

Donizetti e Verdi come *des hommes d'affaires*.¹ Nel testo di Tarantino invece Verdi diventa un (finto) ingenuo che dall'alto della sua posizione di successo non si interessa ai problemi materiali ed economici, affrontando l'impresario del San Carlo con una dichiarazione di principio che il lettore degli epistolari verdiani difficilmente riuscirebbe a immaginare in bocca a Verdi, anche al di là del linguaggio: «E a me che me ne fotte dei grani, dei tari, delle lire, dei talleri e degli scellini! Commendator Flaùto: l'arte è libera dalle catene del denaro!» (30)

Questo ribaltamento di prospettiva è coerente con il sostanziale disinteresse per la figura storica di Verdi. Nel confronto con Cammarano, Verdi deve rappresentare le limitazioni di un artista benestante e superficialmente idealista: il ritratto viene di conseguenza. Al di là delle inesattezze storiche, giustificabili in un testo letterario, allo spettatore/lettore per cui Verdi è qualcosa in più dell'incarnazione di un'epoca e di un idealtipo questo ritratto sembrerà probabilmente ingeneroso.

Francesco Bracci

Felice TODDE, *Il tenore gentiluomo. La vera storia di Mario (Giovanni Matteo De Candia)* (Personaggi della musica, 23), Varese, Zecchini, 2016, VIII + 488 pp.

Der Tenor Giovanni Matteo De Candia, Spross einer sardischen Adelsfamilie, ging unter seinem Künstlernamen Mario als eine der herausragenden Sängerpersönlichkeiten des mittleren 19. Jahrhundert in die Operngeschichte ein. Bereits 1910 veröffentlichte Cecilia Pearse De Candia, eine seiner Töchter, Erinnerungen an ihren Vater, die Judith Gautier als Vorlage für ihren *Roman d'un grand chanteur* (1912) dienen. Elizabeth Forbes unternahm 1985 den Versuch einer Doppelbiographie, in der sie Leben und Wirken des Sängers und seiner Lebensgefährtin und langjährigen Bühnenpartnerin Giulia Grisi miteinander verwob. Einen Überblick über Marios Nachlass gibt der «catalogo dei manoscritti» im «Fondo Mario» der Biblioteca musicale di Santa Cecilia in Rom, den Annalisa Bini 1995 herausgab. Der vielseitige Musikschriftsteller und Opernfachmann Felice Todde, der

¹ Alfredo CASELLA, *L'avenir musical de l'Italie*, in *L'homme libre*, 8 settembre 1913, p. 2; cit. Eduardo SANGUINETI, *I segreti della giara*, in *Alfredo Casella e l'Europa. Atti del convegno internazionale di studi, Siena, 7-9 giugno 2001*, a cura di Mila DE SANTIS, Firenze, Olschki, 2003 («Chigiana», 44), pp. 331-341: 332; anche in SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di Erminio RISSO, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 305-316: 306.

wie Mario aus Cagliari stammt, hat für seine Biographie des Sängers die Arbeiten seiner Vorgängerinnen kritisch gesichtet, etliche Archive konsultiert, sich intensiv mit der Tagespresse des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt und Erkenntnisse der jüngeren Opernforschung aufgegriffen. Entstanden ist eine materialreiche Lebensbeschreibung, die zwar das künstlerische Wirken des Tenors in den Mittelpunkt stellt, die gesellschaftlichen Probleme, die De Candias nach den Maßstäben seiner Zeit nicht standesgemäße Entscheidung für den Sängerberuf und sein Zusammenleben mit Grisi ohne Segen der Kirche bereiteten, aber ebenso thematisiert wie seine Verbindung mit den politischen Entwicklungen seiner Zeit, vor allem den Kämpfen um die Unabhängigkeit Italiens, oder die ökonomischen oder verkehrstechnischen Veränderungen, die den Alltag Marios prägten.

Todde erzählt Marios Leben in nicht weniger als 46 Kapiteln. Die meisten folgen einem Grundmuster, indem sie die chronologischen Abläufe einer Saison darstellen. Typisch für die Karriere Marios und Grisis war eine Aufeinanderfolge von Engagements an verschiedenen Opernhäusern und kurzen Erholungsphasen. Auftritten am Théâtre Italien in Paris folgte eine Verpflichtung an einem der Londoner Theater (zunächst Her Majesty's Theatre, später Covent Garden), der sich eine Tournee durch die englische Provinz anschloss. Mit den Jahren erweiterte sich der Radius, Sankt Petersburg kam hinzu, dann Madrid und schließlich auch die Vereinigten Staaten von Amerika, während Italien, Deutschland und Österreich so gut wie keine Rolle spielten.

