

Forvandlingskunstneren Anna Renzi

Af Magnus Tessing Schneider

25. marts 1643, en måned efter slutningen på den venetianske karnevalssæson, hvor *Poppæas kroning* blev uropført, skrev en fransk diplomat til kardinal Mazarin om to sangere, han havde hørt i en opera af "Mondevergo": "Signora Anna Valeria" og "en anden Signora Annuccia, som kun i ringe grad må overlade palmerne til den anden". Begge havde han oplevet "udføre en guddommelig præstation."

Vi har nu sikkerhed for navnene på de sangere, som udførte Poppæas og Octavias roller. I 1958 fandt den tyske musikforsker Wolfgang Osthoff Giulio Strozzi's bog *Signora Anna Renzi fra Roms hæder*, der blev udgivet i 1644 til ære for en ung sopran, som havde taget det venetianske publikum med storm de sidste fire sæsoner. Fire digte beskriver hendes optræden i *Poppæa*, hvor hun tydeligvis sang Octavias parti. I 1976 fandt Osthoff supplerende information i en samling arier af Filiberto Laurenzi fra hans og Giulio Strozzi's opera *Den foregivne kloge kone*, som opførtes sammen med *Poppæa* på SS. Giovanni e Paolo-teatret i 1643 med samme besætning. Blandt de fire sangere, der nævnes ved navn i samlingen, er Anna Renzi og Anna di Valerio. I 1999 udgav den italienske musikforsker Roberta Ziosi uddrag af 1642-korrespondancen mellem Markis Cornelio Bentivoglio, en fremtrædende musikmæcen i Ferrara, og den venetianske teaterejer Giovanni Grimani og deres diverse kunstnere og talentspejdere. Brevene indeholder referencer til otte sangere, der optrådte i *Den foregivne kloge kone* og *Poppæas Kroning*, deriblandt den romerske sangerinde "Signora Anna", hvis rolle i sidstnævnte opera Grimani fandt passende, "eftersom det står hende frit for at vælge den rolle hun ønsker, selvom Signor Busenello har udvalgt Poppæa til hende som den største og mest passende".

Den smukke Anna di Valerio, for hvem rollen som Poppæa altså blev skrevet, var en af de berømteste kvindelige sangere i Rom; hun havde i syv år været elskerinde til ridderen Francesco Sforza, som var svoger til Markis Bentivoglio, der sponsorerede opsætningen af operaen. 1643 var hendes første sæson i Venedig, og som det fremgår af den franske diplomats brev, havde hun stor succes. Giulio Strozzi beskrev hende som "beseglingen af alle musikalske vidundere", der med sin "himmelske sang" vidste at "gøre al jordisk bitterhed spiselig, og ikke lade noget tilbage at ønske for øjne og ører."

Om Anna Renzi vides der imidlertid meget mere; af og til betegnet som historiens første operadiva var hun sandsynligvis først i tyverne og således nogle år yngre end sin kvindelige medstjerne i *Poppæa*. Såvel af lovprisningerne i Strozzi's værk som af de roller, man ved blev

skrevet til hende, fremgår det, at hun excellerede i kontrasterende affekter og sceniske forvandlinger. Således opnåede hun en overvældende succes i Strozzi's og Francesco Sacrat's opera *Den foregivne gale* fra 1641 med operahistoriens første vanvidsscene, hvor hun demonstrerede sin evne til hurtigt at skifte mellem diverse gestusser, stilarter, former og sindsstemninger. I *Bellorofon* fra 1641, hvor hun fremstillede en kvinde, der er tvunget til at skjule sin kærlighed, illuderede hun "snart enfoldig i et øjeblik og i det næste snu". I *Den foregivne kloge kone* spillede hun på en tilsvarende kontrast, nemlig som en sanselig prinsesse, der foregiver at være en from discipel af den cumæiske sibylle. Hun klædte sig på tværs af kønnene i *Deidemia* fra 1644 som en som kvinde forklædt yngling, og igen i *Herkules i Lydien* fra 1645, hvor hun ifølge personlisten spillede Rhodopæa, som "antages at være en kvinde forklædt som mand, men viser sig at være Alkæus, Herkules' søn". Hendes sidste operaroller, i *Eupatra* fra 1655 og *Rhodope* og *Damiras skæbne* fra 1657, indeholdt endnu engang vanvidsscener.

