

*Da gentildonna a cantante. Lettere di Violante Camporese Giustiniani*, a cura di Irene Palombo e Mauro Tosti-Croce, Rom, Viella 2008 (= La memoria restituta. Fonti per la storia delle donne, Band 3), 261 Seiten, kartoniert, ISBN 978-88-8334-297-4, € 24,00.

di **Reto Müller**

Das Libretto von *Bianca e Falliero* für die Uraufführung an der Mailänder Scala (Karneval 1820; Premiere am 26. Dezember 1819) führt als „Bianca, figlia di Contareno“ *Signora Violante Camporesi* auf. Mit diesem Namen ist die Sängerin in die Rossini-Annalen eingegangen und dort ein ziemlich unbeschriebenes Blatt geblieben (in dem Standardwerk *Le voci di Rossini* von Giorgio Appolonia kommt sie gar nicht vor). Es war ihre einzige rossinische Uraufführungsrolle. Die Partie dürfte sie besonders interessiert haben, denn Bianca, Tochter aus adeligem Haus, möchte Falliero, einen heldenhaften, aber bürgerlichen Krieger, heiraten. Obwohl solche Themen auf der Opernbühne gang und gäbe waren, lernte die Gesellschaft nicht viel daraus: die Standesdünkel blieben. Violante, Tochter des bürgerlichen Architekten Camporese, heiratete den Adligen Giovanni Giustiniani, der zwar nicht dem fürstlichen Zweig dieses Geschlechts angehörte, aber immerhin ein Graf war. Eine solche nicht standesgemäße Ehe war zu dieser Zeit kein Problem mehr, aber für die hochtalentiertere Sängerin Violante war damit nicht mehr an öffentliche Auftritte zu denken: die Theaterlaufbahn war bei den Adligen (die freilich jeden Abend die entsprechenden Darbietungen im Theater genossen) verpönt. Dem historisch informierten Belcantofreund kommt sofort Henriette Sontag in den Sinn, die nach einer traumhaften Karriere (mit der legendären Maria Malibran als einziger wirklichen Konkurrentin und Antipodin) ihren Job an den Nagel hängte, als sie den Grafen Rossi heiratete – nicht, weil nun (vermeintlich) für sie ausgesorgt war, sondern weil es der Ruf nicht zuließ. Man kennt die Geschichte (mit Varianten) auch aus *La traviata*, und in der Tat schien in der öffentlichen (namentlich adeligen) Wahrnehmung zwischen einer Sängerin und einer Halbweltdame kein großer Unterschied zu bestehen. Henriette Sontag, Gräfin von Rossi, sah sich allerdings zu einem Comeback gezwungen, als ihr Mann in der Folge von 1848 plötzlich das ganze Vermögen verlor.

Bei Violante Camporese Giustiniani war nur die Chronologie etwas anders. Geboren 1785, heiratete sie, noch bevor sie jemals eine Bühne betreten hatte, 1804 ihren Grafen und pflegte den Gesang im Rahmen aristokratischer Salons, wo ihr Talent immerhin die Aufmerksamkeit der Leipziger «Allgemeinen musikalischen Zeitung» auf sich zog. Aber 1810 wendete sich das Blatt. Die Giustiniani verloren, wahrscheinlich durch Spekulationen, ihr gesamtes Vermögen, und Violante entschloss sich, ihr Talent nunmehr professionell einzusetzen, um die Bedürfnisse der bereits vierköpfigen Familie zu decken. Dank guter

