



I CAPULETI  
E I MONTECCHI  
(ROMEO UND JULIA)

TLT

TRAGEDIA LIRICA VON VINCENZO BELLINI

LANDESTHEATER-LINZ.AT



# I CAPULETI E I MONTECCHI (ROMEO UND JULIA)

TRAGEDIA LIRICA VON VINCENZO BELLINI

Online-Premiere aus dem Musiktheater | 10. April 2021

**HIER HÄLT MICH EINE MACHT,  
DIE STÄRKER IST ALS DIE LIEBE.**  
GIULIETTA, 1. AKT



**Musikalische Leitung** Enrico Calesso  
**Inszenierung** Gregor Horres  
**Bühne** Elisabeth Pedross  
**Kostüme** Yvonne Forster  
**Video** Jonatan Salgado Romero  
**Choreografie** Ilja van den Bosch  
**Dramaturgie** Katharina John  
**Chorleitung** Elena Pierini  
**Leitung Extrachor** Martin Zeller  
**Nachdirigat** Claudio Novati

# I CAPULETI E I MONTECCHI (ROMEO UND JULIA)

TRAGEDIA LIRICA IN ZWEI AKTEN VON VINCENZO BELLINI  
LIBRETTO VON FELICE ROMANI

Uraufführung am 11. März 1830, Teatro La Fenice, Venedig  
In italienischer Sprache mit deutschen Untertiteln

**Studienleitung** Romely Pfund | **Musikalische Einstudierung** Claudio Novati, Samuele Sgambaro, Ki Yong Song | **Regieassistent und Abendspielleitung** Andreas Beuermann | **Ausstattungsassistent** Olivia Kudlich  
**Inspizienz** Florian Menzl | **Soufflage** Ioana Calomfirescu | **Untertitelredaktion** Katharina John

**Technischer Leiter** Frank Sutthaimer | **Leiter Veranstaltungstechnik** Gerd Braun (Technik), Wolfgang Rudlstorfer (Personal) | **Bühnenmeister** Christian Bayerl | **Leiter Beleuchtung** Johann Hofbauer | **Beleuchtung** Herbert Sachsenhofer | **Leiter Ton** Robert Doppler | **Ton** Jens Kniebe  
**Video** Peter Guttenbrunner | **Leiter Kostümabteilungen** Richard Stockinger  
**Damenschneiderei** Christa Dollhäubl | **Herrensneiderei** Raimund Steininger | **Leitung Maske** Uwe Wagner | **Damen- und Herrengarderobe** Doris Hornsey | **Werkstättenleitung** Kerstin Wieltch | **Projektleitung** Florian Hennige | **Leiter Requisite** Christian Haslberger | **Schlosserei** Hermann Birngruber | **Tischlerei** Alois Elmecker | **Malersaal** Mag. Wolfgang Preinfalk | **Tapeziererei** Gernot Franz | **Leiter Statisterie** Sven Fischer

**Aufführungsdauer** 1. Akt: 1 Stunde, 15 Minuten, 2. Akt: 50 Minuten

Zwischen den Akten findet ein Pausengespräch mit dem Dirigenten Enrico Calesso und dem Regisseur Gregor Horres statt. Moderation: Katharina John

**Capellio,**  
*Oberhaupt der Capuleti  
und Vater Giuliettas* Dominik Nekel  
**Giulietta** Ilona Revolskaya  
**Romeo,**  
*Führer der Montecchi* Anna Alàs i Jové  
**Tebaldo,**  
*Parteigänger der Capuleti* Joshua Whitener  
**Lorenzo,**  
*Arzt und Vertrauter Capellios* Michael Wagner

**Herrenchor des Landestheaters Linz**  
**Herrenextrachor des Landestheaters Linz**  
**Statisterie des Landestheaters Linz**  
**Bruckner Orchester Linz**

