelli 出生在拿坡里，有一個比他大八歲的哥哥 Riccardo，後來也為他寫了好幾首歌劇。Farinelli 的出生背景相對於其他來自於貧窮的閩人歌手不大相同，他的父親，Salvatore，在 1706 年和 1709 年之間，是 Maratea 和 Cisternino 的地方首長。Farinelli 的父親晚年在退休後從事作曲和音樂教學的工作，而就他對於音樂有著強烈的熱愛，以致於讓他的兒子成為閩人歌手這樣的說法，無從考證，Farinelli 真正為何及如何會被去勢，並無正確的資料可考。所以在電影《絕代豔姬》中把 Farinelli 和其兄描寫成出身貧窮，且為唱詩班兒童，似乎把他給一般化了。Farinelli 大約在七、八歲的時候成為閩人，並且成為當時最著名的音樂老師 Porpora 的學生。而第一次登台演出是在他十五歲時，在 Torella 親王的宮殿中演出由他老師 Porpora 寫的歌劇 *Angelica e Medoro* 中的一個角色，而這首歌劇的劇本是由詩人 Metastasio¹³ 所創作的，他是一位多產的莊歌劇作家，而他和 Farinelli 之間的友誼也一直持續到 1782 年 Farinelli 去世為止。他的生涯大約分成三個部份：

(1) 第一個時期是他在歌劇中演出的全盛時期，在拿坡里演出使他聲名大噪，接著是羅馬和 Bologna。Farinelli 巡迴全歐洲，並成為當時最受歡迎的歌手之一。即便到了法國宮廷演出，依然受到 Louis XV 盛大的歡迎和獎勵，並且送他一幅鑲了鑽石的 Farinelli 畫像。關於他的故事，最有名的應該是關於他在歌劇中與知名小號手競技的事情。演出 Porpora 的歌劇 *Flavio*、*Anicio*、*Olibrio*，在 Burney 的記載中寫著：「從離開拿坡里到羅馬後，在演出歌劇期間，每天晚上都有小號和他之間的對抗，小號是歌曲伴奏中的一項樂器，一開始只不過是溫和並且嬉戲般的，直到觀眾們開始對他們之間的較量產生興趣，之後幾次漸漸加強了音量，並且明顯的想藉著強大的音量擊敗對方，雙方的聲音一起增強和震動，接著持續很久，觀眾們熱切的等待結果。小號手耗盡了力氣，他認為對方應該也是，雙方似乎都耗盡了力氣，這似乎是一場平手的競技，但是 Farinelli 臉上帶著微笑，換了一口氣，然後不只是增加音量和震動，並且展現更難的個人技巧，結束後觀眾熱烈的歡呼，而他似乎是當代的歌手中最傑出的一個。」

¹³ Metastasio (1698-1782)：義大利歌劇劇本作家，共有 27 部音樂劇和其他劇場劇本作品，曾超過一千齣歌劇，以他的作品為劇本。

(2)原本 Farinelli 是全歐洲最受歡迎的一位閹人歌手，因為英國國王 Charles VI 的建議改變了演唱風格，在極度炫技和燦爛的歌聲中，加入了情感和樸實，使他的演唱更為動人。但 Farinelli 卻在三十二歲的時候，接受西班牙國王 Philip V 王后的邀請，進入宮中每天為國王演唱，並且宣佈退出歌唱舞台。就學者推測可能是因為當時在英國演唱期間，因劇院之間競爭太過於激烈，壓力太大，才會在這個時間點萌生退休之意，但是也因為這樣的決定，似乎讓他的傳奇人生造就更豐富的一頁。

就音樂治療而言，有一種說法，聽說聲音可以刺激人的某些感官系統，就像中國的針灸療法那樣的意思，但是是否真實，還是無法確定，但可以確定的是音樂可以用來舒緩壓力和降低情緒。西班牙國王 Philip V 似乎是這樣說法的第一個試驗者，因為他嚴重患有憂鬱的情況，並且無心處理朝政，王后邀請 Farinelli 為國王演唱。總共十年的時間，Farinelli 每天為國王演唱同樣的四首歌曲，一首名為 *Pallido il*，另一首是 Hasse¹⁴ 寫的 *Per questo dolce amplesso* 另外還有一首小步舞曲，然後加上他即興的變奏曲。Farinelli 後來在西班牙擔任了接近首相的地位，等到後繼者 Ferdinand VI 繼位後，他的地位更大，而 Ferdinand VI 和他的父親一樣體弱多病，並且接受 Farinelli 類似這樣的治療。Farinelli 除了處理國內朝政相關的事情之外，並且引進義大利歌劇，在 Buen-retiro 這個地方建立歌劇院，並邀請義大利最好的藝術家們來演出，還自己擔任最主要的經理人。後來 Ferdinand VI 的弟弟 Charles III¹⁵ 繼位後，1759 年 Farinelli 決定退休並回義大利定居。