Beziehungen erhielt sie einen einjährigen Vertrag als Konzertsängerin am Hofe Napoleons in Paris, wo sie 1811 erfolgreich debütierte. Hier hatte sie auch die Chance, ihre Technik bei dem renommierten Kastraten Girolamo Crescentini (der auch einer der Lehrer von Isabella Colbran war) zu perfektionieren. Ihr Mann, der sie nach Paris begleitete und ihr auch künftig in allen Engagements folgen sollte, um den guten Ruf der Familie zu wahren, musste lernen, dass nunmehr die Frau das Sagen hatte, und schob alle Schuld auf die Musik: „Das Interesse dieses niederträchtigen Berufes besteht nur im Vergnügen und in Ausschweifungen; [...] meine Frau hat mir erklärt, dass sie künftig über alles Geld verfügen will und hat mir seither alles Geld entzogen, um es nach ihrem Gutdünken auszugeben, ohne es mit mir abzusprechen“. Mit dem Fall Napoleons stand die Familie plötzlich wieder mit leeren Händen da. Andere Höfe, die der adeligen Sängerin eine „standesgemäße“ Anstellung hätte bieten können, gab es praktisch keine. Sie musste ernstlich eine Bühnenlaufbahn ins Auge fassen: „Es wird mir nichts anderes übrig bleiben als das Theater, gegenüber dem ich einen unsäglichen Ekel verspüre“. Zwar verzögerten die napoleonischen Wechselfälle dies zunächst, aber nach dem definitiven Ende des Kaiserreichs, und nachdem auch aus einer Beamtenstelle für Giovanni nichts geworden war, entschied sie sich für ein Engagement fern der Heimat am Theater in London, obwohl sie sogar befürchten musste, dass ihre beiden Töchter deswegen von den Ursulinen von der Klosterschule gewiesen würden. Ende 1816 erreichte sie mit ihrem Mann und zwei weiteren, inzwischen in Paris geborenen Kindern London, wo sie am 11. Januar 1817 in Cimarosas *Penelope* in der Titelrolle dieser Mustergattin öffentlich debütierte. Sehr schnell eroberte sie sich einen hervorragenden Ruf, zunächst als Sängerin, dann auch als Darstellerin, und sie wurde dank ihrer Technik und der perfekten Stimmführung sowie ihrer noblen Art mit der großen Angelica Catalani verglichen. Von 1818 bis 1820 war sie an der Scala engagiert. Das Angebot eines verwandten Grafen, sie als persönliche Sängerin zu engagieren (was sie der öffentlichen Bühne wieder entzogen hätte), zerschlug sich, und ohne erneuerten Scala-Vertrag begab sie sich wieder nach London, wo sie 1821 und 1822 soviel verdiente, dass die familiären Finanzen endgültig saniert waren. Sie ließ sich zu einer weiteren Spielzeit hinreißen, wohl auch, weil sie inzwischen längst Freude am Theater und am Erfolg bekommen hatte. Im September 1823 kehrte die Familie nach Rom zurück. Lange hielt es Violante ohne die Bühne freilich nicht aus. Am

28. April 1827 eröffnete sie mit Rossinis *Aureliano in Palmira* das neue Teatro delle Muse in Ancona. Anschließend ging die Truppe nach Modena. Bald folgten Engagements in Vicenza, Turin und Triest. Dann absolvierte sie, nicht zuletzt wegen der guten Verdienstmöglichkeiten, eine Konzertsaison in London, wo aber langsam ein Nachlassen ihrer stimmlichen Leistungen bemerkt wurde, zumal sie mit den neuen Stars, der Sontag und der Malibran, wetteifern musste. Eine wenig erfolgreiche Aufführung von Morlacchis *Gianni di Parigi* im August 1829 in Como bewog sie zur Entscheidung, die Bühne aufzugeben. Violante Camporese beendete ihre Karriere also etwa zur gleichen Zeit wie Rossini und kehrte nach Rom zurück, wo sie noch ein paar Jahre in Konzerten Erwähnung fand, bis sich ihre Spuren verloren. Ihr Todesjahr wird neuerdings zwischen 1855 und 1859 vermutet (und nicht 1839, wie die meisten Nachschlagewerke angeben).