# DIE RICHTIGE EMOTION

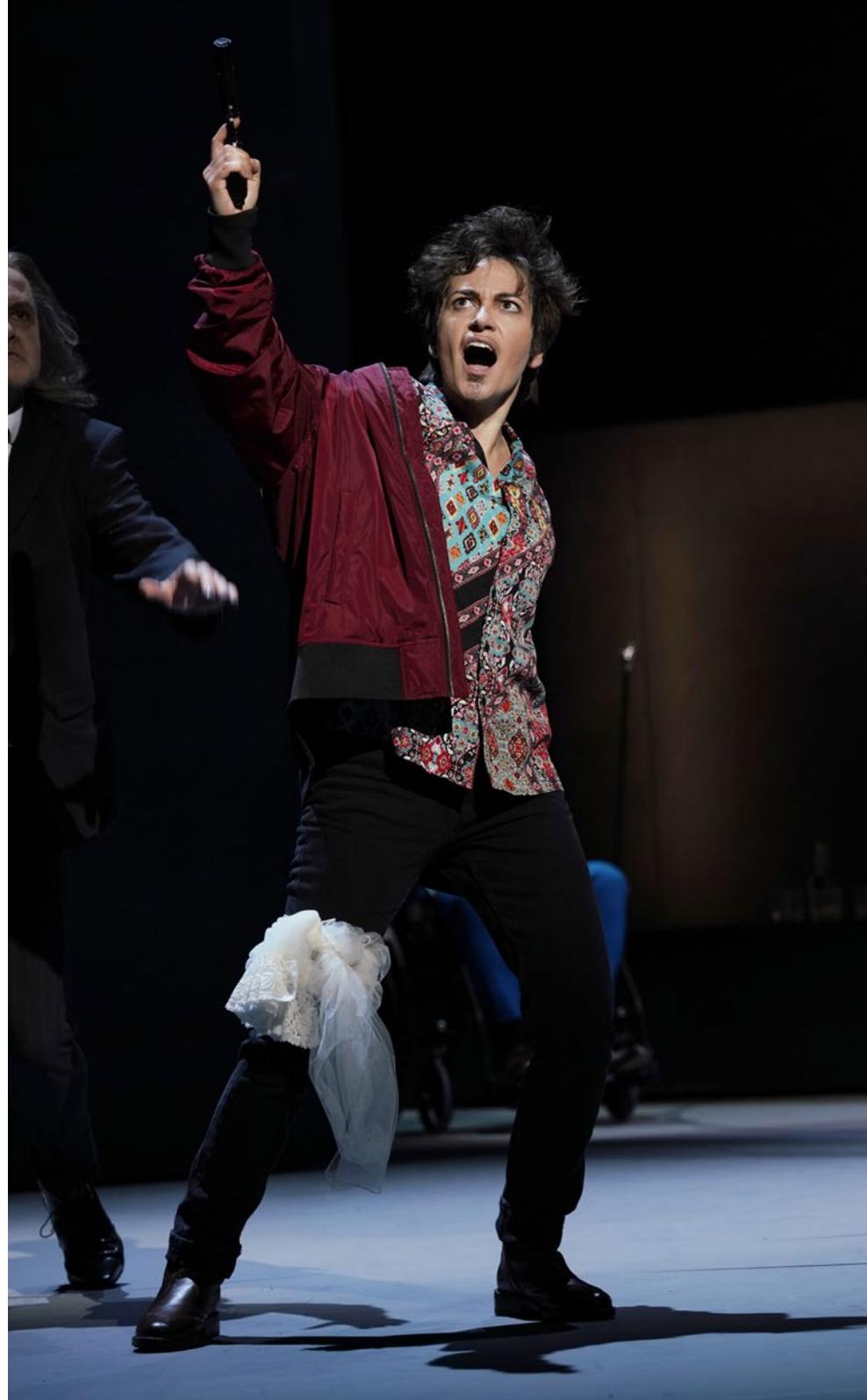
VINCENZO BELLINI

Da ich davon ausgehe, dass der Erfolg einer Oper nicht zuletzt in der Wahl eines interessanten Themas begründet ist, in dem Aufeinanderprallen von Leidenschaften, in den harmonischen und glutvollen Versen und, nicht zu vergessen, in den effektvollen *coups de théâtre*, mache ich mir zuerst die Mühe, einen perfekten Text von einem guten Dichter zu erhalten, und deshalb bevorzuge ich Romani, der eine große Begabung für das musikalische Drama besitzt. Nachdem sein Werk beendet ist, studiere ich die Charaktere der Protagonisten genau, die Leidenschaften, die sie bewegen, und die Emotionen, die sie zum Ausdruck bringen.

Da ich weiß, dass die Musik aus einer Reihe von Klängen entsteht und dass die Leidenschaften der Menschen sich in den verschiedenen Modulationen der Stimme offenbaren, ist das emotionale Idiom meiner Kunst in der fortwährenden Beobachtung dieser Eigenschaften begründet. Ich schließe mich darauf in mein Zimmer ein und fange an, die verschiedenen Rollen mit größter Leidenschaft zu deklamieren, während ich dabei auf die Modulationen meiner Stimme achte.

Und auf diese Weise entdecke ich die musikalischen Motive und Tempi, die jenen Leidenschaften entsprechen und sie mittels der Harmonie in etwas anderes verwandeln. Ich bringe sie eilig zu Papier und probiere sie am Klavier aus, und wenn die richtige Emotion in mir erweckt wird, bin ich zufrieden.

*Brief an Agostini Gallo*





# DIE HANDLUNG

## 1. AKT

Verona. Alte Feindschaft entzweit die Familien der Capuleti und der Montecchi. Erstere sind Ghibellinen, Parteigänger des Kaisers, letztere Guelfen, Unterstützer des Papsttums. Romeo, aus der Familie der Montecchi, hat den Sohn Capellios, des Oberhauptes der Capuleti, im Kampf getötet. Im Morgengrauen versammelt Capellio seine Anhänger. Sein junger Protegé Tebaldo berichtet, dass Romeo einen Gesandten damit beauftragt habe, den Capuleti ein Friedensangebot zu unterbreiten. Seine Ankunft stünde unmittelbar bevor. Romeo selbst ist in Verona unbekannt, da er vor langer Zeit aus der Stadt verbannt wurde.

Lorenzo, Arzt im Hause Capellios, rät diesem, das Friedensangebot genau zu prüfen. Trauer und Wut über den Tod seines Sohnes lassen Capellio ablehnen. Tebaldo schwört, den Tod des Sohnes Capellios zu rächen. Capellio verspricht ihm daraufhin die Vermählung mit seiner Tochter Giulietta noch für denselben Tag. Lorenzo versucht, die Hochzeit hinauszuzögern, weil er weiß, dass Giulietta heimlich Romeo liebt. Ein Friedensangebot würde die Verbindung der beiden legalisieren und die Familienfehde beenden. Lorenzo wird beauftragt, Giulietta auf die Hochzeit mit Tebaldo vorzubereiten.

Verkleidet als einfacher Gesandter der Montecchi unterbreitet Romeo den Feinden seinen Vorschlag. Dieser sieht vor, dass sich beide Familien die Macht in Verona teilen und gemeinsam herrschen. Die Versöhnung soll durch eine Verbindung Romeos mit Giulietta stabilisiert werden. Doch Capellio bleibt bei seiner Ablehnung. Er schwört Rache für seinen Sohn und kündigt die Vermählung seiner Tochter mit Tebaldo an. Romeo nimmt die erneute Kriegserklärung an.

Giulietta hat die Nachricht von ihrer Vermählung mit Tebaldo verstört aufgenommen. Sie sehnt sich nach Romeo, ihrem Geliebten. Lorenzo erscheint in Begleitung Romeos durch einen geheimen Gang. Dieser ist mittlerweile davon überzeugt, dass ein Frieden zwischen den beiden Familien nicht zu erreichen ist. Er sieht nur noch einen einzigen Ausweg und drängt Giulietta dazu, mit ihm zu fliehen. Doch diese weigert sich, denn sie fühlt sich durch eine stärkere Macht als die Liebe gebunden: die Loyalität gegenüber ihrem Vater und ihrer Familie. Während Capellio und Tebaldo eintreten, um Giulietta zum Altar zu führen, kann Romeo unerkannt entkommen.