(3) Farinelli 在義大利居住的晚年中，除了從事作曲之外，還彈奏古鋼琴，有名的作曲家莫扎特和葛路克都曾是他的客人。Farinelli 的個性被形容溫和、謙遜、慎重，在他擔任西班牙重要職務的時候，也常常資助西班牙的貧窮家庭，並且創建學校，在他死後，他把他的財產給了照顧他的侄子和僕人。跟其他著名的閹人歌手比較起來，Farinelli 似乎相當與眾不同，在他年輕的時候，亮麗的外型加上完美的歌聲，讓他的聲望橫掃整個歐洲歌劇圈。中年後似乎有點因緣際會的轉向政治。並且最後享有平靜的晚年。對於當時歐洲數以萬計的閹人歌手之中，Farinelli 大概是其中最特殊也是閃耀的一個了。

(四) Caffarelli

Caffarelli (1710-1782) 原名 Gaetano Majorano，是一個 Mezzo-soprano，他的藝名來自於贊助他教育的人，叫做 Domenico Cafarelli，他和 Farinelli 一樣都是 Porpora 的得意門生，他初次登台是在羅馬演出 Domenico Sarro 的作品

¹⁴ Johann Adolph Hasse (1699-1789): 唯一獲得義大利廣泛歡迎的德國當代作曲家，1722 年，他到拿波里隨 Porpora 和 Alessandro Scarlatti 學習歌劇。在他的 65 部歌劇中，有 38 部劇本來自 Pietro Metastasio，4 部來自於 Apostolo Zeno, 1668-1750。

¹⁵ Charles III 原名 Don Carlos (卡洛斯)，在位期間為 1735-1759。

Valdemaro，他在義大利的名聲迅速竄紅，1737-1738 年間在英國皇室的歌劇院中演唱，並且在韓德爾的歌劇 *Serse* 中扮演主角。1770 年的時候，Burney 聽到他的聲音形容「具有表現力和高雅」。Caffarelli 算是所有閩人歌手中最揮霍也是最惡名昭彰的，他和拿坡里的皇宮保持了二十年的關係，¹⁶ 但他仍然在其他地方做價碼極高的演出，在他結束職業生涯時，仍有錢在 Calabria 購買房屋，在拿坡里買一座宮殿，以及 San Donato 公爵的轄地。而在他的傲慢態度上面，Porpora 曾說他是義大利所訓練出來的歌手中最偉大的一個，但他曾經在 1741 年演出 *Latilla* 的歌劇 *Olimpia nell'isola d'Ebuda* 時因為在舞台上動粗而入獄，並且時常在演出或排練時對其他歌手做出低俗的姿勢或是模仿他們，也會羞辱女主角。但他的名聲在當時卻可以說是僅次於 Farinelli。

(五) 最後的閩人歌手：Alessandro Moreschi

Moreschi (1858-1912)，出生在羅馬。十二年後 (1870 年)，義大利政府禁行去勢手術，早在 1861 年的時候，最後一個義大利歌劇偉大的閩人歌手 Vanni-Battista Velutti 去世，¹⁷ 當時閩人歌手已經沒落，要找到一個好的指導老師並不容易，後來他在 1871 年開始他的歌唱訓練，並且成為 Gaetano Capocci 的學生。1883 年他進入了 Sistina 教堂唱詩班成為獨唱歌手，並且在 1898 年成為該教堂的合唱長。

Moreschi 在世時並沒有在義大利以外的地方享有名聲，而他最有名的時候，就是將近百年後的現代。原因是因為在 1902 年，留聲機唱片公司為教皇的唱詩班錄了一張唱片，而意外的成為最後閩人歌手的錄音作品，也是唯一的一張閩人歌手有聲資料。一般來說，Moreschi 當時的聲音已經走下坡，我們無從得知在他年輕的時候是否擁有美麗的嗓音，但這張唱片就實質的價值來說，對於歷史的見證和資料的保存是比唱片中聲音的質感要來得重要的多。

十、結語

要研究「閩人歌手」的歷史現象，確實要對其時代和當時各國的政治，宗教情況了解得很清楚，閩人歌手對於後世的影響也是極為深遠，我們大概只可以從後來歌劇中，女高音的身影大概了解閩人歌手的演唱情況，和文字資料中想像當時閩人歌手時代的盛況和歌劇院中的演出情形，盡量的去結合其完備的歷史概況。

¹⁶ 當時 Caffarelli 擁有拿坡里皇宮教堂終身成員的頭銜，並且和皇室保有密切的關係。

¹⁷ Vanni-Battista Velutti (1781-1861)：是最後一位著名的歌劇閩人歌手，他最後演出是在 1825 年演出 Meyerbeer 的歌劇 *Il Crociato in Egitto*。