Die Camporese, „die die Vornehmheit der Geste und die Haltung mit der ganzen Qualität des Geschmacks verbindet“ («Gazzetta di Milano»), sang vor allem ernste Rollen – auch Hosenrollen – und war weitgehend noch dem Stil des Settecento verbunden, mit Komponisten wie Cimarosa, Mozart, Paer, Soliva, Weigl, Morlacchi, Gyrowetz, Basily, Generali. Aber bald fanden auch Vertreter der moderneren Schule Eingang in ihr Repertoire, wie Pacini, Mercadante und natürlich Rossini. Während ihres Aufenthalts in London 1817 dürfte sie erstmals Rossinis Musik gehört haben, als in Paisiellos *La molinara* ein Duett aus einer Rossinioper eingeschoben wurde und beim Publikum für Furore sorgte. In ihrer ersten Spielzeit an der Mailänder Scala 1818 sang sie ihre ersten zwei Rossinirollen, nämlich die Amira in *Giro in Babilonia* und Dorliska in *Torvaldo e Dorliska*. Der Impresario Petracchi hätte sie sogar in einer ungewöhnlichen Hosenrolle eingesetzt, wenn Rossini darauf eingegangen wäre: er wollte, dass dieser im *Mose in Egitto* „die Rolle des Osiride für den *musico* an passe, der von der Sig.<sup>a</sup> Camporesi ausgeführt würde“. Ihr Engagement wurde bis in den Karneval 1820 verlängert, den sie mit einer neuen Rossinioper eröffnete: *Bianca e Falliero*. Die Oper wurde zunächst kühl aufgenommen, brachte es dann aber auf 38 Aufführungen. Stendhal, der ihren Gesang kalt fand, kam nicht umhin zu loben, dass „die Signora Camporese die Rolle der Bianca meisterhaft sang“. Von Rossini haben wir kein Urteil über die Sängerin (außer der schwierigen und koloratreichen Partie der Bianca selbst), aber immerhin erwähnte er sie noch 1854 in einem Gespräch mit Romani, als er einige der bedeutendsten Sänger seiner Zeit aufzählte. Die Londoner Spielzeiten 1821-1823, an denen sie teilnahm, legten die Basis für das große Rossiniefieber von 1824/25 mit der persönlichen Anwesenheit des Meisters. Gleich zu Beginn debütierte sie als Ninetta in *La gazza ladra*, die erstmals in England gegeben wurde. Es gelang ihr, die Kavatine „Di piacer mi balza il cor“, die „während dreier Jahre bei jedem Konzert im Königreich abgedroschen worden war“, an ihrem Platz in der Oper mit „tiefem Gefühl zu erfüllen. [...] Ihr Gebet in der letzten Szene brachte viele Augen

zum Weinen, denen die Mode eine dahinschmelzende Stimmung abgewohnt hatte“ («The Harmonicon»). Wir erfahren in unserem Buch nichts Weiteres über den *Tancredi* vom März 1821, aber an einer anderen Stelle lese ich, dass die Camporese als Amenaide „delightful“ war (Theodore Fenner, 1994). In der darauffolgenden Saison wiederholte sie ihre Ninetta und triumphierte in zwei weiteren neuen Rossinirollen: als Elcla in *Mose in Egitto* (oder besser gesagt als Agia in *Pietro l'eremita*, wie die Oper wegen des Verbots biblischer Stoffe in England gegeben wurde) und als Desdemona in *Otello*. Bei der nochmaligen Verlängerung ihres Vertrags mit dem King's Theatre fügte sie 1823 ihrem Rossinierepertoire auch noch die Titelheldin in *Ricciardo e Zoraide* hinzu. Da in dieser Spielzeit auch weitere Rossiniopern wie *La donna del lago* und *Matilde di Shabran* aufgeführt wurden, konnte der Rezensent der «Allgemeinen musikalischen Zeitung» lakonisch zusammenfassen, welche Werke auf dem Programm standen, nämlich: „[...] die Opern dreier Meister: Rossini, Rossini, Rossini“! Ihr Comeback in Ancona gab Violante Camporese in *Aureliano in Palmira*, allerdings nicht als Zenobia, wie man erwarten könnte, sondern in der Hosenrolle des Arsace. „In Kavatine und Rondo des zweiten Aktes entfaltet sie die Tiefe ihrer musikalischen Kenntnis, indem sie sie allabendlich mit neuen Verzierungen bereichert, womit sie immer wieder und auf das Angenehmste reüssiert“ («Teatri Arti e Letteratura»). In dieser Eröffnungsspielzeit sang sie auch in *Ricciardo e Zoraide*, und einige Monate später in Vicenza nahm sie die für sie komponierte *Bianca e Falliero* wieder auf. In Turin sang sie dann sozusagen als Krönung ihre letzte neue und überhaupt ihre letzte Rossinirolle: die Königin in *Semiramide*, bei deren Premiere der königliche Hof selbst entgegen der Gewohnheit zu applaudieren begann.