Die Anhänger der Capuleti feiern die bevorstehende Hochzeit. Der als Capuleto verkleidete Romeo mischt sich unter die Gesellschaft. Lorenzo berichtet er, dass seine Leute im Schutz der Nacht mittlerweile in Verona eingefallen wären und bereit seien, die Hochzeit mit Gewalt zu verhindern. Lorenzo versucht Romeo zu beschwichtigen, doch das Fest wird durch die angreifenden Montecchi beendet. Romeo sucht seinen Rivalen Tebaldo, um ihn zu stellen.

Giulietta ist froh, dass der Einbruch der Montecchi ihre Heirat mit Tebaldo verhindert hat. Gleichzeitig sorgt sie sich um das Leben ihrer Familie und Romeos. Als dieser zurückkehrt, drängt er sie erneut zur Flucht. Wieder lehnt sie ab. Capellio und Tebaldo entdecken das Liebespaar. Sie erkennen in Romeo den feindlichen Gesandten. Bevor die Capuleti Romeo festnehmen können, stürmen die Montecchi den Palast. Die Liebenden werden getrennt.

## 2. AKT

Unruhig erwartet Giulietta Nachricht über den Ausgang des Kampfes. Lorenzo berichtet ihr, dass Romeo noch am Leben sei und entkommen konnte. Um ihre Heirat mit Tebaldo am folgenden Tag zu verhindern, schlägt Lorenzo Giulietta vor, ihr ein Medikament zu verabreichen, das einen todesähnlichen Schlaf bewirke. Man würde ihren Tod betrauern und sie in der Familiengruft beisetzen. Bei ihrem Erwachen wären Romeo und er selbst bei ihr und sie könne mit dem Geliebten fliehen. Lorenzo will Romeo umgehend über diesen Plan informieren. Als Giulietta ihren Vater nahen hört, überwindet sie ihre Angst und willigt in den Plan des Arztes ein.



Capellio befiehlt Giulietta, sich bei Tagesanbruch für die Hochzeit mit Tebaldo bereit zu halten. Sie täuscht einen Schwächeanfall vor, bittet ihren Vater um Vergebung und prophezeit ihren nahen Tod. Capellio schöpft Verdacht und gibt Anweisung, Lorenzo aus dem Verkehr zu ziehen.

Romeo wartet vergeblich auf Lorenzo, der nicht zum vereinbarten Treffpunkt gekommen ist. An seiner Stelle taucht Tebaldo auf. Zwischen den beiden kommt es zu einer heftigen Auseinandersetzung. Der Streit droht zu eskalieren, als sie vom Klang eines Trauergesangs unterbrochen werden. Fassungslos erkennen sie, dass Giulietta zu Grabe getragen wird.

Am Grab Giuliettas will sich Romeo mit seiner Geliebten wenigstens im Tod vereinen. Er trinkt Gift. Giulietta erwacht. Sie berichtet dem überraschten Romeo von Lorenzos Täuschungsmanöver und dem Fluchtplan. Es ist zu spät, das Gift wirkt bereits. Romeo stirbt. Giulietta folgt ihm in den Tod.

Capellio eilt mit seinem Gefolge herbei. Die Montecchi machen ihn für die doppelte Tragödie verantwortlich.

---

## VINCENZO BELLINI

Die Lebensgeschichte dieses Meisters ist kurz: Er wurde geboren, glänzte und starb. Zu Catania in Sicilien erblickte er am 3. November 1801 das Licht der Welt. Jung noch, kam er als Zögling in das Conservatorium zu Neapel, wo er unter seinen Lehrern Tritto und Zingarelli eine Menge Stücke, Konzertsätze für verschiedene Instrumente, eine Kantate, 15 Ouvertüren und Sinfonien, viele Kirchenkompositionen usw. schrieb. 1824, in seinem einundzwanzigsten Jahre, komponierte er seine erste Oper *Adelson e Salvini*, zwei Jahre später für San Carlo *Bianca e Hernando* und so fort: *Il pirata*, *La straniera*, *I Capuleti e i Montecchi*, *La sonnambula*, *Norma*, *Beatrice di Tenda*, *I puritani*, letztere für Paris. Außer der vorletzten machten alle seine Opern Furore. Den 30. September 1835 starb er zu Paris, erst 33 Jahre alt.

*Johann Christian Lobe (1855)*

# „PASSION, POISON AND PARANOIA“

ENRICO CALESSO IM GESPRÄCH MIT KATHARINA JOHN

**Enrico Calesso, hat ein Italiener ein engeres Verhältnis zur romantischen italienischen Oper als Angehörige anderer Nationalitäten?**

Ein Italiener, der Bellini dirigiert, hat natürlich einen Vorteil, weil sich Bellinis Musik aus dem Gestus und Klang der italienischen Sprachmelodie speist. Auch das Metrum und die Akzente, die das Libretto vorgibt, spielen bei Bellini für die Melodie eine wichtige Rolle. Er suchte nach einer neuen Wahrhaftigkeit in der Oper, für die die enge Beziehung zwischen Inhalt, Wort und Klang Voraussetzung ist. Hört man sich alte Aufnahmen von Bellini-Opern, zum Beispiel die Interpretationen von Ricardo Muti oder Claudio Abbado an, dann begegnet man vielen unterschiedlichen Bellinis. Mit anderen Worten: Er und sein Werk sind ein Terrain, das immer noch erkundet werden will. Dies zu tun, ist ein wunderschönes Abenteuer. Die Sprache und Seele von Opern wie *I Capuleti e i Montecchi* begleiten mich schon seit vielen Jahren. Deshalb ist es wohl richtig, dass man als Italiener ein besonderes Verhältnis zu dieser Musik hat.