如果說二十世紀的 50-60 年代，披頭四，貓王是掀起流行樂壇的超級明星，那在他們一百年前，風靡歐洲音樂圈的鋼琴之王李斯特絕對是浪漫時代的大明星，而再往前算一百年，義大利莊歌劇中，閹人歌手確實更像當今群星並起的情況，許多閹人大明星巡迴歐洲，演唱魅力迷倒所有群眾，歌手之間互相較勁，確實也是一個相當有趣的現象。而對於閹人的生活 and 感情世界，筆者能力有限，未能完全的描寫當時情況，再加上文獻資料相當不足，真實性也有待商榷，所以只點到為止，望將來有機會更加深入研究。

高音域的聲響和穿透性常令聽眾如癡如醉，縱觀當今學習音樂人口也以學習鋼琴、小提琴、長笛為最多，人類對於高音域的追求伴隨著慾望永不止息，就像在巴洛克時代，為了追求讓男性具有穿透力最高音域而去勢在所不惜的人。但現實的殘酷卻也不是能帶領每個人走向成功，僅有少數的閹人歌手能夠站在耀眼的歌劇舞台並且流傳今世。筆者在寫作這份專題時，確實常不斷思考，在那個動亂具有創造力的年代，確實是有條件讓閹人歌手這樣的文化異象得以生存，只是跳脫時代的觀點來看，又有多少人可以了解閹人歌手對於生命意義的滄桑，這樣完全違反人道的行為，確實從另一方面也讓這些偉大的閹人歌手成為文化裡頭的犧牲品。當一切閹人歌手都已經成為歷史的現代，留下來的只剩下一個令人匪夷所思的現象，讓我們有更多資料，更多方向，也有更多的空間去想像去了解 17、18 世紀時，這個整個世界正在大變動的時代脈絡。

參考資料

中文部分：

1. 康謳主編，《大陸音樂辭典》。台北：全音樂譜出版社，2002。
2. 劉志明，《西方歌劇史》。台北：全音樂譜出版社，2000。
3. 劉志明，《巴洛克時代音樂史》。台北：大陸書店，2002。
4. 薛良，《歌唱的藝術》。台北：丹青圖書，1987。
5. 克里斯托弗·達根 (Christopher Duggan)，《命定的分裂？——意外統一的義大利》。台北：左岸文化，2002。
6. 謝南 (J.H Shennan)，《大革命之前的法國》。台北：麥田出版，2000。
7. 伏爾泰 (Voltaire)，吳模信、沈懷潔、梁守鏘譯，《路易十四年代》。台北：台灣商務，2001。
8. 威爾·杜蘭夫婦，《盧梭與法國》。台北：幼獅文化，1978。
9. 彼得·柏克 (Peter Burke)，許綬南譯，《製作路易十四》。台北：麥田出版，2002。
10. 吳圳義，《法國史》。台北：三民，1995。
11. 蔡百銓，《義大利史》。台北：五南圖書，2002。
12. 馬丁·奧力弗 (Martyn Oliver)，王宏印譯，《哲學的歷史》。台北：究竟出版，2005。
13. 曾正仲 (翰霏)，〈歌劇音樂與歌劇類型〉，《(中大) 社會文化學報》創刊號 (1994)，頁 80-91。
14. 羅基敏，〈由閹歌手與褲裝角色看歌劇中聲音與性別錯置之音樂戲劇美感〉，《國立台灣師範大學藝術學院音樂研究學報》第十期 (2004)，頁 17-32。

外文部分：

1. Grout, Donald Jay. Palisca, Claude V.. *A History of Western Music*. New York: Norton, 1996.
2. Stanley, Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, online.
3. Barbier, Paeratic. *The world of the castrati-The history of an Extraordinary Operatic Phenomenon*. London: Souvenir Press, 1996.
4. Nichols, Leremy Sanders. *Boys, Bedouins, and Castratos*. United States: The Burning Book press, 2003.
5. Clapton, Nicholas. *Moreschi-The Last Castrato*. Great Britain: Haus Publishing limited, 2004.
6. Heriot, Angus. *The castrati in Opera*. London: Secker & Warburg, 1956.

網路資料：

1. male altos (soprano)
<http://www.radix.net/~dalila/singers/counter.html>
2. All you would like to know about the castrati
<http://www.cix.co.uk/~velluti/cast.htm>
3. wikipedia: castrato
<http://en.wikipedia.org/wiki/Castrato>
4. Castrati
<http://www.radix.net/~dalila/singers/castrato-rosselli.html>
5. THE POPULARITY OF CASTRATI
<http://www.sonypictures.com/classics/farinelli/about/fcastrati.html>
6. yahoo groups: Castrati——Historical Perspectives
http://launch.groups.yahoo.com/group/Castrati_History/
7. Boy Choir Costumes: History——Castrati
<http://histclo.hispeed.com/act/choir/hist/choir-histcas.html>
8. The Castrati
<http://www.angelfire.com/wa/tankgirl1/castrati.html>
9. Opera——gems
<http://www.opera-gems.com/reflections/castrati.htm>

圖版出處：

1. Castrati
<http://www.haendel.it/interpreti/old/senesino.htm>