Giacomo Meyerbeer war die treibende Kraft hinter De Candias Entscheidung, von einem in den Pariser Salons seiner aristokratischen Herkunft, seiner weltmännischen Manieren und nicht zuletzt seiner attraktiven Erscheinung wegen geschätzten singenden Dilettanten zu einem professionellen Opersänger zu werden. Meyerbeer erkannte das enorme Potential des jungen Mannes, der seinem Leben nach dem Bruch mit seiner Familie und der politisch bedingten Flucht nach Paris eine neue Richtung geben wollte. Über viele Monate bereitete er den noch unerfahrenen Tenor auf sein Debüt in der Titelrolle von *Robert le diable* an der Pariser Opéra vor, indem er intensiv mit ihm arbeitete, die Partitur für seine Stimme einrichtete sowie einige Verzierungen und eine neue Arie für ihn komponierte. Unter dem Künstlernamen Mario, den er zeitlebens beibehielt, stellte sich Giovanni De Candia am 30. November 1838 als Opersänger vor – es war ein überzeugendes Debüt, der Beginn einer glänzenden Karriere, in der Mario sich mehr als drei Jahrzehnte an der Spitze der europäischen Sängereleite zu behaupten vermochte.

Meyerbeer war nicht der einzige Komponist, der neue Musik zu älteren eigenen Werken für Mario komponierte. Donizetti bedachte ihn mit der Arie «Anch'io provai le tenere smanie» als Ersatz für das Duett Orsini/Gennaro im zweiten Akt von *Lucrezia Borgia*, einer von Mario gemeinsam mit Grisi besonders oft gesungenen Oper. Auch Verdi schrieb Musik eigens für den Tenor und seine außergewöhnlich hohe, oft mit Giovanni Battista Rubini verglichene Stimme. Für eine Aufführung von *I due Foscari* 1846 am Pariser Théâtre Italien ersetzte Verdi die ursprüngliche, martialische Cabaletta von Jacopos Arie im 1. Akt («Odio solo, e odio atroce») durch eine weit lyrischere Komposition («Sì, lo sento Iddio mi chiama»), die die Stimme in zwei Kadenzabschnitten bis hinauf zum *es'''* führt. (Luciano Pavarotti hat diese Cabaletta auf dem Höhepunkt seiner Karriere oft gesungen und aufgenommen.)

Rubinis Karriere endete, bevor mit Verdi ein Komponist in die erste Reihe der italienischen Opernkomponisten vorrückte, der die Entwicklung eines neuen Tenortypus maßgeblich beeinflusste. Für viele Jahre war Gaetano Fraschini Verdis bevorzugter Tenor, ein Vertreter des neuen Stimmfachs des «tenore di forza», für den Partien wie Zamoro in *Alzira*, Corrado in *Il corsaro*, Arrigo in *La battaglia di Legnano*, die Titelpartie in *Stiffelio* sowie Riccardo in *Un ballo in maschera* entstanden, der aber auch den Duca in *Rigoletto* oder Manrico in *Il trovatore* sang.

Mario verstand es, sich die Geschmeidigkeit seiner Stimme zu erhalten, obwohl er im Laufe seiner Karriere mehrere heroische Partien in sein Repertoire aufnahm, neben Verdis Manrico beispielsweise auch Jean de Leyde in Meyerbeers *Le prophète*, eine Rolle, die er wie die meisten anderen französischen Rollen seines Repertoires in einer italienischen Fassung sang. Auch weitere Verdi-Partien wie der Duca, Alfredo und Riccardo gehörten zu seinem Repertoire, mehr noch: wie die von Todde ausgiebig zitierten zeitgenössischen Rezensionen belegen, fand Marios Art, die Musik Verdis zu gestalten, große Zustimmung, obwohl er auf diesem Gebiet mit «tenori de forza» wie Fraschini oder Enrico Tamberlick starke Konkurrenten hatte.

Toddes manchmal etwas ermüdende, in ihrer Detailliertheit aber auch erhellende Aufzählung der Rollen, die Mario in den verschiedenen Saisons sang, lässt zweierlei erkennen: Zum einen war Mario nur an vergleichsweise wenigen Uraufführungen beteiligt, und unter den Opern, zu deren ersten Protagonisten er gehörte, hat sich nur eine einzige bis heute im Repertoire gehalten: Donizettis *Don Pasquale*. Zum anderen beherrschten schon Mitte des 19. Jahrhunderts Werke den Spielplan der Theater, die

bereits Teil eines immer wiederkehrenden Repertoires darstellten. Einige seiner Rollen hat Mario beinahe die gesamte Karriere über gesungen, den Gennaro in *Lucrezia Borgia* etwa, aber auch Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* oder Elvino in *La sonnambula*. Im Laufe der Zeit traten neue Rollen in aktuellen Opern hinzu, etwa die schon genannten Verdi-Partien oder die Titelrollen in Gounods *Faust* und *Roméo et Juliette*, mit denen der schon im Herbst seiner Karriere angekommene Sänger späte Triumphe erlebte. Die meisten Opern, die zum Kernrepertoire Marios gehörten, sind auch in den Spielplänen heutiger Opernhäuser präsent.