**Wie nähert man sich Bellini, wenn es so unterschiedliche Auffassungen über die Interpretation seiner Musik gibt?**

Die Schwierigkeit für einen Dirigenten besteht bei Bellini darin, mit einer musikalischen Sprache umzugehen, die sehr stark kondensiert ist. Bellini hat zwar immer versucht, sich beim Komponieren Zeit zu lassen, gerade bei *Capuleti* stand er aber unter großem zeitlichen Druck. Aus diesem Grund hat er auch melodisches Material aus zwei seiner



früheren Opern wiederverwendet – aus der unmittelbar vorausgegangenen *Zaira* und seiner ersten Oper *Adelson e Salvini*. Diesem melodischen Material hat Bellini dann aber eine ganz andere Farbe und einen ganz anderen Kontext gegeben. Ich glaube, dass für ihn bestimmte melodische Muster für einzelne geistige Zustände stehen.

Es ist unglaublich, welches Gewicht, welche Bedeutung ein einzelner Ton bei Bellini haben kann. Diese Konzentration in ganz wenigen Tönen, auf ganz wenige Akkorde, in ganz wenigen Harmonien verlangt von den Interpreten eine große Darstellungskraft. Wenn man das Material betrachtet, erscheint es einem erstmal sehr schlicht, zum Teil auch geradezu verkrampft. Manchmal fragt man sich, was hat sich der junge Mann dabei gedacht. Aber wenn man seine Beschäftigung mit der Partitur vertieft und die Musik aus der Perspektive des Librettos denkt, versteht man, was es damit auf sich hat, und es gelingt einem, in die ganze Tiefe dieser Musik zu schauen.

#### **Was ist typisch für Bellini? Welche Merkmale hat seine Musik?**

Typisch für ihn ist, dass er die formalen Aspekte seiner Komposition über die Entfaltung einer Melodie organisiert. Seine melodische Erfindungsgabe war fantastisch. Sie war auf einer Höhe mit derjenigen Mozarts, aber ich sehe auch Parallelen zu Chopin. Mit ihm verbindet Bellini nicht nur der Primat der Melodie gegenüber der Form, sondern auch die Fähigkeit, Dur-Tonarten und rhythmische Elemente für melancholische oder traurige seelische Zustände zu nutzen. Deshalb ist es bei Bellini wichtig, immer genau hinzusehen. Man kann sich bei der qualitativen Einschätzung eines Motives sehr leicht täuschen: Zum Beispiel zu Beginn des zweiten Aktes hören wir eine scheinbar heitere Dur-Melodie, dabei tobt im Hintergrund der Krieg. Giulietta kann nur ahnen, was dort genau vor sich geht. Sie hat keine Nachricht und fühlt sich ausgeliefert. Sie ist paralysiert vor Angst, dass einer ihrer Lieben verletzt oder tot sein könnte. All diese Gedanken gehen ihr durch den Kopf, während im Hintergrund der Kampf noch immer weitergeht. Wenn man diese Situation erfasst hat, bekommen plötzlich auch Dur-Tonarten eine schmerzhaft-farbige Farbe. Das ist bei Chopin auch oft der Fall. Es gelingt ihm, bei Stücken, die er in Dur geschrieben hat, überraschend einen melancholischen Ausdruck zu erzeugen. Das dritte und entscheidende Charakteristikum bei Bellini ist aber seine freie Agogik, die je-

doch einem strengen Metrum folgt. Das Rubato bei Chopin ist berühmt dafür, dass die metrische Struktur dabei nicht beeinträchtigt wird und genauso ist es bei Bellini: Kaum ein Komponist vor ihm hat so viele Vortragsbezeichnungen wie *incalzando* (drängend), *stringendo* (eilend) etc. verwendet, und diese Angaben wirken sich in zweierlei Hinsicht aus: erstens im konkreten Abschnitt, in dem der Fluss an sich nicht nach vorne geht, der Rhythmus stabil bleibt, aber der Klang trotzdem fließen muss und zweitens auf die gesamte Entwicklung des melodischen Flusses, wenn sich ein musikalisches Material zu einer Klimax entwickelt und dann wieder abgebaut wird: Zum Beispiel im Duett am Schluss zwischen Romeo und Giulietta, als Romeo stirbt. Es beginnt ganz langsam und plötzlich intensiviert Bellini die Harmonien und macht Modulationen, die harmonisch sehr ans Herz gehen. So treibt er den Fluss zunächst weiter nach vorne, bevor er noch einmal zum langsamen Tempo des Beginns zurückkehrt. Das heißt, je dichter die Harmonik wird, desto wichtiger wird der Gedanke, desto wichtiger werden die Wörter, die die Sänger\*innen benutzen. So gelingt es Bellini, das Publikum emotional mitzunehmen.

**Viele von Bellinis oben genannten Vortragsbezeichnungen beschreiben Tempo, Dynamik und vor allem den Charakter von Übergängen. Da die Gesangsstimme im Belcanto immer im Zentrum des dramatischen Geschehens steht, wird aber auch sie mit sehr spezifischen Vortragsbezeichnungen eingefärbt. Die italienische Sprache verwendet wunderbare Begriffe dafür, um den speziellen Klangcharakter einer oder mehrerer Noten zu beschreiben. In *I Capuleti e i Montecchi* finden wir zum Beispiel *morendo* (sterbend), *piagendo* (weinend), *sospirando* (seufzend) oder *come un grido* (wie ein Schrei). Diese dienen zur Inspiration der Interpret\*innen, fordern aber auch eine klare musikalische und musikdramatische Analyse und eine sich daraus ergebende Haltung des Dirigenten.**

Diese Vortragsbezeichnungen sind typisch für Belcanto. Sie verweisen natürlich auf die Romantik. Ich möchte hier an die Uraufführung von Verdis *Macbeth* 1847 erinnern. Hier hat Verdi diese Charakterisierungen der Stimme so weit getrieben, dass er mit dem Sänger des Macbeth, Felice Varesi, unzählige Proben auf dessen erstes Duett mit der Lady und das dort gewünschte *parlato* (gesprochen) verwendet hat. Auf diesem Gebiet

war Bellini eindeutig der Pionier. *Macbeth* entstand 17 Jahre nach *ICapuleti e i Montecchi*. Wenn man vor Bellini im Belcanto ein Seufzen ausdrücken wollte, dann schrieb man die entsprechende musikalische Verzierung oder Figur. Bellini schreibt einen einzigen Ton und setzt sein *sospirando* darauf! Das ist einer der Aspekte, der bei Bellini ausgesprochen romantisch ist.