Det var "næsten et mirakel", skrev Strozzi i sin opsats om Renzi, den måde "hun skabte undren og vidundere på, og aftvang tilskuernes struber ikke blot de sædvanlige bifaldsråb bagefter, men også mangfoldige jubeludbrud, når denne teatrets gudinde næsten tvang én i knæ". Han beskrev hendes optræden som følger:

Den handling, som giver tingene sjæl, ånd og eksistens må styres af kroppen, ved gestikken og ansigtet samt stemmen, ved at man nu hæver den, snart sænker den, bliver ophidset og omgående igen rolig: til tider taler hurtigt, til andre langsomt, bevæger kroppen i nu én, nu en anden retning; trækker armene ind til kroppen og spreder dem igen, ler og græder, med nu liden, nu megen bevægelse af hænderne. Vores Signora Anna er begavet med et så livagtigt udtryk, at hendes taler og udbrud ikke virker indlærte, men født af øjeblikket. Kort sagt, hun forvandler sig selv fuldkommen til den person, hun forestiller, og synes snart en Thalia fyldt af komikkens glæde og snart en Melpomene med en rigdom af tragisk majestæt.

Der er mindst fire gode grunde til at antage, at Anna Renzi ud over Octavias rolle også udførte Drusillas:

1) *Antallet af kvinder i produktionen*: Blandt de ti optrædende, som man med stor sikkerhed ved deltog i den oprindelige opsætning af *Poppæas kroning*, var Valerio og Renzi de eneste kvinder. De øvrige var: Stefano Costa (en ung romersk kastratsopran, som gjorde det i alvorlige hovedroller, og som formodentlig sang Nero); Fritellino (en ung romersk sanger, sandsynligvis kastratalt, som tilsyneladende havde en hovedrolle i *Den foregivne kloge kone* og derfor nok var den første Otho); Rabacchio (en ung romersk kastratsopran, som specialiserede sig i komiske tjenerroller, og formodentlig sang Amor og Pagen); Don Giacinto Zucchi (en treogtyve-årig bassanger fra Parma, der havde gammelmandsroller som speciale og vel sang Seneca og Liktoren); en anonym romersk tenor (formodentlig Første

soldat, Senecas anden pårørende og Lukan); kaptajn Pompeo Conti (Markis Bentivoglios talentspejder og en erfaren sanger, sandsynligvis tenor, som kan have sunget Anden soldat, Den frigivne og Konsulen); Ponzanino (en ung og uprøvet romersk kastratsopran, som kan have kan have udført kvinderollerne Pallas, Hofdamen og Venus), og en anonym florentinsk bassanger (som havde en mindre rolle i *Den foregivne kloge kone* og følgelig nok sang Merkur, Senecas tredje pårørende og Tribunen); for at få en fuldtallig besætning savnes der nu kun en kastraltalt til at udføre Arnalta, Ammen og Senecas første pårørende, og en sådan sanger vides at have optrådt på teatret i den foregående sæson. Kilderne, omend få i tal, antyder at operabesætninger på denne tid udgjorde mellem syv og fjorten personer, med elleve-tolv stykker som gennemsnit, og at det i 1640ernes Venedig var skik kun at benytte en eller to kvinder. Med andre ord, en opsætning af *Poppæa* med et ensemble på elleve personer, heriblandt to kvinder, ville have været helt normalt.

2) *Omfanget af Anna Renzis rolle*: I betragtning af, at 1600-tallets stjernesangere som oftest var optagne af at få musik nok at synge i en opera, er det påfaldende, at Octavia optræder i blot fire scener, mens de andre hovedroller, Poppæa, Nero og Otho, optræder i hver ni (en scene i anden akt for Nero og Poppæa blev senere skåret bort). Beretningen fra den franske diplomat antyder, at de to kvindelige sangere regnedes for ligeværdige i opsætningen, skønt han foretrak Anna di Valerio for Anna Renzi. Det giver mening, eftersom Renzi var mindst lige så berømt som Valerio, og hendes rolle i *Den foregivne kloge kone* var en del større end Valerios; det er formodentlig grunden til at sidstnævntes blev udvidet. At Octavias fire scener dengang ville blive vurderet som alt for få til en hovedrolleindehaver, understreges af en sammenligning med den napolitanske opsætning fra 1651, hvor ændringerne i tekst og musik indikerer, at Octavia og Drusilla ikke udførtes af samme sanger. To substantielle tilføjelser til Octavias rolle (en soloscene i anden akt og en monolog i slutningen af hendes scene med Otho) antyder, at den napolitanske Octavia udbad sig en udvidelse af rollen, og da hun formodentlig var mindre berømt end Renzi, er det usandsynligt, at sidstnævnte ville have stillet sig tilfreds med alene at synge Octavia. Hvis Renzi imidlertid også sang Drusilla ville hun være den af sangerne, som var mest på scenen, ligesom i *Den foregivne kloge kone*, hvor hun kun havde konkurrence af den ene mandlige hovedrolleindehaver.