Einem modernen Stimmfach lässt sich Mario nicht zuordnen. Er sang nebeneinander Rollen, die heute verschiedenen Fächern wie dem «tenore di grazia», dem «tenore di forza» oder dem «tenore lirico-spinto» zugeordnet würden. Wie selbstverständlich aber diese Koexistenz von Partien unterschiedlichster Anforderung im Repertoire eines einzigen Sängers einmal war, zeigt noch das Rollenspektrum einiger großer Tenöre des frühen 20. Jahrhunderts, deren Gesangskunst auf Schallplatten dokumentiert ist. Fernando de Lucia etwa sang neben dem Cavaradossi auch den Almaviva, und das bis ins Alter mit staunenswerter stimmlichen Flexibilität, die den Gebrauch des Falsettregisters selbstverständlich einbezog.

Der «stratosfera della voce», der extremen Höhenlage des Tenors und der Art ihrer stimmlichen Realisierung widmet Todde zwei Kapitel, die den Fluss der biographischen Erzählung unterbrechen. In den zeitgenössischen Rezensionen ist oft von Marios Gebrauch der «falsetti» die Rede. Zu Recht stellt Todde die Frage, was in diesen Fällen mit «Falsett» gemeint sei. Er schließt sich der Meinung Marco Beghellis an, dass «falsetto» als «registro modale con consonanza di testa» (244) zu verstehen sei, als eine klanglich modifizierte Modal- oder Bruststimme, nicht aber jenes Register, dessen professionellen Einsatz heutige Countertenöre demonstrieren. Belegen kann er diese These freilich nicht und wahrscheinlich wird sich nie mit Sicherheit sagen lassen, wie Mario und andere Sänger der Zeit vor Beginn der Tonaufnahme gesungen haben. Selbst bei Sängern, deren Gesang auf Schallplatten dokumentiert ist, lässt sich oft nicht ohne Weiteres bestimmen, ob sie ein reines Falsett oder eine wie auch immer geartete Modifikation der Modalstimme verwenden. Es bleibt abzuwarten, ob die moderne stimmwissenschaftliche Forschung in absehbarer Zeit neue Methoden der Analyse zur Klärung solcher Fragen bereitstellen wird.

Todde erzählt Marios Leben flüssig, wenn auch ohne literarischen Anspruch. Die zahlreich herangezogenen und ausführlich zitierten französi-

schen, englischen und spanischen Quellen erscheinen überwiegend in italienischer Übersetzung, nur selten werden zentrale Formulierungen zusätzlich auch in der Originalsprache gebracht. Hier zeigt sich, dass das Buch eher ein breites Publikum als eine wissenschaftlich interessierte Leserschaft im Blick hat. Ein gründlicheres Lektorat hätte vielleicht dafür gesorgt, dass nicht allzu viele Fehler (die *Morning Post* wird häufig zur *Morning Post*, um nur eines von vielen Beispielen zu nennen) stehen geblieben wären. Trotz mancher Mängel ist Toddes Buch eine lohnende Lektüre für jeden, der sich für die Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert interessiert.

Thomas Seedorf

Michael WALTER, *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, X + 470 S.

In an impressive new book, the Graz based musicologist Michael Walter surveys four hundred years of opera not as music history, but as the history of an institution. The book's aim is not to present readers with another account of opera as a musical genre, but to explain and analyse the different sets of conditions that are behind the performance of staged musical works. This description of the book might sound dry and unappealing, but what Walter produced is a fascinating and thoughtful analysis. Every section of this book is illustrated with historical examples demonstrating the author's wide-ranging knowledge of opera in different parts of the world, and from its origins in the seventeenth century to the present day.

At the centre of Walter's project are four interconnected themes: i) the different forms of producing opera under the impresario system, as court or state opera, or opera as a commercial enterprise; ii) the political and legal framework of producing opera; iii) the role of singers as the protagonists of the staged events, as well as the relatively minor role of librettists and conductors in the production; and finally iv) the audience, without whom opera has no purpose. Walter's thematic emphasis shows how relatively unimportant composers were within the history of the institution. Theatres simply used their works as a material basis to stage productions. The large majority of theatres in most parts of the world produced (and continue to produce) works that were not specifically written for the occasion; and especially today premieres of new works have become an absolute rarity on the schedules of most theatres. Even famous composers who