**Die Begriffe der Vortragszeichen stehen auch in enger Beziehung zur szenischen Darstellung. Machen sie den Dirigenten in gewisser Weise auch zum Regisseur, da er den Klang, den inhaltlich bestimmten Umgang mit der Stimme inspirieren muss?**

So ist es. Das ist sehr aufregend und ich schätze es sehr, mich mit dem Regisseur Gregor Horres darüber zu verständigen. Wir haben vor Probenbeginn sehr genau über die fünf unterschiedlichen Charaktere gesprochen und uns über Situation, Motivation und Weg jedes Einzelnen abgestimmt. Das ist notwendig, denn auch die berühmteste Liebesgeschichte der Welt hat bei Bellini und seinem Librettisten Felice Romani eine ganz besondere und individuelle Ausprägung erfahren. Romeo zum Beispiel ist eine sehr komplexe Figur. Er ist nicht nur Liebender, sondern auch Soldat. Er durchlebt einen wahren Bildungsroman. Romanis Version des Stoffes ist viel kondensierter als Shakespeares Drama. Dadurch erleben die Charaktere mehr und der Klang und seine Gestaltung bekommen eine sehr große Bedeutung.

**Die einzelnen Figuren werden ja teilweise in ihrem seelischen Zustand durch individuelle Soloinstrumente unterstützt. Wie verfährt Bellini da?**

Die einzelnen Instrumente haben keine leitmotivische Funktion. Giulietta z. B. wird ein wunderbares Hornsolo zugeordnet, Harfenbegleitung oder ein Cello-Solo zu Anfang des zweiten Aktes. Romeos innere Stimme zu Beginn seines Duetts mit Tebaldo ist die Solo-Klarinette. Auch diese enge Verbindung zwischen einem Instrumentalsolo und dem Gemütszustand einer Figur, die Bellini vornimmt, ist ungeheuer modern und vorher nur selten anzutreffen. Diese Soli haben die Funktion, die unbewussten Gefühlszustände für die kommende Szene vorzubereiten. Und da sind wir tatsächlich bei einem Interpretationsvermögen, bei einer eigenständigen Stimme des Orchesters, die Richard Wagner später

ausgebaut hat. Das heißt die Funktion dieser Vor- und Zwischenspiele ist nicht länger, die Handlung voranzutreiben oder zu bremsen, sondern das Gefühl der Zuschauer für die nächsten Schritte der Handlung vorzubereiten. Dafür setzt Bellini nicht das gesamte Orchester ein, sondern schreibt wunderschöne Soli für verschiedene Instrumente.

**Bellini, der manchmal Unterschätzte, mit seiner ganz eigenen Version des Romeo-und-Julia-Stoffes und seinem starken Reformimpuls fordert also den Dirigenten in jeder Hinsicht heraus. Wie steht es um seine musikalische Syntax?**

Die Partitur stellt einen in dieser Hinsicht permanent vor Herausforderungen. Häufig kommt in der Stretta am Ende einer Nummer dasselbe musikalische Material wieder, das davor bereits angeklungen ist. Es ist typisch für Bellini, dass eine Musik, ein geistiger Zustand, durch eine Entwicklung, durch eine arienlange Szene am Ende in der Stretta beschleunigt wird. Das heißt auch, die Themen, die Blöcke, die thematischen Abschnitte werden einer Entwicklung unterzogen. Wie genau diese Entwicklung verlaufen soll, welches Tempo sie haben soll, wie ich von einer Situation zur nächsten gehe, wie sich auch das Tempo progressiv erhöht, das ist die Entscheidung des Dirigenten.

Wichtig ist bei Bellini auch, wie das Situative die Pausen steuert. Er schreibt aus Zeitdruck und Papiermangel ein bisschen unorganisiert, aber, wenn man die Partitur quasi von oben betrachtet, erschließt sich einem ihre Architektur ganz deutlich: Mit jeder Szene startet eine in sich geschlossene architektonische und agogische Entwicklung, die zunehmend dichter wird. Bellini geht immer progressiv vor – genauso wie Mozart in seinem *Figaro*-Finale. Zunächst kommt ein Duett, dann ein Terzett usw. und so verfährt er auch mit dem Tempo. Er beginnt langsam, dann kommt eine Cavatine oder langsame Arie, eine Scena, dann der Chor, dann wird das Tempo zunehmend gesteigert und die Stretta rekapituliert noch einmal alles. Er geht wie bereits Rossini vor.

**Bellini ist auch ein sehr entschiedener Dramaturg. Seine dramatischen Vorstellungen wurden von Felice Romani in klug gebaute Szenenverläufe umgesetzt. Diese sind spannungsreich und komplex, nie geschwätzig. Der Vordergrund wird nicht selten von einem zeitlich parallel oder versetzt ablaufenden**

## LIEBE

Die Liebe nährt sich von der Fantasie,  
die uns weiser macht, als wir wissen,  
besser, als wir fühlen, edler, als wir sind:  
durch die wir das Leben als Einheit sehen können:  
durch die und durch die allein,  
wir andere in ihren realen und ideellen  
Bindungen verstehen können.  
Nur Schönes und Erdachtes  
kann die Liebe nähren. Den Hass aber nährt alles.  
Hass macht die Menschen blind.  
Das merkst du nicht.  
Liebe kann die Inschrift auf dem fernsten  
Stern entziffern,  
doch der Hass blendete dich so sehr,  
dass Du über den engen,  
ummauerten Garten deiner niederen Gelüste nicht hinaussahst.