3) *Renzis kunstneriske profil*: I betragtning af at Renzi var berømt for sine sceniske transformationer og sin fremstilling af kontrasterende affekter, synes det utænkeligt, at Busenello og Monteverdi ville ønske at begrænse hendes del af opførelsen til den entydigt tragiske Octavia. Octavia udviser ikke andre følelser end vrede og sorg og er musikalsk set en af de mest ensartede personer i operaens persongalleri. Hvor musik komponeret til Renzi i andre operaer betjener sig af en bred palet af stilarter - faste former, recitativer og koloraturpassager i hurtig rækkefølge - udtrykker Octavia sig udelukkende i recitativ, med

undtagelse af en passage på fem takter i tretakt i hendes første klagesang, hvor hun imiterer Poppæas musik. En fordobling af de to yderst forskellige roller, Octavia og Drusilla, ville give Renzi mulighed for at demonstrere nøjagtig den type virtuose stilskift, som hun var så berømt for. Som i *Bellerofon* og *Den foregivne kloge kone* ville hun ved hjælp af fordoblingen kunne kontrastere enfoldighed (Drusilla) med snuhed (Octavia), og altså, som Strozzi skriver, "synes snart en Thalia fyldt af komikkens glæde og snart en Melpomene med en rigdom af tragisk majestæt", en ros, som måske oven i købet refererer til hendes optræden i *Poppæa*. Musikalsk set ville Octavias patosfyldte recitativstil stå i modsætning til Drusillas forkærlighed for arioso-satser og små danseagtige melodier. På denne vis ville dobbeltrollen også være i overensstemmelse med den anonyme afhandling *Koregen eller Nogle iagttagelser vedrørende opsætningen af dramatiske stykker* fra ca. 1630, som anbefaler, at hvis to personer fordobles, "er det bedst at gøre musikken tydeligt forskellig og udførelsesstilen så indbyrdes anderledes som muligt". At denne modsætning rollerne imellem var bevidst, antydes endnu engang af den napolitanske udgave, hvor de jo ikke blev fordoblet, og forskellighed derfor var mindre påkrævet. Her bliver i Octavias monolog i anden akt den ellers konsekvente stilforskel mellem Octavia og Drusilla brudt af et to gange gentaget refræn i tretakt.

4) *Omfang og tessitura*: Eftersom Octavias og Drusillas roller har forskellig tessitura, har det i moderne tid været kutyme at besætte førstnævnte med en mezzosopran og sidstnævnte med en lys sopran, men yderomfanget er identisk for begge, idet de bevæger sig mellem d" og g". Det leder tanken hen på Monteverdis brev af 22. maj 1627, hvor han forhører sig om en sangers "reelle omfang, hvad hendes højeste og dybeste tone angår", før han begynder at komponere musik til hende; han er ikke interesseret i hendes favoritregister. Desuden synger Drusilla utvetydigt i Octavias register i sine "tragiske" recitativer i tredje akt, skønt hendes tessitura ligger højt i første akt. Anna Renzis beherskelse af de to forskellige tessiturer ville have været virtuos på linje med hendes udforskning af de ekstreme registre i vanvidsscenen i *Den Foregivne Gale*.

En scenisk bedrift som fordoblingen af Octavia og Drusilla burde vel have været nævnt i lobhudlingen af Renzi, men lovprisningerne synes kun at nævne hendes Octavia. Grunden til at ingen af de fire digte, der specifikt henviser hendes optræden i *Poppæa*, end bare nævner Drusilla, kan være, at publikum simpelthen ikke opfattede hende som en separat person.