Diese Biographie, natürlich mit all ihren Details, wird von Mauro Tosti-Croci in einem spannenden Kapitel aufgearbeitet, das ohne abzusetzen (d.h. ohne strukturierende Unterkapitel) 90 Seiten umfasst und weitgehend auf den Briefen basiert, die das Ehepaar an ihren Sachverwalter in Rom schickte; Zeitungsberichte ergänzen vor allem die künstlerischen Urteile über die Sängerin. Dass der Fußnotenapparat etwas ausufert, liegt vor allem daran, dass Tosti-Croce das ganze künstlerische Umfeld erläutert und dadurch ein kleines Nachschlagewerk über andere Sänger, Komponisten und Theater schafft. Die Chronologie von Camporeses Theaterlaufbahn (S. 97-104) erlaubt die Erkenntnis, dass sie 37 Opern in ihrem Repertoire hatte, nennt aber leider weder die darin gesungenen Rollen, noch welche Werke Uraufführungen waren. Auch das Fehlen eines Werkregisters macht es schwierig, Informationen zu einzelnen Opern nachzuschlagen. Eine (eigene) statistische Auswertung ergibt, dass sie 10 Rossinirollen in 15 Produktionen sang, gefolgt von Pacini mit 5/7 und Mozart mit 4/11. Das macht deutlich, dass sie das Prädikat „Rossinisängerin“ auf jeden Fall verdient hat.

Im zweiten Teil sind 114 Briefe (von insgesamt 157 erhaltenen) von Violante Camporese und ihrem Mann an den Sachverwalter Monsignore Nicolai abgedruckt

(S. 118-248). Irene Palombo erläutert in der Einleitung (S. 105-116) die Hintergründe dieses Nachlasses und geht auf die früheren, auch vorschriftswidrigen Archivierungsmethoden im Staatsarchiv in Rom ein. Bei den sehr sauber geschriebenen Briefen (einige davon sind im Bildteil reproduziert) zeigt sich auch bei einer gebildeten Person wie der Camporese, dass orthographische Regeln, besonders im Bereich der Groß- und Kleinschreibung und der Interpunktion, damals kaum beachtet wurden – Rossini ist hier also keine Ausnahme. Die Transkription folgte eher konservativen Regeln, die aber zugunsten einer guten Lesbarkeit nicht auf die Spitze getrieben wurden. Die

originalen, konservativen Transkriptionen, die angeblich unter <http://archivi.beniculturali.it/ASRM/index.html> verfügbar sein sollen, lassen sich nicht auffinden (Dezember 2012). Die Briefe sind mit Erläuterungen in Fußnoten versehen, die teilweise schon im Aufsatz von Tosti-Croce erscheinen, wobei ggf. auf die dortigen Kurzbiographien verwiesen wird.

Ein ansprechendes Buch, das nicht nur eine wertvolle „Quelle für die Geschichte der Frau“ ist, wie es der Reihentitel einfordert, sondern auch einer unbekannteren rossinischen Uraufführungssängerin ein charaktervolles Profil verleiht.

Reto Müller