*Oscar Wilde an Lord Alfred Douglas*

Hintergrund überschattet. Autor und Komponist gehen dabei mit großer Ökonomie vor. Im Vordergrund entfalten sie die von der Handlung ausgelösten inneren Dramen ihrer Protagonist\*innen. Der Themenkreis, den Bellini entwickelt, bringt der Musikwissenschaftler Julian Budden auf die griffige Formel „passion, poison and paranoia“ (Leidenschaft, Gift und Wahnsinn). Eine solche Dramaturgie der szenischen Ökonomie und Kontraste, in deren Zentrum die psychischen Dramen einzelner Menschen stehen, verbinden wir eigentlich erst mit Giuseppe Verdi.

Für mich beginnt bei Bellini ein Weg, der direkt zu Verdi führt. Er ist sehr romantisch im Sinne Victor Hugos: Das Subjekt des Dichters verkörpert die Wahrheit. In diesem Sinne bereitet er Verdi vor.

**Kommen wir nochmal auf das Umfeld des sogenannten Belcanto zu sprechen. In welcher Umgebung bewegte sich Bellini und welche künstlerischen Entscheidungen traf er?**

Bellini war sehr jung. Einerseits bediente er formal auch die herrschenden Konventionen, verließ sie dann aber auch wieder zugunsten der dramaturgischen Wahrheit. Die im Belcanto übliche Verwendung von Kadenzen und Verzierungen, wie sie noch bei Rossini vorherrschte, hat Bellini zugunsten einer als „natürlicher“ empfundenen Einfachheit und Wahrhaftigkeit reduziert. Einige Verzierungen und Kadenzen wird es bei uns dennoch trotzdem geben. Es zeigt sich jedoch deutlich eine neue Tendenz: Bei Bellini werden die Arien immer weniger in dem Moment verstärkt, in dem der Sänger seine Virtuosität zeigt, sondern dann, wenn die Gesamtsituation aus dramaturgischer Perspektive einen Höhepunkt erfährt. Die Charaktere bei Bellini erleben eine dramaturgische Entwicklung, die bei Rossini noch fehlt. Bei Mozart lässt sich dies natürlich auch schon beobachten. Formell wird es im Belcanto aber noch so gehandhabt: Die Arie drückt einen bestimmten Affekt aus und davor und danach treiben die Rezitative die Handlung voran. Bei Bellini ist das Gefüge formaler Funktionszuweisung komplexer geworden. Auch die Rezitative drücken Affekte aus und umgekehrt treiben die geschlossenen Nummern auch die Handlung voran. Das ist sehr modern und antizipiert auch schon die spätere Entwicklung hin zur durchkomponierten Oper. Ich bin sicher, dass Richard Wagner das bei

Bellini schon sehr genau gesehen hat. Etwas Vergleichbares wie das Schlussduett von *I Capuleti e i Montecchi* findet man 1830 nicht!

**Schon der Titel der Oper, *I Capuleti e i Montecchi*, zeigt, dass der Rahmen der Erzählung die individuelle Geschichte der beiden tragisch Liebenden übersteigt. Es geht um zwei verfeindete Parteien und den unendlichen Mechanismus einer immer wieder erneuerten Gegnerschaft und deren Konsequenzen für das Leben vor allem derjenigen Generation, die den Konflikt nicht verursacht, sondern ererbt hat. Für mich ist es eine „Anti-Kriegs-Oper“. Gerade auch das Duett von Tebaldo, Romeos Rivalen, und Romeo ist meines Erachtens vor diesem Hintergrund eine Schlüsselszene. Hier zeigen Romani und Bellini ganz genau die Sinnlosigkeit dieser Feindschaft der älteren Generation(en) und wie sehr sie die Zukunft der Jungen zerstört. Als Träger bestimmter Funktionen, als Parteigänger ihrer Familien, müssten Romeo und Tebaldo einander hier eigentlich umbringen. Schnell wird deutlich: Ihre Emotionen füreinander stimmen mit der politischen Gegnerschaft nicht überein. Einen Moment lang verschmelzen sie sogar in schönstem todessehnsüchtigem musikalischen unisono. Beide lieben Giulietta. Auch Tebaldos Situation ist völlig desolat und er zieht daraus die Konsequenz. Bellini zeichnet hier eine fatale gesellschaftliche und politische Grundkonstellation, der wir immer noch und immer wieder begegnen.**

Bellini und Romani knüpfen in ihrer Version des Stoffes ja sogar an einen konkreten historischen Konflikt, den zwischen Guelfen und Ghibellinen im 13. und 14. Jahrhundert in Venetien an und stellen die Protagonisten so in den Kontext eines Systems, in dem Menschen allein durch ihre, überwiegend ererbte, Parteinahme für die eine Seite zweier Gegner eingeordnet werden. Das ist uns auch in der Gegenwart sehr vertraut und ein Plädoyer für die Überwindung dieser Spaltung. Romeo und Giulietta gewinnen durch die Liebe eine größere Dimension. Sie betrachten die Situation quasi von oben und erkennen aus dieser Perspektive, dass die verheerende Setzung durch ihre Vätergeneration keinen Sinn hat. Mit ihrem Tod erlischt auch die Liebe und die Hoffnung auf eine Überwindung der Feindschaft. Der Titel zeigt, dass es Bellini darum ging, genau das zu erkennen.

## BELLINISCHER GESANG

Die Bellinische Musik, d. i. der Bellinische Gesang, hat in dieser Zeit selbst im hochgelehrten Deutschland ein solches Aufsehen erregt und einen solchen Enthusiasmus entflammt, dass schon diese Erscheinung an und für sich wohl einer näheren Untersuchung wert wäre. Dass selbst der deutsche Musikkenner die Brille von den strapazierten Augen wegnahm und sich einmal so ganz rücksichtslos der Freude eines schönen Gesangs hingab, das lässt uns zugleich tiefer in sein eigentliches Herz blicken, und da gewahrt man denn eine so tiefe und inbrünstige Sehnsucht nach einem vollen und kräftigen Aufatmen, um sich's mit einem Male leicht zu machen und all den Schwulst von Vorurteilen und üblen Gelehrtheiten von sich zu werfen, der ihn so lange zwang, ein deutscher Musikkenner zu sein, und stattdessen endlich einmal ein Mensch zu werden, froh, frei und begabt mit all den herrlichen Empfangnisorganen für jedes Schöne, möge es sich zeigen, in welcher Form es wolle.

Halten wir fest, was uns eben entzückt hatte, so werden wir inne werden, dass es zumal bei Bellini die klare Melodie, der einfach edle und schöne Gesang war, der uns entzückte; dies zu bewahren und daran zu glauben, ist doch wahrlich keine Sünde; es ist vielleicht selbst keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, dass den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten.

*Richard Wagner, Bellini – Ein Wort zu seiner Zeit (1837)*

## MELODIEN

Wenn du deine Kompositionen singen lassen kannst, kannst du wirklich sicher sein, dass deine Musik gefallen wird. Wenn du aber stattdessen Harmonien, doppelter Kontrapunkt, Fugen, Kanons, Noten, Gegennoten usw. anhäufst, so wird dir nach einem halben Jahrhundert die Welt der Musik Beifall spenden – oder auch nicht; das Publikum jedoch wird dich bestimmt tadeln. Es will Melodien, Melodien, immer nur Melodien haben. Wenn dein Herz lernt, ihm diese zu geben, dann studiere, auf welche Art du sie so einfach wie möglich präsentieren kannst, und der Erfolg wird dir sicher sein.

*Nicola Zingarelli, Bellinis Professor*



**Bellinis eigenes Credo lautete: „Die Oper muss die Leute zum Weinen bringen, mit Grauen erfüllen, sie durch Gesang sterben lassen.“ Erreicht uns seine Musik emotional heute noch?**

Ich bin absolut der Meinung, dass „Ja“. Aber ich glaube, dass es schwerer geworden ist. Ich glaube, wir sprechen psychische Strukturen der Menschen an, die sich durch andere Impulse verändert haben. Das Tempo unseres Lebens und auch unseres Empfindens hat wahnsinnig zugenommen. Der Preis, den man dafür bezahlt, ist die Konzentration.

Das Problem ist, dass man damit rechnen muss, dass die optischen und akustischen Impulse einer Aufführung anders als zu Zeiten Bellinis wahrgenommen werden. Er hat für eine gewisse kognitive Disposition seiner Zeitgenossen komponiert, die heute anders ist. Für uns stellt sich damit für die Aufführung die Frage, wie man der Tatsache einer veränderten Grunddisposition der Menschen gerecht wird. Die Reize müssen heute sicher schneller aufeinander folgen, und es ist wichtig, sensibel auf den Konzentrationspegel einzugehen. Das bedeutet nicht nur, dass man tatsächlich etwas schneller musizieren muss, als man es in der Vergangenheit getan hat, sondern auch, dass man sich Gedanken über die Gesamtarchitektur, den musikdramatischen Bogen, machen und sich fragen muss, wo setze ich einen Höhepunkt und wann bzw. wo ermögliche ich die Erholung von diesem Höhepunkt. Die Oper kann uns zum Weinen bringen, wenn der Zuschauer den zeitliche Ablauf um die Psychodramen von „passion, poison und paranoia“ als mit seinem eigenen Leben und seinem eigenen Empfindungsmodus kompatibel empfindet.

Er war nicht hässlich. Sie sehen, auch wir Männer können nicht bejahend antworten, wenn man uns über jemand von unserem Geschlechte eine solche Frage vorlegt. Er war eine hoch aufgeschlossene, schlanke Gestalt, die sich zierlich, ich möchte sagen kokett bewegte; immer à quatre épingles; ein regelmäßiges Gesicht, länglich, blaßrosig; hellblondes, fast goldiges Haar, in dünnen Löckchen frisiert; hohe, sehr hohe, edle Stirne; grade Nase; bleiche blaue Augen; schöngemessener Mund; rundes Kinn. Seine Züge hatten etwas Vages, Charakterloses, etwas wie Milch, und in diesem Milchgesichte quirlte manchmal süßsauerlich ein Ausdruck von Schmerz. Dieser Ausdruck von Schmerz ersetzte in Bellinis Gesichte den mangelnden Geist; aber es war ein Schmerz ohne Tiefe; er flimmerte poesielos in den Augen, er zuckte leidenschaftslos um die Lippen des Mannes. Diesen flachen, matten Schmerz schien der junge Maestro in seiner ganzen Gestalt veranschaulichen zu wollen. So schwärmerisch wehmütig waren seine Haare frisiert, die Kleider saßen ihm so schmachtend an dem zarten Leibe, er trug sein spanisches Röhrchen so idyllisch, dass er mich immer an die jungen Schäfer erinnerte, die wir in unseren Schäferspielen mit bebänderten Stäben und hellfarbigen Jäckchen und Höschen minaudieren sehen. Und sein Gang war so jungfräulich, so elegisch, so ätherisch. Der ganze Mensch sah aus wie ein Seufzer en escarpins.

*Heinrich Heine über Vincenzo Bellini*





## TEXTE

Vincenzo Bellini: *Brief an Agostini Gallo*. Zitiert nach: Rein A. Zondergeld: *Die Rätsel des Nirvana. Zum 150. Geburtstag Vincenzo Bellinis (1985)*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 146 Jg. (1985/09).

Heinrich Heine: *Florentinische Nächte. Erste Nacht*, In: *Sämtliche Werke*, Band II. München 1969.

Richard Wagner: *Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit (1837)*. In: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): *Vincenzo Bellini. Musikkonzepte* Heft 46. München 1985.

Oscar Wilde: *Aphorismen*. Frankfurt am Main 1987.

Zitate von Johann Christian Lobe und Nicola Zingarelli in: Herbert Weinstock: *Bellini – Sein Leben und seine Opern*. Adliswil 1985.

Die Handlung und das Gespräch mit Enrico Calesso sind Originalbeiträge von Katharina John für dieses Heft.

Kürzungen innerhalb der Texte sind nicht kenntlich gemacht.

## FOTOS

**Reinhard Winkler fotografierte die Hauptproben am 6. und 10. November 2020 sowie am 1. April 2021.**

Umschlag: Anna Alàs i Jové, Ilona Revolskaya | U2: Joshua Whitener, Michael Wagner, Dominik Nekel, Herrenchor | S. 5: Michael Wagner, Anna Alàs i Jové | S. 6: Ilona Revolskaya | S. 9: Anna Alàs i Jové, Joshua Whitener | S. 12-13: Anna Alàs i Jové, Joshua Whitener | S. 22-23: Herrenchor, Ilona Revolskaya | S. 26-27: Ilona Revolskaya, Anna Alàs i Jové | S. 28: Dominik Nekel.

### Impressum

#### Medieninhaber und Herausgeber

OÖ Theater und Orchester GmbH,  
Landestheater Linz, Promenade 39,  
4020 Linz; Tel. +43 (0)732/76 11-0,  
www.landestheater-linz.at,

**Intendant** Hermann Schneider

#### Geschäftsführer

Dr. Thomas Königstorfer

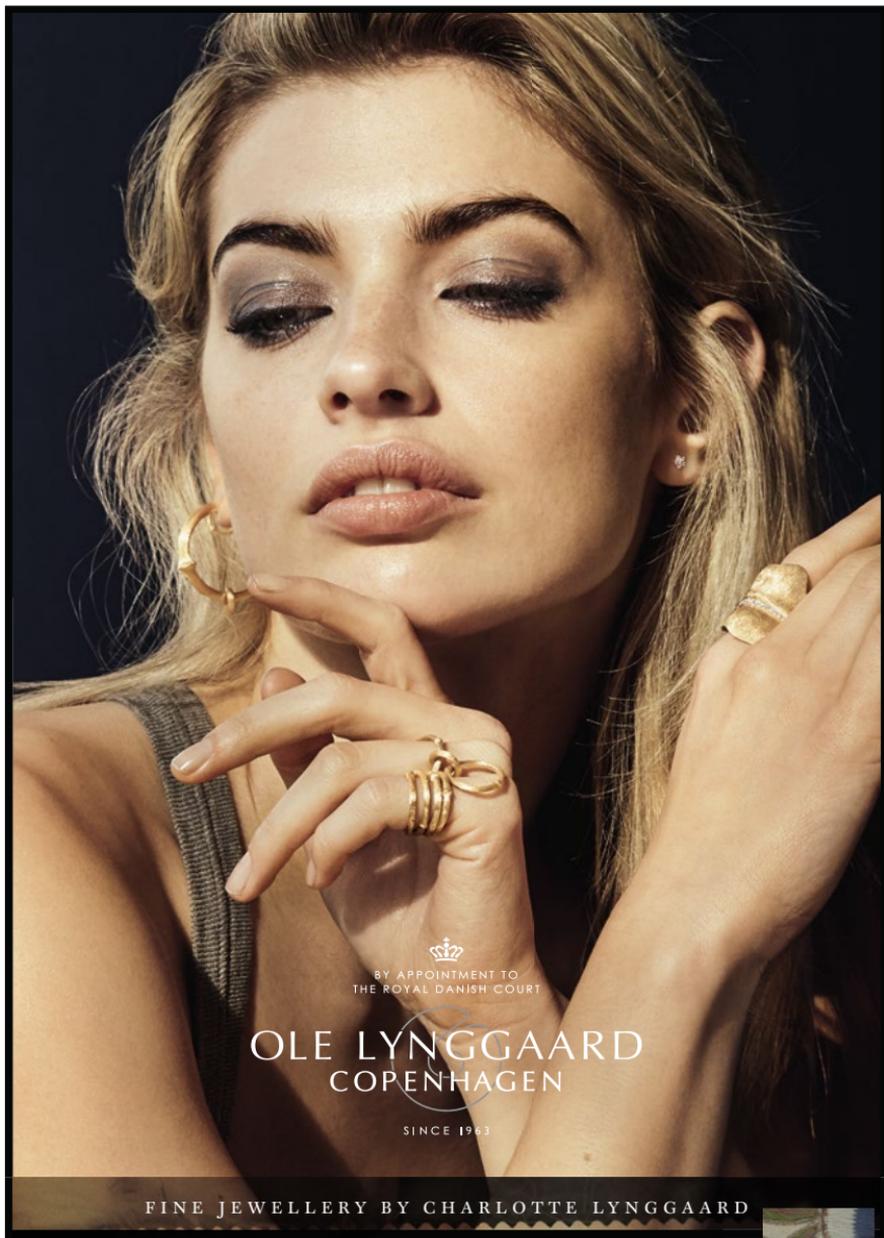
#### Redaktion

 Katharina John

**Layout** [ldbg] lindberg dinhobl

**Druck** Gutenberg-Werbering,  
Gesellschaft m.b.H., Linz  
Änderungen, Irrtümer, Satz- oder  
Druckfehler vorbehalten.

Stand 7. April 2021



BY APPOINTMENT TO  
THE ROYAL DANISH COURT

OLE LYNGGAARD  
COPENHAGEN

SINCE 1963

FINE JEWELLERY BY CHARLOTTE LYNGGAARD

**MAYRHOFER**  
DER LINZER JUWELIER



[www.olelynggaard.com](http://www.olelynggaard.com)